
В ПОИСКАХ ИНОЙ РЕАЛЬНОСТИ

СУЩЕСТВО КАРТИНА

Назвать имя Василия Кандинского (1866—1944) означает сегодня почти то же самое, что сказать «абстрактное искусство». На самом деле он был не единственный, кто участвовал в большом преобразении (или, если угодно, разрушении) традиций европейского (в том числе и русского) искусства. Первооткрывателями числятся также Казимир Малевич, Пит Мондриан и некоторые другие мастера живописи из разных стран. Им наследовали, от них отталкивались или пытались достроить начатые ими здания другие мастера с очень звучными и значимыми именами. Одни только американцы чего стоят. Притом «чего стоят» следует понимать и в переносном, и в прямом смысле. Абстрактные картины XX века означают на художественном рынке числа со многими нулями.

Картины Кандинского оцениваются в валютных единицах даже внушительнее, нежели произведения его русских, западноевропейских и американских собратьев XX века. Крупные работы нашего мастера оцениваются приблизительно в 20 миллионов долларов каждая. Цены растут.

Образованное сообщество почитателей искусства, так называемые знатоки и эксперты, готовы восхищаться произведениями живописи, которые вроде бы ничего не изображают. Коллекционеры, фонды и музеи соревнуются в приобретении таких шедевров. Разве это не странно? Само слово «живопись» означает на русском языке нечто такое, что запечатлевает «жизнь», то бишь реальность. В других европейских языках применяются другие слова. А оттого и сама проблема абстрактного искусства не задевает европейские умы так болезненно, как это происходит с умом и сознанием, сформированными языком русским.

Картина, которая пишется кистью, или, быть может,

мастихином, или пальцами рук (не будем поминать другие, более проблематичные способы), — это материальный объект. Это не какое-нибудь там слово, не сотрясение воздуха, не условная графема на бумаге. Живописец молча и без лишних слов ставит перед нашими глазами *предмет повышенной интенсивности*. Там что-то происходит. Там краски горят или тихо умяляются и отрицают сами себя. Речь идет о весе и массе, движении и покое, а следовательно — о видимом мироздании.

Какая-то внутренняя жизнь есть в этих нагромождениях красок на холсте даже в том случае, если эти краски вроде бы ничего не изображают. Они все равно что-то нам передают: буйные и экстатические разлеты мировых энергий у Кандинского или почти пугающую тьму «Черного квадрата» Малевича.

Словами нам вольно лепить всякую небывальщину. Мы говорим «ничто», или «бытие», или «духовное начало», или «трансцендентность», или иные удивительные словеса, и как будто так и надо. Далеко не всегда нам самим понятно, зачем это и что это такое мы сказали. А живописец делает *вещь*, изготавливает предмет, и даже если он не отливает в бронзе, не высекает в камне, а покрывает красками холсты, фанеру, картон или иные поверхности, все равно мы можем взять руками, погладить и понюхать его творение, его изделие. Оно тактильно. Оно иногда легко дается в руки, а иной раз проявляет строптивость и может даже занозить нашу ладонь, ежели подрамник сделан из грубо обработанных реек.

Тут вам не слова, тут вам не «трансценденция» и не «апперцепция». Свежая красочка пахнет остро и дразняще, иногда аппетитно, льняным маслицем, а иногда таким терпентином отдает, что слезы из глаз. Она бывает увесистая или легкая, как перышко, бывает шершавая или гладкая. Картина есть вещь или даже, быть может, существо.

Мы говорим сейчас именно о картине, которая родилась в лоне новоевропейской культуры, о живописном произведении, о том существе, которое создано усилиями поразительных экспериментаторов, волшебников кисти, не побоимся сказать — магов и колдунов эпохи Ренессанса, каковы Джотто, Мазаччо, Леонардо да Винчи и другие основоположники новоевропейской живописной культуры. Они создали «существо картину».

Это было поразительное новаторское открытие своего времени. Впервые в истории возникла Картина как тако-

вая, и она была похожа и на окно в мир, и на магическое зеркало. Античная живопись так не умела, а Восток, в особенности Китай, с его живописной культурой — это дело особое, и мы сейчас не будем смотреть в ту сторону. Там все другое.

Мы — в Европе и мы — европейцы, кто бы там чего ни говорил. А именно у европейцев образовался такой дар культуры, такой перл истории, как Картина, с большой буквы. Она представляет нам куски жизни — Мадонну с младенцем (она ведь была обычная женщина, наша Богоматерь, не так ли?). Коня с копытом, воина в доспехах, птицу в небе, цветы в вазе, дерево у ручья и человеческое лицо как таковое. Показать все это в натуре и превратить в вещь, которая отражает и показывает нам другие вещи и явления мира, притом бесконечное множество других вещей и явлений мира! И собственную вещественность картина доказывает именно тем, что она сама — материальна, пластична, она есть именно вещь повышенной интенсивности.

И вот, если опустить или мысленно отложить в сторону частности и подробности, наступает момент, когда приходит художник Кандинский и предлагает картину, которая не изображает ничего. Или изображает Ничто. В чисто хронологическом плане он был в этом, скажем осторожно, мероприятии самым первым. На несколько лет он обогнал и Малевича, и Мондриана. В 1910 году была написана знаменитая «Первая абстрактная акварель» Кандинского из Центра Помпиду в Париже. (О ее датировке специалисты спорят, но это вообще свойственно специалистам.)

Не может быть, чтобы это произошло просто так, от нечего делать и непонятно почему. То есть если бы он остался одиноким чудаком в истории искусства, тогда можно было бы сказать, что тут перед нами отклонение, нелепость или какая-нибудь болезнь — глазная, нервная или психическая. Но ведь нет. Живопись, наше любимое существо существ, в XX веке много и страстно увлекалась на пути абстракции. Абстрактная живопись (не открою никакого секрета) составляет золотой запас музеев современного искусства и национальных сокровищниц изобразительных искусств. Ежели вы того не знали, то Государственная Третьяковская галерея в Москве и столь же великий Русский музей в Санкт-Петербурге хранят сотни образцов этой самой абстрактной живописи как бесценное достояние Отечества. Такое же достояние, как иконы Средневековья, шедевры Ренессанса или импрессионистические полотна. Музей-

ные работники в Париже и Берлине, Нью-Йорке и Мадриде, среди которых много людей с хорошим, понимающим глазом, преклоняются перед шедеврами абстрактного искусства.

Скорее всего, в рождении абстрактного искусства не было ничего случайного или произвольного. Это событие имеет генезис, то есть происхождение, корень, причины и сопровождающие обстоятельства. К ним и обратимся.

В 1882 году, когда Василий Кандинский был подростком и думал о поступлении в университет (и еще не догадывался о том, что ему предстоит стать живописцем), была опубликована «Веселая наука», книга размышлений Фридриха Ницше. Там среди прочего мы читаем такие слова: «Куда мы движемся? Не находимся ли мы в состоянии постоянного падения? Назад, в сторону, вперед, во всех направлениях? Существуют ли еще верх и низ? Не пролетаем ли мы словно через бесконечное Ничто?»¹

Это похоже на описание невесомости. Как будто мыслитель описывает космическое пространство, а там нет притягивающих масс материи. И мы носимся «во всех направлениях», и наше «состояние постоянного падения» через «бесконечное Ничто» оборачивается свободным движением в любую сторону.

А еще приведенные выше слова Ницше странным образом напоминают нам об абстрактных картинах Кандинского. Правда, эти картины будут написаны еще через тридцать лет. Василий Кандинский еще поступит студентом в Московский университет в 1886 году, затем станет его доцентом и будет готовиться к защите диссертации в области хозяйственного права. Казалось бы, жизненная стезя этого молодого человека определена. Он делает академическую карьеру и женат с 1892 года. Его супругой (впоследствии она оказалась первой в недлинном ряду близких женщин) стала его дальняя родственница Анна Чемякина — молодая женщина позитивных взглядов и серьезного нрава, на несколько лет постарше своего мужа. Скажем прямо, это был тот вид брака, в котором жена заменяет мужу сильную и властную мать и твердой рукою ведет его по жизни, желая своему благоверному добра — но на свой лад и не обязательно спрашивая своего мужа-сына, доволен ли он строгим руководством жены-матери.

¹ *Nietzsche F.* The Portable Nietzsche. Trans. and pref. W. Kaufmann. N. Y., 1950. P. 96.

Молодой человек старается. Он уже имеет должность в университете, а свои артистические склонности направляет также по деловому руслу: руководит одним отделом небольшой типографии.

Дела идут, работа движется, карьера обещает новые перспективы. В 1896 году молодой ученый-правовед получает предложение занять место в Дерптском университете. Дерпт, или Дорпат (ныне Тарту) — это онемеченный городок в Прибалтике, ныне принадлежащий Эстонии, а прежде входивший в состав земель, подвластных российской короне. В этом провинциальном городке вот уже не одно столетие действует преславный и достойный всяческих похвал Дерптский университет, в котором считают за честь преподавать или работать выдающиеся люди из разных концов Европы и России. В основном работают там выходцы из немецкоязычных земель — от Ревеля (Таллина) до Лемберга (Львова), от Кёльна до Берлина. Кандинский, владевший с детства немецким языком, был бы в этом европейском учреждении (расположенном, как мы помним, на территории Российской Империи) вполне на своем месте.

И тут происходит неожиданное. Вместо того чтобы уверенно идти по избранному пути юридических и экономических наук (он освоил полные курсы тех и других) и создать свой семейный дом в интернациональном прибалтийском центре образования и культуры, Василий Кандинский вдруг делает то, чего от него, казалось бы, нельзя было ожидать. Он решительно отказывается от почетного предложения, честно признается своим университетским профессорам и руководителям, что его не удовлетворяют занятия наукой, оставляет университет и прежнюю жизнь и отправляется за границу учиться живописи. Страшно даже подумать, что сказала ему на это серьезная и строгая жена Анна Филипповна. Их брак формально существовал на бумаге до 1911 года, да ведь не в бумаге дело.

О чем он раньше думал? Отец, как и жена, в недоумении и растерянности. Но удержать этого прежде правильного молодого человека никто не может. Он закусил удила.

Он резко меняет свою жизнь, перечеркивает свою университетскую карьеру. Учится на живописца, живет за границей, в Германии (язык которой ему стал вскоре практически родным), и после многих опытов и экспериментов додумается, доработается и доживет до живописи, которая бросается нам в глаза с повышенной энергией, живописи,

которая похожа на потоки воды или каменные глыбы, на облака или лучи света в атмосфере удивительных планет. Сравнения и метафоры каждый подберет по своему разумению. Вот это биография, вот это парабола жизни!

Что-то его стронуло с места, что-то сыграло роль того последнего толчка, который привел к лавине событий и полной перестройке жизни и судьбы. Может быть, он прочитал какую-нибудь книгу, которая его поразила?

Читал ли Кандинский книги Ницше? На этот вопрос приходится ответить другим вопросом: а кто же их не читал из образованных людей России, прежде всего художников, поэтов, литераторов? Юноши бледные со взором горящим читали странного немецкого гения самым усердным образом. Александр Блок читал Ницше, и Антон Чехов читал его и внимательно слушал своих интеллектуальных друзей, которые много говорили и спорили о Ницше. Михаил Врубель читал смолоду книги Ницше и преклонялся перед лихорадочным пророческим даром этого необычного философа-поэта. Валентин Серов, другой из крупнейших мастеров живописи России конца XIX века, был убежденным почитателем Ницше. По-немецки все они читали достаточно хорошо, а иные так же хорошо, как и Кандинский, то есть не просто свободно, а с пониманием тонких поворотов мысли, в полном осознании едких сарказмов Ницше и его вдохновенных прозрений, его вызывающих парадоксов. Именно в России Ницше был прочитан раньше и, пожалуй, адекватнее, нежели в странах англоязычных и странах франкофонных. Имеется в виду, прочитан в среде образованных людей с художественными склонностями.

Ницше как бы предсказал направление будущих поисков Кандинского. Он угадал и общий вектор развития искусств в целом. Пожалуй, его догадки были односторонними и частичными, но они были определенно гениальными. Устойчивое состояние утрачено. Доверие к предполагаемым устоям бытия провалено. В классической теории модернизации Энтони Гидденса это явление называется *disembedding* — то есть утрата устоев, потеря опоры. Пришло такое время, когда потерялись опоры. Основы прежнего мироустройства заколебались. И вот летаешь ты в пространстве, неведомо как и непонятно куда. Опереться не на что, где правая сторона и где левая — неизвестно. И в этой иной реальности есть свой смысл. И потому надо учиться «летать в бесконечном Ничто», и эти полеты дают нам но-

вые возможности развития в разных областях жизни и мысли. Разумеется, новые опасности также неизбежны.

Каким образом возникает в смятенном уме и в лихорадочной фантазии Фридриха Ницше эта догадка о том, что реальность не годится, что человеку не дано более прочно стоять на ногах и обладать уверенностью в правильном устройстве мира? Вы это хотите спросить? Можете еще спросить, какие такие демоны искушали Льва Толстого, внушали ему восторг перед жизнью природы и космическими силами бытия и заставляли догадываться о тотальной неправде цивилизованного общества. Так строится отныне творческий процесс, такая опасная и мятежная потребность намечается в творческих устремлениях людей искусства. Им почему-то все чаще представляется, что *нормальная реальность жизни человеческой — это неправда, фикция и даже опасная иллюзия.*

Реальность, в которой мы живем, она неистинная, ее как будто подменили. Современники Ницше и Врубеля, Метерлинка и Андре Жида, Кандинского и Чехова постоянно испытывали это некомфортное ощущение. Что-то случилось с той реальностью, которую мы видим, в которой мы существуем. И художник обязан дать ответ на этот вызов времени и *встретиться с иной реальностью.*

Чем их не устраивала реальная реальность жизни? Давайте поставим вопрос чуть более точно. Какая именно реальность жизни не устраивала художников все более и более в течение XIX века? А она не устраивала многих молодых людей с новыми запросами. Кандинский позднее неоднократно говорил о том, что великое благо искусства (особенно живописи) заключается в том, что искусство «изымает» человека из реальности, приподнимает его над нею. И так думали многие. Отчего они так думали? У каждого были и свои причины (и у Кандинского в том числе), но были и причины всеобщегисторические.

ЭПОХА ИДЕОКРАТИИ

История преподнесла европейцам испытания Великой французской революции и последовавших затем войн и революций. Что-то случилось с ценностями и смыслами. Борьба за свободу, равенство и братство быстро доводит до террора. Пафос преобразования общества и власти оборачивается революционными войнами, и наполеоновские

армии несут Европе справедливый порядок на своих штыках. Правительства и народы сопротивляются этому насилию ради прогресса. Художник Гойя, поэт Гёте и мыслитель Гегель пытаются дать свои отклики на этот парадокс осуществившейся утопии. Происходит нечто невыносимое. Идеи добра и социальной справедливости, прав человека и гражданского общества приходят в мир, а попытки их реализации оборачиваются великим злом...

Заскорузлую кровь и грязь многовековых насилий и несправедливостей стали смывать свежей кровью и грязью, и этот процесс очень, очень далеко зашел, как это известно нам в России едва ли не лучше, чем где бы то ни было на планете Земля. У нас борьба за справедливость и правду обернулась такой несправедливостью, такой кровью, такой свирепостью, что, казалось бы, наша Россия навек получила прививку от идеократии.

Как бы не так. Желающих повторить пройденное более чем достаточно. Но мы с вами вернемся во времена молодости Кандинского. Тридцать с лишним лет его жизни приходятся на XIX век.

Девятнадцатый век протекает в борьбе за истины и ценности. Газеты шумно защищают партийные идеи, политики выступают в парламентах. Пришел век наступательных идеологий. Идеи заявляются и пропагандируются вовсю — почвенные, космополитические, религиозные, антирелигиозные. Социалистические. Какие угодно. Идей стало много. Идеократия идет в наступление. Каждая глотка выкрикивает свою истину и вопит о том, что есть добро и зло «на самом деле» и как добиться социальной справедливости, величия трона, национального успеха, истинного народовластия и прочее в том же роде. Наступила *эпоха идеологического неистовства*.

От Бисмарка до Прудона, от Маркса до Леонтьева — все зовут к счастливому будущему человечества. Социалисты, монархисты. Бонапартисты. Анархисты. Консерваторы всех мастей. Националисты всех пород. И все мимо. Выбрать невозможно. Художнику не годится ни то, ни другое, ни третье, ни десятое. Этот тупик описан у Пушкина и Гоголя, а после 1860 года эта *проблема невыносимого выбора* попадает в прицел убийственного гения Достоевского. В 1880 году издается роман «Братья Карамазовы». Это один из тех парадоксальных литературных шедевров, над которыми задумывается образованная Россия. Художники задумываются. Молодой студент Василий Кандинский

задумывается также. В романе Достоевского изложена так называемая Легенда о Великом Инквизиторе.

Там описан прелат христианской церкви (католической церкви, но русские читатели отлично понимали, что к чему), и в лице этого своего вождя церковь христианская готова опять распять Иисуса Христа. Это уже предел пределов. Дальше идти некуда. Мысленный эксперимент Достоевского в «Легенде о Великом Инквизиторе» свидетельствует о том, что человек и его общество и культура — в полном тупике. Своими средствами, разумом и моралью и красотой этот узел не развязать. С этими идеями и ценностями жить нельзя. Достоевский дошел до края. Правда, он сам при этом пережил шок и слом и поступил по известному рецепту спасения: на краю бездны обнять крест, иначе рухнешь в пустоту. А летать в пустоте, через неизмеримое Ничто, не очень-то комфортно, не всякому по нраву.

Как бы то ни было, наступило время для другой литературы. Реальность жизни не годилась никуда. Это ощущение висело в воздухе. Другая литература объявила о перспективах *иной реальности*. От символистов до сюрреалистов эта тема была в повестке дня писательского цеха. Писатели и художники той эпохи отреагировали на ситуацию умножения и усиления, можно даже сказать — разгула идеологий и аксиологий. Художник теперь, в модернизирующемся обществе, попадает в ситуацию неистовых и настырных «истин». Как выразился Пушкин, «где капля блага, там на страже уж просвещение иль тиран».

В самом деле, только представить себе, в каком положении были писатели и художники XIX века. Кругом, куда ни глянь, пастыри и спасители человечества. От них некуда деваться. Официальные органы, правительственные учреждения и революционные кружки излучают идеи и снова идеи. Политики и идеологи, проповедники и другие сильные мира сего спасают мир, указывают пути к счастью человечества. Это делают энтузиаст самодержавия Аракчеев и энтузиаст либерализма Сперанский, и то же самое делает идейный циник-патриот Талейран.

Монархолобивые патриоты Уваров и Катков и победительный Победоносцев радеют о величии империи и народном благополучии в России. Воинствующие викторианцы действуют в Англии, пылкие бонапартисты во Франции сражаются с либералами и анархистами, и у каждого свой проект величия страны и счастья народа.

Правительства трудятся не покладая рук. Оппозиция

подбрасывает топлива в огонь идей. Идеи кишмя кишат в общественном пространстве. Пылают сердца социалистов, монархисты укрепляют свои твердыни. Николай Данилевский предсказывает великое будущее объединенного славянства, то есть будущее, в котором Россия и славяне возглавят развитие мировой культуры. Народники и социал-демократы принимают эстафету спасительных учений.

Пылкие и восторженные идеопоклонники занимают авансцену жизни. Анархисты в разных странах к концу века разгоняют свою колесницу. Анархист Бланки выкрикивает свои лозунги, и тогда молодежь восторгается и бурлит. Рассудительный Маркс пытается образумить чересчур пылких «алхимиков революции», как он называл их, да разве таких образумишь? Особенно если они русские. Бакунин и Кропоткин неудержимы. Белинский зажигает сердца. И какая любовь к простому народу, и какие национальные восторги...

Патриот Клемансо как заговорит на всю Францию — и национальная гордость французов закипает, и банальный буржуйчик в своем каком-нибудь Бордо превращается (в теории, разумеется) в воинственного галльского петушка. Никому не отдаст любимая Франция свое первенство в Европе — ни дурно пахнущему русскому медведю, ни потрепанному британскому льву, ни вечно голодному орлу Германии.

Речи Бисмарка звучат, и головы кружатся у немцев. Разве Германия — не во главе всей Европы, а следовательно, всего мира? Разве за великую идею не отдадут свою кровь и жизнь миллионы молодых патриотов страны?

Столыпин выходит на авансцену и спасает Россию. Его убивают еще более пылкие фанатики идей, которые считают, что спасти Россию надобно иначе, а Столыпина следует убить, чтобы не мешал и не уводил с правильного пути. История словно обезумела. Точнее, идеологические заправилы человечества как будто сбесились.

Идеологии в XIX веке вскипели и дошли до высокого градуса. Кошмарные результаты вскипания этого адского котла проявились в следующем столетии — с рождением Советской России и Третьего рейха и в чудовищной битве этих двух безумий на мировой арене. Начало было положено до того. Все началось по большому счету именно с Французской революции и экстазов свободы, равенства и братства, а потом появилась и мифология новой империи. И она была более горячая и яростная, нежели прежние монархические доктрины, от Карла Великого до Габсбур-

гов и Бурбонов. Впрочем, пылкий монархизм не помог императору Николаю Александровичу удержаться на троне, и конец его был ужасен. Но это особый и специальный вопрос — о судьбах русской монархии. В судьбе Кандинского трагическая судьба императорской семьи тоже сыграла свою роль. Но это будет гораздо позднее, и до этого пункта мы еще дойдем в свое время.

(Ограничимся здесь краткой справкой: Василий Кандинский, уже зрелый художник, узнал о гибели бывшего императора Николая, находясь в красной Москве, буквально в нескольких шагах от Ленина, Троцкого, Бухарина и других «благодетелей» русского народа и всего остального человечества. Для него это был еще один шок в ряду тех шоков, которые были им пережиты в Советской России. Эти шоки в совокупности определили его дальнейшую жизнь и резкие перемены в его творчестве.)

До поры до времени консерваторы и имперцы России не уступали демократам и революционерам. Как ярко восклицал Уваров о том, что мы теперь должны быть православными патриотами! Но в длительной перспективе «левые» оказались в выигрыше. «Правые» взяли реванш гораздо позднее, уже в путинской России, и этот реванш обернулся не столько пугающим гротеском, сколько малоприятным трагифарсом.

Наш прежний трагифарс был поживее и поярче. Мы в СССР и Писарева читали смолоду, и Чернышевского читали. Разум разве не кипел, разве не хотелось бежать на баррикады и строить новый мир? То-то и оно, что хотелось. Идеологическое безумие прилипчиво во всех своих формах — от православного монархоловпия до либерального свободоловпия. От патриотического угара до коммунистического интернационализма. Как не соблазниться малым сим? Художники слушали, читали, внимали, откликались. Верили и старались послужить доброму делу — чаще всего прогрессивной идеологии любви к народу.

Но искусство — это вообще про другое.

КАК СПАСЛОСЬ ИСКУССТВО

Последняя большая историческая катастрофа эпохи обрушилась на Францию и Европу в 1870—1871 годах. Война, трагедия Седана, поражение французской армии, бесславный конец диктатуры Наполеона Третьего и крах

Второй империи. Далее — осада Парижа пруссаками, рождение Коммуны и удушение революции — это все были такие события, которые меняли взгляд на мир. Художники, свидетели этих событий, до конца жизни оставались потрясенными этой более чем трагедией. Общество, власть, цивилизация оказались безумными и бесчеловечными. Штык революции не лучше, нежели петля власти. Художники не могли стоять ни на одной, ни на другой стороне. Это было вообще свойственно поколению Мане, Сезанна и Дега, поколению Моне и Ренуара. Они все могли бы сказать словами Шекспира: «Чума на оба ваши дома».

В конце XIX века большие живописцы Франции вовсе не писали идейных картин и не проповедовали идейных учений. В этом смысле французы не похожи на своих российских собратьев. Они, так сказать, перешли на сторону природных сил, ибо силы истории и социума перестали волновать и зажигать искусство. Талантливейшие мастера Франции стали во множестве писать *картины, посвященные силам жизни и субстанциям природы*. Про общество и историю волновались почтенные посредственности, то есть официальные живописцы и салонные художники, да еще Академия художеств задавала своим дипломантам на экзаменах исторические темы. Римские цезари, греческие философы и средневековые короли избирались в тех картинах, и эпохи славных Людовиков и наполеоновских деяний также взывали к патриотизму и эрудиции французской публики. Большие мастера кисти шли иными путями.

Ренуару, Клоду Моне, Сезанну и Ван Гогу игры с историей и общественными проблемами стали совсем не нужны. Социальная и политическая реальность, *видимая глазами реальная жизнь оказалась сомнительной*. На эту реальность не хотелось смотреть. «Глаза бы мои на все это не смотрели» — могли бы сказать французские живописцы, если бы знали это русское выражение. Реальность обанкротилась. То есть человеческая реальность общественных ценностей и идей оказалась лживой.

Французская живопись обратила взор в другую сторону. Вспомните любимые нами картины импрессионистов. Они обращаются к нам с явственными посланиями. Свет солнца, цветущие луга, водные просторы, энергии и силы жизни — это реальные зримые сущности. А что такое страдания народа, или что такое интересы государства, или что такое закон и власть? Против угнетения и за счастье чело-

вечества — это разве не область домыслов, выдумок и сомнительных фокусов ума?

Горизонты, овеванные воздухом и светом, а также кувшины, чашки, яблоки и тарелки на столе — это вечные вещи, они и в древности были такие, как сейчас, и сейчас такие же, как в древности. Они надежны. Но мораль? Права человека и гражданина? Национальные интересы? Классовое сознание? Патриотические восторги? Пафос империи? Восторги революции? Помилуйте, это все что такое?! Разве найдется пятеро немцев, или трое французов, или парочка англичан, которые понимали бы эти предметы согласно друг с другом? И кто различит в наших идейных построениях, где там истина, где полуправда, где благие пожелания, где мечтания о светлом будущем, а где чистой воды ложь и лицемерие?

Должна существовать иная реальность, и это действительно надежная реальность. Упиваться солнцем и воздухом. Переживать геологические и планетарные силы, которые формируют и поверхность Земли, и формы и материю вещей. От горы на горизонте до кувшина на столе — везде она, матушка планета. Ее плоть, ее материя и строй. Таков принцип Сезанна. Трепет жизненной энергии пронизывает цветы, облака, горы в картинах Ван Гога. Исследовать математические соотношения плоскостей, линий, стереометрических фигур и абстрактных цветовых форм; это также означает иметь дело с иной реальностью, реальностью истинной.

Обнаружилось, что реальность планеты, космоса и природы, вообще сфера природного бытия реальнее и надежнее, чем человеческие представления о себе самих. Вероятно, это и было особо крупное, но не последнее важное открытие искусства Нового времени.

В перспективе вырисовывались произведения, которые изображали бы не объекты видимого мира, а бурления, столкновения, стремления напряженных и энергетически заряженных форм. Искусство импрессионизма и реализма, сезанновские и вангоговские эксперименты наметили если не стилистические, то уж во всяком случае содержательные подходы к живописи радикальных авангардистов — и в том числе и в первую очередь Василия Кандинского.

Такова в общих чертах траектория искусств. В разных местах, и в России, и в сердце Европы возникают картины, стихи, книги, философские прозрения, которые указывают в одном и том же направлении. Общество, политика,

идеи, убеждения — господя, хватит всего этого. Сколько же можно строить здание негодяйства на фундаменте глупости. Природа, жизнь, вселенная — вот где истина и благо. А этика, эстетика, политика, религия, наука — людей это все до добра не доведет. С ними человек уже изрядно заблудился, а дальше будет хуже. Пусть человек смотрит в глаза природы и слушает ее голос. Пускай человек возвращается в природу и в ней растворяется. Это будет лучше. С идеями, вечными ценностями и прочими штуками мы с вами влипли. Искусство в эту ловушку больше не пойдет. И оно туда в самом деле больше не пошло. Даже в следующую историческую эпоху не пошло, когда идеологические неистовства водителей человечества довели это самое человечество до самых чудовищных массовых гекатомб в истории.

Вечные ритмы и энергии природы и космоса. Вот что нужно художнику. Прочее не нужно вовсе. Никакого нравовучения, никаких символов, никаких мифов и прочих игрушек и затей образованного европейца. Никаких рассказов, никаких театральных эффектов. То, что составляло основу и начинку культуры, в импрессионизме зашаталось и полиняло. Живописцы импрессионизма стали писать картины без привычного «содержания»¹.

Их пафос очевиден. Отстань, человек, от вещей мира. Ты только портишь живой мир своими человечьими выдумками — политикой, властью, идеологией, религиями, конфессиями, моралью и прочими фантомами. Твоя реальность идеологична, то есть лжива и тягостна. Ты строишь свои государства, то есть большие системы лжи и насилия. Ради этого превращаешь массы хороших людей в дураков. Притом опасных дураков. Ты придумываешь революционные идеологии и вступаешь с борьбу с системами лжи и насилия. И эта борьба превращается в чудовищное истребление рода людского и пароксизмы новой лжи, обращенной против старого вранья. С обнаружения этих парадоксов начинался XIX век, об этих парадоксах заявили уже давно Гойя, Гёте и Гегель. Пора бы образумиться и прислушаться.

Пусть вещи станут чистыми и первичными. Без тебя, человек, вещам лучше. Без тебя солнце светит, и жизнь идет, и краски играют. Разумеется, легко сказать, что тут имеет место чистая утопия и на самом деле так не может быть. Но

¹ *Serullaz M. L'impressionisme. Paris, 1961. P. 5; Rewald J. The History of Impressionism. New York, 1961. P. 338.*

никому еще не удавалось внушить художникам, чтобы они не занимались тем, чего не может или не должно быть.

Она, иная реальность, на самом деле всегда рядом. Только откройте глаза. Научитесь высказываться от лица горы и дерева. Сезанн показал, как это делается. Научитесь ощущать себя погруженным в потоки мировых энергий, как это сделал Ван Гог. А потом уже наступит время, чтобы сделать следующий шаг. Говорить от лица плоскости, линии, от лица черного квадрата. Как Малевич. От лица вертикальных и горизонтальных координат Вселенной, как Мондриан.

Говорить от лица смятенных стихий и вселенского Духа, как Кандинский.

Валерий Прокофьев, тонкий интерпретатор нового искусства и мой незабвенный старший товарищ, считал, что смысл искусства в конце XIX века состоял именно в том, что оно начинает решительно восстанавливать права Вселенной¹. Это не искусство от лица человека, это искусство от лица иных мировых начал. Космос, природа как Большое Целое — вот предмет и источник творчества художника.

В нашей современной цивилизации мы такие переживания не культивируем. У нас человеческие ценности. Мы признаем примат антропного принципа. Мы не мыслим и не чувствуем космически, вулканически или геологически. Мы социальные, психологические и культурные существа (да притом еще и «политические животные»). Мы верим в учение Гегеля или Маркса, в наставления своего духовника, в Уголовный кодекс, в правила грамматики и другие великие истины. Но появляются художники, которые предлагают принципиально иные аспекты реальности.

Художники и писатели начинают предвидеть приход «иной реальности».

Человек-искатель, носитель беспокойного сознания (отважного сознания, по Канту, или несчастного сознания, по Гегелю), соприкасается с реальностью и видит, что противоположные позиции в разворачивании исторических коллизий не подходят художнику. Историческая реальность не годится — ни та, которая реально наличествует, ни та, которая мнится и мечтается в теориях и утопиях.

Единственным прочным основанием человеческого бы-

¹ Прокофьев В. Н. Об искусстве и искусствознании. М., 1985. С. 167.

тия остается только неуспокоенность человека и вечная борьба за лучшее знание и лучшее будущее. «Лишь тот достоин жизни и свободы, кто каждый день за них идет на бой»¹.

Отсюда вывод. *Единственное прочное основание бытия и познания есть неверие в прочные основания.* Это не софистика, не игривый парадокс. Это важный принцип нового мышления и новой креативности. Речь идет о принципе, сформулированном на подъеме Нового времени. Познание нынче так устроено, что найденная только что новая истина подвергается сомнению. Таков главный познавательный принцип Нового времени — пересмотр только что добытых истин. Иначе невозможно мыслить и познавать мир в ту эпоху, когда поддельная реальность осаждает нас на каждом шагу.

Эзотерик и духовидец Петр Успенский (высоко ценимый Кандинским и другими людьми искусства) написал в 1911 году в своей теософской, мистической и кришнамуртической книге: «Я это вижу, следовательно, это не существует»². В парадоксальной и пародийной форме (иронически переворачивающей тезисы самого Декарта) воплотилась коренная идея автора захватывающей книжки «*Tertium Organum*» — идея о том, что видимая действительность является лишь ненадежным иллюзорным допущением, которое не согласуется с высшими ступенями познания и представляет собой обманчивую иллюзию для простаков и неразвитых умов.

Успенский довольно точно описал то убеждение, которое именно в это время, в последние предвоенные годы, окончательно сформировалось в душе Кандинского. «*Я это вижу — следовательно, это не существует*». Истинны природные явления, но все остальное — это либо наваждение, либо сомнительная выдумка. Это внутреннее убеждение формировало выводы и подвигало творческую душу к решительным шагам. Прочь идеологии.

В каком смысле «прочь идеологии»? Не слишком ли радикальными выглядят в таком понимании наши герои, художники конца XIX и начала XX столетия?

¹ Перевод Д. Холодковского. Б. Пастернак перевел это место из «Фауста» так: «Лишь тот, кем бой за жизнь изведен, / Жизнь и свободу заслужил». В немецком оригинале: Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben, / Der täglich sie erobern muß.

² Успенский П. *Tertium Organum*. Ключ к загадкам мира. СПб., 1992. С. 66.

Мы знаем, что художники в личном плане присоединялись и присоединяются к идеологиям и партиям. Художник — он тоже человек, хотя бы в известном измерении. Художник живет реальной жизнью и интересами общества. Одиночки и анахореты — это все-таки редкость и экзотика. На уровне персональных биографий художники часто вписываются в те или иные политические, социальные, религиозные рамки. Они выбирают себе референтные группы, политические партии, идеологические линии и прочее. Мы знаем эти идеологические привязки людей искусства — Гоголя и Достоевского, Домье и Писсарро, Бодлера и Гейне, Репина и Крамского. Художник, если брать его социальное измерение, чаще всего играет в игры общества. Патриотические, революционно-коммунистические, либерально-буржуазные и прочие убеждения захватывают творческие кадры так же, как и прочих представителей людского рода. Но в том-то и состоит своеобразие художественного дела, что свободное искусство (свободное от конформности) отказывается от предлагаемого ему выбора. Произведение большого мастера уходит от тех и других и третьих. Мы обнаруживаем симптомы этого ухода от «дурного выбора» в шедеврах больших мастеров искусств Нового времени.

К началу XX века в Европе имеется *новый креативный типаж*. С немалой долей условности мы говорим, что новый креативный типаж, например, *отказывается от идеологического неистовства и ищет онтологических смыслов*. В русской литературе и русской живописи этот процесс затруднен, он у нас был вязкий и тягучий, ибо в России идеологическое неистовство (или идеократия) имеет особую власть над участниками исторического процесса. В Западной Европе *отказ от идеологии в пользу онтологии* происходит более решительно и откровенно, без вечных качелей Толстого или Достоевского.

Василий Кандинский был именно тем русским художником, который созрел как художник и человек именно в России, а ответы на свои «русские вопросы» искал и находил в Западной Европе.

СЫН ДВУХ МАТЕРЕЙ

Физические перемещения нашего героя прослеживаются без большого труда. Совместить его творческую и человеческую биографию с «картой искусств» конца XIX и

начала XX века — дело несложное и давно уже сделанное в научных трудах и популярных публикациях.

Василий Кандинский вырослел и формировался как личность в атмосфере русского символизма конца XIX века, он читал книги и слушал выступления Владимира Соловьева, Дмитрия Мережковского, Константина Бальмонта, Валерия Брюсова. Он знал идеи Андрея Белого и своего сотоварища по университету — Сергея Булгакова. Убеждение в том, что мир и человек послушны духовным энергиям, пронизывающим реальность, завоевывает и другие национальные культуры в это время.

Далее происходит как будто неожиданное. На плечах символистов ворвался в бастионы европейской литературы и искусства непокорный молодой авангард. Дерзость неслыханная. Первый по времени возникновения плацдарм авангарда располагался в Париже, интернациональном центре искусств, где работали бок о бок французы и испанцы, русские и итальянцы, чехи и поляки. Туда приезжали и там осматривались многие художники из европейского ареала. Бывал там и Василий Кандинский — именно тогда, когда начинались первые выставки авангардистов-живописцев в 1905 и 1906 годах. (Мы знаем, что его судьба — быть там, где совершаются эпохальные или поворотные события в жизни и искусстве.)

Впрочем, парижская среда тогда не показалась ему особо притягательной. Он признавал парижских кубистов, фовистов и прочих ранних авангардистов, но не видел в них того, чего сам добивался. Он верил или хотел верить в присутствие духовных энергий в материальном мире. Изощренные и продвинутые, легкие и циничные парижане избегали недоказуемых гипотез и мечтательных обобщений. Идеализм считался среди модных молодых художников смешным симптомом старомодной отсталости. Духовидцы и богоискатели подозревались в идеологичности, а искусство как раз было нацелено на отказ от идеократии. В общем, тесной близости не возникло, хотя контакты и взаимодействие имели место. Кандинский навещался в Париж многократно и в разные периоды своей жизни, но не видел в нем Мекку нового искусства.

Иное дело, что и в Париже наш герой находил и встречал своих единомышленников — например, Райнера Марию Рильке, гениального поэта, близкого по духу человека. Рильке в то самое время переживал очередной головокружительный вираж своей космополитической биографии,

а именно вникал в жизнь новых искусств, сделавшись добровольным секретарем знаменитого скульптора Огюста Родена. Подобно Кандинскому, молодой Рильке (как и маститый Роден) посматривал на дерзости молодых авангардистов Матисса и Пикассо с некоторым скептицизмом.

Два плацдарма искусства и мысли, где Кандинский был у себя дома в полном смысле слова, — это Россия, то есть прежде всего Москва, и Германия, а именно Мюнхен. Там и там была родная почва, и были художники и поэты, дорогие и близкие сердцу мастера. Притом не обязательно авангардисты: например, Кандинский восхищался реализмом замечательного русского живописца Василия Поленова. Почему восхищался? Притягивала ли его к себе нравственно-религиозная проповедь этого трогательного и светлого человека? Или создатель абстракционизма оценил поразительное световое зрение Поленова, его простодушный культ Солнца и живой природы, этот поленовский шаг в сторону импрессионизма?

В Германии происходит созревание радикального авангардного проекта, знакомого нам под обозначением «абстрактная живопись Кандинского». Сразу же следует заметить, что наследие этого мастера вовсе не ограничивается живописью такого рода. Он писал картины и делал гравюры фигуративного характера, занимался графикой и книжной иллюстрацией в разных стилевых регистрах, создал свой корпус стихотворений и эссеистических (философско-теоретических) текстов, работал для театра в качестве драматурга и постановщика. Его театр был более воображаемым, нежели реально функционирующим, ибо реализованные им постановки немногочисленны и малоизвестны. Но и на театральном направлении он поработал, в общем, немало.

Самое поразительное, новаторское и своеобразное в его творчестве — это именно картины, живописные полотна, передающие внутренние переживания мастера, работу ума, эмоциональные порывы и его представления о «мировых стихиях», но не изображающие тот реальный мир, который мы видим глазами — и который, как думают некоторые сограждане, должен присутствовать в искусстве живописи. Само слово «живопись» разве не говорит о том, что кисть художника пишет «жизнь» в прямом смысле слова? На этот уже надоевший всем нам аргумент звучит столь же тривиальный ответ, что жизнь души, внутренняя жизнь человека — это тоже часть реальности...

Василий Кандинский принадлежит немецкой живописи авангарда примерно в такой же степени, как и русской живописи. Сам художник заявил однажды: «Внутреннюю и внешнюю Москву я считаю исходной точкой моих исканий»¹. Притом его главные шедевры решающих лет возникли в Германии. Германия — вторая духовная родина большого живописца-первооткрывателя. Там сформировалось его творческое «я» — удивительное порождение русской культуры в энергетическом поле европейской культуры и в особенности немецкой живописной и литературной традиции.

Искусство зрелого Кандинского — это производное все-европейского творческого потенциала. Задачи и проблемы мастера формировались на почве России. Пластический язык для работы с этими задачами и проблемами вырабатывался на почве Германии². Космополитический Париж присутствовал в этой творческой биографии не громко, не очень заметно и даже в какой-то мере «от противного», но и тогдашние новейшие открытия французского искусства сыграли свою роль в биографии Кандинского с некоторой судьбоносной неотвратимостью.

Если кому-нибудь захочется, пусть подумает о том, не стремился ли Кандинский самой своей творческой биографией компенсировать свою личную драму. Он остался в семье своего отца без родной матери, которая рассталась с прежней семьей, когда мальчику было пять лет. Далее она почти никак не появлялась на горизонте нашего героя, пока он был ребенком и юношей. Ее имя, Лидия Тихеева, обозначается фактически один лишь раз в жизнеописании художника, ибо так звали женщину, которая родила его на свет. Они заново встретились уже как взрослые люди, а их отношения были сдержанными уважительными отношениями воспитанных родственников. Холодок отчуждения не был преодолен.

Оставшись, так сказать, наполовину сиротой при живой матери, пятилетний Василий Кандинский остался и без родного города. Он был отправлен в Одессу и там жил у своей родной тетки Елизаветы Тихеевой, которая по мере сил заменила ему мать. В Одессе мальчик окончил гимна-

¹ *Кандинский В.* Текст художника. Ступени. М., 1918. С. 56.

² *Joachimides Ch., Rosenthal N., Schmied W.* Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1905–1985. Muenchen Prestel, 1986. S. 26.

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru