TERRA AESTHETICAE 2 (2) 2018 : HISTORIA
E. Ustiugova : pp. 56-68

Созвучие эстетики Когена с идеями русского и немецкого авангарда первой четверти XX века

Елена Устюгова

Елена Николаевна Устюгова — доктор философских наук, профессор кафедры культурологии, философии культуры и эстетики Санкт-Петербургского государственного университета.

Санкт-Петербург, Россия.

E-mail: elena.ust@gmail.com

Статья посвящена тому вкладу, который внесли в науку исследования философско-эстетической концепции Германа Когена, проведенные Т. А. Акиндиновой и раскрывающие интегративную трактовку им эстетического чувства и гуманистической сущности искусства. В общем контексте духовных поисков культуры начала XX века обнаруживается взаимодействие идей Г. Когена с художественно-эстетическими и философскими поисками европейского художественного авангардизма. Идейные программы нового искусства и художественная практика первых двух десятилетий XX века так же, как и идеи Германа Когена, развивались в направлении к идеалам гуманизма, понимаемого как поиск путей и способов творческого преображения основ бытия человека в мире, достижения духовно-чувственной гармонии при ведущей творческой роли искусства. В общую платформу входили идеи о творческой синтезирующей силе эстетического чувства, единстве эмоциональности и духовности искусства и поиск путей к неискаженной, нерегламентированной изначальности и спонтанности. Введение исследований идейного наследия Когена, осуществленных Т. А. Акиндиновой в изучение философской и художественной панорамы культуры XX века позволяет глубже и разно-

сторонней понять внутренние связи и интенции европейской культуры на переломе культурных парадигм.

Ключевые слова: Акиндинова, Коген, авангард, гуманизм, гармония, целостность бытия, синтез, эстетическое чувство, художественное творчество, изначальность.

Consonance of Kogen's aesthetics with ideas of Russian and German avant-garde of the first quarter of the 20th century

Elena Ustiugova
D.Sc. in Philosophy, Professor.
St.Petersburg State University, Russia..
E-mail: elena.ust@gmail.com

This article looks at T. A. Akindinova's research of Herman Kogan's philosophical-aesthetical concept, and how it unravels integrative interpretation of his aesthetical feeling and humanistic essence of art. In common context of spiritual search in early XX century culture, H. Kogen's ideas interact with artistic-aesthetical and philosophical searchings of European artistic avant-garde. Idea programs of new art and artistic practices of first two decades of XX century along with Kogen's ideas, developed in idealistic humanism direction, which is understood as searching for ways and means of creative transformation in human existence basis in the world and achieving spiritual-sensual harmony with art taking a leading role. The common platform included ideas of creative synthesizing power of aesthetical feeling, the unity of emotionality and spirituality of art, and searching for ways to undistorted and unregulated originality and spontaneity. T. A. Akindinova's insertion of Kogen's heritage into research of philosophical and artistic panorama of XX century culture present deeper understanding of internal connections and intentions of European culture during the turning point in cultural paradigms.

Key words: Akindinova, Kogen, avante-garde, humanism, harmony, unity of being, synthesis, aesthetical feeling, artistic creativity, originality.

Философия и эстетика Германа Когена были предметом научного интереса Т. А. Акиндиновой на протяжении всей ее творческой жизни. Она перевела на русский язык значительную часть его «Эстетики чистого чувства», посвятила

осмыслению его философии ряд статей, ввела его идеи в оборот отечественной эстетики (Akindinova, 1984, 2006, 2011, 2012). Её всегда привлекали философы широких мировоззренческих горизонтов, такие как И. Гете, И. Кант, М. Хайдеггер. Эстетика занимала в их философских системах особое место, так как они трактовали эстетическое как вид сознания и деятельности, выражающий целостную сущность человека. Среди этих философов мировоззрение Г. Когена выделяется особым гуманистическим пафосом.

В анализе «Эстетики чистого чувства» Г. Когена Т. А. Акиндинова показала, что он трактует эстетическое как интегральную творческую форму деятельности сознания, использующую в качестве своих предпосылок познание и нравственность. Она подчеркивала особую значимость его понимания специфики эстетического чувства, согласно которому чувство становится эстетическим лишь тогда, когда оно формируется в новый род чувства, производящий новое содержание и только потому выступающий как новый род сознания. Эстетическое чувство как новый род творчества не знает никакого другого содержания, никакого другого объекта и никакого другого субъекта, как только новую самость человека, которая обнаруживает познающий дух и нравственность как «*природу* человека», «*как душу человека в его теле*». Только в эстетическом чувстве рождается индивидуальность, и создает она себя не в форме самосознания, но самочувствия как *любви к самости человека*, которая становится природой человека только и исключительно через искусство. Поэтому «пра-моделью» искусства является образ человека в единстве его души и тела, через него формируется и объективируется в произведении искусства *любовь к человеку* (Akindinova, 2006).

Важной идеей Когена, которую подчеркивала Т. А. Акиндинова, была направленность на такое искусство, которое сможет в полной мере открыть *творческий потенциал чувства*, производящего всеобщность и полноту содержания, приводя «в резонанс чувства ощущения, чувства мысли, чувства воли, чувства движения». Таким образом, истинное искусство ведет к целостности, отвергая разделенное, изолированное. Отсюда следует вывод Когена о том, что задача искусства —

совершенство как созидание целостности и всеобщности (Kogen, 2002, 54-61).

Эта идея единства внутреннего и внешнего, субъекта и объекта в целостности саморазвертывающегося бытия, которую защищал в свое время Гете, была близка многим философам XIX и XX веков. Но в начале XX века особую значимость приобрела мысль о том, что достижение такой целостности возможно именно посредством искусства и не на основании сложившихся представлений о мире, а как бы с белого листа, исходя из принципа *изначального происхождения* (Ursprung), как неисчерпаемого источника становления бытия и *творческой взаимосвязи способов действия сознания.*

Философско-эстетические идеи Германа Когена перекликались с художественными концептами первых десятилетий XX века, выдвигаемыми другими представителями неокантиантства и феноменологии, а также с художественно-эстетическими и философскими поисками немецких и русских теоретиков искусства и художников, находившихся в эпицентре европейского художественного авангарда. Об этом свидетельствуют, например, эстетические исследования, проводившиеся в 1920-е годы в стенах Государственной Академии художественных наук (ГАХН) и Института Художественной культуры (ИНХУК), сотрудниками которых были Густав Шпет, Алексей Лосев, Василий Кандинский, Александр Габричевский, Казимир Малевич.

Кроме того, в 1912 году в Мюнхене по инициативе Василия Кандинского и немецкого художника Франца Марка было создано художественное объединение «Синий всадник», собравшее представителей разных видов искусства — художников, поэтов, музыкантов, пытающихся сформулировать и манифестировать свои представления о радикально новом синтезирующем искусстве и реализовать их на практике. Художественные концепты раннего авангарда находились в поле скрещения эстетических идей, характеризующих первые десятилетия двадцатого века.

Культурный контекст начала XX века — предчувствие перелома эпох: конца эпохи Нового времени и начала абсолютно другой реальности, радикально иной культурной парадигмы,

и нового языка выражения формирующихся смыслов. С одной стороны, присутствует психологическая острота переживания человеком изменения своего места и смысла бытия в хронотопе «*МЕЖДУ*», с другой стороны, — потребность в глобальном переосмыслении основ бытия человека в мире, отсюда — поиски новых философских, эстетических, художественных моделей, наиболее гибких и проективных: «Мы стоим сегодня […] на рубеже двух великих эпох, переходного времени для искусства и для религии, стоим перед фактом смерти великого старого и прихода на его место нового, неожиданного […] Мы живем, убежденные в том, что можем возвестить первые знаки нового времени» (Mark, 1996, 11). Общей направленностью духовных исканий авангардистов было определение нового понимания человека, целостного, активного, творческого, и целей его деятельности, направленной к созиданию нового мира культуры. Культуротворческий потенциал отличал эту модель человека от прежней, в которой человек мыслился автономным индивидом, погруженным в свои переживания или грезы, или находящимся во власти влияний на него социальных и культурных стереотипов парадигмы Нового времени.

Понятие «*совершенство*» выступало в предлагаемых концептах и как цель, и как критерий новизны языка. В манифестах разных художественных течений звучала уверенность в успехе дела выработки универсального языка искусства, интегрирующего выразительные возможности его различных видов (живописи, скульптуры, архитектуры, театра, музыки). Искусство мыслилось как центральная интегративная деятельность в культуре, дающая новое обоснование религии, познанию, нравственности, формирующая новые модели поведения и общения.

Ранний европейский авангард, в лице таких художников как Казимир Малевич, Марк Шагал, Василий Кандинский, Пауль Клее, Франц Марк, Август Макке, Людвиг Кирхнер, Арнольд Шенберг, Николай Кульбин, Эмиль Нольде, Марианна Веревкина, Алексей Явленский и др. развивался под знаком «космогонического Эроса» как внутренней энергии всепроникающей целостности бытия. В основе проекта

«художественно-метафизического» крыла авангарда лежали идеи, сформулированные К. Малевичем, В. Кандинским и их единомышленниками, о назначении искусства создать новый мир, внешне не имеющий отношения к наличной реальности, а подчиняющийся общим законам живого духа «космического мира». Искусству отводилась великая созидательная миссия соединения стихии природы (бытия) с человеком (без посредничества культуры как системы смыслов), что должно было привести к подлинной реальности как единству человечества: «…Единство всего человечества необходимо, ибо нужен единый человек действа. Мы хотим себя выстроить […] по-новому, так, чтобы вся стихия природы соединилась с человеком и образовала единый всесильный лик, объединяющий обособленные индивидуальности» (Malevich,1995, 210).

В. Кандинский в работе «О духовном в искусстве» писал, что наступает эпоха целеустремленного созидания великой духовности, как имматериальной энергии, дающей миру жизнь. Пробудить в человеке новое отношение к жизни под силу только искусству, которое создаст проект совершенной жизни человечества, возвысит материальную и социальную жизнь до духа красоты и превратит ее в художественную, эстетическую жизнь. В этом смысле искусство выступало уже и в роли новой религии, несущей миру трансцендентные абсолюты, и в роли новой детерминирующей силы, преобразующей всю человеческую деятельность. В соответствии с концепцией художественного творчества как полного синтеза субъективного и объективного, духовного и реального, В. Кандинский положил в основу идеи «монументального искусства», или «искусства в целом», теорию синтеза искусств, согласно которому художественный язык выстраивает гармонию контрапунктов как образ мировой гармонии. Исследование взаимодействия пространственных и временных искусств (живописи, музыки, поэзии, танца, театра) было направлено на открытие их общего «внутреннего смысла», который Художник творит, подобно тому, как композитор сочиняет симфонию (Kandinskii, 2001).

С идеей Когена о творческой синтезирующей силе эстетического чувства перекликается представление Кандинского

о единстве эмоциональности и духовности художественного творчества, который полагал, что в искусстве *душа, дух, витальная энергия* сливаются: «Новое искусство — не формализм, а *страдающая ищущая душа художника*, измученная столкновением духовного и материального». Сокровенный внутренний смысл переживания человеком бытия полнее всего может выразиться в композициях, организованных на основе ритма, психофизического воздействия цвета, контрастов динамики и статики. Новое искусство — интегрирующая экстатическая поэзия, поющая «трепет жизни и тайную душу вещей», говорящая о Неведомом и Несказанном:

> Мы исходим из соображения, что художник помимо впечатлений, получаемых им от внешнего мира, от природы, постоянно собирает пережитое внутренним миром. Поиск художественных форм, призванных выразить взаимопроникновение всех этих впечатлений, поиск форм, освобожденных от всего попутного, призванных выразить с наибольшей силой только лишь необходимое, то есть *стремление к художественному синтезу*, представляется нам решением, духовно консолидирующим круг художников (as cited in Kandinskii, 2016, 63).

По мысли В. Кандинского, новая гармония связана с пониманием внутренней красоты, внутренней необходимости, глубокой духовности. Новую гармонию он, критикуя концепцию *Gesamtkustwerk* Вагнера как унисонного синтеза, представлял как полифонию, гармонию контрастов. Он полагал, что из объединения сил различных видов искусства со временем возникнет «*подлинное монументальное искусство*» как язык симфонической художественной целостности, как синтез последовательных, параллельных или противоположных комбинаций (*созвучие-противозвучие*) всевозможных средств и форм (живописи, скульптуры, архитектуры, музыки, поэзии, театра, балета, цирка, варьете) (Kandinskii, 2001). Такое искусство обладает умноженной силой *многообразного эмоционального воздействия на человека и* осуществления *диалога* творчества и восприятия. Эти идеи Кандинского, были созвучны идеям Когена о том, что эстетическое чувство как чистое духовное чувство пронизано *любовью к духовно-телесной природе человека* и что именно *чувственный аффект*

любви воздействует на этот переход границ, в результате чего происходит переливание духовного материала в новую форму, и о том, что любовь — *диалог, стремление к сообщению*. Она ищет единения относительного в человечности.

Трактовка чувства как образующей творческой силы искусства стала концептуальной основой экспрессионизма, зародившегося в начале XX века в Германии. Лидерами этого движения были В. Кандинский и Ф. Марк. В 1912 году вышел альманах «Синий всадник», собравший творческих единомышленников из разных видов искусства, выступивших с программными статьями об общем понимании задач нового искусства. Экспрессионизм провозглашал переход искусства от внешней созерцательности к переживанию внутренних душевных процессов, поэтому основными творческими принципами этого направления стали господство эмоции над видимым подобием, преобладание выражения над изображением. Отстаивалась мысль, что психическое обладает тем же родом реальности, что и физическое, и что чувственное переживание аккумулирует в себе все потенциальные силы творческого субъекта, художник Август Макке писал:

> Человек выражает свою *внутреннюю жизнь в формах* [...] непостигаемые идеи находят выражение в постижимых формах. Воспринимаемое нашими органами чувств, как звезда, гром, цветок — форма. Она для нас тайна, потому что является выражением скрытых от нас сил. Только через нее мы догадываемся о существовании тайных сил, о «невидимом» божестве. *Органы чувств — мостики от непостижимого к постижимому* (Makke, 1996, 20).

Так, в произведениях Франца Марка происходит переход от ощущения пантеистического единства жизни как идеала гармонии и красоты к ощущению драматической конфликтности мира, что приводит художника к созданию мифологических образов, воплощающих переживание разорванности мира, открывающееся имманентному сознанию художника: «Все живое сгорает в страданиях!» — говорит Франц Марк и изображает разбушевавшиеся космические силы, обрекающие на гибель все живое, как предчувствие мирового апокалипсиса. Отныне гармония контрастов вплоть до разорванности

становится ведущим формообразующим принципом эстетики экспрессионизма — страдание реализуется в спазме формы, аффектированном цветовом диссонансе.

Художники этого направления считали миссионерской задачей нового искусства *воссоединение человека с природой, духовного с материальным, личностного и всеобщего*, для этого надо стремиться к созданию *единого произведения искусства*, синтезирующего архитектуру, живопись, скульптуру, прикладное искусство, музыку: «…с произведением искусства нужно обращаться так же, как с любым совершенным организмом. Оно так однородно в своих взаимосвязях, что в любой из его частиц содержится внутренний смысл целого…» (Shenberg, 1996, 20).

Высказываемая Когеном идея первоначальности перекликается с мечтой Кандинского об осуществлении радикального переворота в искусстве на пути к неискаженной, нерегламентированной *изначальности и спонтанности*. Материальной и предметной замкнутости он противопоставляет красочный континуум, в котором *всё предстает связанным со всем*, всё неоднозначно, находится в бесконечном процессе созревания. Внутренние созвучия находятся в состоянии *свободы и до-предметности*. В размышлениях о драме, опере, балете он призывал использовать чистый звук, человеческий голос, не затемненный смыслом слова, изначальное внутреннее слово (ср. «до-речевое слово» — В. Хлебников) ради освобождения первоосновы души.

Эти устремления разделялись и К. Малевичем, который считал, что супрематическое искусство «…пришло вновь к своей первобытной стадии чистого ощущения, […] вышло к пустыне, в которой нет ничего, кроме ощущения пустыни» (Malevich, 1996, 105-106). По мнению Б. Гройса, в этом проявился революционный радикализм Малевича, который, с одной стороны, полагал историческую конечность любых культурных форм, но, с другой стороны, верил в неразрушимость Искусства как такового, поэтому и работал с первоэлементами формы (Grois, 2018, 76). Но Малевич видел в супрематизме не образ не-бытия, а новую религию, несущую миру трансцендентные абсолюты. В основе его понимания «искусства как такового» лежит идея

единства культуры и слитности мира с художником, который, создает новый мир искусства, «…выражающий все свои ощущения формой Искусства» (Malevich, 1996). Эту созидающую силу искусство получает благодаря тому, что говорит не на языке отражения реальности, а на языке форм, которые «произошли от интуитивной энергии, преодолевающей бесконечное», но «…всё же имеют рациональное назначение гигиены претворения хаоса в гармонию красоты» (Malevich, 2003, 273). Поэтому вряд ли можно согласиться с Гройсом, который называет концепцию Малевича «диалектикой несовершенства», поскольку он будто бы вдохновлялся идеей хаоса и не верил в идеал совершенства (Grois, 2018, 82). Напротив, Малевич, как и многие другие авангардисты, думал о преображении мира художником в совершенную картину, связывая ее с совершенством человека: «преображая мир, я иду к своему преображению» (Malevich, 1919).

С идеей изначальности было связано и убеждение авангардистов в необходимости уйти от давления уже осуществившейся культуры, поскольку новое свободное искусство является откровением изначальности: «Внутренняя жизнь души не требует культуры [...] форма рождается из нашей жизни и только из нашей жизни…» (Makke, 1996, 21). В каждом проявлении свободного творчества, идущего изнутри самой жизни природы, художникам виделось открытие и воссоздание нового: «Музыка природы — свет, гром, свист ветра, плеск воды, пение птиц — свободна в выборе звуков… Свободная музыка обращается к тем же самым законам природы, что и всё искусство природы». Отсюда: наслаждение новыми звучаниями, новой гармонией аккордов, новыми диссонансами, новыми мелодиями (Kul'bin, 1996, 46). Идеалом художественного творчества становится интенсивное выражение интенсивной жизни: «Новое искусство — это *творческая жизнь жизни*. Мое переживание — преобразование мира. Творчество — одновременное *созидание и переживание образов*» (Burlyuk, 1996, 13-16).

Экспрессионизм возник как протест против внешних впечатлений импрессионизма, против формализма, против рационалистического фетишизма, натурализма и эстетизма —

во имя человека. И здесь нельзя не вспомнить о главной идее эстетики Германа Когена о главном, что заложено в основе искусства — это «*любовь искусства к человеку, как самочувствие человечества в человеке*», *человечности*, как утверждения его нравственной и эстетической ценности. На этом базируется его мысль о *любви, созидающей чувство совершенства*, которое возникает из веры в достижение идеала совершенства (Kogen, 2012, 54-61).

Сопоставляя эстетику Германа Когена с идеями раннего европейского авангарда вряд ли можно говорить о прямых влияниях его или какой-то иной философской концепции на эстетические идеи и художественные программы авангардных течений. Важен именно общий контекст духовных поисков и их взаимодействие. Идейные программы нового искусства, и художественная практика первых десятилетий XX века так же, как и идеи Германа Когена, развивались в направлении к идеалам гуманизма, понимаемого как поиск путей и способов творческого преображения основ бытия человека в мире, достижения духовно-чувственной, нравственно-эстетической гармонии. Искусству в этих концептах отводилась пионерская и миссионерская роль.

В заключение необходимо отметить огромный вклад Т. А. Акиндиновой в анализ философско-эстетической концепции Германа Когена, в раскрытие творческой интегративной трактовки им эстетического чувства и гуманистической сущности искусства. Введение исследований идейного наследия Когена, проведенных Т. А. Акиндиновой, в изучение философской и художественной панорамы культуры XX века позволяет глубже и разносторонней понять внутренние связи и интенции европейской культуры на переломе культурных парадигм.

REFERENCES

Akindinova, T., & Berdyugina, L. (1984) *Novye grani starykh illyuzii. Problemy kul'tury i mirovozzreniya v nemetskoi esteticheskoi i khudozhestvennoi mysli XIX-XX vv.* [New faces of old illusions. The problems of cultureand worldview in the German aesthetic and artistic thought of the XIX-XX centuries]. Leningrad: Izdatel'stvo LGU. (in Russian)

Akindinova, T. (2006). German Kogen kak sovremennyi filosof [Hermann Cohen as a modern philosopher]. In *"Annaehrungen": Polen — Deutschland*, 1(42). Wroclaw. (in Russian)

Akindinova, T. (2011). Estetika neokantiantstva: iskusstvo kak predmet aksiologii i filosofii kul'tury [The Aesthetics of Neo-Kantianism: Art as a Subject of Axiology and Philosophy of Culture]. In V. Prozerskii & N. Golik (Eds.), *Istoriya estetiki* [The History of Aesthetics] (466-487). St. Petersburg: Izdatel'stvo Russkoi khristianskoi gumanitarnoi akademii. (in Russian)

Burlyuk, D. (1996) "Dikie" Rossii ["Wild" Russia]. In V. Kandinskogo & F. Marka (Eds.), *Sinii vsadnik* [Blue rider] (13-16). Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo. (in Russian)

Kogen, G. (2002). Estetika chistogo chuvstva [Aesthetics of Pure Feeling] (T. Akindinova, Trans. and Com.). In *Sovremennaya zapadnoevropeiskaya i amerikanskaya estetika* [Modern Western European and American Aesthetics] (54-61). Moscow: Knizhnyi dom «Universitet». (Original work published 1912)

Grois, B. (2018). *V potoke* [In the Flow]. Moscow: Ad Marginem Press. (in Russian)

Kandinskii, V. (2001). O dukhovnom v iskusstve [About the Spiritual in Art]. In *Izbrannye trudy po teorii iskusstva* [Selected Works on the Theory of Art], T.1 (96-156). Moscow: Gileya. (in Russian)

Kandinskii, V. (2016). *Vasilii Kandinskii i Rossiya* (V. Kruglov Comp.). St. Petersburg: Palace Editions, "Gosudarstvennyi Russkii muzei". (in Russian)

Kul'bin, N. (1996). Svobodnaya muzyka [Free music]. In V. Kandinskogo & F. Marka (Eds.), *Sinii vsadnik* [Blue rider] (46-49). Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo. (in Russian)

Makke, A. (1996). Maski [Masks]. In V. Kandinskogo & F. Marka (Eds.), *Sinii vsadnik* [Blue rider] (20-22). Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo. (in Russian)

Malevich, K. (2000). Arkhitektura kak stepen' naibol'shego osvobozhdeniya cheloveka ot vesa [Architecture as the degree of greatest liberation of man from weight]. In *Sobranie sochinenii: v 5 tomakh* [Collected Works in 5 volumes], T.4 (273-286). Moscow: Gileya. (in Russian)

Malevich, K. (1995). K voprosu izobrazitel'nogo iskusstva [To the Question of Fine Arts]. In *Sobranie sochinenii: v 5 tomakh* [Collected Works in 5 volumes], T.1 (208-222). Moscow: Gileya. (in Russian)

Malevich, K. (1998). Mir kak bespredmetnost' [The world as objectlessness]. In *Sobranie sochinenii: v 5 tomakh* [Collected Works in 5 volumes], T.3 (69-322). Moscow: Gileya. (in Russian)

Malevich, K. (1919). *O novykh sistemakh v iskusstve* [On New Systems in Art]. Vitebsk: izdanie Arteli xudozhestvennogo truda pri VITSVOMASe. (in Russian)

Mark, F. (1996). Dve kartinki [Two pictures]. In V. Kandinskogo & F. Marka (Eds.), *Sinii vsadnik* [Blue rider] (13-15). Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo. (in Russian)

Shenberg, A. (1996). Otnoshenie k tekstu [Attitude to the text]. In V. Kandinskogo & F. Marka (Eds.), *Sinii vsadnik* [Blue rider] (23-27). Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo. (in Russian)