

Н. А. Хренов

**Синтез искусств как синтез культур
в художественном авангарде. Часть 1**

Данная статья посвящена эстетике художественного авангарда. Ее автор убежден в том, что один из самых значительных феноменов XX века — художественный авангард — все еще остается недостаточно изученным и теоретиками, и историками искусства. Это и не удивительно, ведь авангард утверждает принцип беспредметности, а следовательно, упраздняет тот эстетический принцип, который вызвали к жизни еще античные философы, называя его принципом мимесиса, что означает воспроизведение жизни в формах самой жизни. Этот принцип определял эстетику на протяжении многих столетий. XX век в сфере искусства стал веком теории. В искусстве этого времени активизировалась аристотелевская традиция, а именно традиция создания поэтики. Но автор данной статьи доказывает, что активизация этой традиции не исключает также платоновскую традицию, а эта традиция связана с иным пониманием мимесиса — не как подражания реальности явлениям и их воспроизведения, а как понимания чувственных образов искусства в соответствии с тем, что сегодня в психологии, искусствознании и эстетике обозначается как архетип. Опираясь на аналитическую психологию К. Юнга, автор показывает, что поэтика авангарда связана именно с платоновской традицией. Из множества художников-авангардистов он выбирает двух, а именно В. Кандинского и С. Эйзенштейна. Такой выбор аргументируется тем, что названные имена — не только творцы и практики, но в том числе и теоретики. Они оставили значительное теоретическое наследие, позволяющее реконструировать эстетику авангарда как систему. В статье также затрагивается вопрос о потребности искусства XX века, в том числе авангардного, в синтезе видов искусства. Однако автор рассматривает вопрос о синтезе не с искусствovedческой, а с культурологической точки зрения. Для него синтез видов искусства есть одновременно и синтез разных культур.

Ключевые слова: художественный авангард, праязык, космизм, беспредметное искусство, мимесис, поэтика, русский формализм, архетип, аристотелевская традиция, платоновская традиция, платонизм, неоплатонизм, синтез искусств, архаика, символическая фаза, романтическая фаза, эйдос, система видения, символизм, сверхчувственное, примитив, геометрический стиль, теософия, Дух, история искусства.

N. A. Khrenov. Synthesis of arts as the synthesis of cultures in the artistic avant-garde.

This article is devoted to the aesthetics of the avant-garde art. Its author is convinced that one of the most significant phenomena of the twentieth century, namely, the artistic avant-garde is still insufficiently studied and theorists, and art historians. This is not surprising, because the avant-garde asserts the principle of non-pointedness, and therefore abolishes the aesthetic principle that was brought to life by ancient philosophers, calling it the mimesis principle, which means the reproduction of life in the forms of life itself. This principle has defined aesthetics for centuries. The twentieth century in the field of art became a century of theory. In the art of this time intensified Aristotelian tradition, namely, the tradition of poetics. But the author of this article proves that the activation of this tradition does not exclude also Platonic tradition, and this tradition is associated with a different understanding of mimesis — not as an imitation of reality phenomena and their reproduction, but as an understanding of the sensual images of art in accordance with the fact that today in psychology, artificial Based on the analytical psychology of C. G. Jung, the author shows that the poetics of the avant-garde is associated with the Platonic tradition. Of the many avant — garde artists, he chooses two, namely, V. Kandinsky and S. Eisenstein's. This choice is explained by the fact that these names are not only creators and practitioners, but also theorists. They left a significant theoretical legacy, allowing to reconstruct the aesthetics of avant-garde as a system. The article also touches upon the question of the need for 20th century art, including avant-garde art, in the synthesis of art forms. But touching upon the question of synthesis of arts, the author considers it not from the art history, but from the culturological point of view. For him, the synthesis of art forms is simultaneously a synthesis of different cultures. This is what he subtracts from the theoretical heritage of V. Kandinsky and S. Eisenstein.

Keywords: *the artistic avant-garde, proto-language, space art, figurative art, mimesis, poetics, Russian formalism, the archetype of the Aristotelian tradition, the Platonic tradition, Platonism, Neoplatonism, a synthesis of arts, the archaic, the symbolic phase, the romantic phase, Eidos, vision system, symbolism, superstition, primitive, geometric style, theosophy, Spirit art, art history.*

От «человека наблюдающего» к «человеку воздействующему»

Спустя столетие после возникновения того, что сегодня принято называть авангардом, можно констатировать, что в нем продолжают существовать такие стороны, которые являются не до конца проясненными. Эта непроясненность не способствовала адекватному восприятию авангарда и последующему увеличению его поклонников, которые в историческом времени все же имеют место. Почему столь не просто складывались творческие биографии представителей авангарда и почему по сей день продолжается если не отторжение, то все же непонимание? В наши задачи входит возвращение к этой эстетике авангарда. Мы продолжим осмысление возникновения авангарда сквозь призму тех, даже не художественных, а культурных сдвигов, что имели место в начале XX века.

Мы попытаемся реконструировать прежде всего теоретические положения, появление которых сопровождало практику авангарда, и на этой основе предпринимать выводы. В поле нашего внимания будут лишь теоретические идеи самих художников-авангардистов. Анализ авангарда мы ограничим суждениями самих практиков, имена которых, несомненно, принадлежат самым ярким его творцам — В. Кандинскому и С. Эйзенштейну. Практический опыт этих художников кажется несопоставимым. В самом деле, один из них — В. Кандинский — оказывается пророком нового цикла в искусстве, в котором должна утвердить себя беспредметность. Ради этого упраздняется то, что в истории живописи всегда соответствовало принципу древних, т. е. мимесису. Это наиболее радикальная, даже утопическая концепция развертывающихся художественных процессов начала XX века. Под этим углом зрения В. Кандинский рассматривал одну из актуальнейших проблем искусства этого времени — проблему синтеза видов искусства.

Другой художник — С. Эйзенштейн, наоборот, объектом авангардных проектов делает одно из самых предметных видов искусства, а именно, кинематограф, который уже в силу самой своей природы обязан был исходить именно из предметности, а следовательно, из принципа мимесиса. Соответственно, с этим у С. Эйзенштейна связана проблематика синтеза, которая его, как и В. Кандинского, очень интересовала. Возникновение и становление кинематографа, кажется, нарушало намеченную программу развития пластических искусств, связанную с возникновением абстракционизма. Опыт кино свидетельствует: ощутив движение в сторону беспредметности, культура как бы спохватывается, вызывая к жизни альтернативную стихию, которая возвращает к ранним ступеням художественного развития, к той фазе развития, которую Гегель называет символической фазой становления Духа. Ситуация свидетельствовала об исключительной ситуации художественной жизни, для которой были характерны и ретроспективистские процессы, и процессы, обращенные в будущее.

Может быть, впервые каждое явление первых десятилетий XX века должно было осмысляться в больших длительностях, сквозь время всей истории искусства. Судя по всему, такая ситуация означает канун кардинальных сдвигов не только в искусстве, но во всей культуре. Так, восстанавливается утрачиваемое в начале XX века равновесие между беспредметностью и предметностью. Тем не менее, несмотря на то, что для анализа выбраны альтернативные художники, в их практическом и теоретическом опыте улавливаются общие идеи, роднящие их как представителей авангарда, в частности русского. Так, например, и тот и другой художник были одержимы идеей синтеза, соответствующего новым культурным установкам, что свидетельствовало о рождении культуры нового типа. И тот и другой представляли пророками, предсказывавшими возникновение принципиально новой культуры и предпринимавшими проекты, приближающие эту новую культуру. Правда, несмотря на убежденность в рождении новой культуры, ее очертания, природа, ее целостность для них самих оставались до конца неразгаданными. Опираясь на фундаментальные труды мыслителей XX века, мы попытаемся углубиться в этот вопрос и дать объяснение тому, что в то время, когда работали В. Кандинский и С. Эйзенштейн, ощущалось, но не приобретало четкости.

**Опыт авангарда в его теоретическом осмыслении.
В. Кандинский и С. Эйзенштейн как теоретики авангарда**

Упомянутые в названии статьи художники — В. Кандинский и С. Эйзенштейн — исключительные индивидуальности. Воздействие ауры их имен усиливается и расширяется по мере того как увеличивается дистанция между нашим временем и временем, когда они создавали свои шедевры. Этому способствует и то обстоятельство, что наконец-то, спустя десятилетия, теоретическое наследие этих художников опубликовано и прокомментировано. Это касается особенно С. Эйзенштейна, теоретические сочинения которого, в том числе и незаконченные (а их было много), стали читателю доступны. Собраны и прокомментированы и теоретические работы В. Кандинского. Любопытно, что в центре внимания этих художников находились не только их собственные эксперименты, но и общие процессы движения искусства.

Это обстоятельство свидетельствует, казалось бы, о совершенной несостоятельности известного тезиса, который всегда приписывается Г. Вельфлину, в соответствии с которым история искусства есть история искусства без имен. Действительно, эта идея и в самом деле кажется несостоятельной. Что же тогда в художественном процессе остается, если не эти и другие великие имена? Тем не менее не следует спешить с выводами о несостоятельности тезиса Г. Вельфлина. Эти художники, отталкиваясь от суждений о своем творчестве, выступают и теоретиками искусства. Они пытались разгадать латентные процессы, развертывающиеся в культуре их эпохи, выявить закономерности и логику художественного процесса, которая может выявляться поверх их индивидуальностей, поверх их «имен». Пожалуй, никто кроме В. Кандинского и С. Эйзенштейна, не ощущал так остро историю искусства именно в ее вельфлиновском понимании. Следовало бы сначала внимательно проанализировать рефлексии не только тех, кто писал и пишет о творчестве упоминаемых нами художников, но и их самих.

Названные художники — это не просто творцы, а экспериментаторы и новаторы. На всем авангарде, который они представляют, лежит печать эксперимента. Но эксперимент, когда он возникает, обычно обществом отторгается. Отторгались не просто произведения В. Кандинского и С. Эйзенштейна, но и весь авангард, что

не раз констатировалось в литературе. Заключение в этом смысле Х. Ортеги-и-Гассета являются весьма показательными. Так, он пишет: «...новое искусство встречает массу, настроенную к нему враждебно, и будет сталкиваться с этим всегда. Оно не народно по самому своему существу; более того, антинародно» [7, с. 220]. Сам В. Кандинский описывает скандал на одной из мюнхенских выставок. «И вот, действительно, смотря по темпераменту, в разной степени и форме вырываются у публики выражения злобы, издевательства и обиды. Тычут пальцами в картины, употребляют самые энергичные и не салонные выражения и, как говорят, некоторые даже... плюются» [4, с. 292]. Проблема непонимания и непризнания, порой не только публикой, но и критикой, занимает значительное место в рефлексии В. Кандинского и С. Эйзенштейна. Ведь эксперименты представителей авангарда вовсе не сопровождались своевременными появляющимися серьезными аналитическими исследованиями и критиков, и теоретиков, и историков искусства. Это обстоятельство провоцировало на теорию самих творцов.

В литературе уже констатировалось, что отсутствие аналитической мысли, сопровождающей практические эксперименты художников, подвигало на теорию их самих. Но до некоторого времени они пытались объяснить свое искусство тоже в форме крикливых и эпатирующих манифестов, вроде ранней статьи С. Эйзенштейна о «монтаже аттракционов». Но даже если они писали статьи, то эти статьи тоже предпринимались как манифесты. Это касается многих представителей авангарда. В том случае, когда художники авангарда теоретическими способностями не обладали, они ощущали потребность в теории и даже разрабатывали проекты создания и развития науки об искусстве. Это в полной мере имеет отношение к В. Кандинскому.

На этой позиции стоял и С. Эйзенштейн, объясняя в 1935 году на Совещании работников кинематографии необходимость в научном исследовании кино. Но в данном случае эту функцию он брал на себя, объясняя коллегам, что вынужден заниматься наукой, чтобы остальные имели возможность, используя результаты его изысканий, снимать хорошие фильмы. Так, обращаясь к одному из режиссеров — создателю фильма «Чапаев» С. Васильеву, который скептически отнесся к теоретическим идеям С. Эйзенштейна, мастер пари-

ровал: «Я работаю над проблемами, которые будут двинуты подрастающему молодняку кинематографии. И если я сижу и работаю в кабинете, то это для того, чтобы ты не терял времени в кабинетах, а мог бы и дальше делать столь замечательные картины, как твой “Чапаев”» [15, с. 128].

Но когда период «бури и натиска» заканчивался и авангард шел на убыль, многие переходили к серьезной теории, и это, например, произошло с С. Эйзенштейном, который от манифеста «Монтаж аттракционов» переходил к таким фундаментальным замыслам, как «Основная проблема» и «Метод». Правда, они не были закончены и в конце концов были объединены в одну книгу. В. Кандинский тоже теоретизировал, но, видимо, он относился к тому типу художников, у которых теоретическая рефлексия в сравнении с их практической деятельностью несопоставима. Таким был, например, другой представитель авангарда — В. Мейерхольд. Теория не относится к сильной стороне этого театрального режиссера-реформатора, и об этом размышлял С. Эйзенштейн. Так, он писал: «Мейерхольд не имел метода анализа собственного инстинктивного творчества. Не имел и метода синтеза — сведения к методике. Он мог “показать” что угодно, но ничего не мог “объяснить”» [16, с. 303].

Что же касается В. Кандинского, то хотя у него фундаментальные теоретические труды отсутствуют, тем не менее осознание необходимости в теории у него было. Как уже отмечалось, он остро ощущал потребность в теории искусства, особенно в той теории, которая бы исследовала возникновение и становление беспредметного искусства. Он был убежден, что это искусство раскрывало дверь в более широкое пространство — в зарождающуюся культуру. У него даже существовал проект такой теории. Более того, проект целого исследовательского института, в задачи которого входило осмысление перехода от предметности в изобразительном искусстве к беспредметности. Откуда же такая обращающая на себя внимание потребность в теории и у В. Кандинского, и у С. Эйзенштейна, да и у многих других представителей авангарда? Почему вообще в первые десятилетия XX века происходит тяготение к теоретической рефлексии в искусствознании? Мы попытаемся на этот вопрос ответить. Теоретические идеи двух представителей авангарда позволяют снова поставить вопрос о функции теории искусства, о ее взаимодей-

ствии с историей искусства, который время от времени в нашей науке обсуждается [9].

Но дело не только в этом. Начало XX века — это эпоха геологических сдвигов в искусстве. Этот сдвиг происходил прежде всего на уровне культуры и, еще более точно, на уровне смены культур. Многое в этих процессах не осознавалось, поскольку культурологическая рефлексия в ее разработанных формах еще отсутствовала, а идея культуры лишь начинала приоткрываться, что, в силу многих причин, до второй половины XX века не имело продолжения. Однако названные художники эти культурные сдвиги интуитивно ощущали и пытались в них активно участвовать. Делая предметом внимания теорию искусства, мы свои суждения и выводы сведем лишь к некоторым аспектам.

Рубеж XIX—XX веков как эпоха смены систем видения

Первая причина актуальности теории и потребности в теоретическом осмыслении искусства связана с развертывающимися радикальными сдвигами в том, что еще Г. Вельфлин назвал существующими в истории искусства системами видения. История искусства предстает как возникновение, становление и смена таких систем. Правда, чаще всего для выявления этих систем искусствоведы используют понятие стиля, но это не мешает существованию вопроса. Что касается Г. Вельфлина, то, обращаясь к поздней эпохе — эпохе смены ренессансной классики барокко, он затронул взаимодействие в истории искусства двух универсальных систем видения — тактильно-осязательной и оптической. Видимо, первые десятилетия XX века в искусстве, когда возникает авангард, — это прежде всего распад и закат длительное время существовавших одних систем и возникновение и становление новой системы, которую следовало идентифицировать и обозначить, чтобы ею могли полностью овладеть практики и осмыслить историки искусства. Но это овладение и осмысление не происходило мгновенно. Хотя слом, кажется, воспринимался мгновенным и радикальным. Процесс осмысления и овладения растянулся во времени.

Несмотря на разнообразие экспериментов, развернувшихся в среде художников-авангардистов, эта новая эстетика в исто-

рии искусства как принципиально новая не была сформулирована. Выделялись и обсуждались лишь отдельные стороны и признаки авангарда, но при этом они осмыслились как частные проявления некоей целостной системы видения. Да и как, собственно, эту систему можно было распознать в ее целостности, если системы в вельфлинговском смысле уже не существовало? Вместо единого, универсального стиля, какими были классицизм и барокко, искусство дробилось на множество течений и направлений. Все свидетельствовало о том, что применительно к опыту нового искусства необходимо было применять новые исследовательские процедуры. В данной работе для выявления того нового, что нес в себе авангард, мы попробуем использовать культурологический подход. Тот самый подход, в необходимости которого был убежден еще И. Грабарь, приступая в начале XX века к организации своего детища — проекта первого варианта истории русского искусства [13, с. 92].

Так, в письме 1907 года Н. Врангелю И. Грабарь пишет: «Текст должен давать столько же историю скульптуры, сколько характеристику эпохи. Вообще, вся эта история искусства будет одновременно и историей культуры» [3, с. 195]. В том же году в письме к А. Бенуа он эту мысль повторяет и ее расшифровывает: «...История искусства, понятая широко, почти превращается в историю культуры. А культура вся преемственна и имеет законы. Если мы их не знаем, то некоторые следы их все же чувствуются. Лучшее средство — если не постигнуть, то хоть почувствовать ход истории — аналогии и параллели. Всякая культура есть сложное нагромождение соседних влияний, собственных пережитков прошлого и пр.» [3, с. 192]. Так И. Грабарь выделил, как минимум, три проблемы: проблему сохранения традиции, хотя бы и в виде «пережитков», проблему исторической преемственности и проблему взаимодействия между культурами.

Чтобы выявить у названных художников прозрения культурологического характера, нам потребуется снова и снова возвращаться к работам представителей авангарда, и в частности к высказанным суждениям В. Кандинского и С. Эйзенштейна. Необходимо понять, осознавалось ли самими художниками то, что их эксперименты касаются не только собственно художественных ценностей, но и культуры, причем не той культуры, что существовала с эпохи Ренессанса, а той, что приходила ей на смену. Хотя, конечно, фунда-

ментальных работ по поводу логики исторической эволюции культуры еще не существовало. Следовательно, можно было говорить лишь об интуитивных прозрениях, и прежде всего самих художников. Попытки осознать и сформулировать новую систему видения в ее целостности предпринимаются до сих пор. Так, одной из наиболее интересных работ на эту тему, как мы уже показали, является работа М. Ямпольского.

Установки авангарда как творчество нового социума и новой культуры

Одна из причин потребности в теории в начале XX века заключается в том, что в разветвляющихся художественных процессах этого времени очень трудно было уловить то ментальное ядро, которое бы позволило выявить смысл происходящего в его целостности. Пожалуй, это ядро находилось не собственно в искусстве с присущими ему и установленными в предшествующие эпохи представлениями о том, что такое художественное и чем оно отличается от нехудожественного, а вне его. Для русского искусства этот вопрос стал актуальным еще в символизме. Ведь уже в этой среде провозглашалось, что художник должен перестать создавать художественные и даже культурные ценности, а должен в соответствии с эстетическим принципом создавать саму жизнь. Эта установка вытекает из духа модернизма, более того, модернизма в его русском варианте. Н. Бердяев писал, что творчество — это не только создание художественных ценностей, а преображение бытия, создание нового бытия. Тем более творчество, как его понимали в России. «Русским, — писал философ, — не свойствен культ чистых ценностей. У русского художника трудно встретить культ чистой красоты, как у русского философа трудно встретить культ чистой истины. И это во всех направлениях. Русский правдолюбец хочет не меньшего, чем полного преображения жизни, спасения мира» [1, с. 523].

Эта открытая символистами истина потом стала основой того пафоса жизнестроения, который провозглашался и футуристами, и конструктивистами. Поэтому все попытки объяснить авангард с помощью исключительно искусствоведческих представлений не имели эффекта. Нужно было понять культурный контекст предпринима-

емых представителями авангарда экспериментов. Индивидуальные замыслы художников выходили за границы искусства и понимания художественного. Да, собственно, они выходили даже за границы тех представлений, которые со времен Канта ассоциировались исключительно с эстетикой. Да, установки авангарда вовсе не связывались лишь с гедонистическими ценностями и представлениями Канта о прекрасном. Собственно, новая эстетика — эстетика авангарда — пыталась осознать себя как выражение мировосприятия модерна в его философском смысле, соответственно, противопоставить себя ранее возникшим в границах модерна представлениям об эстетическом. Модерн на то он и модерн, что он систематически отрицает не только то, что имело место до его появления, но и то, что возникло уже внутри его самого. «Проблема «отражения» мне всегда рисовалась пассивной и недостойной, — признавался в 1947 году С. Эйзенштейн — Искусство всегда рисовалось в виде «одного из средств насилия» — всегда как орудие (оружие) преобразования мира через обработку сознания людей» [17, с. 47].

Конечно, такая программа творчества исключала позицию наблюдателя и эстетику глаза. Именно преобразования, т.е. преобразования мира в формах мистического и, еще точнее, хилиастического прыжка в иной мир. Этот самый прыжок выдает в великом рационалисте мистический комплекс, усвоенный С. Эйзенштейном еще в период его увлечения символизмом [14, с. 171]. Поэтому все попытки объяснить авангард с помощью исключительно искусствоведческих представлений не имели успеха. Нужно было понять культурный контекст предпринимаемых представителями авангарда экспериментов. Индивидуальные замыслы художников выходили за границы искусства и понимания художественного. Актуализировалась идея, высказанная еще Платоном, а потом повторенная Я. Буркхардтом по поводу того, что создание государственного организма тоже может рассматриваться художественным актом, а само государство может рассматриваться произведением искусства. Эту идею авангард заново открыл и внедрил в сознание.

Причем это произошло рано, еще в символизме, который, как известно, стал питательной средой для всех разновидностей авангарда. Первоначально это была исключительно эстетическая идея, которую следовало распространить на созидательные жизнестро-

ительные процессы в обществе. Поскольку же в начале XX века общество разлагалось и предпринимались попытки создать новое общество, исходя из идеи модерна, т. е. разума, то эта возникшая в недрах символизма эстетическая идея приобрела новое значение. Символисты не доходили до разрыва эстетического и социального. В их теургическом, утопическом проекте новой культуры эти стихии уживались. Но пассионарная вспышка, происходящая в первых десятилетиях XX века в России, подвела к тому, что между эстетическим и социальным происходит разрыв. Рожденная в эстетической сфере идея жизнестроения целиком и полностью перешла в социум и государственное строительство. С. Эйзенштейн формулировал: «Для нас знающий — это участвующий... Познание жизни — неразрывно — строительство жизни — пересоздание ее» [17, с. 47].

Но высказанными художниками идеями воспользовались политики. Художники, и прежде всего представители авангарда, родившие эту идею, оказались лишними. Правящая элита воспользовалась идеей, рожденной творческой элитой. Так начал осуществляться платоновский проект со всеми вытекающими отсюда последствиями. Но дело не только в «отставке» художника и в контроле власти за искусством. Идея реализации таких проектов для общества опасна. О трагических последствиях возможной реализации платоновского проекта справедливо писал К. Поппер. «Политика по Платону — царское искусство, искусство не в метафорическом смысле, как если бы мы говорили об искусстве управления людьми или об искусстве воплощения чего-то в жизни, а искусство в буквальном смысле этого слова. Это искусство композиции — вроде музыки, живописи или архитектуры. Платоновский политик создает города во имя красоты» [8, с. 209].

Поскольку многие художники начала XX века, и в особенности представители авангарда, находились во власти эстетической трансформации социума, то на протяжении всего XX века искусствоведы апологетически комментировали их опыт и сочувственно пытались осмыслить их идеи. Мало обращалось внимания на то, насколько опасной оказалась в этом наступающем «прекрасном и дивном мире» идея нового понимания красоты. Вдумаемся в суждение К. Поппера. Ведь если следовать установке художника, то следует «очищать доску», а значит, искоренять существующие институты и

традиции. «Вот как должен действовать художник-политик, — пишет К. Поппер. — Вот что значит очистить доску. Он должен искоренять существующие институты и традиции. Он должен очистить, удалить, выслатить, изгнать и убить («ликвидировать» — этот ужасный термин используют сегодня). Вот действительно верное описание характерной для всех форм полного радикализма бескомпромиссной установки, эстетического отказа от компромисса. Точка зрения, в соответствии с которой общество должно быть таким же прекрасным, как произведение искусства. С легкостью приводит к насильственным мерам» [8, с. 209]. Иначе говоря, к эстетике насилия. Но именно этот вывод и оказывается сегодня, спустя столетие после революционной попытки реализации идеи модерна, единственно верным.

К драматическим последствиям реализации платоновской идеи в России следует отнести и разрушение культуры как обратной стороны идеи модерна. Ведь для того, чтобы реализовать проект новой культуры, следовало разрушить старую и «ликвидировать» ее носителей. Возможно, художники и сами не отдавали отчета в том, что их творчество было проявлением того универсального расширяющегося до космических масштабов *elan vital*, о котором писал А. Бергсон, понимающий творчество в самом широком смысле этого слова и не связывающий его исключительно с искусством. В экспериментах авангарда творилось не только искусство. Авангард разрушал границы между художественным и нехудожественным. Он был больше чем искусство. В экспериментах авангарда улавливается творчество культуры вообще. Но как постичь художнику-авангардисту смысл своего творчества как творчества культуры, если науки о таком предмете, как культура, не существовало? Как постичь то, что в ходе рождения новой культуры разрушалось, то, что помогало создавать космический контекст бытия человека?

Поскольку такой науки не существовало, то культура начала восприниматься тоже в соответствии с идеей модерна. С этой точки зрения многое в ней перечеркивалось. Модерн способствовал разрушению культуры. Призывы к строительству новой культуры, возникавшие еще в среде символистов и продолжавшиеся с возникновением авангарда, свидетельствуют, что к культуре стали относиться так же, как и к тем обществам, которые не соответствовали разуму, т. е. ее,

как и эти общества, следовало разрушать. В итоге, самим художникам было трудно дать аналитическую информацию того, что они делали. Тем не менее они, конечно, вводили в свою рефлексию понятие культуры. Можно много приводить высказываний на эту тему и находить их и у Кандинского, и у Малевича, и у Эйзенштейна. Да, не является неожиданностью тезис о том, что они не только творили искусство, но и создавали культуру. Они и сами так мыслили.

Можно много приводить их суждений о том, как они воспринимали свою эпоху. Для них рубеж XIX—XX веков был переходной эпохой, эпохой умирания традиционных форм искусства и рождения принципиально нового искусства. Это мироощущение авангард подхватил у предшествовавшего авангарду символизма. Да, собственно, авангардисты и вышли из символизма, образуя наиболее радикальное, подчас даже агрессивное его крыло. Вопрос о расхождении авангарда с символизмом преувеличивается. «Зачастую, — пишет О. Ханзен-Леве, — чисто полемическая, поверхностная критика символизма футуристами оказывается внешней завесой глубокого духовного родства в языковом мышлении, которое может быть обнаружено прежде всего в «будетлянстве» Хлебникова и его мета-научном универсализме, отчасти также в высказывании Крученых, Д. Бурлюка и В. Каменского» [12, с. 111]. И уж точно представители авангарда, как, собственно, и символисты, были убеждены в том, что нарождается новая культура и они призваны для того, чтобы сотворить новые ценности. И для символистов, и для авангардистов тезис Ф. Ницше о переоценке всех ценностей был аксиомой. Этот тезис оправдывал все предпринимаемые эксперименты авангарда.

Правда, в символизме была изрядная доля мистицизма [10], что, казалось бы, нельзя применить к авангардистам. Преданный символистами остракизму позитивизм, кажется, вновь поднимает голову в авангарде. Многие из представителей авангарда реабилитируют научность. Хотя тут, возможно, не обходится и без латентной мистики, воли к трансцендентному. Ведь ниспровержение большевиками религии не исключало, как показал С. Булгаков, их религиозности. Так и тут. Приходится заключать, что, несмотря на убежденность авангардистов, что их творения — основа и предвосхищение новой культуры, смысл этой новой культуры они осознать не могли. Вместо четкого и точного ее определения они демонстрировали лишь инту-

итивные прозрения. Пытаясь сами разгадать то, что они делают, они, конечно, не могли не обращаться к опыту позитивизма. Вот, например, многие свои идеи, позволяющие уяснить смысл личного творчества, С. Эйзенштейн объяснял преодолением тех форм искусства, которые соответствовали обществам с их классовыми структурами. Свои эксперименты он объяснял движением к бесклассовому обществу. Не случайно С. Эйзенштейн цитирует и Маркса, и Энгельса, и Ленина. Возвращение к первоначальным формам искусства, которое стало модным с начала XX века, С. Эйзенштейн объяснял возвращением к бесклассовому обществу, которое становилось вновь актуальным [17, с. 61].

Потребность в теории мастеров авангарда объясняется необходимостью осознания, почему искусство рубежа XIX—XX веков оказалось в ситуации нарушения преемственности, когда переход от одной системы видения к другой развертывался постепенно и последовательно. Как мы уже успели отметить, И. Грабарь эту самую преемственность и относил к существенной проблематике, обсуждаемой в границах культурологии. Одна система, достигая полноты развития, разрушалась и уступала место другой, как это описано у Г. Вельфлина. Что же касается рубежа XIX—XX веков, то такая последовательность, кажется, сбивается. Г. Вельфлин описывал угасание ренессансной классики и приход барокко как нового универсального стиля. Но что касается начала XX века, то здесь трудно говорить о новом универсальном стиле. Символизм, претендовавший на такой стиль, им все же не стал. Вместо данной последовательности в это время имеют место ретроспекции во все предшествующие эпохи. Та логика преемственности, что в Новое время, и в особенности в XIX веке, определяла движение искусства, в начале XX века неожиданно перестала быть определяющей.

Происходящее в искусстве стало осмысляться в соответствии с новым открытием и пониманием исторического времени. Художественные процессы пришлось осмыслять в раздвинутом широком временном пространстве. В них улавливались восточные, византийские и древнерусские формы. Открытие в самом начале XX века древнерусской живописи следует воспринимать в этом контексте. До конца XIX века древнерусскую иконопись практически мало кто знал не только на Западе, но и в самой России. Это связано с от-

ношением Запада к византийской живописи, которая фаустовского человека перестала привлекать еще с эпохи Ренессанса и воспринималась застывшей и не поддающейся изменениям. Она не развивалась так динамично, как на Западе, а постоянно возвращалась к своим первоначальным формам (В. Бычков). Достаточно обратиться к варианту истории искусства Д. Вазари, чтобы убедиться в негативном отношении к византийским формам живописи [2, с. 154]. Запад динамично развивался в ином направлении.

Но в начале XX века произошло неожиданное открытие древнерусской иконы и византийской живописи. В эпоху всеобщего увлечения импрессионизмом, сезаннизмом, кубизмом и сюрреализмом возникает неовизантизм [5, с. 483]. В истории искусства намечается возвратный процесс. Это обстоятельство обязывало по-новому осмыслить принцип преемственности. История осмысления опыта авангарда свидетельствует: авангард часто отождествляется с тотальным нигилизмом, с отрицанием всего предшествующего искусства. Подобное распространенное мнение возникло под воздействием радикальных и поверхностных манифестов и легкомысленной критики. В реальности же авангард не разрывал с прошлым и с предшествующим искусством. Впрочем, подобные претензии предъявлялись уже символистам.

Со временем вопрос о разрыве авангарда с предшествующим развитием приходится ставить иначе. Разрывом следует считать не авангард, а то самое искусство XIX века, которое, казалось, этому принципу последовательности соответствовало в самом идеальном смысле. Что касается авангарда, то он как раз пытается преодолеть тот разрыв, который в истории искусства уже имел место до его возникновения. Но чтобы понять смысл мифологии вокруг нигилизма авангарда, следует отдавать отчет в том, что искусство развивается не в кратких, а в больших длительностях. В них и следует искать проявление принципа преемственности. То, что в пределах кратких длительностей кажется нарушением предметности, в больших длительностях может быть осознано как ее восстановление. Так, касаясь этого вопроса, В. Кандинский утверждает, что в истории изобразительного искусства разрыв совершился еще в эпоху позитивизма, т.е. в XIX веке. «Материалистически-реалистическое направление в живописи XIX века, — пишет В. Кандинский, — стоявшее

в общей связи с крайними увлечениями материалистическими системами в науке, морали, литературе, музыке и других областях духовной жизни, разорвало связь с чисто живописными методами прошлых веков. Тянувшаяся от архаических времен нить была оборвана. Крупнейшая во всяком искусстве задача — композиционная — в материалистически-реалистическом направлении была как средство искусства оставлена; живописная композиция заменилась натурной. Лишенная своего главного основания живопись перестала быть самодовлеющим выразительным искусством и сделалась искусством изобразительным: все приемы живописи были направлены исключительно на изображение и почти механическое отражение творчества натуры; с половины XIX века, по-видимому главным образом под влиянием японской гравюры, европейские художники осознали, что живопись стала вести жизнь не самостоятельную, а отраженную: осталась бездушная видимость» [4, с. 25].

Таковы последствия развертывающегося уже в XIX веке кризиса созерцания как значимого признака рецепции искусства. В своих суждениях В. Кандинский далек от грубого и приблизительного проведения границы между старым, традиционным, с одной стороны, и авангардным, с другой. XIX век вовсе не был однородным, и его нельзя оценивать, исходя лишь из негативных процессов. Это столетие в то же время было и преддверием тех процессов, что имели продолжение в XX веке [11, с. 35], хотя многое из того, что уже имелось в XIX веке, почему-то приписывается XX веку. Так, например, прием внутреннего монолога, столь характерный для новой литературы XX века, например для Д. Джойса, С. Эйзенштейн находил еще в XIX веке, и не только у забытого ныне писателя Э. Дюжардена, но даже у Достоевского и Льва Толстого [17, с. 112].

А что же для В. Кандинского в XIX веке предвосхищает XX век? В данном случае В. Кандинский весьма конкретен. Он называет даже имена предшественников перехода к новым формам искусства — прерафаэлиты, Беклин и Сегантини. Да, собственно, неоимпрессионизм уже предвосхищает абстрактные формы. «После реалистических идеалов выступают сменяющие их импрессионистические стремления. Последние завершаются в своей догматической форме и чисто натуралистических целях в теории неоимпрессионизма, который одновременно ударяется и в абстрактность; его теория (при-

знаваемая им универсальной системой) стремится фиксировать на холсте не случайный кусок природы, но всю природу во всем ее блеске и великолепии» [4, с. 105].

Называя Росетти, Бьерн-Джонса, Беклина, Штука и Сегантини, В. Кандинский утверждает, что именно эти имена характерны для поисков в нематериальной, т.е. абстрактной сфере. В. Кандинский их называет искателями «внутреннего» во «внешнем». В. Кандинский отдает отчет о вкладе в поиск новых форм каждого из названных художников. «Rossetti обратился к прерафаэлитам и искал оживить их абстрактные формы новым биением. Bocklin, уйдя в области мифологии и сказки, в противоположность Rossetti, одевая свои абстракции в сильно развитые материально-телесные формы, Segantini, самый с внешней стороны материальный среди этих трех, брал совершенно готовые формы природы, которую он часто разрабатывал с микроскопической точностью (его горы, камни, животные) и одновременно или как бы вопреки такому приему и вопреки не видно материальной форме умел создать неизменно абстрактные образы, вследствие чего он является внутренне наименее материальными в этой группе» [4, с. 106].

Но В. Кандинский не может не отметить и других «искателей нового закона формы» — Сезанна и Матисса — с их искусством одухотворять мертвую природу. Так возникает ситуация, когда то, что в истории существовало в разные эпохи, возвращается и функционирует одновременно. Возникшие в предшествующие эпохи формы неожиданно возвращаются. Эта закономерность не прошла мимо внимания О. Мандельштама, который фиксирует это явление в поэзии. Он пишет: «Ныне происходит как бы явление глоссолалии. В священной испуганности поэты говорят на языке всех времен, всех культур. Нет ничего невозможного. Как комната умирающего открыта для всех, так дверь старого мира настежь распахнута перед толпой. Внезапно все стало достоянием общим. Идите и берите. Все доступно: все лабиринты, все тайники, все заповедные ходы. Слово стало не семиствольной, а тысячестьвольной цевницей, оживляемой сразу дыханием всех веков. В глоссолалии самое поразительное, что говорящий не знает языка, на котором говорит. Он говорит на совершенно неизвестном языке» [6, с. 42].

Эту ситуацию В. Кандинский описывает так: «Мы все чаще в последнее десятилетие наблюдаем бегство в прошлое — греческая

«классика», итальянское кватроченто, поздний Рим, «примитивное» искусство (включая «диких»), сейчас в Германии старые «немецкие мастера», в России иконы и т.д.» [4, с. 246]. Правда, в разных странах эта тенденция проявляется по-разному. В одних это явление гипертрофировано, в других проявляется слабо. Так, в этом преуспели немцы и русские, которые, по утверждению В. Кандинского, «спускаются в самую глубину». Во Франции эта тенденция ослаблена, имеет место «лишь незначительный поворот головы из «сегодня». Конечно, эта тенденция подмечена еще в конце XIX века Ф. Ницше. В конце концов В. Кандинский — этот разрушитель и один из главных виновников возникновения беспредметности — находит вполне консервативную формулу саморазвития искусства. Он формулирует: «Эти вспышки в ослепительном свете вырывают из мрака новые перспективы, новые истины, являющиеся, однако, в основе своей не чем иным, как органическим развитием, органическим ростом прежних истин, которые не уничтожаются этими новыми истинами, а продолжают свою необходимую и творческую жизнь, как это неотъемлемо свойственно каждой истине и каждой мудрости. Оттого, что вырос новый сук, ствол не может стать ненужным: им обуславливается жизнь этого сука» [4, с. 292]. Этот диалектический подход В. Кандинского к логике саморазвития искусства, не отрицающей воздействие на нее социума и культуры, пожалуй, следует считать единственно приемлемым.

* * *

1. Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989.
2. Вазари Д. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., 1956. Т. 1.
3. Грабарь И. Письма. 1891—1917. М., 1974.
4. Кандинский В. Избранные труды по теории искусства. М., 2001. Т. 1.
5. Маковский С. На Парнасе Серебряного века. М., 2000.
6. Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987.
7. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991.
8. Поппер К. Открытое общество и его враги. Т. 1. Чары Платона. М., 1992.
9. Прокофьев В. Художественная критика, история искусства, теория

общего художественного процесса: их специфика и проблемы взаимодействия в пределах искусствоведения // Советское искусствознание. Вып. 2. М., 1978.

10. Степун Ф. Мистическое мировидение. Пять образов русского символизма. СПб., 2012.

11. Турчин В. Век XIX столетию XX-му // Двадцатый век и пути европейской культуры. М., 2000.

12. Ханзен-Леве О. Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М., 2001.

13. Хренов Н. История искусства как история культуры // Культура и искусство. 2011. № 1. С. 92—99.

14. Хренов Н. Утопический комплекс русского искусства первой половины XX века: от авангарда к византийской традиции // Верхневолжский филологический вестник. 2015. № 1. С.171—177.

15. Эйзенштейн С. Избранные произведения: в 6 т. М., 1964. Т. 2.

16. Эйзенштейн С. Мемуары. М., 1997. Т. 2.

17. Эйзенштейн С. Метод. М., 2002. Т. 1.