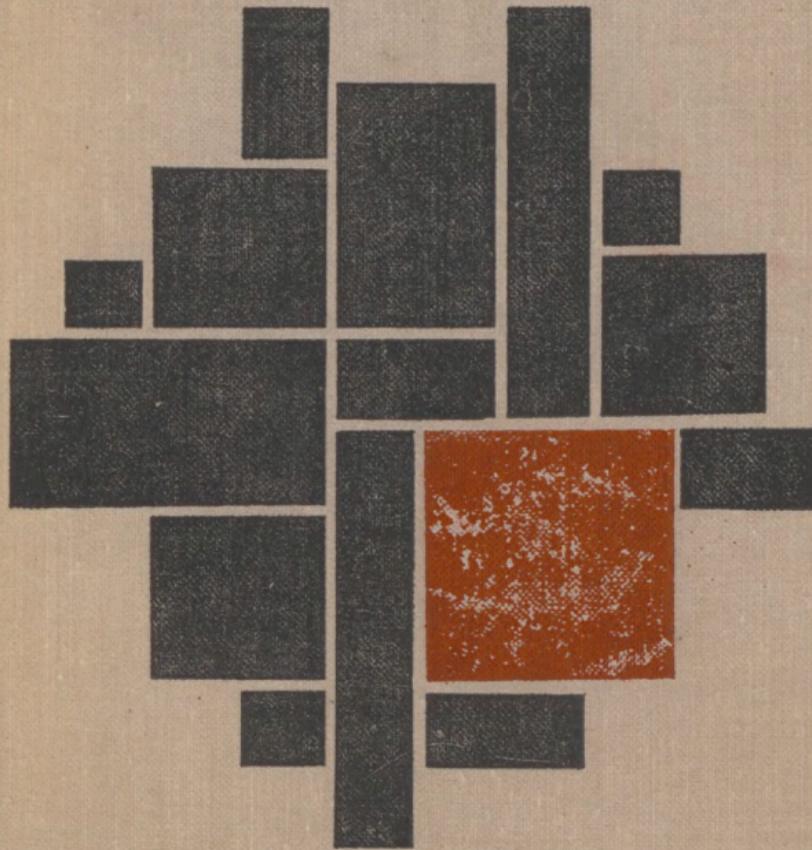


О модернизме

• •

С.Можнягун



С. Можнягун

О модернизме

Этюд второй

Феномен
беспредметничества

Москва
«Искусство»
1974



7

М 74

М 10507-024 18-73
025(01)-74

© Издательство «Искусство» 1974 г.

Ненависть девяностого века к Реализму — это ярость Калибана, увидевшего себя в зеркале.

Оскар Уайльд

Введение

Эпоха империализма входит в официальную историю буржуазной культуры как эпоха переоценки духовных ценностей. В таком ее истолковании, несмотря на его нарочитую неопределенность, есть свой резон. В самом деле, к концу XIX века в буржуазной культуре многое изменилось. Старые принципы — свобода, равенство, братство,— под знаменем которых революционная буржуазия шла к захвату политической власти, сыгравшие роль «формулы сплочения» третьего сословия во время французской революции 1789 — 1794 годов, обнаружили свое опасное воздействие на массы, которые не только поверили в них, но и начали «ловить буржуазию на слове», требуя не формальной, но реальной свободы, политического и экономического равенства, не только провозглашения братства, но и полного исключения войн из жизни общества. В этих условиях буржуазия встала перед известной альтернативой: социальная реформа или социальная революция. Либерализм, еще не полностью себя исчерпавший, оборачивается новыми иллюзиями: хозяйственной демократии, общества изобилия, организованного капитализма, цивилизации досуга и т. п. Новые мифы, распространяемые буржуазией, обращены именно к оппозиционно настроенным массам, но уже не ради их сплочения, а, наоборот, для их разъединения и дезориентации. Первостепенное значение теперь приобретают не столько идеи, сколько сами средства и способы эмоционального, психологического воздействия. На место убеждения ставится внушение, на место понимания — отвлечение внимания, пустое развлечение.

Швейцарский писатель Герман Гессе со свойственной ему иронией называл современную ему эпоху «заката Ев-

ропы» фельетонистической, ибо как раз в это время многие авторы с именем, влиянием и недюжинным образованием помогали и помогают «обслуживать» неимоверный спрос на занимательный вздор¹. Духовная жизнь, по его мнению, вступила в полосу глубокого и затяжного кризиса. Все ее ценности девальвировались. Умами многих интеллектуалов овладели цинизм и неверие: «...люди отправлялись танцевать и объявляли всякую заботу о будущем старомодной глупостью. В прочувствованных фельетонах журналисты возвещали близкий конец искусства, науки, языка, со сладострастием самоубийц провозглашали инфляцию понятий и полную деградацию духа в ими же сфабрикованном бумажном мире фельетона и с притворно циническим равнодушием или же в экстазе вакхантов созерцали, как не только искусство, дух, этика, честность, но и Европа, и «весь мир» идут к закату»².

Эти во многом верные наблюдения свидетельствуют о том, что социальную реформу, противопоставленную социальной революции, буржуазия свела к терзаниям собственного духа: увлечь за собой массы с помощью новой мифологии она уже не могла.

История не раз доказывала, что массы можно подвигнуть на историческое действие, лишь выражая их реальные интересы. Что же касается политики «хлеба и зре-лищ», нравственного растления, распространения суеверий, демагогических идеологий, религиозных утопий (эти приемы используются и современной буржуазией), то они всегда вызывали если не временное умственное опьянение, то полное равнодушие масс к каким бы то ни было социальным проблемам.

Неспособность увлечь за собой народные массы кроме всего прочего означала, что у буржуазии уже нет общезначимых социальных идеалов и что ее социальная база начала катастрофически сужаться. В этих условиях она оказалась вынужденной постоянно демонстрировать свою духовную жизнеспособность, обнаруживать наличие критического отношения к себе. Буржуазии необходимо было действовать во что бы то ни стало, любой ценой. В ходе переоценки ценностей она противопоставила действие ради действия движению к цели, провозгласив при этом: «все дозволено!» «Вседозволенность» прикрывалась необходимостью «революции духа».

¹ Герман Гессе, Игра в бисер, М, 1969, стр. 43.

² Там же, стр. 47.

Эта эпоха породила атмосферу истязания духа, цинизма, насилия, нетерпимости, иезуитства, усилила крайности. Буржуазное сознание разорвалось на два резко обозначенных течения: одно из них тяготело к беспощадной строгости и монолитности, другое же — к индивидуалистической самостоятельности. Фашизм и анархизм вступили в борьбу, представляя собой лишь зеркальные отражения друг друга.

«Революция духа», например в Германии, началась с постройки концлагерей. Кстати, перед тем как построить концлагерь в Бухенвальде, нацисты спилили знаменитый «дуб Гёте» (о нем напоминает теперь лишь потемневший пень): то ли они стремились поддержать в лагере дух апокалиптической суровости, то ли смутно чувствовали, что здесь всякое напоминание о культуре представляет собой обременительное излишество. Нацисты перечеркнули, отбросили прочь гуманистические ценности прошлого и в то же время попытались сохранить преемственную связь с первобытно национальным. Каждый член старой триады — свобода, равенство, братство — они критически переосмыслили, придав им новые значения — либерализм, рационализм, материализм.

В критике либерализма, рационализма и материализма формируется идеология фашизма. Фашисты демонстративно противопоставили кровь — разуму, солдата — интеллигенту, жертвенность — счастью, слепое повиновение — демократии, силу — гуманизму, право — морали, государство — обществу, «народ» — индивиду. Нацисты подвергли критике «бюргерский дух». «Мещанским добродетелям» XIX века они противопоставили... «героический реализм» XX века, подтвердив тем самым известную способность к пониманию духовных запросов и настроений мелкой буржуазии.

Подобного же рода претензии выражала и анархиствующая элита, совершая ту же работу — переоценку ценностей, — но оставаясь верной либерализму. В этой связи Л. Кампф, один из наблюдательных историков модернизма (модернизм, с его точки зрения, возникает как следствие преднамеренного разрушения старых ценностей), пишет: «Каждое модернистское произведение стремится не столько к примирению, сколько к конфликту, и бросает вызов не столько нашим ценностям, сколько самим принципам, на которых они основаны»¹. Но каковы же

¹ L. Kampf, On Modernism, Cambridge, 1967, p. 29.

эти принципы? В какой философии они воплощены? «Наша модная модернистская немочь, сомнение, скептицизм, отсутствие согласованности — называйте это, как хотите... — имеет своим источником философию Декарта»¹. Итак, либералы, индивидуалисты, анархисты тоже (как и фашисты, отъявленные враги разума) находят источник интеллектуальной немочи в рационализме (!). Странно? Но факт. Они тоже противопоставили инстинкт — разуму, индивида — массе, свободу — необходимости, искусство — морали и т. д. и т. п. Правда, эти противопоставления иного порядка: они смешены в сферу эстетического опыта, поэтому казались модернистам бесцельными. Тот же Л. Кампф утверждает: «Наши эпистемологические исследования учат нас, что не существует философии истории. Мы живем сейчас с сознанием постоянных перемен, не имеющих направления»². Неориентированное, бесцельное движение применительно к историческому процессу можно назвать движением бессмысленным: ибо у него нет ни прошлого, ни будущего. Совершаясь в пределах «вечного сейчас», оно как бы топчется на месте. Но в этом оправдании неподвижности есть свой, метафизический, смысл: анархистствующая элита пытается свести все многообразие социального опыта к опыту эстетическому. Л. Кампф, ссылаясь на Ш. Бодлера, которого он считает родоначальником модернизма, пишет: «Мы должны преобразовать современную реальность в пределах революционных возможностей нашего искусства»³.

Здесь мы снова встречаемся с идеей «революции духа», правда в ее эстетическом варианте. О чем это свидетельствует?

Буржуазия заинтересована в том, чтобы представить свое сознание в виде беспрерывного поиска и неугасающего бунта. Она нуждается в иллюзорном отражении своей сущности. Поэтому даже это «самобичевание духа» буржуазия пытается представить в виде «жизненного» и (даже!) «революционного порыва». Сами буржуазные идеологи вынуждены теперь признать, что бунт этот, отражая разрыв социальных связей внутри капиталистического общества, характеризует психику и социальную природу современного буржуа, который не хочет быть буржуа и отрекается от того, что он есть на самом деле.

¹ L. Kampf, *On Modernism*, p. 33.

² Ibid., p. 145.

³ Ibid., p. 203.

Применительно к современному буржуазному искусству эта мысль развивается следующим образом. «Здесь мы можем видеть решение парадокса: та самая публика, на которую нападает бунтующий художник, не только аплодирует ему за его неучтивость, но даже испытывает от этого чувство очищения и искупления. Вот почему начиная с середины прошлого века естественное развитие событий заключается в том, что каждый художественный бунт со временем начинал удовлетворять вкус тех, против кого он был направлен с самого начала»¹ — читаем мы в одном из номеров «The Journal of Aesthetics and Art Criticism».

Странная ситуация, не правда ли? Она содержит в себе известный философский смысл. Отрицая себя в сознании и с помощью сознания (в искусстве), буржуа тем самым утверждает свое бытие как «действие». Отрицание это иллюзорно. Но разве нельзя попытаться придать этой иллюзии достоинство реальности? Именно *попытаться*. Эта попытка, однако, никогда не переходит «определенной черты». Такое положение вполне удовлетворяет буржуа, удовлетворяет оно и художников. Искусство тем самым становится проявлением, как думают и «честный» буржуа и «честный» художник, больной совести самой цивилизации, с которой — оба льстят себя этой надеждой — они больше не связаны. Однако и это оказывается иллюзией.

В том же журнале отмечается, что буржуа по-своему любит богему, понконформистов, буржуа даже идеализирует художника, этого «вечного бунтовщика», так как отрицание общепринятых стандартов «создает лицемерную видимость действительных изменений, хотя в ложной реальности, в которой живет публика, все остается таким, как и прежде»².

Таковы те крайности, в которых выражается стремление к переоценке духовных ценностей. Наличие подобных крайностей — опасный симптом, оно свидетельствует о противоречии между классовыми целями буржуазии и объективным ходом исторического процесса. Но общая картина переоценки ценностей определяется не только наличием этого объективного противоречия. Следует также иметь в виду и субъективные стремления художников.

¹ «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», Summer, 1969, p. 396.

² *I b i d.*

Если прогрессивно настроенные художники, осознав необходимость перемен, становятся на путь отрицания официального искусства, рассудочного академизма, на путь сближения с народом (барбизонцы, Курбе во Франции, передвижники в России), то другие, желая избежать ответственности, решение всех проблем пытаются найти в формальном эксперименте. Третьих же захлестывают скептицизм и неверие; они понимают, что прошлое величие искусства утеряно, что пути назад нет, однако перспектива дальнейшего развития искусства им представляется туманной. Умонастроения этой части художников выразил Ш. Бодлер:

Люблю тот век нагой, когда, теплом богатый,
Луч Феба золотил холодный мрамор статуй,
Мужчины, женщины, проворны и легки,
Ни лжи не ведали в те годы, ни тоски¹.

«Природному величью наготы» античного искусства Бодлер противопоставляет современное уродство тел, вскормленных развратом, которые как будто «железом пеленал корыстный пользы бог». Поэт отвергает их, «исполнясь отвращенья». Однако в «ущербном откровенье» новых муз он находит необычную красоту — красоту «страдания и тоски».

Но впрочем, в илемени, уродливом телесно,
Есть красота у нас, что древним неизвестна,
Есть лица, что хранят сердечных язв печать,—
Я красотой тоски готов ее назвать².

Отрицание уродства и одновременно примирение с красотой ущербности приводит художников к таким противоречивым и запутанным проблемам (одна из них выражена в вопросе: не тождественны ли красота и уродство?), решение которых они не могут найти.

Однако подобные настроения были свойственны меньшинству. Большинство же художников продолжало ориентироваться на денежные знаки, торчащие из кармана буржуа. Этим художникам было безразлично, какой стиль «развивать», лишь бы он хорошо оплачивался. Они не открывали новых горизонтов в искусстве, но ловко эксплуатировали (переставляя открытые другими слова, линии, формы) достижения прошлого. Так, к концу XIX ве-

¹ Ш. Бодлер, Цветы зла, М., 1970, стр. 21.

² Там же, стр. 22.

ка в моду входит стиль модерн, который пришелся по вкусу богатым и влиятельным сnobам. Это была самая настоящая стилизация. Но иные философы в этой эклектике и стилизации увидели выражение логики развития западной культуры, «знамение времени». Так, О. Шпенглер писал: «Переоценка всех ценностей — таков внутренний характер всякой цивилизации. Она начинается с того, что переделывает все формы предшествовавшей культуры, иначе понимает их, иначе ими пользуется. Она ничего не создает, она только перетолковывает»¹.

Художники занялись «перетолковыванием» не только искусства прошлого, но и самой действительности. Их творческий метод свелся к соблазнительной формуле, против которой буржуазия, извлекающая прибыль из искусства, никак не могла устоять: чтобы стать привлекательным, существующее должно еще раз предстать перед взором, но уже как прекрасное вымыщенное.

Здесь тоже проявилось стремление к переоценке ценностей, правда, выступающее в иной, коммерческой ипостаси. Буржуазия не могла не считаться с появлением в конце XIX — начале XX века «массового потребителя» искусства. Зафиксировав наличие рынка с весьма емким спросом, дельцы от искусства охотно теперь решают одну из «насущнейших» задач: «чего потребитель хочет?» Потребитель (он же обыватель), само собой разумеется, хочет удовлетворить свои земные, здешние, инстинктивные потребности: ему нужно развлечься и утвердиться в сознании своей посюсторонности. Это было принято во внимание. Вот почему вместо отвлеченных идей «истины, красоты и добра», вместо классической «гармонии тела и духа», вместо «красоты страдания», к которой тянулась «бледная немочь», его вниманию были предложены образы, имеющие непосредственное отношение к «истокам бытия», воплощающие в себе «красоту порока», красоту того, что есть «на самом деле». Коммерсанты по-своему поднимали обывателя до уровня «героического реализма» XX века.

§ Так, на экранах и на страницах романов появились образы преуспевающих людей, удачливых и отважных забияк, балагуров или молчаливых, гангстеров, весельчаков, ковбоев, которые убегают или догоняют, стреляют, убивают, но неизменно добиваются успеха. Или же образы «красивых мужчин, которые целуют красивых жен-

¹ О. Шпенглер, Закат Европы, т. 1, М.—Пг., 1923, стр. 353.

щин среди красивого антуража в красивый день¹. Здесь все неправдоподобно. Зато увлекательно. Искусство постепенно превращалось в «фабрику грез». Обыватель, потребитель такого рода «культуры», мог отвлечься от своего обыденного непривлекательного существования, чтобы помечтать о «красивой жизни».

Но «индустрия развлечений» умеет извлекать пользу и из вульгарных переживаний. Воздействуя с помощью самых что ни па есть примитивных средств, она представляет людям такие сильные дозы духовной отравы, выдаваемой за «современное искусство», что они уже не могут думать ни о нравственных, ни о каких-либо других проблемах, волнующих общество. И чем примитивнее эти средства, тем сильнее их притягательная сила. Самая грубая, но броская реклама достигает порой гораздо большего, нежели логичное, честное доказательство или искреннее, человеческое слово.

Американский певец Вуди Гатри дает описание такого рода рекламы: «Перед кинотеатром дюжина старых электрических лампочек освещала сотню-другую мужчин, женщин и детей, которые толпились на тротуаре, толкались и переругивались, силясь прочитать афишу. Воксовые фигуры в стальных клетках рекламировали фильм под названием: «Жестокие и ужасающие факты о двух самых знаменитых бандитах в истории человечества, Малыше Билли и Джесси Джеймсе. А также обреченная жизнь самой знаменитой женщины, бандита всех времен и народов, единственной и бесподобной Белл Стар. Посмотрите на нашем экране, почему преступление — дело невыгодное. Сегодня. Взрослые — пятьдесят центов за вход. Дети — десять центов. Просьба не плевать на пол. Можно подхватить заразу»².

Этот рекламный щит, как и кинофильм, о котором он оповещает, не предполагают наличия ни эстетического вкуса, ни развитого интеллекта у тех, к кому они обращены. Поэтому они и не щадят их человеческого достоинства.

Подобное грубо натуралистическое искусство лишено того воздействия на человека, которое Аристотель связывал с явлением катарсиса: оно не «очищает» человека и не возвышает его. Оно действует, как наркотик: возбуждая чувственность, притупляет и ослабляет ум.

¹ Вуди Гатри, Поезд мчится к славе, М., 1968, стр. 93.

² Там же, стр. 98.

С самого своего возникновения это искусство воплощало в себе дух той буржуазной «массовой культуры», которая бурно расцветет в наши дни на Западе.

В чем же заключается смысл ее? Негритянский писатель Джеймс Болдуин на этот вопрос отвечает так: «Кто-то однажды сказал мне, что люди в общем-то не переносят реальности. Он имел в виду при этом, что они предпочтют фантазию правдивому воспроизведению их переживаний»¹. Именно эта точка зрения и лежит в основе той духовной отравы, которую буржуазия, преследуя не только коммерческие, но и пропагандистские цели, создавала и продолжает создавать для народа.

Параллельно «массовой культуре», ориентированной на удовлетворение низменных вкусов обывателя, в рамках буржуазной культуры возникает и развивается «элитарное искусство» — искусство «для знатоков», снобов, «аристократии духа». Характеризуя эту разновидность буржуазного искусства, американский литературовед Л. Триллинг, например, утверждает, будто первичная, изначальная функция искусства заключается в том, чтобы «освободить индивида от тирании культуры (воплощенной в его окружении) и позволить ему встать вне ее, чтобы быть независимым в восприятии и суждении»².

Этому требованию во многом отвечает беспредметное искусство. Беспредметничество начинается с того, что объект искусства (предметная действительность) сначала преднамеренно искажается, потом «разрушается», чтобы впоследствии совсем «исчезнуть». Выполняя таким образом программу «бегства от действительности», художник-беспредметник, по сути дела, лишает себя возможности изучать, анализировать действительность и делать на основе этого анализа обобщения. При этом предполагается, что логическая работа ума — достояние науки. Что же касается беспредметничества, то оно предоставляет художнику лишь единственную возможность — выразить эмоциональное (к тому же негативное) отношение к действительности: он отбрасывает объект, демонстрируя тем самым чувство отвращения к нему. В плане психологическом художник-беспредметник может быть удовлетворен — он не безучастен, ибо «дает оценку» действительности. Он может даже прослыть «бунтарем», так как оценка эта негативная. На самом

¹ «Culture for the Millions?», New York, 1961, p. 120.

² L. Trilling, Beyond Culture, New York, 1965, p. XIII.

же деле переживания такого художника обессмыслены, ибо творчество его беспредметно, бессодержательно. Художник использует при этом язык сугубо «личных символов», с помощью которого ничего нельзя сообщить тому, кто воспринимает произведение искусства. Беспредметное искусство, принципиально не соотносимое с объективной реальностью, перестает быть средством общения между людьми, превращается в не-искусство.

«Элитарное искусство», «искусство для знатоков», так же как и духовная отрава, приготовляемая для «человека с улицы», свидетельствует о том же: о попытках вывести искусство за пределы идеологии, о попытках свести проблему двух классовых непримиримых культур, существующих в рамках буржуазного общества — социалистической и буржуазной, — к проблеме двух «уровней» культуры, «низшего» и «высшего». Тем самым реальные классовые противоречия буржуазия стремится представить как противоречия психологические, субъективные, и их разрешение из области социальных отношений перенести в область «чистого духа». Именно этой единой задаче подчинены сейчас и «индустрия развлечений» и «искусство для искусства». Но некоторая разница между ними все же есть: «элитарная культура» ставит на место отрицаемого реального объекта «иной объект», магический, в то время как «массовая культура» примиряет потребителя с объектом (под которым нужно понимать существующую действительность), мифологизирует его, чтобы потребитель, не размышляя о возможном и должном, испытывал удовлетворение от того, чем располагает.

Герман Гессе, как бы подводя итог «переоценке ценностей», писал: «Зыбкость и фальшь духовной жизни того времени, отмеченной в некотором смысле даже величием и энергией, мы, нынешние жители, рассматриваем как симптомы ужаса, охватившего дух, который на закате эпохи мнимого процветания и мнимых побед внезапно оказался перед пустотой, перед тяжкой материальной нуждой, перед полосой политических и военных бурь и перед стремительно растущим недоверием к самому себе, к своей силе и достоинству, наконец к собственному существованию»¹.

«Дух, охваченный ужасом», проявляется в искажении действительности, в бегстве от нее, в «беспредметном творчестве».

¹ Герман Гессе, Игра в бисер, стр. 46.

Что же представляет собой феномен беспредметничества, если рассматривать его с точек зрения философской, социальной и эстетической?

Беспредметность как программное требование «новых муз» впервые было обосновано в работе немецкого искусствоведа В. Воррингера «Абстракция и вчувствование» (1908) и в книгах «первых беспредметников» — русских художников Василия Кандинского («О духовном в искусстве», 1912) и Казимира Малевича («Беспредметный мир», 1915).

В. Воррингер начинает с того, что ставит под сомнение всю историю человеческого познания, которая представляется ему «сизифовым трудом», бесплодной тратой сил. Каждый шаг в развитии «духа» сопровождается, по мнению Воррингера, «опошлением общей картины мира». Что же касается искусства, то оно предстает в воображении немецкого искусствоведа в виде феномена, выражающего независимую от действительности «волю к форме». Первый этап развития искусства характеризуется преобладанием «устремленности к вчувствованию», то есть к объекту (реализм), последующий, современный этап — «устремленностью к абстракции». Переход от реализма к беспредметничеству (по мнению В. Воррингера, эстетика XX века совершает решительный поворот от предметно-чувственного образа к абстракции, от объекта к субъекту) совершается по той причине, что человек, угнетаемый реальным пространством, подгоняемый чувством страха, стремится освободиться от враждебного ему объекта.

В. Кандинский, чьи теоретические положения впоследствии войдут в арсенал эстетики беспредметничества, исходит из предположения, что современное искусство должно быть выражением «внутренней необходимости», в отличие от искусства реализма, выражающего необходимость «внешнюю». «Внутренняя необходимость», основанная лишь на движении человеческой души, слагается из трех основных элементов: *личности* (нечто, пребывающее в душе и требующее своего выражения), *стиля* (дух времени), *художественности* (сущность искусства, стремящаяся к самовыражению). Что же касается объекта и связанной с ним «внешней необходимости», то они, по мнению Кандинского, вызывают лишь отвращение истинного художника.

Реализм, по мнению Кандинского, — это пассивная фиксация мертвых форм, в то время как новое искусство

должно быть творчеством, созиданием «пластической реальности», свободной от внешнего объекта. Свободное от предметности искусство есть «искусство свободы», которое выражает объективное лишь постольку, поскольку «осуществляется в границах внутренней необходимости... Природные формы ставят пределы этому выражению. Поэтому их нужно отбросить»¹.

Как свидетельствуют эти рассуждения (мышление беспредметников часто напоминает игру софистической мысли, оно лишено логической последовательности), беспредметники преднамеренно вносят в свои суждения элемент произвола, абсурда. И это — не случайно. Такова их «творческая установка». Иррационализм, мистика — характерные черты мировоззрения первых беспредметников — диктуют им и бесформенность мысли и бессмысличество творчества.

В своих книгах и статьях Кандинский, например, неоднократно подчеркивал, что «искусство многими своими чертами напоминает религию»², что деятельность художника — священное действие. Создавать произведение искусства значит творить некую предвидимую реальность, так же как творил ее господь бог из ничего. Картина, согласно этим представлениям, обретает бытие как «хаотический крик», как «катастрофа в катастрофе, возникающая из столкновения различных миров». Объявляя эту типично мистическую концепцию невиданной до селе, Кандинский произносит нечто похожее на заклинание: «Отсюда начинается [в искусстве] великая эпоха духа, воскрешения духа отца и сына и духа (святого? — С. М.)»³. Провозглашение новой, «невиданной» эры в искусстве сопровождается у Кандинского ссылками на мистическое учение пифагорейцев о числе как основном принципе всего существующего. «Конечной величиной абстрактного выражения в искусстве является число»⁴, — пишет он.

Аналогичными устремлениями характеризуется и мировоззрение Малевича — другого видного представителя беспредметного искусства, основателя «геометрического абстракционизма». На вопрос, что такое материальный объект, Малевич отвечает: материя — это труп

¹ Цит. по «The Visual Arts Today», Connecticut, 1960, p. 80.

² W. Kandinsky, *Regard sur le passé*, Paris, 1946, p. 80.

³ I b i d., p. 26.

⁴ «The Visual Arts Today», p. 81.

(материя меняет свои состояния без страдания, значит, она лишена ценности и этим похожа на труп!). Действительность — это нематериальная субстанция, непостижимая в своей бесконечности. У нее нет ни протяженности, ни веса, ни меры, ни формы. Она существует вне времени и пространства. Она «вечное ничто», из которого рождается совершенство...

В отличие от своих «бунтующих» учителей голландский художник П. Мондриан стремится к покой, равновесию. Истинный покой и истинное равновесие, по его представлениям, могут существовать лишь в абстракции!.. Лишь в «чистой», отрешенной от мира мысли! Сознание, мысль не являются отражением материи, реального бытия. Напротив, физическое, согласно Мондриану, есть выражение духовное: дух находит для себя совершенное выражение в числе, в пропорциях прямых углов, в абсолютном, независимом от материальных объектов цвете. Аскетическую простоту единицы, прямого угла, «чистого» цвета Мондриан противопоставляет «безобразной роскоши» природы. Этим противопоставлением искусства природе характеризуется «мистический позитивизм» Мондриана.

Стремление подменить объективную реальность иной, «субъективной реальностью» характерно и для «второй волны» беспредметничества. Так, в этой связи французский ташист П. Сулаж заявляет: «Ни явления вещей, ни сами вещи не есть реальность. Отношение человека к объективному миру, его ощущения, его мифы, его идеи — вот что такое реальность»¹. А представитель абстрактного экспрессионизма Эд Рейнгардт (США) повторяет ту же самую мысль в следующих выражениях: «Природе искусства нет дела до природы, окружающей нас... ни до природы человечества, ни до природы вселенства, ни до природы творчества, ни до природы природы...»

Мир никогда не управлял искусством»².

Итак, обществу нет дела до искусства, а художнику, в свою очередь, нет дела до окружающего мира. Взаимное отчуждение, доведенное до крайности, завершается тем, что из искусства вытравливаются какие-либо следы, хотя бы отдаленно напоминающие об окружающей действительности. Что же касается художника, лишен-

¹ «The Visual Arts Today», p. 99.

² «Art News», February, 1964, p. 42.

ного заинтересованности в истине, то у него не остается иных стимулов к творчеству, кроме «воли, слепого позыва».

«Убивая» предметную реальность, беспредметник, как уже отмечалось, ставит на её место «свою» реальность, «внутреннюю необходимость», субстанцию души. Мир реален для каждого из нас, заявляет он, лишь в масштабах наших *внутренних* моделей пространства и времени. Но вот вопрос: как субъект образует эти модели? Где источник этих образований?.. Ответ на этот вопрос явно предполагает выход за пределы «внутренней реальности».

Отсутствие объективного подхода к реальности держит беспредметника в состоянии «вражды с объектом». Источник ее — в отрицании действительности, в отчужденном духе художника, охваченном ужасом, в его трагическом мироощущении, которое «все не приемлет».

Из сказанного становится совершенно очевидным, что беспредметничество с его демонстративным отказом от изображения реального объекта — вовсе не прихоть, не каприз какой-либо группы чудаков или эксцентриков. Оно представляет собой идеологическое явление, ибо опирается на реакционные антиреалистические и антиматериалистические устремления модернизма.

Модернизм — явление противоречивое, каждое вновь возникающее его течение оспаривает предшествующие, старается выделиться своей непохожестью. Модернистами опубликовано множество манифестов и деклараций, в которых опровергается *все* искусство прошлого, разрушается *всякая* традиция (именно поэтому модернизм производит впечатление «самоистребляющегося духа»), так что у ошеломленного читателя действительно может сложиться впечатление, будто у каждого из составителей этих манифестов и деклараций была своя собственная фантазия. Но это впечатление — поверхностное. Видный историк модернизма М. Рейналь утверждает: «..движения следуют в единой цепи как реакция одно на другое: кубизм противопоставляет себя фовизму, неопластицизм — футуризму, дадаизм — экспрессионизму и т. д. И тем не менее все они возникают одно из другого и образуют связное целое»¹.

Беспредметничество в этом смысле не исключение: подготовленное многими модернистскими «измами», оно

¹ M. Raupal, *Peinture moderne*, Genève, 1966, p. 5.

является закономерным и наиболее очевидным выражением все более углубляющегося кризиса буржуазного искусства.

Пытаясь скрыть негативную, разрушительную сущность беспредметничества, буржуазные философы и искусствоведы часто рассматривают его как неизбежное следствие «успешного развития абстрагирующего мышления» (отсюда происходит его широко распространенное название — «абстракционизм»). Но не все разделяют это мнение. Любопытные рассуждения на сей счет можно найти у американского философа Дж. Эшмора.

Рассматривая модернистскую живопись, Дж. Эшмор делит ее на беспредметную и абстрактную. Причем к беспредметной живописи он относит творчество Кандинского, Малевича, Мондриана, Делоне, таизим, абстрактный экспрессионизм, а к абстрактной — все остальные «измы»: экспрессионизм, кубизм, футуризм и т. п.

В соответствии с концепцией Эшмора, абстрактное искусство в качестве отправной точки исходит от физического объекта, формы которого в процессе творчества преобразуются, упрощаются, разрушаются; беспредметничество же начисто отвергает физический объект. Эшмор отбрасывает понятие «чистая абстракция» (широко используемое модернистской критикой), считая его бессмысленным. «Чистая абстракция — это вообще не абстракция, поскольку сам предмет, абстракцией которого она якобы является, не существует»¹, — пишет он.

По мнению Эшмора, художник-абстракционист сказал бы следующее: «Я могу проверить то, что делаю, с тем чтобы удовлетворить стремление воспринимающего к пониманию». Художник же беспредметник, наоборот, будет утверждать: «Я ничего не предлагаю такого, что бы граничило с актом понимания»². Произведение беспредметника представляет собой своеобразный экран, на котором художник фиксирует свои интуитивные импульсы, должны вызвать у наблюдателя «духовную вибрацию», — и только. Эшмор тут же добавляет: «Основана ли эта вибрация на чисто внутренних психологических источниках или же она вызывается беспредметником с помощью подражания предполагаемому «космическому ритму» — этот вопрос остается открытым»³.

¹ «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», June, 1955, p. 486.

² I b i d . , p. 489.

³ I b i d . , p. 491.

В данной характеристике беспредметничества верно схвачены те его черты и установки, наличие которых исключает всякую связь беспредметного творчества с научной абстракцией.

В самом деле, абстрагирования нет и не может быть там, где отказываются от познания действительности. Однако нельзя согласиться с Эшмаром, когда он проводит резкую грань между беспредметным искусством и экспрессионизмом, кубизмом, футуризмом, сюрреализмом и т. п., а реализм (искусство предметное, связанное с познанием окружающей действительности) растворяет в так называемом «фигуративном искусстве».

Кстати, иные модернисты, порывая с реализмом, в то же самое время выражают желание именоваться «реалистами». Малевич, например (который «положил искусство в гроб!»), называл супрематизм (типичный антиреализм!) «новым живописным реализмом». Малевич претендовал на явный абсурд, не больше. В настоящее время подобный абсурд совершенно серьезно преподносится некоторыми буржуазными теоретиками как безусловное достижение: Р. Гароди называет реализмом *все, что претендует называться искусством* (даже антиискусство!). Размытие эстетических критериев, обессмысливание эстетических понятий — одно из самых далеко идущих следствий беспредметничества, представители которого в одном случае противопоставляют свое искусство реализму, в другом же — преподносят его публике в качестве «подлинного реализма».

Такова в общих чертах та непростая картина современного беспредметничества, в которой необходимо разобраться. Ясно в ней прорисовывается по крайней мере одно — стремление в искусстве избавиться от предметной действительности, создать свой «спиритуалистический» предмет, который должен заменить предмет реальный. Но что означает это спекулятивное стремление?

Что такое предмет? «Предмет» — это философское понятие, это «вещь в себе и для себя» и отношение между вещами, единица, мера всего существующего независимо от сознания. Взятый в совокупности многих своих свойств и отношений, предмет включается в общественную практику, то есть становится *объектом* познания. Постоянное превращение предмета (онтологическая сущность) в объект (гносеологическая сущность) свидетельствует о том, что между ними нет и не может быть принципиальной разницы.

Но модернисты не замечают происходящих в процессе познания превращений. Они отождествляют «вещи в себе» с «вещами для нас», более того, все сущности, духовные и материальные, они растворяют в пределах «мистической беконечности», полагая, что тем самым они освобождаются от «сковывающих» пут предметной действительности».

Предметный мир безграничен. Человек — его органическая часть. Но эта часть выступает не столько в виде конечной величины мировой бесконечности, сколько в роли субъекта, преобразователя и создателя предметного мира. Связь между предметным миром и человеком осуществляется на основе взаимоотражений. Окружающая действительность отражается человеком разносторонне, в различных формах общественного сознания. В свою очередь человеческая сущность утверждается в предметном мире в бесконечно разнообразных формах деятельности. Потому сознание определяется, а предметный мир «очеловечивается».

Может ли искусство склониться к какой-либо крайности — стать беспредметным или обесчеловеченным, раствориться в «чистой» идеальности или полностью слиться с «вещностью»? Нет, конечно! В каждом из этих случаев оно перестает быть искусством, теряет свою целостность, органичность, содержательность.

Между тем модернизм склоняется именно к крайностям, к перевесу вещности над идеальностью, формы над содержанием. Отвергая реализм, модернист исходит из ложной посылки, полагая, будто «под «содержанием» принято понимать (лишь) оптически телесную самоценность изображенных объектов...»¹. Объект «сам по себе» действительно не обладает значением ценности, но модернист отбрасывает его не по этой причине. «Самоценность объекта» и «объективность изображения», с его точки зрения, — понятия тождественные. В этом смешении понятий заключается источник многих антиреалистических предубеждений.

Конспектируя «Науку логики» Гегеля, В. И. Ленин писал: «...«Каков он» (der Gegenstand²) ... «в мышлении, таков он есть сначала в себе и для себя»...»³. В том, что предмет выступает в мышлении таким, каков он есть

¹ О. Шпенглер, Закат Европы, т. 1, стр. 243.

² — предмет. Ред.

³ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 150.

«в себе и для себя», проявляется вовсе не самоценность объекта, но объективность человеческого мышления, мера его «разумности». Беспредметничество, таким образом, вступает в конфликт с разумом.

В связи с отказом от изображения в живописи предметной действительности (не важно, по каким мотивам: то ли из «отвращения» к действительности; то ли из предположения, что искусство — не истина, но ложь; то ли из убеждения, что предметное искусство, в отличие от беспредметничества, предназначенного для посвященных, доступно и неразвитому эстетическому вкусу) возникает вопрос: с чего и когда начинается этот отказ?

Ответ на этот вопрос имеет немаловажное значение для анализа феномена беспредметничества, его мотиваций и стимулов. О. Шпенглер, например, полагал, что все началось с эпохи Возрождения, с Леонардо да Винчи, когда «техника масляных красок делается основанием искусства, стремящегося создать пространство, в котором теряются предметы»¹.

Нет, Леонардо да Винчи не повинен в «ошибке против логики». Она была совершена теми, кто, начав переоценку духовных ценностей, решительно отбросил наследие Возрождения, неотъемлемой частью которого является реалистическое искусство.

Переоценка ценностей, как уже было отмечено, началась на рубеже XIX—XX веков. Конечно, она была подготовлена предшествующим идеино-эстетическим развитием буржуазного сознания, которое несло в себе возможность отказа от истины, от предметного содержания искусства. Эта возможность появилась вследствие назревшего несоответствия между провозглашенными буржуазией идеалами и ее классово ограниченной практикой, в силу потери ею общезначимых целей. Данное противоречие буржуазия уже не могла разрешить на основе прежнего мировоззрения. Реалистическое искусство, будучи в разладе с социальными мифами и утопиями, с мерзостями буржуазного существования, стало чуждым ей. В конечном итоге, увидев себя отраженным в критическом зеркале реализма, Калибан не только усомнился в самоценности своего собственного портрета, но и в необходимости всякого адекватного изображения. Как следствие этого сомнения возникло беспредметничество.

¹ О. Шпенглер, Закат Европы, т. 1, стр. 240.

Путь к беспредметничеству

Прослеживая происхождение «игры в бисер» (занятие во многом родственное беспредметничеству), Герман Гессе писал: «Подобно всем великим идеям, у Игры, по сути, нет начала, ее идея жила вечно. Как идею, как некое предчувствие или желанный идеал мы находим прообраз Игры еще в древности, например у Пифагора, затем на закате античной культуры — в гностических кругах эллинизма, не реже у китайцев, еще позднее — в периоды наивысших подъемов духовной жизни арабско-мавританского мира, после чего следы ее предыстории ведут через схоластику и гуманизм к математическим академиям семнадцатого и восемнадцатого столетий, вплоть до философов романтизма и рун из магических мечтаний Новалиса».

Несколько строками выше, как бы пародируя историков «игры в бисер», Герман Гессе замечает: «В конце концов каждый историк волен относить начало и предысторию Игры в бисер к тому времени, к какому ему заблагорассудится»¹. Так, собственно, и поступают историки беспредметничества.

Многие представители беспредметничества рассматривают себя, в частности, как непосредственных преемников романтизма. На это указывают Г. Хендлер, Д. Эштон, М. Рейналь, У. Льюис и другие критики и теоретики искусства. Эштон, например, утверждает, что преобладающий в беспредметничестве дух «своими корнями уходит в романтическую традицию»². Хендлер

¹ Герман Гессе, Игра в бисер, стр. 39.

² «Arts and Architecture», March, 1958, p. 10.

замечает, что еще романтики выдвинули положение: «К внутреннему ведет нас таинственный путь»¹ (основная идея книги В. Кандинского «О духовном в искусстве»). Подобную точку зрения разделяет и Рейнальд в своей «Истории современной живописи». Английский художник, писатель и философ У. Льюис, один из родоначальников беспредметничества, полагает, что «романтическое противоположно реальному», что «романтической называется вещь в определенном смысле не существующая»².

Когда первые беспредметники вкладывали подобное содержание в понятие «романтический», их еще можно понять: они действительно стремились выйти за «пределы реального», то есть за пределы предметного мира. Но когда те или иные историки и теоретики искусства пытаются представить беспредметничество как закономерное развитие романтической традиции, то их нельзя оправдать. Эти теоретики, игнорируя конкретно-историческое содержание такого сложного художественного явления, как романтизм, видят в нем лишь стихийный бунт против действительности, отрицание традиций, проявление безудержной фантазии, болезненного воображения, исключительный интерес к насыщенному, интенсивному цвету, к «свободной», блуждающей линии и т. п. Но они упускают из виду все те грани, какими романтизм соприкасается с реализмом: пристальный интерес к внутреннему миру человека и его взаимосвязям с окружающей природой, к драматическим событиям национальной истории, к необычным и неповторимым жизненным ситуациям. Кроме того, следует иметь в виду, что единого романтизма никогда не существовало. Был *романтизм прогрессивный* и *романтизм реакционный*. Беспредметники в своих теориях обращаются преимущественно к философии реакционных романтиков, устремлявшихся перед лицом чуждой им действительности «внутрь», в область духа, которые, с одной стороны, тяготели к умозрительным откровениям Канта, Фихте, Шеллинга, с другой — к излияниям неосознанных чувств.

Уже Кант, оторвав форму от содержания, явление от сущности, «вещь для нас» от «вещи в себе», сделал решительный шаг в сторону субъективизма. Эстетическая категория «прекрасное» теряет в философии Канта объективное содержание. Углубляя кантовское учение о «ве-

¹ G. Händler, Deutsche Maler der Gegenwart, Berlin, 1956, S. 7.

² W. Lewis, Time and Western Man, London, 1927, p. 22.

ши в себе» с точки зрения субъективного идеализма, Фихте пришел к заключению, что познать явление — значит трансформировать его из формы данности, независимости в форму зависимости от субъекта. У Фихте познание превращается в форму самопознания субъекта. Шеллинг, развивая эти фихтеанские идеи, приходит к заключению, что познание как слияние «я» с абсолютом возможно лишь в интуиции. Именно из этих теоретических источников черпали свое вдохновение реакционные романтики.

Реакционные романтики противопоставляли искусство жизни. В своих теориях они исходили из положения, будто искусство «поглощает» чуждую объективную действительность, замыкается в себе, создавая свой собственный «абстрактный мир». В расплывчатости, неопределенности, туманности образов они видели истинное выражение эстетического идеала. Характерная особенность идеала, по мнению романтиков, состоит в том, что его не касается ничто земное, никакие нужды действительности, никакие социальные противоречия.

Художник, в отличие от обычных смертных, зрит незримое, представляет непредставимое, чувствует неощущимое. Он гений и пророк. Для него существует единственное правило — никаких правил. Таков образ романтического художника, на которого хотел бы походить каждый беспредметник.

Провозглашая: «Мир — это пустыня, в которой каждый встречает только самого себя», реакционные романтики стремились «возвысить» искусство над жизнью. В этом стремлении романтиков выразилась их реакция на победу буржуазного строя, на идеологию буржуазного просветительства, страх перед революционным движением народа. Резкая, хотя и односторонняя, критика современных им буржуазных отношений сопровождалась у реакционных романтиков апологией средневекового прошлого, в котором они видели воплощение своих романтических идеалов. В статье «Петроградные знамения времени» Ф. Энгельс по этому поводу писал, что политической реакции соответствуют «бессознательные попятные шаги к прошлым векам» в области литературы и искусства, «представляющие угрозу если не для самой эпохи, то все же для ее вкусов»¹.

¹ К Маркс и Ф Энгельс, Из ранних произведений, М, 1956, стр. 354.

Какие положения могли позаимствовать беспредметники из субъективистской эстетики реакционных романтиков?

Таких заимствований можно обнаружить много. Ноvalис, например, утверждал, что «поэзия растворяет чуждое бытие в своем»¹. Произведение искусства представлялось ему в виде развернутой метафоры. Высшее выражение такого иносказания Ноvalис находил в сказке, которой «противна» всякая закономерная связь: «В сказке царит подлинная природная анархия. Абстрактный мир, мир сна, умозаключения, переходящие от абстракций и т. д. к нашему состоянию после смерти»². Ф. Шлейермахер писал: «Если произведение искусства должно быть целиком замкнутым внутри себя, то в нем ничего не может быть того, что не принадлежит ему по сущности»³.

Эти положения реакционных романтиков беспредметники присвоили без каких-либо оговорок.

Что же касается прогрессивных романтиков (Гойя, Делакруа и другие), то смысл их творчества и их теории прямо противоположны абстрактному эстетизму. Модернисты часто говорят, что у Гойи формы неточны, что он подчиняет образы деформации, что его интересуют только темное и светлое, их «переливы, затухание и кристаллизация». Но они обычно обходят молчанием демократические убеждения Гойи, его бунт против инквизиции и политического насилия, его патриотизм. Между тем судьба Гойи и трагическая судьба героического народа Испании взаимосвязаны, и вне этой взаимосвязи многое нельзя понять в творчестве великого испанского художника. То же самое можно сказать и о Делакруа, в живописи которого модернисты пытаются уловить лишь незаконченное, лишь склонность к световым эффектам, к игре «чистого» света, лишь необузданную эмоциональность. Но они не замечают интереса Делакруа к драме народа, к героизму революционных битв, его честности художника. Будучи уже зерлым мастером, Делакруа писал в «Дневнике»: «...с годами я все больше прихожу к заключению, что правда — это самое прекрасное и самое редкое на свете»⁴.

¹ «Памятники мировой эстетической мысли», т. 3, М., 1967, стр. 282.

² Там же, стр. 288.

³ Там же, стр. 292—293.

⁴ «Дневник Делакруа», М., 1950, стр. 224.

Реакционный романтизм в известном смысле «дву-партиен»: в нем сходились два разнородных классовых потока — буржуазный и аристократический. Как в политической жизни, где после взятия власти якобинцами буржуазная контрреволюция сочеталась с контрреволюцией аристократической, так и в искусстве буржуазия и аристократия сошлись на одной эстетической платформе — на платформе «искусства для искусства». В этом отрыве искусства от действительности проявились первые симптомы упадка буржуазной культуры.

Дальнейшее углубление этого процесса происходит после революции 1848 года, которую Маркс назвал первой великой битвой между классами современного общества. Маркс подчеркивал, что это была борьба за сохранение или уничтожение буржуазного строя.

Выступив без союзников, пролетариат оказался побежденным в неравной борьбе. Победа осталась за буржуазией, которой удалось объединить в «партию порядка» все классы, заинтересованные в сохранении собственности. В результате этой победы лозунг «свобода, равенство, братство», под знаменем которого французский народ шел на штурм Бастилии, был заменен другим — «собственность и порядок».

Страх буржуазии перед грозным выступлением парижского пролетариата выразился в беспощадном терроре. Герцен, непосредственный свидетель революционных событий 1848 года во Франции, писал: «Убийство в эти страшные дни сделалось обязанностью; человек, не омочивший себе рук в пролетарской крови, становился подозителем для мещан»¹.

Призыв к насилию, отказ от либерализма были выражением того глубокого идеологического кризиса, который переживала буржуазия в связи с первым массовым организованным политическим выступлением пролетариата.

В такой социально-политической атмосфере возникает **натурализм**, сложное и противоречивое по своей природе художественное течение.

В натурализме явно пробивается **демократическая тенденция**, вызванная интересом и симпатией к простому человеку, то есть человеку из народных низов, интересом, исторически обоснованным и устойчивым, про-

¹ А. И. Герцен, Собрание сочинений в 30-ти томах, т. 6, М., 1955, стр. 47.

буждением стремлением к беспристрастной, «голой» правде, которая является результатом анализа, исследования протокольно зафиксированных жизненных событий. В этой связи братья Гонкур в предисловии к роману «Жермини Ласерте...» (который они считали программным) писали: «Живя в XIX веке, в пору всеобщего избирательного права, либерализма и демократии, мы спросим себя: не могут ли те, кого называют «низшими классами», притязать на роман? Другими словами, должен ли народ, этот человеческий мир, попранный другим человеческим миром, оставаться под литературным запретом, презираемый писателями, обходившими до сего времени молчанием его душу и сердце...»¹. Э. Золя, братья Гонкур, А. Доде и другие демократически настроенные писатели-натуралисты, разрабатывавшие метод «клинического анализа» общественных нравов, смеялись сняли этот запрет.

Но в натурализме существовала и другая тенденция — *антигуманистическая, реакционная*. Представители ее видели в человеке злую, разрушительную силу. Так, И. Тэн писал, например, о том, что «из всех животных человек самое беспокойное, наименее производительное и наиболее опасное»². Эту чудовищную по своей нелепости и циничности мысль он завершает требованием трактовать человека как «продолжение животного неразумного»³.

Подчеркивая в человеке животное начало, представители этой тенденции любили повторять: «Идеал — следствие невежества». Они исключали всякую возможность утверждения каких-либо общественных идеалов средствами искусства. Их скептицизм был проявлением высокомерия к «маленькому человеку», высокомерия, переходящего в презрение. Они явно тяготели к позитивизму, провозгласившему «хаос ощущений» единственным объектом, достойным описания (но не объяснения).

Под влиянием позитивистской философии натурализм постепенно избавляется от своих демократических установок.

Биологизируя человека, натуралисты стремились показать, как некая роковая сила прибывает его к земле

¹ Эдмон и Жюль де Гонкур, Жермини Ласерте..., Л., 1961, стр. 17.

² И. Тэн, Социализм как правительство, Спб., 1884, стр. 14.

³ И. Тэн, О методе критики и об истории литературы, Спб., 1896, стр. 63.

и уничтожает. Пессимизм, певерие в возможность познания и преобразования мира, завершается в нем негативным выводом: художник — не моралист, но анатом, удовлетворяющий сообщением о том, что он нашел в человеческом трупе. Отбрасывая идеологию, натурализм культивирует «непосредственный опыт» (опыт же трактуется как «поток ощущений») в качестве единственной возможной реальности. В своих упрощенных вариантах натуралистический метод свелся к нарочито «заземленному» и даже подчеркнуто вульгарному копированию вещей. «Факты — вместо идей» — вот его принцип. Именно этой своей концепцией натурализм впоследствии окажет заметное влияние на так называемую «массовую культуру».

Существует мнение, будто беспредметное искусство, представляя «текучесть вещей и фактов» в форме «движущегося орнамента», находит свои начала также и в натурализме.

Что можно сказать по этому поводу?

Да, натурализм беспредметен в той мере, в какой он сводит картину мира к разноречию и дисгармонии, полностью отказываясь тем самым от постижения действительности. Художник-натуралист дотошно копирует вещи, выявляя их обособленность, единичность, замкнутость, но не раскрывает их смысла, который обнаруживается лишь в общей картине мира, лишь в связях между предметным миром и человеком.

Джемс Джойс, один из зачинателей литературы «потока сознания», дает, например, следующее описание начинающегося дня художника Стивена Дедалуса: «Он допил третью чашку жидкого чая и принялся грызть валявшиеся на столе корки поджаренного хлеба. Стивен принялся рассматривать темную жижу в стоявшей перед ним банке. В застывшем желтом жире была выковыряна впадина, как торфяная ямка в болоте; жижа на дне впадины напоминала ему темную торфяного цвета воду в Клонгозской купальне. Коробка с ломбардными квитанциями, стоявшая на столе у его локтя, была только что кем-то перерыта. Он бесцельно перебирал своими засаленными пальцами синие и белые квитанции — покрытые каракулями, замызганные, мятые, покрытые штемпелями ломбардов Дэли и Макавоя.

1 пара сапог,
1 д. пальто,

3 разные вещи,
1 мужские брюки.

Он отложил квитанции в сторону, рассеянно взглянул на крышку коробки, покрытую пятнами от раздавленных вшей, и спросил, ни к кому не обращаясь:

— На сколько, собственно, теперь спешат часы?»¹

Каждый из упомянутых здесь предметов (корки поджаренного хлеба, банка с застывшим в ней жиром, жир с выковырянной в нем впадиной, ломбардные квитанции (синие и белые), засаленные пальцы Стивена) что-нибудь «рассказывает», но каждый из них «выхвачен» и «высвечен» без необходимых художественных оснований. Кроме того, все эти предметы внутренне не связаны между собой, как и вопрос, последовавший за описанием их: «На сколько, собственно, теперь спешат часы?» — не связан с темой пробуждения сознания. Вещи как бы застывают в своей обнаженности. Сознание художника скользит по ним бесцельно, не задерживаясь, демонстрируя отсутствие какой-либо художественной установки, за исключением одной: уравнять «высокое» и «низкое».

Сознание, бесцельно скользящее по поверхности фактов и явлений, не углубляясь в их суть, рискует остаться без опоры, которую оно обычно находит в предметной человеческой деятельности. Не потому ли оно спешит подтвердить свою достоверность ссылками на «непосредственный опыт»?

Кстати, «непосредственный опыт», случайный, неупорядоченный, можно объяснить и оправдать любой концепцией. Стивен Дедалус, например, обосновывает свое видение действительности ссылками на учение Фомы Аквината, который обнаруживал в красоте три абстрактных признака — *целостность, гармонию и лучезарность*. Целостность, по мнению Стивена Дедалуса, выражается тогда, когда предмет (корзина, например) воспринимается «как нечто самодовлеющее и ограниченное»; другими словами, когда зритель смотрит на корзину и видит в ней... корзину, а не что-либо другое. Далее: «Почувствовав сначала, что перед тобой одна вещь, ты теперь ощущаешь, что это — вещь. Ты постигаешь корзинку как нечто сложное делимое, состоящее из частей, как результат ее частей и их суммы, как не-

¹ Джеймс Джойс, Портрет художника в юности, Неаполь, 1968, стр. 242—243.

что гармоничное¹. Лучезарность выступает как... «свет, исходящий из иного мира», излучающийся через корзину (?). Реальность объявляется тем самым лишь тенью, символом иллюзорного, «иного» мира.

Двадцатый век неоднократно доказывал, что натурализм находит для себя кое-что и в фрейдизме, и в махизме, и в прагматизме, и в логическом позитивизме, и в экзистенциализме... Все течения современной буржуазной философии в той или иной мере «работают» на натурализм.

Натурализм, как уже отмечалось, лежит в основе буржуазной *массовой культуры*. Ее антиподом считается *элитарная культура*, наиболее последовательно выраженная в беспредметничестве. Однако беспредметничество, как будет показано ниже, черпает из тех же философских источников, что и натурализм. Вот почему, несмотря на внешнее отличие творческих установок (натуралисты фиксируют внимание на случайных предметах; беспредметники же стремятся полностью отрешиться от какой-либо предметности), беспредметничество и натурализм — не чужды друг другу течения.

Нет, натурализм и беспредметничество не антиподы. По законам диалектики, антиподы, одновременно функционирующие в пределах одной и той же системы, неминуемо должны вступить в противоречие. Однако с беспредметным искусством и натурализмом этого не происходит. Они выражают лишь разные аспекты одной и той же буржуазной культуры. У них только адресаты разные: беспредметное искусство предназначено для «духовной аристократии»; натурализм — для «духовно убогих». Но натурализм и беспредметничество смыкаются там, где начинается принижение разума, спор с истиной, отказ от гуманистического содержания искусства.

Более распространено мнение, будто основная идея беспредметничества — отрицание изобразительности — берет свое начало в импрессионизме. «Свободный выбор» точки зрения, отсутствие устойчивой формы, интерес к цвету как таковому и т. п. — все это, указывает Ф. Блэншард, сближает импрессионизм с беспредметничеством.

По мнению американского художника Дж. Биддла, в импрессионизме рвется связь с искусством Возрожде-

¹ Джеймс Джойс, Портрет художника в юности, стр 303 (курсив мой — С М)

ния, а также начинается разрыв искусства с природой. Импрессионизм — это отрицание евклидовой перспективы, это преобладание «атмосферы» над реальными очертаниями предметов, это фиксация бесформенного хаоса жизни.

Итальянский историк живописи Л. Вентури также утверждает, что импрессионизм, порывая с длительной традицией в живописи, кладет начало принципиально новому этапу ее развития. Бесконечные вариации цветовых контрастов; вибрация света как основная тема картины; «курсивный» колорит, не зависящий ни от темы, ни от устойчивой манеры восприятия, ни от природных впечатлений; все больший интерес, проявляемый художниками к своим внутренним состояниям, и т. п.— все это, по мнению Вентури, свидетельствует о том, что импрессионизм достиг той независимости от действительности, «которой совсем не знал предшествующее искусство XIX века»¹.

Шпенглер, как уже отмечалось, появление импрессионизма относил к эпохе Возрождения. Причем он также обнаруживал в импрессионизме известное стремление к беспредметности, к выражению идеи «чистого» пространства: «Импрессионизм есть обесплочивание мира в угоду пространству»².

Эти утверждения нельзя принять полностью. Импрессионисты не «обесплочивали мир в угоду пространству», но переставляли акценты: мир предметов они передавали как мир излучений. Пространство же они понимали не как отвлечение, лишенное «чувственной наличности», но как «поле проявления световых потоков». Именно поэтому их картины иногда напоминают «магические плоскости», на которых запоминается мерцающая атмосфера, но не сами изображенные предметы и люди.

Наряду с этим следует подчеркнуть, что в импрессионизме, в отличие от беспредметничества, сохраняется след предметной реальности в качестве «точки опоры», необходимой художнику для живописного эксперимента и философской рефлексии. Беспредметничество же вовсе «не соотносится» с предметом, как будто он и не существует.

Импрессионизм (так же как и романтизм и натурализм) связывает себя с принципом изобразительности.

¹ Л. Вентури, Импрессионизм, разрыв с традицией.— «Вестник истории мировой культуры», 1958, № 4, стр. 73.

² О. Шпенглер, Закат Европы, т. 1, стр. 187.

Правда, каждое из этих течений определяет собственную меру выявления предмета и субъективного отношения к нему: романтизм гиперболизирует отдельные его черты; натурализм ограничивается формальным сходством образа с предметом, их материальным «совпадением»; импрессионизм «растворяет» предмет в воздушной среде, в световом луче. Беспредметничество же начисто отрицает изобразительность.

Сближая импрессионизм с беспредметничеством, западная эстетика впадает в то же время в другую крайность — отождествления импрессионизма (а также романтизма и натурализма) с реализмом. С какой целью? Чтобы на примерах известной ограниченности, односторонности этих художественных течений показать «неизбежность кризиса реализма в искусстве» (?) .

Это, конечно, домысел. Во-первых, романтизм, натурализм, импрессионизм не есть особые формы реализма. Во-вторых, они (натурализм и импрессионизм) появились одно за другим, как бы соперничаая с критическим реализмом и в то же время свидетельствуя о том, что буржуазное искусство во второй половине XIX века, часто попадая в тупики, оказалось на перепутье и поэто-му вынуждено было искать новые формы.

Фиксация мимолетных впечатлений, повышенный интерес к технической стороне живописи, сопровождае-мый отрицанием программности в искусстве,— все это признаки смятения, свойственного не только романтикам, натуралистам, но и импрессионистам тоже.

Э. Гонкур, например, записывает в «Дневнике» 18 февраля 1888 года (когда импрессионизм уже был официально признан): «Я испытываю к импрессионистической школе какое-то недоверие...»¹. В записи от 8 мая этого же года его суждения более категоричны: «Ах, милые импрессионисты! Нет художников, кроме них! Чудаки-художники, которые никогда не могли *осуществить* что бы то ни было из своих замыслов... А вся трудность искусства — это осуществление, это вещь, доведенная до той степени законченности, когда набросок, эскиз превращается в картину... Да, только делатели эскизов, изготовители пятен — к тому же не ими выдуманных: пятен, украшенных у Гойи; пятен, украшенных у японцев...»².

¹ Э. и Ж. де Гонкур, Дневник, т II, М., 1964, стр 439.

² Там же, стр 442—443.

На известную ограниченность импрессионистического метода указывали и многие русские художники (Крамской, Репин, Савицкий и другие).

Художник на Западе, отмечал Крамской, прежде всего смотрит, где торчит рубль, а рубль, как известно, торчит из кармана буржуа. Это сказано, может быть, в запальчивости. Но и не прислушаться к этому мнению тоже нельзя.

Но «какие у буржуазии идеалы? — спрашивает Крамской.— Что она любит? К чему стремится? О чем больше всего хлопочет? Награбив с народа денег, она хочет наслаждаться»¹.

Критикуя с этой точки зрения импрессионизм, Крамской видел в то же время в нем нечто такое, что необходимо «намотать на ус», а именно — умение передать неуловимую подвижность природы, ее дрожание, неопределенность, ее свет, ласкающий и теплый, похожий на музыку. Репин также отмечал у импрессионистов «настроение французское», которое увлекает блеском, вкусом, легкостью, грацией.

Эти оценки свидетельствуют о том, что импрессионизм уже в период своего расцвета рассматривался как сложное и противоречивое художественное явление. Наряду с элементами субъективизма в нем была и реалистическая струя. В картинах импрессионистов немало верных наблюдений. Импрессионисты любили природу, доверялись своим зрительным впечатлениям. Они с волнующим и неповторимым чувством, с тонким живописным вкусом передавали мгновенную жизнь светового луча, его колебания в воздухе, его угасание в тенях.

К. Моклер, один из вдумчивых историков импрессионизма, обращает внимание на решительный отказ импрессионистов от мифологии, академической аллегории, от псевдоисторических сюжетов, от условностей классицизма. С этим нельзя не согласиться. Импрессионисты не только сообщили живописи «французский дух», но и внесли в нее элементы демократизма: они изображали городскую улицу, сцены народного гулянья, катания на лодках и т. д. Но поднимались ли они до критического осмыслиения буржуазной действительности?

Отмечая положительные стороны в творчестве импрессионистов, передвижники не могли принять их полностью и безоговорочно: они обнаруживали в импрес-

¹ «Переписка Крамского», т. 2, М, 1954, стр. 342.

сионизме отсутствие «социальной серьезности», разрыв с традициями критического реализма. Поэтому они противопоставляли свое собственное искусство импрессионизму. Их размышления по этому поводу можно свести к следующим антитезам: у импрессионистов — социальная действительность отступает на второй план, творчество же критических реалистов в основе своей — социально. Для импрессионистов главное значение имеет форма («впечатление»), от этой формы зависит и идея произведения; реалисты же прежде всего ищут выражения социально значимого идеала. Для импрессионистов важно, как сделано, для реалистов — содержание воплощается в том, что сделано. Импрессионистов привлекают чисто внешние проявления жизни, реалисты же ищут выражения типа, характера человека. Для импрессионистов техника живописи — самоцель (их оригинальность в технике), средство самопроявления; для реалистов техника — средство воплощения жизненного содержания.

Оценка импрессионизма передвижниками сохраняла свое значение (но в переосмыщенном виде) и для марксистской критики начала XX века. Так, в статье «Пролетарское движение и буржуазное искусство» Плеханов обращает внимание на постановку импрессионистами некоторых технических вопросов, в частности на их внимательное отношение к световым эффектам, приносящим нам «ласку освещенной солнцем жизни». Но тут же проводит грань между критическим реализмом, искусством больших социальных идей, и импрессионизмом, «искусством безыдейным», познавательная ценность которого снижается из-за поверхностного скольжения по жизни, из-за того, что импрессионисты пытаются оторвать живопись от волнующих проблем современности, что они глухи к стремлениям рабочего класса.

Новое движение, начавшееся во второй половине XIX века, было связано с протестом против рутины, схоластики, против навязываемых художнику сюжетов. Стремление выйти из душной академии навстречу народу, навстречу правде жизни носило глубоко прогрессивный характер. Французские художники-реалисты Курбе, Домье, Милле, Коро, Добиньи и другие в своих полотнах отразили этот момент сближения живописи с национальной жизнью. Но в условиях буржуазного общества всякое прогрессивное движение в области культуры часто подвергается воздействию консервативных

факторов: буржуазия пытается или приспособить его к своим потребностям, или же — если оно обладает зрелостью, устойчивостью, поддержкой — дискредитировать, расколоть его, внести яд скептицизма и разложения, переставить акценты с моментов идеологических на моменты чисто художественные.

Эволюция нового движения совершилась под неослабным нажимом конформизма.

В нем происходило постоянное идеологическое размежевание. Те, кто связывал свое искусство с судьбой народа, после поражения революции 1871 года были репрессированы (Курбе). Другие не утруждали себя разрешением социальных проблем: эти искали успеха. Их становилось все больше и больше. Вскоре лидерство в движении перешло от Курбе к Мане, для которого (по его же собственному признанию, видимо, не случайному) орден Почетного легиона значил больше, чем все социальные проблемы Франции. Именно это крыло возобладало в импрессионизме, что, безусловно, способствовало его официальному признанию (1886).

Исключительная сосредоточенность импрессионистов на проблемах цвета и света приводила их к известной нивелировке почерка. Самые искренние из них сознавали это не без горечи. Многие переживали мучительный кризис. Ренуар, будучи уже в преклонном возрасте, полагал, что он достиг конца импрессионизма, зашел в тупик. Моне начинал догадываться о том же: его творчество не развивается и не может развиваться. Писсарро сомневался в своем стиле. Дега говорил о том, что «потерял нить», так как оказался в ссоре со всем миром и с собой. Сислей перед самой смертью сказал, что самыми выдающимися художниками его времени были Курбе, Милле, Коро и другие реалисты. Ограничив свое творчество формальным экспериментом, многие импрессионисты приходят к осознанию беспersпективности начатого ими поиска. Это было причиной их духовной драмы.

Да, буржуазия в конце концов признала тех, кто рвался из душной академии на свободу. Она открыла им двери музеев. Но какая цена была уплачена затравленными импрессионистами за столь запоздалое признание!

В 70—80-е годы XIX века во Франции возникает символизм. Отказавшись от фиксации зрительных ощущений, непосредственных впечатлений, художники

погружаются в метафизику. Начинаются поиски «неземного бытия», мира абсолютных сущностей.

Русский поэт В. Брюсов, отдавший дань символизму, писал о причинах его возникновения: «Кризис капиталистического строя и кризис позитивизма в конце XIX века определили направление школы символизма. Символисты отказывались служить в литературе только практическим целям, хотели найти более широкое обоснование ей и обратились к выражению общих идей, равно ценных (как казалось им) не одному какому-либо классу общества, но всему человечеству»¹.

Символизм стал в некотором смысле антитезой импрессионистских восприятий и натуралистического «ползучего эмпиризма», документализма. Стремясь воплотить в образах «вечные» идеи, символисты в своем творчестве противопоставляли условность правдоподобию. Это привело их к отвлеченным, абстрактным, схематическим конструкциям «чистой мысли».

Им в известной мере был не чужд социальный протест, но источником этого умонастроения было идеалистическое мировоззрение.

П. Гоген, в своем творчестве испытавший заметное влияние символизма, в автобиографической книге «Ноа Ноа» (написанной в связи с путешествием на Таити) порицает фальшь и лицемерие европейской цивилизации. На далеких островах, затерянных в безбрежном Тихом океане, он стремится найти «новых» людей, чистых и цельных, еще не развращенных и не познавших власти чистогана.

В своих поисках Гоген был не одинок. Многие его современники — Бодлер, Сезанн, Ван Гог и другие — также не находили себе места в удушающей атмосфере буржуазного общества.

Однако отрицание «европейской рутины» этими художниками отмечено печатью трагического мироощущения. Вся их энергия и весь их протест в конечном итоге ограничивались решением чисто художественных задач, «преобразованием» природных форм. В мистических цвето- и словосочетаниях, в таинственных намеках, в усложненных метафорах они находили ту меру условности, которая, как им казалось, указывала выход из тупика, куда зашло искусство.

¹ В. Брюсов, Избранные сочинения в 2-х томах, т. II, М., 1955, стр. 325.

Ван Гог в одном из писем к брату развивает следующие положения о выражении «вечного», «метафизического» в искусстве. Если раньше в живописи оно выражалось в «символическом сиянии нимбов», то современные художники, пишет Ван Гог, должны передать его посредством свечения, трепета, вибрации цвета. При этом цвет рассматривается в его «абсолютном» качестве. Цвет, согласно Ван Гогу, это не зрительно воспринимаемое свойство предметов окружающей действительности, но некая субстанция (беспредметники часто ссылаются на это положение Ван Гога, выдавая его за свое собственное). «Выразить чувства двух влюбленных,— продолжает Ван Гог,— посредством сочетания дополняющих друг друга тонов, их проникновения одного в другой, их противоположности, их тончайшей вибрации. Выразить надежду посредством звезды, человеческую страсть посредством солнечного заката...»¹.

Создавая условные образы, художник-символист погружается в стихию цвета. Лиловые сумерки, синие призраки, оранжевые закаты, безвременье, нереальное пространство — вот его мир, в котором нет ни причин, ни следствий. Тема неразгаданной тайны бытия, его трагической сущности является ведущей в творчестве этих художников. Гоген, объясняя замысел своей картины «Откуда мы пришли?..», писал, что в ней выражены его страдания от невозможности постичь тайну жизни.

Протест художника-символиста против «прозы» буржуазной жизни завершается обычно «бегством от подвига». В творчестве символистов проявляется типичная «разорванность» сознания: религиозные мотивы сменяются грубостью, примитивизм сочетается с притворной наивностью, преобладают настроения тоски, уныния и растерянности. Сомнения: «кого любить? во что верить?» — легко сменяются утверждением: «человек гадок по природе».

Многие символисты не приемлют буржуазной действительности и страстно ищут выход из «духовной тюрьмы». Самым значительным среди них был Ван Гог, человек с задатками общественного деятеля, с сознанием социальной ответственности художника. От работ его коллег (так же, как и от своих собственных) у него, как он нередко признавался, оставалось «болезненное чувство

¹ «Vincent van Gogh. Als Mensch unter Menschen», Bd II, Berlin, 1959, S. 263.

во крушения»¹. Чувство неудовлетворенности в конце концов привело Ван Гога к трагической гибели. Гоген, склонный к индивидуализму, анархизму, искал утешений в любви и пороке, в творчестве, которое имело бы только личное значение, в стремлении к «чистому» декоративизму.

Иные, склонные к мистике, в создаваемых ими образах пытались прозреть сущность «мировой души». Неудовлетворенность окружающей действительностью приводит религиозно настроенного Гюисманса (которого Э. Гонкур называл «аппаратом для регистрации ощущений») в католический монастырь. Сёра классифицировал и «разлагал» ощущения, чтобы любое из них и каждый их оттенок можно было выразить определенным цветом, тоном или линией. Не потому ли его картины производят впечатление, будто освобожденный от предметности цвет «создает» свой, ирреальный мир?

Отрицая творчество друг друга, эти художники находились в то же самое время как бы в заколдованным круге. Их стремление сказать новое слово в искусстве нередко сменялось неожиданными движениями вспять. У них не было ни программы, ни цели, отсутствовала четкая социальная ориентация.

Легко впасть в ошибку при оценке творчества символистов. Известно, например, что литературоведческая традиция рассматривает Бодлера как одного из основоположников символизма. Между тем его творчество вбирает в себя разнородные начала: в нем слышны отзвуки романтизма («И к тебе прикоснусь я лобзаньем, словно лунным холодным сияньем; ты почувствуешь ласки мои, как скользящей в могиле змеи»), есть элементы натурализма («Полуистлевшая, она, раскинув ноги, подобно девке площадной, бесстыдно, брюхом вверх лежала, зловонный выделяя гной»), можно обнаружить импрессионистические зыбкие картины («Пляшет мир драгоценностей, звоном дразня, ударяет по золоту и самоцветам...»), видна явная склонность к символике, отвлеченной и таинственной («Подобно голосам на дальнем расстоянье, когда их смутный хор един, как тьма и свет, перекликаются звук, запах, форма, цвет, глубокий, темный смысл обретшие в слиянье»); во многих его стихах звучит беспощадная критическая мысль. Может ли одно из этих художественных направлений с полным правом

¹ «Vincent van Gogh. Als Mensch unter Menschen», Bd II, S. 409.

претендовать на все творчество Бодлера? Нет! Хотя в общем творчество поэта больше всего тяготело к романтизму, время которого уже прошло.

В XX веке такого рода попытные движения, «революции наизнанку», будут повторяться все чаще и чаще. Вследствие этого все претендующие на родство с романтизмом авангардистские направления в искусстве (а их множество — в течение нескольких десятилетий в модернизме возникли и тут же погибли фовизм, экспрессионизм, дадаизм, кубизм, футуризм, сюрреализм, ташизм, абстрактный экспрессионизм, поп-арт) сольются в одно целое, где представление о творческой самостоятельности этих художественных направлений и их антиетическом развитии утратит всякий смысл. Потеря предметности будет означать для них потерю стабильности, устойчивости. Американский журналист Р. Макмюллен по этому поводу замечает: «Во второй половине XX века эти возвраты и повторы зайдут так далеко в каждом течении, что ссылка на такие противоположности, как иррациональное — рациональное, чувственное — абстрактное... покажется уже бессмысленной»¹. Да, модернистское искусство, лишаясь предметного содержания, стремится к неопределенности, к размыванию эстетических границ, к потере стиля. Все свои потери и поражения оно прикрывает флагом романтизма.

Но вернемся к концу XIX — началу XX века.

Критический реализм был в расцвете, он доказал свою жизненную силу, но буржуазное искусство, прикрываясь спекуляциями на тему о необходимости «нового видения», «обновленного реализма», принимало в это время антиреалистическое направление.

В романе «Творчество» Э. Золя создал образ художника Клода Лантье, убежденного в том, что *как* имеет большее значение для искусства, чем *что*. «Ведь искусство — это не что иное, как передача своего видения. Разве в конечном счете все не сводится к тому, чтобы посадить перед собой женщину и написать ее так, как чувствуешь?»².

Художник должен доверять не заранее и кем-то заданным схемам и установкам, но своим собственным непосредственным ощущениям. Такая постановка вопроса

¹ R. McMullen, Art, Affluence and Alienation, New York, 1968, p. 62.

² Э. Золя, Сочинения, т 2, М., 1957, стр. 33.

вполне оправданна. Но дело в том, что подобная нацеленность творчества вовсе не обязательно с необходимостью приводит художника к реализму. Ведь легко ему, склонному к переоценке своей творческой способности, подставить на место предметной действительности, которую необходимо изучать, «единственно значимое», а потому и сущее для него — свое ощущение, ни к чему его не обязывающее. Собственно, это и произошло с художником Клодом Лантье. Он рисовал обнаженную женщину, как подсказывало ему его видение, впадая при этом в «абстрактные преувеличения».

Казалось бы, сама модель (возлюбленная художника) должна была привязать Клода Лантье к «натуре», с тем чтобы если не поэтически достоверно, то по крайней мере с любовью передать ее образ. Этого не получилось. Где же в таком случае искать источник «абстрактных преувеличений»? В «непосредственных ощущениях», видимо, весьма грубых, чувственных, которых художник не мог преодолеть.

А. Бергсон, восходящее светило декадентской эстетики, писал в 1888 году в книге «Непосредственные данные сознания»: «Подобно искусству, природа действует посредством внушения... всякое испытываемое нами чувство приобретает эстетический характер, если это чувство внущенное, а не механически вызванное»¹. Выходит, таким образом, что всемогущее внушение превращает любое ощущение в эстетическое чувство. После уравнения далеко не равнозначных начал, физиологического и эстетического, остается лишь один шаг, чтобы сказать (как говорил Поль Бурже): болезнь так же неизбежна, как и здоровье, а посему уродство и красота обладают одним и тем же (естественным) значением. К сожалению, подобные взгляды становились достоянием не только ученых трактатов или модных острословов, но и «образованной публики» — они широко пропагандировались в конце XIX века со страниц парижских журналов «Декадент», «Символист», «Модернист» и др.

Искусство «конца века» постепенно свелось к эстетизации уродства и непристойности, к культу зла и насилия. Французский социолог М. Гюйо писал по этому поводу: «Декаденты... находят удовольствие в воображаемых непристойностях, и их наслаждения всегда более

¹ А. Бергсон, Собрание сочинений в 5-ти томах, т. 2, Спб., 1913, стр. 16.

или менее противоестественны; даже их стиль неестественен: они всюду ищут нового в испорченном»¹.

Эстетизацию уродства и непристойности декаденты рассматривали как своеобразное приобретение, хотя именно здесь рвется связь этического и эстетического. Подробно об этом будет сказано в другом месте. Сейчас же хочется подчеркнуть, что это даже не главная из многочисленных потерь декадентов. Утрата предметности в искусстве — вот то зло, которое выводит модернизм за пределы искусства. Хотя зло и начинается с невинной попытки доказать, будто природа, общественная жизнь человека, предметная действительность представляют собой бытие *внешнее* по отношению к эстетической реальности, а посему чуждое ей. Живопись, согласно этому взгляду, подчиняет изображение предмета «непосредственным ощущениям» художника, который принимает предмет не безусловно, но лишь в качестве носителя определенных «эстетических качеств» — света и тени, цвета, ритма, пропорций, фактуры. «Все тела в качестве носителей света и тени имеют только атмосферическое, перспективное значение»², — подвел итог этим устремлениям Шпенглер.

Приобретая лишь «атмосферическое значение», тела теряют субстанциональный смысл. Художник может отказаться в этом случае (и он действительно отказывается) от зрительного сопоставления предметных форм. Упуская из виду предметную форму, художник может удержать из впечатлений лишь нечто общее — линию и цвет. Линия принимает при этом неопределенный, блуждающий характер, а цвет приобретает самодовлеющее значение. А раз так, то изобразительность — основной принцип реалистической живописи — становится «излишней».

Таков конечный вывод этих умозрительных рассуждений.

Однако отрицание реализма не есть чисто умозрительный акт. В нем выразилась «ярость Калибана», увидевшего отраженной в искусстве свою уродливую сущность. Он ненавидит реализм, ибо только вне действительных отношений Калибану остается возможность быть самодовольным и даже наслаждаться самим собой.

¹ М. Гюйо, Собрание сочинений, т V, Спб., 1900, стр. 433.

² О. Шпенглер, Закат Европы, т 1, стр. 187.

В конце XIX века буржуазная пресса заговорила об упадке. Для Шпенглера беспредметничество было знанием заката, проявлением слабости «фаустовской души». «Фаустовским является существование, которое само себя наблюдает»¹, — писал он. Эту же мысль Гюйо сформулировал следующим образом: «Действие исчезает, заменяясь праздным созерцанием, чаще всего направленным на свое «я»².

Созерцание, направленное на свое «я», сознание, «которое само себя наблюдает», — таков итог «поисков» буржуазной философской мысли XIX века.

Является ли эта «ищущая» мысль более удачливой и изобретательной в XX веке?

Характеризуя «дух XX века», Макмюллен пишет: «Радикальные нововведения становятся правилом. В 1910 году Василий Кандинский нарисовал первую чисто абстрактную картину, Адольф Лоос построил строго рациональный дом Штейнера в Вене, а Сид Громанн осуществил первый танцевальный марафон... В 1913 году Игорь Стравинский и Вацлав Нижинский вызвали в Париже скандал постановкой балета «Весна священная», Марсель Пруст опубликовал первый том «В поисках утраченного времени», а Моисей Кенигсберг, редактор «Чикаго американ», ввел комиксы»³.

Перечисленные здесь нововведения необходимо дополнить несколькими «измами», известность которых ничем не уступает занимательности комиксов. Речь идет о фовизме, экспрессионизме, кубизме, футуризме, сюрреализме и других «порывах» духа «изобретательности».

В самом начале XX века во Франции входит в моду фовизм. Под влиянием интуитивистской философии Бергсона и психоаналитических теорий Фрейда в творчестве фовистов акценты ставились на иррациональное, алогичное выражение. Впервые фовисты выставили свои картины в парижском Осеннем Салоне в 1905 году. Их отдел был прозван «клеткой диких» (в буквальном переводе фовисты — «дикие»).

Какова же эстетическая концепция «диких»?

Фовисты буквально «рвут» на части изображаемые ими предметы, решительно отрицают всякие нормы и законы восприятия в живописи. Стремясь вызвать в зри-

¹ О. Шпенглер, Закат Европы, т. 1, стр. 187.

² М. Гюйо, Собрание сочинений, т. V, стр. 435.

³ R. Mc Millen, Art, Affluence and Alienation, p. 12.

теле эмоциональное потрясение, они апеллируют к его инстинктам. По мнению фовистов, воля к жизни есть субстанция человеческой деятельности (заимствования из Шопенгауэра и Ницше). В битве между интеллектом и подсознательным побеждают подсознательные инстинкты. Фовисты выступили за беспрограммное искусство. Их credo: «Искусство не мысль, но — вера. Для живописца решение всех проблем нужно искать в ящике с красками»¹.

Фовисты рассматривают цветные соотношения как основной элемент живописи. В их палитре преобладают «чистые» цвета: зелёный, синий, фиолетовый в сочетании с контрастными — оранжевым, красным. На их картинах можно увидеть зеленое небо, желтое дерево, синее лицо. Краски на полотнах фовистов выглядят столь же безжизненно, как в тюбиках.

Советский искусствовед М. Алпатов справедливо отмечает, что предмет уже не играет в творчестве фовистов той роли, которая принадлежит ему у их предшественников: Матисс (лидер фовистов) имел дело «не с грузной плотью вещей, а лишь с облегченными знаками предметов»², он «предпочитал исходить не из отдельного предмета, а из ощущения космоса...»³.

В первое десятилетие XX века, в атмосфере неуверенности в завтрашнем дне, страха и отчаяния, которыми был пропитан воздух предвоенной Европы, все чаще индивидуалистически настроенные художники уходят в свое творчество от действительности, чтобы обратиться к «космическим» и «метафизическим» темам. Они пытаются выразить «взрыв» объектов, «извлечь их из молчания и невозмутимости», чтобы обнаружить их «сверхприродную тайну»; указывают на приход грозной судьбы, говорят об упоении отчаянием, о том, что материя стала кошмаром, о том, что лишь смерть — залог жизни. Они стремятся «преступить границы естественного», провозглашая символом своей веры все то, что абсурдно, отбрасывают «устойчивые» темы и сюжеты, устремляясь к беспредельному, мистическому, неясному, беспредметному.

Заметным влиянием подобное «метафизическое» (а вернее было бы сказать «отчужденное») искусство

¹ «50 ans d'art moderne», Bruxelle, 1958.

² М. В. Алпатов, Матисс, М., 1969, стр. 15

³ Там же, стр. 93.

пользуется в Германии. Его представители пытаются опрокинуть логику, здравый смысл, якобы ограничивающие человека. Если эти барьеры будут преодолены, говорят они, художник вступит в область детского видения мира и мечты. Это достигается самовнушением, с помощью которого вызывается безудержная экспрессия, страсть, когда художник уже не может не творить. В момент ясновидения художник расходует накопленную психическую энергию с тем, чтобы обнаружить «потустороннюю» сущность вещей. Именно туда, «по ту сторону» действительности, и устремлялись художники-«метафизики». Многие их картины напоминают галлюцинации: люди, похожие на гротескные статуи, приравнены к вещам, неподвижным и ненужным.

Метафизические устремления порождают одно из влиятельнейших течений в западноевропейском искусстве начала XX века — экспрессионизм.

Экспрессионизм — противоречивое художественное явление. Его философское кредо отмечено печатью субъективизма: «Экспрессионизм — мировоззрение утопическое. Оно делает человека центром творения, чтобы тот по своему желанию наполнил пустоту красками, линиями, звуками, зверьми, богом и собственным «я». Человек приходит к тому, откуда начал тысячетия назад»¹. Ницшеанская идея «вечного возвращения» обретает свою вторую жизнь в эстетике экспрессионизма.

«Наивное» существо, к образу которого так часто возвращалось «отчужденное» искусство, скорее всего похоже на полузверя (на картинах Э. Мунка, М. Бекмана, О. Кокошки и других): его жесты — неуклюжи, лицо искажено, глаза — безумны. Чтобы «положить» подобное существо на полотно, экспрессионисты прибегали к соответствующей (отталкивающей) манере подачи его.

Метод экспрессионизма, по сути дела, свелся к проецированию ущербности, отчужденности человеческого «я». Само собой разумеется, что в акте творчества, принимающем «взрывной» характер, психическая энергия художника, утверждая свою субстанциональность, направляется против предмета, вызывая его деформацию.

Конечно, деформированный образ может вызвать впечатление сильной экспрессии: гнетущего напряжения, яростного порыва, исступленной боли — при условии, конечно, если художник не переходит той грани, когда

¹ «Экспрессионизм», М, 1923, стр. 54.

полностью утрачивается объективность изображения. Однако художники-экспрессионисты, как правило, переносили акцент с объективного на субъективное. Внешний предмет у экспрессионистов выступает лишь как возбудитель чувств. «Художник пытается рисовать не объективную реальность мира, но субъективную реальность чувств, возбуждаемых в его психике объектами и событиями»¹.

Под влиянием этих умонастроений в 1911 году в Мюнхене Кандинский, Марк, Мюнтер и другие художники объединяются в группу «Синий всадник». Члены этой группы решали такие, например, «метафизические» вопросы: «...как видит мир лошадь, орел, самка оленя или собака? Как относится самка оленя к живописи?»². Чем вызвана постановка подобных бессмысленных вопросов? Марк на это отвечает: «Искусство хочет освободиться от нужд и желаний людей»³.

Художники группы «Синий всадник» усиленно экспериментируют (во многом повторяя опыты своих предшественников) — пытаются свести три измерения физического пространства к двум. В результате подобных экспериментов живописная поверхность лишается перспективы, глубины. Художники-экспрессионисты «исследуют психическое пространство», в котором выражаются тайны «мировой души». Они «сдвигают» образы, накладывая оптическое впечатление от предмета на его «метафизическую» сущность. Художник-экспрессионист творит как бы во сне, в состоянии невменяемости. Эта бессвязность призвана символизировать рождение «нового» человека.

Характеризуя появление «нового существа», а с ним и нового искусства, Марк пишет: «Мистика пробуждается в душах, а вместе с ней и древнейший элемент искусства»⁴. Здесь повторена уже известная нам идея «вечного возвращения».

Теоретики, исповедующие эти концепции, много пишут не только о новом художественном стиле, но и о но-

¹ H. Read, *The Philosophy of Modern Art*, London, 1964, p. 56.

² «Artists on Arts», New York, 1945, p. 445.

³ I b i d.

⁴ «Der blaue Reiter», München, 1912, S. 7.

Правда, впоследствии, во время войны, когда Марк находился в действующей армии (он погиб под Верденом), его взгляды изменились. В письме с фронта он называет себя социалистом, однако «скорбящим», не способным к какой-либо инициативе, к практическому действию.

вой жизни, которую они представляют себе как возврат к варварству, возврат, якобы необходимый для того, чтобы обрести способность к культуре¹.

Широкое распространение в это время получают в Германии идеи национальной исключительности и мессианизма, утверждения, что будто бы только немецкой душе, склонной к метафизике, свойственны такие порывы, такие озарения, такое ощущение отрешенности и свободы, которые в состоянии повергнуть человечество в ужас. Некоторые художники-экспрессионисты сочувственно относились к этим националистическим идеям. Эти идеи были тем каналом, по которому грубо болезненное, истерическое, сумбурное, подчеркнуто условное искусство экспрессионистов связывалось с нищешаеством, с культом крови и силы.

«Левые» художники-экспрессионисты, свободные от националистического угара (Б. Брехт, И. Бехер, К. Кольвиц и некоторые другие), шли иным путем. Эволюция их политических взглядов вела этих художников к сближению с народом, с коммунистами. Преодолевая влияние экспрессионизма, они становились общественными деятелями, активными борцами против фашизма. Простой человек, обездоленный и обезличенный в условиях буржуазного общества, его драма в мире отчуждения становится предметом их пристального внимания. Другим антиимпериалистически и антимилитаристски настроенным художникам было труднее освободиться от экспрессионистических влияний, поэтому их творчество отмечено известными противоречиями между демократическим по духу содержанием и нарочито усложненной формой их произведений.

Совсем иной репутацией пользуется кубизм.

Возникновение кубизма западные историки и теоретики живописи объясняют разнообразными причинами. Одни утверждают, будто некоторые художники, усвоив известный совет Сезанна — трактуйте природу посредством цилиндра, шара, конуса, — начали работать методом

¹ Очень похожие идеи вошли впоследствии в идеологическую программу фашизма, для которой характерны те же призывы к примитиву, к движению вспять, к освобождению от интеллекта, к бегству от человечности, совести к культу крови и силы, к животной жизни (еще один вариант идеи «вечного возвращения»!).

Однако еще до прихода к власти нацистов среди экспрессионистов наметились глубокие расхождения: разные художники по-разному толковали идею «вечного возвращения».

дом «кубирования». Другие говорят, что в кубизме наглядно проявляется детское восприятие мира (отсюда якобы характерное для кубизма «совмещение планов»: два глаза на профиле и т. п.). Третий же возникновение кубизма в первую очередь связывают с влиянием новейших открытий в области физики в конце XIX — начале XX века (обнаружение рентгеновских лучей, способных проникать «внутрь» вещей, открытие структуры атома, создание теории относительности).

Основная идея кубизма, согласно этому сайентистскому истолкованию, заключается в том, чтобы найти эстетический эквивалент теории относительности. Французский поэт Г. Аполлинер, разделявший взгляды кубистов, сформулировал эту задачу следующим образом: «Искусство творит новые сочетания из элементов, не заимствованных из видимой реальности, но полностью созданных художником, которым он придает силу реальности»¹.

Существует ли какая-либо связь между теорией относительности и кубизмом? Никакой. Но, произвольно сочетая элементы, «не заимствованные из видимой реальности», кубист «расщепляет» предмет. В этом-то якобы и обнаруживается «релятивистский подход» к миру.

Художники-кубисты, увлеченные попыткой «соединить» живопись с теорией относительности, ставили перед собой задачу привнести в искусство аналитический, объективный метод науки. Аполлинер в этой связи писал, что Пикассо изучает объект, как хирург, рассекающий труп.

Односторонняя антисоциальная позитивистская направленность кубизма проглядывает уже в основной его посылке, сформулированной Аполлинером.

Различные позитивистские школы, широко распространявшиеся в буржуазной философии в конце XIX — начале XX века, обычно отождествляли закономерности общественной жизни и законы природы. Позитивисты стремились в явлениях общественной жизни подчеркнуть лишь устойчивое, неизменное, как неизменны законы тяготения, наследственности, обмена веществ. Идея классовой борьбы, идея революционного преобразования действительности, материализму они противопоставляли идею «первозданного» порядка.

¹ Цит. по: Ch. Bugu, *Esthétique de l'abstraction*, Toulouse, 1955, p. 11.

Эти концепции оказали особо сильное влияние на тех художников, которые, игнорируя историческое, социальное содержание искусства, рассматривали его лишь как психическое или биологическое явление (такие взгляды нередко распространены среди художников и в наше время). Они провозгласили всемогущество эксперимента — в нем они видели единственную цель искусства. Те или иные эстетические категории трактовались ими не как «узлы», или ступени, познания, но как независимые, «метафизические» сущности. Искусство в соответствии с терминологией естественных наук рассматривалось то как «динамический рисунок чувств», то как «вчувствование»; поэтическое воображение — как «выход ассоциативной энергии»; эстетическое наслаждение — как следствие «экономии мышления»; прекрасное — как то, «что вызывает максимум возбуждения» и т. п. Позитивистски ориентированные теоретики искусства огрубляли содержание «эстетического переживания», стремясь свести эстетические чувства, возникающие при созерцании искусства, к воздействию элементарных форм, пропорций, цветов — и только, игнорируя воздействие искусства на уровне содержания, не учитывая сложных связей искусства с действительностью.

Позитивизм, само собой разумеется, не однозначно влияет на те или иные течения модернизма. Будучи сложным противоречивым явлением, он оборачивается в этих течениях то одной, то другой своей стороной.

Какую форму приняло в кубизме такое влияние?

Кубисты заявляли, что они изображают не внешние формы материи, но выражают внутреннюю структуру «бесконечности», данной в четырех измерениях (четвертое измерение — время). Они пытались представить предмет с нескольких точек зрения одновременно: сверху, снизу, сбоку, «изнутри», во всевозможных ракурсах. В результате подобного «кубирования» предмет «расщепляется», распадается, превращаясь в хаос фрагментов, в нагромождение не связанных друг с другом частей, как, например, на картинах Пикассо кубистического периода. Создание такого рода произведений иногда упрощается: произведя с разных точек зрения фотографические снимки предмета, художник затем «накладывает» эти изображения одно на другое. Хаос фрагментов, по мнению теоретиков кубизма, наилучшим образом выражает сущность «нашего релятивистского мира».

Стремление «изобразить неизобразимое» привело кубистов не только к отрицанию законов перспективы, колорита, но и к упразднению жанров живописи. Аполлинер утверждал, что такие «неясные» обозначения, как *портрет*, *пейзаж*, *натюрморт*, уже не употребляются художниками-кубистами, для которых существует лишь общее название живописного полотна — *картина*. Все жанровое многообразие форм реалистической живописи оказалось, таким образом, потерянным.

Кубисты пытались выразить «математические основы» мира, «структуру бесконечности». Но такую задачу могли выдумать только «чистые» теоретики. Не случайно Пикассо признавался, что чистое теоретизирование «уводило живопись на ложный путь, и художник напрасно растрачивал свои силы»¹. Что же касается творчества кубистов, то на практике их попытки оборачивались низложением здравого смысла, естественного («обыденного», как они говорили) восприятия предметной действительности. Между тем в их поле зрения попадали не отвлеченные, а именно обыденные предметы — гитары, скрипки, стаканы, бутылки, папиросные коробки, клочки газет, игральные карты — в общем все то, что им чаще всего попадалось на глаза в кабачках, где они теоретизировали за абсентом или кружкой пива.

Художники-кубисты придавали большое значение методике кубирования, средствам разрушения предмета в живописи. Они раздваивали лица людей, одновременно изображая их в профиль и анфас; разделяли предмет на части, привлекая внимание зрителя к несущественным частностям, «смещали» живописные плоскости и объемы, накладывая один на другой; в фотографии и кинематографе — заменяли позитивное изображение негативным.

Плоскость картины не должна создавать иллюзии естественного, трехмерного пространства, утверждали кубисты. Отсюда вытекало требование упразднения линейной и воздушной перспективы, глубины живописного пространства, светотени, колорита, то есть всех тех начал, на которых базируется реалистическая живопись.

Красота, выразительность произведения искусства, согласно кубистским нормам, суть следствие закона конструкции, принципа равновесия. Задача художника сводится к умению «кубировать»: располагать формы таким

¹ «Пикассо. Сборник статей о творчестве», М., 1957, стр. 10.

образом, чтобы они производили впечатление «уравновешенного целого».

Нет ничего случайного в том, что между кубизмом и геометрическим абстракционизмом существует непосредственная связь. Связь эта легко обнаруживается, например, в творчестве Малевича (перешедшего от кубизма к супрематизму), у Мондриана и других художников-беспредметников.

Идея отказа от познания действительности, ставшая особенно популярной в связи с возникновением и распространением энергетизма, махизма, прагматизма, взявших на себя роль выразителей «духа времени», получает особое признание среди футуристов. Ими был сделан дальнейший шаг по пути разрушения предметного искусства.

Энергетизм с его принципом: «материя исчезает, энергия остается» — часто используется для обоснования творческого метода футуристов, на полотнах которых реальные, «вещные» предметы дематериализуются, «растворяясь» в «испепеляющем» световом луче.

В теоретических установках футуристов мы обнаруживаем идею, которая впоследствии войдет составной частью в эстетику беспредметников: «упразднение» материи как субстанции с помощью разрушительной энергии. Футуристы исходили не столько из эмпирически наблюдаемых фактов, сколько из волевых или умозрительных решений — борясь против «статичной» материи за энергию, против прошлого за будущее, против искусства за технику, за полезную вещь. Футуризм отрицает гуманизм (слонтийство!), утверждая: страдание человека идентично страданию электрической лампочки!

В футуристических манифестах 1909—1910 годов воспевается быстрота дредноута, аэроплана, автомобиля, а также... «великая симфония войны». Вождь итальянских футуристов Ф. Маринетти, впоследствии фашист, наслаждается аккордами страха и ужаса, которые он слышит в разрывах гранат, «буйных», «неугомонных», «наглых». Ему импонируют накопленные в современном человеке свирепость и сила, «вырывающиеся наружу грубо и неожиданно». Как бы воплощая этот тезис, итальянский скульптор У. Боччиони создает произведение под названием: «Уникальные формы непрерывности в пространстве» (1913). Своими очертаниями эта скульптура напоминает стремительно идущего человека. Но «энергия» его шага такова, что человеческое тело будто разрывает-

ся у нас на глазах, что призвано вызвать в нашей памяти представление об «исчезновении» материи.

Внутренняя логика развития живописи от фовизма, экспрессионизма к кубизму, футуризму непосредственно подводит искусство к беспредметничеству (Кандинский, Малевич, Мондриан и другие), хотя эти течения существуют одновременно. К 1910 году стремление к беспредметничеству становится ведущей тенденцией в западноевропейском искусстве.

Необходимо отметить, что беспредметничество никогда не пользовалось безраздельным влиянием в буржуазном искусстве. Волны беспредметничества захлестывали искусство, как правило, в годы острейших идеологических кризисов, например накануне первой мировой войны. Эта волна не минула и Россию 20-х годов, где социалистическая революция повлекла за собой кризис буржуазного искусства. В начале 30-х годов, в период мирового экономического кризиса и прихода к власти в Германии нацистов, наблюдалось некоторое оживление беспредметничества. Но самая сильная вспышка его произошла, безусловно, по окончании второй мировой войны.

Параллельно с беспредметничеством возникают и существуют такие художественные течения буржуазного искусства, проникнутые пафосом разрушения, как *дадаизм, сюрреализм*. Хотя в своем творчестве дадаисты и соблюдали внешние принципы фигуративности, предметности в живописи, тем не менее многие их теоретические положения и их художественная практика оказали существенное влияние на эстетику беспредметничества, особенно на более поздних этапах его развития.

Дадаизм возникает в Цюрихе в 1916 году. Психоз разрушения, внушаемый войной, явился исходной точкой «эстетики» дадаистов. Дадаизм — это антиискусство, «бунт» против условности и художественных традиций.

По мнению дадаистов, «искусство умерло». Они, например, утверждали, будто человек ничего не создает, в нем заложен лишь инстинкт разрушения. Источник трагедии цивилизованного человека — в разуме, поэтому необходимо вернуться к первобытному состоянию (здесь снова явно прослеживается идея «вечного возвращения»).

Стремясь убить «хороший вкус», дадаисты сочиняют сонеты непристойного содержания, пишут музыкальные

опусы для исполнения на пишущей машинке, создают поэмы, состоящие из бессмысленных звукосочетаний:

Гады бэри бимба
гланддрила лаули лони кадори
гадяма бим бэри глассала.

Одно из таких сочинений — «Ода» поэта Швиттерса — рассматривается снобистской критикой как «вершина дадаистской поэзии». В исполнении автора «ода» эта заключала в себе бесконечное повторение звука [W], завершающееся подражанием собачьему лаю.

Эту истерическую вульгарность, это хулиганство неравновешенных индивидуалистов некоторые буржуазные критики объясняют ссылками на то, что в XX веке «все дозволено», так как устойчивый мир, открытый Ньютоном, больше не существует, что материя — это лишь наша иллюзия, а человек приходит к «иному» миру — миру подсознательного. Формулу «позволить себе все» часто выдают также за проявление «интегральной свободы», того «духа изобретательности», который якобы царил в период первой мировой войны в Цюрихе, где в то время собирались политические эмигранты, пацифисты, анархистующие поэты и живописцы почти из всех стран Европы. В действительности же в этой вызывающей циничной формуле дадаистского искусства выражен страх буржуазных интеллигентов перед окружающей действительностью. Дадаизм — типичное порождение интеллектуальной немощи, которая охватила буржуазную интеллигенцию во время первой мировой войны и в годы, непосредственно за ней последовавшие.

«Официальное» начало сюрреализму было положено в 1924 году, когда французский писатель А. Бретон опубликовал «Манифест сюрреализма». Пытаясь «освободиться от разума», сюрреалисты пишут о тотальном одиночестве человека. Действительность представляется им как «заколдованная ночь», как «джунгли бессмысленного». Художественное творчество, по мнению сюрреалистов, есть «предсмертное откровение», «трагическое пророчество».

На первый взгляд может показаться, что сюрреализм противостоит беспредметничеству (между сюрреалистами и абстракционистами часто возникают споры), ибо сюрреалисты не избегают предметности в живописи, не отрицают принципа изобразительности и всех тех средств (перспектива, колорит, композиция), которыми поль-

зуется реалистическое искусство. На Западе принято относить сюрреализм к фигуративному направлению в живописи, в отличие от нефигуративного (абстракционизм). Сюрреалисты нередко отмежевываются от концепции «искусство для искусства», они не чуждаются известного «социального действия». Однако в их творчестве есть весьма характерная черта: объективный мир они воспринимают как фактор насилия над человеком. Отсюда их общая с абстракционистами неприязнь к действительности и к тому искусству, которое ее воспроизводит.

* * *

Несмотря на чисто внешние различия, существующие между модернистскими «измами», которые используются как повод для внутренних распрай, каждое из разобранных нами течений буржуазного искусства начала XX века несет в себе явные черты *формализма*.

Формализм — это самое устойчивое и, пожалуй, неизменное начало, определяющее эстетику модернизма. Внешне модернистское искусство выглядит весьма подвижным, ибо почти каждое десятилетие в нем один «изм» сменяет другой, опровергая предшествующие течения. Но за этим поверхностным и обманчивым движением скрывается неподвижность мысли.

Как понимают свою задачу современные беспредметники?

Вот некоторые из их признаний: «Я прежде всего интересуюсь цветом, формой, структурой...» (Ф. Берман) ¹. Художник должен найти «свою собственную реальность линии, формы, цвета» (К. Цицеро) ². «Я не хочу выражать никакой философии, я не хочу объяснять наше время, я просто хочу создать мир внутри рамок картины...» (К. Раушенберг) ³.

Эти навязчивые повторы одних и тех же удручающе однообразных умозаключений могут производить гипнотизирующее воздействие, если предварительно не задать себе вопрос: чем объясняется постоянное возвращение к идее «искусственности в искусстве» (основной принцип формализма), наблюдаемое в модернизме?

Конечно, на этот вопрос нет и не может быть единственного ответа, ибо данное явление определяется многими причинами.

¹ «Art in America», February, 1956, p. 16.

² I b i d., p. 17.

³ I b i d., p. 34.

Различные субъективистские концепции прекрасного (в частности, кантовская: гений дает искусству правило, оригинальность — первое свойство гения, гений противостоит духу подражания и т. п.), преобладающие в современной буржуазной философии, внушают художнику убеждение, будто прекрасное лишено природной субстанции и социальной значимости, будто оно — нечто «сделанное», без интереса и без понятия. Поставив таким образом художника (предварительно объявив его гением) над обыденной действительностью, над «толпой», буржуазное общество отвращает его внимание от решения социальных задач, встающих перед искусством. Тем самым художник оказывается не только в положении исключительности, в состоянии самоизоляции — тоже. И дело заключается не только в том, что художник вынужден смириться с этим положением. Часто он сам психологически подготовлен к самоизоляции, к принятию бремени исключительности, в которой реализуется его «творческая свобода».

Что же касается психологических мотивов, ведущих художника к идее искусственности искусства, то на этот счет весьма любопытные объяснения в свое время дал Б. Эйхенбаум. Он утверждал, будто творчество открывает художнику простор для игры с реальностью, «для разложения и свободного перемещения ее элементов, так что обычные соотношения и связи (психические и логические) оказываются в этом заново построенном мире недействительными, и всякая мелочь может вырасти до колossalных размеров»¹.

Создавая произведение, художник имеет в виду его воздействие на зрителя, читателя, которое, однако, трудно поддается учету из-за его случайности, из-за бесконечного разнообразия индивидуальных восприятий. В этом смысле перед ним действительно открывается возможность игры со зрителем (но не с реальностью!). В данной игре мастерство художника, его искусность владения словом, формой, цветом, мелодией имеет необычайно важное значение. Однако еще более важное значение имеет при этом соответствие произведения искусства реальности. Здесь уже роль случайности, а значит и игры, сводится на нет. Формализм же, игнорирующий проблему адекватности содержания художест-

¹ «Поэтика. Сборник по теории поэтического языка», Пг., 1919, стр. 162.

венного произведения отражаемой действительности, развивается из переоценки случайности, игры, искусности в искусстве.

Все рассмотренные выше течения буржуазного искусства отмечены печатью именно «искусственности» и «искусности», «игры в бисер». Художники, представлявшие их, много внимания уделяли решению сугубо технических проблем. Но, увлекшись, не заметили той односторонности, которая неизбежно приводила их к «разрастанию мелочей». Буржуазное искусство начала XX века, все более утрачивая предметное содержание, связь с действительностью, неизбежно шло по пути к формализму.

Характеризуя формализм, американский философ Г. Мюллер пишет: формализм «разрушает в искусстве все объективные соответствия, все естественные формы», рассматривая их как в высшей степени не экспрессивные. «Он гордится своим неинтеллигентным языком в литературе. В музыке он кувыркается, подобно клоуну в цирке. Он превращает человечность в карикатуру»¹.

Герман Гессе другого мнения о формализме. Он связывает формализм с «бегством от ужасов и бездн жизни в ясный, упорядоченный мир пустых форм и формул, пустых абстракций и причуд»².

У тех, кто раздувает мелочи «до колоссальных размеров», есть один оправдательный мотив (если это можно назвать оправдательным мотивом): они не хотят (и открыто об этом заявляют), чтобы искусство воспроизводило окружающую действительность в формах самой действительности — основной принцип реалистического творчества. Причем тон этих заявлений таков, что они, скорее, напоминают обвинение против теории подражания Аристотеля (она якобы ориентирует на «пассивное копирование»), против линейной и воздушной перспективы, разработанной художниками Возрождения (она кладет начало «иллюзионистскому видению действительности»), против критического реализма XIX века (он «не в состоянии конкурировать с фотографией» — поэтому оказывается «ненужным») и т. п. Что же касается искусства наших дней, то основным объектом нападок становится, конечно же, социалистический реализм (он якобы введен в порядке «диктата» — ?!).

¹ G. E. Müller, *The World as Spectacle*, New York, 1944, p. 113.

² Герман Гессе, Игра в бисер, стр. 313.

Концепции подражания, воспроизведения, отражения действительности они противопоставляют другую, согласно которой творчество художника есть «акт преобразования определенного материала в нечто другое». И только.

Существенные черты «акта преобразования» таковы. В нем человечески-душевное (эмоция) переходит в материально застывшее, неодушевленное (краска, линия, камень). Художник, согласно такой «концепции творчества», всегда стремится к ирреальному, к самоценному сочетанию элементов формы. При этом форма, цвет, пространство, линия выступают как независимые от действительности качества, образующие (даже в их произвольном сочетании!) принципиально новую реальность. Форма превращается в субстанцию искусства.

«Разрастание мелочей до колоссальных размеров», «игра с реальностью», «зловещее косноязычие и бессмысленное кувыркание», «бегство в мир пустых форм», «красивый синий или красивый красный цвет»... Сколько бы мы ни давали таких односторонних определений, все они не могут исчерпать истинного содержания искусства, связанного с *отражением* действительности. Зато каждое из них убедительно характеризует тот или иной вид формализма (он многогранен), который превращает искусство в «искусность».

На первый взгляд может показаться, что формализм (культ формы) и беспредметничество (разрушение формы) имеют мало общего между собой. Но это не так. Именно культ формы, ее отрыв от предметного содержания ведут к разрушению формы в искусстве. В беспредметничестве искусность поднимается до уровня изворотливости. Беспредметничество представляет собой не какой-либо конкретный, но абстрактный формализм, формализм в его «чистом» виде.

Увлекшись решением чисто живописных задач, художник незаметно для себя самого может попытаться «преодолеть предметность», что довольно часто и происходит. Вот одно из характернейших признаний (принадлежащее, кстати сказать, русской художнице, эмигрантке, стихийной, неудачливой, отчаявшейся, немного сумасбродной, готовой перешагнуть и не раз перешагивающей не только через реальность, но и «через» свой собственный здравый смысл): «Камень, море и лес в неожиданных, поражающих сочетаниях. Взметенные и на ветки застывшие, дикие, покрытые зеленью скалы. Пред-

метность, обязывающая, настоятельная, рвущая холст,— не удивительно, что мне захотелось шагнуть через нее: увидеть ее не в смысловом, а в живописном значении, в отношениях цвета. Ну, как еще объяснить? Из темного грота я вижу море, которое где-то сливается с небом. На этом фоне графически точно вписаны неподвижные рыбачьи лодочки. Но вижу я не море и небо, а лилово-лазурные тона светящегося полукруга, и в нем, в его глубине, синеватые матово-черные стрелы»¹.

Да, художник очень легко и просто (стоит ему только «захотеть») может «перешагнуть» через обязывающую и настоятельную предметность. Если только он увидит мир не в смысловом, а в «живописном» значении, на его холсте предметность тут же исчезает, а вместо нее появляются «свободные» лилово-лазурные тона или синеватые матово-черные стрелы или еще что-нибудь в этом роде. Правда, процитированная выше художница признается, что предметность не всегда исчезает с холста. Верно! Но для того, чтобы предметный мир полностью исчез из искусства, понадобился целый исторический период господства субъективизма, понадобились определенное мировоззрение, определенная философия, которые бы оправдывали и санкционировали такое «введение».

Эпоха «переоценки ценностей» обнажает «внутреннюю логику» движения буржуазного искусства конца XIX — начала XX века к беспредметничеству: логику потерянного интереса к общественным проблемам, к истине, красоте, к содержанию в искусстве, логику разрыва связей художника с действительностью, с обществом, с традициями реалистического искусства.

В течение XIX века все эти явления нарастали исподволь, приняв в XX веке катастрофический характер.

Существенная особенность этого разрушительного движения искусства по пути к беспредметничеству заключается в том, что движение это носит противоречивый характер: неуклонно развиваясь, оно в то же время вызывает у некоторых художников внутреннюю недовольственность, смутное беспокойство по поводу трагедии искусства в условиях буржуазного общества, а иногда — у наиболее сознательных, задумывающихся об истинных целях и задачах искусства,— и осознанный протест против существующего порядка вещей.

¹ В. Каверин, Перед зеркалом.— «Звезда», 1971, № 2, стр. 64.

Как мы могли наблюдать, на протяжении многих десятилетий в буржуазном искусстве происходит постоянное размежевание: романтизм расщепляется на реакционное и прогрессивное крыло, в натуралистической манере пишут и антигуманисты и демократы, среди импрессионистов были сочувствующие социалистическим идеям и сторонники «чистого» искусства. Такое же размежевание наблюдается и позже — в символизме, фовизме, экспрессионизме, кубизме, футуризме, сюрреализме, в самом беспредметничестве. Это сообщает современному буржуазному искусству состояние неустойчивости, неопределенности. В нем нет надежных социальных и эстетических ориентиров. Зависимость от рынка, от моды, от реакционной идеологии — все это в условиях буржуазного общества неизбежно приводит искусство к разрыву связей с действительностью. В нем начинает царить полный произвол. Буржуазное искусство постепенно приходит к самоотрицанию, к антиискусству. Беспредметничество находится именно на этом рубеже.

Подлинный смысл происходивших в искусстве XIX века событий некоторым художникам был понятен. Курбе предупреждал молодых художников еще в 1861 году: «Живопись не может, не впадая в абстракцию, давать преимущество одной стороне искусства, будь то рисунок, или цвет, или композиция, или что-нибудь иное из столь многочисленных средств, лишь совокупность которых составляет искусство»¹ Тем не менее в начале XX века живопись «впала в абстракцию». И не только живопись. Формалистическая искусность породила беспредметничество в различных видах искусства.

¹ «Мастера искусства об искусстве», т. IV, М., 1967, стр 248.

Волны беспредметничества

Кто был автором первой беспредметной картины? На этот счет нет единого мнения. Одни полагают — птикандроп, впервые «запечатлевший» свои пять пальцев на песке. Другие считают — шведский придворный живописец М. Ларсон, выставивший в 1861 году «под видом картин полотна, на которых с различными закорючками и вычурами, полосами и зигзагами намалеваны пестрейшие краски»¹. Третьи первым беспредметником называют чешского художника Ф. Купку, проявившего стремление к «чистой абстракции» в 1909 году... Однако говорят и такое, будто художники, рисующие беспредметные картины, не знают о том, что они — беспредметники. По этой причине никто из них не может оспаривать приоритета. Решающее слово принадлежит критике, благодаря которой сами художники узнают, что же они в конце концов натворили. Большинство же критиков склоняется к выводу, что основоположником беспредметничества был В. Кандинский (1866—1944), явивший миру свои первые абстрактные «импровизации» в 1910 году.

Так, например, западногерманский критик В. Громуан считает, что Кандинский вместе со своими друзьями дал новую художественную концепцию, смысл которой — в утверждении «веры в непобедимость духа». Он называет Кандинского «Джотто нашего времени»².

Французский искусствовед П. Франкастель, разбирая теории современных беспредметников, замечает: «Источ-

¹ «Наука и человечество», М., 1962, стр. 370.

² W. Grohmann, W. Kandinsky. Leben und Werk, Köln, 1958, Vorwort.

ник этой фразеологии — общий для всех. Все это — перефразировка маленького тома, изданного в 1912 году Кандинским: «О духовном в искусстве»¹. Кандинский действительно произнес «последнее слово» эстетического нигилизма, так что современным беспредметникам, ташистам и абстрактным экспрессионистам, ничего другого не остается, как повторять сделанное и сказанное им еще в 1910 году.

Детство и молодость Кандинского связаны с Россией. В Московском университете он изучал право и политэкономию. В 1896 году Кандинский уезжает в Мюнхен учиться живописи, часто бывает в Париже. Здесь, на Западе, он формируется как художник. В 1914 году Кандинский ненадолго возвращается в Россию. В 1921 году он снова уезжает за границу, на этот раз навсегда. Умер Кандинский в Париже.

Уже эти биографические данные, несмотря на их протокольный характер, весьма красноречиво свидетельствуют о том, что Кандинский не получил серьезной художественной подготовки. Свою первую «импровизацию» он написал, будучи в зрелом возрасте — сорока четырех лет. Кандинский был человеком без родины, вечно «перемещенным» лицом. Эта душевная неустроенность накладила существенный отпечаток на творчество художника.

В своих «Воспоминаниях» Кандинский признается, что он был человеком впечатлительным, импульсивным, что свое вдохновение он черпал из глубин своего «я». Кандинский пишет, что переживание, случайно испытанное им при созерцании многоцветного рисунка женского платья, вызвало в нем энтузиазм, приведший его к созданию новой концепции искусства. Эта концепция изложена им в книге «О духовном в искусстве», составленной из отдельных заметок и фрагментов. В ней нет сквозной темы. Она глубоко субъективна. Смысл ее порой сознательно «затемнен», что, вероятно, обусловлено неопределенностью авторской позиции, а также самим характером изложения, напоминающим вещание, откровение. Не случайно книгу «О духовном в искусстве» называли «новым евангелием искусства».

Книга открывается характерными для буржуазной философии конца XIX — начала XX века заклятиями против материализма: «Наша душа, лишь недавно про-

¹ P. F. Gancastel, *Art et technique*, Paris, 1956, p. 211.

будившаяся от долгого периода материализма, таит в себе зародыш отчаяния — следствие неверия, бессмыслинности и бесцельности. Еще не совсем миновал кошмар материалистических воззрений, сделавший из жизни вселенной злую бесцельную игру¹. Тема эта много-кратно повторяется, варьируется. Так, Кандинский с явным сочувствием пишет об ученых, которые «ставят под сомнение саму материю, на которой еще вчера все покоилось и на которую опиралась вся вселенная»². Иногда, в примечаниях, называются имена этих ученых. Но это не облегчает дела. Трудно по этим отрывочным данным восстановить ту картину идеино-философской борьбы, которая отозвалась смутным эхом в размышлениях живописца.

В предисловии к первому изданию своей книги Кандинский отмечает, что он писал ее в течение последних пяти-шести лет. Так как книга была закончена в 1910 году, то можно предположить, что начало работы над ней относится к 1905 году. Именно в этот период представители махизма, «физического» идеализма, энергетизма, исходя из ложного вывода: «материя исчезает», ведут ожесточенную борьбу против материализма. О том, какой характер носила эта борьба, свидетельствует эпизод, имевший место в связи с книгой Э. Геккеля «Мировые загадки», которая появилась в 1899 году. Об этой борьбе В. И. Ленин писал: «Профессора философии и теологии всех стран света принялись на тысячи ладов разносить и уничтожать Геккеля»³.

Э. Геккеля травили за то, что он материалист, хотя он отрекся от материализма и даже нашел «свою религию» — монизм.

В. И. Ленин ставит вопрос: «В чем же дело? Из-за какого «рокового недоразумения» загорелся сыр-бор?» И тут же отвечает: «Дело в том, что философская наивность Э. Геккеля, отсутствие у него определенных партийных целей, его желание считаться с господствующим филистерским предрассудком против материализма, его личные примирительные тенденции и предложения относительно религии,— все это тем более выпукло выставило общий дух его книжки, неискоренимость естественно-

¹ В. Кандинский, О духовном в искусстве, Нью-Йорк, 1967, стр. 16.

² Там же, стр. 37.

³ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т 18, стр. 370.

исторического материализма, непримиримость его со всей казенной профессорской философией и теологией»¹.

Эти высказывания Ленина помогают воссоздать некоторые подробности борьбы между материализмом и идеализмом в конце XIX — начале XX века. Фронт материализма был в то время весьма зыбким — на одном его полюсе находились такие стойкие бойцы, как В. И. Ленин, на другом — непоследовательные, стихийные материалисты типа Геккеля. Но влияние материализма на массы расширялось. Именно это обстоятельство и вызвало неистовство его противников — представителей казенной философии, теологии и мещанства.

К какому же из этих полюсов тяготел Кандинский? Книга «О духовном в искусстве» свидетельствует о том, что Кандинский отрицательно относился не только к материалистам, но и к социалистам. Он их ненавидел. Причин тому несколько: за то, что они атеисты, за то, что они подкрепляют свои убеждения цитатами из «Капитала» К. Маркса, за то, что в искусстве они натуралисты (читай: реалисты), за то, что они приверженцы народного представительства, а посему заодно с народными массами.

Может быть, Кандинский, симпатизировал профессиональным ученым, на мнение которых ссылается?

Факты говорят о том, что Кандинский не любил этих ученых именно за их стихийный материализм и атеизм. Так, например, он возмущается фразой (названной им «недостойной») знаменитого врача Вирхова: «Я вскрыл много трупов и никогда при этом не обнаружил души». Что же касается новых научных открытий (рентгеновы лучи, строение атома, теория относительности и др.), положивших начало революции в современной физике, то эти события Кандинский воспринимал трагически.

«Для меня расщепление атома было похоже на расщепление мира, полное и внезапное, мира, стены которого обрушились... Все стало неопределенным, бесформенным, колеблющимся. Я не был бы удивлен, если бы увидел камень, брошенный в воздух и испарившийся там. Наука казалась мне поколебленной в самых основах своих: это было не то безумие, не то заблуждение»².

Наивно было бы думать, что расщепление атома послужило толчком, вызвавшим у Кандинского, с одной

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 18, стр. 371.

² W. Kandinsky, *Regard sur le passé*, p. 15

стороны, эмоциональное потрясение, горькое ощущение приближения мировой катастрофы, а с другой — стремление переоценить ценности, все переосмыслить в свете новых научных данных, с тем чтобы открыть дорогу к новой культуре. Нет, меньше всего Кандинского интересовала истина, не таков был склад его ума. С самого начала истине он противопоставил *откровение*. Поэтому его творческие вещания, его видение обременены не столько заботой о будущем, сколько мыслью о прошлом. Вот он пишет: «Тут, как карточный домик, рухнула часть толстой стены; там лежит в развалинах огромная, достигавшая небес, башня, построенная из многих сквозных, как кружево, но «бессмертных» духовных устоев. Старое забытое кладбище сотрясается, открываются древние забытые могилы, и из них подымаются позабытые духи»¹.

Дух, «подымающийся из забытых могил», — библейского происхождения. Его можно выразить известной формулой: «мир во зле лежит». А зло это, как полагал еще Владимир Соловьев, состоит в отчуждении и разладе всех существ, в их взаимном противоречии и несовместности. Разлад, раздор, хаос выражают не только исконную суть мироздания, они воспроизводятся каждый раз благодаря деятельности ума, которая есть не что иное, как бесплодная и бесконечная игра понятий. Вот почему Кандинский выступает против «духовного города» вообще. Вместе с тем он не щадит также и тех его обитателей, «которых оглушила чужая мудрость и которые не слышали, как рухнул город»². Эти «глухие люди» — мещане.

В. Кандинский ищет выход из этого «кладбища духов» и, конечно же, находит его! Ему кажется: все должно начаться с обновления искусства. Он отвергает привычные, принятые в городе «мертвого духа» формы и образы. Вот он описывает типичную для конца XIX — начала XX века художественную выставку: «Животные, освещенные или в тени, животные, пьющие воду, стоящие у воды, лежащие на траве; тут же распятие Христа, написанное неверующим в Него художником; цветы, человеческие фигуры — сидящие, стоящие, идущие, зачастую также нагие; много обнаженных женщин (часто данных в ракурсе сзади); яблоки и сере-

¹ В. Кандинский, О духовном в искусстве, стр. 36.

² Там же, стр. 37.

бряные сосуды; портрет тайного советника Н.; вечернее солнце; дама в розовом; летящие утки; портрет баронессы Х.; летящие гуси; дама в белом; телята в тени с ярко-желтыми солнечными бликами; портрет его пре-восходительства У.; дама в зеленом»¹.

В самом деле, что может взволновать зрителя на этой выставке? Ведь с одинаковым равнодушием на картинах представлены животные, пьющие воду и лежащие на траве, распятый Христос и обнаженные женщины, летящие утки, гуси и портреты тайного советника Н., баронессы Х. и т. д. В этих картинах нет никакой мысли, они ни к кому не обращены, никуда не зовут. У Кандинского в данном случае хватило зоркости, чтобы подметить феномен отчуждения между таким искусством и человеком («голодные души уходят голодными»²). Он совершенно справедливо полагает: «это сияние в пустоту сил художника» есть «искусство для искусства»³. Но вместо того чтобы сделать единственно правильный вывод: если искусство удаляется от человека, отстраняется от его социальной драмы, необходимо приблизить искусство к жизни, покончить с его социальным нейтралитетом, вместо этого он предлагает художнику еще более сосредоточиться на внутреннем звучании искусства, на жизни красок и «чистых» форм. Ослепленный ненавистью к материализму, Кандинский считает, что причиной, вызывающей «искусство для искусства», является именно материализм! Какое заблуждение!

Окончательно запутавшись, Кандинский обращается к творчеству Метерлинка, Сезанна, Пикассо, Матисса, пытаясь у них найти ответ на вопрос: как должно относиться искусство к действительности?

М. Метерлинка Кандинский называет одним из «пророков упадка». Что могло ему импонировать в творчестве раннего Метерлинка? Больше всего Кандинскому нравились трагические символы пьес бельгийского драматурга: «Принцесса Мален», «Семь принцесс», «Слепые». Об этих драмах он писал: «Омрачение духовной атмосферы, разрушающая и в то же время ведущая рука, отчаяние и страх перед ней, утерянный путь, отсутствие руководителя отчетливо отражаются в его сочинениях»⁴.

¹ В. Кандинский, О духовном в искусстве, стр 18.

² Там же, стр. 20.

³ Там же, стр. 21

⁴ Там же, стр. 42.

«Разрушающая и в то же время ведущая рука» — это смерть, символизирующая судьбу человечества, сознание которого, по мнению Метерлинка, похоже на сны мертвцевов.

Кроме этой мистической идеи (как и Метерлинк в ранний период своего творчества, Кандинский находился под влиянием пессимистической философии А. Шопенгауэра) внимание «основоположника беспредметничества» могла привлечь и безусловно привлекала та надуманная символистика («желтые собаки греха», «нечистые гиены ненависти»), тот мятежный беспорядок («зеленые камыши у берега объяты пламенем», «ночные птицы сидят на лилии»), то есть те средства и приемы, с помощью которых символисты осуществляли «остранение» создаваемой ими «новой реальности».

П. Сезанн вызывает интерес у Кандинского тем, что придает вещам «красочное выражение, которое является в внутренней живописной нотой, и отливает их в форму, поднимающуюся до абстрактно звучащих, излучающих гармонию, чисто математических формул»¹. Что же касается Матисса, то лидер фовистов привлекал Кандинского гурманским отношением к цвету: «Какой-нибудь предмет (человек или что-либо иное)» Матисс берет лишь в качестве *исходной точки*, чтобы создать с помощью краски и формы картину, выражющую «божественное», уходящее в «заоблачную прохладную высоту»². О Пикассо Кандинский писал, что тот «логическим путем приходит к уничтожению материального, причем не путем его растворения, а путем чего-то вроде дробления отдельных частей и конструктивного разбрасывания этих частей по картине»³.

У этих художников Кандинский заимствует художественные принципы, которые соответствовали его собственным творческим установкам и которые впоследствии войдут в арсенал беспредметничества: познание объекта не как отдельной вещи, но как идеи, использование предмета в качестве исходной точки для создания «пластической реальности», превращение изображения в символ, за которым предмет перестает угадываться. Правда, в случае Пикассо Кандинский замечает, что французский художник «как ни странно, хочет сохранить

¹ В. Кандинский, О духовном в искусстве, стр. 49.

² Там же.

³ Там же, стр. 50.

видимость материального»¹. «Видимость материального — вот та грань, та последняя черта на пути к абстрактному символизму, к которой в своем творчестве пришли фовисты, экспрессионисты, кубисты, футуристы, но которую тем не менее большинство из них не решалось преступить. Отсюда открывался прямой путь к беспредметной живописи. В движении по этому пути и увидел свое предназначение Кандинский: «Эта невозможность и бесполезность (в искусстве) беспорочно копировать предмет, это стремление извлечь из предмета выразительное являются исходными пунктами, от которых начинается дальнейший путь художника...»².

У искусства, лишенного связей с предметной действительностью, форма обретает самодовлеющее значение. По мнению Кандинского, у такого искусства остаются лишь немногие средства: краска, форма и взаимоотношения между ними.

Говоря о форме в живописи, Кандинский пишет: форма — это ограничение одной плоскости от другой. «Сама форма, даже если она совершенно абстрактна и подобна геометрической, имеет свое внутреннее звучание, является духовным существом с качествами, которые идентичны с этой формой»³. Отсюда следует, что форма проявляется в виде различных «субъективных субстанций в объективной оболочке» — треугольника, трапеции, квадрата, ромба, окружности и т. п. Каждая из этих форм независима и существует «сама по себе». Окрашенная в определенный цвет (желтый круг, синий квадрат), форма может подчеркивать силу этого цвета или, напротив, гасить его. Вот и вся эстетика «абсолютной формы».

Упразднив предметную живопись, человеку остается, таким образом, лишь наслаждение «абстрактными сущностями».

Любопытна также символика цветов, предложенная Кандинским. Каждый цвет, по мысли художника, имеет свою собственную сущность. Желтый устремляется к человеку, это типично «земной» цвет. Кандинский не разъясняет, что он имеет в виду, но тут же «взрывает» его: желтый — это красочное изображение «припадка бешенства, слепого безумия, буйного помешательства» (?).

¹ В. Кандинский, О духовном в искусстве, стр 50.

² Там же, стр. 72.

³ Там же, стр. 68.

Синему, как «типично небесному» цвету, приписывается некая мистическая сущность. Синий цвет зовет человека в бесконечное, пробуждает в нем тоску по непорочному и сверхчувственному.

Зеленый — цвет покоя, он никуда не движется, никуда не зовет, не возбуждает ни радости, ни печали, ни страсти. Он — нейтрален, пассивен, вызывает лишь скуку и стремится к ожирению и самодовольству. Отсюда следует гневное осуждение: «В царстве красок абсолютно-зеленый цвет играет роль, подобную роли буржуазии в человеческом мире — это неподвижный, самодовольный, ограниченный во всех направлениях элемент»¹. Презрительное отношение Кандинского к буржуазии нельзя считать неожиданным: ведь и некоторые представители «нового христианства», например Н. Бердяев, ставили в вину буржуазному обществу «истребление духовности».

Распространяя принцип духовности на символику цветов, Кандинский отделяет «духовные» цвета от грубо чувственных: «Зеленый цвет похож на толстую, очень здоровую, неподвижно лежащую корову, которая способна только жевать жвачку и смотреть на мир глупыми, тупыми глазами»². И далее: «Если вывести абсолютно-зеленое из состояния равновесия, то оно поднимется до желтого, станет живым, юношески-радостным»³. К сожалению, автор трактата не указывает, как можно вывести абсолютно-зеленое из состояния равновесия, и забывает, что на предыдущих страницах желтый был охарактеризован не как юношески-радостный, но как цвет «слепого безумия, буйного помешательства».

Белый цвет — символ великого безмолвия, Ничто, существующего до рождения сущего. Таковым было, по Кандинскому, состояние земли в ледниковый период.

Черный — цвет мертвого Ничто, которое наступает после угасания солнца, символ смерти.

Красный — беспокойство, целеустремленная необъятная мощь, мужская зрелость. Но тут же (для равновесия) Кандинский добавляет: «Красный цвет вообще не переносит ничего холодного и теряет при охлаждении в звучании и содержании. Или, лучше сказать, это насилиственное трагическое охлаждение вызывает тон, который

¹ В. Кандинский, О духовном в искусстве, стр. 98.

² Там же.

³ Там же, стр. 98—99.

художниками, особенно нашего времени, избегается и отвергается, как грязь»¹.

Эти наивные и путаные рассуждения отчасти напоминают народные представления о символике цветов, отчасти они позаимствованы у символистов. Так, например, А. Рембо в своем знаменитом «Цветном сонете» развивал аналогичные взгляды, полагая, будто каждая буква его стихов имеет цветовое значение, а каждый цвет в свою очередь заключает в себе некий тайный смысл. Так, буква *A* — черный цвет («бархатный корсет на теле насекомых, которые жужжат над смрадом нечистот»), *E* — белый («белизна холстов, палаток и тумана, и горных ледников и хрупких опахал») и т. п. Кандинский дополняет эту символику новой — «звучанием» цветов: *голубой* напоминает звуки флейты, *синий* — виолончели, *темно-синий* — контрабаса, *темно-темно-синий* соответствует нижним регистрам органа, *красный* напоминает фанфары с призвуком трубы, *оранжевый* — средней величины церковный колокол, призывающий к молитве *Angelus*, звучание *фиолетового* соответствует тональности английского рожка и свирели, а в своей глубине — низким тонам фагота... Все эти сравнения исходят из «свободных ассоциаций», они носят сугубо личный, произвольный характер.

Кстати сказать, в начале XX века не только поэты, драматурги, художники, композиторы, но и мистически настроенные философы составляли каждый свою символику цветов. Так, Шпенглер писал: *желтая* и *красная* — «суть краски материи, близости, животных чувств»; *лиловый* — «свойствен женщинам, ставшим бесплодными, и живущим в безбрачии священникам»; *голубой* и *зеленый* — «цвета уединения, заботливости... судьбы»².

Свои живописные опусы Кандинский называл «импровизациями». Он писал «абстрактные картины» с закрытыми глазами, предоставляя тем самым полную свободу внутренним импульсам.

Творческий процесс Кандинский представлял себе следующим образом: «Стоит надавить пальцами — торжественно, звучно, задумчиво, мечтательно, самоуглубленно, глубоко серьезно, с кипучей шаловливостью, со сдержаным звучанием, с надменной силой и упорством,

¹ В. Кандинский, О духовном в искусстве, стр. 104.

² О. Шпенглер, Закат Европы, т. 1, стр. 247 (курсив мой.— С. М.).

с настойчивым самообладанием, с колеблющейся ненадежностью равновесия выходят друг за другом эти странные существа, называемые красками»¹. Так возникали его «импровизации» — «свободные» сочетания клякс, пятен, завитушек, росчерков, в которых нет даже намека на предметную форму.

Характеризуя свой творческий метод, Кандинский неоднократно подчеркивает: «Его (художника.— С. М.) отверстый глаз должен быть направлен на внутреннюю жизнь и ухо его всегда должно быть обращено к голосу внутренней необходимости»². Естественно, возникает вопрос: что же такое эта «внутренняя необходимость», к которой обращен «отверстый глаз» художника?

Как известно, в реалистическом искусстве средства выражения, используемые художником, определяются в первую очередь содержанием художественного произведения, а также той коммуникативной функцией, которую оно выполняет. Но такие понятия, как «содержание произведения искусства», «изобразительность», «воспринимающий субъект», отбрасываются беспредметником, ибо, согласно Кандинскому, представляют собой внешнее бытие, с которым искусство никоим образом не связано. «Пропорции и весы находятся не вне художника, а в нем, они есть то, что можно назвать чувством меры, художественным тактом — это качества, прирожденные художнику; воодушевлением они могут быть повышенены до гениального откровения»³.

Итак, язык искусства основывается не столько на логике взаимоотражений субъекта и объекта, не столько на диалектике взаимоотношений между создателем произведения искусства и воспринимающим субъектом, «сколько на законах внутренней необходимости», которые можно спокойно назвать законами души⁴. Другими словами, в искусстве, в творчестве — все насквозь субъективно, все определяется лишь в зависимости от индивидуальных «прозрений и откровений» художника. Искусство — дело его души. Оно способно вызывать лишь вибрацию чувства. Именно на этой основе происходит, согласно Кандинскому, сближение всех «школ», «направлений» и «принципов» в искусстве: «Общее родство произведений не только не ослабляется на

¹ В. Кандинский, Ступени, М., 1918, стр. 33.

² В. Кандинский, О духовном в искусстве, стр. 86.

³ Там же, стр. 87.

⁴ Там же.

протяжений тысячелетий, а все более и более усиливается; оно заключается не впе, не во внешнем, а в корне всех основ — в мистическом содержании искусства»¹.

«Внутренняя необходимость» ведет художника к подмене предмета внешнего мира субъективным ощущением, бесцельным, «блуждающим» чувством. В плане психологическом эту подмену можно назвать немотивированной («мне так кажется»). В плане философском смысл этой подмены выразил Шпенглер: «Ощущение как таковое в акте сознавания, расширяясь, превращается в мир»².

Да, живописные «импровизации» Кандинского — это ощущения, превращенные в «мир», только мир сугубо субъективный и поэтому для других необязательный, возникающий не в процессе отражения действительности, а, напротив, из глубин «я» художника. Облекаясь в первые попавшиеся формы и краску на полотне, чувства художника обнаруживают себя стихийно и непроизвольно. Потом зритель останавливается перед этим видением в недоумении. Что тут можно понять? Ничего. Творчество по законам «внутренней необходимости» — это мистика.

Каких открытий и свершений мог добиться художник, закрывающий глаза перед тем, как нанести краску на полотно?

Очевидно, никаких. А. Луначарский, лично знавший Кандинского, полагал, что их и не могло быть: «Этот человек, видимо, находится в последнем градусе психического разложения», писал он, и стоит «на грани животности»³. Русский искусствовед Н. Пунин, разделявший многие взгляды и заблуждения беспредметников, писал: «...художественные достижения Кандинского малы», он «не знает, просто не понимает формы», он «не знает и краски, он совершенно, например, не считается с принципом изменения цвета в зависимости от величины и количества поверхности, его цвета не проработаны. Фактура бедна...»⁴.

Эти похожие оценки столь непохожих людей при определенных условиях можно было бы рассматривать как

¹ В. Кандинский, О духовном в искусстве, стр. 85.

² О. Шпенглер, Закат Европы, т. 1, стр. 258.

³ А. Луначарский, Статьи об искусстве, М., 1941, стр. 204.

⁴ Цит. по: Л. Ф. Дьяконицын, Идейные противоречия в эстетике русской живописи конца XIX — начала XX в., Пермь, 1966, стр. 219.

слишком субъективные и потому случайные. Но совершенно не случайным было мистическое мировоззрение Кандинского, его отказ от предметности, изобразительности, содержательности искусства, его недоверие к знанию, к науке, его неприятие революции (это ему принадлежит выражение: «революции зачумляют искусство»). Что же удивительного в том, что его негативизм, граничащий с анархизмом, привел его на грань «психического разложения»?

Да, Кандинский, конечно же, не «Джотто нашего времени» и отнюдь не революционер.

Однако на Западе думают иначе: если не «Джотто нашего времени», так «Л. Толстой XX века»! Так, некто В. Томас взялся доказать, что между концепциями Кандинского и Льва Толстого по вопросу о природе, функции и ценности искусства существует «поразительное сходство». Томас обнаруживает это «сходство» не только в том, что Кандинский и Лев Толстой рассматривали искусство как средство выражения чувств, но и якобы в приближении Толстого к идеи беспредметного искусства: «Толстой, вероятно, не предвидел развитие беспредметного искусства... Но если отделить теорию Толстого о том, что такое искусство, от его теории о том, каким оно должно быть, ...то мы можем отчетливо представить, что его теория довольно легко согласуется с развитием беспредметного искусства»¹. Да, согласуется, в той степени, в какой принцип Кандинского «внутренней необходимости» совпадал с идеей Толстого: «царство божие внутри нас». Но не больше.

В. Томас изощряется в поисках аналогий: видите ли, Кандинский рассматривал живопись как особый язык, и Толстой сводил значение искусства к функции языка; Толстой говорил об искренности как необходимой предпосылке творчества, и положение Кандинского о «внутренней необходимости» предполагает то же самое.

Все эти сравнения могут произвести впечатление только на несведущего читателя, не знающего о том, что Толстой самым решительным образом осуждал декадентов (о беспредметниках Толстой не слыхал, ибо первая «импровизация» Кандинского появилась в год смерти Толстого).

Декадентские произведения он называл «подделками под искусство». Поиски эффекта новизны, неожидан-

¹ «The British Journal of Aesthetics», vol. 9, January, 1969, p. 21.

пых контрастов, грубый эгоизм, идолопоклонство, превращение произведения искусства в набор неверных сравнений и слов и т. п.— вот атрибуты декаданса (в котором, по мнению Толстого, нет чувства, а есть «только воздействие на нервы»¹).

Но вернемся к беспредметничеству. Другим видным представителем его был К. Малевич (1878—1935) — сторонник «чистого» геометризма, названного им супрематизмом.

Известность к Малевичу приходит в 1913 году, когда он выставляет «последнюю картину в мире» — «Черный квадрат на белом фоне». Эта «картина» ознаменовала собой возникновение супрематизма, история которого делится на три стадии, по числу созданных Малевичем квадратов: черного («знак экономии»), красного («сигнал революции») и белого («чистое действие») — *черный, цветной и белый* периоды.

К. Малевич, так же как и Кандинский, свою деятельность начинал с подражания кубистам, футуристам, их разрушительным живописным «экспериментам». Он писал: «В глубине этого разрушения лежало, как главное, не передача движения вещей, а их разрушение, ради чисто живописной сущности, т. е. к выходу к беспредметному творчеству»².

К. Малевич приветствовал футуристов за то, что они «открыли красоту скорости», «бросили мясо и прославили машины». Кубистов он хвалил за «уничтожение вещей» с их смыслом и назначением: «Предмет, писанный по принципу кубизма, может считаться законченным тогда, когда исчерпаны диссонансы его»³. Отсюда Малевич делает вывод о необходимости дальнейшего шага по пути «высвобождения» живописи от «пут материальной действительности» — к полной беспредметности. Предметное искусство он называет искусством дикаря. Что же касается супрематизма, то супрематизм знаменует собой, по мнению Малевича, начало новой культуры: «дикарь побежден, как обезьяна»⁴.

К. Малевич дает «теоретическое обоснование» подмены живописи («предрассудок прошлого, как и худож-

¹ «Л. Толстой о литературе. Статьи, письма, дневники», М., 1955, стр. 462.

² К. Малевич, От кубизма и футуризма к супрематизму, М., 1916, стр. 17.

³ Там же, стр. 25.

⁴ Там же, стр. 27.

ник») черными, цветными и белыми квадратами. Он воспевает противопоставление искусства природе, вызванное якобы наличием сознания, посредством которого человек не только утверждает свою суверенность, самостоятельность, независимость от материи, но и «преодолевает», «снимает» ее.

Материя — это хаос, она существует пассивно, вне страдания, а посему не обладает ценностью. Единственная ценность в мире — страдающее и созидающее реальность сознание. Сознание вносит в природу порядок. Поэтому, заключает Малевич, «все, что мы называем природой,— это только образ фантазии, у которой нет ни малейшего сходства с действительностью»¹. Истинное значение действительности, согласно Малевичу, могут выразить лишь черные, цветные, белые квадраты на абсолютно нейтральном фоне.

Итак, материя — это иллюзия, а сознание раскрывает-ся как наша *неспособность* понять действительность. Человека будто бы и не интересует истинная реальность. Он останавливается перед сменой форм и явлений, представляющих собой «нашу иллюзию», и удовлетворяется верой в эту иллюзию. Человек верит, поэтому он и человек. Он верит — следовательно, существует. Таков «беспредметный мир» Малевича.

Эта концепция дополняется у Малевича рассуждениями о назначении и целях искусства, о его движущих силах.

Тут можно обнаружить и утверждение, будто художник-реалист не творит, не изобретает, а только повторяет природу, а настоящий-де художник (супрематист) не подражает ей, но выражает *самого себя* и посему есть настоящий реалист. Тут есть и противоположение научного мышления художественному. Тут встречается и тезис о том, будто «борьба между художником и инертным обществом является постоянным и неизбежным состоянием»². Тут имеется и многое другое, и все написано с претензией на великое открытие.

К. Малевич заимствовал у позитивистов, махистов их концепции и, не раздумывая, перенес их на объяснение искусства. В частности, он ввел в эстетику принцип «экономии мышления».

¹ K. Malewitsch, *Die gegenstandlose Welt*, München, 1927, S. 18.

² Ibid., S. 37.

Бессмысленность, абсурдность этой псевдофилософской концепции была раскрыта В. И. Лениным. В работе «Материализм и эмпириокритицизм» отмечено: «Сочинение Авенариуса «Философия как мышление о мире сообразно принципу наименьшей траты сил» (1876) применяет этот «принцип»... таким образом, что во имя «экономии мышления» объявляется существующим только *ощущение*. И причинность и «субстанция» (слово, которое гг. профессора любят употреблять «для ради важности» вместо более точного и ясного: материя) объявляются «устранными» во имя той же экономии, т. е. получается ощущение без материи, мысль без мозга. Этот чистейший вздор есть попытка под новым соусом пропащить *субъективный идеализм*»¹.

К. Малевич говорит о существовании мировой интуиции, «подчиненной экономическому велению». Он устанавливает пятое измерение в искусстве — *экономия*, — устранив попутно эстетический критерий как якобы реакционный. Причем все эти «установления» провозглашались не иначе, как в торжественной форме. Вот некоторые из пунктов манифеста Малевича:

«6. Все искусства: живопись и цвет, музыка, сооружения отнести под один параграф «технического творчества»...

18. Создать экономический совет (пятого измерения) для ликвидации всех искусств старого мира».

Самым «экономным» в живописи, согласно Малевичу, будет черный квадрат на белом или белый квадрат на черном, а еще экономнее — оставить одно белое. «Я прорвал синий абажур цветных ограничений,— писал он,— вышел в белое; за мной, товарищи авиаторы, плывите в бездну»².

Таким образом, «экономная» живопись — это белая плоскость, лишенная всего того, что составляет живопись: темы, сюжета, предмета, идеиного и эмоционального содержания, перспективы, колорита и т. п. Супрематисты говорили: *примитив — наше выражение, динамос — наше сознание*. Этот «динамос» выразился в конце концов в «белом молчании», то есть в абсолютном покое.

К какой бы области ни обращались супрематисты — везде они требовали одного: разрушения. Так, говоря о

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 18, стр. 175.

² К. Малевич, О новых системах в искусстве, Витебск, 1919, стр. 30—31.

современной им архитектуре города, они утверждали: поскольку в основе этой архитектуры лежит «художественное начало», город следует разрушить, с тем чтобы на его развалинах могли возникнуть новые формы, идущие от «диктатуры экономии». Данное положение распространялось также и на поэзию. «Экономные» формы поэзии (слова, расчлененные на буквы и звуки) должны были напоминать прямые линии и плоскости супрематической живописи.

Для супрематизма весьма характерно употребление понятия «ничто»: действительность — это ничто, живопись выражает ничто и т. п. Супрематисты (которых в поэзии не зря называли «ничевоками») с полным основанием могли заявить, что в основание своего дела они положили «ничто» и что в результате этого они снова пришли к «ничто»: к белому квадрату на белом фоне. Малевич писал: «Усилия художественных авторитетов направить искусство по пути здравого смысла — дало нуль творчества»¹. В результате он приходит к чудовищному по цинизму выводу: «Моя философия: уничтожение старых городов, сел через каждые 50 лет, изгнание природы из пределов искусства, уничтожение любви и искренности в искусстве, но никак не умерщвляет живого родника человека — Войны...»².

Как уже отмечалось, Кандинский и Малевич первыми совершили роковые шаги по пути к беспредметничеству. А как развивался этот процесс в Западной Европе?

Заметное влияние на него оказали кубисты, примыкавшие к группе «Золотое сечение», куда входили Ф. Леже, М. Дюшан, Р. Делоне и другие художники. Эти художники придавали беспредметничеству значение «символа века». Характерным примером того, как под влиянием «новых идей» некоторые художники-кубисты стали эволюционировать в сторону к беспредметному искусству, может служить картина Леже «Контрасты формы» (1913), где следы реальных предметов полностью исчезают, преобразуясь в геометрические абстракции, а также картина Дюшана «Обнаженная, спускающаяся с лестницы», созданная в эти же годы (являющая собой первый пример «антиживописи»), фиксирую-

¹ К. Малевич, От кубизма и футуризма к супрематизму, стр. 27.

² Цит. по: Л. Ф. Дьяконицын, Идейные противоречия в эстетике русской живописи конца XIX — начала XX в., стр. 215.

щая последовательность движений так, что в этом движении как бы испаряется предметное содержание картины.

Одним из звеньев между кубизмом и беспредметничеством был орфизм (термин предложен Аполлинером), основателем которого считают Р. Делоне (1885—1941), театрального художника, декоратора.

Р. Делоне, как и другие его сподвижники в начале XX века, испытывает необходимость создания «новой идеологии», «нового сознания», что вызывается, по его признанию, всеобщим хаосом, разрушением самых основ Европы.

Объясняя свою серию картин под названием «Эйфелева башня», на которых угадываются обломки изуродованной, искаженной, деформированной Эйфелевой башни, Делоне отмечает: «Драматизм, катаклизм. Это — синтез всего того, что присуще эпохе разрушения. Пророческое видение. Так же социальные отзвуки: война, крушение основ. Видение катастрофического проникновения, предрассудки, неврастения... Космические потрясения, желание очищения. Закопать старое, прошлое... Ночь кошмаров, без надежды. Ничего ни горизонтального, ни вертикального. Свет все деформирует, все разбивает... Больше геометрии. Европа рушится...»¹.

Р. Делоне стремится создать живопись, «у которой нет традиционной функции вмешиваться во что-либо, что-либо объяснять»². В одном из писем он сообщает: «Я знаю всю технику прошлого. Я хочу нового... Я борюсь против старых представлений: перспектива, геометрия, светотень, рисунок, декоративное, иллюстративное, описательное, литературное...»³.

Деформированное, парадоксальное видение, присущее кубистам, несколько смущает его: «Наука должна анализировать, не искусство»⁴, — замечает он. «Парадокс — не искусство»⁵.

Тем не менее Делоне идет по «парадоксальному пути»: его борьба за «новое сознание» Европы выражается прежде всего в разрушении того, что было создано в течение многовековой истории европейского искусства.

¹ «Delauney. Du cubism à l'art abstrait», Paris, 1957, p 143.

² I b i d., p. 62.

³ I b i d., p. 131.

⁴ I b i d., p. 67.

⁵ I b i d., p. 97,

Для обозначения всеобщего хаоса Делоне находит хаос цветовых пятен, пронизанных светом. «Я люблю прежде всего свет,— пишет он,— все люди любят прежде всего свет. Они изобрели огонь»¹. Однако Делоне любит не живой, природный, свет, но «деформирующий», «всераразрушающий».

Орфизм преднамеренно лишил себя всяких черт национальной самобытности. По этому поводу Делоне писал: «Картину не создают в соответствии с французским или негритянским вкусом: произведение искусства — это синтез современных сил, который можно определить как закон контрастов. Закон этот — универсален»².

Ориентация на «синтез современных сил», собственно, и открыла в 20-е годы перед Делоне возможность коммерческого успеха, сначала в США, потом в Германии, затем во Франции, и признания его как одного из самых последовательных художников-беспредметников. Космополитическая сущность беспредметничества впоследствии, особенно после второй мировой войны, послужит одной из причин возведения беспредметного искусства в ранг «искусства XX века». Но это будет сделано уже не художниками и даже не критиками, а бизнесменами и политиками.

В 1917 году возникает нидерландская группа художников «Стиль» (просуществовавшая до 1931 года), одним из видных представителей которой был П. Мондриан (1872—1944), назвавший свой вариант беспредметничества *неопластицизмом*.

Теории Мондриана — это смесь положений, заимствованных из либеральных еженедельников, сочинений Платона, из «позитивного мистицизма».

«Позитивный мистицизм» утверждает: факты действительности суть не что иное, как наши иллюзии. Стремясь к абсолюту, художник обнаруживает «внутреннюю» конструкцию реальности. Природа подчиняется математическому порядку, в ней действуют законы регулярности, нашедшие адекватное выражение в геометрии Евклида. Основные цвета универсума — желтый, синий, красный — имеют символическое значение. *Желтый* — это движение луча, *синий* — небесный свод, *красный* — «утреннее щебетание желтого и синего».

¹ «Delauney. Du cubism à l'art abstrait», p 105.

² I b i d., p. 59.

Желтый «излучается», синий «удаляется», красный «плывет» (еще один вариант символики цветов!). «Позитивный мистик» убежден, что должно осуществиться освобождение человека от индивидуальных особенностей, с тем чтобы он мог воспрянуть, подняться до всеобъемлющей пластической личности, до образа всечеловека, богочеловека. В этих бессвязных размышлениях Мондриан находил источник творческого вдохновения.

Фундаментальных принципов в неопластицизме два: пространственные искусства подчиняются только *закону прямой линии* (никаких кривых!) и *прямоугольной формы* (никаких тупых и острых углов!); всякая плоскость раскрашивается, кроме белого и черного, только в «чистый» («первозданный»), основной цвет — *желтый, синий, красный*. Никаких оттенков, никакой глубины (плоский цвет не подчиняется модуляциям форм, он существует сам по себе); никакой перспективы аскетический неопластицизм не признает.

Согласно Мондриану, не материальные вещи, а отношения между ними образуют структуру реальности. Современный художник постигает эти отношения посредством «денатурализации». Так, например, лунная ночь характеризуется только двумя имеющими абсолютное значение компонентами: горизонтом и луной. Беспредметник «денатурализует» лунный пейзаж, изображая горизонт в виде горизонтали и луну — в виде вертикали. Прямой угол, образованный этими двумя линиями, представляет собой «пластическую реальность». То же самое начертание получается при передаче дерева (вертикаль), стоящего у дома (горизонталь); человека (вертикаль), идущего по дороге (горизонталь); комнаты художника, в которой пол образует горизонталь, а стены — вертикаль, и т. п. до бесконечности.

Чего бы ни касался Мондриан, все многообразие отношений природных форм он выражает посредством прямого угла. Таким образом, заявляет он, мы сможем избежать видения «космической трагедии», с тем чтобы созерцать покой, заключающийся внутри вещей. Покой, гармония реально существуют лишь в абстракции. Так Мондриан софистически подменяет природную действительность абстрактной. «Мы приходим к чистой красоте, — пишет он, — забывая себя в созерцании. Тогда прекрасное, сосредоточиваясь в нас самих, будет отражаться во всех вещах»¹.

¹ Цит. по: M. Seurhug, P. Mondrian, New York, 1957, p. 315.

Абстрагируясь от предметной действительности, художники группы «Стиль» все дальше уходили в область «чистого духа». Но именно это обстоятельство все чаще и все сильнее беспокоит их, вызывает разногласия внутри группы. В 1924 году Ван Дусбург, другой видный представитель группы, видимо, не удовлетворенный аскетическими комбинациями горизонтальных и вертикальных линий, решает противопоставить «прямому углу» Мондриана диагональ. Вместо термина «неопластицизм» Ван Дусбург предлагает другой — элементаризм. В 1930 году он публикует «Манифест конкретного искусства». Но новые слова ничего не меняют по существу.

Художники-беспредметники группы «Стиль», в отличие от своих русских и французских коллег, часто выражали непосредственную заинтересованность в поисках истины, красоты. В этой связи Ван Дусбург отмечал: «Эволюция живописи — не что иное, как интеллектуальное проникновение в истину посредством оптической культуры»¹. Мондриан говорил, что «философия, так же как и искусство, обнаруживает универсальное: первая — в качестве истины, второе — в качестве красоты»². Эти рассуждения Мондриана восходят к учению Платона о бытии абстрактных сущностей, изложенному в «Филебе», а также к положению св. Августина о том, что «прекрасное рассматривается и одобряется само в себе»³. Однако носят они спекулятивный характер.

Несомненный интерес представляют также рассуждения о беспредметном искусстве венгерского художника Л. Моголи-Надя, одного из активных деятелей «Баухауза», основателя «Нового Баухауза» в Чикаго.

В автобиографической работе «Абстракция одного художника» Моголи-Надь рассказывает, как в исчезновении одних и возникновении других «измов» он решил тоже принять участие, «выражая все посредством линий». Он пишет: «Я пытался анализировать вещи, лица, ландшафты с помощью линий... Рисунок превращался в ритмически движущуюся сеть линий и изображал не объект, но мое возбуждение, вызванное им»⁴. Для художника, таким образом, природа превращалась лишь в «отправную точку», а ее реальное значение смешалось

¹ H. L. C. Jaffé, *De Stijl 1917—1931*, Amsterdam, 1956, p. 122.

² Ibid.

³ «Памятники мировой эстетической мысли», т. 1, М., 1962, стр. 266.

⁴ L. Moholy-Nagy, *The New Vision*, New York, 1947, p. 68

при помощи воображения. После произведенных упрощений художник признавался: «Ощущая, что закон из-
а», я «открыл» композиция определяется подсознатель-
ным чувством порядка, устанавливаемым между цветом,
рисунком и т. п., отвечающим геометрическому соотно-
шению элементов»¹.

По мнению Моголи-Надя, современная живопись все
более превращается в структурное образование, состо-
ящее из абсолютных элементов — линий и цветов, их
ритмов и сочетаний. «Практически это означает, — разъ-
ясняет он, — что картина независимо от своей так назы-
ваемой «темы» влияет уже одной своей гармонией тонов
и соотношениями света и тени. Например, даже картина,
повешенная вверх ногами, всегда дает возможность су-
дить о ее художественной ценности»².

Именно в этом духе и создает свою теорию Моголи-
Надь. «...Тема» красочного построения (живописи), —
пишет он, — есть именно *сама краска* (цвет), ... посредст-
вом ее одной, вне всяких предметных отношений, уже
можно достигнуть чистой и первичной выразительной
формы»³. При этом цвет, разъясняет Моголи-Надь, яв-
ляясь выражением «абсолютной сущности» — света, не
только достигает «чистой» формы, но и «разрывает» протя-
женность всех форм и линий, ибо свет есть уничтожение
вещественности. Поэтому абстрактная линия, подобно
световой волне, может проявлять себя на картине как
некое «чистое движение». Картину, выражющую «чи-
стое» движение, действительно можно вешать как угод-
но, даже «вверх ногами». Смысл ее от этого вряд ли из-
менится.

Среди беспредметников старшего поколения заметной
фигурой был также швейцарский художник П. Клее
(1879—1940).

Западная критика утверждает, что в истории европе-
йской живописи первой половины XX века творчеству
Клее принадлежит особо важное место. Так, например,
Б. Громуан полагает: его картины «как будто созданы на
другой планете»⁴. Они не согласуются ни с какой систе-
мой мышления. Гений — это «ошибка системы», заявлял
Клее, всем своим творчеством подтверждая эту истину.

¹ L. Moholy-Nagy, The New Vision..., p. 71.

² Л. Моголи-Надь, Живопись или фотография?, М., 1929,
стр. 19.

³ Там же, стр. 15.

⁴ W. Gromann, P. Klee. 1879—1940, Amsterdam.

О его «магических квадратах» французский критик Ф. Азан пишет: «...они не похожи на серьезные исследования и напоминают о таких неконтролируемых и не могущих поддаваться контролю находках, которые можно встретить только в детских рисунках»¹. Оригинальность картин Клее, по мнению критика, заключается в том, что они находятся на демаркационной линии между фигуративным и абстрактным искусством и «приглашают наш дух преодолеть эту границу».

Английский искусствовед Н. Хэлтон дуализм и противоречивость творчества швейцарского художника объясняет законами наследственности: от отца (немца) Клее унаследовал стремление к порядку, методичность, обнаруживая в то же время детскую непосредственность, несдерживаемый примитивизм, переданные от матери, в жилах которой текла восточная кровь². То, что у любого другого художника могло показаться забавным, у Клее, согласно западным критикам, выглядит таинственным. Тот же Хэлтон сообщает читателю «важную» деталь из биографии художника. Однажды Клее сказал друзьям: «Я только что закончил беседу со змеей». И друзья подумали, что это был «подземный» разговор, трудный для понимания, и поэтому никто из них не осмелился спросить художника: «О чём, собственно, шел разговор?»

Вокруг имени Клее западные критики сложили легенду. Между тем Клее (в молодости способный художник) был не легендарным, но самым заурядным беспредметником. Буржуазные критики утверждают: в своем творчестве Клее никогда не начинал с идеи, он *приходил* к ней. Между тем Клее начинал именно с идеи, а все его творчество было только нескончаемой иллюстрацией идей.

В чём же смысл идеи, во власти которой Клее пребывал всю жизнь?

На одной из первых страниц дневника Клее есть такая запись: «Я — бог. Так много божественного накопилось во мне, что я не могу умереть»³. Каждый, кто вспомнит свою юность, может улыбнуться: чего не скажешь в двадцать лет? Но эта фраза не была случайной для Клее. Она свидетельствует не только о том, что он очень рано

¹ F. Hasan, Klee. Carrées magiques, Paris, 1956.

² См.: N. Hulton, An Approach to P. Klee, London, 1956.

³ «Tagebücher von Paul Klee. 1898—1918», Köln, 1957, S. 57.

уверовал в свою исключительность, но и о его последовательности, граничащей с фанатизмом: в процессе творчества Клее действительно воображал себя богом, но только не «всамделишным». Часто возвращаясь к своей идефикс, он писал, обращаясь к самому себе: «Ты — индивид, который никому не служит, существо бесцельное. Выбери себе цель — игру, обманывай себя и других, будь художником»¹. И еще записи: «Сила художника должна быть духовной. Сила же большинства — в материальном»². «Когда дух проявляет себя в чистом виде? В самом начале...»³.

Итак, поставив знак равенства между двумя «духовными сущностями» — богом и художником, Клее обратился к началу всех начал... Что же было в начале? (Этот вопрос ставится в его дневнике.) Слово или дело? Клее находит свое начало — в хаосе. Бог творит мир из хаоса, так же и художник творит формы, начало которым — в хаосе: «Я начинаю с хаоса. Это логично и естественно. Хаос — это беспорядочное существование вещей, когда они проникают одна в другую. Космогенетическое, мифическое, первобытное состояние мира, из которого постепенно или внезапно из самого себя или посредством деятельности... возникает упорядоченный космос»⁴.

Нужно отдать должное Клее: он владел формальной диалектикой. Каждому понятию он умел найти противоположное ему по смыслу. Вот, например, как он истолковывает хаос: хаос — это антагонизм, локальное явление на пути становления космоса, это — ничто, всегда остающееся неизмеримым; это — неопределенность: и не ничто и не дремлющее нечто, не смерть и не рождение и т. д. Хаос может быть ни тем, ни другим, и тем и другим, — все зависит от воли или безволия, желания или нежелания творца. А творец — это, конечно же, художник, улавливающий в «непонятии» некую определенность, прежде всего цветовую — серость. Хаос — это серость: ни белое, ни черное и в то же время белое и черное. Серость — это и есть начало, отправной пункт, точка, из которой происходит все. Точка — это начало формообразования, его опорный пункт. Точка — это «продуктивно понятый рост и деструктивно понятое разру-

¹ «Tagebücher von Paul Klee. 1898—1918», S. 131.

² I b i d., S. 205.

³ I b i d., S. 314.

⁴ P. K l e e, Das bildernische Denken, Basel, 1956, S. 9.

шепис». Движение точки вносит в хаос порядок, значит — разрушает его (хаос). Движение точки образует линию, движение линии — плоскость, движение плоскости — объем и т. д., то есть движение как таковое образует форму. Форма — это и есть произведение искусства. Форма — это не результат, это сам процесс, генезис, становление космоса, это вместе с тем дело, поведение художника. Клее пишет в этой связи: «Хороша форма как движение, как действие, хороша деятельная форма. Плоха форма как покой, как конец. Плоха страдательная, т. е. выполненная кем-то, форма. Хорошо формирование. Плоха форма. Форма — это конец, смерть. Формирование — это движение, действие, это — жизнь»¹.

Подобные рассуждения бесконечны в том смысле, что они ни к чему не ведут. Их единственный смысл заключается в том, что самосознание художника рассматривается как источник и субстанция движения, в котором все разбивается о свою противоположность: хаос, облекаясь в форму, превращается в нечто, а сама форма в результате завершения процесса формообразования разрушается — и снова хаос, ничто. Это дает возможность Клее отождествлять все со всем: художника — с богом, хаос — с формой, средство — с целью. Это диалектика, превратившаяся в софистику.

С чем имеет дело Клее? С понятием, с мыслью «как таковой». Понятие — это и предмет мышления, и его средство, и его цель. В нем, согласно Клее, «растворяется», «исчезает без следа» объективная действительность. Причем эта последняя рассматривается в качестве явления, а понятие — как ее сущность. По этому поводу Клее пишет: художник чувствует себя не связанным с реальностью, в зримых явлениях природы он не видит сущности природного творческого процесса, реальность заключается не в материи, а в энергии, в «формирующих силах, а не во внешних формах явлений»². Мысль есть субстанция формирующих сил — вот к чему сводится вся суть «философии» Клее.

Нам остается обратить внимание еще на одну колоритную фигуру.

Западные критики неохотно вспоминают об английском художнике У. Льюисе, основоположнике вортингизма (от английского *vortex* — вихрь). В июне

¹ P. Klee, Das bildnerische Denken, S. 169.

² P. Klee, Über die moderne Kunst, Bern, 1949, S. 43

1914 года У. Льюис начал издавать журнал «Ураган» («Blast»), вокруг которого группировались художники Э. Уодсворт, В. Робертс, скульптор Я. Эпштейн и другие. Идеал своего искусства эти художники связывали с конструкцией, своим построением и своими формами (цилиндры, шары, конусы) напоминающей машину. Когда разразилась война, группа распалась. У. Льюис был призван в армию. В Лондон он вернулся лишь в 1918 году, где и выставил свою новую, фигуристивную картину «Артиллерия на позиции».

Война решительным образом повлияла на творчество Льюиса. Он навсегда отходит от беспредметничества. Впоследствии (после второй мировой войны) он напишет о нем резко критическую книгу: «Демон прогресса в искусстве».

Отказ от беспредметничества для Льюиса равнозначен отказу от профанации искусства. «Во время войны я понял, что попытка преобразовать живопись в музыку, заменить самое конкретное из искусств — самым абстрактным является бессмысленной»¹. Беспредметничество, по мнению Льюиса, — это «безумный клоп, впившийся в тело искусства». Как мог возникнуть этот массовый лунатизм? Ответ на этот вопрос, считает Льюис, должны дать психиатры. Что же касается философских мотивов, ведущих к беспредметничеству, то их следует искать в теориях Платона, «способствовавших возникновению ненависти к подражанию природе», чувства, связанного с отрицанием самого искусства.

В течение двадцати лет, вплоть до 1933 года, английские художники и коллекционеры весьма скептически относились к экстремистским художественным течениям, зарождавшимся на континенте. Сомс, персонаж «Саги о Форсайтах», находясь в одном из американских музеев, думает о модернистских картинах: «Все современщина, подражание французским выдумкам... Все одно и то же; свободно могли бы все сойти за работу одного художника»². Такие картины он не приобретал. Их меновая стоимость казалась ему сомнительной.

Однако с 1933 года положение меняется. После роспуска «Баухауза» многие абстракционисты, в частности Мондриан, оказываются в Англии. В том же году в Лон-

¹ W. Lewis, The Demon of Progress in the Arts, Chicago, 1955, p. 3.

² Дж. Голсупси, Сага о Форсайтах, т. 4, М., 1958, стр. 12.

доне возникает новое художественное объединение — «подсознательная школа в живописи», по своим творческим установкам близкая группе «Стиль». С 1935 года в Англии начинает выходить журнал «Ось» («Axis»), пропагандирующий беспредметничество. Однако успеха он не имел.

Более заметным явлением в Англии беспредметничество становится уже после второй мировой войны, когда такие художники, как В. Пасмор, М. и К. Мартини, скульпторы Г. Мур, Р. Батлер и другие, начинают привлекать к себе внимание общественности. В это время государство через свои учреждения (Художественный совет, Институт современного искусства) начинает оказывать известную поддержку новым течениям в искусстве.

Английские беспредметники явно тяготели к «рациональной», геометрической абстракции, которая для них выступала как средство достижения «высшего бытия». Для обоснования своих теоретических положений английские беспредметники часто ссылаются на авторитет Платона. Особым вниманием пользуется следующий тезис: картина трижды отходит от реальности, поскольку она представляет собой тень тени, копию надмировых, идеальных форм, являющихся лишь слабым отблеском божественной сущности. Предполагается, что «тень тени» может обладать абсолютным бытием: «Искусство становится автономным благодаря внутренним соотношениям, достаточным для того, чтобы сделать произведение завершенным в самом себе»¹. Живописное полотно при этом рассматривается как «продолжение окружающей среды». Картина — это дляящаяся среда, перетекающая из обыденного бытия в бытие эстетическое. Живопись не обращена ни к прошлому, ни к будущему, ибо ее существование зависит от восприятия, которое замкнуто пределами настоящего. Начало картине кладет не замысел, не идея, но материал. Именно поэтому на произведение искусства накладывают неизбывную печать структура, вес материала, способ его развертывания в пространстве. Главная эстетическая роль отводится форме, ибо действительная жизнь такого произведения заключена в том, как эта форма «растет» на данном белом полотне; да и само полотно рассматривается как «часть» формы, поскольку оно выступает в качестве своеобраз-

¹ F. G o r e, Abstract Art, London, 1963, p. 6.

ного «питательного» раствора, в котором осуществляется процесс формообразования, и размер полотна, его фактура играют при этом роль «ферментов», способствующих росту произведения искусства.

Итак, картины не создаются, но растут «из материала», сами из себя, спонтанно, создавая «эстетические пространства», «чистые и абсолютные».

Характеризуя деятельность В. Пасмора, работы которого были представлены на выставке «Живопись Великобритании. 1700—1960» в Москве, английские авторы отмечали в каталоге: «Для Пасмора абстрактное искусство является чистым искусством, как музыка — не подражание видимости, но ее созидание. Он смотрит на свою работу, как на «опытную лабораторию» абстрактных форм, которые подчиняются таким же законам роста, как и естественные предметы»¹. Эта характеристика абстрактных произведений В. Пасмора (явно мистифицированная), указывающая на «исследовательский характер» творчества английского абстракциониста (ателье художника — «опытная лаборатория»), на «органичность» создаваемых им абстрактных форм (которые якобы подчиняются «естественным законам роста»), стремится представить английское беспредметничество как новый шаг в развитии абстракционизма. Тем не менее ничего принципиально нового в творчестве английских беспредметников нет. Основная «философская» идея беспредметничества: искусство создает объекты, тождественные самим себе, — пронизывает творчество английских абстракционистов, так же как и творчество их коллег на континенте.

По-особому сложилась судьба беспредметничества в Германии.

Если французские декаденты в конце XIX века лишь предчувствовали неизбежность превращения оторванного от действительности искусства «в абстракцию», то немецкие художники-«метафизики» в начале XX века теоретически обосновали этот переход. Именно Мюнхен становится местом рождения беспредметничества, его мессианских видений.

В Мюнхене же десятью годами позже зарождается и национал-социализм, тоже мессианское, но на этот раз политическое движение, которому суждено было сыграть

¹ «Живопись Великобритании. 1700—1960». Каталог, М., 1960, стр. 73.

роль злого рока по отношению ко многим художникам (невольно вспоминается при этом футуризм с его совсем иной судьбой в фашистской Италии). Нацисты нуждались в единстве народа, единстве, осуществляемом ими на основе «крови и почвы» самыми варварскими методами. Их программа в области культуры заключалась в том, чтобы выйти «за пределы культуры», подавить всякое проявление протеста, честности и свободомыслия. Это содержание нацисты пытались воплощать в символы, знаки и формы, доступные толпе, обывателю, в котором культивировали услужливую угодливость, послушание. Их основной символ — свастика — хотя и выражал идею вечного движения как некоей абсолютной, иррациональной сущности (перекличка с модернистским иррационализмом здесь налицо), тем не менее был представлен вполне предметно: в виде креста, составленного из секир, то есть в виде орудий казни. Обращение к древнегерманскому эпосу вперемежку с одурманивающей эротикой, грубыми натуралистическими поделками — это и были те средства психологического воздействия и идеологического оболванивания, которыми пользовались нацисты. Все остальное искусство (в том числе и беспредметничество) в течение всего периода существования «тысячелетнего рейха» (с 1933 по 1945 год) характеризовалось фашистами скопом — как «вырождение», «большевистские гримасы».

Нацисты отвергали беспредметничество по нескольким причинам: за его пессимизм, за космополитизм, наконец, потому, что народ его не понимал, а нацисты психологически подготавливали массы к войне. Именно поэтому, как отмечает И. Байер, «любой вид искусства, который не был готов служить этой идеологии и превозносить «тысячелетнюю империю», считался «низшим», объявлялся «выродившимся», преследовался как «большевизм в культуре»¹.

Сразу же после окончания второй мировой войны беспредметничество возрождается в Западной Германии. Интересные наблюдения на этот счет содержатся в диссертации немецкого ученого Г. Раума (ГДР): пропаганда беспредметничества и его распространение начались в 50-е годы, вместе с подчинением страны политике НАТО. Восстановление экономического потенциала сопровождалось в Западной Германии восстановлением

¹ И Байер, Художники и социализм, М., 1966, стр. 57.

«духовных ценностей» модернизма, искусства «западных демократий». Однако официальные круги изображают этот процесс как следствие «саморазвития».

Многие критики и теоретики искусства, такие, как Громан, Хартман, Мольцан, Шмеллер, пишут монографии и статьи о Кандинском, Мондриане, Клее и других художниках-абстракционистах в духе экзистенциалистской философии, повторяя при этом банальные истины: искусство всегда абстрактно, изображение визуально воспринимаемой действительности исчерпало себя и т. п. Так, заимствованные из французских, английских и американских журналов теории беспредметничества вновь возвращаются на немецкую землю, находя себе питательную почву в ФРГ. «Саморазвитие» продолжается: выставки модернистского искусства, пресса, премии, стипендии, которые государство предоставляет начинающим беспредметникам, католическая церковь, бизнесмены, наконец, те же самые люди, которые еще недавно бросали «дегенеративные» картины в костер, делают свое дело.

Они пытаются показать: в ФРГ все обстоит так же, как в «свободном мире». Вследствие этих усилий уже в начале 60-х годов некоторые проницательные западно-германские критики отмечали: «Запад дает нам взаймы свое «современное» искусство посредством далеко идущей пропаганды»¹. Или: «В течение последних лет в Германии произошло нечто такое, что до этого не могло произойти: абстрактный (бессюжетный, нефигуративный) способ живописи и нефигуративная пластика становятся «официальным» искусством»².

В настоящее время этот факт уже не вызывает недоумения. Газета «Франкфуртер альгемайнे цайтунг» от 4 сентября 1970 года сообщает о выставке, открытой на вилле социал-демократического президента (среди сюрреалистических полотен на выставке была широко представлена абстрактная живопись и скульптура), не предназначенной (естественно!) для всеобщего обозрения. Мадам Хайнеман покровительствует западноберлинским модернистам. Беспредметничество, возродившееся в Западной Германии, оказалось, таким образом, не чуждым политике.

¹ Цит. по: H. Raum, *Zu ideologischen Voraussetzungen und Auswirkungen der Vorherrschaft der abstrakten Kunst in der Bundesrepublik*, Rostok, 1963, S. 4.

² Ibid.

Дальнейшее развитие беспредметничества после второй мировой войны связано главным образом с Францией и США.

Одним из представителей «новой волны» беспредметничества во Франции сразу же после второй мировой войны выступил художник Ж. Дюбюффе (род. 1901). Начало «волны» было положено скандально известной выставкой, открытой в 1946 году в галерее Друэн, с которой и начались приключения ташизма (от французского слова *«tache»* — пятно).

Излагая творческие устремления «новой школы», Дюбюффе заявляет, что краски, встречающиеся в щебне, на старых стенах, он считает «выразительнее» любой тональности цветов. Язык разрушения кажется ему понятнее берлинской лазури и колорита Веронезе. «Выразительные средства» ташистов, сделавших бесформенность своей основной установкой,— грязь, уголь, деготь, битый камень, песок, замазка, известковый раствор, веревка и т. п., наляпанные на холст или прикрепленные к нему. Сам Дюбюффе свое понимание целей искусства выразил в следующих словах: «Нет искусства без опьянения. Но в таком случае пусть будет безумное опьянение!.. Бред! Самая высокая степень горячки! Искусство — это самая страстная оргия человека. Искусство должно немного смешить, немного пугать. Оно должно делать все, что угодно, только не давать скучать»¹.

Буржуазные критики стремятся представить творчество ташистов в качестве символа, выражающего «трагический смысл современного бытия». Они называют Дюбюффе большим реалистом, чем Пракситель. Некоторые критики пытаются даже обнаружить определенные соответствия между ташизмом и принципами теории относительности Эйнштейна (?). Они утверждают: чтобы понять произведения Дюбюффе, необходимо подходить к ним с позиций «послебудущего». Между тем сам Дюбюффе признается, что он находит стимул для творчества в созерцании произведений умственно отсталых, шизофреников, выразителей «мистических кошмаров».

Другой не менее примечательной фигурой среди ташистов является Ж. Матье. Матье черпает свое творчество из глубин подсознательного, из опустошенной души своей, из логики противоречия.

¹ Цит. по: M. Ragon, *Vingt cinq ans d'art moderne*, Paris, 1969, p. 107.

Ташисты часто ссылаются на высказывание Ницше о том, что ему правятся люди, не раздумывающие, как им жить, идущие за «пределы самих себя», пребывающие на грани падения. Матье далек не только от каких бы то ни было идеалов, но и от необдуманных поступков. Он преуспевает. Причем за картину, написанную им в течение пяти секунд, он иногда получает огромные суммы.

Тем не менее в настроениях преуспевающих бизнесменов от искусства все же преобладают нотки пессимизма. Наша современность, утверждают ташисты,— это некая неопределенность. Материя и энергия, пространство и время, наука и религия — все смешалось, образуя неустойчивое состояние. Человек сегодняшнего дня находится на распутье, на перекрестке дорог, в лабиринте, из которого нет выхода.

В начале 50-х годов среди парижских беспредметников начинается разлад, связанный с дискуссией о том, каким должно быть абстрактное искусство: строго геометрическим или бесформенным. Эта дискуссия по-своему отражала тот тупик, в который зашел таизм. Борьба была недолгой. Верх взяли сторонники бесформенности, «свободные» от порабощения «формальными концепциями». Они претендовали на свершение «революции» в беспредметничестве. Если представители «геометрической абстракции», говорят сторонники «бесформенности», стремятся к некоторому реальному результату, то смысл нашего творчества — в непосредственном созидании, выраждающем «абсолютную свободу» индивида, исключительность его личности. Поскольку наша «бесперспективная эпоха» обнаруживает себя только в вечном «сейчас», в данном мгновении, поскольку она является эпохой всеобщей неудовлетворенности и неуравновешенности, враждебных стычек и внезапных взрывов, постольку она должна найти для себя эквивалент в эстетических «объектах», выраждающих текучесть и неопределенность бытия.

Что же касается «технологии» производства подобных живописных «объектов», то она незамысловата: художник или оставляет свои росчерки на холсте; или разливает краску по полотну; или берет «готовый материал»: щебень, куски дерева, кости, стекло, песок, и приклеивает их на холст; или же «стреляет» из тюбиков красками по полотну — и «объект» готов. Правда, такие «объекты» не могут не вызвать иронии. Р. Мендес-Франс ехид-

по замечает: «Курьезные арабески, которые делает собака, испускающая мочу на тротуар, синие чернильные пятна школьника, очертания плесени на старой стене... странно напоминают произведения наших псевдомэтров абстракционизма»¹.

Однако это нисколько не смущает таких людей, как Дюбюффе, который считает, что «цвет грязи не ниже цвета неба». Нет ничего удивительного в том, что он заявляет: «...живопись, любимая мною, это та, «которая стремится не быть живописью»². Кое-кто находит эти доводы весьма логичными, убедительными. В самом деле, вопрошают они, если иных художников привлекает небо, то почему Дюбюффе не может привлекать грязь?

Грязь Дюбюффе называют иногда искусством «конкретным» (так как в ее комьях нельзя обнаружить никакой «абстракции»), или «брутальным». Что поделаешь? — сокрушаются иные журналисты. Такова эпоха!

Куски опаленного металла еще валялись на полях полуразрушенной Европы, когда глашатаи «нового Возрождения» увидели в рваном железе символ непреходящей красоты. Их «новая скульптура» — плоскостные контуры, разрушенные коррозией поверхности, соединенные с помощью паяльника, запутанные фигуры из проволоки. Старейший советский скульптор С. Коненков писал о ней: «Сколько таких «произведений» мы встречали на полях войны: те же обмотки проволоки, оставы изуродованных машин, поврежденный металл»³. Все, о чем здесь сказано, это следы трагедий, людского горя. Но разве можно, не оскорбляя памяти погибших, возвести разрушение, бессвязность, бессмысленность в моду? Между тем так и случилось.

Беспредметничество оказывает заметное влияние и на архитектуру. Примером тому может служить церковь в Роншане, построенная Ле Корбюзье, рассматриваемая некоторыми критиками как новый «символ века». Сравнивая это архитектурное сооружение с Парфеноном, некоторые критики именуют его не иначе, как «сосуд духа», «золотой дом», «башня из слоновой кости». В его формах проявляется присущая Ле Корбюзье фетишизация техники: церковь напоминает корпус корабля, кривая линия

¹ R. Mendes-France, ...*Notre émoi quotidien*, Paris, 1956, p. 64.

² Цит. по: M. Ragon, *L'aventure de l'art abstrait*, Paris, 1956, p. 83.

³ С. И. Коненков, Слово к молодым, М., 1958, стр. 104.

крыши — крылья аэроплана. Архитектурные формы ХХ века причудливо сочетаются в этом сооружении с чертами, присущими катакомбам, пещерам древнекаменного века. Несмотря на подчеркнутую «материальность» формы (солидная толщина стен внизу, нарочитая грубость отделки), архитектурное пространство, лишенное ориентации, производит впечатление чего-то недосказанного, незакрепленного.

Стремление к бесформенности проявляется также в музыке, особенно в некоторых «суперавангардистских» джазовых опусках. При исполнении таких «произведений» инструменты неистово гремят, ревут. Особенно назойлив и нестерпим звук трубы. Настойчивые удары барабана. Хриплые выкрики в микрофон. Слушатель оглушен и растерян. Безумная музыка внушает ему чувство страха. Он слушает, пытаясь понять ее. Но напрасно. Музыка гремит и гремит, бьет по нервам, и неизвестно, когда все это кончится...

В танце мода на бесформенность проявилась в рок-н-ролле и других верчениях, напоминающих конвульсии обезумевших людей. Это — музыка разнузданной чувственности... Пара молодых людей подпрыгивает, кружится, извивается штопором; они делают резкие движения, выламывают спины, будто находятся в беспамятстве. Этот вихрь движений, неосознанный, инстинктивный, припадочный, захлестывает их полностью. Какие уж тут пластика, изящество и грация.

Бесформенность, вульгарность распространяются, как стихийное бедствие. Западная пресса сообщает: даже одежда, прически «вполне современных» молодых людей, и те должны напоминать «одежду и прически» не то «сирот без мамы», не то «тарзанов, покинутых в джунглях», не то полулюдей-полуживотных, случайно уцелевших на пустынной планете, выжженной атомным огнем.

Известный физик Макс Борн, характеризуя современную эпоху, пишет: «Мы стоим на распутье, которого человеческий род никогда не встречал раньше. Это «быть или не быть» — не что иное, как признак состояния нашего умственного развития»¹. Мода на бесформенность, грубость, вульгарность, глашатаями которой в искусстве стали ташисты, — не случайна. В ней нашли отражение настроение неуверенности, состояние распада, раз-

¹ М. Борн, Физика в жизни моего поколения, М., 1963, стр. 340.

ложе́ния, ха́рактерные для известной ча́сти инте́ллигентии, предпо́чтывающей ви́дения Апо́калипса реальной борьбы против ато́мной смерти.

Таши́зму в Европе соотве́тствует абстрактный экспре́ссиони́зм в США.

Американская пресса пытается представить абстрактный экспре́ссиони́зм как новое слово в иску́сстве, как «высшее до́стижение американского духа, выходящего на путь самобытных поисков», что должно соотве́тствовать той исключительной роли, которая принадлежит США в устро́йстве послевоенного мира.

Наиболее ха́рактерной фигу́рой среди представи́телей абстрактного экспре́ссиони́зма был Дж. Поллок. Его творчеству буржуазные критики дают самые противоре́чивые оценки.

Одни видят в нем художника «ядерного века», созида́теля уникальных духовных ценностей, другие расматривают его творчество лишь как «выражение американского авантуризма и предпринимательского духа». Л. Вентури оценивает иску́сство Поллока как типично американское проявление «технического совершенства» и «моральной ярости». Но есть и такие, для которых Поллок — художник без воображения, поскольку каждое его произведение представляет собой единственный, бесконечно повторяе́мый «неистовый» росчерк. Тем не менее за картины Поллока платят в США по 20—30 тысяч долларов.

Раскрывая тайны своего «творчества», Поллок го́ворил:

«Когда я рисую, я не знаю, что происходит. Только потом я вижу, что я сделал.

Я работаю на ненатянутом полотне, приколотом кнопками к стене, или на полу. Мне нужно сопротивление жесткой поверхности. На полу я могу работать буквально с четырех сторон, пользуясь тяжелыми мазками и легкими прикосновениями кисти. Часто прибавляю [к краске] также такие материалы, как гравий, песок, гвозди, битое стекло»¹.

Прогрессивный английский писатель Джеймс Олдридж обнаруживает в этом признании желание изба́виться от социального мышления (так безопасней!): «Джексон Поллок... честно пытался снизить свою роль...

¹ A. Leera, The Challenge of Modern Art, New York, 1957, pp. 191—192.

до того уровня, который совпадал бы с его взглядом на художника как человека, лишенного общественной роли. Тогда он и начал швырять краску на холст...»¹.

Художник, лишенный общественной роли, действительно может «уйти в беспредметничество», чтобы «обезопасить себя от развития социального мышления». И если даже он совершает подобный поступок, внутренне будучи убежденным в своей правоте, это не снимает с него ответственности.

Представители абстрактного экспрессионизма, например, заявляют, будто они сделали решительный поворот от иллюзорного пространства «традиционной живописи» к созданию действительного пространства, наполненного «неиллюзорным» действием, выражающим напряжение, которое сопутствует не копированию действительности, а ее преображению. Наша живопись, заявляют они, — это «живопись-действие». Ее смысл и значение раскрываются в движении тела, в жесте художника, в манере прикосновения кисти к полотну, воплощающих его психическую энергию.

«Живописующее действие» — это нечто, похожее на действие ради действия. Живопись превращается в пантомиму, в которой «живописующие средства» представляют собой все, а цель (то есть картина) — ничто. Чем более неистово «живописующее действие» художника, тем более высокой оценки заслуживает его работа.

Американская пресса отмечает, что «самым неистовым из неистовых» был именно Поллок, человек с неравновешенной психикой. Рядом с ним ставится иногда А. Горки, который тоже всегда находился в «парадоксальном» состоянии ума. А. Горки покончил с собой в 1948 году в возрасте сорока четырех лет. Инженер по образованию, он увлекался многими модернистскими направлениями. От занятий камуфляжем во время войны он пришел к абстрактному экспрессионизму. Его картины представляют собой «мучительную запись трагической борьбы с самим собой и с историей»².

Западная прогрессивная печать справедливо отмечает, что среди «новой волны» беспредметников много людей, не прошедших специального обучения. Что касается абстрактных экспрессионистов, то французская газета «Летгр франсэз» задает следующий вопрос: «Если эти

¹ «Советская культура», 1966, 12 мая.

² «Arts and Architecture», January, 1958, p. 6.

художники живут в самой «сверхразвитой» стране мира, то почему они такие несчастные»¹.

Сознание бесперспективности, бесплодности творчества, сознание того, что социальные проблемы не могут быть решены с помощью индивидуальных усилий, что перед ними — пустота, что в итоге жизненной деятельности остается нуль, и в то же время сознание зависимости от подачек, которые они получают от «покровителей» искусства, — неспособность решить эти мучительные противоречия часто является причиной внутреннего разлада многих художников-модернистов.

Представители абстрактного экспрессионизма заявляют: их индивидуальный опыт — это абсолютная реальность. Что же касается окружающей действительности, то она — лишь наша галлюцинация.

Поскольку картина всегда есть некий символ, знак, то любая точка на белом поле может выразить любую идею. И если даже устраниТЬ «великолепную» точку, то и после этого «произведение живописи» можно считать выдающимся: каждое цветовое пятно, в том числе сама белизна полотна, имеет непреходящее значение — ведь они обозначают абсолютную реальность, то есть индивидуальный опыт человека, полный напряжения и драматизма.

О подобных «экспериментах» в 1954 году сообщил читателям американский журнал «Арт дайджест» в статье «Стена света Ротко», посвященной выставке работ Марка Ротко в Чикагском художественном институте.

М. Ротко говорит о своем творчестве: «Я думаю о своих произведениях, как о драмах: их формы не что иное, как представления... которые берут начало в картинах, кои суть мои приключения в неведомом мне пространстве»².

М. Ротко выражает в этих «представлениях» чувство трагического. Но трагическое восприятие жизни он воплощает в символически отвлеченных формах, в «очищенном от жизненных трагедий» соотношении цветовых тонов. Так, например, черный цвет, переданный как бурлящая глубина, символизирует, по мысли Ротко, выражение забытых ощущений «потерпевших крушение». Накладывая необычайно тонкие слои краски один на друг-

¹ «Les lettres françaises», janvier, 1959, n° 757, p. 11.

² «Painters on Painting», New York, 1963, p. 238.

гой, он стремится к созданию «тайноведческого жуткого», вызывающего тревогу перехода в небытие, с его «шепотом и рыданием».

Иногда кажется, что тема «органически звучащего отчаяния», проходящая через высказывания многих беспредметников, отражает безысходность не только их личной судьбы, но и судьбы беспредметничества в целом.

Но именно в тот момент, когда беспредметничество сначала под влиянием общественной критики, а потом под ударами биржи (начало 60-х годов) пало и, казалось, навсегда потеряло кредит, судьба вновь оказалась милостива к нему: беспредметничество продлило свое существование в преображенном виде, оно теперь пытается представиться как оп-арт. «Трагические звучания» были забыты. На этот раз доступный для всех оптический обман заменил собой безнадежные поиски абсолюта.

* * *

«Мы находим здесь много художников, которые, видимо, игнорируют социальную обстановку и полностью отвергают ее воздействие на искусство»¹ — такими словами охарактеризована XIV выставка «Современной американской живописи и скульптуры», состоявшаяся весной 1969 года в Нью-Йорке. Сопоставим их с характеристикой другой выставки. «Что за убогий салон был у нас в нынешнем году! Почти ни одного исторического полотна, ни одной большой вещи...»². Данный отзыв взят из знаменитых «Салонов» Дидро за 1769 год. Эти характеристики отделены одна от другой двумя столетиями. Но между ними есть известное сходство. Конечно же, Дидро рассматривал в 1769 году «фигуративные» картины Буше («Цыганский табор»), Алле («Улисс, узнающий Ахилла среди дочерей Ликомеда»), Лагрене («Марс и Венера, застигнутые Вулканом»). Авторы же предисловия к каталогу нью-йоркской выставки наслаждались полотнами беспредметного искусства, в котором от изобразительности (или «фигуративности») не осталось и следа. Если судить по этим чисто внешним признакам, то можно сказать, что в западном искусстве совершилась

¹ «Contemporary American Painting and Sculpture», Univ. of Illinois, 1969.

² Д. Дидро, Собрание сочинений, т. 6, М., 1946, стр. 466.

«революция, коренным образом изменившая существо живописи». А если иметь в виду стремление художников отрицать воздействие социальной обстановки на искусство? Разве оно не в одинаковой степени свойственно французскому официальному искусству XVIII века и современному американскому беспредметничеству?

Сюжеты, представленные художниками Алле, Лагрене и другими,— это типичный пример того дурного академизма, классицизма, против которого взбунтовались романтики, те самые, кого беспредметники считают своими родоначальниками. Да, романтики взбунтовались, однако в силу своей исторической ограниченности они не могли понять действия тех социальных механизмов, которые отвлекали художников от действительных задач, встающих перед искусством. Дидро в свое время отмечал: «Философия, поэзия, науки и художества какой-нибудь нации начинают клониться к упадку в тот момент, когда великие умы, привлеченные соображениями выгоды, начинают заниматься управлением... и финансами»¹. Он предупреждал: «Перед моим взором встают наши потомки со счетными таблицами в карманах и с деловыми бумагами под мышкой. Присмотритесь получше, и вы поймете, что поток, увлекающий нас, чужд гениальному»².

Могут возразить, что романтики как раз и уводили искусство от благоразумной и пошлой действительности в сферу «чистого духа», что впоследствии именно в этом же направлении шли и другие — символисты, беспредметники. Да, все это так. Но буржуазное искусство все дальше и дальше отходило от социальной действительности, открывая возможность пошлости влиять на вкусы заказчиков.

Этот процесс происходил наиболее усиленно именно в тех буржуазных нациях, в которых «великие умы», пораженные коммерческим духом, соображениями выгоды, больше всего ценили комфорт, удобства, наслаждение жизнью. Они постепенно вырабатывали в себе безразличное отношение к социальной проблематике (небезопасно!), к судьбе искусства, все более удаляясь в сферу «чистого духа». Подобная логика неизбежно вела художников к идее самоценности всего *внутреннего* (которое рассматривалось как синоним духовного, человечного),

¹ Д. Дидро, Собрание сочинений, т. 6, стр. 502.

² Там же, стр. 503.

к идею *самовыражения* как единственной цели творчества. Так замыкается круг: уйдя от чуждого жизни академизма, художник пришел к противопоставлению своего творчества этой же самой жизни.

Само собой разумеется, что из «внутренней реальности» художники могли черпать не столько идеи, сколько неясные чувства. Вот почему «самовыражение» приняло эмотивный характер, хотя и сопровождалось различного рода отвлеченными, крайне абстрактными спекуляциями. Но одно другому не противоречило. Ибо художники стремились выражать не какие-либо конкретные чувства, но *чувства вообще*, и в первую очередь — чувство страха перед окружающей действительностью.

Весьма любопытные замечания о выражении чувств вообще сделаны Гегелем: «...чувство представляет собою неопределенную, смутную область духа; чувствуемое нами остается закутанным в форме абстрактнейшей единичной субъективности, и поэтому различия между чувствами также представляют собою лишь совершенно абстрактные различия, а не различия, находящие себе место в самих вещах»¹. Так как беспредметники в принципе отказываются от каких-либо ссылок на «самые вещи», то каждый из них неизбежно вынужден оставаться лишь в области своей «единичной субъективности», неопределенной и смутной.

Как известно, беспредметничество развивалось в двух внешне противоположных направлениях: с одной стороны, наблюдались поиски «чистых» геометрических сущностей, абстрактных форм, с другой стороны, в беспредметничестве можно обнаружить стремление к полной свободе от геометрии, стремление к формам незавершенным, находящимся в процессе «свободного становления», в «бесконечной длительности». Но возникает вопрос: на самом ли деле существенны различия между этими двумя направлениями в беспредметном искусстве, как на этом настаивает буржуазная критика? Ответ, вероятно, должен быть отрицательным.

То же самое можно сказать и о «второй волне» беспредметничества в сравнении с «первой волной». Разница между ними лишь в эмоциональных оттенках. Первые беспредметники были людьми, склонными к мистике и мистификации. Они этого и не скрывали. Гак, Кандинский утверждал, что его картины — это графическое изо-

¹ Гегель, Сочинения, т. XII, М, 1938, стр 35.

бражение того религиозного настроения, во власти которого он находится. Малевич признавался, что он ничего не изобрел, что он только «ощущал ночь и самого себя». И в результате открыл новую вещь, которую и назвал супрематизмом. Часто эта «вещь» называется им «вещью в себе» (существующей якобы «благодаря самой себе», независимо от таких «случайных» свойств, как размер, фактура, форма, цвет и т. п.). Но разве не то же самое говорят о своем творчестве представители ташизма или абстрактного экспрессионизма — Ротко, Тоби и другие?

Беспредметники убеждены в том, что они, выступая против традиций за новаторский поиск, эксперимент, за ничем не ограниченную свободу творчества, представляют собой авангард современного искусства. Но дело в том, что они освобождают художника от обязанности располагать какими-либо знаниями, умениями, навыками. Необработанность материала равна в их представлении его выразительности. Они не изучают ни особенностей цвета, ни законов колорита и ничем в этом плане не обогатили искусство. Они снимают с себя ответственность за продукты своего творчества, ссылаясь на особенности «саморазрушающейся» культуры XX века. Они уверяют, что тайна их творчества скрыта даже от них самих. Они стремятся быть современными во что бы то ни стало, то есть во всем задавать тон, опережать моду. Они причисляют себя к элите, принимающей во внимание только «духовные ценности», в отличие от «простых смертных», которые по своему «невежеству» ощущают нерасторжимую связь с реальностью. Они думают, что каждый из них выражает только себя, и не замечают при этом поразительного однообразия своей продукции. Но и это они умеют обратить в свою пользу, видя в однообразии, монотонности своего творчества проявление некоторых «универсальных начал», якобы присущих беспредметному искусству.

Беспредметничество зарождается как мучительная и бесплодная попытка пересмотреть старую эстетику и связанное с ней искусство, с тем чтобы дать миру «новое» сознание. Беспредметники (как это будет показано ниже) всячески афишируют свою связь с современной наукой, в частности с физикой Эйнштейна. Ссылаясь на теорию относительности, они заявляют о своем стремлении средствами искусства выразить идею четырехмерного пространства. В действительности же беспредметничество — это иллюстрация к известным философским по-

ложением: материя превращается в энергию, энергия — субстанция мира; в природе отсутствует причинность, в ней все неопределенность; электрон обладает свободной волей; мир — непознаваем, у каждого субъекта — своя реальность и т. д. и т. п.

Беспредметничество разрушает эстетику, подчиняя ее стихии необузданного субъективизма. Основная эстетическая категория — «прекрасное» — или вовсе отбрасывается беспредметниками, или отождествляется с безобразным, или признается лишь как момент вкуса, как психический феномен, как «позиция ума». Само собой разумеется, что там, где эстетическое суждение ставится в зависимость только от бесконечного разнообразия личных вкусов, индивидуальных побуждений, психических состояний, никакой речи об эстетике как науке о прекрасном не может и быть.

Как бы подводя итог поискам беспредметников, Макмюллен отмечает: «В 1913 году... К. Малевич выставил в Москве черный квадрат на белом фоне. В 1918 году он создал белый квадрат на белом. В тот же самый год А. Родченко исполнил «Черное на черном»... В 1953 году Раушенберг выставил обширные совершенно белые и черные произведения; в 1963 году Эд Рейнгард опять вернулся к совершенно черному полотну...»¹.

Эта приведенная выдержка красноречиво свидетельствует о том, что, исчерпав свой жизненный потенциал, беспредметничество начинает повторять себя. Оно оказывается неспособным к дальнейшему развитию, существуя лишь «в себе» и «для себя». Это и есть «искусство для искусства» (какой парадокс: в свое время Кандинский выступал именно против «искусства для искусства»!), которое закономерно превращается в антиискусство.

Концепция «искусство для искусства» как законченная теория сложилась в середине XIX века, а если иметь в виду ее исходные положения: о незаинтересованности эстетического суждения, о самоценности искусства, о независимости прекрасного от материального мира, о недоказуемости суждений вкуса, о субстанциональности художественной формы и т. п. — то ее зарождение следует отнести к еще более раннему периоду. Тем не менее на Западе эту концепцию считают в высшей степени актуальной: «Нельзя понять современной эстетической тео-

¹ R. Mc Millen, Art, Affluence and Alienation, p. 156.

рии без признания концепции «незаинтересованности»... Вне ее невозможно представить себе восприятие прекрасных вещей¹. Беспредметничество как абсолютная «незаинтересованность искусства» есть последовательное выражение концепции «искусство для искусства», причем в ее наиболее крайних формах.

До сих пор о беспредметничестве на Западе журналисты пишут много и охотно и все в пророческом духе: «Это единственное искусство, соответствующее веку, в котором мы живем» (М. Сейфор). Оно выражает «самую характерную тенденцию в современном искусстве» (Г. Рид). «Абстракционизм — это не временная фаза или модная причуда, но существенная часть новой традиции, новой культуры, которую мы создаем» (Ф. Гор). Правда, в самое последнее время голоса критиков, защищающих беспредметничество, звучат не столь самоуверенно. Так, характеризуя XIV выставку «Современной американской живописи и скульптуры» (весна 1969 года), авторы обзора пишут: «Искусство как бегство от жизни, как открытие новых или же недостижимых перспектив — вполне узаконенная деятельность...»². А один из самых активных пропагандистов беспредметничества М. Рагон говорит даже, будто «ничто не свидетельствует о его будущей смерти, ибо оно постоянно обновляется...»³.

От провозглашения многообещающих манифестов беспредметничество переходит к защите своих «законных прав» — верный признак того, что оно лишается поддержки маршанов, неизменно убивающих то, что выходит из моды. Однако беспредметничество, вышедшее из моды в начале 60-х годов, не собирается умирать. Потому что кроме биржи оно опирается еще и на определенное мировоззрение.

¹ «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», Winter, 1962, p. 131.

² «Contemporary American Painting and Sculpture».

³ M R a g o n, Vingt cinq ans d'art vivant, p. 11.

Философские истоки

Беспредметничество в широком смысле слова — явление мировоззренческое, его представители приспосабливают свои «эстетические объекты» к негативным программам различных школ идеалистической философии.

Беспредметную живопись нередко называют «философской графикой». Положения типа: материя — лишь наша иллюзия, ощущение — единственное сущее, мир непознаваем, объективная истина не существует и т. п., — представляют собой ту основу, на которой развивается теория беспредметничества и складывается его практика.

Каждый беспредметник воистину больше «философа», чем художник. Среди современных представителей беспредметной живописи много молодежи, не прошедшей серьезной школы профессионального обучения. Тем не менее они бойко размышляют на «бibleйские» темы — о гибели человечества, о приближающейся космической катастрофе. В связи с этим Т. Пасто иронически замечает: «Нарисовать картину, выражающую «ничто», — это несомненное философское достижение. Но с психологической точки зрения это представляет собой лишь проявление ловкости»¹. Многие беспредметники сочетают в своем творчестве эти две особенности. Поэтому критики часто оказываются в затруднении, не зная, чему отдать предпочтение — философским «достижениям» беспредметников или же их изворотливости.

Вопрос о влиянии идеалистической философии на беспредметничество имеет важное значение для научной

¹ T. Pasto, The Space — Frame Experience in Art, New York, 1964, p. 123.

критики теорий беспредметного искусства. Решение этого вопроса, однако, не так просто, как это представляется, например, американскому профессору И. Зупнику, который полностью отрицает влияние современной буржуазной философии на беспредметничество.

В статье «Философские параллели абстрактному искусству» профессор Зупник говорит о том, что беспредметничество якобы возникает «само по себе», независимо от философии, вследствие развития «самых жизненных сил». Жизнь как нестабильная система динамических сил и экспрессий, существующих в границах чувственного опыта; поиски платонической универсальной формы посредством очищения ее от частностей; неопределенность самого бытия, чьи внешние проявления глубоко скрывают его истинные значения — именно эти явления, по мнению Зупника, неизбежно и спонтанно порождают абстракционизм¹.

Этот вывод явно умозрителен. Он противоречит историческим фактам. Для Кандинского, например, теософия, пытающаяся подойти к проблемам духа путем «внутреннего познания», была равнозначна *вечной истине*. Причем «внутреннее познание» Кандинский рассматривал не как параллель своему принципу «внутренней необходимости», но как его исходный пункт. Малевич также неоднократно свидетельствовал, что основополагающий тезис его супрематизма скорее философского, чем какого-либо иного происхождения: «Вещи исчезли как дым для новой культуры искусства, и искусство идет к самоподобию творчества, к господству над формами природы»². Мондриан прямо называл источник своего вдохновения — «позитивный мистицизм». Он был также непосредственно связан с теософическим «движением».

С точки зрения беспредметников, век материализма отошел в прошлое. На смену ему приходит «новое сознание», «новая духовная реальность». Природа, социальная действительность — это лишь «образы мысли», «несовершенные формы обнаружения абсолютного духа». Отсюда стремление выразить абсолют, мировой дух. Именно поэтому и объявляется, что искусство и действительность — не связанные между собой реальности, более того — противостоящие друг другу. Искусство суве-

¹ См. «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», Summer, 1965, p. 473.

² К. Малевич, От кубизма и футуризма к супрематизму, стр. 3.

ренно, действительность же представляет собой лишь «призрак идеи», она — «ничто».

Многие беспредметники, стремящиеся к выражению «абсолютной абстракции», подчеркивают свои симпатии к мистике, к религии. Акт творчества они часто отождествляют с религиозным переживанием. Известно, что первые беспредметники — Кандинский, Малевич, Мондриан, Делоне — находились под непосредственным влиянием идеалистической философии Платона, Плотина, Гегеля, Канта, Шопенгауэра, Ницше, Маха, Авенариуса. В их манифестах, письмах, дневниках довольно часто встречаются если не прямые, то косвенные ссылки на этих философов. Творческая практика первых беспредметников была своеобразной попыткой подтвердить, что «поэты творят в беспамятстве», что «искусство — лишь тень тени», что «истинная реальность — это мир духовных сущностей». Через все их творчество проходит «сквозная» тема — о саморазвитии духа, о том, что дух, осознавая себя, находит оправдание в самом себе, достигая тем самым свободы; о том, что дух свободен лишь тогда, когда ни с чем не соотносится и ни от чего не зависит.

Нельзя не отметить, что беспредметники, претендующие на выражение «духа современности», на то, чтобы представлять «искусство XX века», на самом деле в решении основного философского вопроса не идут дальше простодушных людей, верящих в отделение души от тела. Но в XX век, век освоения космоса и проникновения в структуру атомного ядра, в период бурного развития науки, невозможно поддерживать изжившие себя примитивные взгляды, не приспосабливая их к «новейшим достижениям философской мысли». В беспредметничестве происходят знаменательные превращения: теософические идеи обираются «физическими идеализмом», экзистенциализмом, прагматизмом, неопозитивизмом. Вот почему складывается впечатление, будто художник-беспредметник, рисуя прямоугольники или ставя кляксы на холсте, думает о «философских материалах», между тем как в это время он ни о чем не думает.

Беспредметники отбрасывают традиционные философско-эстетические категории как якобы «устаревшие», они вводят в эстетику «новые», «космические» понятия, изобретают «новый язык»: «пустота универсума», «конструкция космоса», напряжение «космических сил» и т. д. и т. п. Свои теоретические положения они обычно под-

крепляют формальными аналогиями, порой весьма неожиданными. Так, например, «Белый квадрат на белом» Малевич создавал, стремясь выразить принцип «экономии мышления». Бесформенность красок и росчерков на полотнах Мате иные теоретики сравнивают с «неустойчивостью современной жизни» или же с «траекториями свободно летящих элементарных частиц» (?). Джазовая импровизация неизвестно почему ставится в связь со структурой... космоса, в котором нет «абсолютного начала и абсолютного конца». Хаотическая застройка капиталистического города, вызванная частной собственностью на землю, объясняется действием «принципа неопределенности»...

Эти и им подобные рассуждения свидетельствуют о том, что беспредметники часто даже не ставят перед собой собственно живописных задач, растворяя свое творчество в бесконечной философской рефлексии.

Какие же течения современной буржуазной философии оказали влияние на беспредметничество?

Ответить на этот вопрос не так-то легко. Дело в том, что для беспредметничества характерно произвольное сочетание многих, порой взаимоисключающих, точек зрения, крайне релятивистский подход к тем или иным концепциям, теориям. Чтобы представить свою доктрину в качестве художественного «открытия, адекватного XX веку», беспредметники ссылаются на теорию относительности, на ядерную физику. Но тут же, глазом не моргнув, пытаются придать таинственное значение кляксам и загогулинам — их объявляют «символами», для которых ищут объяснения то в мистике, то в философии Платона. Абстракционисты, «творящие нечто из ничего», как известно, враждуют с сюрреалистами, творчество которых представляет собой запись «бредовых видений». Но и те и другие черпают свои доводы в фрейдизме. Во Франции ташизм тяготеет к экзистенциализму, абстрактный экспрессионизм (в США) — к прагматизму. Художники, разные по своим творческим установкам, могут ориентироваться на одну и ту же философскую доктрину. Такова эта «теория». В ней используется всякое средство, если только оно может быть «полезным» в качестве доказательства того, что в XX веке вещи должны «исчезнуть как дым».

Для беспредметников все проблемы сводятся, как уже отмечалось, к одной: к негативному действию — отрицанию действительности, искусства, предмета в искусст-

ве,— которое выступает как исходный момент и как конечный результат их философствования. Следует отметить, что мысль о дематериализации субстанции и обеспредмечивании сознания сначала возникает в философии и лишь затем переходит в искусство. Западногерманский философ Ю. Гейнрихс отмечает: «Вот уже на протяжении веков философия подвергается процессу интенсивного истощения, в ходе которого она постепенно утрачивает все свое вещественное содержание»¹.

Атом разрушается — рушится действительность, материя исчезает — остается энергия; эти и подобные им высказывания, взятые из махистского словаря, сплошь и рядом встречаются в манифестах первых беспредметников — в откровениях Кандинского, Малевича, Мондриана, Делоне, стремившихся «подтянуть» искусство до уровня «современной философии».

Чтобы придать «социальный нейтралитет», «беспретийность» искусству, иногда искусство ставят в один ряд с точной наукой. Этим занимается влиятельная группа буржуазных философов, историков искусства и критиков, избравших своей специальностью обоснование искусства «чистой» абстракции с помощью ссылок на современные достижения физики и математики². В нее входят Г. Рид, Д. Фитцсимmons, А. Ричи, Л. Саминский, Л. Хейденрейх, П. Бланк и другие. По мнению этих теоретиков и критиков, физические открытия новейшего времени до такой степени расширили наши возможности видения универсума, что теперь мы уже не нуждаемся в «обыденных», устойчивых измерениях пространства и времени. Беспредметное искусство якобы и есть (в одних случаях — сознательное, в других — бессознательное) выражение этой возможности. Реализм, доказывают они, соответствует концепции трехмерного пространства, воспринимаемого наблюдателем с одной, фиксированной, точки зрения. Беспредметничество же не связано со «статической определенностью пространства»: ведь сегодня мы понимаем пространство как нечто неустойчивое, неопределенное, при этом трактуем его необычайно широко (так, мы говорим о пространстве физическом и математическом; линейном, евклидовом, и сферическом; абсолютном и относительном; конечном

¹ «Литературная газета», 1968, 6 ноября, сгр. 11.

² Об этом см.: В. Кемпсов, Против абстракционизма, в спорах о реализме, Л., 1963.

и бесконечном; внутреннем и внешнем; пустом, формальном и т. п.). Каждое из этих «пространств» является реальностью нашего чувственного опыта. Какое же из них истинно — этого мы сказать не можем. В связи с той или иной конкретной ситуацией мы выбираем в качестве истинной ту «сферу» пространства, которая наиболее подходяща (?!).

Связано ли в действительности творчество беспредметников с теми изменениями в наших представлениях о физическом пространстве, которые произошли в XX веке в связи с новейшими открытиями в области физики?

Как свидетельствует история науки, новые естественнонаучные теории и концепции не столько отрицают старые, сколько «уточняют» их. Физика Эйнштейна, например, не «упраздняет» физику Ньютона, но лишь указывает на ограниченную сферу действия ее законов. Что же касается понятия «пространство», то теория относительности Эйнштейна (согласно которой «пространство» и «время» суть лишь относительные формы существования материи — «пространства — времени»), отбрасывая ньютоновское представление об «абсолютном», независимом от времени характере пространства, именно показывает органичную зависимость пространства от материальных сред. Тем самым теория относительности открывает путь для исследования истинных свойств пространства, неисчерпаемых, как неисчерпаема сама материя. Таким образом, физика Эйнштейна не подтверждает теории беспредметников, напротив, она вступает с ними в спор, опровергает их.

Однако это не мешает беспредметникам настаивать на «абсолютном» характере создаваемых ими пространств. Кандинский, например, говорил о треугольниках как об абсолютных «духовных сущностях». То же самое писал о квадратах Малевич, Мондриан — о прямых углах. Отказываясь видеть мир «вглубь», во всем многообразии его реальных свойств и качеств, беспредметники тем самым упрощают и свои представления о пространстве. В действительности же им нет никакого дела до того, как изменились в XX веке наши представления о физическом пространстве. Но использовать эти представления, чтобы подвести «научную базу» под деятельность «современных муз», — здесь они проявляют явную занинтересованность. К своей задаче они подходят с легким сердцем. Евклид или Эйнштейн? Не все ли равно...

Весьма любопытны в этом плане рассуждения в духе позитивизма английского физика М. Джонсона. В книге «Художественная и научная мысль» Джонсон пытается провести аналогию между ядерной физикой и беспредметничеством.

По мнению Джонсона, современная физика полностью отбрасывает понятие «материя». Материя, полагает английский физик,— это «кошмар материалистов», плод их большого воображения. В действительности же она даже в своих «самых материальных аспектах» представляет собой лишь следствие воздействия на человека различных электрохимических агентов. Эти агенты суть атомы, электроны, ядерные частицы, излучение.

Раньше, поясняет Джонсон, атомы, электроны и другие элементарные частицы рассматривались в качестве кирпичиков, из которых построен материальный мир, а излучению приписывалась роль коммуникатора между ними. Теперь же благодаря «здравому агностицизму» материя превращается в «анализируемый нами субстрат опыта», в «образ, включаемый в опыт».

М. Джонсон отбрасывает также такое понятие, как «объективная истина». Различные наблюдатели, пишет он, в соответствии со своими собственными скоростями по-разному определяют пространственную «длину» и временную «длительность» событий. Всякое такое частное «определение длины или времени не имеет преимущества перед другими и рассматривается как «истинное»¹. Поэтому всякая научная теория является не отражением действительности, но представляет собой не что иное, как определенную «конструкцию ума, обусловленную оправдывающими ее обстоятельствами». Она оказывается приемлемой, если может быть предсказана математически. Образы, знаки, формулы, посредством которых эта теория выражается, независимы от каких бы то ни было непосредственных показаний приборов и данных органов чувств. Современные тенденции в искусстве, полагает Джонсон, также свидетельствуют об «освобождении художника от примитивной обязанности производить фотографические копии природных объектов, доступных органам чувств»².

Цветовые кляксы и загогулины на полотнах беспредметников, по мнению Джонсона, суть универсальные

¹ См.: M. Johnson, *Art and Scientific Thought*, London, 1944, p. 32.

² *Ibid.*, p. 16.

формы, которые могут быть поняты лишь с позиции создавшего их воображения. Причем характер восприятия этих форм таков, что каждый из *n* наблюдателей находит для них свое собственное эмоциональное соответствие.

М. Джонсон смешивает логико-математические методы научного исследования элементарных частиц, движение которых непосредственно не воспринимается органами чувств, с иррациональным стремлением беспредметников «освободить» искусство от изображения предметного мира.

На самом деле ничего общего между современной физикой и беспредметным искусством нет, ни по целям творчества, ни по его методам. Физик познает материю, восходя от ее сущности первого порядка к сущности второго порядка и т. д., от одного уровня знания к другому, более глубокому, в то время как беспредметник в своем творчестве вообще отказывается от познания окружающей действительности.

Вскрывая научную несостоятельность махизма, «физического идеализма» и других философско-идеалистических направлений, возникших в конце XIX—начале XX века и связанных с кризисом «старой», ньютоновской физики, В. И. Ленин в работе «Материализм и эмпириокритицизм» осуждает попытку «физических» идеалистов рассматривать науку как способ создания знаков, меток, символов того, что предварительно создано умом человека или «вызвано из небытия» его интуицией. Полностью отрываясь от материальной действительности, наука в этом случае превращается в область «чистой абстракции», из которой устраивается сама гипотеза о существовании материи.

И сегодня беспредметничество вырастает на той же философской основе. Ничего «нового» и «научного» в теориях беспредметников нет. Перефразируя известные ленинские слова, можно сказать: они относятся к научным достижениям современности так же, как относился поцелуй Иуды к Христу. Лицемерно прикрывая псевдо-научной словесностью свою творческую несостоятельность, беспредметничество объединяется с реакционной философией на платформе отрицания материи, истины.

Нынешние беспредметники в аналогичных целях используют «принцип дополнительности».

Оправдывая ташизм, американский критик Д. Фитцсимmons утверждает, что кляксы и росчерки Матье

двойственны по своей природе. Они — «первно-мускульные», то есть физические и психические одновременно. По мнению критика, картины Матье возникают в результате «параллельных» событий, дополняющих одно другое, поэтому их с определенностью нельзя отнести ни к сугубо психическим, ни к сугубо физическим явлениям. Они напоминают «сейсмографическую запись психофизических ритмов». «Принцип дополнительности» истолковывается в данном случае в духе махизма.

Пытаясь освободить философию от «односторонности» материализма, рассматривая такие философские понятия, как «субстанция», «вещь», «я», в качестве *мнимых* и являющихся лишь условными наименованиями «комплексов ощущений», махисты в свое время объявили действительность состоящей из неразрывно связанных между собой «элементов», физических и психических.

Э. Мах, например, отмечал: мир состоит из цветов, звуков, давлений, пространств, времени и т. д., то есть из элементов, составляющих вещи. Проблема отношения тела и его свойств, проблема отношения «я» к телу — эти проблемы, согласно Маху, имеют мнимый характер. Как принадлежащие чужим телам, эти элементы обладают *физическими* свойствами, но, рассматриваемые в зависимости от нашего тела, они являются элементами *психическими*, то есть ощущениями. «В этом смысле,— пишет Мах,— мир действительно есть наше ощущение¹. Цвет, например, есть *физический элемент*, если мы обращаем внимание на его связь с источником света, с другими цветами, с излучением теплоты, с характером его распространения в пространстве, но он оказывается *психическим элементом, ощущением*, если его рассматривать в зависимости от сетчатки нашего глаза. В. И. Ленин увидел в философии Маха «эклектическую нищенскую похлебку», «бессвязное спутывание противоположных философских точек зрения», смешение наивного реализма и абсолютного иллюзионизма, то есть солипсизма.

Беспредметники придают своим произведениям значение «абстрактных символов». А некоторые философы и искусствоведы в этом тяготении художников-беспредметников к абстрактному символизму, к «чистой абстракции» видят «знамение времени». Так, западногерман-

¹ Э. Мах, Популярно-научные очерки, Спб., 1909, стр. 168.

ский историк искусства З. Гидион утверждает: «Существуют явные признаки того, что мы приближаемся к эпохе символизма»¹. Этую же мысль поддерживает Г. Рид: «Возросший интерес к символизму — одна из характерных черт нашего времени»². И далее: «Я не утверждаю при этом, что эти символы должны по необходимости соответствовать воспринимаемым явлениям»³. М. Брион также полагает, что в искусстве можно наблюдать две тенденции: одна из них связана с желанием человека воспроизводить окружающие его объекты, другая, прямо противоположная,— со стремлением «изобретать знаки вместо объектов и придавать им истинную ценность выражения...»⁴.

Французский журналист Ж. Буре считает, что в XX веке «происходит медленная деградация рационалистического мышления, разлагающегося на его составные элементы... ощущения»⁵. Кляксы, завитушки, росчерки беспредметников представляют собой, по мнению Буре, отметки ощущений, подобно меткам, какие делает первобытный человек на вещах.

Итак, буржуазные теоретики связывают стремление беспредметников к «чистой» абстракции со стремлением к символу. «Едва ли можно отделить одно от другого. Они обусловливают друг друга»⁶, — заключает Гидион. Между тем здесь нет взаимной обусловленности. Ведь символы могут обозначать не только то, «чего нет на свете». Они могут также соответствовать воспринимаемым объектам.

Художественные достоинства искусства теоретики беспредметничества определяют в зависимости от степени отклонения его от реалистического воспроизведения действительности. И поскольку даже в произведениях реалистического искусства нельзя обнаружить точной копии фактов, беспредметник приходит к заключению, будто элемент условного всегда присутствует даже в самых верных изображениях природы. При этом художественная условность отождествляется со «свободным и независимым» проявлением творческой воли. А требова-

¹ Цит. по «The Visual Arts Today», p. 24.

² H. Read, *The Forms of Things Unknown*, New York, 1960, p. 33.

³ «Studio», January, 1964, p. 11.

⁴ M. B r i o n, *Art abstrait*, Paris, 1957, p. 65.

⁵ J. Bourget, *L'art abstrait*, Paris, 1957, p. 2.

⁶ S. Giedion, *The Eternal Present: the Beginning of Art*, vol. I, New York, 1962, p. 80.

ние реалистического воспроизведения действительности в искусстве — с необходимостью подчинения «внешним» законам природы. «Атомизированное», алогичное, ин-детерминистское видение мира является, по его мнению, единственном современным, отвечающим возможностям «духа изобретательности» человека наших дней, в то время как реалистическое изображение будто бы представляет собой «низкое» искусство, удовлетворяющее запросы примитивных людей. Думается, нет необходимости указывать, сколь произвольны эти умозаключения.

Беспредметник «усложняет» искусство с помощью предельного... упрощения его языка. Первое, что он совершает при этом, — отрывает форму от содержания. Потом разлагает ее на простейшие элементы (треугольники, квадраты, линии, «чистый цвет»), рассматриваемые как «независимые», абсолютные сущности. Известный беспредметник Н. Габо утверждает: «Формы, цвета и линии говорят на своем собственном языке. Они суть события в себе и в организованной конструкции, в которой они становятся как бы живыми существами...»¹. Если форма, цвета и линии говорят сами за себя и зависят только от своих собственных сочетаний, то что же еще проще может быть? Бросай краску на полотно, ставь одну форму рядом с другой — они «живы», сами за себя скажут. Сложность начинается с того, что подобным образом «организованные конструкции» все-таки ничего не говорят и сказать не могут. Эти сфинксы XX века не просто немы. Они мертвы.

Иногда говорят, будто беспредметники «превращают искусство в язык». Но все дело в том, что знаки и нормы языка как средства общения (например, естественных языков) имеют всеобщее значение. Они всегда обозначают определенные предметные сущности. Именно поэтому люди, даже говорящие на разных языках, достигают взаимопонимания. Между тем в произведениях беспредметников нет обозначаемого, так же как нет и правил, организующих их символы в некое содержательное высказывание. С помощью беспредметного «языка» ничего сказать нельзя, ибо в нем утрачены функции и признаки языка. Да, собственно, не для этого он предназначен. Он призван лишь символизировать собой бренность бытия, непознаваемость жизни, смутность ощущений, неустойчивость воли, некоммуникабельность мысли.

¹ «Looking at Modern Painting», London, 1964, p. 38.

Правда, на этот счет есть и другое мнение. Некоторые теоретики утверждают, что беспредметничество — это все-таки язык, поскольку всякий язык (как естественный, так и искусственный) представляет собой структуру, равно отвлеченную от объекта и субъекта, безразличную к передающему информацию и ее воспринимающему. Для некоторых структуралистов тождество между языком (как абстрактной системой знаков) и абстрактным искусством представляется само собой разумеющимся. Тем не менее они совершают в данном случае подмену понятий. Согласно их же определению, язык представляет собой не только коммуникативную, но и моделирующую систему, которая использует упорядоченные особым образом знаки. Но все дело в том, что беспредметничество «не укладывается» в это определение, ибо беспредметники оперируют «знаками», превращенными в «абсолютные сущности» (линия, цвет, геометрическая форма выступают у них как самодовлеющие, ни с чем не соотносимые начала). Беспредметники даже не стремятся к какому-либо (пусть даже формальному) упорядочению этих «первичных элементов». Сочетания этих элементов в подавляющем большинстве случаев произвольны, необязательны. («Эффект случайности» является определяющим в беспредметничестве.) Но самое главное заключается в том, что беспредметники в своем творчестве исходят из идеи принципиальной некоммуникабельности искусства, из идеи непримиримой вражды между искусством и широкой публикой.

Символизм беспредметников, основывающийся на произвольных сочетаниях абстрактных форм, линий, красок, не имеет никакого отношения ни к природе, ни к человеческой практике, ни к абстрактному мышлению, ни к языку. Доказательством тому являются «импровизации» Кандинского, «квадраты» Малевича, «живопись» Поллока, «философские пейзажи» Дюбюффе, росчерки Матье и другие «шедевры», построенные на «свободных» движениях блуждающих линий, на прямых углах, называющие диких сочетаниях красок. Поскольку подобные произведения лишены смысла, их истолковывают так, будто этот смысл возникает лишь в процессе восприятия. Все зависит от находчивости зрителя...

Каждую линию, каждый штрих, каждый удар кистью беспредметники объясняют не иначе, как с позиций абстрактного символизма. Само слово «символ» используется при этом как намек на присутствие некоего «таин-

ственного значения». Так, например, критики отмечают, что Матье в высшей степени свойственна способность быть «неуверенным, мистически настроенным», а произвольные «свертывающиеся, извивающиеся» линии на его полотнах напоминают им «энергию, освобождающуюся от материальности в поисках новых форм»¹.

Матье выдавливает краску на холст прямо из тюбиков или же с одного маху, единым движением чертит на полотне (размером в пятнадцать метров длиной) спираль. Много ли философского смысла содержится в таком движении? Однако это заведомо бессмысленное действие, оказывается, вызывает представление о «напряженной и в высшей степени неустойчивой жизни»².

Поскольку движения Матье бессмысленны, они не могут выразиться на холсте в какой-либо организованной форме. На его «картинах» нет фиксированного центра. Некоторые критики в этом распаде живописной формы также обнаруживают принципиально важный смысл. В холстах Матье они видят символ «индетерминированного пространства, в котором свободно летящие заряженные частицы взаимодействуют, иногда образуя электрическую дугу»³.

Таким образом, каждое полусознательное движение, всякая нелепая клякса превращаются в многозначительный символ.

Беспредметники черпают для себя аргументацию в мистическом символизме пифагорейцев, Плотина, Шпенглера, Шоенмейкера.

Как известно, пифагорейцы утверждали: число есть принцип всех вещей, основа субстанции. Те или иные сочетания абстрактных величин они рассматривали как источник реального существования вещей.

В таком же плане Кандинский и Мондриан представляют себе значение геометрических форм: прямых углов, линий. В них они усматривают универсальную сущность, порождающую бытие единичного.

Пифагорейцы «конструировали» мир из чисел, символика которых была чисто спекулятивной.

Беспредметники также «творят» свой мир (существующий лишь в их мысли) с помощью произвольных сочетаний геометрических и цветовых «сущностей».

¹ «Arts and Architecture», January, 1958, p. 31.

² I b i d.

³ I b i d.

Пифагорейцы говорили о «музыке небесных сфер», связывая с музыкой представление о трансцендентном характере искусства, о слиянии его с абсолютом.

И беспредметники представляют себе искусство не иначе, как выражение абсолюта.

Беспредметники заимствуют у Плотина такие понятия, как «динамис» (у Малевича — «динамос»), «энергия», «экстаз», которые должны обозначать деятельное начало, психическое напряжение. С их помощью они объясняют творчество (отвращаясь от действительности, оставаясь один на один с «пустотой универсума», художник уходит в себя, в сферу чистого духа).

Плотин придавал числам, как символам божественной сущности, магическое значение, утверждая: «Число существует до вещей и не нуждается в них»¹.

Аналогичный смысл придают своим символам беспредметники: эстетический символ не нуждается в обозначаемых вещах, он существует сам по себе.

Плотин рассматривал мышление как «сотворение мира». Беспредметники также трактуют свою «интуитивную деятельность» как созидание «новой» реальности.

Учение Плотина о числах в начале XX века возродилось в философии Шпенглера, который полагал, что в основе всего сущего, природы и цивилизации, находится мировая душа, судьба, а все реальные предметы суть лишь символы, выражающие сверхъестественный аспект бытия. По мнению Шпенглера, подвижная, текущая жизнь в каждом своем мгновении идентична бодрствующему сознанию, в то время как предметный мир своей неподвижностью символизирует наступление смерти. Предметный, непосредственно воспринимаемый нами мир, говорит Шпенглер, не достоин изображения. «Наше мирочувствование находит свое выражение в образе бесконечного пространства, в котором все видимое воспринимается как нечто обусловленное по отношению к чему-то безусловному, или даже, пожалуй, как действительность низшего порядка»². Предметный мир прходящ, поэтому он вызывает у человека неизбывное чувство страха. Отсюда следует неожиданное умозаключение: «Боязнь мира, несомненно, есть наиболее творческое из всех исконных чувствований»³.

¹ Плотин, О числах, М., 1928, стр. 172.

² О. Шпенглер, Закат Европы, т. 1, стр. 82.

³ Там же, стр. 87.

Точь-в-точь такие же взгляды можно обнаружить и у Кандинского, Малевича, Мондриана, отдавших дань мистическому символизму.

Что же касается нынешних беспредметников, то они предпочитают обращаться к агностическому символизму Э. Кассирера.

На Кассирера охотно ссылаются именно потому, что он выдвигает положение о беспредметности символических форм. Наиболее четко эта позиция выражена Кассирером в книге «Эссе о человеке»: «Вместо того чтобы общаться с самими вещами, человек в известном смысле постоянно разговаривает сам с собой. Он окружил себя лингвистическими формами, художественными образами, мифическими символами и религиозными обрядами и не в состоянии видеть что-либо иное, кроме этих искусственных средств. Такое положение сложилось не только в теоретической, но и в практической сферах. Даже здесь человек живет не в мире непреложных фактов или в соответствии со своими непосредственными потребностями и желаниями. Он находится в густом тумане воображаемых эмоций, в надеждах и страхе, в иллюзиях и разочарованиях, в своих фантазиях и снах»¹.

Итак, создаваемый человеком предметный мир представляет собой лишь свидетельство отрыва его мыслей и чувств от объективной реальности, лишь форму освобождения от «путей» природного закона, лишь нечто иллюзорное и символическое. Смысл истории, по мнению Кассирера, заключается в том, что человечество создает «символическое пространство и время» и этим самым отрывается от животного мира. Отсюда следует формула: человек — это «животное, способное создавать символы». Сущность человека, таким образом, выражается лишь в его самосознании, обнаруживающем свою противоположность предметной действительности.

Современная субъективистская философия, продолжая традиции Шпенглера и Кассирера, утверждает: все есть символ, человек — в окружении символов, в пленау символов, во власти символов... «То, что они означают, может существовать, но может и не существовать. То, что они выражают, может быть истинным, но может быть и ложным. То, что они являются собой, не что иное, как ощущение, иллюзия»². Символ — это неразгаданная

¹ E. Cassirer, *An Essay on Man*, New Haven, 1947, p. 25.

² L. Wergner, *The Living and the Dead*, New Haven, 1959, p. 462.

тайна, гнетущая неопределенность,— одним словом, «вещь в себе». Основной вывод агностического символизма сводится к тому, что мир непознаваем, а характер человеческих ощущений, восприятий, представлений и понятий не поддается определению.

Именно на этой гносеологической основе сложилась философская семантика, ставящая перед собой основную задачу: анализ языка — знаков, символов, их структур, сочетаний, значений, их отношений к вещам, отношений субъекта к ним и т. п.

Те или иные знаки, символы, используемые человеком, выполняют, как известно, самые разнообразные познавательно-коммуникативные функции и выступают в первую очередь как средство познания окружающей действительности (в частности, как материальные носители мысли, как средство ее объективации, как конкретные формы выражения абстрактных понятий и т. п.), и как таковые они включены в общественную практику.

Но не эти общественные функции, не эти «рабочие связи» знаков и символов имеют в виду беспредметники. Их интересует лишь то, насколько эти символы «отрываются» от природы обозначаемого. Безусловно, некоторые виды знаков и символов имеют мало сходства с обозначаемым предметом или явлением или вовсе его не имеют, и поэтому в известном смысле они «произвольны». Но дело в том, что произвольность эта не безгранична. Всякий знак, сколь бы условным он ни был, несет в себе определенную информацию об обозначаемом предмете или явлении, и как таковой он не беспредметен.

Беспредметники отождествляют знаки, являющиеся средством выражения мысли, с самой мыслью, воплощенной в знаке. В. И. Ленин, критикуя Гельмгольца, который утверждал, что «идея и объект, представляемый ею, суть две вещи, принадлежащие, очевидно, к двум совершенно различным мирам», писал: «Так разрывают идею и действительность, сознание и природу только кантианцы»¹, отрицающие объективную реальность и объективную истину.

В этом смысле беспредметники идут дальше Гельмгольца и самых крайних кантианцев. Они сомневаются в самой возможности существования объективной реальности. Если объективная реальность существует, то какова она, каковы ее свойства и качества? По мнению

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 18, стр. 246.

беспредметников, происходит «нечто», но мы не знаем, что именно. Что же касается человеческого мышления, то оно совершается в терминах пропозиционных функций. Слова, которые мы употребляем, являются такими же символами, как математические знаки — x , y , z . Мы можем вкладывать в них любые значения. Выбор значений является произвольным, а наша свобода в отношении форм выражения абсолютна.

Беспредметники *фетишизируют* знак. Они не видят за ним тех общественных отношений, которые придают этому знаку смысл. Знак в их представлении — это намек на некую «потустороннюю» реальность, зримое выражение незримой сущности. Но поскольку реальность эта непостижима, поскольку она представлена здесь случайной вещью, поскольку эта случайность, безразличная к потустороннему, дана нашему восприятию в качестве единственно доступной эстетической сущности. Так, обыденная вещь (или обыденный знак) превращается у беспредметников в «эстетический объект».

Создание «независимых от человека» эстетических объектов французский искусствовед Ж. Касу, например, сравнивает с «искушением Фауста», с «божественной иронией», во власти которой находится художник¹. Он восхищается работой беспредметников, берущих щебень, бумагу, куски дерева, рваный металл, песок, чтобы затем приклеить их на полотно и назвать «эстетическим» объектом. Функцию знака у беспредметников может выполнить любая вещь, а любая вещь, в свою очередь, может обернуться эстетическим объектом. В этом оборотничестве и проявляется «творческая мощь» беспредметников.

Субъективизм замкнут в заколдованным круге, очерченном самопроявлением «я». В этом круге все переворачивается: не сознание отражает мир, нет, каждый объект имеет для художника смысл лишь постольку, поскольку он узнает в нем себя. Может ли эта эгоцентристская точка зрения служить основанием для искусства? Конечно, нет.

Среди других направлений буржуазной философии существенное влияние на беспредметничество оказал *фрейдизм*.

Фрейд разделял человеческую психику на две сферы. Область «сверх-я» (моральные, религиозные, эстетиче-

¹ См.: J. Cassou, *Situation de l'art moderne*, Paris, 1950, p. 34.

ские идеалы или повеления) он противопоставлял подсознанию (угнетенные инстинкты). Между этими областями человеческой психики существует неразрешимый конфликт, постоянная борьба, преобладание в которой всегда на стороне инстинктивных, эгоистических устремлений личности.

Что же касается художника, то он, согласно Фрейду, представляет собой человека, отключившего свой интерес от практической деятельности и полностью сосредоточивающего свое внимание на самом себе. Художник живет в фиктивном мире, его произведения — это «сны наяву».

Согласно фрейдистской эстетике, художник не стремится к красоте, к истине. Для него красота — это деятельность, в которой обнаруживается лишь психическое напряжение. Истина также не сфера искусства, поскольку значение всякого символа заключается не в том, чтобы обнаружить нечто, объяснить его смысл, а в том, чтобы скрыть его, утаить. Символ выражает подсознательную деятельность, первичные позывы Эроса и Смерти, и возбуждает инстинкты: стяжательства, драчливости, самоуверенности, самоуничтожения, отвращения и т. д. Часть «первичных позывов» обращена против внешнего мира. Даже Эрос, связанный со стремлением человека к продолжению рода, с чувством наслаждения, и тот проявляется иногда в форме агрессии, жестокости, разрушения. «Я» художника пребывает в постоянном конфликте с предметным миром, с другим «я», которое приравнивается к бездушному предмету.

Фрейдизм утверждает, что действительность, природа, предметный мир — все это находится «по ту сторону» личности, которая потому сама распределена. Ее сущность неуловима. Так, неофрейдист К. Юнг пишет: «Личность — это то, что «недействительно», она берет себе имя, наследует титул, служит и есть тот или этот. Естественно, в известном смысле это все — действительно... Однако это — вторичная действительность... образ, распадающийся на многие сущности. Личность — это «видимость»¹. Ключ к пониманию личности дает создаваемый ею символ. Символ — шифр, с помощью которого личность скрывает свое бытие, свое отношение к другим людям, к обществу, к природе.

¹ C. Jung, *Die Beziehungen zwischen den Ich und dem Unbewussten*, Zürich, 1945, S. 64.

К. Юнг утверждает, будто значение и смысл жизни нам не дано никогда открыть. Действительность он истолковывает как психический процесс, беспредельно распространяющийся в космосе, стихийно проявляющийся в снах, в истерии, в грезах. Точь-в-точь в соответствии с представлениями Юнга иные теоретики изображают дело таким образом, словно творческое состояние художника-беспредметника связано с пробуждением некоей демонической энергии, будто его картины являются не чем иным, как «художественным обозрением» универсума, «плоскостями, интуитивно выражающими структуру микромира», таинственными «посланиями, исходящими из темных глубин подсознания».

В агрессивном отрицании действительности, в отказе от содержания в искусстве, в разрушении художественной формы представители фрейдистской эстетики видят выражение «духа современной эпохи». Наша цивилизация, говорят они, неврастенична, все мы — больны, и самое передовое искусство нашего времени (подразумевается беспредметничество.— С. М.) «разрастается в атмосфере ненормальности»¹.

Фрейдисты утверждают, будто в XX веке невроз становится массовым. Отсюда стремление, характеризующее психологию невротика, — отвергнуть человека и его реальность. Отвергая внешний мир, невротик «воссоздает его в соответствии со своими собственными желаниями в форме иллюзий и галлюцинаций»². Именно в этом стремлении, свидетельствующем о дезорганизации сознания, о потере контакта с действительностью, фрейдизм и видит источник и стимул развития современного искусства.

Итак, искусство — продукт галлюцинирующего воображения. Утверждая это, фрейдисты и беспредметники снимают вопрос об ответственности художника перед обществом, перед народом. С сожалением приходится признать, что чувство безответственности разделяют не только действительно больные, но и многие психически нормальные, но развращенные капитализмом художники, которые разрешили себе называть искусством все то, что они делают. «Вседозволенность», однако, выводит их за пределы искусства.

¹ «Arts and Psychoanalysis», New York, 1957, p. XIV.

² I b i d., p. 349.

Несмотря на удручающее однообразие, царящее в беспредметничестве, это не исключает возможности появления в нем как внутренних раздоров, так и различных философских «ориентаций».

Существуют, например, разногласия между ташизмом и абстрактным экспрессионизмом. В буржуазной критике вполне серьезно дебатируется вопрос о том, какой школе — парижской или нью-йоркской — принадлежит приоритет в выражении идей бесформенности? Правда, с точки зрения «тайн подсознания» кляксы Дюбюффе, в сущности, ничем не отличаются от «линейного хаоса» Поллока: их полотна представляют собой «проекции с минимальным проблеском разума». С точки же зрения «философской» между ними, по мнению буржуазных критиков, есть «существенные» различия: ташизм тяготеет к *экзистенциализму*, абстрактный экспрессионизм — к *прагматизму*...

Характеризуя ташизм, Брион, например, отмечает «совпадения» между «бесформенным искусством» и процессом «распада» цивилизации. Ужасы середины XX века приводят к этому трагическому искусству, которое, как сейсмограф, запечатлевает психологические, моральные и социальные потрясения. «Эпоха, пребывающая под знаком расщепления атома», пишет он, дала толчок этому «живописному крику, ожесточенному романтизму, яростному антиклассицизму»¹. Вне атмосферы страха, истерии, смятения понять ташизм невозможно, заключает он, склоняясь в то же время к выводу, что в ташизме, этой «предсмертной агонии», проявляется якобы «свобода выбора» людей, насилию «брошенных в мир». Ташизм в данном случае характеризуется в терминах экзистенциализма. Таких совпадений между терминологией ташизма и экзистенциализма немало.

Экзистенциализм — это апология одиночества. Человек, «брошенный в мир», открывает в нем, по мнению экзистенциалистов, лишь неустроенность, ничто. Существовать — значит погружаться в небытие, страдать. Смерть, ничто, является главным итогом существования. Познание приводит человека к саморазрушению, к нулю. Познавая, человек убеждается, что прошел мимо бытия. Отсюда — его чувство заброшенности, одинокости, безродности.

¹ М. В гион, *Art abstrait*, p. 232.

Ташизм также признает в качестве единственной субстанции «внутреннюю реальность индивида», которая находится под вечной угрозой истребления, превращения в ничто.

Экзистенциализм — это спиритуалистический эгоцентризм. Экзистенциализм «распредмечивает» человеческое бытие. Человек действует «из себя», воплощая «независимую» волю. Для экзистенциализма существование человека есть нечто такое, что растворяется, переходит в иное, разрушаясь и в то же время вбирая в себя, как в мировом фокусе, окружение. Ж.-П. Сартр, например, в этой связи писал: «Мое тело распространяется в мире, разливаясь во всех видах, и одновременно вбирает в себя все, как в единственную точку, которую я в состоянии познать»¹.

Ташисты также заявляют о своем стремлении выразить символическое «сверх-я», будто бы являющееся энергетическим мировым центром, погружающимся в пустоту.

Эти совпадения не случайны. Французский экзистенциализм и ташизм формировались в одной и той же социально-политической и духовной атмосфере, и вполне естественно, что экзистенциализм оказал заметное влияние на теории французских беспредметников.

Экзистенциалистские мотивы можно обнаружить не только у ташистов, но и у абстрактных экспрессионистов (у Р. Мазеруелла, например). Ташизм и абстрактный экспрессионизм объединяет общее стремление — выразить в искусстве бесцельность бытия, абсолютно отрицая его (ничто не существует, ничто не познаемо, ничто не выражено и т. п.).

М. Хайдеггер, например, отождествляет бытие и ничто. Причем именно «ничто» представляется ему той субстанцией, от которой исходит активность и которая обусловливает все превращения и все тождества. «Ничто, небытие,— пишет он,— это то, что дает бытие, что дает возможность быть каждому бытию. Это само бытие»². «Небытие» представляется Хайдеггеру в качестве всеобъемлющего абсолютного принципа.

Бытие равно небытию не только в своей всеобщности, но и в каждой своей единичности. Существование отдельной вещи, рассуждает Хайдеггер, тождественно ее

¹ J.-P. Sartre, *L'être et le néant*, Paris, 1943, p. 382.

² M. Heidegger, *Was ist Metaphysik?*, Bonn, 1930, S. 41.

обнаружению, то есть проявлению ее для сознания. Ее проявление — всегда *временно*, а временность бытия — это свидетельство того, что оно «открыто» и постоянно выходит из самого себя. Пребывая во времени, бытие неизбежно превращается в ничто. Вещь, взятая именно в этом аспекте становления, обнаружения, не может быть объектом познания.

Бытие никогда не обнаруживает своего собственного основания, но всегда раскрывается только через ничто, небытие, смерть. А смерть — это то, что дает существование, она наполняет и завершает его, превращает его в нечто целое, сообщает ему смысл.

Фокус бытия, по мнению Хайдеггера, сосредоточивается в человеке, постоянно пребывающем «вне себя», в том смысле, что он обнаруживает себя в предмете, осознает себя через предмет. В этом человек видит известную угрозу своему существованию, поэтому он постоянно направляется к самому себе. Мерой его «самости» является страх. Благодаря этому чувству человек выделяет себя из окружения как индивидуальность. Страх извлекает человека из сферы предметной повседневности, из неразмышляющего состояния. Негативное чувство — страх — превращается, таким образом, в основополагающую меру человечности.

Несколько иной вариант абсолютизации «ничто» мы находим у Сартра.

Сартр неоднократно подчеркивает: объективная реальность не основывается на бытии, но вырастает из субъективности. Он проводит резкую границу между бытием (как трансцендентным началом) и небытием (как имманентным началом). Он называет себя реалистом, поскольку предполагает существование *неосознанного* бытия, существующего *до* сознания и *независимо* от сознания. Однако дальнейший ход сартровских рассуждений не оставляет никаких иллюзий насчет подлинного характера его «реализма».

Человеческая реальность — это аннигиляция бытия, самоуничтожающееся бытие. «Бытие хрупко,— пишет Сартр,— так как несет в себе возможность, определяемую как небытие... Благодаря человеку хрупкость вносится в бытие, ибо индивидуализирующие ограничения... есть условие непрочности: данное бытие — непрочно, но не все бытие в целом»¹.

¹ J.-P. Sartre, *L'être et le néant*, p. 43.

В чем же проявляются индивидуализирующие ограничения человеческой реальности?

Прежде всего в том, что человеческая реальность обладает родовой специфической способностью *производить небытие*. В любом акте человеческой деятельности проявляется эта негативная способность. Уже в самом элементарном человеческом желании проявляется «отсутствие бытия», так как лишь *отсутствие чего-либо* вызывает желание. Простое «мыслю», сам процесс мышления также есть указание на то, что чего-то недостает.

Человеческая реальность состоит из трагических ситуаций, она включает в себя конфликты: между бытием и сознанием, то есть, если воспользоваться терминологией Сартра, между «бытием-в-себе», которое ничего не делает и всегда есть, и «бытием-для-себя», которое есть ничто и всегда творит; между «я» и «другими» (я рассматриваю «другого» как объект восприятия и только, в то время как «другой» также низводит меня до «объекта»). Трагическая коллизия здесь заключается в следующем: «Я хочу, чтоб он оставался объектом. Я ненавижу в нем субъекта. Время от времени он превращается все же в субъекта. Только смерть может сделать его объектом навсегда»¹.

Конфликт присущ сознанию как таковому: оно стремится отойти от бытия, изолироваться от него, быть вне причинной связи, то есть оно стремится к *свободе*. Однако, осуществив свое стремление, оно превращается в ничто. Отрицание поглощает его свободу. Поэтому каждый раз все начинается сначала.

Эти примеры показывают, что экзистенциализм рассматривает «ничто» как универсальный принцип бытия и этот принцип проводит через всю онтологию и гносеологию. Такое же значение приобретает «ничто» и в теориях беспредметников.

Экзистенциализм возникает в Германии, в условиях Веймарской республики. Развивается же он в период господства фашизма. Либеральную интеллигенцию волнует в это время проблема свободы, решение которой часто переводится из плана политического в план психологический, моральный, философский. Эта же самая проблема неотступно стояла и перед французской интеллигенцией во время второй мировой войны и в годы, непосредственно за ней последовавшие.

¹ J.-P. Sartre, *L'être et le néant*, p. 353.

Свобода, по мнению экзистенциалистов, начинается с погружения сознания в область самосознания, где исчезает различие между «субъектом» и «объектом». Этот уровень бытия Ясперс называет «источником». При этом свобода рассматривается экзистенциалистами как негативный аспект человеческого сознания. Свобода — это возможность разрушать, постоянно ставить все под сомнение.

Таинисты, равно как и абстрактные экспрессионисты, исходят именно из этой философии, заявляя, что в их «живописном крике» нужно видеть проявление... свободы.

Все свои откровения беспредметники начинают и заканчивают провозглашением различных в духе экзистенциализма «свобод»: разрушать художественные традиции прошлого, нормы художественного языка, противопоставлять искусство действительности и т. п. Так, например, на вопрос, предложенный французским журналом «Современное искусство и архитектура»: «Какое значение Вы придаете слову «свобода»? — преобладающее большинство беспредметников ответило: «Свобода — это внутреннее повеление», «художник, выступающий против традиции, — свободен»¹, «свобода — это возможность поступать независимо от идеологии, общепринятых норм и правил»², «свобода — это независимость по отношению ко всякому требованию, отличному от той творческой цели, которую поставил перед собой художник»³, «свобода творчества начинается с безграничной смелости...»⁴, «художник полностью свободен по отношению к действительности»⁵. Характерная черта этих претендующих на значительность и оригинальность высказываний в том, что понятие свободы, взятой как *психический феномен* (как раскованность воли, как бросающая вызов дерзость), переносится на субстанциональные отношения между художником и действительностью, чтобы произвести впечатление, будто художник полностью свободен по отношению к окружающему миру.

В этой связи вспоминается вопрос, поставленный Гёте: «И на что нам избыток свободы, который мы не

¹ «Aujourd'hui art et architecture», 1961, n° 32, p. 34.

² I b i d., p. 35.

³ I b i d., p. 36.

⁴ I b i d., p. 37.

⁵ I b i d., p. 38.

в состоянии использовать?»¹. В самом деле, если свобода нужна беспредметнику только для того, чтобы отмежеваться или укрыться от действительности, то не становится ли она «избыточной»? А раз так, то не превращается ли она в испытание, в кару?

Да, художник-беспредметник свободен по отношению к «первичным» элементам: к цвету, к линии... к тому ведру, из которого он льет краску на разостланное полотно. Но если его свобода проявляется лишь в этом, не является ли она «беспредметной», бессмысленной? Беспредметничество отрицает связь свободы и необходимости. Такая «свобода» не выходит из границ... самосознания, она абстрактна, иллюзорна. Эта свобода от реальных жизненных связей становится несвободой.

Свобода человека проявляется не сама по себе, не «в себе», но лишь в связи с закономерностью, необходимостью. История общества как прогрессивное развитие, как освобождение человечества от оков первобытной ограниченности, от господства стихийной неизбежности, от деления общества на классы, от колониального угнетения, от войн есть вместе с тем проявление исторической необходимости. Преобразование действительности открывает человеку безграничную возможность освобождения, а оно немыслимо вне познания окружающей действительности. Почему же человечество должно отказывать искусству в возможности быть одной из специфических форм такого познания?

Художественный талант — это развитая человеческая способность видеть глубже, слышать тоньше, воспринимать мир многограннее, богаче других людей и воплощать это восприятие в художественных образах. Обогащающая человека, доставляя ему «радость узнавания», истинное искусство освобождает человека от скованности, от ограниченности его индивидуального опыта. Почему же художник не должен способствовать развитию именно этой свободы? Только потому, что он предпочитает разлад гармонии?

Произведение истинного искусства всегда обращено к человеку — зрителю, слушателю, читателю. Оно рассчитано на восприятие его в соответствии с объективно сложившимися в ходе многовекового развития искусства законами и нормами художественного языка. Для художника-реалиста обогащать этот язык, овладевать

¹ И. Эккерман, Разговоры с Гёте, М.—Л., 1934, стр. 336

Мастерством — значит обретать свободу истинного творчества, с тем чтобы формировать сознание как можно более широкого круга людей. Но такая свобода не имеет ничего общего с созданием языка «личных символов», предназначенного именно для того, чтобы ничего не выражать.

Усвоенная беспредметниками «идея свободы» еще в начале XX века была охарактеризована как «погоня за иллюзиями художественного развития, за личной оригинальностью, за «новым стилем», за непредвидимыми возможностями»¹. Эта характеристика принадлежит Шпенглеру. Он-то знал, о ком говорил: о «кучке ремесленников, работающих из-за куска хлеба, в которых не чувствуется никакой необходимости». Именно они и ограничивают свободу пределами своей экзистенции, чем напоминают, по словам Шпенглера, «акробатов, орудующих картонными гирями».

На творческие установки многих художников-беспредметников и в первую очередь на абстрактных экспрессионистов в США заметное влияние оказал *прагматизм*.

Уже отмечалось, что абстрактный экспрессионизм признан на Западе типичным продуктом «американского гения». Обычно это подтверждается ссылками на то, что Поллок и некоторые другие американские художники-абстракционисты независимо от европейцев (имеются в виду французские ташисты) — это случилось впервые в истории американской культуры — открыли «новый способ творчества» (дроппинг), в котором главная роль отводится жестам и непроизвольным движениям человеческого тела. В связи с этим на весь мир было объявлено о новом (американском) Ренессансе. Такая оценка абстрактного экспрессионизма показалась весьма лестной некоторым официальным лицам в Вашингтоне, которых «новое явление» привлекло своими космополитическими претензиями. Абстрактный экспрессионизм стали превозносить как образец «геокультуры будущего», вкладывая в это понятие типично американский, прагматический смысл. Это было нетрудно сделать, так как прагматизм не только вбирает в себе все, что может служить ему в качестве инструмента «философской выгоды», но и сам легко превращается в инструмент беспринципного философствования в руках любого софиста. Известно, что

¹ О. Шпенглер, Закат Европы, т. 1, стр. 290.

создатели американского прагматизма весьма благосклонно относились к беспредметному творчеству. Правда, свое отношение к «эстетической доктрине XX века» Пирс и Джемс еще не могли выразить (Пирс умер в 1914 году, Джемс — в 1910-м, когда доктрина только зарождалась в Европе). Но Дьюи в своем главном эстетическом труде «Искусство как опыт» посвящает «новому искусству» несколько страниц.

Основной довод Дьюи в пользу беспредметничества следующий: искусство не отражает действительности, но выражает внутренний опыт художника. Искусство выразительно в той мере, в какой представляет «нечто, принадлежащее ему самому». Искусство, по мнению Дьюи, или внушиает нам негативные чувства (страх, отчаяние, ярость), или, напротив, развлекает нас. Художник, придерживающийся этой концепции, обозначает одни настроения (грусти, например) с помощью прямых линий, идущих в определенном направлении; другие настроения (радости) — с помощью кривых, идущих в прямо противоположном направлении. Созданный таким образом символ не содержит в себе никакого рационального значения, но лишь намекает на его присутствие. «Его ценность,— пишет Дьюи,— уподобляется дорожному знаку, указывающему направление, в котором шофер будет продолжать свое движение¹.

Эти положения Дьюи явились исходными для абстрактных экспрессионистов, которые много и охотно рассуждают о контекстуалистическом характере своего искусства. Представители абстрактного экспрессионизма обращаются к прагматизму Пирса, Джемса, Дьюи, Ч. Морриса, заимствуя у них концепции «реальности», «истины», «эстетического опыта», «символа» и т. п., для философского обоснования той прозаической работы, которую они именуют «делать искусство». В этой связи можно привести несколько аналогий.

Прагматизм, как известно, отрицает существование объективной истины. Прагматист не открывает истину, но изобретает, «делает» ее. Для него истина — это «привычка к действию», это средство, возможность действовать «эффективным образом». По мнению прагматистов, у каждого индивида своя, личная истина.

В соответствии с прагматическими концепциями произведение искусства определяется беспредметниками

¹ J. Dewey, *Art as Experience*, New York, 1958, p. 90.

как самостоятельный объект, в котором «сознание узнает себя». Художник «делает» объект, «новую реальность», отрещаясь от каких бы то ни было стремлений к истине. Правда и искусство, согласно представлениям беспредметничества, несовместимы.

Исходя из pragматических концепций, беспредметники (в частности, абстрактные экспрессионисты) пытаются построить свою собственную теорию, претендующую ни много ни мало — на создание «новой» эстетики, которая бы полностью порывала с традициями реалистического искусства. Одним из создателей ее называют профессора А. Липа, автора книги «Вызов современного искусства». В предисловии к ней Г. Рид замечает: назрела потребность полного пересмотра, всеобъемлющей ревизии эстетики с позиций «современного» искусства. Этой задаче полностью отвечает книга Липа. Она представляет собой «капитальный труд», написанный в соответствии с «прагматическим методом».

Профессор Липа утверждает: беспредметничество — это пластическое «орудие» личного восприятия действительности. Оно есть проявление темперамента современного художника, его эмоционального состояния: возбуждения, напряжения, страха, ярости... Современный художник, говорит Липа, не ставит перед собой «метафизических целей»: изображать объекты, открывать будущее, воплощать общечеловеческие идеалы и т. п. Он фиксирует лишь потрясения данного момента. В полном согласии с Дьюи Липа заключает: «Сырой» материал искусства тождественен материалу человеческого поведения, к которому относятся: рефлексы, ощущения, мысль... Эти три фактора сочетаются в экспрессивном действии, с тем чтобы составить единственное в своем роде утверждение индивидуальности художника»¹.

Так используется релятивистская философия очень практических американских бизнесменов для оправдания «самого непрактичного», не связанного с жизнью беспредметного искусства.

Как видим, беспредметники оказываются весьма деловыми людьми: они используют все, что может быть в философии подходящего для них, эклектически сочетающей различные концепции, заимствованные у «физиче-

¹ A. Leepa, The Challenge of Modern Art, p. 4.

ских» идеалистов, философских семантиков, фрейдистов, экзистенциалистов, прагматистов и пр. и пр.

Каждое из этих философских течений представляет собой не теорию, но лишь определенный метод, сумму приемов, используемых для доказательства или проверки той или иной «истины». Пирс, например, так характеризует прагматизм: «Прагматизм — это не теория... Он конструируется... архитектонично. Так же как инженер перед тем как построить мост, пароход или дом, будет думать о различных свойствах материалов и не будет использовать железа, камня, цемента, не подвергнув их предварительно испытанию... так и при конструировании доктрины прагматизма свойства всех концепций рассматриваются таким образом, чтобы их можно было соединить воедино»¹. Из этого определения следует, что прагматизм не может быть теорией, ибо у него нет предмета познания.

К такому же выводу приходят и представители семантизма. Они говорят: философия — это лишь выбор понятий и объяснений, которые мы считаем приемлемыми. Экзистенциалисты также не решаются произнести слово «философия». Они предпочитают говорить: *философствование*, обнаруживая тем самым свою неспособность создать законченную философскую теорию.

Противопоставление метода теории, эклектическое сочетание различных, порой взаимоисключающих, идей и концепций и как следствие — принижение значения теории, сведение ее к «набору» релятивистских истин, «работающих» на тот или иной эмпирический опыт, — характерная черта кризиса современной буржуазной гносеологии.

Этот кризис вызван распространением иррационализма, его неспособностью объяснить происхождение и сущность сознания, мышления. Иррационализм ограничивает возможности рационального познания действительности, противопоставляя ему интуицию, инстинкт, волю, непосредственный опыт. Одни враги разума рассматривают мышление как продукт патологической психики (фрейдизм), другие отождествляют его с негативной деятельностью (экзистенциализм), третьи ищут его основания в вере (неотомизм), четвертые видят в нем следствие «вживания» в иррациональный поток бытия (прагма-

¹ «Collected Papers of Ch. S. Peirce», vol. V, Cambridge, 1960, p. 3.

тизм), пятые находят в нем инструмент, служащий для анатомирования универсума (логический позитивизм), шестые «очищают» мышление от каких бы то ни было связей с объективной действительностью (семантика) и т. д. Вывод, к которому они все приходят, один: сознание не отражает реальность (оно беспредметно), но конструирует ее, придавая ей бесконечное множество значений.

В условиях этого «гносеологического кризиса», охватившего современную буржуазную философию, и на его основе возникает и складывается «эстетика беспредметничества».

Как беспредметники понимают абстракцию

Для обозначения беспредметного искусства теоретики используют несколько терминов: «нефигуративное искусство», «абсолютное искусство», «иноискусство», «абстрактное искусство». Последний термин распространен наиболее широко, вместе с тем он наименее удачен. К тому же термин «абстрактное искусство» употребляется в разных значениях. В одних случаях им обозначают «чистое» беспредметничество (искусство, в котором нет следов предметной реальности), в других — только экспрессионизм, кубизм, футуризм (в которых предметная реальность узнается или угадывается, но в деформированном виде), в третьих — «всякое искусство, являющееся в той или иной степени авангардным»¹. Такая неопределенность вызывает вполне закономерный вопрос: что имеют в виду буржуазные теоретики, именуя искусство абстрактным?

Среди беспредметников нет единого мнения на этот счет.

В. Кандинский, например, отождествляет абстракцию с «внутренним звучанием» слова: «Когда... самого предмета не видишь, а только слышишь его название, то в голове слышащего возникает абстрактное представление, дематериализованный предмет, который тотчас вызывает в «сердце» вибрацию. Так, зеленое, желтое, красное дерево на лугу есть только материальный случай,

¹ M. Ragon, *Naissance d'un art nouveau*, Paris, 1963, p. 102 (курсив мой.— С. М.).

случайно материализовавшаяся форма дерева, которую мы чувствуем в себе, когда слышим слово «дерево»¹.

В этом внешне весьма невнятном рассуждении довольно четко обрисовывается его идеалистический философский смысл: когда в голове человека возникают «абстрактные представления», в действительности появляются «случайно материализованные формы» этих представлений. Отношение между сознанием и бытием, таким образом, «переворачивается»: сначала существуют абстракции, а уже потом — предметы, им соответствующие. Абстракция тем самым отрывается от предмета, противопоставляется ему, она превращается в беспредметную сущность, первичную по отношению к реальности.

Рассматривая открытые им «сущности» — абстрактные формы (квадрат, круг, треугольник и т. п.) и цвета, — Кандинский называет их «субъективными субстанциями в объективной оболочке»², которые якобы являются априорными, то есть существующими *до и независимо от всякого человеческого опыта*, и как таковые оказывают свое действие.

Еще один любопытный штрих. Кандинский пишет: «Отходом от предметного и одним из первых шагов в царство абстрактного было исключение третьего измерения как из рисунка, так и из живописи, т. е. стремление сохранить «картину» как живопись на одной плоскости. Отвергнуто было моделирование. Этим путем реальный предмет получил сдвиг к абстрактному...»³.

Это высказывание во многом объясняет закономерность эволюции Кандинского в сторону к абстрактному искусству. Отвергая моделировку (то есть передачу, выявление объема, рельефности изображаемых фигур и предметов посредством света и тени), выступающую в качестве важного средства воспроизведения действительности в живописи и графике, художник сознательно пришел к образованию раскрашенных «плоскостей», на которых каждый элемент живет своей собственной жизнью.

Такое понимание абстракции с научной точки зрения столь же неопределенно, как и предыдущее. Тем не менее объективно-идеалистическое ее истолкование здесь налицо.

¹ В. Кандинский, О духовном в искусстве, стр. 43 (курсив мой. — С. М.).

² Там же, стр. 68.

³ Там же, стр. 117.

Слова, обладающие самостоятельным «внутренним звучанием», геометрические формы, краски да еще числа — вот те «субстанциональные сущности», первоэлементы искусства, «независимые от предметного мира», которые Кандинский называл абстракциями. Произвольное сочетание таких элементов есть средство объективации духа, средство «достижения власти над предметной реальностью».

Впоследствии Герберт Рид следующим образом проекомментирует такое понимание абстрактного искусства: это искусство включает в себя «любую форму выражения, которая обходится без изображения и основывается на концептуальных метафизических элементах выражения, абсолютных и трудных для понимания. Тот факт, что подобные образы выражаются в виде конкретных знаков или символов (композиции из линий, объемов, цветов и т. д.), делает недействительным использование самого слова «абстрактный»¹. Да, слово «абстрактный» в данном случае действительно неуместно, но не потому, что метафизическое, как думает Г. Рид, «нельзя выразить через конкретное, зримое», а по той причине, что метафизическое, абсолютное, абстрактное (беспредметники употребляют эти понятия как однозначные) никакого отношения к реальному процессу абстрагирования не имеет.

Весьма своеобразное толкование абстракции дает известная русская поэтесса Марина Цветаева, отвечая на вопрос: как отразилось «земное море» в творчестве Натальи Гончаровой (испытавшей на себе влияние луизизма).

Ответ гласит: «Не отразилось, а преобразилось». И еще: «Море в взволнованной им Гончаровой отразилось как Гончарова в взволнованном нем — извилиной»². В пользу той гипотезы, что море не отразилось, а преобразилось в простую извилину, выдвинуты следующие доводы: Гончарова не могла отразить моря, ибо если бы ей удалась синева, то где же соль? Удалась соль, где же шум? (Кстати отметим, впоследствии точно такие же доводы против реалистического отражения выдвинет известный французский писатель А. Камю: реализм — невозможен, поскольку ни один художник не в состоянии

¹ H. Read, The Philosophy of Modern Art, p. 88.

² М. Цветаева, Наталья Гончарова (Жизнь и творчество). — «Прометей», т. 7, М., 1969, стр. 181.

зарегистрировать поток бытия во всей полноте его пространственно-временных неповторимых черт.) Да, это дело — невозможное. Но ведь для искусства совсем не это мертвое — соль, шум, синева, — а «человеческая сущность», отраженная в окружающей ее действительности, важнее всего. Итак, поскольку нельзя отразить предмет во всей совокупности присущих ему свойств, то художник, по мнению М. Цветаевой, «берет» у предмета его существенное, «рековое» качество: у моря — «морское», у соли — «солоность». Далее следует умозаключение: «...обуславливающее вещь свойство больше самой вещи, шире ее, вечнее ее...»¹. Выходит, таким образом, что «солоность» — свойство, обуславливающее существование соли, «морское» — свойство, от которого зависит бытие моря. Можно продолжить: «каменность» определяет существование камня, «деревянность» — дерева и т. д. Выходит, что свойство — первично, а предмет — поситель этого свойства — вторичен. Значит «рековое» свойство — это и есть та сущность, та абстракция, которую художник должен «дать» на холсте.

Подобные представления об «абстрактных сущностях» напоминают приснопамятные рассуждения о теплороде, флогистоне, жизненном эликсире. И хотя времена алхимиков и метафизиков давно миновали, иные модернисты и в XX веке продолжают в том же духе: сначала отрывают свойство от предмета, затем превращают его в самостоятельную сущность!

Иногда произведения абстрактной живописи рассматриваются в качестве некоей «структурной метафоры». Так, например, американский искусствовед Дж. Свиней полагает, будто композиции «цветовых, линейных и фигурных взаимоотношений напоминают человеку, отдает ли он себе отчет в этом или нет, некоторые первичные, органические взаимоотношения в Природе»².

Поскольку всякая метафора основана на сравнении, на аналогии, ее в известных границах можно рассматривать как момент познания, абстрагирования, как грань постижения окружающей природы и созданной человеком предметной действительности. Именно из этого совершенно правильного предположения и исходит Дж. Свиней. Но

¹ М. Цветаева, Наталья Гончарова (Жизнь и творчество), стр. 182.

² «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», March, 1960, p. 369.

все дело в том, что многие беспредметники вполне сознательно отказываются от изображения действительности. Это обстоятельство лишает подобные сравнения научной убедительности.

Вообще следует отметить, что беспредметники в своих рассуждениях весьма охотно пользуются аналогией и в то же время отрицают ее как момент познания. Не потому ли их аналогии столь поверхностны, произвольны? Они, например, сопоставляют музыкальное произведение с космосом: как нет начала и конца космического времени, так и в музыке не должно быть ни начала, ни завершения. Музыка — это аналог космической длительности, все точки которой равнозначны. Поскольку «замкнутый в себе мир» представляет некое подобие окружности, причинно-следственный ключ бесконечности поэтому можно перевернуть. В этом «обратном» порядке следствие будет предшествовать причине. Вот почему, объясняют нам, в музыке можно наблюдать обратный порядок перехода от вариаций к теме (?). «Тот факт,— пишет музыкальный теоретик Л. Саминский,— что космос «безразличен» к направлению пространства и времени, что кривая случаев может начаться и действовать обратно в любой точке любой линии событий, является красноречивым подтверждением подсознательного порядка в потоке музыкальных звуков»¹.

Прибегая к этой аналогии, Саминский произвольно отождествляет объективно, независимо от сознания существующую космическую реальность с музыкальным произведением, созданным композитором. Такая точка зрения подразумевает существование «творца», или «мировой интуиции».

Еще несколько примеров.

Обсуждая вопросы современного жилищного строительства, городского планирования, беспредметники творчество отдельных архитекторов часто объясняют ссылками на теорию относительности Эйнштейна, на физику «элементарных» частиц, на «принцип неопределенности» и т. п. Так, например, в журнале «Arts and Architecture» была опубликована статья «Американское жилище», в которой рассматривается проблема развития конструкции дома, предназначенного для семьи среднего достатка. Внутреннее пространство современного дома, по мнению

¹ L. Saminsky, Physics and Metaphysics of Music, The Hague, 1957, p. 16.

автора статьи, все более принимает характер общей спальни. «Квартира-спальня» неизбежно возникает в силу того, что концепция дома как дискретной сущности, как структуры, разделенной па ячейки-комнаты, рушится под ударами физики XX столетия! Физика Ньютона, убеждают читателя, истинна применительно лишь к расстояниям и скоростям домашней, замкнутой жизни. Но эта «домашняя» физика сейчас должна быть заменена «неземной» физикой Эйнштейна. «Парящие массы, сложное динамическое равновесие живописи и скульптуры начала XX столетия,— пишет автор,— находят для себя техническое соответствие в консолях, в напряженных поверхностях, в витых структурах современных сооружений»¹.

Еще пример. Известно, что нью-йоркские небоскребы размещаются на городской территории беспорядочно, внося хаос в жизнь большого города. Американский архитектор Л. Салливен в этой связи писал, что архитектура Нью-Йорка деградирует в своем пессимистическом отрицании искусства и цивилизации. Уолл-стрит и Бродвей названы им центрами заразы и чумными пятнами американской архитектуры. Уплотнение застройки в Нью-Йорке, как известно, обусловлено в первую очередь высокой ценой на землю — фактор сугубо экономический. Однако историк архитектуры З. Гидион объясняет это положение ссылками «на универсальную концепцию пространства — времени». «Рокфеллер-центр» нельзя смотреть с одной точки, как смотрели на архитектурные сооружения в эпоху Ньютона. Хаос Нью-Йорка, по мнению Гидиона, вызывается действием «принципа неопределенности».

Что можно сказать по поводу этих умозрительных сравнений?

Научная абстракция есть момент отражения действительности мышлением, которое выделяет при этом в предметах и явлениях главное, существенное, отвлекаясь от их несущественных, второстепенных признаков и свойств. Абстракция необходимо включает в себя (ведь одну определенность можно выразить только через другую) момент аналогии.

Однако теоретики беспредметного искусства, прибегая в заключению по аналогии, не учитывают того факта, что сравниваемые ими явления качественно несопоставимы. Они не считаются с «радиусом» действия аналогии, когда в хаосе извилистых линий на полотнах Матье

¹ «Arts and Architecture», November, 1957, p. 20.

видят «превращение материи в энергию» или когда структуру джазовой музыки уподобляют структуре космического пространства, а хаотическую застройку современного капиталистического города объясняют ссылками на физику Эйнштейна. Такие аналогии ложны.

Аналогия тотчас же становится элементом пустой игры ума, как только она приобретает самодовлеющее значение, и тогда уже аналогия ничем не может помочь познанию.

Отвлечение от индивидуальных, неповторимых черт и свойств конкретного предмета или явления в научной абстракции вовсе не означает отхода мысли от истины. «Мышление,— пишет В. И. Ленин,— восходя от конкретного к абстрактному, не отходит — если оно *правильное* (NB)... от истины, а подходит к ней. Абстракция материи, закона природы, абстракция *стоимости* и т. д., одним словом, *все* научные (правильные, серьезные, не вздорные) абстракции отражают природу глубже, вернее, *по линии ее*¹.

Научная абстракция является необходимым элементом в процессе отражения сознанием объективного мира. Познавая и преобразуя действительность, человек выделяет себя из окружающей среды. Исследование все более расширяющегося круга явлений и событий действительности требует от человека высокого взлета абстрагирующей мысли. Роль абстракции особенно возрастает, когда человеческое познание выходит «за пределы» макромира и вступает в область микромира, непосредственно недоступного восприятию органами чувств. Однако на всех этапах исторического развития познание не имело бы смысла, если бы абстрагирующая способность человеческого мышления не была направлена на разрешение совершенно определенных, конкретных задач. Отвлекаясь от конкретного в предмете или явлении, абстрагирующая мысль каждый раз заново возвращается к предмету, освещая его с новой, неизвестной ранее стороны. В процессе познания происходит переход от конкретного к абстрактному, а затем мысль снова от абстрактного возвращается к конкретному. Маркс рассматривает конкретное как процесс соединения, как результат, абстрактное — как средство достижения точного, всеобъемлющего, раскрывающего мир во всех его опосредствованиях и связях предметного знания.

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 152.

Научная абстракция устремлена к истине. Абстракции же беспредметников движутся в обратном направлении — к антиистине. Случайно ли это? Нет, конечно! Научная абстракция служит открытию новых и новых свойств мира. Абстракции же беспредметников затемняют его общий смысл. Именно потому абстракции беспредметников всегда граничат с мистификацией.

Американский философ Дж. Сантаяна, например, рассматривал беспредметные произведения в качестве «внутренних (то есть психических. — С. М.) ландшафтов». Орtega-и-Гассет трактовал их как косвенное видение действительности (в этих произведениях вместо предметов фиксируется переживание, вызванное их видением). Греческий философ П. Микелис обнаруживал в абстракционизме «интеллектуальный мистицизм, связанный с отрицанием природы»¹. Такие сравнения, конечно же, не открывают тайны беспредметничества. Скорее, наоборот: делают ее более загадочной, внушают человеку мысль о ее «непостижимости».

В беспредметничестве можно обнаружить два направления. Одно из них тяготеет к геометрическим формам, к созданию отвлеченных пропорций, к обнаружению в них некоей универсальной, абсолютной эстетической сущности. Его представители рассматривают форму, линию, цвет в качестве первоэлементов, сочетаемых таким образом, чтобы их композиции не вызывали «узнавания» какого-либо реального предмета. Такие импровизации связываются обычно с методом «денатурализации».

Сторонники второго направления отбрасывают какие бы то ни было представления о мыслительной, аналитической работе художника. Носитель алогизма и бесформенности, он бросает краску (или что попало) на полотно и в результате получает «вещь в себе». Это называется работать методом «автоматизма». Претворение этого метода можно найти в ташизме, в абстрактном экспрессионизме. Между «денатурализацией» и методом автоматизма нет принципиальной разницы: оба способа преследуют одну и ту же цель — избегают изображения. Но весь вопрос заключается в том, связаны ли эти «творческие» методы с абстрагированием?

Очень подробный ответ на этот вопрос дает А. Липа. Он заявляет: абстрактное искусство не представляет со-

¹ «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», September, 1959, p. 42.

бой ни реакционной, ни эскапистской деятельности. Оно есть выражение «личного» восприятия изменяющейся реальности. Абстрактная картина — это проекция на живописное полотно внутреннего мира художника, его индивидуальный язык.

А. Липа утверждает, будто любую по его терминологии «фигурную» картину можно превратить в произведение абстрактное. Для этого достаточно овладеть лишь некоторыми приемами. Например, можно устраниТЬ из «фигурной» картины колорит, цветовые нюансы, полутона, оставив лишь светлое и темное. В результате такой операции получится «абстрактная структура», не лишенная определенного эмоционального выражения. Устранив таким образом из картины природное, конкретное, то есть «денатурализовав» ее, мы превращаем произведение реалистического, «фигурного» искусства в произведение предметное, абстрактное.

А. Липа ставит вопрос: если, например, из картины Леже «Велосипедисты» убрать все, кроме вертикальных и горизонтальных линий, лишится ли она эмоционального содержания? Ответ гласит: нет, она приобретет *другое* содержание. На «фигурной» картине Леже «Велосипедисты» передано ощущение движения. Если мы оставим в ней лишь массивные вертикальные линии в сочетании с легкими горизонтальными, это не разрушит картины, а только сообщит ей новое выражение — стабильности. Если же прибавить к этим линиям несколько диагоналей и кривых, картина опять вызовет новое впечатление — колеблющегося, вибрирующего целого. Суть абстрактной структуры выражается как в самих линиях, в тех или иных пятнах, очертаниях, так и в их соотношениях. Липа пытается доказать, что всякая линия несет в себе определенную эмоциональную нагрузку: толстая внушает смелость, тонкая — нежность, прямая — стабильность, зазубренная — возбуждение.

Данная система доказательств названа «функциональной». По мнению автора, любой элемент художественной структуры живописного произведения (линия, свет и тень, цвет) выполняет определенную функцию. Это — общеизвестно. Но Липа заблуждается, когда думает, будто сия функция абсолютна, неизменна. Он исходит из предположения, будто всякое художественное произведение потенциально распадается, раскладывается на ряд составных, независимых друг от друга элементов, с чем согласиться нельзя. Такое утверждение может быть верным лишь по

отношению к «структурам» беспредметников, которые действительно являются собой произвольный набор «элементов»: линий, форм, цветов. Что же касается произведений реалистического искусства, то в них нет таких самоценных «элементов». Каждый элемент есть органическая часть целого художественного произведения.

Возьмем для примера современную прогрессивную западную графику, рисунки итальянских художников: С. Мирабелла «Сицилианский рыбак» и У. Аттарди «Безработные каменщики», мексиканских: Л. Мендеса — «Расстрелян» и А. Бельтрана — «Мануэла Санчес», аргентинского художника А. Виго — «За хлеб и свободу», «Партизан». Несмотря на различие художественного почерка, в творчестве этих художников много общего. Это общее выражается прежде всего в единстве идейно-тематического содержания произведений. Люди труда должны иметь право на счастье — такова их основная мысль. Можно ли свести выражение сложной гаммы эмоций, вызываемых этими произведениями, к той «символике линий», о которой разглагольствует Липа? В гравюре Л. Мендеса «Расстрелян» переданы и неподвижное тело расстрелянного, и горе оплакивающей его матери, и равнодушные спины солдат, совершивших преступление, и гнетущие прямоугольные очертания тюремных задворков. Это картина жизни такой, какая она есть, и такой, какой ее увидел мексиканский художник, страстно утверждающий: так не должно быть!

Если мы совершим над этой гравюрой одну из тех «операций», которые предлагает профессор Липа, — уберем все, кроме вертикальных и горизонтальных линий, то мы тем самым разрушим произведение. В указанной гравюре Мендеса все средства выразительности (в том числе и вертикальные линии в сочетании с горизонтальными) подчинены единому замыслу. Они служат для выражения трагического смысла воспроизведенного художником события. Только на основе этого единства формы и содержания и могла возникнуть целостная художественная структура с одной ей присущим бытием. В других структурах, подчиненных другим художественным замыслам, вертикальные и горизонтальные линии будут выполнять иную роль.

Чтобы доказать «автономность» формы, обусловленную якобы «независимостью художника от действительности», Липа утверждает: чувство удовлетворения человек может испытывать и тогда, когда непосредствен-

ный предметный стимул, вызывающий это состояние, удален. Поэтому нет необходимости, заключает он, в непосредственной соотнесенности между стимулами эмоций (объектами) и зримыми, видимыми элементами живописи. «Эмоциональное соотношение абстрактных линий, очертаний, текстур,— пишет Липа,— не нуждается в том, чтобы изображать сцены, которые можно узнать»¹. На самом же деле это положение выражает не всеобщий «закон творчества», как это пытаются доказать Липа, но характеризует лишь практику ташистов и абстрактных экспрессионистов, избирающих тот или иной метод «творчества» в зависимости от «характера своего возбуждения».

Нельзя не согласиться с утверждением Липа, что средством эмоционального возбуждения может быть не только предмет, но и слово, абстрактная линия и т. п. Но идея линии как точки, движущейся в пространстве и поэтому выражающей определенное напряжение, должны были предшествовать многократные связи человека с реальным миром. Всякая абстракция в конечном счете является продуктом человеческой практики. Беспредметники же полагают, будто абстракции не зависят от человеческой практики и представляют собой некие «духовные сущности», которых не ищут и не исследуют, так как они заранее известны и даны *до* процесса познания. Кандинский видит эти сущности в различных геометрических формах, в «угасающем или набирающем силу» цвете; Мондриан — в прямой линии, в прямом угле, в «чистом» цвете; Липа — в линии, в светотени. Если именно с этой стороны посмотреть на беспредметничество, то окажется, что ничего творческого здесь нет: беспредметник лишь иллюстрирует положение философского идеализма, что субстанцией мира является бог, идея, интуиция, энергия, число и т. п., и пытается выразить эту «мудрость» с помощью геометрических форм, линий, цвета.

Философ-идеалист в многообразных явлениях природы пытается обнаружить, по словам К. Маркса, лишь «бессодержательное, лишенное различий единство»². Существование яблока, груши, миндаля он объявляет иллюзорным, так как признает в них только обнаружение единой для всех их абстрактной субстанции — плода вообще. «Этот

¹ A. Leepa, The Challenge of Modern Art, p. XX.

² «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», в 2-х томах, т. 2, М., 1957, стр. 12.

путь,— пишет К. Маркс,— не приводит к особому *богатству определений*. Минералог, вся наука которого ограничивалась бы установлением той истины, что все минералы в действительности суть минерал вообще, был бы минералогом в *собственном воображении*¹. Именно такими художниками «в собственном воображении» и являются беспредметники: все многообразие мира и человеческих связей с ним они сводят к простейшим символам, а сущность искусства—к произвольному сочетанию «первоначальных элементов».

Беспредметник, например, стремится освободить скульптуру от веса, «ликвидировать» ее массу, доказать тем самым, будто скульптура призвана демонстрировать лишь «отношение между человеком, материалом, силою и пространством»². Такова, например, эстетическая программа Г. Мура, создателя «скульптур в воздухе». Это означает, что скульптор делает в камне столько отверстий, сколько вообще возможно. Произведения Мура настолько «проницаемы», то есть дематериализованы и денатуризованы, что в них трудно, а порой почти немыслимо угадать какой-либо намек на изображение человеческого тела. В данном случае абстрагирование сводится к «отбрасыванию» материального.

Беспредметники обычно утверждают, будто художник «проецирует на плоскость» свое «я», длящееся во времени, а его психическая жизнь не поддается предвидению. (Здесь же обычно проводится аналогия: природа, как и художник, истинктивна, необузданна, она представляет собой изнанку творческой силы.) Для иллюстрации этого положения берется первый попавшийся пример из практики какого-либо беспредметника. Самым необузданым из них считали Поллока (говорят, что Поллок выбросил свой мольберт, мешавший ему). Вот Поллок «творит» над приколотым к полу полотном: ходит вокруг него, неистово бросая краску из ведра. Капля за каплей, клякса за кляксой, пласт за пластом в беспорядке ложится она на полотно. Проходят часы. Ведро опорожняется. Неистовство кончается. Усталый Поллок отходит в сторону и смотрит на образовавшийся на полу цветовой хаос. Естественно, что он не может предвидеть результата, ибо рисует интуитивно, безотчетно, «автоматически» расходуя накопившуюся энергию.

¹ «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 2, стр. 10.

² L. Moholy-Nagy, The New Vision, p. 50.

Мы опять возвращаемся к вопросу: что есть в этой «демонической» деятельности от процесса абстрагирования?

Кстати, тема демонизма — одна из ведущих в писаниях беспредметников. Свою творческую деятельность они объясняют то в свете средневекового представления о власти демонов над человеческой жизнью, то в соответствии с понятием о гениальности как болезненном состоянии души. Характерно, что и представители «денатурализации» и защитники «метода автоматизма» ничего не пишут об истинном вдохновении, о радости творческого труда. Состояние одержимости, издергивающее и порабощающее художника, кажется им единственным возможным творческим состоянием.

Уже упоминавшийся английский художник У. Льюис в своей книге «Демон прогресса в искусстве» пишет о том, как беспредметники бессмысленно растрачивают свою творческую энергию, о том, что их стремление быть на переднем крае искусства оказывается иллюзорным: «Они идут по дороге, тянувшейся по скалам на краю бездны.. Они абсолютно передовые из всех передовых. Они там, где уже нет более передовых, потому что там — ничто»¹.

У. Льюис обращает внимание на чувство ненависти к искусству, присущее беспредметникам. Доказать это парадоксальное положение, конечно же, невозможно, но.. «даже если можно было бы доказать,— пишет Льюис,— что многие испытывают чувство истребляющей ненависти по отношению к искусству вообще — к масляной живописи и скульптурным фигурам в камне и дереве в частности,— никакого осуждения не будет: уголовным законодательством не предусмотрено, чтобы послать человека на виселицу за заговор с целью оптового разрушения произведений искусства, или, если сказать более кратко, за упразднение культуры»².

Упразднение культуры начинается с неуважения к мысли, с равнодушия к ней. И хотя в «нормальных» условиях «либерализма» не разжигают костров из книг, тем не менее и не очень-то беспокоятся относительно профессионального обучения и воспитания художников.

«Большинство американских художников среднего возраста,— сказано в одном из авангардистских журналов,— выросло в окружении, весьма далеком от культурных

¹ W. Lewis, *The Demon of Progress in the Arts*, p. 5.

² Ibid., p. 8.

ценностей. Многие из них провели годы формирования своей личности так, что эстетический опыт остался им чужд, а произведения искусства рассматривались ими как нечто, не имеющее отношения к жизни»¹.

Да, это — трагедия искусства, если его кодекс пишут недоучки, неудачники, вообразившие себя художниками. Таких художников множество среди современных «авангардистов»: Рейнгардт — самоучка, Тоби — самоучка, Бурри — изучал медицину. Ляпужад вообще ничего не изучал, он был учеником мясника. А когда ему исполнилось двадцать лет (это было во время войны в 1941 году), он провел целый год в одной из альпийских пещер. Именно там его осенила мысль стать живописцем. Вскоре усилия пещерного эстета были вознаграждены: ему предоставили возможность устроить выставку своих «произведений» в одном из лучших выставочных залов Парижа! Подобных примеров можно привести множество.

Когда такие люди «приходят в живопись», они, естественно, приносят в нее все те навыки, приемы, которые сложились в период их предыдущей деятельности. Так, например, Дюбюffe, занимавшийся изготовлением вин и торговлей, став живописцем, начал употреблять в своем творчестве такие «средства выражения», как комья грязи, щебень, бечевки, прутья, рогожу. Точно так же поступают и другие. Профессиональная неграмотность — вот источник односторонних суждений, пустых абстракций, уничтожающих самое существо искусства.

Так что же такое абстракция? К каким определениям обычно приходят беспредметники?

Абстракция, говорят беспредметники, — это импровизация, беспрограммность, бессюжетность, неизобразительность (подобные представления, само собой разумеется, никакого отношения к истинной абстракции не имеют). Абстракция есть выражение всеобщности, универсальной сущности мира, его «души», отрешенной от всего индивидуального; абстракция — это исключительная концентрация внимания на каком-либо одном свойстве предмета (цвет, форма, фактура), которое затем обособляется, обретая свою собственную сущность, независимую от предмета; абстракция — это «чистая» мысль, освобожденная от оков бытия и т. д. и т. п.

Во всех случаях абстрагирование понимается односторонне. Оно сводится или только к вычленению тех или

¹ «The Art Journal», Spring, 1963, p. 154.

иных свойств или сторон объективной действительности, или к спекулятивному образованию неких «духовных сущностей», или только к экстраполяции, к формальному со-положению явлений. До действительных обобщений такое абстрагирование не поднимается и подняться не может.

Современные философы-идеалисты часто рассматривают абстрагирование как негативный процесс. О. Шпенглер характеризовал абстрагирование как вынужденное, искусство, «чуждое наивной душе» мышление, конечным результатом которого является отрицание, уничтожение. «Человек, в очень глубоком смысле, уничтожает, производя: телесным зачатием — в чувственном мире, «познанием» — в духовном»¹. Аналогичных взглядов придерживается и Ж.-П. Сартр: «Сущность — это безупречный, честный человек, соответствующий чистой идеальности моего отрицания»². Другими словами: сущность не может быть «схватчена» сознанием, в процессе познания она выступает как «мыслимая» (то есть абстрактная) сущность, равная «чистому» (то есть абсолютному) отрицанию реального содержания. Чтобы «схватить» истинную сущность существования, нужно выйти «за пределы вещей», «по ту сторону» существования, что можно достичь, только отрицая реальность в сфере «чистой» мысли.

Еще пример. Рассматривая вопрос об «абстракции сущности» и «сущности абстракции», американский философ Г. Мюллер приходит к выводу: абстрагирование — негативный процесс. «Абстракции, отрицающие индивидуальные различия, суть отрицания»³, и поскольку это так, абстракции не содержат и не могут содержать истинного знания.

Абстракция, сведенная к отрицанию индивидуальных различий между предметами, действительно не может содержать в себе положительного знания. Но в этом случае она и не является истинной абстракцией. Ибо смысл абстракции состоит именно в выявлении сущности предмета, его связей с другими предметами. Выхолащивание абстракции, превращение ее в негативную сущность есть следствие субъективизации познания, сведения его к фиксации чувственных данных, из которых субъект якобы конструирует «свой мир». В этой связи Шпенглер утверждал: «Ощущение как таковое в акте сознавания,

¹ О. Шпенглер, Закат Европы, т. 1, стр. 128.

² J.-P. Sartre, *L'être et le néant*, p. 243.

³ G. E. Müller, *The Interplay of Opposites*, New York, 1956, p. 157.

расширяясь, превращается в мир»¹. Ощущение, превращенное в мир, это и есть, согласно представлениям модернистов, произведение искусства, независимое от природной и социальной реальности, существующее лишь в силу своих внутренних законов. Поэтому оно и производит соответствующее впечатление. Эстетическое впечатление, писал К. Гросс, принадлежит той области, которая «свободна от суровой реальности материи и противопоставляет объективной действительности субъективную видимость»².

В начале XX века это положение стало преобладающим в эстетике модернизма и исходным в развитии беспредметничества. Как уже отмечалось, В. Воррингер полагал, будто абстракция есть следствие присущего человечеству трансцендентализма, есть выход за пределы реального, обусловленный чувством страха перед неизвестным и непознаваемым миром. В этом смысле характерными являются также высказывания К. Юнга, который рассматривал абстракцию как продукт угнетенного состояния человека, пытающегося вырваться из оков материальной действительности. «Абстрагирующий,— пишет Юнг,— находит себя в мире, населенном ужасами, стремящимися насилием подавить его»³. Абстракции имеют «магическое значение защиты против хаотической смены переживаний»⁴. Юнг представлял себе абстрагирование как «отвлечение» либido от объекта, как утекание ценности от объекта к субъективному содержанию. Абстракция, заключает он, «обозначает для меня энергетическое обесценивание объекта»⁵.

Современным теоретикам беспредметного искусства не остается ничего другого, как повторять своих предшественников. Для Бриона, например, денатурализация — это и есть абстракция. Г. Рид замечает: «Стремление к абстракции... свойственно романтизму машинного века... Оно означает уход от дискредитировавшей себя действительности, означает создание «новой реальности», области абсолюта, мистической чистоты»⁶. А. Липа понимает абстракцию как выход наружу внутренней воли,

¹ О. Шпенглер, Закат Европы, т. 1, стр. 258.

² К. Гросс, Введение в эстетику, Киев — Харьков, 1899, стр. 5.

³ К. Юнг, Психологические типы, Цюрих, «Мусагет», 1929, стр. 278.

⁴ Там же, стр. 281.

⁵ Там же, стр. 397.

⁶ H. Read, The Philosophy of Modern Art, pp. 37—38.

поглощающей видимый, осязаемый мир. Человек отбрасывает объективный мир, так как он слишком тяжел, чтобы его терпеть.

Все эти повторяющиеся, похожие одно на другое определения абстракции постулируются отождествлением искусства как психического события с негативным переживанием мира, когда художник, выражая свою неприязнь к объективной действительности, признает в качестве единственно значимого свое ощущение.

Абстрагирование невозможно вне естественной связи человека с внешним миром. Коренное условие этой связи заключается в том, что ощущения (психическое) дают приблизительно верное представление о мире (физическое). Само физическое (природа, предметный мир) обладает бесконечным количеством свойств и их сочетаний. Оно оборачивается к человеку то как целое, то как часть, то как общее, то как единичное, оно существует и «в себе» и «для себя». Человек, в свою очередь, относится к физическому в зависимости от характера своих материальных и духовных потребностей и целей.

В. И. Ленин отмечал: «Природа и конкретна и абстрактна, и явление и суть, и мгновение и отношение»¹. Связывая человека с природой, предметной действительностью, ощущение, с одной стороны, «одухотворяется», с другой же — определяется. Отражая свойства предмета, ощущение выражает также состояние субъекта, его жизненный опыт, его требования к условиям среды, особенность его рецепторов. Ощущения, будучи «субъективными образами объективного мира», несут на себе отпечаток родовой сущности человека и его неповторимой индивидуальности, то есть они не могут быть механическими слепками, мертвыми копиями, зеркальными отражениями.

Диалектический материализм, рассматривающий ощущения как источник знания о мире, вовсе не связывает себя признанием пассивной роли сознания, способного лишь копировать, «удвоять» действительность. Диалектический материализм говорит о сознании как *отражении* действительности, подчеркивая первичность материи и вторичность сознания.

Метафизическому материализму свойственно было или сводить особенности человеческого сознания к свойству податливого воска (Дидро), фиксирующего воздействия,

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 190.

идущие извне, или же трактовать сознание как атрибут материи, независимый от ее структуры (Спиноза). Органы чувств рассматривались при этом как технические органы, по которым «ударяет» окружение, вызывая ощущения. Процесс отражения сводился, таким образом, к взаимодействию двух тел, одно из которых — активно, другое — пассивно.

Диалектический материализм преодолевает узкий горизонт метафизики (ставящей по одну сторону — природу, а по другую — сознание), утверждая, что только в практической деятельности раскрывается подлинная связь между бытием и сознанием и формируются сущностные силы человека. Бытие активного существа, наделенного сознанием, реализуется в предметном деянии, в творчестве. Сознание «творит мир» вовсе не потому, что вносит в него «от себя», от своей «автономной сущности» нечто, противостоящее природе, — произвол, деформацию, искажение и т. п., но потому, что оно направляет деятельность человека, придает ей целеполагающий характер. В этом проявляется творческий характер сознания.

Всего этого беспредметники пытаются не замечать. Отражение и творчество, говорят они, взаимно исключают друг друга. Беспредметничество связано с настойчивым повторением: художник не отражает объективную действительность, но творит свою собственную, субъективную. Творит ирреальное из реального. Что же касается художников-реалистов, то они, по мнению беспредметников, «ремесленники, безнадежно конкурирующие с фотоаппаратом».

Отождествляя реализм с натурализмом, М. Брион, например, заявляет, будто на смену реализму неизбежно приходит беспредметничество (то есть денатурализация), наиболее полно выраждающее творческие потенции современного художника. По мнению Бриона, принцип «отражения» свидетельствует об отсталости, лености и отсутствии воображения. «Размышляющий» художник, говорит он, ставит перед собой вопрос: зачем воспроизводить природу, «удваивая» ее? Если данная вещь существует, какая польза в том, что ее нарисуют? Не находя ответов на эти «банальные» (с точки зрения «размышляющего художника») вопросы, художник приходит к искусству, отрешенному от каких бы то ни было природных форм.

Нетрудно заметить, что творчество «размышляющего художника» сводится к тому, что он, по словам К. Маркса, воображает, будто ему удается преодолеть предмет-

ный, чувственно-действительный мир, коль скоро он превращает его в «мыслительную вещь»¹. Подобный метод, как отметил К. Маркс, лежит в основе гегелевской «Феноменологии духа». И если этим же методом пользуется Брион, то только с одной существенной поправкой. Если Гегель «очень часто внутри *спекулятивного* изложения дает *действительное* изложение, захватывающее самый предмет»², то у Бриона полностью отсутствует объективное рассмотрение предмета.

Известно, что Гегель выступал не только против бездумного копирования жизни, но и против пустых, субъективистских абстракций. Критикуя фихтеанское понимание «я», ставящее в зависимость от себя все существующее, Гегель решительно противопоставляет ему принцип единства содержания и формы. Творческий потенциал «я», выражавшийся лишь в отрицании объекта, Гегель признает ничтожным, пустым. «Если «я» остается на этой точке зрения, то все ему кажется ничтожным и праздным, все, кроме собственной субъективности, которая вследствие этого сама становится пустой и ничтожно *тицеславной*»³.

Причудливые зигзаги беспредметной мысли ведут нас от одного курьеза к другому. Отвернувшись от гносеологии, не найдя опоры в психологии, беспредметники обращаются к онтологии.

Так, например, С. Люпаско рассматривает абстракцию как универсальный закон бытия, в равной мере накладывающий отпечаток и на науку и на искусство. Он выдвигает более чем парадоксальное положение: «все суть абстракция»⁴. Отождествляя бытие и сознание, Люпаско чрезмерно биологизирует отражение, обнаруживая абстракции в операциях метаболических, чувственных и умственных, причем не только у человека, но и у животных, в биологических системах любого уровня организации. Речь идет, собственно, об основных «узлах» противоречий в развитии материи, об ее обновлении и смерти, о раздражении и торможении, о принципах гомогенезиса и гетерогенезиса, об ассоциации и диссоциации.

В науку эти положения не вносят ничего нового. Давно известно, что все формы материи и движения взаимно

¹ «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 2, стр. 66.

² Там же, стр. 14.

³ Гегель, Сочинения, т. XII, М., 1938, стр. 70.

⁴ St. Lipasco, Science et art abstrait, Paris, 1963, p. 11.

связаны между собой. Эта связь осуществляется или по-средством соединения однородных элементов, или же по-средством отталкивания разнородных сил. Наличие такой полярности в движении материи, в ее структуре проявляется в форме различных по глубине и сложности отражений. «Новое» заключается лишь в том, что универсальное свойство материи — отражение — Люпаско трактует в качестве якобы самому бытию присущей способности абстрагирования.

В деятельности художника-абстракциониста Люпаско видит проявление этой «универсальной» способности абстрагирования, направленной на «извлечение психической материи из контекста бытия». «Абстрактный художник, — пишет он, — стремится абстрагировать чисто психическое и наслаждаться своими муками как своей субстанцией и своим бытием»¹.

Подобного рода сугубо онтологическое представление об абстракции, основанное на смещении понятий, на отождествлении бытия и сознания, не проясняет понимание абстракции как процесса, связанного с познанием, с мышлением. И только с ним.

В поисках определения буржуазные теоретики часто ссылаются на Платона, особенно на то небезызвестное место в диалоге «Филеб», где Сократ говорит: «Под красотой очертаний я пытаюсь теперь понимать не то, что хочет понимать под ней большинство, то есть красоту живых существ или картин; нет, я имею в виду прямое и круглое, в том числе, значит, поверхности и тела, рождающиеся под токарным резцом и построенные с помощью линеек и угломеров... В самом деле, я называю это прекрасным не по отношению к чему-либо, как это можно сказать о других вещах, но вечно прекрасным самим по себе, по своей природе...»².

Приводя эту цитату, беспредметники полагают, что здесь геометрические формы (абстракции!) рассматриваются в качестве абсолютных сущностей и противопоставляются красоте «живых существ или картин» (иные беспредметники только тем и занимаются, что противопоставляют «прямое и круглое» реалистическому отражению). Однако столь упрощенное толкование вырванной из контекста цитаты отнюдь не свидетельствует о проницательности беспредметников. Дело в том, что Платон

¹ St. Lipasco, *Science et art abstrait*, p. 85.

² Платон, Сочинения, т. 3, ч. 1, М., 1971, стр. 66.

вместе с «прямым и круглым» называет и некоторые цвета, «цельную и чистую мелодию», а также «занятия науками»¹. Он пытается определить характер переживания, в котором «уравновешивались бы эмоция и рассудок».

Как видим, в «Филебе» ничего нет такого, что могло бы служить оправданием теории, а еще более того — практики беспредметничества, иррациональной, связанной с отвращением к объекту и потому лишенной гармонии ума и чувства. Беспредметникам приходится взывать к авторитету Платона лишь потому, что современная философия (даже буржуазная, если она всерьез исследует процесс абстракции) не подтверждает их притязаний.

Любопытна попытка американского философа С. Лангер разобраться в вопросе о природе художественной абстракции. Лангер отмечает: часто одни и те же художники называют свое искусство то абстрактным, то конкретным. «Самое странное заключается в том, что защитники абстракции иногда сами заявляют: искусство — конкретно, осуждая при этом повествовательные картины как литературные, интеллектуальные, то есть абстрактные. В литературных выступлениях самих художников часто одним и тем же автором в различное время или даже в одном и том же выступлении абстракция впремежку то расхваливается, то порицается»². Путаница, существующая в данной области, объясняется, по мнению Лангер, отсталостью теории, которая до сих пор не удосужилась дать философский анализ проблемы абстракции в искусстве.

С. Лангер стремится восполнить этот недостаток, но начинает она с того же, что и ее предшественники: с исключения обобщений из арсенала художественного мышления. Она утверждает: «Тот род мышления, которому принадлежит обобщающая абстракция, не только чужд искусству, более того, враждебен ему»³.

Отвергая художественную типизацию как форму обобщающей абстракции, Лангер тем не менее полагает, что искусству все же присущи некоторые специфические способы абстрагирования. Какие же именно?

Один из них она называет *абстракцией, доступной восприятию* (presentational abstraction), которая сводится к превращению «субъективно осмысленных реаль-

¹ Платон, Сочинения, т. 3, ч. 1, стр. 66.

² «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», Summer, 1964, p. 379.

³ Ibid

ностей в объективную видимость, в непосредственно узнаваемое»... На первой ступени абстракции художник добивается иллюзии того, что это узнаваемое выступает как свойство, присущее самим «чувственным предметам», то есть самой действительности; на второй, более высокой ступени абстракции структура произведения (его ритмы и формы, повторы, контрасты и т. п.) уже настолько органична, что произведение становится похожим на «свободную игру мысли». В первом случае художник достигает действительности, во втором — «превышает» ее. Таким образом, выходит, что абстракция, «превышающая» действительность, значительнее той, которая «совпадает» с ней.

Проявление абстрагирующего мышления Лангер видит также в том, что художник независимо от конкретного содержания произведения искусства всегда выражает в нем свой эмоциональный опыт, но не весь, а только его напряжение и разряжение.

Далее. Избирательная способность сознания фиксировать внимание на определенных формах, на световых, звуковых сочетаниях, могущих вызывать в памяти самые причудливые ассоциации,— тоже представляет собой разновидность абстрагирования, которое завершается созданием многовалентных символов, напряженных, двусмысленных, незавершенных и потому дающих простор воображению.

Создание *художественных композиций*, в свою очередь, подчиняется закону абстракции, поскольку в них проявляется природа отбираемого человеком художественного материала (слова, звуки, формы, цвета), который служит средством воплощения, накопления и выражения эмоционального опыта.

Наконец, *условность* как одно из средств художественной выразительности также представляет собой проявления мозги абстрагирующего мышления.

В работе Лангер содержится ряд достойных внимания наблюдений и характеристик абстракции, не подтверждающих основное представление Кандинского, Малевича, Мондриана и других, будто абстрагирование сводится лишь к «отбрасыванию» предмета. Это также говорит о том, что у беспредметников нет никаких оснований для того, чтобы называть свое искусство абстрактным.

Несмотря на некоторые расхождения в вопросах, касающихся «проблем» творчества, беспредметники удивительно однообразны в понимании абстракции. Чаще все-

го абстракция трактуется ими как субъективно-психологический феномен, лишенный предметной основы. Такую «абстракцию» материалисты считают пустой, вздорной, выражающей отход, отлет мысли от действительности. «Ведь абстрактное бытие,— отмечал Л. Фейербах,— бытие без действительности, без объективности, без реальности, без для себя бытия, есть, разумеется, ничто, но в этом ничто я выражаю только ничтожность этой моей абстракции»¹.

Рассматривая духовную деятельность человека лишь под углом зрения противопоставления сознания бытию, беспредметники неизбежно приходят к случайным, односторонним, по сути дела, к бессмысленным определениям. Чрезмерно акцентируя момент «самовыражения», они рассматривают искусство как сферу проявления независимости от природы, как выражение необузданной творческой воли. Между тем художественное творчество — процесс упорядоченный, обусловленный предметом искусства, законами конкретно-чувственного мышления, талантом художника, общественным сознанием и пр. Безусловно, этот процесс заключает в себе возможность отлета мысли от действительности, образования пустых абстракций, но его нельзя свести единственно к этой возможности.

Человек может все, что угодно, домыслить и примыслить. Гегель привел пример формального, бессодержательного умозаключения: «Можно сказать: материя невозможна, ибо она есть единство отталкивания и притяжения»². Беспредметничество — результат именно такого лишенного содержательности мышления абстракциями. Оно возникает тогда, когда, по остроумному замечанию Гегеля, «пустой рассудок вращается в... пустых формах»³.

Наука и искусство несовместимы с подобным «вращением». Характеризуя теоретическое познание, К. Маркс отмечал, что созерцание и представление конкретного испаряются в нем до степени абстрактного определения. Затем мышление ведет к воспроизведению конкретного, выступающего как синоним истинного, переходящего в практику, которая решительно отбрасывает всякие «пустые формы». Что же касается искусства, то его Маркс ха-

¹ Л. Ф е и е р б а х, Избранные философские произведения, т. 2, М., 1955, стр. 172.

² Г е г е л ь, Сочинения, т. I, М.—Л., 1929, стр. 242.

³ Т а м же.

рактеризовал как одну из форм духовно-практического освоения действительности. Искусство возникает при определенном характере взаимосвязи между субъектом и объектом и своим существованием обязано их взаимоотражению. Человек познает предмет и выражается в нем сам как интеллектуальная и эмоциональная целостность, как развернутая социальная сущность, как совокупность общественных отношений и индивидуальность, как тип и «этот». Художественный образ есть отражение предметной сущности человека. Содержание и представление конкретного никогда «не испаряются» в нем до степени абстрактного определения. Искусство «отягощено» непосредственностью наличного бытия. Оно является собой особую, специфическую форму обобщения действительности. Художественная идея находит свое предметно-чувственное выражение в художественном образе.

Недаром Гёте говорил: «Вообще, это не моя манера стремиться воплощать в поэзии что-нибудь абстрактное»¹, а Белинский отмечал: «Искусство не допускает к себе отвлеченных философских, а тем менее рассудочных идей: оно допускает только идеи поэтические»². Аналогичные взгляды развивал и Л. Толстой: «Дело искусства состоит именно в том, чтобы делать понятным и доступным то, что могло быть непонятно и недоступно в виде рассуждений»³. В отношении живописи Курбе заявлял: «Это совершенно физический язык, который в качестве слов пользуется видимыми предметами. Абстрактный предмет, невидимый и несуществующий, не подлежит области живописи»⁴.

Беспредметники отрицают не только предмет в искусстве, но и предмет искусства — человека как предметно-чувственную сущность. Их произведения нацелены на то, чтобы избавиться от любых следов объективной действительности; они не обращены к человеку, к его мыслям и чувствам. Беспредметникам просто нечего поведать человеку. Для этого у них не хватает ни самобытной мысли, ни языка. Их произведения некоммуникабельны, но имеются они абстрактными.

А между тем коммуникация и абстракция, соотнесенные с основными функциями языка, органически связаны

¹ И. П. Эккерман, Разговоры с Гёте, стр. 719.

² В. Белинский, Полное собрание сочинений в 10-ти томах, т. 7, М., 1955, стр. 312.

³ «Л. Толстой о литературе. Статьи, письма, дневники», стр. 400.

⁴ «Мастера искусства об искусстве», т. II, М., 1933, стр. 411.

между собой. Язык (и естественный, и искусственный) есть не только средство связи, передачи информации, но и непосредственная действительность *мысли*, средство накопления и хранения информации. Какой бы объем информации ни был бы способен передать язык, тем не менее он не теряет своей связи с единичными, конкретными фактами действительности. Вне «привязанности» к конкретным фактам действительности не может функционировать никакой язык — ни естественный, ни искусственный. В том-то и состоит комизм беспредметнических притязаний: художники затеяли «игру в прятки» — создав искусственный язык, решили спрятаться от жизни (потому и не соотнесли свой волапюк с действительностью). Для пущей важности эту игру назвали абстракционизмом.

Обладателю примитивного вкуса это неопределенное понятие (в этом мы убедились) кажется многозначительным. Ему нет дела до того, что тщеславие его наносит ущерб искусству, самому человеку, ибо, говоря словами Ф. Шиллера, «дух абстракции пожирает то пламя, около которого могло бы согреться сердце и воспламениться фантазия»¹.

¹ Ф. Шиллер, Собрание сочинений, т. 6, М., 1957, стр. 265.

Беспредметничество и виды искусства

Поскольку беспредметничество захлестнуло в первую очередь живопись и оказывает влияние на нее до сих пор, любопытно узнать, какие ответы дают беспредметники на вопрос: «Что такое живопись?»

Вот один из ответов: «Сегодня многие художники, как и я, отказываются от каких-либо идей. В живописи для меня нет больше одурачивания глаз, отверстия в стене, окна в мир, нет иллюзий, нет изображения, нет ассоциаций, нет искажений, нет окарикатурирования; нет мечтательной живописи, нет падающей каплями жидкости, нет исступленной отделки, нет ни манеры, ни техники, нет ни сообщений, ни информации, нет магических средств, нет профессиональных навыков, нет структуры; нет живописного качества, нет густо наложенной краски, нет пластичности, нет отношений, нет эксперимента, нет правил, нет принуждения, нет анархии, нет антиинтеллектуализма, нет безответственности, нет наивности, нет иррационализма, нет низкого уровня сознания, нет деформированной природы, нет воспроизведения реальности, нет отражения жизни, нет абстрагирования, нет бессмыслицы, нет затруднений, нет подмены живописи чем-либо иным, что не является живописью»¹.

Этот манифест можно воспринимать по-разному: как парадокс, как вызов, как эпатирующую выходку покойного Э. Рейнгардта, его автора, специализировавшегося на составлении негативных программ. Подобные манифесты писали и футуристы, и дадаисты, и сюрреалисты...

¹ Цит. по: G. Biddle, The Yes and No of Contemporary Arts, Cambridge, 1957, p. 110.

Ничего необычного в нем нет: мефистофелевское отрицание не новость в «фаустовской» культуре. Все дело, однако, в том, что манифест этот приобрел значение официально признанного эстетического кодекса. Его содержание было изложено в одобренной 26 января 1957 года в Детройтском художественном институте декларации, которая впоследствии приобрела широкую известность: живопись должна быть без фактуры, так как фактура — это вульгарное свойство краски; без мастерства, так как художник не должен позволять чему-либо внешнему влиять на его кисть; без рисунка — только глупцы сначала видят очертания предметов, а потом их рисуют; без формы — изящное не имеет формы; без намерения — лишь бесцельное прекрасно; без цвета (цвет — свойство, связанное с внешним, поверхностным аспектом вещей, он не имеет отношения к их сущности); без света и тени (сумерки — лучшее время дня); без ограничивающей живописное пространство рамы — живопись должна «перетекать» за рамки картины; без времени, ибо в искусстве нет ни прошлого, ни будущего, произведение искусства — всегда в настоящем; без движения — искусство должно пребывать в покое; наконец, живопись должна быть без объекта, без субъекта, без образов...

Итак, личное мнение Рейнгардта легло в основу документа, в котором сформулирован итог «многолетних поисков». Правда, данный итог свидетельствует, скорее, о том, что беспредметничество в своем развитии не сдвинулось с тех позиций, с которых начиналось его движение. Ведь еще Малевич утверждал: «Для мировой интуиции не существует ни культуры, ни человека, ни лошади, ни паровоза, и она ничего не делит на национальное, отечественное, государственное, как делает человек»¹.

Именно потому, что для беспредметников (выразителей «мировой интуиции») с самого начала их деятельности не существовало ни культуры, ни человека, они вынуждены были к закату своей карьеры (рубеж 50—60-х годов) еще раз подтвердить то же самое. Их ответы оказались «вне времени и пространства» (ничего «национального, отечественного, государственного!»), вне истории, вне развития.

Но существуют на сей счет и другие мнения. Иные утверждают: «Наша цивилизация идет к самоубийству. Искусство это поняло. Не художники. Искусство само

¹ К. Малевич, О новых системах в искусстве, стр. 18.

бросается под колеса. Чтобы мы увидели, ужаснулись и поняли. А не любовались бы. И не издевались бы»¹. Отсюда вывод: искусство, «бросающееся под колеса гибнущей цивилизации», — единственно возможное в наши дни искусство. А если так, то все отрицания, провозглашенные беспредметниками, адекватны разрушениям, происходящим в недрах самой цивилизации. Исчезновение искусства приобретает тем самым значение символа, сигнализирующего о наличии трагической ситуации, объемлющей и бытие и сознание.

Все перемешалось у беспредметников: тотальное отрицание живописи, заявления об условной функции искусства, «приносящего себя в жертву ради спасения цивилизации», и официальное признание этого отрицания в качестве «нормы XX века»... Читатель скажет: «Опять парадоксы!» Да. А что, собственно, можно ожидать от беспредметников, выражающих «парадоксальное состояние ума»? Тем не менее парадоксы эти в известной степени мотивированы. В их основе метафизическая концепция: каждая эпоха, каждая культура, каждая цивилизация создает свой собственный художественный язык, свою собственную систему условных обозначений в искусстве, *принципиально* не соотносимую с законами и правилами художественного языка другой культуры.

О. Шпенглер, например, утверждал, что искусство есть выражение противоположных начал: подражания и символики; взыскания мира и боязни его; правила и произвола; натурализма и артистичности. Но каким будет искусство той или иной эпохи — это зависит от выраженной в ней души и ее прасимвола! В истории мировой культуры, по мнению Шпенглера, проявились три души: *аполлоновская* (привязанность к осязаемым телам), *магическая* (обращение внутрь, преодоление телесности), *фаустовская* (неизреченное одиночество, стремление к чистому, лишенному чувственной наглядности пространству). Каждая из этих культур создала свой язык, свои, замкнутые в себе формы. Никаких связей и переходов между культурами нет. Вместе со смертью «души» исчезает и ее язык. Вместе с рождением «новой души» появляется новая форма...

Таким образом, формы, создаваемые культурой, ее язык, по Шпенглеру, суть системы условных обозначе-

¹ Сб. «Искусство нравственное и безнравственное», М., 1969, стр. 21.

ний, которые необходимо расшифровать. Искусство поэтому представляет собой чистую условность. Оно понятно лишь в пределах породившей его культуры. Вне этих пределов искусство утрачивает свое сокровенное значение, становится непонятным. Нет поэтому ничего удивительного в том, что Шпенглер завершает свою концепцию следующим выводом: нет бессмертных произведений культуры. «Высшие моменты мелодики и гармонии Бетховена, изумительные для нас, посвященных, покажутся всем чуждым и грядущим культурам нелепым карканем...»¹.

Это признание весьма симптоматично. Модернизм, как мышление типично релятивистское, исходит из предпосылки: нет и не может быть преемственной связи в развитии культуры. Реализм же основывается на объективном познании жизни, вечно движущейся и обновляющейся. Именно поэтому над истинно прекрасным время бессильно. Материалистическая эстетика рассматривает историю искусства под углом зрения его поступательного развития, накопления творческого опыта. Согласно же модернистам, у искусства нет истории. Все его циклы замкнуты. Вот почему все модернистские разрушения начинаются с отрицания наследия прошлого.

О. Шпенглер перечеркнул Возрождение, заявив, что Возрождение — это лишь «сон об античном бытии, единственный, который снился фаустовской душе, в котором она могла забыться»².

Подобная критика искусства Возрождения содержится также и в книге французского искусствоведа П. Франкастеля «Живопись и общество»³.

П. Франкастель оспаривает положение, согласно которому в эпоху Возрождения был сделан решающий шаг по пути к истинному изображению внешнего мира (речь идет о линейной и воздушной перспективе). Основное его возражение сводится к следующему: подобное допущение означало бы признание «существования универсума однажды данного». По мнению Франкастеля, законы перспективы не имеют под собой объективного основания, они суть момент в истории идей о пространстве. Пространство же представляет собой лишь «опыт человека», его переживание.

¹ О. Шпенглер, Закат Европы, т. 1, стр. 218.

² Там же, стр. 239.

³ P. F r a n c a s t e l, Peinture et société, Lyon, 1951.

Для доказательства этого положения Франкастель приводит данные современной психологии. А они таковы: ребенку, например, универс предстает как нечто хаотическое, лишенное устойчивых форм и очертаний, не поддающееся измерению. Это — мир без объектов, без логических связей, а значит, и без перспективы. Этот уровень восприятия действительности объясняет, почему мы восприимчивы к определенной категории произведений абстрактного искусства. Франкастель пытается таким образом «вывести» беспредметничество непосредственно из условий детского видения мира.

На следующей стадии развития, говорит Франкастель, ребенок уже воспринимает мир как более или менее устойчивую определенность, однако достаточно гибкую, способную к деформации и лишенную абстрактных измерений. И лишь гораздо позже ребенок начинает рассматривать пространство как нечто фиксированное, покоящееся на «постулатах Евклида».

Как будто все правильно: чем выше поднимается человек в своем умственном развитии, тем дальше отходит он от хаотического восприятия действительности, тем ближе подходит к идее евклидова пространства. Но тутто и появляется неожиданное умозаключение: «Нужно понять, что наша эпоха находится на пути к технической и интеллектуальной революции, революции исключительного размаха, поэтому ни истина Ренессанса в искусстве... ни его средства пластического выражения не являются нашими...»¹. Франкастель убедительно и последовательно показывает, как пространство в живописи постепенно разрушается в движении искусства от Возрождения к романтизму, от романтизма к импрессионизму и далее — к кубизму.

В этом процессе берет начало идея «произвольного образа» мира, иррациональное видение деформированного, изменчивого, ускользающего пространства. Франкастель пытается доказать, что видение искусства эпохи Возрождения и видение авангардистского искусства XX века в художественном отношении равноправны, ибо представляют собой условности, зависящие от исторически преходящих обстоятельств. Однако он не скрывает тревоги: «Наше время еще не создало определенных рамок, в которых проецировалось бы новое сознание человечества. Наши волшебники опаздывают... Они часто

¹ P. Fr a n c a s t e l, *Peinture et société*, p. 45.

затмствуют фигуры языка, который находится на пути к могиле»¹. И далее: «Современное искусство свидетельствует, что мы идем к такому миру новых отношений, где человек перестает быть моделью и мерой всех вещей»².

П. Франкастель, так же как и Шпенглер, метафизически противопоставляет условность в искусстве художественной истине (при этом он отождествляет геометрическое и пластическое пространство). Такого рода противопоставление превратилось в прочный предрассудок. Иные авторы полагают, будто существует *жизнеподобный* (когда существенное выражается в формах самой жизни) и *условный* (когда оно раскрывается в формах самого искусства) типы художественного обобщения. Другие утверждают, что существуют два способа объективизации художественной идеи — *изобразительный* и *абстрактный*. В связи с этим выдвигается тезис: нет искусства вне условности, — чтобы подчеркнуть будто правдоподобие всегда отступает перед условностью.

Исходя из такого умозрительного противопоставления условности правдоподобию, сущность беспредметничества объясняется очень просто: дескать, в беспредметном искусстве выражается *условный тип художественного обобщения*; или же: в нем проявляется *неизобразительный, абстрактный способ объективации художественной идеи*.

Эти утверждения звучат по меньшей мере странно. Ведь Малевич недвусмысленно говорил, что «положил искусство в гроб». В детройтской декларации подчеркнуто: в абстрактной живописи нет рисунка, нет колорита, нет светотени, нет перспективы, нет движения, нет образа. Но без всего этого нет и живописи. О каком же *особом способе объективации художественной идеи* у беспредметников может идти речь?

Подобные выводы и умозаключения возникают вследствие ложного противопоставления условности в искусстве художественной правде. Между тем эти понятия образуют противоречивое единство.

Что такое *условность в искусстве*?

Это понятие менее всего исследовано. Поэтому пока каждый определяет его по-своему. Одни говорят: условность — это когда одно обозначается посредством другого.

¹ P. Fr a n c a s t e l, *Peinture et société*, p. 265.

² I b i d., p. 267.

го. Другие связывают понятие условности с функцией знаковых систем. А третьи вообще убеждают: в искусстве нет ничего безусловного, в нем все условно. При такой разноголосице вряд ли стоит касаться здесь этого вопроса. Но одно же должно быть несомненным: процесс отражения человеком действительности содержит в себе элементы и безусловные и условные.

Что же касается беспредметников, то они противопоставляют условность правдоподобию, однако вся их практика свидетельствует о том, что они разрушают не только правдоподобие, условность — тоже. Именно поэтому их произведения не могут быть проанализированы ни с *семантической* (смысловое отношение произведения к действительности), ни с *синтаксической* (обнаружение взаимосвязи элементов художественной структуры), ни с *прагматической* (что сообщает произведение восприимчивателю), ни с *эстетической* (творчество по «законам красоты») точек зрения. Ибо в беспредметном произведении нет смысла, а значит, нет и той преемственной «точки зрения» (нет такого условия), с которой (или в котором) оно могло бы быть рассмотрено.

Все отрицания, на которые было выше обращено внимание, направлены не только против правдивости в искусстве, но и против художественной условности, ибо они безусловны, они суть абсолютное отрицание. Они представляют собой ту самую «единственную меру», которая не знает и знать не хочет никакой иной меры, никакого «чуть-чуть», никакого оттенка, кроме черного и белого. Эта мера безмерна и безразлична ко всему, как аршин, которым измеряют несоизмеримые явления — живопись, скульптуру, архитектуру, литературу, музыку, кино. Что же из этого получается?

Беспредметники, отбрасывая предмет в живописи, устраниют из нее рисунок. Они отрицают изобразительность, но вместе с тем накладывают табу на «музыку цвета». Ведь только предметный, изобразительный цвет обладает в живописи логикой движения, повторов, вариаций, контрастов и созвучий. Изображение предмета сообщает цвету тему, мелодию, гармонию. Цвет передает прозрачность и глубину атмосферы, трепет солнечного луча в природе, «светоносность» человеческого тела и т. п., то есть он не только подчеркивает физическую определенность окружающих предметов (локальный цвет), но и раскрывает связь предметов между собой, с пространством, с поглощением света и его отражением.

Разве свободный («абстрактный») цвет, не привязанный ни к какому предмету, способен передать все богатство цветовых соотношений в природе?

Законы реалистической живописи (рисунок, перспектива, колорит, законы композиции) суть средства художественного обобщения. Они сложились объективно в ходе многовекового развития живописи и отвечают реальным условиям зрительного восприятия, наслаждения красотой. Но беспредметникам нет дела до всего этого. Преданные своей догме, они рассматривают неизобразительность как *единий и универсальный* метод, одинаково приложимый ко всем видам искусств. Вопрос о специфике того или иного вида искусства даже не становится беспредметниками.

П. Мондриан, например, отмечал, что его неопластицизм — это метод и язык, выражающие созерцание экзистенции универсального и поэтому обладающие значением всеобщности. «Неопластицизм ставит перед собой задачу: не изображать индивидуального, но превращать универсальное в единственный объект ощущения и созерцания»¹. Живопись, выражающая «универсальные» элементы реальности, является, согласно представлениям Мондриана, эталоном, той меркой, под которую следует подгонять все виды искусства (в том числе и музыку, как искусство «неизобразительное»).

Такое субстанциональное начало Кандинский, напротив, видел в музыке. Это положение он пытался обосновать, ссылаясь на аналогии, существующие (в пределах неизобразительности) между звуком и цветом. Хотя обосновать это вряд ли возможно: ведь живопись — пространственное искусство, музыка — временно, живопись воспринимается глазом, музыка воздействует на органы слуха, причем в единицу времени глаз принимает больше информации, чем ухо; цветовая гамма живописи обусловливается устойчивыми свойствами и особенностями изображаемого предмета и его окружения, в то время как ладо-тональные особенности музыкального произведения находятся в прямой зависимости от бесконечного разнообразия интонаций человеческого голоса, составляющего основу мелоса. Другими словами, у живописи и музыки — *разные* предметы отражения. Кроме того, они и воспринимаются по-разному.

¹ Цит. по: M. Seuphor, P. Mondrian, p. 312.

Правда, между музыкой и живописью можно обнаружить и некоторые сходные черты. Ведь сравнивают же, например, поэзию и живопись (живопись — «безмолвная поэзия»), архитектуру и музыку (архитектура — «застывшая музыка»), пишут же о «музыкальности стиха», о «музыке движений», о «живописи словом», о «симфонии красок»; цвет и линию называют «музыкальными начальными живописи». Все это говорит о наличии некоторых общих закономерностей эмоционально-образного мышления в разных видах искусства, но отнюдь не об универсальности какого-нибудь одного языка: пластического, музыкального и т. п.

Искусство не произвольно «распадается» на виды. Оно образует более или менее устойчивые формы. Структура и логика конкретного вида искусства определяются в зависимости от того, что данное искусство «схватывает» — пространственное или временное развертывание объективной действительности, — а также от того, *к чему, к какому рецептору*, способному фиксировать эстетический опыт, оно обращено — к глазу или к уху.

Вместе с тем искусство тяготеет к синтезу, к слиянию форм, что обусловлено как единством самой объективной действительности, так и целостностью восприятия ее. Театр, опера, балет, кино в той или иной степени сочетают в себе и пространственные и временные формы отражения, воздействуя на зрение и слух одновременно.

Эта устремленность к синтезу захватывает также и такие искусства, как живопись и музыка, одно из которых — конкретно-изобразительное, другое — эмоционально-выразительное. В танце, в балете, как известно, музыкальное и пластическое начала сливаются — пластика становится «слышимой», а звук, воплощенный в жесте, — «видимым», зримым.

В синтетических искусствах слияние музыкального и зримого начал дает новое качество — «видимую музыку». Но в отдельности и живопись и музыка существуют вполне самостоятельно.

Беспредметники с самого начала посягнули на самостоятельность живописи как отдельного вида искусства, как будто она лишена своей логики. У Кандинского это было обусловлено его «музыкальным мироощущением». Он писал: «Борьба тонов, утраченное равновесие, рушащиеся «принципы», внезапный барабанный бой, великие вопросы, видимо бесцельные стремления, видимо беспорядочный натиск и тоска, разбитые основы и цели, соеди-

няющие воедино противоположности и противоречия — такова наша гармония»¹. Свое мироощущение он противопоставлял музыке Моцарта, которую воспринимал как звуки из «чего-то, ушедшего... чуждого нам времени».

Но «развитие» музыкальной темы Кандинским и его последователями заключалось главным образом в том, что они давали музыкальные названия своим живописным «импровизациям» («Опус № 1», «Симфония № 3» и т. п.), подчеркивая тем самым их неизобразительность, абстрактность. Дальше этих формальных аналогий они не пошли.

Аналогии Кандинского между живописью и музыкой представляют собой чистую мистификацию. Обращение Кандинского к музыке, его попытки заставить цвет «зувчать» ничего общего не имели ни с исканиями А. Скрябина, ни с опытами А. Шенберга и весьма далеки от современного научного подхода к данной проблеме. Кандинский не принимал во внимание тот факт, что в живописи и в музыке отражаются разные стороны единой предметной действительности, и не учитывал ни специфических законов восприятия цвета и звука, ни собственно эстетических качеств и особенностей этих видов искусств. Никаких задач, связанных с расширением возможностей эстетического воздействия на человека, он перед собой не ставил.

Когда сравнивают живопись и музыку (среди беспредметников такая аналогия весьма популярна), их обычно сводят к простейшим элементам — цвету и звуку. Но все дело в том, что цвет и звук как явления физические качественно несравнимы. Как агенты психофизиологических возбуждений они также существенно разные. Формалисты же рассматривают их в качестве абстрактных носителей неких эстетических «сущностей». Австрийский музикальный критик Э. Ганслик, например, сводил содержание музыки к движению независимых от действительности «звуковых форм». Но разве не к такому же упрощению живописи пришел и Кандинский? Содержание живописи он свел к калейдоскопическому набору «чистых» цветов.

Для Кандинского, правда, характерна (в известных пределах допускаемая им) также и смысловая аналогия между музыкой и живописью. Он сравнивал, например,

¹ В. Кандинский, О духовном в искусстве, стр. 114.

свои «импровизации» с музыкой Шенберга, построенной на диссонансах, музыкой сумбурной и хаотичной. Такая музыка отвечала настроениям Кандинского, в событиях своего времени видевшего признаки всеобщего разрушения, наступления «царства ночи». Нет ничего удивительного в том, что он попытался перенести в область живописи некоторые приемы музыкальных композиций Шенберга.

Значительное влияние на Кандинского оказала в этом плане философия А. Шопенгауэра, который цель музыки видел в том, чтобы «субстанцию» действительности — волю, слепую, яростную, бесцельно стремящуюся — превращать в объект эстетического созерцания. Ничего не изображая, музыка, по мнению Шопенгауэра, являет собой абсолютную реальность, бесконечную энергию, свободную от иллюзий природных форм. Воля и музыка, таким образом, переходят одно в другое, совпадают, образуя единую субстанцию. «Мир можно было бы... назвать воплощенной музыкой как воплощенной волей»¹, — писал Шопенгауэр. Будучи субстанциональной, музыка обретает тем самым универсальное значение.

Исходя из этих положений, Кандинский приходит к выводу: живопись может стать такой же абстрактной, как и музыка. (Кстати сказать, Шопенгауэр отмечал, что общность музыки не тождественна «пустой общности абстракции»²). Такой вывод — чисто умозрителен, тем не менее это положение Кандинского сыграло роковую роль в истории беспредметничества.

Замыслы Кандинского иногда оправдывают ссылками на Гегеля, который, как известно, проводил аналогию между «магией колорита» и музыкой: магия эта заключается «в употреблении всех красок так, чтобы обнаружилась независимая от объекта игра отражений, составляющая вершину колорита; взаимопроникновение красок, отражение рефлексов, которое переливается в других отражениях, такое тонкое, беглое, духовное, что здесь начинается переход в музыку»³. Что же касается самой музыки, то она, по мнению Гегеля, представляет собой сферу «идеальной свободы». «Для музыкального выражения годится только совершенно лишенная объективности внутренняя сфера, абстрактная субъективность как

¹ А. Шопенгауэр, Мир как воля и представление, М., 1888, стр. 319.

² Там же, стр. 318.

³ Гегель, Сочинения, т. XIV, М., 1958, стр. 59.

таковая»¹. Живопись и музыка могут, таким образом, соединиться лишь в области абстракции, субъективности, там, где они обнаруживают свою независимость от предметного мира. Данные высказывания Гегеля вовсе не означают, как это пытаются представить буржуазные теоретики, что якобы Гегель предвозвещает возникновение беспредметничества. Эти гегелевские мысли свидетельствуют единственно о том, что идеализм, уравнивая все формы сознания в противопоставленной предметному миру абстракции, готов свести и сводит значение этого мира к мыслимой сущности. Именно на такой философской основе и осуществляют свои эксперименты беспредметники, «сливая» живопись с музыкой.

Весьма показательно в этом плане творчество французского художника Н. Шефера, претендующего на создание нового вида искусства, которое соединило бы скульптуру, живопись и музыку. На вращающихся осях под различными углами Шефер расставил диски, зеркала (скульптура), направив на это сооружение свет разноцветных прожекторов (живопись) и соединив эти механизмы с фортепиано. Дотрагиваясь до клавиш, Шефер не только извлекает звук из инструмента, но и вызывает вращательное движение механизмов. Свет, падающий на зеркала, многократно отражаясь, рассеивается, собирается, преломляется. При этом Шефер стремится к решению «позитивной», по его словам, научной задачи — «исследовать возможности непрерывной материализации времени»². Свою концепцию он называет то «космодинамизмом» (так как речь идет о моделировании «абсолютного пространства»), то «люминодинанизмом» (пространство становится дифференцированным благодаря свету), то «хронодинанизмом» (вводя механическое движение в свое устройство, Шефер тем самым якобы «включает» время в контекст пространства). С точки зрения некоторых западных критиков, все это обладает притягательной силой.

Известно, что само по себе воздействие цветовых сочетаний способно вызывать у человека элементарные эстетические реакции. Соединение такого воздействия с потоком музыкальных мелодий усиливает восприимчивость человека. Но вопрос: к чему все это? Какому содержанию, какой идее подчиняется данное средство?

¹ Гегель, Сочинения, т. XIV, стр. 97.

² «L'oeil», septembre, 1961, p. 3.

Если, как уверяют нас, предлагаемая модель является символом «превращения движения в материю», то на этот счет можно сказать лишь одно: устройство Шефера не имеет ничего общего с истинной наукой, доказывающей, что движение есть не что иное, как атрибут материи, форма ее существования, но вовсе не «порождающая материю» субстанция.

Установка, задуманная Шефером в качестве устройства, «сливающего» пространственные и временные, живописные и звуковые начала, не дала ожидаемого результата. Шеферу ничего другого не оставалось, как объявить ее «философской машиной», хотя и неспособной превратить движение в реальную материю, но якобы *символизирующей* это превращение.

Здесь следует подчеркнуть, что никаких оснований ставить творчество Кандинского в связь с попытками создания свето- и цветомузыки нет. Создание свето- и цветомузыки в настоящее время находится на стадии начального эксперимента. Эти безусловно интересные опыты могут так и застыть на этой стадии, если они будут опираться на догмы беспредметничества. Цитируя Кандинского, то место, где он пишет о возможности создания «сценических композиций», которые будут состоять из абстрактных элементов — движений, музыкальных, красочных и танцевальных, — Б. Галеев, например, утверждает: «Привлекает внимание то, что эти «элементы» в то же время являются материальными средствами изучаемой нами видимой музыки¹». Галеев ищет рациональное зерно в «шелухе многозначительных слов и мистических действий» и находит его — в элементах формы, превращенных в содержание искусства. Что ж, пусть ищет. Риск велик, но и надежда создания «нового вида искусства» — цветомузыки — не может не окроплять.

Уповая на эту надежду, следует, однако, не забывать, что преобразование звуковой информации в цветовую вовсе не посягает на самостоятельность музыки и живописи как отдельных видов искусства. Только учет специфики этих искусств создаст предпосылки для их «слияния». Цвет «сливается» с музыкой именно потому, что он становится подвижным, развивающимся по законам временной последовательности. Тем самым «устраняется»

¹ Б. Галеев, Скрябин и развитие идеи видимой музыки.— Сб. «Музыка и современность», № 6, М., 1969, стр. 134.

физическое несоответствие между пространственной статичностью цвета (в живописи) и временной организацией в музыке.

Если экспериментаторы не будут принимать во внимание невозможность одинакового для всех людей восприятия музыки и цвета, отсутствие единой и обязательной для всех людей звуко-цветовой шкалы, то они, по сути дела, будут *навязывать* слушателям и зрителям свое цветовое истолкование музыки. Как показали опыты, аудитория реагирует на подобное принуждение отрицательно.

Беспредметничество часто оправдывается ссылками на архитектуру. Английский философ Г. Осборн в этой связи пишет: «Музыка и архитектура — самые серьезные препятствия на пути создания реалистической теории искусства»¹. По его мнению, теория подражания возникла в связи с развитием скульптуры и живописи. Что же касается музыки и архитектуры, то они, как считает Осборн, представляют собой беспредметные искусства, «содержанием которых является форма».

Музыка, говорит Осборн, не может быть ни правдивой, ни ложной в реалистическом смысле... Если мы и слышим в музыке пастушеский рожок, звон церковного колокола, шум морского прибоя, марширующих людей и т. п., то все эти естественные, природные звуки представляют собой лишь незначительную часть в музыкальных композициях, главное же — в музыке они являются чужеродным телом. В музыке нас пленяет передаваемая ею «энергия нашего духовного бытия», смысл которого доступен лишь избранным. Музыка — это прежде всего динамический рисунок чувств, соответствующий нашей эмоциональной жизни.

Примерно такие же взгляды развивает Осборн и в отношении архитектуры. Архитектура рассматривается им лишь как сочетание некоторых эстетических качеств, обнаруживающих себя через свет и тень, ритм, соположение масс в пространстве. Архитектура использует пространство как материал. Она помещает нас в пространство, предоставляя возможность двигаться. Архитектуру мы называем прекрасной, если она возвращает у нас соответствующее желание движения и удовлетворяет его; ес-

¹ H. Osborn, *Aesthetics and Criticism*, London, 1955, p. 102.

ли же архитектура, вызывая в нас это желание, не удовлетворяет его, мы оцениваем ее как «безобразную».

И далее. Архитектурное пространство действует на нас действительными размерами, освещением, положением теней, цветом, характером преобладающих линий, тем ожиданием, которое оно возбуждает в нас. Таким образом, архитектурное пространство рассматривается лишь как эстетическая форма, лишенная практического назначения, как «чистое» беспредметное пространство.

Следует разобраться в этих положениях.

С самого начала нужно сказать, что Осборн неправильно полагает, утверждая, что теория подражания возникает лишь в связи с развитием скульптуры и живописи и что музыка и архитектура, якобы опровергающие эту теорию, выпадают из нее. Не кто иной, как Лукреций Кар, один из основоположников теории подражания, ставит в связь возникновение музыки со способностью человека к подражанию. В поэме «О природе вещей» можно найти следующее признание:

Звонкому голосу птиц подражать научились устами
Люди задолго пред тем, как стали они в состояньи
Стройные песни слагать и ушам доставлять наслажденье¹.

В «Десяти книгах об архитектуре» Витрувия, в разделе об ордерах, архитектура также ставится в связь со способностью к подражанию. Витрувий обнаруживает, что дорическая колонна подражает пропорциям, крепости и красоте мужского тела, ионическая — «утонченности женщин, их украшениям и соразмерности»², коринфская — девичьей стройности и изяществу.

Эти положения — свидетельство того, что теория подражания развивается, обобщая опыт всех искусств, в том числе музыки и архитектуры. У всех у них единый объект и единая мера — человек и его потребности.

Античные мыслители в известном смысле упрощали вопрос, полагая, будто пение птиц является аналогом музыки, а жилища бобров, пчел, муравьев — аналогом архитектуры. Тем не менее они были правы, исходя из предположения: каждое искусство воспроизводит «человеческую действительность» по-своему.

Музыка не беспредметна. Она отражает интонации человеческого голоса, интонации национального языка. Реа-

¹ Лукреций, О природе вещей, М., 1937, стр. 216.

² Витрувий, Десять книг об архитектуре, М., 1936, стр. 79.

лизм в музыке поэтому выражается не в том, что музыка оказывается способной воспроизводить стук пишущей машинки, свисток паровоза, шум пропеллера, но в соответствии музыкальной мелодии, гармонии, ритма интонациям действительности. Только отражая жизнь в согласии с законами этого соответствия, музыка может быть доступной, понятной, а потому и волнующей.

Архитектура также обращена к человеку. Архитектура — это материальная оболочка, организованное пространство, в котором осуществляются реальные процессы жизни людей. Предметность архитектуры выражается в соответствии ее форм потребностям конкретно-исторического человека, его общественной сущности, его семейному укладу, быту, труду, его духовным запросам.

Беспредметничество в музыке начинается с *разрушения* мелодии, с *ликвидации* взаимного тяготения тонов, с *искажения* гармонии. Отбрасывая объективно сложившиеся законы и нормы музыкального языка, беспредметничество вступает в область абсолютной субъективности.

Американский композитор Дж. Кейдж, например, ратует за упразднение всякой упорядоченности в музыке, то есть, по существу, за уничтожение музыкальной формы, композиции. Музыка, по мнению Дж. Кейджа, не выглядит ни как мысль, ни как долженствование, ни как необходимость. Она ни с чем не связана: ни с каким событием (предметом), ни с какой логикой построения. Звук, этот первоэлемент музыки, представляет собой некую неопределенность: графически запечатленный в партитуре музыкального произведения, он имеет один смысл; во время исполнения — другой, слушатель же воспринимает его в каком-то третьем значении.

Модернизм в музыке, будь то «абстрактный» или «конкретный», означает потерю мелодии, основанную на принципах интонирования человеческой речи. Человеческая речь в смысловом и в формальном отношениях объективно упорядочена, организована. Музыка же, оторванная от своей стихии, праматерии — народного языка, — лишена такого объективно упорядочивающего предметного начала. Такая музыка умозрительна и неспособна вызывать глубоких чувств. Она спекулятивно «выводится» из «принципа неопределенности», то есть из представления, что человек существует якобы в «двойной оболочке», одна из которых — внешний мир, представляющий собой «фиксацию в себе», другая же — непосредственное «я», наполненное неистинными ощущениями. Подводя такую основу под

беспредметничество, иные теоретики пытаются представить музыку как сферу, в которой истинным признается только мираж, иллюзия, только отдельность ощущений.

К чему все это приводит? «Что остается дилетантам — среднестатистическим людям XX века?» — задает вопрос американский журналист Р. Макмюллен. И отвечает на него: «Очевидно, они могут делать то, что делает большинство, которое просто отказывается от музыкальной жизни...»¹.

Перейдем теперь к вопросу о том, какое влияние оказывает беспредметничество на архитектуру.

Анализируя проекты и постройки, рассматриваемые теоретиками на Западе в качестве программных — такие, например, как «вилла Савой» Ле Корбюзье или «дом Шредера» Ритвельда, — нетрудно обнаружить попытки архитекторов подчинить форму этих сооружений концепциям беспредметного искусства. Известно, что на современную западную архитектуру сильное влияние оказывают школы беспредметничества, канонизирующие «абстрактно-геометрические», «конструктивные» формы выражения (прямую линию, прямой угол), а также «чистый» цвет, — кубизм, пуризм, группа нидерландских художников «Стиль». Это становится вполне понятным, если иметь в виду, что создание архитектурной формы не осуществимо без предварительного расчета сооружения, расчета его конструкции, пропорций и масштабов.

Например, «вилла Савой» Ле Корбюзье, по оценке критики, представляет собой наиболее характерное воплощение принципов кубизма в архитектуре. Это сооружение предельно «дематериализовано», оно как бы парит в воздухе: тонкие столбы, высоко поднимающие над землей сплюснутую железобетонную коробку, сплошь прорезанную стеклом, кажется, совсем лишены нагрузки. Они призваны подчеркнуть «чистоту» и «отрешенность» современной архитектурной формы. Плоская крыша имеет криволинейные очертания. Тело сооружения буквально продырявлено, все его внутренние и внешние объемы пересекаются, «проникают» друг в друга, так что оказывается необычайно трудным воспринять архитектурную форму в целом.

А вот Франкастель, например, считает, что за последние пятьдесят лет на Западе ничего не создано более до-

¹ R. Mc Mullen, Art, Affluence and Alienation, p. 65.

стойного нашей эпохи, более дерзкого, более совершенного. Правда, тут же он вынужден обратить внимание на печальную участь, постигшую это сооружение. «Совершенно возмутительно,— пишет Франкастель,— что эта вилла, являющаяся вехой в истории современной архитектуры и искусства, заброшена и превращена в хранилище для овощей, испачкана и обречена на разрушение»¹.

Возникает вопрос: случайна ли печальная участь, постигшая «виллу Савой»? Не отражается ли в этом бесперспективность самой кубистской концепции архитектуры?

Теоретики современного искусства доказывают, будто в XX веке пространственные искусства (живопись, скульптура, архитектура) развиваются в неразрывной связи и в одном направлении — к абстрактному выражению релятивистской концепции пространства — времени. Тот же Франкастель, например, полагает, что в XX веке новые архитектурные формы были обусловлены не столько машинным производством и широким применением в строительстве железобетона (бетон давно уже был известен), сколько новыми эстетическими представлениями, проявившимися прежде всего в живописи. «Принимая в качестве отправной точки живопись,— пишет он,— и пытаясь выявить то, что у нее есть общего с архитектурой, мы отмечаем, что, несмотря на существование различных фаз, они развиваются в общем направлении вот уже пятьдесят лет...»².

Рассматривая архитектуру только в ее внешних признаках и проявлениях, теоретики беспредметничества в конечном итоге приходят к противопоставлению архитектуры жизни. «Поэзия, музыка, живопись и скульптура переходят в область абстракции — к полной независимости от внешнего мира. Когда архитектурное выражение будет способно подняться до этого уровня, архитектура станет истинным искусством»³. Архитектура рассматривается в данном случае вне связи с производством, с экономикой, как некая отрешенная от действительности область, где должен раскрыть себя «чистый дух».

Архитектура вступает и не может не вступать в противоречие с надуманными, отвлечеными концепциями. Не потому ли творчество ряда выдающихся западных архи-

¹ P. Fr a n c a s t e l, *Art et technique*, p. 178.

² I b i d., p. 18.

³ «The Enjoyment of the Arts», New York, 1944, p. 108.

текторов, испытывающих влияние беспредметничества, оказывается лишенным внутреннего единства и гармонии? Идея «горизонтальной готики» Ф.-Л. Райта и его проект небоскреба высотой в одну милю, кульп прямой линии, жесткого геометризма и алогизм «церкви в Роншане», стремление к созданию форм, во всем подражающих машине (Ле Корбюзье), являются в известной степени выражением этого противоречия.

Для сооружений, созданных руками человека, характерны преимущественно прямолинейные, прямоугольные, то есть геометрические, абстрактные формы. На эту особенность обратил внимание еще Гегель. О египетских пирамидах он, например, писал: «Здесь появляется свойственная архитектуре и существенная для нее линия — именно, прямая — и вообще правильность и абстрактность форм»¹.

Отвлеченность форм позволяет выражать идеи предельно широких степеней обобщения. Однако означает ли это, что архитектура лишена конкретного содержания? Вовсе нет. Ее предметное содержание связано с назначением архитектурного сооружения, которое определяется конкретными процессами жизнедеятельности человека как социального существа — его бытовыми, производственными и тому подобными потребностями.

Иногда говорят: беспредметную живопись следует рассматривать как декоративное искусство, которое можно органично связать с современными строгими, аскетичными архитектурными формами, поскольку современная архитектура и беспредметное искусство структурно близки друг другу. Сторонники этой точки зрения ставят в один ряд абстрактную живопись, орнамент, архитектуру, которые, по их мнению, связаны не с семантикой, но лишь с синтаксикой...

Однако при этом забывают сказать о весьма важных вещах. Архитектура — это функционально организованное пространство, структура, в рамках которой осуществляется жизнедеятельность человека, что и придает ей то или иное значение. Беспредметничество же не признает никаких функций, оно оперирует независимыми друг от друга элементами; это — распад формы. Отсюда ясно, что архитектура и беспредметничество тяготеют к различной синтаксике — упорядоченной и неупорядоченной. Поэтому они не могут образовать синтеза.

¹ Гегель, Сочинения, т. XIII, М., 1940, стр. 210.

В этой связи весьма симптоматично звучат признания ведущих мастеров западной архитектуры, заявляющих, что в современных условиях синтез архитектуры, живописи, скульптуры и декоративного искусства принципиально невозможен, так как «архитектура основывается на структурных отношениях, придающих пространству масштабность, форму и физическое, объективное содержание, в то время как современное искусство (подразумевается беспредметничество.— С. М.) — это антитеза структурной формы: оно разлагает, фрагментирует форму, структурные отношения и пространство»¹.

Уместно напомнить также, что основоположники беспредметничества всегда отрицали прикладное искусство и декоративность как таковую. Декоративное оформление, утверждали они, всегда к чему-то прилагается, подчинено форме, конструкции предмета, его назначению. Беспредметное же искусство не служит никакой цели.

Когда Кандинский импровизировал, беря в качестве основного мотива красный цвет, он интересовался излучениями красного, его переходами в розовый, багряный, желтый, его кристаллизацией, угасанием безотносительно к решению каких-либо конкретных задач, связанных с прикладным искусством. Следуя ему, один из современных мэтров беспредметничества А. Певзнер заявляет: «Я решительно против всяких форм прикладного искусства. Произведение искусства должно быть зависимым только от воли художника»².

Как известно, рисунок может быть изобразительным и неизобразительным (геометрический рисунок). Неизобразительный рисунок является одним из существенных выразительных элементов в прикладном искусстве: в керамике, в мозаике, при изготовлении тканей, мебели, в плакате. Однако область технического конструирования и непосредственно связанного с ним прикладного искусства, где фетишизируемый беспредметниками неизобразительный рисунок широко используется, не стала и не могла стать сферой их деятельности. Беспредметность, алогизм, разрушение формы, сведение искусства к «ничто» — все эти «принципы» вступают в противоречие с законами прикладного искусства, требующими смыслового, композиционного, ритмического единства между декоративным рисунком, цветом и предметом.

¹ «The Visual Arts Today», p. 32.

² «Aujourd'hui art et architecture», 1961, n° 32, p. 32.

Человек стремится создавать вещи так, чтобы они сочетали разнообразные свойства — удобство, прочность, красоту. Удовлетворяя это требование, художник-конструктор создает, например, удобную, долговечную, надежную в эксплуатации машину — автомобиль, но одновременно он придает ей изящную, вытянутую, «устремленную» форму, выявляющую динамические свойства конструкции. Выразительность формы получает также развитие в зависимости от контрастного сочетания материалов, цветов (черный лак корпуса и светлая нержавеющая сталь отдельных частей, различные декоративные украшения). Форма предмета, таким образом, не застывает в абстрактной неопределенности. Она наполняется выразительными, конкретизирующими ее элементами. Ей придается свежесть с помощью цвета. Причем для этого используются не только абсолютный, «чистый» цвет. Чаще употребляются «конкретные», природные цвета.

В. Кандинского, кстати сказать, пугала возможность движения беспредметничества по направлению к прикладному искусству и растворения в нем. По этому поводу он писал: «Если бы мы уже сегодня стали совершенно уничтожать нашу связь с природой, стали бы насильственным путем добиваться освобождения и довольствовались бы, в конце концов, исключительно комбинацией чистой краски и независимой формы, то мы создали бы произведения, которые имели бы вид геометрической орнаментики, которые, упрощенно выражаясь, были бы похожи на галстук или ковер»¹.

Вот уже более шестидесяти лет беспредметничество идет именно по этому пути — оно уничтожает связь искусства с природой, довольствуясь «комбинацией чистой краски и независимой формы». И что же? В прикладное искусство оно не превратилось, ибо «художественное откровение» беспредметники ставят выше практической цели.

Правда, отдельные художники все же стремятся связать свое творчество с прикладным искусством, с архитектурой. Так, например, Х. Миро принимал участие в росписи здания ЮНЕСКО в Париже. По его признанию, он стремился внести в эту математически рассчитанную форму начала природной стихийности и мистической бессвязности. Насколько это оказалось удачным? «Стена луны» и «Стена солнца», расписанные им, приятны в вос-

¹ В. Кандинский, О духовном в искусстве, стр. 121.

приятии, однако свидетельствуют о том, что мистика не вяжется с рационализмом, легкостью, изяществом современной архитектуры.

Логика производства, функциональность заставляют беспредметника действовать осмысленно, прикрепляют его символы к конструкции (витражи, пластиковые перегородки, расчлененные с помощью мондриановского рисунка и цвета — красный, желтый, синий), к предмету, материалу, архитектурному окружению (гнутые, витые, динамичные формы некоторых абстрактных скульптур). Это сообщает действиям художника-беспредметника целесообразный характер. Но при чем же тут доктрина? Таких отклонений наблюдается немало: сейчас беспредметники не только расписывают здания, украшают обрубками из металла и камня скверы городов (иногда весьма удачно), но и вносят свой вклад в орнаментику галстуков, ковров, тканей, обоев. Правда, эти вспышки так же внезапно угасают, как и возникают.

Рассмотрим другие виды искусства, где влияние беспредметничества оказалось еще менее значительным, чем в музыке, архитектуре и прикладном искусстве.

Существует так называемая «алитература». Ее сравнивают с беспредметной живописью, как будто литература может повторить прием, когда «живописный элемент незаметно освобождается от предмета, с которым был слит воедино, чтобы удовлетворяться самим собой и в возможной большей мере обойтись без поддержки»¹.

Может или не может? Пока литературоведы решают этот вопрос, предпримчивые авторы уже написали «беспредметные романы». Их чтение можно начинать с любой страницы — в этих «романах» нет ни начала, ни конца, в них ничто не описывается, ничто не объясняется.

Руководствуясь аналогичными принципами, пишут свои стихи некоторые американские поэты. Так, один из них признается, что его творчество близко абстрактному экспрессионизму — во-первых, потому, что эта живопись по своему духу есть чисто американское явление, в котором раскрывается «грубая сила природных вещей» (что очень нравится поэту), во-вторых, он сам, подобно его знакомым и друзьям среди абстрактных экспрессионистов, обладает способностью «видеть» музыку и охотно отдает себя во власть случайности. Поскольку родство

¹ Цит. по: И. Шкунаев, Современная французская литература, М., 1961, стр. 255.

душ налицо, то «раньше или позже,— пишет он,— я должен был найти способ привнести их визуальное и возбуждающее видение в поэзию»¹. Такой способ вскоре был найден: автор подчиняет теперь каждую строку первой букве, которая вместе с первыми буквами всех последующих строк образует имя, слово или целую фразу (акростих). Способ не так уж нов, но он действительно открывает возможность для полного господства случайности и беспрограммности (так же как это имеет место в абстрактном экспрессионизме).

Обратимся, например, к творчеству Керуака. Его стихи не лишены социального смысла, но совершенно импульсивны. Сумбурные и бессвязные, они тревожат и раздражают. Сам Керуак называет себя поэтом «неподвижной мысли». Он пишет:

У меня нет планов,
дат,
свиданий...
Я только вижу души, города
из башни слоновой кости,
отравленной опиумом².

Керуак пишет о ненависти к коммунизму. Видимо, это чувство сложилось у него под влиянием антикоммунистической истерии, характерной для США. Однако за этой ненавистью скрывается нечто большее, чем политическая декларация,— бессилие «саморазрушающегося» человека, который все отвергает только потому, что уже ничего принять не может.

Такая поэзия в известной мере представляет собой еще «смысловую» абстрактную поэзию. Существует, однако, совершенно обессмысленный вариант ее— ино-поэзия. Наша эпоха, говорят поэты-беспредметники, характеризуется всеобщим разладом и развалом. Подобно разрушению атома, рушится мир, человеческая личность распадается. Человек XX века отдален от себя и от других, он превращается в «бессмысленную клетку». В мире отсутствующих взаимосвязей нет закономерного движения, нет причин, правил и норм, а посему не может быть и ответственности поэта перед собой, перед другими людьми, перед искусством... Стихия искусства — разрушение. В поэзии, стремящейся к саморазрушению, слово, перво-

¹ «Poets on Poetry», New York, 1966, p. 82.

² J. Kerouac, Mexico-City Blues, New York, 1959, p. 34.

элемент словесного искусства, превращается в бессмысличное сочетание звуков:

дыр, бул, шыл,
убещур,
скум
вы со бу
р л э з¹.

По поводу сего творения В. Шкловский писал еще в 1919 году: «Публика... встретила эти стихи проклятиями, а критика, рассмотрев их с точки зрения науки и демократии, отвергла, скорбя о той дыре, о том Nihil, к которому пришла русская словесность. Говорили много и о шарлатанстве»².

Разбираясь в «этом явлении», ученые установили, будто у каждого звука есть своя сущность и сила: *у* — обладает «мрачностью», *а* — «радостностью», *и*, *э* — «светлостью» и «открытостью» и т. п. Примерно то же самое установил и Кандинский, разбираясь в «сущностях» геометрических форм и «абсолютных» красок.

Усилия русских «ничевоков» не остались втуне. Пятьдесят лет спустя их опыт был повторен в Вене. «Венская группа» беспредметников взвывала к богу на таком языке:

А а у
Э э ой
а да и
э дэ бой
бэ ба у
бэ бэ они
ну — а бу
мэ э со ми...³.

Если обратиться к руководству по поэтике и расшифровать эту молитву, то получится: радостность, мрачность, открытость... то есть в итоге все те же косноязычие, нечленораздельная речь.

Разрыв связей между словом и понятием, между звуками в слове, между читателем и писателем, между искусством и действительностью — вот основа «алитературы», превращающей словесное искусство в руины, в хаос. Таков итог развития литературного беспредметничества за пятьдесят лет.

¹ А. Крученых, И. Клюн, К. Малевич, Тайные пороки академиков, М., 1916, стр. 16.

² «Поэтика. Сборники по теории поэтического языка», I и II, Пг., 1919, стр. 14.

³ «Литературная газета», 1969, 12 февраля, стр. 13.

Не менее абсурдны подобные эксперименты и в области театра. Театр, в представлении Кандинского, «вбирает в себя все языки, все средства», свойственные искусству. Однако он представляет их в виде... абстрактных существ. Вместе взятые, механически соединенные, они образуют орудие священномодействия и «чистой» игры. «Таким образом,— пишет Кандинский,— чистая абстрактная форма театра представляет собой сумму абстрактных средств: живописи (цвет), музыки (звук), танца (движение) в их совместном, архитектурном, т. е. пространственно-объемном, сочетании»¹.

Искусство театра воплощается в сценическом действии, предполагающем существование некоего начала, синтезирующего «все языки и средства» — драматургию, искусство актера, режиссуру и другие образно-выразительные средства. Но именно это синтезирующее начало в театральном искусстве выпадает из поля зрения беспредметников. Они подменяют синтетический принцип принципом аналитическим, стремясь подчеркнуть исключительное значение какого-нибудь одного элемента театральной выразительности. Одни говорят, что главное в театре — свет, ибо только свет, подобно музыке, может выразить внутреннюю сущность явлений; другие считают таким средством ритм (в ритме выражается необходимость всех предметов на сцене механически передвигаться); трети такое универсальное средство видят в иллюзорности сценического искусства, в театральности, подчиняющейся не логике мыслей и чувств, но жесту, движению, игре ради игры. В зависимости от того, какому элементу придается значение абсолютного средства, создается свой, «особый» театр: цветовой, статико-динамический, акробатический, метафизический... Суммируя эти устремления, русский режиссер и теоретик театра Н. Евреинов писал: «Мы присутствуем при последней вспышке искания смысла жизни вне прекрасного... Близкое будущее явит нам всеобщее признание смысла художественного произведения исключительно в его форме»².

«Искания» вне прекрасного продолжаются и в современном «театре абсурда», в котором дозволено самое невероятное: персонажи с тремя носами, человекоподобные существа, откладывавшие на сцене яйца, голоса, исходящие из мусорного ящика...

¹ Цит. по: Р. Рöгтпег, Experiment Theatre. Chronik und Dokumente, Zürich, 1960, р. 120.

² Н. Евреинов, Театр как таковой, М., 1923, стр. 13.

При этом актер деспотически принижается. Он приравнивается к бездушной вещи, механически передвигающейся по сцене. Беспредметничество, таким образом, вступает в конфликт со спецификой театральной образности. Самые яркие цветосочетания, самые точные механические ритмы, самые замысловатые сценические построения не в состоянии заменить творчество актера, происходящее непосредственно на глазах у зрителя и обращенное к нему, естественное звучание человеческого голоса. Именно поэтому абстракционизм и оказался бесплодным в своих попытках создать новый театр.

Проводя аналогии между различными видами искусства, беспредметники упускают из виду специфику каждого из них. Все виды искусства ими огрубляются, упрощаются: живопись переходит в цветовой хаос, в геометрический рисунок, музыка — в звуковую аритмию, кино — в «движущуюся живопись».

Что же касается влияния беспредметной живописи на кино, то в этой связи известный французский историк кино и критик П. Лепроон пишет: «Абстракционист завтрашнего дня поймет, что не существует ни неподвижной линии, ни неподвижного цвета, и что они могут лишь укращать жизнь, но не воспроизводить ее. Жизнь есть движение, каждая линия перемещается, каждый цвет меняется. Жизнь есть прежде всего ритм. Абстрактный художник будущего откажется от мольберта. Он будет писать или на полотне экрана цветными чернилами, или в пространство пучками света»¹.

Интересные сведения о методах и приемах работы некоторых американских кинорежиссеров, пытающихся поднять кино «над уровнем живописи XIX века», с тем чтобы приблизить его к «современному состоянию других искусств» (самым современным из них считается, конечно же, беспредметная живопись), приводятся в статье советского киноведа Н. Абрамова, который пишет: «Художник и фотограф Фрэнсис Ли работает с вырезанными из бумаги беспредметными формами. Он двигает их на фоне плоскостей, закрашенных разными цветами. Дуглас Кроуэлл использует абстрактные формы из толстого слоя краски или мягкого воска, изменяющиеся от кадра к кад-

¹ П. Лепроон, Современные французские кинорежиссеры, М., 1960, стр. 449.

ру. В фильмах Джейса Девиса разноцветные, ритмические композиции возникают от лучей или вспышек света, отражающегося от различных плоскостей. В фильмах «По ту сторону зеркала» (1955 г.) и «Аналогии» (1955 г.) он обыгрывает отражения предметов в неровных золотых и серебряных поверхностях. Джордан Белсон воссоздает ритмы с помощью отражений предметов, мелькающих так быстро, что их невозможно распознать»¹.

Как видим, «обогащение» осуществляется за счет сомнительных попыток растворить кино в стихии цветовой скользящей шкалы, в движении беспредметных форм, разрушающих образ.

Попытки создания «абстрактного кино» предпринимались неоднократно. Но всегда неудачно. Киноаппарат не может зафиксировать «ничто», как этого требует беспредметничество. Только действительность, только вещь, предмет, поглощающий и отражающий световой луч, могут стать объектом киносъемки. Кино «не позволяет» уйти от объективной действительности. Беспредметничество находится в явном противоречии со стремлением кино к документальности, к достоверности. Единственное, что может сделать беспредметничество в кино,— деформировать зрительные образы. Достигается это причудливой игрой светотени, аритмичным монтажом, наплывами, замедленным и ускоренным движением, искажающим ракурсом и т. п.

Хотя беспредметничество, якобы соответствующее «духу XX века» (века, когда кино стало самым массовым из искусств), и не получило широкого признания в западном кинематографе, его установки на случайные эффекты, на бессюжетность, бесформенность тем не менее оказывают известное влияние на эстетику буржуазного кино.

Кино, как и все искусство XX века,— это не отражение действительности, заявляют сторонники этой концепции. Фильм — не идея. Режиссер — не demiurge, формирующий мироощущение зрителя, навязывающий ему свои взгляды на жизнь. Главное в кино — это человек, воспринимающий фильм. Идеи, концепции, образы, воплощаемые в фильме, возводят непреодолимую преграду между зрителем фильма и его создателем. Эту преграду необходимо разрушить. Чтобы достичь такой цели, нужно предоставить полную свободу и режиссеру и зрителю. Пусть режиссер овладеет «обнаженным» способом выражения

¹ «Вопросы киноискусства», вып. 5, М., 1961, стр. 291—292.

реальности. Пусть он не занимается решением каких-либо проблем, пусть он не ищет каких-либо решений. Пусть он методами «прямого кино» фиксирует неорганизованный поток событий. Зритель сам придет к определенным выводам... Разрушение киноязыка, по признанию сторонников такого кино, выражает распад социальных связей современного человека, импульсивного и необузданного.

Как уже отмечалось, беспредметники пытаются придать своим умозрительным формулам универсальное, распространяемое на все виды искусства значение, претендуя при этом на открытие новой эры в эстетическом мышлении человечества. Свои притязания они осуществляют, однако, ценой потери эстетического критерия. Это создает предпосылки для всеобщего смешения и хаоса, отождествления музыки и живописи, живописи и литературы, живописи и кино... Такое отождествление неправомерно уже хотя бы потому, что каждое искусство, уходя своими корнями в предметную деятельность человека, отражает тот или иной ее аспект; а также потому, что многогранная человеческая сущность дифференцируется в искусстве не только благодаря предметной содержательности ее, но и посредством бесконечного разнообразия средств эстетического выражения; и потому, наконец, что существует известная неоднородность в восприятии искусств пространственных и искусств временных, обращенных к разным перцептивным способностям человека.

Весьма интересные наблюдения на этот счет содержатся в книге художника из ФРГ Г. Мюнха «Беспредметное искусство — ошибка против логики», где проводится аналогия между языком искусства и разговорным языком, упорядоченным и оформленным, нормы и закономерности которого «интуитивно усвоены» народом. «Лишь в результате наличия этой упорядоченности, знакомой каждому, — пишет Мюнх, — можно теперь прочесть, заметить, почувствовать выразительность и художественную ценность того нового порядка, особого, необычного и поэтому выражающего нечто добавочное, который привнесен поэтом»¹.

Нельзя не согласиться с Мюнхом: только опираясь на «интуитивно усвоенный» критерий, общество воспринимает и оценивает искусство. Но суть в том, что в роли тако-

¹ Ганс Мюнх. Беспредметное искусство — ошибка против логики, М., 1965, стр. 17.

го критерия выступает не самодовлеющий порядок гласных и согласных, который образует слова, соединяемые в предложения по правилам грамматики и синтаксиса, или определенный порядок фонем. Нормы и законы языка, языковых коммуникаций, «интуитивно усвоенные человеком» и многократно воспроизведимые в общении, в конечном счете есть результат *общественной практики*, которая выступает в качестве движущей силы развития языка. Беспредметники же видят в своем искусстве некий абсолютный язык, *независимый* от общественной практики.

Беспредметники явно не желают видеть тех богатых эстетических возможностей, которые предоставляет художнику реалистическое творчество — творчество по законам отражения действительности и ее воспроизведения в формах самой действительности.

Отражаясь в искусстве, действительность, каждый ее предмет выступают в качестве носителя эстетических свойств — фактуры, формы, цвета. К тому же предмет отражается не сам по себе, но в *связи*, в *отношении* с другими предметами, — поэтому в нем выражаются и эти отношения в виде взаимоотражений, пропорций, масштабов, ритма, гармонии, меры и т. д.

Но самое главное: предмет представляет собой то известное (поскольку он включен в практику человека), благодаря которому человек может перейти к неизвестному, к познанию этого неизвестного. Художник-реалист в своем творчестве стремится правдиво отразить действительность вовсе не для того, чтобы «удвоить» ее (этим занимаются натуралисты). Правдивое отражение действительности является для него *необходимым условием* открытия истины, перехода от известного к неизвестному (Аристотель назвал этот процесс «радостью узнавания»).

Изгнав предмет из искусства, беспредметники тем самым лишили искусство его познавательной функции, лишили человека возможности «радости узнавания», вне которой немыслимо сколько-нибудь глубокое эстетическое переживание. Конечно, сами по себе абстрактные формы и цвета способны вызывать элементарные эстетические чувства, и в силу этого им можно приписать известные эстетические значения, но эти значения — вторичны. Они возникают лишь благодаря ассоциативному мышлению, которое опять-таки приводит зрителя или слушателя к воспоминанию о предмете.

«Познание,— отмечает В. И. Ленин,— есть вечное, бесконечное приближение мышления к объекту»¹. Движение искусства «вглубь» и «вширь», развитие его бесконечно умножающихся форм, видов, жанров свидетельствует о беспредельном накоплении человечеством познавательного опыта, о всерасширяющихся эстетических связях человека с действительностью, о богатстве его творческой фантазии.

Что же касается беспредметничества, то оно не обогащает эстетический опыт человечества, напротив, опустошает его. Картины беспредметников не смотрят дважды, трижды, как смотрят статуи Праксителя, «Джоконду» Леонардо да Винчи, портреты Рембрандта. Подлинное искусство бесконечно и поэтому радостно. Не случайно Шиллер утверждал: жизнь — серьезна, искусство — радостно, а Чернышевский связывал эстетическое наслаждение с чувством «светлой радости».

Иные ощущения вызывает беспредметничество. Даже те «лучшие» абстрактные картины, в которых несомненно можно обнаружить известную фантазию, чувство цвета, и те исчерпывают свое «эстетическое содержание» при первом восприятии. Подавляющее же большинство произведений беспредметников способно вызывать у зрителей лишь крайне мрачные чувства или нервическое возбуждение. «Впечатление такое, будто побывал в фирме по продаже надгробий...». «Да, с разрушением у этих людей дело обстоит просто великолепно...». «Похоже на то, что эти картины рисовали велосипедными колесами...». «За абстрактную живопись стоило бы платить абстрактными деньгами...». Такие записи оставляют посетители выставок абстрактного искусства.

Беспредметники не скрывают того, что они больше склонны к разрушению, чем созиданию. Такого рода настроения вполне понятны. Западная пресса весьма падка на сенсационные сообщения о «свихнувшейся молодежи», охваченной тоской, разочарованием, неистовой жаждой разрушения, лишающей себя покоя в силу инстинкта саморазрушения!

Касаясь идейных проблем современной «западной цивилизации», французский писатель А. Мальро пишет: «Действительная драма Европы — это смерть человека...» «Европа мыслит в границах не свободы, но судьбы»². Раз-

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 29, стр. 177.

² A. Malraux, *Les Conquérants*, Paris, 1949, pp. 259, 260.

ве это не звучит как смертный приговор так называемой «фаустовской культуре»?

«Фаустовский человек», воплощающий собой творческое начало, пытливый, дерзающий, ищущий, действительно деградирует в современном буржуазном обществе, гибнет под развалинами «саморазрушающейся цивилизации». На смену ему приходит буржуазный индивид с галлюцинирующим воображением, рвущий связи с объективной действительностью, существующий «в себе» и признающий в качестве единственной реальности — свое собственное ощущение.

Дело, конечно, не только в эгоцентризме художника, но в первую очередь в той атмосфере презрения к гуманистическим идеалам и ценностям, в той обстановке военной истерии, психоза разрушения, аморальности, цинизма, антикоммунизма, в духе которых современное буржуазное общество воспитывает молодежь. Отрицание действительности, пренебрежение к разуму толкают ее на разрушительную работу. «Эстетика» беспредметников является типичным выражением этой негативной, разрушительной деятельности. Тотально отрицая действительность, беспредметники тем самым обнаруживают «слабость нервической натуры», которая не выдерживает тяжести действительности. В таких условиях художнику легко перейти от творчества к мистификации, к надувательству.

Каковы следствия этих мистификаций?

Тот исторический путь, который человеческая культура в величайшем творческом напряжении прошла от питекантропа до Фауста, преодолевается теперь в обратном направлении. Западная пресса уже не в состоянии отличить бессмысленные «художества» от продуктов «творческой» деятельности обезьян. В 1961 году английский журнал «Studio» поместил статью «Живопись шимпанзе», в которой сообщалось о том, что в мире есть уже тридцать две обезьяны, занимающиеся «живописью». В статье рассказывается о том, что в квартирах некоторых снобов эти «картины» висят рядом со знаменитыми шедеврами беспредметников: «Картины обезьян не столь уж нелепы. Они вызывают удовольствие, когда на них смотришь. Главное: они не претендуют на то, чтобы символизировать что-либо...»¹.

¹ «Studio», June, 1961, p. 203.

Перед беспредметниками, хотят они того или нет, неизбежно встают вопросы: что такое искусство? Что такое красота?

На первый вопрос теоретики беспредметничества отвечают так: искусство ничего не отражает, ничего не выражает, ничего не сообщает. Как объект, равный самому себе, искусство вызвано из небытия с помощью чувства страха перед действительностью или отвращения к ней. В этом ответе все имплицитно содержащиеся в нем определения — негативные. Подобная негативная программа характеризует подавляющее большинство самых разнообразных направлений беспредметного искусства.

Однако в беспредметничестве наблюдаются и другие попытки — попытки подойти к искусству с позиций «иноязыка».

Некоторые беспредметники утверждают: все, что мы видим, имеет оборотную сторону, изнанку, представляющую собой область неисчерпаемой тайны. Посему беспредметное искусство должно быть своеобразным окном, открытым в эту фантастическую и непознаваемую область. В нем все покрыто мраком подсознательного, все неопределенно, бесформенно, хаотично, сумбурно. Беспредметную живопись поэтому называют не иначе как *ино-искусство*, так как она, будучи принадлежностью «погодногоного» мира, не может быть похожей ни на какое из известных нам искусств, отражающих мир «посюсторонний».

Могут ли произведения «ино-искусства» оцениваться с позиций эстетики, вырабатывающей научные критерии художественного творчества, обобщая опыт реалистического искусства? Конечно, нет! Произведения «ино-искусства» должны и оцениваться с позиций «ино-эстетики», с помощью «иноязыка».

Кое-кто сокрушается, что такой эстетики не существует, как и не существует иноязыка. Однако разве нельзя предположить, что такая эстетика и такой язык будут созданы логиками, психологами, математиками способом, о котором мы... ничего не знаем?

Будут созданы, но с какой целью? Неизвестно! Ведь произведения беспредметников, выражающие неразгаданную тайну ино-бытия, представляющие собой «вещи в себе», выходят за пределы человеческого опыта и потому не поддаются никакому определению.

М. Брион полагает, будто беспредметная картина является не чем иным, как символом, передающим возбуждение и клокотание бесконечного и неизвестного мира, приводимого в движение таинственным «вечным двигателем».

Г. Рид склоняется к мнению, что беспредметные картины выражают реальность сущностей, находящихся *вне* и *над* реальностью явлений.

На вопрос, чем стала живопись, ничего не воспроизведящая и ничему не подражающая, А. Мальро отвечает так: это — магическое окно, открытое в иной мир, несовместимый с реальным миром.

Эти «позитивные» определения мало что добавляют к тем негативным, о которых шла речь выше.

На второй вопрос — что такое красота? — беспредметники отвечают: чувство красоты не свойственно современному человеку, уже вышедшему «за пределы истории». В другом случае повторяют то, что обычно находят в учебниках эстетического субъективизма: любой объект может стать эстетическим — все зависит от характера его восприятия. А восприятия, ощущения, чувства никак не связаны с объектом, они — абсолютно субъективны.

Однако известно, что эстетическое чувство, развивающееся и обогащающееся в процессе освоения и преобразования человеком окружающей действительности, вовсе не безразлично к непосредственной физической данности предметного мира. Известно также, что связь эстетического чувства, этого активного, деятельного продукта развитой человеческой чувственности, с предметом не однозначна, не одностороння, не замкнута в рамки: предмет — отражение. В эстетическом чувстве, продукте предметного отражения действительности, проявляются не только единичный опыт индивида, но и богатство его родовой, «развернутой» человеческой сущности.

Однако для художника-беспредметника творчество берет начало и завершается вне его предметных связей с окружающей действительностью. На основе какой же «субстанции» может сформироваться у субъекта, воспринимающего произведения беспредметников, развитое эстетическое чувство? Не потому ли английский скульптор Г. Мур прямо заявляет: «Красота — чувство, свойственное поздним грекам и эпохе Возрождения, — не является целью моей скульптуры»¹.

¹ Цит. по: T. Read, The Tent of Muse, London, 1957, p. 229.

И в самом деле, иной беспредметник может подумать: зачем стремиться к красоте, если в буржуазном обществе хорошо оплачивается безобразное, если между прекрасным и уродливым, между правдой в искусстве и произвольной «выдумкой» нет резких границ? Это было признано еще в начале XX века. В свое время О. Шпенглер спрашивал: «Что такое это наше так называемое «искусство»? И сам же ответил на свой вопрос: «Выдуманная музыка, полная искусственного шума массы инструментов, выдуманная живопись, полная идиотических, экзотических и плакатных эффектов...»¹. И далее: «Искусственное искусство неспособно к дальнейшему органическому развитию». Затем последовало горькое признание: западное «изобразительное искусство безвозвратно пришло к концу»².

Беспредметная эстетика не может привести искусство к чему-либо иному.

¹ О. Шпенглер, Закат Европы, т. I, стр. 305.

² Там же, стр. 304.

Социальные мотивации

В те самые годы, когда Воррингер провозгласил начало новой эры в искусстве, ознаменованной переключением внимания с изображения объекта на изображение «чистого» пространства, когда Кандинский подарил человечеству свои «импровизации» — символы «самоистребляющегося духа», именно в эти годы Шпенглер заявил: «Нашей эстетике не хватает... в достаточной мере перспективы, непредвзятости взгляда и доброй воли к абстракции»¹.

Опасения эти были напрасны: у буржуазной эстетики, отказалавшейся от поисков истины, «доброй воли к абстракции» оказалось в избытке.

Чем же стимулировалась эта воля? Кем поощрялась? Какой социальный смысл она в себе заключала?

Западные философи и искусствоведы дают самые противоречивые ответы на эти вопросы. И хотя их доводы не могут удовлетворить требованиям беспристрастного анализа (многие из которых свидетельствуют о явной попытке этих горе-теоретиков скрыть истину), все же они проливают некоторый («вторичный») свет на беспредметничество.

Одни западные философи и теоретики искусства связывают движение беспредметничества с кризисом гуманизма, другие, напротив, в экспериментах художников-беспредметников видят черты определенных духовных завоеваний XX века.

Кризис буржуазной культуры и искусства обычно рассматривается этими философами и теоретиками как выражение «хаотических, разрушительных сил, действующих в нашу эпоху». Так, например, историк искусства

¹ О. Шпенглер, Закат Европы, т. 1, стр. 209.

П. Шмидт (ФРГ) говорит о шествии «разрушительной» идеологии, выраженной в «ревизии» традиционных основ естествознания (имеется в виду отрицание современной физикой и философией традиционных представлений о причинности, отрицание, связанное с кризисом космогонической теории Канта — Лапласа). «Очень трудно предвидеть, — пишет он, — куда должно привести это разрушение прочных основ, если не к концу культуры и человеческого бытия»¹.

П. Шмидт не замечает того факта, что «эпоха замешательства и нигилизма» свидетельствует не столько о трагедии общечеловеческой культуры, сколько о духовном крушении тех, кто отрицает объективно существующие законы природы, разум, логику, науку, общественный прогресс и многое другое.

Иные из теоретиков пытаются представить кризис буржуазной культуры как «необходимое» следствие развития современной цивилизации, машинного производства, техники. Так, например, профессор Гарвардского университета Дж. Хаднат отмечает: «Наша практика — только симптом, не причина: она является следствием болезни, которая глубоко лежит в общей структуре нашей цивилизации»². «Болезнь» эта названа им «технологическим абсолютизмом». Что же касается искусства, то отрицание красоты в искусстве, по мнению Дж. Хадната, есть в первую очередь следствие «соображений стоимости», неизбежный результат «омассовления», стандартизации искусства, господства техники над помыслами и устремлениями человека.

Другие считают, что кризис искусства обусловливается тем преобладающим положением, которое занимает наука в современном обществе. Так, Дж. Файбельман отмечает: «В век господства науки к художникам относятся с пренебрежением, искусство игнорируется»³. Противоречие между наукой и искусством видят в том, что, если наука вырастает на основе аккумулированного опыта человечества, то искусство якобы всегда выражает лишь сиюминутную, инстинктивную волю индивидуума; в том, что, если научные гипотезы проверяются опытом, то поэзия якобы не подчиняется столь точным критериям.

¹ P. Schmidt, *Geschichte der modernen Malerei*, Stuttgart, 1957, S. 15.

² J. Hudnut, *Architecture and the Spirit of Man*, Cambridge, 1949, p. 249.

³ J. Feibelman, *Aesthetics*, New York, 1949, p. 422.

Развивая эти положения, американский поэт, романист и философ Файбельман пишет: если в античности искусство процветало на основе мифологии, то в наше время, время знания, в эпоху необычайно бурного развития науки, мифология безвозвратно ушла в прошлое. «Нам не хватает богатой, красивой и символической мифологии, над которой наши художники могли бы работать»¹, — заключает он.

С сожалением приходится признать, что «мифология» (правда, не претендующая быть красивой) в наше время все же существует. Ее создают критики.

Так, например, М. Рагон пишет: «Одна из величайших неожиданностей, связанных с абстрактным искусством, заключается в том, что ирреальные формы, созданные пионерами этой школы, благодаря научным открытиям приобретают черты «реальных», природных форм. Большое число фотографий, сделанных с помощью электронного микроскопа... явили нам неслыханное сходство с некоторыми абстрактными картинами»².

Оказывается, что неожиданно для самих себя беспредметники создали картины, похожие на фотографии микро-частиц и атомных структур. О чем это свидетельствует? Не о том ли, что они с помощью «внутреннего прозрения» открыли для себя область, доступную лишь физикам, вооруженным электронным микроскопом? Так по крайней мере думает Рагон. Так же думают и другие мифотворцы-субъективисты, полагающие, будто между психическим и физическим существует принципиальная координация (в физическом пространстве — времени в каждый момент времени имеется такое же множество событий, какое имеет место в психике человека). Признается, таким образом, существование двух соотнесенных между собой субстанций: физической и психической. Физик, естественно, овладевает физической субстанцией. А беспредметник... психической. В этой связи С. Люпаско пишет: «Абстрактный художник стремится абстрагировать чисто психическое и наслаждаться своими муками как своей субстанцией, как своим бытием»³. Но так как в физической области происходят те же события, что и в области психической, то, постигая психическое, беспредметник «угадывает» тем самым события, происходящие в

¹ J. Feibelman, *Aesthetics*, p. 426.

² M. Ragon, *Vingt cinq ans d'art vivant*, p. 14.

³ St. Lupasco, *Science et art abstrait*, p. 85.

физическом мире. Вот почему ирреальные формы беспредметников так похожи на фотографии микрочастиц и атомных структур. Все очень просто...

Подобные взгляды являются плодом спекулятивного мышления, «чистого умозрения». Среди интеллигентии они поддерживаются благодаря тем многочисленным поверхностным аналогиям между искусством и наукой, которыми в изобилии снабжает публику вездесущая, «всезнающая» буржуазная пресса. Сама же она, как правило, питается плодами просвещения, растущими на древе непозитивизма.

Именно об этом свидетельствует «казус Рагона». Подобные казусы возможны тогда, когда рвутся связи между наукой и искусством. Современная буржуазная культура в силу ряда причин предрасположена к такому разрыву.

Известный английский писатель и физик Ч. Сноу в на шумевшей книге «Две культуры и научная революция» отмечает: художественная и научная интеллигенция находятся сейчас на двух противоположных полюсах, между ними существует неприязнь и даже вражда! Отсутствие взаимопонимания «может стать роковым для западного мира»¹, заключает он. И вот в то самое время, когда обнаруживается полное непонимание художниками того, что происходит в науке, критики находят «совпадения» между беспредметничеством и физическим исследованием микромира! Это уже похоже не столько на миф, сколько на мистификацию...

Вообще следует отметить, что есть значительная доля мистификации там, где наука, техника рассматриваются как некий абсолют, порождающий из самого себя художественный стиль, культуру, тип человеческой личности и т. п. Так, канадский профессор М. Маклюэн, специалист по аудио-визуальным коммуникациям, например, полагает, будто абстрактная картина есть непосредственное проявление творческого процесса, как если бы он осуществлялся самим компьютером².

По мнению З. Гидиона, развитие современной техники, кино, фотографии, радио, телевидения создает особые «механические» средства выражения, заменяющие труд художника. Бешеный рост машины огрубляет челове-

¹ Ch. Snow, *The Two Cultures and the Scientific Revolution*, New York, 1960, pp. 1—4.

² См: M. McLuhan, *Understanding Media: the Extentions of Man*, Toronto, 1969, p. 24.

ческие чувства. Люди перестают понимать красоту. На этой основе возникает трагический разлад между искусством и обществом. Приборы, которыми располагает современная наука, дают неограниченные возможности для исследования тайн микромира и космического пространства. Невидимое, непосредственно не воспринимаемое обнаруживается, становится зримым. Беспредметничество, выражающее невыразимое, наиболее соответствует поэтому «духу времени». Сие рассуждение в одно и то же время похоже на миф и на мистификацию.

Западногерманский философ М. Пикард полагает: главная особенность модернизма вообще и беспредметничества в частности связана с дегуманизацией искусства. Человек как объект, взятый в присущей ему сфере бытия, в решающих действиях, поставленный в определенные исторические условия, исчезает из искусства. Современные художники обращают свое преимущественное внимание не на людей, но на мир вещей, пребывающих под угрозой расщепления, распада. Картина, на которой изображены разрушенные вещи, не является, по мнению Пикарда, картиной. Она представляет собой кусок «атомизированной» действительности. Соответственно беспредметную живопись и скульптуру Пикард называет «атомизированным искусством».

У Пикарда много верных наблюдений, но от его умозаключений также веет духом мистификации.

Сайентистские, технологические, психологические подходы к оценке беспредметного искусства, призванные представить его социально нейтральным, не исчерпывают всех попыток объяснить причины и сущность беспредметничества. Западные философы и искусствоведы вводят также и некоторые социальные мотивы в эти объяснения. Так, английский социолог К. Джоуд утверждает: XX век — это век деловой жизни, меркантильных интересов, век погони за материальным достатком. «Материализм», борьба за существование заполняют жизнь людей нашего времени. Интеллектуальный уровень современного человека резко понижается. Вместо красоты, истины, добра человека занимают такие «низкие» объекты, как пища, дом, деньги, секс и т. п. Джоуд полагает, будто подавляющее большинство во все времена не интересовалось красотой и «не обнаруживало способности оценивать ее»¹. Отсюда следует вывод, что причины кризиса духовной

¹ C. Joad, *Decadence*, London, 1948, p. 265.

культуры следует искать... в «равнодушии народа к прекрасному». Не только в Англии, но и в США утверждают: разрыв между искусством и обществом, усилившийся в наше время, объясняется преобладанием в народе материальных интересов, которые якобы и обусловливают ограниченность эстетических вкусов¹.

Итак, народ равнодушен к искусству — здесь нужно искать истоки и причины кризиса буржуазной культуры. (Опять — чистейший миф!)

И лишь немногие авторы связывают кризис современного буржуазного искусства с кризисом капиталистического общества и его ценностей.

Так, литературовед В. Пинто в книге «Кризис английской поэзии» пишет: «Кризис английской поэзии, который начался за тридцать лет до первой мировой войны, является выражением морального, интеллектуального, общественного и экономического кризиса Англии и Западной Европы. Этот кризис знаменует собой конец величайшего периода в человеческой истории, начавшегося с Ренессанса, периода, который, если суммировать главные завоевания его, можно выразить следующими словами: гуманизм, индивидуализм, капитализм и либерализм»².

По мнению Пинто, в эпоху позднего капитализма правящие классы, охваченные коммерческими интересами, утрачивают способность понимать поэзию, широко распространяется неверие в прогресс, в культуру. Все это возвещает о всеобщем упадке буржуазной цивилизации. Следовательно, ответственность за упадок ложится на буржуазию.

Американский художник Дж. Биддл считает, что искусство, пусть даже самое отрешенное от жизни, не может не отражать некоторых аспектов действительности и что беспредметники, несмотря на их декларации об уходе от действительности, отражают именно современность, а не что-либо иное. Они отражают, по характеристике Биддла, «тайную болезнь», медленную агонию затянувшейся, умирающей исторической эпохи³.

«Умирающая эпоха» — это эпоха войн, кризисов, всеобщего распада и страха. «Мир ужасен. Я хочу уйти от него. Вот почему я предпочитаю беспредметное искусство.

¹ См. «Art in America», 1955, April, p. 55.

² V. De Sola Pinto, Crisis in English Poetry. 1880—1940, New York, 1951, p. 91.

³ G. Biddle, The Yes and No of Contemporary Arts, p. 33.

Оно предлагает мне бегство от действительности» — таковы, по его мнению, мотивации беспредметников.

Все вышеприведенные высказывания, несмотря на их разноречивость, свидетельствуют о том, что современная буржуазная культура переживает глубокий кризис. Беспредметничество, предоставляющее художнику возможность бегства от действительности, является закономерным выражением этого кризиса. Эскапизм и есть его определяющая черта.

Однако объяснение причин и вывод, следующий из этих объяснений, выглядят весьма односторонне. Все дело в том, что подобные объяснения не раскрывают истинных социально-исторических причин возникновения беспредметничества. Было бы неверным искать их где-то на обочинах развития современной буржуазной цивилизации — в пересмотре «традиционных основ естествознания», в «технологическом абсолютизме», в «атомизации действительности», в отсутствии интереса у народа к искусству и т. п. Их можно обнаружить лишь в экономических и политических условиях современного буржуазного общества — в мировых войнах, в несоответствии между развитием материальной и духовной культуры, в отчуждении человека от общества.

В начале XX века на настроения интеллигенции решающее влияние оказывают события всемирно-исторического масштаба, заставившие ее задуматься о судьбах цивилизации, о путях развития человечества.

Первая мировая война, принесшая человечеству кровавые кошмары и разрушения, бессмысленное самоистребление, свидетельствующая о крайнем обострении *всех* противоречий капитализма, окончательно похоронила буржуазно-либеральные представления XIX века о свободе, равенстве, братстве людей. Такие понятия, как «общие цели человечества», «прогресс», еще недавно не сходившие со страниц либеральных еженедельников, теперь казались пустыми словами. Весьма симптоматичны в этой связи признания О. Шпенглера: «Мы впервые усматриваем факт, что вся литература идеальных «истин», все эти благородные, прекраснодушные, глуповатые измышления, проекты, решения, все эти книги, брошюры и речи — совершенно бесполезны»¹.

Многих представителей буржуазной интеллигенции, чье мировоззрение сложилось в период господства либе-

¹ О. Шпенглер, Пессимизм?, Пг., 1922, стр. 24.

рализма, в это время захлестывает волна пессимизма. Выразители дум «потерянного поколения» безнадежно утверждают: все выродилось, выдохлось, измельчало, мир превратился в механизированную пустыню, жизнь стала похожей на организованный ад, «Декларация прав человека» — «клочок бумаги». Мир нуждается в обновлении.

Социалистическая революция в России вызвала известные надежды на обновление общественной жизни, но в массе своей буржуазная интеллигенция не могла в те годы понять смысл глубоких революционных преобразований, произошедших в России. Мнение типично буржуазного интеллигента выразил Г. Уэллс в своей известной книге «Россия во мгле». Вывод, к которому он пришел, носил характер пессимистического пророчества о крушении России и всей современной цивилизации.

Всеобщий кризис капитализма, начавшийся после окончания первой мировой войны, в результате победы социалистической революции в России, который охватил все сферы буржуазной экономики, политики, идеологии, усилил тяготение индивидуалистически настроенной буржуазной интеллигенции к идеализму, к религии.

В западной философской литературе теперь все чаще встречается тезис о необходимости замены материализма идеализмом. При этом материализм изображается в духе старых либеральных представлений — как стремление к материальному благополучию, к выгоде, как преследование сугубо материальных, эгоистических целей. Идеализм же — это «бескорыстная любовь к ближнему», желание ему добра в духе христианской морали.

Неизгладимое впечатление на буржуазную интеллигенцию оказала также начавшаяся революция в области естествознания, внесшая кардинальные изменения в научную картину мира.

Известно, что в конце XIX — начале XX века в изучении явлений природы совершается переход от физики больших масс и «малых» скоростей к атомной и ядерной физике, к скоростям, близким к скорости света. Движение электрона, протона не воспринимается глазом. Однако с помощью приборов человек преодолевает ограниченность своих органов чувств. В физике широко применяется эксперимент. Основанный на методе математической гипотезы, он становится основным средством познания элементарных частиц. Углубляется математизация физики. Идеалисты склонны видеть в этом повод

для обоснования принципиального индетерминизма. «Основная идея рассматриваемой школы новой физики,— писал В. И. Ленин,— отрицание объективной реальности, данной нам в ощущении и отражаемой нашими теориями, или сомнение в существовании такой реальности»¹.

Отрицание объективной реальности неразрывно связано с отрицанием объективной истины. Философы-идеалисты теперь утверждают, что структура материи, пространство и время не имеют объективного характера и зависят лишь от позиции наблюдателя. «Старая» реальность и «старая» истина, нашедшие отражение в классической физике Ньютона, кажутся им окончательно разрушенными.

Все эти события оказали сильное воздействие на буржуазное искусство начала XX века. Искусство в это время попадает под влияние нигилистических концепций, идеологии анархизма. Оно оказывается в плена скептицизма, агностицизма и религии. Чем более настойчиво и властно пробивает себе дорогу революция, тем дальше уходит буржуазное искусство от действительности, стремясь к иллюзорной независимости от жизни. Этим аристократическим устремлениям соответствует доктрина «искусства для искусства».

Субъективизм захлестывает эстетическую теорию, которая исходит уже не «из формы эстетического объекта, а из поведения созерцающего субъекта»². Стремление к абстракции является, по мнению В. Воррингера, «следствием великой внутренней тревоги человека, вызванной явлениями внешнего мира, и соответствует ярко окрашенной трансцендентности всех представлений в сфере религии»³. Эти слова Воррингера дают убедительную характеристику той духовной атмосферы, в которой возникает модернизм. Тенденция к противопоставлению искусства действительности в модернизме завершается полным разрывом, отчуждением между ними. Беспредметничество, являющееся закономерным выражением этой тенденции, доводит этот процесс до его крайних проявлений.

Характеризуя современную буржуазную культуру, австралийский поэт и философ Маколей пишет: буржуазное общество становится «беспринципным во все возра-

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 18, стр. 322

² W. Worringer, *Abstraction und Einfühlung*, München, 1911, S. 2.

³ Ibid., S. 17.

стающей степени», в нем наблюдается «отказ от священных принципов», оно становится «беспорядочным и и расстроенным» из-за конкурирующих интересов, не ведающих общего для всех правила. «Искусство, на знамени которого начертано: «искусство для искусства», как и другие области культуры, свободные от преданности высоким принципам, начинает разрушительную эксплуатацию своего наследия»¹. По мнению Маколея, западная культура исчерпала свой потенциал и неудержимо идет к катастрофе. С особой силой эта ущербность проявляется именно в беспредметничестве.

Обрисованная выше сложная и противоречивая историческая ситуация (буржуазные устои рушатся, война уничтожает старые либерально-гуманистические ценности, массы приходят в движение), с одной стороны, и трагическое восприятие ее, обусловленное «внутренней тревогой», — с другой, и вызывают ту «добрую волю» к абстракции, которая завершается бегством от действительности.

Но кроме нигилистического и пессимистического у этого бегства от действительности есть еще один, может быть, самый существенный оттенок — элитарный. Беспредметники не просто стремятся уйти от действительности, они пытаются «возвыситься» над ней, перенестись по «ту ее сторону». Мистические устремления, само собой разумеется, простому смертному не доступны. Лишь человек, наделенный пророческим даром, художник-духовидец, может подняться до этих прозрений. Это убеждение Кандинский, например, выражает так: «Когда потрясены религия, наука и нравственность... и внешние устои угрожают падением, человек обращает свой взор от внешнего внутрь самого себя.

Литература, музыка и искусство являются первыми, наиболее восприимчивыми формами, где этот поворот к духовному становится заметным в реальной форме. Эти сферы немедленно отражают мрачную картину современности, они предугадывают то Великое, которое, как крошечная точка, замечается немногими и для масс не существует»².

Итак, в условиях, когда духовные ценности старой буржуазной культуры разрушены, а внешние устои вот-вот рухнут, когда массы приходят в движение... художник

¹ Mc Auley, The End of Modernity, Sydney, 1959, p. 6.

² В. Кандинский, О духовном в искусстве, стр. 41.

обращает свой взор внутрь, и там находит решение. Он, подобно Мессии, предугадывает великое обновление и находит в своем искусстве средство духовного преобразования мира.

Что это? Мистика? Да! Но у этой мистики есть совершенно определенный классовый подтекст.

Духовную жизнь общества Кандинский представляет себе в виде «остроконечного треугольника, разделенного на неровные части». На самой вершине его находятся «избранныки духа», а иногда «только один человек». Ниже — те, кто не создает, но лишь потребляет духовные ценности, а в самом низу треугольника — материалисты, атеисты и социалисты. Провозглашая: «Небеса опустели», «Бог умер», они демонстрируют тем самым свое полное равнодушие к «духовной жизни». «Политически эти обитатели являются приверженцами народного представительства или республиканцами», что в представлении Кандинского свидетельствует об отсутствии утонченности и вкуса. «Приверженцы народного представительства» всегда испытывают чувства отвращения и ненависти: вчера — к либерализму, сегодня — к анархии, «которая им неизвестна». А завтра? Насчет будущего, увы, сомнений нет: «Они оттачивают меч справедливости, чтобы нанести смертельный удар гидре капитализма и отрубить этому злу голову»¹. Презираемая самим Кандинским буржуазия подвергается таким образом опасности со стороны тех, кого он презирает еще сильнее.

«Весь треугольник медленно, едва заметно движется вперед и вверх, и там, где «сегодня» находится наивысший угол, «завтра» (эти «сегодня» и «завтра» внутренне соответствуют библейским дням творения) будет следующая часть, т. е. то, что сегодня понятно одной лишь вершине, что для всего остального треугольника является непонятным вздором — завтра станет для второй секции полным смысла и чувства содержанием жизни»². Итак, треугольник движется вперед и ввысь. Но в этом движении есть тормоза — это та огромная инертная масса, которая находится в самом низу: «...обитатели большой секции треугольника никогда самостоятельно не решали вопросов; их всегда тащили в повозке человечества жертвующие собой ближние, стоящие духовно выше их»³.

¹ В. Кандинский, О духовном в искусстве, стр. 33.

² Там же, стр. 25.

³ Там же, стр. 33.

А кто же тащит повозку духовной культуры?

Конечно, тот, кто находится на самом верху,— Моисей. Непосредственно за ним следуют тысячи и тысячи художников, «большинство которых ищут только новой манеры». В погоне за успехом они лишь внешне демонстрируют «искания». Публика теряет интерес к такому искусству. И вот тут-то опять «незримый Моисей нисходит с горы, видит пляску вокруг золотого тельца»¹, неся людям новую мудрость. «Повозка человечества» поднимается еще на одну ступеньку выше.

Таковы в общих чертах представления Кандинского о «треугольнике духовной жизни».

В этих рассуждениях Кандинского прежде всего обращает на себя внимание резкое противопоставление «вершины» — «основанию», Моисея — тысячам и тысячам художников, «избранных», элиты — массам. В теориях Кандинского прослеживаются и заимствования у Канта (гений — это талант, который дает искусству правило), и перекличка с Шопенгауэром (отделение «людей гения» от «людей пользы»), и подражания Ницше (в манере вещаний, характерных для книги «Так говорил Заратустра»: сверхчеловек — соль земли, просто человек — грязный поток).

«Духовный аристократизм», свойственный Кандинскому, заметно снижен у Малевича. У него он принимает грубую форму третирования реализма: «Венера Милосская наглядный образец упадка — это не реальная женщина, а пародия», «Давид Анджело — уродливость»². «Искусство натурализма (читай реализма.— С. М.) есть идея дикаря — стремление к передаче видимого, но не создание новой формы»³... «Искусству дикаря» Малевич противопоставляет «абсолютное творчество» художника, создателя беспредметного мира. Он избегает социальной дифференциации, «прилизительно» деля все человечество на людей «здравого смысла», обладающих «утилитарным разумом», и супрематистов, носителей «интуитивного разума».

Кстати сказать, элитарное мировоззрение, миросозерцание было свойственно не только беспредметникам, но декадансу в целом, что отмечалось многими писателями конца XIX — начала XX века.

¹ В. Кандинский, О духовном в искусстве, стр. 30.

² К. Малевич, От кубизма и футуризма к супрематизму, стр. 7.

³ Там же, стр. 8.

Еще Л. Толстой писал по этому поводу: «Утверждение о том, что искусство может быть хорошим искусством, а между тем быть непонятным большому количеству людей, до такой степени несправедливо, последствия его до такой степени пагубны для искусства, и вместе с тем так распространено, так въелось в наше представление, что нельзя достаточно разъяснить всю несообразность его»¹.

Французский социолог М. Гюйо, характеризуя претензию декадентов на аристократизм, называл их «аристократами навыворот»: «Было бы наивно со стороны декадентов думать... что они образуют группу социальных избранников, в то время как они сами считают себя принадлежащими к числу «отрицательных человеческих величин», бесплодных, бессильных, непригодных к социальной жизни...»².

Важно также отметить, что декаданс в целом (и беспредметничество в частности) связаны не только с мотивами бесплодия и бессилия, страха перед действительностью, бегства от нее. Осознавая свой мессианизм, беспредметники часто склонялись к активному действию. Отстаивая необходимость доброй воли «к абстракции», Шпенглер тем не менее писал: «Активность, решимость, самоутверждение — вот чего мы требуем»³. Ницшеанская идея «воли к власти», исповедуемая многими беспредметниками, неизбежно должна была противопоставить их искусство народу.

Эту вражду «новых муз» с народом не скрывали и не скрывают и сами модернисты. Х. Ортега-и-Гассет, например, утверждал: «Модернизм не понятен и не популярен, массы — против «современного» искусства, оно по сути своей не народно, более того, — антенародно»⁴. И это — не случайность, это судьба модернистского искусства.

Чем же обусловлено, что массы не понимают «новых муз»? С точки зрения модернистов народ находится на низшей ступени интеллектуального развития, ему понятен лишь язык образов, но не символов. Вместе с презрением к народу под маской «чистого» искусства скрывается, по мнению испанского философа, «ненависть к са-

¹ «Л. Н. Толстой о литературе. Статьи, письма, дневники», стр. 398.

² М. Гюйо, Искусство с социологической точки зрения, Спб., 1900, стр. 455.

³ О. Шпенглер, Закат Европы, т. 1, стр. 311.

⁴ J. Ortega-y-Gasset, Dehumanization of Arts, New York, 1956, p. 5.

мому искусству, к науке... ненависть в конечном итоге к цивилизации в целом». Другими словами, Ортега-и-Гассет обнаруживает в «чистом» искусстве анархизм, крайний индивидуализм, которые действительно особенно ярко расцветают в переломные эпохи, в эпохи революционной ломки привычного социального уклада.

Все эти признания красноречиво свидетельствуют о том, кому призваны служить «новые музы», — элите, избранным, «аристократии духа». Ортега-и-Гассет даже утверждает, что всю свою продукцию художник-модернист предназначает для... самого себя. В плане коммерческом такая деятельность может показаться бессмысленной. Но психологически она вполне объяснима.

Художнику, у которого нет общих со всеми ценностей, кажется, что обыденная, «прозаическая» жизнь не заслуживает его внимания. Что же касается окружающей действительности, то она представляется ему в виде кошмара. Отделяя себя от других и даже «от самого себя», художник рассматривает себя как «жертву эпохи». Единственная цель такого художника сводится к поиску новых форм, стиля. При этом он убежден, что «искусство находит стиль только тогда, когда становится искусством для искусства»¹. У «искусства для искусства» есть вполне определенная, «фиксированная» цель — оно стремится возвыситься над «толпой». «Живопись не должна обращаться к толпе на языке толпы, она должна обладать своим собственным языком, чтобы двигать толпу, управлять ею и господствовать над ней...»² — в этом положении заключен не только социальный, но и эстетический смысл беспредметничества: это искусство богемы, изобретающей своей собственный, «гипнотизирующий язык» с целью «возвыситься над толпой».

Этот язык образуется сам собой, когда художник начинает произвольно сочетать формы, не относящиеся ни к каким объектам. При этом художник заверяет, что его творческая одержимость тождественна религиозному экстазу. Его произведения не выражены словами, ибо творчество происходит на уровне *доречевого* понимания. Да, беспредметники действительно сравнивают свое «творческое действие» с состоянием экзальтации, когда «человек начинает разговор с самим собой», совершенно не пони-

¹ «Arts», February, 1961, p. 65.

² F. Bランシャード, Retreat from Likeness in Theory of Painting, New York, 1949, p. 126.

мая происходящего. Созданное таким образом живописное полотно, или «гиперпространство», представляется ему смутной «алгебраической реальностью», миром символов, точек, линий, штрихов, направленных сверху вниз, слева направо, прямо, вкривь и вкось. Картина — это вакуум, в котором нет объектов, нет вещей, а есть только цветовая стихия «энергий»: «смешанное черное и белое», «чистое зеленое», «синее движение» и т. д.

Вся эта философия и все это творчество (если так его можно назвать) представляют собой типичное выражение фетишистского сознания. Людям, пленникам этого сознания, нечего сказать миру. Они потеряли веру в человека, в мир, в себя. Единственное, во что они еще сохранили веру, так это в магию. И вот они произносят непонятные, бессмысленные «странные» слова, как в фильме Ф. Феллини «8½» произносят три слова («аза, низи, маза») стареющие актрисы, надеясь понравиться преуспевающему режиссеру. В этих бессмысленных заклинаниях видят нечто таинственное и жуткое, как в словах, написанных волшебной рукой во время пира Валтасара: «мене, текел, фарес»... Поскольку в них нет никакого смысла, их можно истолковать по-разному.

Беспредметники оперируют нарочито остраненным языком (который лишь у них одних вызывает в памяти смутные эмоциональные призраки), стремясь подчеркнуть свою непонятность, свое одиночество (трагическая маска), свое превосходство над толпой, которой не доступен язык избранных (маска аристократизма), и свое полное равнодушие к тому, что происходит в окружающем мире, в обществе (маска аполитичности). В общем получается так, как в рассказе итальянского писателя Г. Паризе «Я хозяин своим словам». Персонаж, от имени которого ведется рассказ, заявляет: «Скажите на милость, почему я, богатый и влиятельный человек, должен опускаться до уровня своего рассыльного — говорить на том же языке, что и он?!»¹. Тут же он приходит к выводу: «...исходя из того, что каждый должен иметь свой язык... я придумал свой личный способ изъясняться, не похожий ни на один из существующих на свете донельзя истасканных языков». Так что же он изобрел? А вот что: «Мои новые слова, принадлежащие мне одному,— это молчание»².

¹ Г. Паризе, Человек — вещь, М., 1970, стр. 149.

² Там же, стр. 151.

Конечно, существуют и отклонения от этой нормы.

Искусственно возбуждаемая империалистическими кругами атмосфера военного психоза вызывает среди известной части буржуазной интеллигенции крайний нигилизм, чувство обреченности. Возникает искусство «разбитых», «рассерженных», «потерянных». Выразителем взглядов этих изгоев в США был, например, Джек Керуак. Он писал стихи, рассказы, романы, в которых изображал истеричных людей, крикливых, стремящихся к бессмысленным поступкам и действиям. Его произведения проникнуты тоской и отчаянием, отвращением к действительности.

.. Я весь — сплошная боль.
Я жду, что может случиться
Самое худшее ..¹.

Мысль о том, что идти некуда, что кругом «тяжелое железо безумствует во мраке», что жизнь и смерть — одно и то же, что у юноши XX века судьба «последнегого» человека на Земле — таков красноречивый комментарий к современной обстановке внутри буржуазного общества.

«Трагические вещания» современных беспредметников (ташистов во Франции, абстрактных экспрессионистов в США) по своему мироощущению, по своим разрушительным установкам напоминают исповеди Керуака. Однако это не мешает правящим кругам ловко использовать их в своих целях.

В то время когда «битники» объявили, что «солнце стало черным, а земля погрузилась во мрак», некоторые буржуазные критики стали открыто пропагандировать наступление «нового» Возрождения в искусстве. Особенно настойчиво эта идея провозглашалась в США. Так, например, в книге американского искусствоведа Р. Пирсона «Современное Возрождение американского искусства» отмечается: цивилизация находится на распутье, она ищет ключ к будущему. В области искусства эту цивилизацию будущего уже сейчас представляет беспредметничество, безнациональное искусство, колыбелью которого является Нью-Йорк, Аризона, Голливуд. Европа и Азия уже ничего не могут дать мировой культуре.

Развивая те же идеи, беспредметник М. Тоби пишет: «Сегодня наша основа не является ни национальной, ни

¹ J. Керуак, Mexico-City Blues, p. 227.

местной... Америка географически расположена так, чтобы играть ведущую роль»¹ и в искусстве.

Таким образом, «современное Возрождение» выступает как культурный пролог к... мировому господству США, которого так добивается военно-промышленный комплекс. Нет поэтому ничего случайного в том, что беспредметничество в 50-е годы выступает в Соединенных Штатах Америки в роли официально поддерживаемого государством искусства. Американский искусствовед Р. Блеш в книге «Модернизм в США» отмечает, что покровительство модернизму в США «исходит главным образом от аристократии, обладающей властью и богатством»². Значительную помощь беспредметникам (организация музеев «нового искусства», учреждение премий и т. п.) оказывают семьи миллионеров и миллиардеров — Гугенхаймы, Гарриманы, Крейслеры, Рокфеллеры, Уитни и другие.

Как известно, первый музей беспредметного искусства был учрежден в США на средства А. Гугенхайма. Хилла Ребей, в свое время покровительствовавшая немецким беспредметникам, писала в каталоге выставки «Ценность беспредметничества»: «Созерцание беспредметных картин дает полный отдых для ума. Это, в частности, необходимо для бизнесменов, так как отвлекает их от назойливости земной суетолоки и нервного напряжения...»³.

Сказано откровенно, но далеко не до конца искренне. Суть в том, что беспредметничество «отвлекает от земных забот и мыслей» не тех, кому оно адресовано: не бизнесменов, но прежде всего — самих «ищущих», «идущих в ногу с XX веком» «авангардных» художников, которые пытаются внушить «простонародью», «толпе», будто именно в этом «отвлечении» и состоит назначение искусства. Такая ориентация вполне устраивает бизнесменов.

Буржуазная пресса не скрывает ответа на вопрос: кому выгодно беспредметничество?

Так, Ч. Уилер, президент английской Королевской академии художеств, выступая 27 апреля 1960 года в Лондоне, назвал беспредметничество абсурдом, а произведения беспредметников — «лихорадочным хаосом». Но

¹ Цит. по: M. Seuphorg, *Dictionary of Abstract Painting*, New York, p. 274.

² R. Blesh, *Modern Arts USA*, New York, 1956, p. 116.

³ «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», Fall, 1969, p. 28.

тут же им было отмечено: подобные произведения «продолжают существовать не потому, что они приемлемы для всех — фактически 90 процентов считают их подчас нелепыми и смешными,— а потому, что, как это случается в области политики и промышленности, достаточно нескольких организованных и направляемых людей, чтобы вызвать страшный хаос в изобразительном искусстве»¹.

Конечно, беспредметничество может и не отвечать эстетическим вкусам того или иного буржуа. Но дело здесь вовсе не в личных вкусах и пристрастиях, а в той системе буржуазных общественных отношений, при которых извращенное сознание приобретает наличную стоимость, а истина, правда преследуются.

В условиях буржуазного общества «шедевры» беспредметников превращаются в товар. «На первый взгляд,— пишет К. Маркс,— товар кажется очень простой и тривиальной вещью. Его анализ показывает, что это — вещь, полная причуд, метафизических тонкостей и теологических ухищрений»². В этом смысле в абстрактном «произведении» можно обнаружить все признаки фетишистского сознания: «поток ощущений» выступает в качестве его демиурга, обыденная вещественность возведена в нем в степень «эстетического объекта», ему придают свойства мистической неопределенности и таинственности. Но самая главная из причуд заключается в том, что, создавая «ничто», беспредметник получает за это «кое-что», то есть все происходит, как в мире реальных товарно-денежных отношений. Более того, стараясь сохранить за собой позицию «вне идеологии», «вне политики», художник-беспредметник тем не менее объективно выполняет социальный заказ буржуазного общества.

Правда, внешне между художником-беспредметником и буржуазным обществом, как мы видели, могут быть разного рода несогласия, даже отчуждение. Конкуренция, продажность, стремление к выгоде, бессердечность и другие пороки, органически присущие капиталистическому обществу, естественно, могут вызвать отрицательное отношение к себе у определенной части буржуазной интеллигенции. Внутренне протестуя против жадности и пошлости буржуа, но не выступая открыто против устоев

¹ «Правда», 1960, 29 апреля.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 23, стр. 80—81.

буржуазного общества, художник нередко замыкается в «башне из слоновой кости», изолируя таким образом себя от жизни, от ее социальных противоречий. Свою изоляцию он гордо именует свободой, подчас и не замечая того, что такая «свобода» фактически оказывается «несвободой».

Судьба художника в буржуазном обществе всегда зависит от игры частных, стихийных, неконтролируемых сил. Его творчество — во власти случая. Ему ничего не остается другого, как «ловить» этот случай. Иному художнику может показаться, что он действительно свободен, так как поймать или упустить случай — это зависит уже только от него одного. И он ловит его. Но поймав «случай» (в переводе на язык купли-продажи «случай» следует назвать «заказом»), художник тут же оказывается *вынужденным* удовлетворять условиям рынка, вкусам и даже прихотям заказчика, запросам моды, приоравливаться к существующей шкале ценностей. Так, «абсолютно» свободный художник попадает под идеологический контроль буржуазии.

Известно, что господствующими идеями в буржуазном обществе являются идеи буржуазии, класса не только с разноречивыми, но иногда даже противоречивыми экономическими и политическими интересами. У представителей разных слоев буржуазии могут быть и на самом деле есть разные идеологические иллюзии. Художник может вполне «свободно» предпочитать среди них одну другой. Он их «выбирает», и выбор между Дьюи и Ясперсом, как ему кажется, зависит лишь от него самого. Однако и эта «свобода выбора» оказывается иллюзорной. Но если художник идет дальше, за пределы идеологии господствующего класса, тогда пусть он приготовится к самому худшему.

Находясь в тисках экономических и политических противоречий, слишком часто художник оказывается в одиночестве (если он остается в границах дозволенных «свобод»). Не этим ли объясняется отчаяние многих буржуазных художников, их лихорадочные стремления о чем-либо поведать миру, хотя сказать-то, собственно, и нечего?

Одиночество с точки зрения истинной человечности — это трагедия, с точки же зрения буржуазной философии — это апофеоз индивидуализма. Буржуазия всегда оправдывает индивидуализм. Даже если он принимает апархический, «бунтарский» характер. Она даже поощря-

ет этот «бунт», ибо он выражается в абстракциях, значение которых равно социальному непротивлению.

Американский журнал «Арт ньюс» в этой связи отмечает: «В действительности никогда не было никакой революции. Мастера современного искусства все были преисполненными чувства сыновнего долга»¹. Эта фраза явно не закончена. В ней не хватает одного слова: перед «буржуазией».

Мастера беспредметничества действительно являются духовными сыновьями буржуазии, выражителями ее взглядов и настроений. Они пытаются «освободить» искусство от всякой связи с действительностью. Искусство — явление *внешнеидеологическое*, говорят они, утверждая, что не идеология, но личностная психология, не мировоззрение, но мироощущение определяют характер современного стиля. Беспредметники тщатся доказать, будто искусство нашего века стремится к абсолютной абстрактности, к полной отрещенности от каких бы то ни было практических интересов. Познавательная функция, твердят они, искусству не присуща, так как процесс эстетического восприятия есть «незаинтересованное» созерцание, «созерцание ради созерцания». Цель искусства — быть бесцельным...

Как мы уже отмечали, ничего принципиально нового в этих заявлениях современных беспредметников нет. Подобные заявления мы встречали у романтиков, у представителей «чистого искусства» (Т. Готье, О. Уайльд и другие), которые провозглашали независимость искусства от действительности и утверждали, что жизнь — всего лишь наша иллюзия. Однако для них, представителей аристократически настроенной интеллигенции, доктрина «искусство для искусства» часто была своеобразной формой протеста против утилитаризма, узкого практицизма буржуазии, против духовной ограниченности мещанства, против бесплодного академизма, связанного с пошлым подражательством художественным стилям прошлого. Нечто похожее можно обнаружить и у первых беспредметников. Их иногда называют «бунтарями», «левыми». Однако «бунт» этот, с его отрицанием реализма, здравого смысла, с разрывом традиций, разрушением общепринятого языка, утрачивает романтическо-критические мотивы, превращается в конечном итоге в самоистребление духа. И самое главное состоит в том, что он теряет анти-

¹ «Art News», January, 1960, p. 26.

буржуазный характер. Разлад с действительностью принимает у беспредметников форму *бегства* от действительности.

Тем не менее многие беспредметники убеждены в том, что творчество их — революционно, ибо они разрушают существующую культуру. Всякое стремление к синтезу, к накоплению опыта (а значит, и к культуре) связано в их представлении ... контрреволюцией. Любопытно? Но факт!

Такова теория. Ну, а если эту теорию переложить «на язык практики» беспредметников, что это будет означать? А ничего другого, кроме того, что художник в качестве «перманентного революционера» должен отвергать все средства, приводящие к «эстетической стабильности». Другими словами, он должен отвергать общепринятые нормы и законы художественного языка, сложившиеся в процессе развития искусства. Это означает полную самоизоляцию искусства, обрекает художника на непонимание, на одиночество. Но в этом беспредметники отдают себе отчет. Ведь человек, «сам обрекающий себя на одиночество», говорят они, становится *над реальностью, над здравым смыслом*, демонстрируя тем самым свое *превосходство над другими людьми...*

«Одинокий» художник все свои несчастья объясняет гипертрофированной чувствительностью, неизбежным следствием которой является галлюцинирующее сознание. И тут же добавляет: это сознание революционно уже хотя бы потому, что творит «свой мир».

Кстати, если «одинокий» художник «бунтует» против общепринятых норм, буржуазия обращает на этот бунт мало внимания: он направлен не столько против господствующего класса, сколько против самой «человеческой природы».

Да, беспредметник часто «бунтует» против «недостоверности» зрения, слуха, против несовершенства мышления, наконец, против самого себя и своего рокового бесподобия достичь абсолюта. В таком «бунте» иногда слышатся и «социальные мотивы». Но как все это выглядит в действительности?

Американские беспредметники, например, заявляют, будто их протест выражает собой «потребность найти выход из материалистической тюрьмы» (имеется в виду материальный успех, достаток). И в то же время похваляются: «Дикие удары черных клякс не только разрушают наши эстетические иллюзии. На самом деле они

вдребезги разбивают наше обычное окружение¹. Протест против социального «порядка вещей», таким образом, не идет дальше «бунта против вещей» (такова программа беспредметничества!).

Этот «бунт» вовсе не опасен для буржуазии, ибо он является «метафизическим». Ведь не случайно буржуазия помогает «бунтовщикам», покупая их картины, устраивая выставки беспредметного искусства, предоставляя стипендии «особо выдающимся» художникам.

Опираясь на широкую финансовую поддержку со стороны крупных миллионеров-меценатов и со стороны государства, на прессу, беспредметники и их апологеты буквально терроризируют всех инакомыслящих. В советской печати в 1959 году перед открытием Американской Национальной выставки в Москве было опубликовано письмо одного художника из США. Он писал, что картины представителей реалистической живописи даже не рассматривались отборочной комиссией.

Итак, буржуазное государство и сам бизнес в лице его наиболее привилегированных и влиятельных представителей оказали поддержку беспредметничеству. К государству и бизнесу присоединилась и церковь. Тогда буржуазные критики сделали все возможное для того, чтобы доказать: беспредметничество не только отвечает сокровенным требованиям религиозного искусства, но и соответствует самой «духовной природе» человека.

Так, по мнению Бриона, абстрактное искусство выражает невыразимое, делает зримым незримое. Оно представляет собой чистую духовную сущность и в этом своем качестве наиболее полно отвечает характеру религиозного мышления. Прямо противоположным абстрактному (духовному) началу в искусстве является реализм, связанный с воспроизведением материальной (низшей) действительности.

Рассматривая вопрос о происхождении беспредметничества, Брион установил, что беспредметничество есть не что иное, как «восстановление священного религиозного начала в искусстве»; оно является собой символику и динамику чистых красок, достигающих подлинно мистических значений»².

¹ «The Art Journal», Spring, 1963, p. 154.

² M. Brion, *L'oeil, l'esprit et le main du peintre*, Paris, 1966, p. 308.

Лучше не скажешь! Но Брион превосходит самого себя: он склонен считать, что в будущем именно такое искусство, будучи «нашей религией и нашей истиной», даст форму и «нашим научным убеждениям»¹! Итак, религия с помощью беспредметничества не просто соединится с наукой, но встанет «над ней», придав ей форму и «современный» язык.

Старая религия потрясена, поэтому Брион восклицает: да здравствует новая, «эстетическая религия», носителями и предвестниками которой являются «немногие» (беспредметники, резумеется!). Сами беспредметники не раз давали повод для такого рода надежд. Внутренне искреннее тяготение к религии, проявившееся у первых беспредметников, сменилось у современных абстракционистов вполне расчетливым благочестием.

Дело заключается в следующем. Сразу же после окончания второй мировой войны на Западе развернулось в невиданных ранее масштабах церковное строительство. Оно было вызвано не только стремлением восстановить разрушенные в ходе военных действий храмы, но и тем влиянием, которым начал пользоваться католицизм в политической жизни Западной Европы (достаточно напомнить о том, что католические партии длительное время стояли у власти в ФРГ, Италии, Франции и других странах). В ходе этого строительства, естественно, возник вопрос: в какой мере могут быть использованы «достижения» «нового искусства», в частности беспредметничества, в церковной архитектуре, во внешнем и внутреннем убранстве храма.

Вопрос этот не так прост, как может показаться на первый взгляд, поскольку решение его предполагает наличие известного эстетического и идеологического родства между христианством и беспредметничеством. Кроме того, отсутствие единства в западноевропейском христианстве, наличие в нем реформатского и католического направлений также затрудняют его решение. Протестантская доктрина, более склонная к спиритуализму, готова признать всякое искусство, отвечающее потребности религиозного чувства, «священному акту души». Католицизм же устанавливает иерархию «святых объектов», он признает существование богочеловека, то есть идеи бога, воплощенной в образ, отождествляемый с действительностью.

¹ M. Brion, *L'oeil, l'esprit et le main du peintre*, p. 309.

Конечно, современная церковь далека от «предрассудков». Она научилась приспосабливать свои догмы к нуждам политики, «согласовывать» их с новейшими научными открытиями, с требованиями моды. Она готова применять любые средства, чтобы выиграть битву за душу «раба господня». И в той мере, в какой можно использовать для этой цели искусство, она требует от него поучения, назидания.

Неотомист Ж. Маритен, создатель современной религиозно-эстетической доктрины, полагает, например, что искусство нельзя отрывать от морали. Искусство должно поучать, оно должно быть понятным, не оторванным от социальных потребностей жизни,— в общем оно должно отвечать на все вопросы, волнующие человечество в современном неустойчивом мире.

Беспредметное искусство явно не отвечает этим требованиям. Потому что оно — бессмысленно, бессюжетно, неизобразительно, оно ничего не сообщает человеку, не говоря уж о том, что оно никому не доставляет никакой радости. Тем не менее Ватикан после длительных колебаний признал беспредметничество. Папа Пий XII в 1956 году на одной из аудиенций выразил желание покровительствовать «современному искусству». В 1960 году в залах Ватикана были выставлены картины самых ультрасовременных художников.

Нет ничего случайного в том, что и в последующие годы на Биеннале беспредметники получили все премии, учрежденные Ватиканом. Какие мотивы здесь сыграли решающую роль: политические или идеологические? Видимо, и те и другие.

Что касается идеологических предпосылок этого признания, то они оцениваются западной прессой по-разному. Так, некоторые критики утверждают, будто беспредметное искусство — это типичное порождение известных христианских традиций, нашедших свое выражение, в частности, в пуританизме. Присущее беспредметничеству отрицание природы как объекта художественного воспроизведения якобы соответствует пуританскому отказу от поклонения плоти. Говорят также о выраженном в творчестве беспредметников мистическом опыте (ссылаясь при этом на теории Кандинского, Мондриана). Французский исследователь данного вопроса Г. Мерсье предрекает беспредметному искусству важную роль в восстановлении «утраченного современными христианами религиозного чувства». Он

пишет: «...будущее нефигуративного искусства связано не только с современной церковной архитектурой, которой оно обязано своим расцветом, но и с будущим самого христианства. Если верно то, что наша цивилизация давно мертва, тогда мы можем надеяться только на чудо. Но если христиане поймут средства выражения своей эпохи и верных ей самых одаренных художников, тогда отважный авангард опять восстановит религиозное чувство...»¹.

Внутренняя общность между христианством и беспредметничеством действительно существует как раз в той мере, в какой и христианство и беспредметничество признают в качестве субстанции — духовную сущность, в качестве формы выражения — отрещенный от действительности символ, в качестве побудительных стимулов творчества — «божественную волю», формирующую нечто из ничего. Именно в этих совпадениях и следует искать причину того сближения, которое произошло и не могло не произойти между христианством и беспредметничеством (не говоря уж о таком важном факторе, как финансирование церковного строительства крупной буржуазией и государством). Тем не менее беспредметничество заплатило за это признание ценой отказа от своих притязаний на абсолютную, ничем не ограниченную сущность. Оно вынуждено было подчиниться христианству в условиях «нехристианской» цивилизации.

Все вышерассмотренные факты свидетельствуют о том, что беспредметничество легко приспосабливается к нуждам господствующей идеологии. По самой своей сути беспредметное творчество соответствует конформистским устремлениям тех художников, которые не умеют и не хотят говорить правды и предпочитают оставаться «непонятными», ибо у них нет ни программы, ни идей, ни вдохновения, а нередко даже и мастерства.

И тем не менее это конформистское искусство слывет «бунтарским», «революционным» и даже... «социалистическим»!

Известно, что первые беспредметники отдали дань антибуржуазным настроениям своего времени. Кандинский, Малевич, Мондриан отрицали буржуазное происхождение своих муз. Они осуждали утилитаризм и практицизм, порождающие «духовную слепоту» и немоту. Но

¹ G. Mercier, *L'art abstrait dans l'art sacré*, Paris, 1964, p. 202.

их критика, как и все их творчество, является, по существу, беспредметной. Она никого не задевает. Вспомним, как Кандинский характеризует зеленый цвет («самодовольный, буржуазный, ограниченный»). В своей иерархии цветов он отводит ему ту пассивную роль, которую якобы играет буржуазия в «человеческом мире».

К. Малевич идет в этом смысле еще дальше, вплоть до требований самой «левой» уравнительной демократии в искусстве: «Ни природа, ни человек никому не должен служить и ни перед кем ни играть, ни петь, ни танцевать...

Все мастерские должны быть равны, будь они живописные, или портняжеские, или посудные...»¹. Художественное творчество он считал делом реакционным и буржуазным. Ему он противопоставлял «революционное совершенство», выражающее предельную простоту и мгновенное действие.

Несколько иное мироощущение было свойственно Мондриану и беспредметникам, объединившимся в группе «Стиль».

П. Мондриан также пытался доказать, что его программа не была буржуазной. Он писал, что в неопластицизме нет ничего буржуазного (если буржуазия характеризуется индивидуализмом и привязанностью к материальным ценностям, то в неопластицизме «преобладают идеи коллективизма и царства духа»). Однако в нем нет также ничего и пролетарского, поскольку рабочий, сведенный до уровня машины, привязан к материальным факторам так же, как и буржуа и аристократ.

Мондриан проповедовал надклассовый характер своего искусства, утверждая: ни буржуазия, ни аристократия, ни рабочий класс не могут найти в неопластицизме соответствия своим узкоэкономическим и политическим интересам. Неопластицизм создается «новым человеком», «художником», который один в состоянии придать конкретное воплощение «духу нового века». Вслед за художественным стилем «новый художник» создаст стиль новой жизни, где будет иметь место равновесие между внутренним и внешним, индивидуальным и универсальным, природой и духом, материей и сознанием.

П. Мондриан даже подвергает критике эксплуатацию человека человеком. Однако эксплуатация рассматривает

¹ К. Малевич, К вопросу изобразительного искусства, Смоленск, 1921, стр. 8.

вается им не как историческое и экономическое явление, но как явление сугубо моральное, как порок, извечно присущий человеку, который то ли от недостатка энергии, то ли от неспособности строить собственное существование своими силами, начинает пользоваться помощью других, извлекая при этом выгоду, злоупотребляя доверием.

Сокрушаясь по поводу извечного человеческого порока извлекать выгоду из доверчивости других, Мондриан тут же заявляет, что эгоизм этот «должен быть оправдан», вот только скрывать этого не следует.

Итак, «будущий человек», обновленный физически и психически, все же не будет избавлен от эксплуатации. Но он будет «совершенным и свободным»: «Совершенный человек имеет право жить без тревоги, даже не трудясь. Только в этих условиях человек достигнет состояния действительно свободной жизни»¹. Под влиянием этих идей, в известной степени являющихся реставрацией теорий «истинных социалистов», Мондриан признает... советский опыт. Он пишет: «Добрая часть того, что касается новой организации, указана нам искусством и, кажется, приближается к осуществлению в России более непосредственно, чем это имеет место в других странах». Правда, Мондриан тут же замечает: «...во всех цивилизованных странах происходят аналогичные явления»².

После первой мировой войны и Октябрьской социалистической революции в России, потрясшей основы буржуазной системы, в Западной Европе и Америке появилось немало различных философских теорий, твердивших о закате цивилизации, о гибели культуры и предлагавших самые разнообразные способы «спасения» рода человеческого.

Все эти заявления свидетельствовали о том, что капитализм вступил в период всеобщего кризиса. Они отражали упадочные настроения буржуазии, потерпевшей поражение в классовых битвах с пролетариатом, которая стремилась любыми средствами продлить свое существование. Буржуазия хватается за обломки демократии, за призраки либерализма, пытаясь «самоусовершенствовать» настолько, чтобы исключить роковое для нее развитие исторических событий. Эта обстановка и соответствующие ей настроения, сомнения относительно ценностей

¹ H. Jaffé, *De Stijl* 1917—1931, p. 226.

² Ibid., p. 254.

буржуазной цивилизации не могли не повлиять на мировоззрение беспредметников.

Представители группы «Стиль» выдвигали идею интернационального единства жизни и культуры. Но эта их идея была в высшей степени расплывчатой, неопределенной. Они, например, настаивали на необходимости объединения частных интересов в трестах, монополиях, как будто эти объединения создаются для того, чтобы устраивать и разрешать внутренние противоречия капитализма. Наоборот, господство монополий еще более их обостряет. Понять это беспредметники не могли, потому что пребывали в «рамках существующего». Но, несомненно, они стояли за совершенствование существующего, за его улучшение путем «духовной революции». На этом основании их считали левыми и даже революционерами.

Весьма любопытные социальные идеи развивает в 20-е годы Моголи-Надь.

В чем пафос его идей? Прежде всего в критике буржуазной системы воспитания. Моголи-Надь исходит из верной предпосылки, прослеживая отрицательное влияние узкой специализации на воспитание: она лишает человека веры в себя, в свои творческие возможности. «Рынок требует» — вот критерий трудовой деятельности современного человека, пишет Моголи-Надь. Погоня за деньгами, за влиятельным положением превращается в единственный стимул его жизни. Именно поэтому человек больше думает о своей безопасности, чем об удовлетворении жизнью. Вместо отношений, основанных на экономическом принуждении, продолжает Моголи-Надь, должен быть создан новый мир, с *органической* системой производства, «в фокусе которой будет человек, а не прибыль»¹.

Нельзя не согласиться с этим выводом. Вывод правильный, но он не оказал сколько-нибудь существенного влияния на творчество самого Моголи-Надя. Оно все время оставалось отвлеченным. Такой же разрыв между провозглашаемыми социальными идеями и объективно асоциальным характером творчества был свойствен для многих беспредметников в 20-е годы.

Мнимая «антибуржуазность», мнимое «антимещанство» характерны также и для нынешних беспредметников. На это обстоятельство обращает внимание известный французский писатель Пьер Данинос. Он иронически за-

¹ L. Moholy-Nagy, The New Vision, p. 17.

мечает: «Что бы вы ни увидели перед собой — квадрат, круг или кляксу, — ни в коем случае, ни при каких обстоятельствах не говорите: «И ребенок — мог бы — нарисовать — нечто — в — этом — роде». Иначе вы рискуете сразу же прослыть безнадежным тузицей, провинциалом, неотесанным мужланом, человеком примитивным, одним словом (и в этом одном слове заключены все эти определения) мещанином. Обмешанившимся мещанином. Он никогда ничего не поймет, особенно если речь о художнике, у которого «насыщенный антицвет, контрастируя с гладкой поверхностью, переходит в небытие или, быть может, в ничто»¹.

Беспредметники, обсуждая проблему личности, как правило, не идут дальше антропологических представлений о человеке как в себе сущем индивиде. Человек вне социальных связей, кладущий начало своей истории и заканчивающий ее актом самопроявления, — таков этот индивид. «Самопроявление индивида», самовыражение его неповторимой «самости» выступает у беспредметников как основная движущая сила творчества, более того — как основная движущая сила исторического процесса.

Видимо, не случайно преобладает этот взгляд среди беспредметников. Он отражает то состояние реального (не «метафизического») одиночества и внутренней изоляции, в котором находится в буржуазном обществе художник. О степени этой изоляции свидетельствует статья «Тема социальной изоляции в американской живописи и поэзии»², опубликованная в журнале «The Journal of Aesthetics and Art Criticism» в середине 50-х годов, когда в западном искусстве распространение беспредметничества было необычайно широким. В ней содержится тематический разбор двухсот двадцати восьми картин и ста поэм, созданных в течение одного года. Автор статьи делит созданные картины на четыре категории. Из них первое место занимает беспредметная живопись, в которой общественная жизнь современной Америки не нашла никакого отображения; на втором месте — картины, отражающие некоторые аспекты жизни человека, однако представляющие их в нереальном, искаженном свете; к третьей категории относятся картины, фиксирующие те или иные детали разрушенных, расчлененных предметов;

¹ П. Данинос, ...Некий господин Бло, М., 1970, стр. 276.

² См. «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», September, 1954.

и, наконец, к четвертой группе принадлежит живопись, именуемая автором статьи «реалистической», так как в ней можно обнаружить более или менее ясное изображение. Это главным образом натюрморты, пейзажи, изображения города, моря.

Из общего числа картин только в шестнадцати нашли отражение некоторые стороны жизни человека. Но и эта живопись, заключает автор, по своей тематике не имеет никакого отношения к социальным проблемам, волнующим американское общество. В ней совершенно отсутствует критика тех или иных недостатков общественной жизни. Художники, кажется, только тем и заняты, что фиксируют события жизни без видимого стремления передать зрителю социально значимую мысль.

Что касается разбора ста поэм, то автор статьи приходит к такому же неутешительному выводу, поскольку тематика этих поэм также красноречиво свидетельствует об отсутствии интереса их авторов к общественной жизни. По форме эта поэзия чрезвычайно усложнена и требует значительных усилий для восприятия. Она в высшей степени субъективна, перегружена ассоциациями сугубо частного характера, с сомнительными, случайными рифмами, неритмична.

Излагая подобные факты, беспредметники обычно находят в них «еще одно» доказательство правильности своего положения о якобы все более углубляющемся отчуждении искусства от общества в условиях современной цивилизации, о его «самоизоляции». Но если бы в указанных картинах и поэмах они искали не подтверждение своих предвзятых теорий, но выражение объективной закономерности, им нетрудно было бы установить, что эти двести двадцать восемь картин и сто поэм отражают не индивидуальный, но коллективный опыт значительной группы художников, связанных между собой не только единством профессиональных интересов, но и общностью социальных судеб.

«Самоизоляция» искусства — характерное явление для общества, где конкурентная борьба возводится в «закон» жизни. Именно в буржуазном обществе, где индивидуалистическая мораль собственников освящает право каждого на свою «персональную реальность», на свое, исключительное видение ее, искусству, отказывающемуся от познания действительности, ничего другого не остается, как пребывать в состоянии изоляции от общества, от жизни, находиться в пленах крайнего субъективизма.

Отдельные антибуржуазные мотивы, которые мы обнаруживаем в теориях первых беспредметников, не сложились и, разумеется, не могли сложиться в стройную и развернутую систему критики буржуазного общества, так как они были проникнуты анархическими устремлениями. Философствующие беспредметники всегда находились и сейчас находятся под давлением разлагающих идей «социального атомизма». В их представлении негативные, социально-разлагающие стремления людей преобладают над позитивными, социально-объединяющими. У современного общества, говорят беспредметники, нет единого самосознания, так как сознающие свою «самость» индивиды разрушают всякую общность и целостность.

Такая постановка вопроса и такой вывод противоречат логике развития общества, культуры, ибо в действительности все происходит иначе. Самосознание человека формируется на основе умножения и обогащения его связей с природой, с другим человеком, с обществом, человечеством, универсумом.

В античности, например, человек представлял себе мир как некое ограниченное и неразрушимое целое, в центре которого он помещал самого себя: «Много в природе дивных сил, но сильней человека нет» (Софокл).

Видя в человеке проявление гармоничного устройства, нормы, закона («Канон» Поликлета), художник сосредоточивал свое внимание на этом разумном существе, придавая формам его тела совершенное, идеальное выражение. Художник идеализировал человека, освобожденного от первобытной ограниченности.

В эпоху Возрождения представления о замкнутом, средневеково ограниченном мире разрушаются. Путешествия, мировая торговля расширяют представления человека об универсе. Окончательно рушится геоцентрический взгляд на строение Вселенной. Идея бесконечности и множественности миров настойчиво пробивает себе дорогу. Художники новой эпохи изучают анатомию и математику, исследуют законы воздушной и линейной перспективы, колорита. Они воспроизводят на двухмерной плоскости пространство, обладающее глубиной, уходящее за горизонт, насыщенное светом. Таким же многомерным, многоплановым оказывается теперь образ человека.

Двадцатый век ознаменовался бурным развитием науки и машинного производства. Во главе общественно-

го развития встал пролетариат. Все более широкие слои народа вовлекаются в процесс сознательного исторического творчества. Трудящийся человек осознает, что он — истинный субъект истории, хозяин жизни, что его судьба в его собственных руках, что он преобразует мир, делая его человечным. В связи с этим возникает и искусство, выражающее народное самосознание, отражающее жизнь в ее революционном развитии. Человек и его отношения с другими людьми, его героический труд и подвиги становятся ведущими темами этого искусства.

Так от эпохи к эпохе меняется самосознание людей, свидетельствуя о беспредельных возможностях развития человека.

По мнению же беспредметников, расширение возможностей человека ставит под угрозу самое его существование. Развитие науки и техники, говорят беспредметники, таит в себе трагедию для человечества: человек изобрел машину, но превратил ее в «орудие зла», нашел новый источник энергии, но использовал его для создания водородной бомбы. Отсюда якобы и проистекает недоверие современного человека к возможностям познания, к самому человеку.

Это объяснение не может скрыть глубокой фальши теорий беспредметников с их пессимистическими выводами о трагедии разумного существа на Земле. Беспредметничество, рассматривающее человека вне его конкретно-исторических и социальных связей, естественно, вступает в противоречие с самим понятием человеческой общности. С точки зрения беспредметников, человеческая общность — лишь идея, символ. Реально существуют только индивиды. Думается, нет нужды доказывать, что подобные взгляды полностью позаимствованы из учебников буржуазной социологии и философии. Назначение этих «теорий» — внушить человеку мысль, будто «все зло — в нем».

На этом можно было бы и закончить рассмотрение вопроса о том, является ли беспредметничество по своему характеру буржуазным или антибуржуазным явлением, если бы не одно письмо, полученное известным французским критиком М. Рагоном, ярым пропагандистом «нового» искусства, от одного шахтера. Содержание его поучительно. В этом письме простого рабочего человека содержится гораздо более верная характеристика соци-

альной сущности беспредметного искусства, чем во всех «самых революционных» писаниях современных беспредметников.

Сначала М. Рагон пишет шахтеру: «Позволь мне сказать, что ты, определяя буржуазное искусство, совершаешь серьезную ошибку. Буржуазное искусство — это Энгр, это Шарден... Свойственный им недостаток воинственности, воображения, отказ от риска и развития соответствует тому, что буржуазия требует от своих художников, то есть той самой вещи, которой от них требуют тоталитарные государства: быть функционерами. Современное искусство... находится вне этих норм... Это не буржуазное и не пролетарское искусство: это — искусство и ничего более»¹.

Итак, предметное искусство — буржуазное, беспредметное — просто искусство, не буржуазное, не пролетарское. Предметное искусство — социально завербованное искусство, оно поставлено на службу буржуазии (?!), оно функционально; беспредметное — свободно от решения каких-либо общественных задач. Предметное — годится для тоталитарных режимов. А беспредметное? Для демократических республик и конституционных монархий?

Эти размышления настолько курьезны, что невольно возникает вопрос: что скрывается за ними — «раскованность мысли» или отсутствие логики, интеллектуальное кокетство или вполне определенный политический расчет?

Шахтер ответил Рагону: «Абстрактное искусство есть искусство нашего упадочного общества, искусство изнемогающих от пресыщения людей (утомленная элита). Вы говорите, будто ищите новые способы выражения. Однако вы ничего не выражаете. Ничего получается именно из ничего»².

Напрасно западные журналисты создают легенду об «отшельниках-беспредметниках», эдаких бескорыстных людях, неспособных извлекать практическую выгоду из своего творчества, утешающихся постом и молитвами, полностью отдающих себя созданию «чистого пространства», проникающих в область «абсолюта». Многочислен-

¹ M. R a g o n, *Vingt cinq ans d'art vivant*, p. 61.

² I b i d., p. 63.

ные факты опровергают эту легенду, указывая на прямую зависимость беспредметников от «денежного мешка», от подачек, бросаемых им миллионерами-меценатами, которым необходимо искусство, «отвлекающее от тягостных земных забот и мыслей». Этим «меценатам» ничего не стоит бросить вызов людям с хорошим вкусом: купить, например, за 40 тысяч долларов мазню обезьяны и признать ее шедевром. Сенсация? Да! Но ведь эта «живопись» отвлекает от земных забот и мыслей!

Вместе с тем разве в этой выходке не обнаруживается приключение «смелой» мысли, способной обезьяну Бетси поставить на одну доску с Рафаэлем? Рафаэль в таком сравнении, безусловно, проигрывает. Обезьяне Бетси это сравнение ни к чему, однако тот, кто сравнивает обезьяну Бетси с Рафаэлем, может прослыть не только чудаком, но и новатором (риск есть риск!). А кто выигрывает? Тот, кто, тиражируя картины Рафаэля на простой бумаге, превращает их в наклейки для товаров ширпотреба. Во-первых, он создает таким образом «массовую культуру», во-вторых, «доказывает», что не в искусстве, собственно, дело, а в бизнесе, которому все равно: Рафаэль или беспредметники — лишь бы они приносили прибыль.

Мысль беспредметников так же гибка и так же беспринципна, как и бизнес, на иждивении которого они находятся. Она рождена предчувствием того времени, когда все будет «дозволено» — когда можно будет осуществить не только «сравнительный анализ» искусства Рафаэля и обезьяны Бетси, но даже упразднить искусство, культуру совсем (вспомним: «сожжем Рафаэля!»): культура обременяет, налагает ответственность, а беспредметник хочет быть свободным от всякой ответственности.

Пытаясь доказать, что беспредметники — люди без предрассудков, что они «лишены догматизма» (как и подобает авангардистам), многие буржуазные критики подчеркивают: беспредметничество вовсе не порывает с природой, оно лишь отворачивается от так называемой «предметной» живописи, с ее «анекдотами и сентиментальным содержанием».

Еще в 1956 году В. Баумейстер писал: «Живопись, которую называют абстрактной, не является таковой... Ведь ощущения художников-абстракционистов в действительности столь естественны. И определенные формы, созда-

ваемые ими, так же естественны и напоминают рябь на поверхности воды, волнообразные фигуры на песке, кору деревьев, геологические наслоения, ветви и все, что зримо; структуры и модуляции, наблюдаемые в природе, также не чужды современной живописи»¹.

Чтобы подтвердить, что беспредметничество не чуждо природе, в галерее Уитни (США) в начале 1958 года была устроена выставка под общим названием «Природа в абстрактном искусстве». Выставка включала в себя три раздела: «Земля и вода», «Свет, небо и воздух», «Жизненные циклы и времена года».

Как и полагается в таком случае, к открытию выставки был опубликован каталог. Критики посвятили ей специальные статьи, в которых утверждалось, что цель выставки — «определить соотношение между американским абстрактным экспрессионизмом и природой» (которую именовали «традиционным аспектом наблюданной действительности», «всеохватывающим универсумом вокруг нас»).

Устроители выставки решили «доказать» и «показать на примерах», что в подходе беспредметников к «всеохватывающему универсуму» содержится известная доля истины. Что касается «доказательства», то оно в основном сводилось к напоминанию о том, что беспредметники в соответствии с романтической традицией ищут в природе не природу, но «символ», «пантеистический источник жизни», который, однако, не может быть объектом ни анализа, ни подражания.

Эта «романтическая традиция», оказывается, восходит к средневековому реализму, который утверждал: универсалии суть реалии. В переводе на современный язык это означает: абстрактные понятия — это реальные сущности. Именно такое понимание природы абстрактных понятий и подготовило дальнейший отход западноевропейского искусства от «наблюданной действительности». Правда, еще Альберти утверждал: то, что не может быть схвачено глазом, не имеет никакого значения для живописца. А Дюрер был убежден: тот не владеет искусством, кто не может изобразить природы. Пуссен же полагал, что искусство не может выйти за пределы природы.

Все это сказано явно не в пользу беспредметников. Но даже из подобных высказываний беспредметники извлеч-

¹ Цит. по: M. Ragon, *Vingt cinq ans d'art vivant*, p. 15.

кают необходимый для них смысл: о Пуссене они, например, говорят, будто он «ставит художника внутрь природы» и тем самым субъективизирует ее.

Что же касается самих участников выставки, обязанных продемонстрировать «наличие природы в абстракции», то их связь с природой проявилась в том, что они решили выразить «идею природы». В композиции Ф. Клайна, например, это выглядело так: проблески белого на черном фоне; на картине Т. Стомоса «Высокий снег, низкое солнце» были изображены «бледная горизонталь» и «неумолимая мечта» (вертикаль).

Дж. Поллок, М. Ротко и другие известные американские беспредметники также неоднократно пытались демонстрировать свою связь «с природой», что неизменно вызывало одобрение многих авторитетных буржуазных философов. Так, например, Г. Рид писал: «Это — органические формы, даже натуралистические... они напоминают медленное движение облаков и воды... В этих формах нет ничего чуждого природе. Это свободная и... законченная живопись»¹.

Подобные выставки и их одобрительная оценка со стороны буржуазных авторитетов представляют собой явную мистификацию. Они призваны хотя бы в незначительной степени смягчить то впечатление полного равнодушия беспредметников к природе, которое создается у зрителя, созерцающего абстрактные полотна. Да, и дело тут вовсе не в «природных формах». Отрицая способность художника сознательно отражать действительность, предоставляя ему единственную возможность — «интуитивно» схватывать некоторые естественно-природные формы, беспредметники и здесь пытаются подтвердить свой предвзятый тезис о том, что художественное творчество — это самовыражение, но не акт отражения и познания действительности. Не потому ли этот субъективистский вывод маскируется то ссылками на историю искусств (в которой пытаются обнаружить тенденции, ведущие к беспредметничеству), то устроительством выставок, подобно той, какая была организована в галерее Уитни? «Видные ученые» положительно оценивают сии исторические экскурсы и выставочные эксперименты. Все это и образует видимость «достижений».

Как мы уже указывали, буржуазные теоретики необыкновенно щедры на всякого рода мистификации в своем

¹ «Art News», May, 1960, p. 34.

стремлении спасти престиж беспредметничества, представить его искусством жизнеспособным, развивающимся, создать «видимость достижений», чтобы скрыть тот тупик, в который оно зашло. Иногда это стремление доходит до курьезов.

Вот характерный пример.

Чтобы подчеркнуть непричастность «духа абстракции» к «духу коммерции», утверждают следующее: ценность предмета принадлежит не ему самому — сам по себе тот или иной предмет как «элемент жизни» лишен цепности, — она выявляется лишь во взаимосвязи, при обмене, например, одного предмета на другой. При обмене товаров она выражается в математическом (абстрактном!) уравнении. Абстрагирование — это и есть средство ограничения сущности от предмета. Размыщение оказывается возможным только потому, что абстрактные понятия, отделившись от «грубой видимости» реальных объектов, переходят в свое идеальное бытие (в голове человека). Коммуникация осуществляется благодаря переходу абстрактных понятий в слова, освобождающие нас от необходимости иметь при себе вещи, обозначаемые словами. Торговля, производство, наука возможны лишь при наличии чисел (абстракций), которые позволяют человеку при расчетах иметь дело с бесконечно большими и бесконечно малыми величинами: вот почему можно продать четыре тысячи лошадей, не приводя их туда, где совершается сделка. Абстракция позволяет нам оперировать вещами в их отсутствие. Вот почему, находясь в реальном мире, мы можем уклоняться от него (с помощью... абстракции). Но абстракция, воспринятая как единственно сущее, уже не кажется нам ценностью. Точно так же, как и конкретная вещь, которая лишается «бытия в себе» благодаря ее переходу в абстрактное существование. Таким образом, ни одна из сторон универсума — ни абстрактная, ни конкретная — не доставляет человеку удовлетворения¹. Человек отчужден он универсумом.

Еще пример.

На Седьмом эстетическом конгрессе (Бухарест, август—сентябрь 1972 года) французский делегат Ф. Жак утверждал: бесплотное искусство (читай: беспредметничество. — С. М.) стремится стать аналогом Дореального, именно поэтому оно возвращает человека к невременным

¹ См.: Walter Kegg, The Decline of Pleasure, New York, 1966, pp. 96—117.

и внепространственным истокам. «Современное произведение становится акосмическим, бесструктурным, отвергающим мир естественных явлений...»¹. Эфемерные произведения отрывают искусство от плотской, «чревоугоднической» сути «общества потребления», сообщают искусству его подлинный, духовный смысл.

А иные искусствоведы даже доказывают, будто в беспредметничестве осуществляется «эстетический вариант социализма» — об этом поведал миру некто Спейньюодис в американском журнале *«Arts and Architecture»*.

Этот выверт «обосновывается» следующим образом: чтобы понять «творчество» того или иного беспредметника, зритель должен встать на точку зрения автора, сблизиться с ним, ситься духовно. Модернизм в силу своей «недосказанности» предполагает наличие тождества во взглядах производителя и потребителя произведения искусства.

Народ, говорит Спейньюодис, должен найти точку соприкосновения с позицией беспредметника, понять ее, чтобы «возвыситься» до него. Когда это произойдет, осуществляется новый тип отношений между художником и народом: художественное творчество проникнется принципом социализации... (Спейньюодис полагает, что социализация и социализм — это одно и то же.) Так, с помощью софистики Спейньюодис изображает сюрреализм и беспредметничество как истинно социалистические начала в искусстве (!). Однако Спейньюодис тут же выдает себя: он не может скрыть своего негативного отношения к социализму. Положение, конечно, трудное: заманчиво прослыть социалистом и вместе с тем хочется оклеветать социалистическое общество и его искусство. Впрочем, в атмосфере лжи развивается весь модернизм: с одной стороны, декларации о стремлении к «чистому», «незainteresованному» творчеству, с другой — навязывание социалистическому обществу беспредметного искусства.

В этом смысле любопытны высказывания М. Ризера. Он дает следующие рекомендации: «...ирреалистическое искусство, выражая активное отношение к природе, более подходит социалистическому обществу, чем реализм»².

Еще дальше в этом отношении идет журнал *«Art in*

¹ «Abstracts», Bucharest, 1972, p 51.

² «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», Summer, 1962, p. 425.

America. В одной из статей, помещенной в этом журнале, говорится о том, что мягкие очертания и нежные тона абстрактных клякс есть свидетельство «тоски по миру и поиски устойчивого мира». И поэтому, если социалистические страны примут беспредметничество, «только тогда Запад поверит, что они действительно отстаивают мир»¹.

Довольно! Хватит!

Попытки проследить все превращения беспредметной мысли оказываются невозможными. Шекспировский Калибан восклицает: «Дух мучает меня!» Поэтому он ненавидит мысль. Что же касается беспредметничества, то оно представляет собой бесконечное терзание духа: он раздвоен, на каждый тезис тут же выдвигается антитезис. Это теория оборотней, для которых необходимые доводы, связи, последовательность, логика — просто обременительное излишество.

На первых этапах развития беспредметничества художники-беспредметники говорили: никаких следов природы, потом они начали «вводить» природу в абстракцию; сначала утверждали: беспредметничество есть выражение чувства страха и отвращения к действительности, затем стали обнаруживать в нем «шарм»; раньше беспредметники исходили из того, что искусство не должно быть понятно массам, теперь же они подбирают для своих картин «объясняющие» названия. Все находится в беспредметничестве в состоянии превращений: абстрактного — в конкретное, умозрения — в вульгарное действие, бунта — в примирение с действительностью. В нем все «дозволено». Ведь именно в этом и состоит, как утверждают теоретики беспредметничества, его суть. Французский критик Р. Рей пишет: «В действительности абстрактный художник говорит зрителю: ты можешь видеть в моей картине, в моей статуе все, что хочешь, все или ничего, на твой выбор»². При этом он вполне справедливо отмечает, что нельзя что-либо понять там, где нечего понимать. Беспрдметничество представляет собой «царство случайности», где каждое произведение может быть таким, но может быть и другим, может быть истолковано так, а может — и совсем иначе, наоборот. Беспрдметники — это «наоборотчи».

¹ «Art in America», April, 1963, p. 104

² R. R a y, *Contre l'art abstrait*, Paris, 1957, p. 63.

* * *

Характеризуя одного из видных английских политиков XIX века Джона Рэселя, К. Маркс писал: «Его истинный талант заключается в способности производить все, чего бы он ни коснулся, к своим собственным карликовым размерам, сводить весь внешний мир к безгранично малому масштабу и превращать его в вульгарный микрокосм своего собственного изобретения»¹. В этом и состоит талант беспредметника (если, конечно, он не лишен таланта). Художнику-беспредметнику кажется, что он принадлежит к элите, к аристократии духа, создающей «искусство для искусства», «новую реальность», «вещи в себе». Но его шедевры «чистой» абстракции представляют собой загогулины и кляксы, а то и обыкновенную мешковину, рогожу, обмазанную дегтем, куски ржавого, искореженного металла — вещи, которые в общем-то с большим трудом можно отнести к «возвышенным» объектам. Так в беспредметничестве элитарное постоянно граничит с вульгарным.

Стирание граней между прекрасным и вульгарным объясняется к тому же очень просто: всякий объект в любой момент может стать эстетическим: стоит только человеку попытаться воспринять его как эстетический. Тем самым «потребителю» искусства как бы говорят: обладая воображением, можно извлекать эстетические ценности даже из мусорного ящика. И он «извлекает». Разве это не призвано символизировать победу духа над материей?..

Все, что буржуазия пытается противопоставить идею социализма, носит на себе отпечаток разрушительной, «уничтожительной» идеологии. Антикоммунизм — это негативная позиция. Иную позицию буржуазия и занять не может, так как у нее ее нет. Таким же разрушительным по своему характеру является и беспредметничество — искусство негативное, антиискусство.

В настоящее время две непримиримые идеологии, коммунистическая и буржуазная, прогрессивная и реакционная, питают две прямо противоположные эстетические концепции.

Гуманизм, доверие к человеку — и отрицание ценности человеческого существования, дегуманизация искусства. Оптимизм — и отчаяние. Поэзия осознанного ге-

¹ «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 2, стр. 254.

роизма — и «дегероизация» человека. Разум — и мистика. Правдивое отражение жизни — и уродливая деформация, искажение действительности. Язык, понятный и доступный народу, — и набор личных символов, выражающих разрыв связей между художником и жизнью.

Таковы в общих чертах два противостоящих друг другу типа художественного мышления в искусстве нашего времени — *реализм* и *антиреализм*; одно из них представляет настоящее и будущее, другое — отживающее, мертвое, реакционное.

В современном искусстве предстают и два резко очерченных типа художников: *художник социалистического реализма* и *художник-антиреалист* — один отражает жизнь в ее революционном развитии, другой отрицает жизнь, а вместе с этим и принцип ее истинного отражения.

Реалист воспринимает природу, материальный мир, «человеческую действительность» как субстанцию, которая является источником жизни и красоты.

Антиреалист «отбрасывает» материю как нечто несущественное, «исчезающее», видя в ней источник трагедии, катастрофы, угрожающей всему сущему.

Реалист доверяет человеку, его восприятию прекрасного, верно отражающего объективную реальность. В этой любви к человеку — весь смысл искусства, созидающего, утверждающего жизнь и красоту подвига.

Антиреалист видит в человеке «потомка Каина», братоубийцы, он старается найти и подчеркнуть в нем начало животное, плотоядное, бессмысленное,alogичное, мистическое. Он не доверяет человеку. Он весь во власти этого недоверия.

Реалист в правде видит источник красоты. Он одухотворяет, наделяет жизнью свое произведение. Он стремится к той простоте, которая является «красотой истины». Его мироощущение — радостно.

Антиреалист — это мрачный эгоист, он не умеет покорить «материю искусства» своей правдой, потому что этой правды у него нет.

Итак, в искусстве XX века идет борьба двух идеологий, двух мировоззрений, на основе которой и развиваются два резко противопоставленных друг другу направления: *социалистический реализм* и *буржуазный модернизм*.

Современная эпоха — это эпоха бурных революционных преобразований в области производства, науки,

в общественных отношениях. Основное, ведущее ее противоречие — борьба между капитализмом и социализмом. Причем разрешается это противоречие в исторической победе социализма над капитализмом. Этим и объясняется подчеркнуто отрицательное отношение к действительности, к социальным противоречиям эпохи со стороны беспредметничества. Раз Калибан не в ладах с самим собой, то каким еще может быть его отношение к действительности? Антиэстетическим! С этого и начинаются все его просчеты, ведущие к чисто негативному искусству — беспредметничеству.

Заключение

Английский писатель Олдос Хаксли писал в молодости острые, саркастические романы. В одном из них («Шутовской хоровод», написанный в начале 20-х годов) фигурирует некий Казимир Липиат, художник-абстракционист, личность мятущаяся и патетическая. Казимир Липиат произносит гневные филиппики, направленные против буржуазной элиты: «Вы возмущаете меня — вы и ваша мерзкая фальшивая цивилизация под восемнадцатый век; ваша урильная поэзия; ваше искусство для искусства, а не для бога; ваши гнусненькие совокупления без любви и без страсти; ваш скотский материализм; ваше животное равнодушие к чужим страданиям и ваша тяжкающая ненависть ко всему великому»¹.

Казимир Липиат клеймит «искусство для искусства» с той же страстью, с какой он отвергает «низкую действительность». Его «всеотрицающий» дух поднимается при этом на самые высокие вершины «великих истин», недоступных простым смертным. Он спрашивает: «Что такое наука и искусство, что такое религия и философия, как не способы выразить в образах и понятиях, доступных для человека, какую-то сверхчеловеческую реальность?»² — не надеясь услышать ответа.

Казимир Липиат влюблена в миссис Вивиш. И, как каждый влюбленный художник, он написал ее портрет, для которого никак не мог подобрать название («Портрет тигрицы», «Портрет сердечной болезни художни-

¹ О. Хаксли, Шутовской хоровод, М., 1936, стр. 62.

² Там же, стр. 70.

ка»...). Миссис Вивиш даже испугалась своего портрета, который напоминал ей вид на самое себя «сквозь ураган». Она спросила художника: «Все это показное неистовство — к чему оно?»¹.

Вопрос вдохновил художника. Как он отвечал! И чего только не было в этом ответе: «Да, черт возьми,— кричал он,— вы правы!.. Ветер жизни, дикий западный ветер. Я чувствую его внутри себя, он дует, дует. Он уносит меня в своем порыве; ибо, хотя он внутри меня, он больше, чем я, он — сила, приходящая откуда-то извне, он — сама жизнь, он — бог. Своим порывом он несет на встречу враждебной судьбе, он заставляет меня работать, бороться...»². Липиат говорил, говорил... и не было конца бессвязным речам...

Потом Казимир Липиат показал своей возлюбленной одну из абстрактных композиций — «процессию машино-подобных фигур, стремящихся вверх по диагонали справа налево, и нечто похожее на поток энергии, рвущейся с гребня волн по направлению к правому верхнему углу».

Ясное дело, все это надо было объяснить миссис Вивиш.

И Липиат объяснил: «Эта картина... символизирует завоевательный дух художника, атакующего вселенную, овладевающего ею»³. Не обошлось тут и без сравнения живописи с музыкой. Липиат вызвал из недр инструмента «искалеченный призрак Скрябина». Потом он опять и опять говорил о жизни, которая возникает из страсти и чувства, презирал эстетические эмоции и формальное мастерство, находя, что «страсть сама заставит интеллект создать нужные формальные соотношения»⁴. В общем, переложил на язык чувства теорию «внутренней необходимости».

Миссис Вивиш слушала и думала свое: «Да, он безусловно прав: должна быть жизнь; самое важное — это жизнь. Именно поэтому так плохи его картины — теперь она поняла: в них нет жизни»⁵.

Если Казимира Липиата и не было в европейской живописи, то его надо было выдумать, так как он выразил все то, что свойственно художнику-беспредметнику: со-

¹ О. Хаксли, Шутовской хоровод, стр. 99.

² Там же.

³ Там же, стр. 100.

⁴ Там же, стр. 101.

⁵ Там же, стр. 102.

средоточенность на самом себе, на своей страсти, спекулятивное мышление и отсутствие логики, жизни в творчестве.

И правильно сделала миссис Вивиш, что разлюбила это велеречивое ничтожество.

Роман О. Хаксли «Шутовской хоровод» невольно приходит на память, когда речь идет о беспредметничестве: писатель в образах раскрывает психологическую драму не одного художника, а целого направления в искусстве, которое совершило попытку отрицания предмета. К. Маркс в свое время отметил: «Непредметное существо есть *невозможное, нелепое существо* [Unwesen]...»¹. К. Липиат и есть такое существо. Но таким же является и беспредметное искусство. Об этом свидетельствует история художника-абстракциониста, рассказанная в романе, и история самого беспредметничества.

Еще в начале 20-х годов О. Хаксли подверг его осмеянию, выдвинув весьма веские доводы против беспредметничества. Спустя сорок лет беспредметничество опять было подвергнуто критике, правда, уже другими людьми.

Так, английский публицист Хоудин писал в конце 50-х годов: «То, что раньше преподносили как новый способ творчества, раскрыло себя в конце концов как выражение убогой художественной фантазии, как абсолютное отсутствие образности...»². Несколько месяцев спустя в английском журнале «Студио» было отмечено: чувство нерешительности и неясного ожидания охватило «художественный мир». Абстрактная импровизация исчерпала свои импульсы. Сюрреализм — не убедителен... Абстракционизм начинает повторяться, он «обернулся разочарованием для молодого поколения»³.

«Абстрактная живопись умрет 12 декабря». Этими словами во французской прессе определялось положение безнадежно больного беспредметничества к началу 60-х годов. Диагноз — истощение. Это послужило сигналом. Беспредметничество подверглось критике со стороны тех, кто недавно защищал его. Одни писали, что оно «уходит от сознания ответственности»⁴. Другие утверждали: «... его бесформенность — это «ретресс», а не движе-

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, стр. 631.

² «Studio», September, 1958, p. 73.

³ «Studio», April, 1959, p. 119.

⁴ «Arts», May — June, 1961, p. 79.

ние вперед»¹. Трети задавались вопросом: «Не кажется ли вам, что у нас появляется все больше и больше картин и скульптур, ничего общего не имеющих с искусством?»². Даже такой апологет и теоретик беспредметничества, как Г. Рид, много сделавший для его шумной рекламы, и тот незадолго до смерти (1968) признавался: «Многие из современных картин страдают от того, что философы называют «эгоцентристским затруднением», затруднением сознания, неспособным соотнести себя с внешней реальностью. Можно назвать это общее состояние бессилия потерей конкретности...»³.

Художник (модернист.— С. М.), по мнению Рида, находится в положении моряка, лихорадочно сбрасывающего за борт балласт, с тем чтобы спасти свой протекающий корабль. При этом он рискует остаться посреди океана без провизии. Так и беспредметник: отбрасывая то конкретный образ, то индивидуализирующую деталь, он лишается якоря, который мог бы связать его с устойчивой почвой реальности.

Кажется, все доводы и тогда и сорок лет спустя были неотразимы.

Чем же ответили на эту критику беспредметники (и не только они)? Возгласами: «Абстракция не умерла!» «Абстракционизм — это и есть реализм нашего времени!» «Абстракционисты — не шарлатаны, они так же талантливы, как и реалисты!»

Правда, «индустрия вкусов» неумолимо развивалась. Мода на конкретное сменила моду на абстрактное. На 30-й Биennale в 1960 году, на 31-й в 1962 году, на 32-й в 1964 году было представлено много различной «вещественности»: ржавые гайки, куски старой одежды, бревна, утыканые гвоздями. Художники, выставившие этот хлам, получили высшие премии, учрежденные Ватиканом. Это был поп-арт, его признание означало крах беспредметничества.

Так стоило ли писать о том, что уже пришло к своему концу? Пожалуй, нет, если бы не субъективистская эстетика, которая и в новой обстановке продолжает утверждать, будто искусство — всегда миф. Только в одном случае художники мифологизируют «ничто», а в другом — «нечто», вещь, например.

¹ «Studio», June, 1961, p. 203.

² «Aujourd'hui art et architecture», 1961, n° 32, p. 34

³ «Studio», January, 1964, p. 11.

Критика субъективизма является одной из насущных задач марксистско-ленинской эстетики. Вот почему необходимо было разобраться в беспредметничестве: оно «уничтожает» предмет, объективное содержание искусства, превращая это последнее в шутовской хоровод.

Содержание		
	Введение	4
	Путь к беспредметничеству	22
	Волны беспредметничества	59
	Философские истоки	102
	Как беспредметники	
	понимают абстракцию	132
	Беспредметничество	
	и виды искусства	157
	Социальные мотивации	191
	Заключение	233

Можнягун С. Е.

М 74 О модернизме. Этюд второй. Феномен беспредметничества. М., «Искусство», 1974.

240 с.

В книге дается критика одного из существеннейших явлений современной буржуазной художественной культуры — абстракционизма. Автор в доходчивой форме опровергает бытующее порой ложное представление об абстракционизме как закономерном этапе в развитии искусства, показывает антигуманистическую сущность модернизма, его связи с реакционными течениями буржуазной философии XX века.

М **10507-024**
025(01)-74 **18-73**

Сергей Ефимович Можнягун
О модернизме

Редактор В. С. Походаев.

Художник Ю. А. Марков.

Художественный редактор Э. Э. Ринчино.

Технический редактор А. Н. Кузнецова.

Корректоры А. А. Паранюшкина

и И. В. Разинкина

Сдано в набор 27/III 1973 г. Подп. в печать

10/X 1973 г. А 11220. Формат бумаги

84×108½² Бумага тип. № 1 Усл. печ. л. 12,6.

Уч. изд. л. 13,197 Изд. № 17399. Тираж

10 000 экз. Заказ 179 Цена 1 р 13 к Изда-

тельство «Искусство», Москва, К-51, Цвет-

ной бульвар, 25. Тульская типография

«Союзполиграфпрома» при Государствен-

ном комитете Совета Министров СССР по

делам изательств, полиграфии и книжной

торговли, г. Тула, пр. им. В. И. Ленина, 109

С.Можнагүн

О Модернизме

