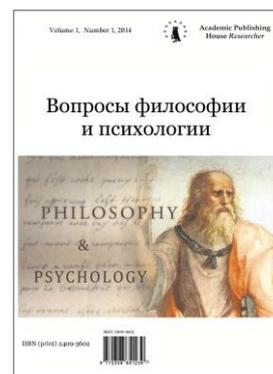


Copyright © 2018 by Academic Publishing House Researcher s.r.o.



Published in the Slovak Republic
Voprosy filosofii i psikhologii
Has been issued since 2014.
E-ISSN 2414-0856
2018, 5(1): 3-11

DOI: 10.13187/vfp.2018.1.3
www.ejournal20.com



Articles and Statements

Kandinsky: Philosophy of Eternal Artistry of the Person

Fedor I. Girenok ^{a, *}

^a Lomonosov Moscow state university, Russian Federation

Abstract

In article the philosophy of painting of Wassily Kandinsky is investigated. The author carries out the comparative analysis of the American school of vanguard and the Russian school of vanguard. The vanguard, according to the author of article, is refusal of the artist of a subject in art. It forbids to learn and be surprised. In the author's opinion articles, Kandinsky makes Copernican revolution in art. He pays attention not to subjects which surround it, and on prototypes which are possessed by his soul. Kandinsky differs from the American abstract artists in that he erases border between art and philosophy. Whereas the American abstractionism erases border between art and not-art. The American school of vanguard understands art as action. The Russian school of vanguard understands art as philosophy. Kandinsky, answering a question "That there is an art?", becomes the philosopher. In research the idea that art is continuously lasting movement of the artist to a prelanguage condition of the person is introduced. The philosophy of the Russian vanguard recognizes that the person is involved eternal artistry, and his soul is as Kandinsky speaks, the shining point in geometry of a black circle.

Keywords: vanguard, abstract painting, V. Kandinsky, J. Pollock, nonclassical esthetics, art, person, M. Duchamp, K. Greenberg, creativity.

В 1866 году в Москве родился русский художник В. Кандинский, выпускник кафедры политической экономии и статистики МГУ. Кандинский знаменит абстрактным искусством и, прежде всего, своими композициями.

Сток сена

Кандинский с детства любил живопись: картину Репина «Не ждали», «Весло» Левитана, «Христа» Поленова. В 1896 году Кандинский побывал на выставке французских импрессионистов. Его поразила картина Клода Моне «Сток сена в Живерни». В «Ступенях» Кандинский написал об этом так: «Мне казалось, что без каталога не догадаться, что это сток сена. Эта неясность была мне неприятна: мне казалось, что художник не вправе писать так неясно» (Кандинский, 1913).

Действительно, с реалистической точки зрения, название картины не соответствовало ее содержанию. Почему бы не назвать картину Моне не «Сток сена», а «Маки» или

* Corresponding author
E-mail addresses: girenok@list.ru (F.I. Girenok)

«Деревенский пейзаж». Моне не выбирал слова. Он пытался поймать мгновение и зафиксировать его красками. В этих попытках рождались серии изображений одного и того же предмета в разные моменты его жизни.

Композиция «Стога» состоит в движении глаза от темной части картины к светлой. Что это значит? Это значит, что темное, мрачное позади. Впереди нас ожидает радость света, чем дальше, тем ближе к источнику, тем лучше для человека. В конце концов, все у нас еще только начинается. В этой картине предмет важен не сам по себе, а для изображения света. В ней главным является не предмет, а цвет. Мы видим стог сена, но не видим сена. Мы видим сено только внутренним зрением. Мы видим движение маков, но не видим сами маки. Сами маки – это наше сновидение наяву. Мы видим цветущее поле, но не видим цветы. Эти цветы мы, зрители, учреждаем своим уже сознанием. Нам ясно видна полоска леса, но не видны сами деревья.

Кандинский, увидев картину Моне, решил учиться живописи. Он, как Ван Гог или Гоген, бросил все и неожиданно для всех стал заниматься искусством уже в зрелые годы. Ему 30 лет, он юрист, экономист. Его интересуют вопросы труда и заработной платы. В дерптском университете ему предлагают должность профессора. Он выбирает другое и едет в Германию, в Мюнхен.

Абстрактная живопись

Однажды в сумерках в своей мастерской Кандинский увидел неописуемо прекрасную картину. Он подошел к ней, посмотрел. Это была его картина. На ней не было ничего внешнего, но она была пропитана каким-то внутренним горением. В тот момент он выбрал для себя внутреннее горение без внешнего эффекта. Кандинский выбрал идею абстрактной живописи.

Что мы видим, когда смотрим на композиции В. Кандинского? Ничего. Почему? Потому что они беспредметны. Но значит ли это, что мы видим потому, что есть предметы? Нет, мы видим не потому, что есть предметы, и не потому, что у нас есть глаза. Мы видим потому, что у нас есть свет внутри. Мы обладаем способностью видеть сны даже тогда, когда мы бодрствуем. Мы видим даже тогда, когда ослепнем.

Человек либо ничего не видит, либо не все. Если он видит мир, то он не видит себя. Если он видит себя, то он не видит мир. Когда мы смотрим на мир, то мы видим предметы. Тех, кто смотрит на мир, принято называть реалистами. Но чтобы видеть предметы, даже реалистам уже нужно уметь видеть. И это умение видеть не зависит от предметов. А от чего оно зависит? Для того чтобы ответить на этот вопрос, нужно понять, куда смотрит художник: на мир, на себя или никуда не смотрит. Если художник выбирает нулевую точку поворота и никуда не смотрит, как бы зависая между собой и миром, то он видит только цвет. Когда он смотрит на себя, он видит внутренний мир. Художники, как сказал однажды Шенберг, пишут картины, а не то, что они изображают, хотя они может быть что-то и изображают. Писать картину – значит смотреть на себя, то есть быть немного аутистом. Но смотреть на себя – это не значит писать автопортрет. В автопортрете художник помещает себя в мир и смотрит на себя как на предмет, то есть смотрит на себя со стороны Другого. Смотреть на себя – значит видеть то, чем мы видим. Видеть то, чем мы видим, значит галлюцинировать. Видеть собственные галлюцинации вне себя – значит быть художником – авангардистом, то есть авангард пытается вынести свое внутреннее видение вовне. Авангардное искусство, абстрактная живопись совершают рефлексивный поворот от предмета к тем средствам, которыми этот предмет учреждается, от мимезиса – к тому, что человек знает о предметах до встречи с ними.

Искусство – дитя мистерии

Ребенок видит раньше, чем он откроет глаза. Он видит закрытыми глазами, то есть грезит. Внутреннее зрение всегда предваряет внешнее. Сначала мы грезим, затем мы видим какие-то вещи. В мире нет никаких точек, линий и плоскостей. В мире есть силы и тела. Точка – это видение точки. Линия – это пригрезившаяся линия. Человеческое бытие начинается с неразличности внутреннего и внешнего, со сновидения, которое сбывается. Их различность – это не физический акт. Она является результатом мистериального действия, в котором не видят то, что есть, и видят то, чего нет. Искусство –

незаконнорожденное дитя сокрытой истины, мистерии. В абстрактной живописи нет ничего такого, чтобы не знали дети, невротики и первобытные художники. Пикассо, побывавший в пещере Ласко, признался, что за 17 тысяч лет художники ничего нового не изобрели. В палеолите искажали пропорции для правильного восприятия зрителем, составляли фигуру бизона из сотен точек, а в колодце пещеры нашли картину из комбинации фигуративной и не фигуративной живописи.

Видеть – значит уже понимать. Человек сначала видит и понимает, а затем уже говорит. Зрение, по замечанию Бергера, первично по отношению к речи. Абстрактная живопись предназначается не языку, а доречевому видению. То, что мы видим, не совпадает с тем, о чем мы говорим. Язык и сознание имеют разное происхождение. Точно так же то, что человек понимает, не совпадает с тем, что он знает, ибо знают внешнее, а понимают внутреннее. То, что человек видит, не совпадает с тем, что ему говорят и, следовательно, с тем, что он знает. Мы видим, что солнце всходит и заходит, и знаем, что земля вращается вокруг солнца.

То, во что человек верит, влияет на то, что человек видит. Люди видят лешего, если верят, что он есть. Если они ни во что не верят, то они ничего не видят, кроме холста и краски на нем. Искусство не самоочевидно, – заявил Адорно (Адорно, 2001). Но не потому, что оно перестало быть чудом. А потому, что оно развернулось к субъективному.

Авангард и китч

Кандинский авангардист. Но что такое авангард? Об этом рассуждал Гринберг – русский еврей, эмигрировавший в Америку. В 1939 году он написал статью под названием «Авангард и китч» (Гринберг, 2005). Главный герой его статьи русский крестьянин.

Основная идея Гринберга состоит в том, что он полагает некую единую культуру, которая порождает, с одной стороны, искусство Брака, а с другой, – обложку какого-нибудь популярного журнала. Его ошибка заключается в том, что он не различает искусство и культуру. Искусство определяет первый шаг человека, и этому шагу не предшествует запаздывание второго шага. Культура – это воспроизведение содержания искусства на запаздывающем материале второго шага человека. Например, Есенин и Высоцкий. Оба поэты. Но Есенин – это поэзия, искусство, а Высоцкий – это культура, гитара и магнитофон. Живопись Брака – это искусство, а обложка журнала – культура.

Для Гринберга рождение авангарда совпало в Европе с прорывом революционной мысли в науке. То есть типологически Кандинский в искусстве является тем же самым, что и Эйнштейн в науке. Но тогда нужно продолжить типологию и признать, что Кандинский в искусстве, Эйнштейн в науке – это то же самое, что Ленин в политике. Если мы принимаем авангард в искусстве, то нам нужно принять его и в политике.

Гринберг полагает, что богема – это среда, в которой растет авангард. Но Кандинский вырос в МГУ. Значит ли это, что МГУ – это богема? Для Гринберга искусство социально. На самом деле искусство асоциально. Если художник отказывается изображать предмет, то не потому, что его внимание сдвигается от предмета к методу, к рефлексии над действием, над средствами и приемами. Гринберг не заметил коперниканского переворота в искусстве. Авангард отвернулся от предмета не для того, чтобы застрять в рефлексии, а для того, чтобы рассмотреть внутренний свет, первообразы. А первообраз – это не образ, а порождающая причина всех человеческих видений. Авангард совершил поворот к субъективности, которой рождается идея объективности.

Абстрактное не исчерпывается словами «неизобразительное» и нефигуративное. Воображать не значит изображать. Это значит учреждать существование. Гринберг увидел в авангарде имитацию имитации. Но Кандинский не имитировал, а всматривался в то, что в нем само себя показывало. Гринберг не заметил приближения художника к пределу искусства и поиску ответа на вопрос «что есть искусство само по себе?». Он, как марксист, полагал, что искусство стало тем, чем является, в силу некоей социальной выгоды. Говоря прямо, художник нуждается в деньгах. А общество этим пользуется. Деньги авангардистам давали социальные элиты. Но элите нравится эпатаж. Его можно продать. Ей не очень нравится философствование авангарда, не нравится сама мысль об искусстве ради искусства. И поддержка авангардного искусства, как пронизательно заметил Гринберг, уже к концу

тридцатых годов XX века сузилась. Пока элита поддерживала авангард, его поддерживали и массы. Когда элита отвернулась от авангарда, тогда и массы отвернулись от него.

«Там, где есть авангард, там есть и арьергард», – говорит Гринберг. Арьергардом является на его взгляд, китч, то есть искусство для жителей городов, для коммерческого успеха. А где же деревня? Куда делись крестьяне? Марксисты не знают, что делать с деревней. Они не любят крестьян. Гринберг полагает, что просвещение сделало свое дело. Нет больше невежественных крестьян. Все научились читать и писать. Все устремились в город. Крестьяне, захватив город, оказались между тем не на уровне вещей, окруживших их в городе. Народная культура перестала существовать. И масса требует, чтобы ей тоже дали что-нибудь из искусства. И ей дают. Что ей дают? То, что не требует досуга, не требует времени для осмысления. Ей дают китч. Где Гринберг видел китч? В советской России. У нас это, по его словам, доминирующая культура. Репин для него – представитель академического китча в русской живописи. А поскольку вся русская живопись реалистическая, постольку вся она относится к китчу.

Крестьяне выбирают Репина, а не Пикассо. Они поддерживают социалистический реализм, а не формализм. Смотреть Репина можно не думая, следуя аристотелевскому принципу искусству как узнавания. А смотреть Пикассо нужно, интерпретируя увиденное. Крестьянину же это не по силам. Более того, если крестьянину предложат на выбор Репина и обложку американского журнала, то он скорее выберет обложку. Альтернатива Пикассо – не Микеланджело, а китч, – делает вывод Гринберг.

Вершина авангардного искусства

К. Гринберг полагал, что вершина авангардного искусства находится в США, а вершина классического искусства в Европе. Но классическое искусство к концу XIX века оказалось в кризисе. Суть этого кризиса состояла в том, что искусство опиралось, с одной стороны, на духовное, а с другой – на материальное. И художники пытались найти эстетическую форму, которая бы удерживала обе эти субстанции в некотором равновесии. Но после Ренессанса началась десакрализация искусства, и художнику нужно было либо остановиться, либо прыгать далее на одной ноге, придерживаясь материализма и психологизма. Искусство попыталось найти новую форму своей жизни. Вот эту-то новую форму и нашел авангард в Америке. Американцы решили поделиться этой формой с Европой.

Прежде всего, всякое искусство, следуя авангарду, должно было решить, что в нем есть такое, без чего оно не может быть. Живопись, конечно, сразу же отказалась от литературы под тем предлогом, что картина – это не иллюстрация к тексту. Литератор действует словом, а художник действует цветом и формой. Всякая картина существует как картина вне связи с тем, что на ней изображено. Лошадь, которая изображена на картине, не имеет к ней никакого отношения. Самые отчаянные американские экспериментаторы в искусстве решили, что и у художника такое же отношение к картине, что и у лошади. Эти экспериментаторы жили в США. Одного звали Поллоком, другого – Ротко, а третьего – Дюшан. Вот эти люди, по мнению Гринберга, и создали настоящее авангардное абстрактное искусство, которое не отсылает к миру, к реальности, а отсылает только к самому себе и в этом смысле является автономным.

Дюшан осуществил мысль Гегеля о том, что, поскольку искусство вступило в полосу своего заката, постольку оно должно исчезнуть. Он стер границу между искусством и неискусством. И выставил на всеобщее обозрение писсуар как свое произведение. Каждый теперь может быть художником. Все стало искусством.

Поллок сначала помогал мексиканскому социалистическому реалисту Сикейросу, потом он после запоя попал в психбольницу, где перенес свои кошмарные видения на бумагу. В конце концов, он изобрел дриппинг – разбрызгивание краски на холсте. Главное в его живописи, по словам Розенберга, – случай. Некоторый выставки Поллока спонсировало, видимо, ЦРУ. Впоследствии одна из таинственных картин Поллока под названием «№5» была продана на аукционе за 140 млн долларов. Ротко с картинами из двух и трех монотонных полос возили в Европу, чтобы показать европейцам метафизическую глубину американского искусства.

Гринберг, как исторический материалист, не понял абстрактную живопись. Он думал, что все дело в исторических обстоятельствах, в классовой расстановке сил. Что на самом деле в абстрактной живописи мы видим краски на холсте, что искусство – это непосредственное восприятие, голая чувственность. Но дело не в том, что мы видим видимое, а в том, что мы видим невидимое. Ведь искусство – это остывающее мистериальное действие, связывающее нас с первоначальным взрывом галлюцинаций. Для изображения видимого краски являются непозволительной роскошью. Взгляд первобытного художника открыл нам плоскость и форму. Нарисованный им бизон – это не бизон, а радость локализации изображения объемного трехмерного предмета на двухмерной плоскости, то есть полагание предмета и одновременно полагание сознания, воспринимающего предмет в качестве предмета.

Теоретики абстрактной живописи Гринберг и Розенберг полагали, что абстрактная живопись насквозь демократична и уже сама по себе дышит свободой, что, как они думали, является ее достоинством и преимуществом по отношению к классическому искусству. И одновременно они сделали абстрактное искусство идеологическим орудием в борьбе с Европой и особенно с Россией. Америка хотела доказать, что у нее есть настоящее искусство, а не какие-нибудь ремейки европейской культуры. И им это удалось сделать. Но на самом деле абстрактное искусство не имеет никакого отношения ни к демократии, ни к либерализму. Оно имеет отношение к музыке.

Музыка

Человек, по словам Кандинского, сначала видит цвет в себе самом, а затем уже он видит его на художественной выставке или в природе. Сначала звучит музыка в душе, а потом уже она звучит в консерватории. И проблема состоит в том, чтобы выяснить: не убивает ли художник тот цвет, который человек видит внутри себя, равно как не убивает ли музыка композитора ту музыку, которая уже звучит в нашей душе. Тайна искусства состоит в том, что оно заставляет нас видеть наши видения, узнавать их, слышать наши внутренние звуки. Эту синергию Кандинский назвал вечной художественностью в человеке.

Музыка – это пример для подражания авангардной живописи. Живопись как музыка. Она не информирует. Она воздействует на человека непосредственно. Сами по себе звуки – это не музыка. Музыка начинается с самоаффектации человека, который слышит звуки собственного голоса. Но слышать собственный голос – это, говорит Деррида, и есть сознание (Деррида, 2000), то есть тождество галлюцинирующего звука и самораскрывающейся в галлюцинации линии, тождество музыки и живописи. Если человек – это чистое самовозбуждение, то это возбуждение принимает временную форму, которое не ищет вне себя никакой материи выражения. Человек бытийствует, исполняя свое бытие как музыкальное произведение. Поэтому каждый человек находит свой ритм, свое звучание, свою мелодию. Ибо ты есть неведомая в мире музыка, которая адресована сознанию, а не уму. И абстрактная живопись Кандинского тому подтверждение. Смотреть композиции Кандинского можно, слушая Шенберга.

Композиции

«Самое слово «композиция», – писал в своих воспоминаниях Кандинский, – вызывало во мне внутреннюю вибрацию. Я поставил себе целью моей жизни написать «Композицию»» (Кандинский, 1913). Однажды Кандинский заболел и в жару тифа ему ясно привиделась целая картина, которая, когда он выздоровел, рассыпалась на мелкие детали. Через несколько лет ему все же удалось выразить свое видение в «Композиции №2». Композиция звучала для художника как молитва, как вихрь цветowych пятен и линий, в котором выражались его чувства.

Кандинский – не был мальчиком-вундеркиндом с аутистической способностью к вычислениям. Его ранние работы восхитительны. Многим до сих пор нравится его «Певница» и «Прощай». Но Кандинский не художник, а мыслитель. Это, конечно, не Соловьев и не Флоренский. Кандинский не мыслит понятиями и не мыслит образами. Он, как Менделеев, мыслит таблицами, думает композициями. И этим он отличается от американского авангарда, который не думает, а чувствует.

Что такое композиция? Я бы сказал, что это клипы. Синтез музыки и живописи. Но не буду так говорить. Композиции состоят у него из элементов. Что такое элементы? Это части, которые не отсылают к целому. Но это и не части, которые отсылают к другой части. Это то, что отсылает к самому себе. И в этом смысле это базовый элемент мира. Что делает человек прежде всего? Он эмоционально раскрашивает мир. Что делает Кандинский? Он наделяет эмоциональными свойствами цвет и форму. Горизонталь звучит холодно и минорно. Вертикаль – тепло и высоко. Диагональ соединяет тепло и холод. Острые углы являются теплыми, желтыми и активными. Прямые углы – холодны, красны и сдержанны. Зеленый цвет уравнивает и звучит, как скрипка. Синий – это орган. Красный звучит, словно барабанный бой. Голубой издает звук флейты. Желтый поднимает все выше и выше до высоты, невыносимой для глаз. Синий опускает в бездонные глубины.

Сколько базовых элементов? Флоренский говорил, что таких элементов около 9 – точка, линия, плоскость, спираль, круг, треугольник, овал и т.п. (Флоренский, 1993). У Кандинского их бесконечно много. Искусство Кандинского антропологизирует геометрию мира. В его композициях нет человека. И непонятно: они его предвосхищают или они его оставляют в прошлом.

Ведь что такое картина? Картина нуждается во взгляде на картину. Она ищет его, ибо только вместе с ним она становится тем, что она есть. Картина ищет глаз человека. Где глаз – там центр мира. В композициях Кандинского нет центра. Везде периферия, все самостоятельно. Но и в картинах Моне нет центра. Импрессионизм убрал глаз и у него все, как у Гераклита, потекло. У Кандинского вместо глаза как будто бы работает камера, которая может видеть то, что не видит глаз. У него мир не течет. Он у него взрывается, как галлюцинация. Или замирает в свободном падении. Кандинский монтирует кадр, как режиссер. Монтаж его метод.

Следующим шагом Кандинскому нужно было бы, видимо, ввести несколько камер, комбинация которых дала бы не кубизм, не множество взглядов на один предмет, а зеркальное множество картин в картине. Его композиции мы можем вращать вокруг своей оси. Почему? Потому что значение цвета не изменится. Желтое все равно будет тянуть нас вверх, а квадрат как был красным, так и останется красным. Не порозовеет. В композициях Кандинского нет ни верха, ни низа, ни левого, ни правого, ни ближнего, ни дальнего. Им не хватает бозона, который мог бы придать им некую материальность.

В композициях Кандинского мы сталкиваемся с формами чистого бытия. У него нет ни Дазайна, ни тут-бытия, ни там-бытия, как у Хайдеггера. Ведь что такое Дазайн? Это равенство форм жизни, равенство человека и нечеловеческих форм жизни. Что такое чистое бытие? Это не то, что все думают. Это не существование. Не то, что можно изобразить, выразить, репрезентировать. Чистое бытие – это то, что само себя раскрывает в своем существовании. И в этом смысле композиции Кандинского – иллюстрация к простой мысли о том, что бытие и мысль о бытии – одно и то же. Это бытие, для которого не может быть зрителя или наблюдателя. Поэтому все, что происходит в голове зрителя, не имеет никакого отношения к тому, что происходило в голове Кандинского, а все, что происходило в голове Кандинского и нашло свое отражение в его книгах, не имеет никакого отношения к тому, что получилось в композициях. Ведь что такое основные элементы мира? Что такое точка, линия, плоскость? Это то, чего нет. Это галлюцинации. Или, говоря современным языком, некая локализация, существующая во взгляде того, что смотрит на себя.

Сезанн

Кандинскому нравился Сезанн. Сезанну понравилась фигура стоящей женщины на картине Рубенса «Апофеоз Генриха IV». Он взял ее форму себе и поместил в картину «Купальщицы» 1906 года. Главное в этой картине не купальщицы, а треугольник с вершиной, образуемый двумя деревьями. Мы не знаем, что это за деревья, что это за река, что это за женщины, не знаем, когда это все происходит и где. Все абстрактно.

Треугольник подчиняет себе всю картину. Он изменяет пропорции человеческого тела. Слева мы видим фигуру женщины, которую треугольник заставляет тянуться к своей вершине, и она вытягивается в какие-то уже человечески невозможные формы. Рядом с ней находится другая женщина, фигура которой приземлена горизонтальной линией треугольника и поэтому выглядит какой-то короткой по сравнению с первой. Справа видна

еще одна фигура, которая, как и первая, тянется вверх. Сезанну неважно, что искажаются пропорции. Он решает художественные задачи. Картина все равно, что там происходит за пределами картины, в реальности. На картине Сезанна на первый план выступает абстрактное, а не конкретное, не органика. То же самое мы видим и на картинах Кандинского, у которого органика на заднем плане, а абстрактное на первом плане. Как мыслитель Кандинский должен был решить, мешают ли оба эти плана друг другу или помогают, не заменить ли вообще фигуры человека абстракциями. И Кандинский приходит к выводу – нужно заменить. При этом композиционно ничего не меняется. Абстрактное удерживает форму картины. Кандинский полагал, что в искусстве вообще нет никакого категорического императива, нет слова «должен». Художник никому ничего не должен. Искусство, заявляет художник, навеки свободно. Оно бежит от слова «должен» как день от ночи.

Неклассическая эстетика

В искусстве все относительно. Кандинскому нравится принцип отноцентризма. Центр везде, периферия – нигде. Везде линия, цвет, поверхность. Но у каждого художника есть еще и принцип некоей внутренней необходимости. Что это такое? Это тройкий код во взгляде всякого художника. В нем есть то, что видит только этот художник, что свойственно именно ему. А что свойственно художнику? А художнику свойственно видеть свои видения. Вот это и определяет художественную фактичность. Помимо этого, во взгляде каждого художника есть еще и то, что свойственно видеть эпохе. Что это значит? Это значит, что у эпохи есть свои видения. И, следовательно, любой эпохе свойственно что-то не видеть, на что-то не обращать внимания. Время эпохи вообще определяется тем, что люди не могут видеть, на что люди закрывают глаза. И еще во взгляде художника есть то, что свойственно видеть человеку вообще. То есть существуют вещи, которые человек не может не видеть, не может не знать. Есть то, на что он в принципе не может закрыть глаза. Это «вечная художественность» в человеке. Изначальные координаты этой «вечной художественности» определяется в человеке антагонизмом между «мы» и «они». Если есть эти исходные координаты, тогда есть и понимание различия между светлым и темным, теплым и холодным, близким и далеким. Например, желтое – это теплое, синее – это холодное. Теплое стремится к зрителю, холодное стремится от него. Желтый приближает, синий удаляет.

Кандинский не вписывается в классическую эстетику. Из всего наследия Канта, например, к нему можно отнести только один тезис. Это тезис о том, что всякий человек априори может построить фигуру животного вообще. Все остальное, включая понятия катарсиса, возвышенного, прекрасного, незаинтересованного, можно спокойно выкинуть. Даже если для Канта аналог искусства – это игра в карты, то относительно Кандинского эта метафора не работает. Почему? Потому что композиции не переводят, как игра в карты, человека из одного состояния в другое, не вызывают в нем радость, надежду, огорчение и прочие чувства. Для Кандинского – это не состояния, не качества человека, а фиксированные на плоскости «станции», которые пробегает внешний наблюдатель.

Мыслитель

Кандинский – мыслитель ([Философия русского авангарда, 2018](#)). Его живопись обращена к мышлению. Что же делает искусство Кандинского? Оно, по его словам, соскабливает материю с души, готовит человека к переходу из эры материального в сферу духовного. У Кандинского есть понятия внутреннего мира и духовности. Но эти понятия бесконечно испорчены теософией, антропософией и существующими общественными предрассудками. Что такое духовность? С одной стороны, это эмоция, а с другой – знание о вещах до встречи с ними. Человек, перемещаясь по силовым полям цвета и формы, должен был достичь территории духовности, то есть различия добра и зла.

В искусстве Кандинского нет борьбы пространства и вещей. В нем есть только плоскость, фигуры и цвет. Но посредством цвета и геометрических форм нельзя передать воздействие на самого себя. А без самовоздействия нет никакой духовности. Искусство Кандинского не имеет никакого отношения к выражению духовных ценностей. Кандинский на своих полотнах фиксировал не духовные ценности, а чистые формы мира, которые отсылают не к человеку и его опыту, а к точке сингулярности. В свое время искусство Кандинского называли дегенеративным. Но Кандинский не дегенерат. Он знал одну

простую вещь, которую многие сегодня уже не знают. Сегодня все знают, что в мире есть только тела и силы. Кандинский знает, что в мире есть еще некоторое внутренне. Внутреннее – это то, что можешь видеть только ты и никто другой. Внутренний мир человека – это время. Время, которое вообще не касается вещей.

Треугольник Кандинского

Как понимать знаменитые рассуждения Кандинского о треугольнике в работе «О духовном в искусстве» (Кандинский, 2016)? Очень просто. Верхняя часть треугольника, вернее точка, в которой заканчивается треугольник, – это место художника. Так думал Кандинский. Я добавлю – это также место философа и святого. Что это значит? Я открою тайну, что человек впервые появляется не как охотник, не как рыболов или каннибал, а как художник, философ и святой. Эта мысль кажется безумной, но для Кандинского, впрочем, как и для Ницше, это мысль обладает самоочевидностью. Все, что Кандинский сказал о духовном росте той толпы, которая занимает основание треугольника, можно отнести к предрассудкам образованного человека начала 20 века. Место, которое занимает один, не могут занимать миллионы. Кандинский думал, что в треугольнике есть движение и те, кто был внизу, всей своей массой поднимаются вверх в ту точку, в которой находится художник. Кандинский полагал, что так происходит духовный прогресс. Сегодня можно прямо сказать, что никакого духовного прогресса не было и не будет. Прогресс оказывается техническим. В треугольнике вообще нет движения. Треугольник сам по себе не может поменять цвет. Но если бы даже он его менял, то этот цвет был бы цветом деградации. Кандинский не знал, что не прогресс, не точка роста играет важную роль в жизни человека, а точка соприкосновения двух конусов, двух треугольников, обращенных острием друг к другу. Эта точка называется точкой абсурда, точкой превращения, средоточием нелогического. Тем, что может остановить прогресс. Искусству Кандинского не достает чувства абсурда, мощи алогического. Он просто ученый, который пытается составить рациональную таблицу цветов и фигур.

Кандинский наивно думал, что если нет духа или, как он говорил, если нет чувства тонкой материи, то тогда ищут поддержку в толстой, вернее твердой материи. Но Кандинскому надо было бы, видимо, добавить, что тогда получается не искусство, рождающее мир, а искусство приспособления к миру.

Любой художник, как и любой философ, знает, что мир устроен так, что он не может не деградировать. И место художника, философа и святого в нем не гарантировано. Что это значит? Это значит, что мир ждет апокалипсиса. Но апокалипсис – это уже не чистая форма бытия, это содержание. Чтобы его зафиксировать, нужна другая, фигуративная живопись, поэтому в «Композиции №7» я не вижу никакого апокалипсиса, никакой борьбы света и тьмы, Бога и сатаны. Абстрактная живопись может быть умной или глупой. Там, где существуют точки, линии и плоскости, не может быть ангелов, святых, добра и зла. Абстрактная живопись не может быть красивой.

Резюме

Мы, говорит Кандинский, не греки. Не будем им подражать. Если будем подражать, то у нас будет только форма, но не будет души, внутреннего смысла. Ближе всего к нам примитивы, варвары. Это чистые художники, как и мы, абстракционисты. Для нас внешнее случайно. Внутреннее необходимо. Жизнь – это всего лишь черный круг. В этом круге есть маленькая светящаяся точка. Это наша душа. Примитивы палеолита знали, что эта точка – свет. Мы сегодня уже колеблемся. Мы думаем, что это сон. Цвет перестает быть тем, что достигает глубин сознания.

Искусство, как и философия, должно пророчествовать. У художника должны быть видения. Это его крест: тянуть повозку человечества вверх. Художник одинок, его никто не понимает. Но хуже всего, когда художник понятен своему окружению. Искусство – это все, что, по словам Канта, делается посредством свободы.

Но делать что-либо сегодня посредством свободы – не значит быть художником, ибо художник – это не только свобода, не только умение, но и судьба быть непонятым.

Литература

- Адорно, 2001 – Адорно В. Теодор. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. 527 с.
 Гринберг, 2005 – Гринберг К. Авангард и китч // Художественный журнал, № 60, 2005. С. 49–58.
 Деррида, 2000 – Деррида Ж. О грамматологии. М.: Ад Маргинем. 2000. 512 с.
 Кандинский, 1913 – Кандинский В. Ступени, 1913. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.wassilykandinsky.ru/book-118-1-16.php> (дата обращения: 21.04.18).
 Кандинский, 2016 – Кандинский В. О духовном в искусстве. М.: ЭКСМО, 2016. 160 с.
 Философия русского авангарда, 2018 – Философия русского авангарда / под. ред. Ростовской Н.Н. М.: Проспект, 2018. 128 с.
 Флоренский, 1993 – Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993. 321 с.

References

- Adorno, 2001 – Adorno V. Teodor. (2001). Esteticheskaya teoriya [Aesthetic theory]. M.: Respublika, 527 p.
 Derrida, 2000 – Derrida Zh. (2000). O grammatologii [About grammarology]. M.: Ad Marginem. 512 p.
 Filosofiya russkogo avangarda, 2018 – Filosofiya russkogo avangarda [Philosophy of russian avant-garde]. Pod. red. Rostovoi N.N. M.: Prospekt, 2018. 128 p.
 Florenskii, 1993 – Florenskii P.A. (1993). Analiz prostranstvennosti i vremeni v khudozhestvenno-izobrazitel'nykh proizvedeniyakh [Analysis of spatiality and time in artistic and visual works]. M.: Progress, 321 p.
 Grinberg, 2005 – Grinberg K. (2005). Avangard i kitch [Avangard and Kitsch]. Khudozhestvennyi zhurnal, № 60, pp. 49–58.
 Kandinskii, 1913 – Kandinskii V. (1913). Stupeni [Steps]. [Elektronnyi resurs]. Rezhim dostupa: <http://www.wassilykandinsky.ru/book-118-1-16.php> (data obrashcheniya: 21.04.18).
 Kandinskii, 2016 – Kandinskii V. (2016). O dukhovnom v iskusstve [About the spiritual in art]. M.: EKSMO, 160 p.

Кандинский: философия вечной художественности человека

Федор Иванович Гиренок ^{а, *}

^аМосковский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Российская Федерация

Аннотация. В статье исследуется философия живописи Василия Кандинского. Автор проводит сравнительный анализ американской школы авангарда и русской школы авангарда. Авангард, по мнению автора статьи, это отказ художника от предмета в искусстве. Он запрещает узнавать и удивляться. На взгляд автора статьи, Кандинский совершает коперниканский переворот в искусстве. Он обращает внимание не на предметы, которые его окружают, а на первообразы, которыми обладает его душа. Кандинский отличается от американских абстракционистов тем, что он стирает границу между искусством и философией. Тогда как американский абстракционизм стирает границу между искусством и не-искусством. Американская школа авангарда понимает искусство как действие. Русская школа авангарда понимает искусство как философию. Кандинский, отвечая на вопрос «Что есть искусство?», становится философом. В исследовании высказывается мысль о том, что искусство является непрерывно длящимся движением художника к доязыковому состоянию человека. Философия русского авангарда исходит из того, что человек причастен вечной художественности, а его душа – это, как говорит Кандинский, светящаяся точка в геометрии черного круга.

Ключевые слова: авангард, абстрактная живопись, В. Кандинский, Дж. Поллок, неклассическая эстетика, искусство, человек, М. Дюшан, К. Гринберг, творчество.

* Корреспондирующий автор
 Адреса электронной почты: girenok@list.ru (Ф.И. Гиренок)