

Давыдова В.Ю.

УДК 130.2:004

ПАУЛЬ КЛЕЕ – МИФИЧЕСКОЕ В СОВРЕМЕННОЙ ЖИВОПИСИ КАК ПРЕДОБРАЗНАЯ МАТЕРИЯ ОБРАЗА (К.ХЮБНЕР, А.ГЕЛЕН, В.ПОДОРОГА)

Творчество Пауля Клее привлекло внимание очень разных философов, которые попытались исследовать творчество художника «когнитивного диссонанса» (даже, в определенном смысле «когнитивного хаоса»). Хюбнер использует картины Клее для «перцепции» понятий, которые отмечены во многом «терминологической диффузностью». На немецком языке работа была опубликована в 1985 году. В ряду названных имен Арнольду Гелену принадлежит первенство, так как его работа относится к 1960 году. «Феноменология тела» В.Подороги была опубликована в 1995, когда был осуществлен перевод на русский язык и издание работы Хюбнера «Истина мифа». В предисловии к книге Хюбнера, переводчик Касавин утверждает, что ему в принципе очень легко было переводить эту книгу, и не только потому, что Хюбнер и сам переводчик активно сотрудничали, а еще и потому, что многие положения данной работы и ее концепция разделялись автором перевода и предисловия к данной книге. Концепция книги не просто знакома, но близка Касавину, поэтому перевод такой книги «становится увлекательным внутренним диалогом» [3, с. 8-25]. Саму книгу Касавин определяет как «Erlebnis» (переживание). Таким же вдохновляющим переживанием является книга Хюбнера не только для переводчика, но и для нас.

Переводчик книги особенно останавливается на ряде философских терминов или изобретенных, или заимствованных Хюбнером. Это касается главным образом трех понятий «нуменозное», «мифическое» и «архе». Хюбнер проводит различие между мифом и мифическим. Миф – система мышления и опыта, а мифология – только использование мифа в литературных целях для аналогий, метафор и сюжетов. Мифология лишь сознательно неадекватно копирует миф, а миф – первичная реальность. «Нумен» – это знак высшей силы, которая дается человеку через созерцание некоторой персонификации этой силы.

Наблюдая за тем, как отражается в современной живописи борьба между мифическим и научно-техническим миропониманиями, можно заметить, что совершенно своеобразное и выдающееся положение в этом процессе занимает Пауль Клее. Клее соединяет мифическое (часто — христианское содержание), которое искали экспрессионисты, с теми структурами субъективности, которые мы находим у художников-абстракционистов.

Хюбнер рассматривает его картину "Пораженное место" (1922, Берн). Горизонтальные полосы различной толщины спускаются сверху вниз, и в нижней половине картины пересекаются вертикальными линиями, из которых проступает некое селение: дома, сады, ограды и другие символы человеческой жизни. Темная стрела, появляясь откуда-то сверху, внезапно изменяет свой путь и, концентрируя в себе силу тяжести снижающихся горизонтальных полос, словно молния обрушивается на селение: мрачный нуменозный рок. Вряд ли возможно более убедительно свести к сжатой формуле пространственный элемент греческого мифа, теменос (см. гл. VIII, разд. 1 книги Хюбнера [3, с. 142-158]), в котором на ограниченном месте разыгрывается событие божественной эпифании. В.Подорога видит в живописи Клее – «неживопись», где изображение освобождается от функции репрезентации, где стрелы становятся конструктивными элементами, некими единицами значения [2, с. 182-183].

Нечто похожее показывает нам картина Клее «Ad Parnassum». С одной стороны, его структура абстрактна, но с другой — из маленьких квадратов и линейных форм вырастает мифическое содержание: божественная гора, у подножия которой прорисовываются очертания развалин дельфийского храма. Экономия мельчайшего делает рисунок Клее «примитивным», «детским», но она достигается на путях высшей концентрации сверхувеличенного в сверхмалом, в некоей промежуточной области, где они уравниваются: в области рисунка. Тогда мельчайшее возникает как экономия зрительных знаков, позволяющая передать величайшую энергию космического плана. Сведенная деталь интенсивна, а не экстенсивна [2, с. 205].

Картины Клее наполнены образами рождения и смерти, круговорота жизни и вплетают человека, животных, растения, горы, моря и реки во всеобщую космическую связь. Все нечеловеческое здесь мифически персонифицировано, все материальное — идеально, все идеальное — материально, все имеет нуменозную [3, с. 16] природу, характер знака, символа, указывает на некий более высокий порядок, на праяснующую бытия.

В своем сочинении «Художественное мышление» Клее выразил взаимосвязь идеального и материального и в словах, он пишет о «силе творческого»: «Вероятно, она сама есть некоторая форма материи, только невоспринимаемая теми же чувствами, которыми воспринимаются известные виды материи. Но она должна раскрывать себя для познания в известных видах материи... Будучи проникнута материей, она должна принимать живую действительную форму. Благодаря этому материя обретает свою жизнь...» [4, с. 43]. Далее Клее прямо говорит о том, что он рассматривает искусство как некую «проектирующую праяснующую». Необходимо прорваться от «объектного», то есть от простых «наличных» явлений, на которых остановились импрессионисты, к «праобразному». Ведь наше бытие ведет нас вглубь, к глубинной праяснующей [4, с. 76].

ПАУЛЬ КЛЕЕ – МИФИЧЕСКОЕ В СОВРЕМЕННОЙ ЖИВОПИСИ КАК ПРЕД-ОБРАЗНАЯ МАТЕРИЯ ОБРАЗА (К.ХЮБНЕР, А.ГЕЛЕН, В.ПОДОРОГА)

На то, что здесь действительно присутствует мифическое мышление, указывает ряд других замечаний из упомянутой книги. Так, она начинается с «темной точки» как символа хаоса, из которого возникли «прайцо» и «праклетка». Но из этой же точки развивается и всякое художественное формообразование: «Я начинаю, следуя логике, с хаоса... Хаос — это мифическое первичное состояние мира». Хюбнер далее пишет: «Мне, кроме того, кажется, что мышление Клее движется в рамках оппозиций мифического происхождения; но подробнее останавливаться на этом я здесь не могу. Он все снова и снова возвращается к ним в своих теоретических работах и включает в названия своих картин, например: хаос-космос, беспорядок-порядок, добро-зло, духовное-мирское, женское-мужское, статическое-динамическое, низ-верх и т. д.) Но Клее не останавливается на таких довольно приблизительных и спорадических замечаниях, он приходит к основополагающему описанию отношения Я и предмета, с которым мы уже познакомились при рассмотрении мифа» [3, с .292].

"Я" и "Ты", под которыми он подразумевает художника и его предмет, ищут "связей на оптически-физическом пути, через слой воздуха, который находится между "Я" и "Ты". Поэтому художник был занят непосредственным «явлением». Но если предмет становится для Клее "Ты", он становится чем-то идеальным и даже приобретает личностные черты, как это происходит во всяком мифе.. Так "Я" переходит от «оптической внешней стороны к внутреннему содержанию предмета», так «феноменальное впечатление возвышается до функциональной интериоризации». Таким образом, оптически-физический путь потому явно содержит в себе некоторое ограничение, что он передает только внешний вид непосредственного физического явления, его изолированное предметное бытие, оставляя в стороне его сплетенность с целым Земли и Неба. Но это значит, что «внутреннее», «функциональная интериоризация» выступает на первый план, когда эта сплетенность включается в предмет как "Ты"? «Функциональное» означает для Клее противоположное формальному или формализованному, то есть органическое, живое. Введение предмета в связь с целым, его «тотализация» есть тем самым его оживление, которое как таковое указывает на сущностное родство предмета и "Я". Следовательно, с одной стороны, «внутреннее» обозначает сущность предмета, с другой же стороны, вместе с его «интериоризацией» проявляется его сущностное родство с "Я", — предмет как "Ты" ведет с ним «разговор». Впрочем, Клее не отрицает того, что уже и прежняя живопись «побуждала» "Я" совершать на основе явления «протекающие в сфере чувств умозаключения» [4, s .34].

Приводимый нами рисунок, выполненный Клее, служит дальнейшему наглядному прояснению этих представлений. «Все пути, — пишет он далее, — встречаются в глазу и ведут, будучи преобразованы их точкой встречи в форму, к синтезу внешнего видения и внутреннего созерцания. Из этой точки встречи формируют себя материальные образования, которые тотально отличаются от оптического образа предмета, однако при этом, с точки зрения тотальности, не противоречат ему» [4, s .78], но, напротив, делают его видимым в его более широких и углубленных отношениях.

Клее не создает себе никаких иллюзий по поводу того, что ему готовит так называемый дух времени: «Негодование и изгнание: вон художников полного синтеза! Вон тотализаторов!.. А затем словно градом сыплющаяся брань: романтика! космизм! мистика!» Благодаря тому, что он заставил мифические предметы вырастать из абстрактных форм субъективности и сливаться с ними, мифическое, которое уже не дано в опыте внешней действительности, «спасается» им, перемещаясь в область голого «представления». И он, пишет — «возможные миры».

Значительная часть его книги «Художественное мышление» служит впечатляющим свидетельством этого. А. Гелен показал, что в ней он независимым творческим путем пришел к некоторой разновидности гештальтпсихологии. Конечно, многое напоминает скорее учение о цвете Гете, то есть затрагивает «умственно-нравственное воздействие цвета»; кое-что опять-таки содержит мифологическую символику, как, например, учение Клее о точке. Тем не менее, в ней имеется множество наблюдений, которые касаются психологии человеческого восприятия вообще, то есть «независимы от культуры».

Перу известного антрополога и социолога Арнольда Гелена принадлежит пожалуй одна из интереснейших работ, связанных с интересующей нас проблематикой – «Картины времени. К социологии и эстетике современной живописи» (1960)[5]. Теоретические посылки к системе кубизма он находит в двух книгах – в книге Канвайлера «Путь к кубизму»(1920) монографии о Хуане Грисе (1946).

При этом он исходит из классификации Панофски, который выделял: уровень первичных мотивов, уровень вторичных, или условных мотивов, требующих раскрытия сюжетов [5]. Поэтому Гелен полагает, что история европейской живописи – это история последовательного исключения первого и второго уровней. Только средневековье дает образец идеального искусства, хотя отдельные его формы продолжали существовать в XIX веке. Интересен анализ Геллена, который он дает, выявляя взаимосвязи науки и искусства в эпоху Возрождения. Автор считает, что наука того времени осуществилась только в форме учения об искусстве, ибо здесь осуществились три ее стороны - эксперимент, теория, и, наконец техника, то есть свободное воспроизведение полученных результатов в практике самой живописи. Начиная с периода импрессионизма, – продолжает Гелен, – происходит замена «природы» на «субъект», тем самым система «природа» делает любое изображение проблематичным. Появляется необходимость в изобретении особой знаковой системы, при помощи которой становится возможным перевести на оптический язык мыслимые

отношения внешнего мира к восприятию. Отсюда возникает потребность в комментарии, отсюда возникает «концептуальная живопись» (*peinture conceptuelle*) и она может быть понята только если зритель знает этот конвенциональный язык. По отношению к кубизму и творчеству Пауля Клея понятийное мышление входит в самый нерв живописной концепции. Гелен пишет, что «концептуальная живопись» (*peinture conceptuelle*) означает такой тип живописи в которую введено размышление, которое легитимирует смысл живописи [5, p.75] . Это во многом придает живописи «научообразность», так как «концептуальная живопись» стремится быть суверенной формой. Самой яркой и убедительной формой «концептуальной живописи» Гелен находит в творчестве П.Клея. При теоретической аргументации доказательной базы своего подхода Гелен берет материал лекций самого Клея, читанных в Баухаузе в 1921-1932 годах. Клей считал точку, линию, пятно, плоскость, массу, статические и динамические связи – первичными элементами в зрительском восприятии картины. Немецкий ученый полагает, что теория Клея сродни гештальтпсихологии, которая занималась восприятием плоских и пространственных фигур, структур, материальных качеств и т.д. Анализируя картины Клея. Гелен стремился доказать, что они являются экспериментальным подтверждением его теории. Он считал, что искусство Клея в высшей степени объективно, потому что обращено к всеобщим закономерностям и ему не требуется «пышной инсценировки», чтобы отразить свой внутренний мир [4, s .104]. И в теориях Канвайлера и Клея Арнольд Гелен фундирует «всеобщую субъективность», которую Хюбнер называет «мифологическое», то есть такой уровень субъективности, где не существует различий индивидуального сознания. Это положение особенно важно, если мы хотим понять основной постулат Гелена: подлинный успех художника или целого направления в рамках «рефлектирующего» искусства возможен только, если выстраиваемые теории в рамках этого направления и «концептуальная живопись» не произвольны, а подчинены этой самой «объективной субъективности».

Гелен основывался в своих постулатах и доказательствах на педагогических штудиях Клея, хотя намеренно избегает тех статей Клея, где художник сам излагает свои взгляды на современное искусство. Клея считал, что все видимые формы проистекают из глубинных первоисточников мироздания («мозга творения»), допускал существование иных миров, видел в художнике посредника, с помощью которого эти силы, трансверсальные по существу и интенсивности – созидают искусство. Основным слоганом творчества Клея было: «Подняться от Модели к Матрице!» [4,p.30]. Произведение искусства формируется по тем же законам, что и природа. Поэтому первоначала формы – точка, линия, цвет, тон – наделены самостоятельной духовной силой (в терминологии Хюбнера «нуминозной» силой). Он сочиняет целые сюжеты о движении точки, о стреле, линии видя в них не только «первоформы», а источник творения и поэтического вымысла. «Установить в хаосе точку – значит с необ ходимостью признать ее серой, в силу ее принципиальной концентрированности, и придать ей характер первоцентра, из которого извергается, распространяясь во все стороны, миропорядок. Наделить точку центральной ценностью – значит сделать из нее пункт космогенеза. Она соотносится со всякой идеей Начала (замысла, зачатия, светил, сияния лучей, вращения, взрыва, фейерверка, снопа) или точнее, с понятием яйца.»[5,p.56]. Клея учил своих учеников видеть функции, а не внешнее впечатление, то, что за фасадом, постигать вещь в ее истоках. Из теоретических положений Клея о первоэлементах зрительной формы – вытекал и абстракционизм, его схематические построения, абстрагирующие элементы формы от ее целостности. Искусство не воспроизводит видимое, оно делает все видимым. На протяжении многих страниц, Гелен проводит мысль, что «теоретическая рефлексия» введена в саму ткань и основу картины, возможно поэтому он так широко цитирует самого Клея. Попытка немецкого социолога выдвинуть в качестве основного понятия модернизма понятие «концептуальная живопись» убедительно фундированы только теоретическими выкладками о кубизме и Клея. Творчество Мондриана и Кандинского Гелен хотя и относит к «концептуальной живописи», все же полагает некоторую недостаточность их «субъективности», которая не дотягивает до требования всеобщности. Работа Гелена представляет несомненный интерес как попытка интеллектуализировать модернизм и сделать возможным провести компаративистику идей Хюбнера и немецкого социолога. Гадамер высоко оценивая книгу Гелена так описывает свое восприятие его труда: «Читая книгу Гелена, чувствуешь, что автор хорошо знает свой предмет. Гелен не ограничивается историко-социологическим объяснением, сплошь и рядом он берется за рассмотрение вопросов теории искусства, обнаруживая при этом внушающую уважение осведомленность в современной живописи. Эмоциональность, с которой он противостоит безбрежной комментаторской литературе с характерной для этой последней быстрой сменой поверхностных идей, ассоциаций и аналогий, уступает лишь увлеченности, с которой он держится за наивное представление, будто романтическая эстетика гения является альфой и омегой любого эстетического мышления»[1, с 166]. В.Подорога же в главе «Пауль Клея как тополог» следующим образом аргументирует свое отношение к проблеме: «Этот переход к линии живописной (если использовать терминологию Вёльфлина) имеет решающее значение, так как впервые в поле зрения анализа попадает движение сил материи. Настолько же продуктивными оказываются и другие различия, введенные Воррингером, Риглем, Эйзенштейном. Именно в свете этих различий может быть осмыслен и путь Клея, который в своих метафизических штудиях начинает обсуждать особую мощь космической линии, более не воспроизводящей или имитирующей видимое, как это делает линия земная, а дающей нам сам процесс возможного проявления сил невидимого из видимого» [2,с.192].

ХУДОЖНЯ РЕФЛЕКСІЯ ЕСТЕТИЧНОЇ ІМПЕРАТИВНОСТІ У ПРОСТОРІ НЕКУЛЬТУРИ

Пожалуй, можно сделать вывод, что Клее самым убедительным образом сохранил мифическое в сфере живописи, и именно потому, что он делал это, используя все накопленные средства субъективности. Так, он столь же далек от эгоцентризма сюрреалистов, как и от нигилизма дадаистов, хотя они ошибочно видели в нем одного из своих союзников; не менее чужд ему и рационализм кубистов. Своенравно, тихо, по-платоновски, по-аполлоновски, с легкой иронией — с забавным отстранением, которое иногда, он называет «сатирой», — Пауль Клее на доступном его времени языке субъективности стремится сберечь и продолжить жизнь древнейшему, мифологическому началу. Антизеркальный характер живописных и графических миров Клее позволяет нам понять его отказ от всякого подобия изображаемого с изображающим. Эта психомиметическая связь, обычно даруемая нам зеркалом, отсутствует. И что тогда? Ведь зеркальном мире нет соответствующих мер, форм, способов представления человеческого.

Литература

1. Гадамер Г. Понятийная живопись? /Г.- Г .Гадамер.Актуальность прекрасного ; [пер.с нем.].-М.:.- Искусство, 1991. – С.165-177.
2. Подорога В. Феноменология тела. Введение в философскую антропологию / В.Подорога, – М., Ad Marginem, 1995, – С. 181-207.
3. Хьюбнер К. Истина мифа / Курт Хьюбнер ; [пер с нем. И.Касавина].- М.: Республика, 1996. – 448 с.- (Мыслители XX века).
4. Klee P. Theorie de l'art moderne. Geneve,Gonthier, 1964, p.30,34,56,
5. Gehlen A. Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Asthetik der modernen Malerei. Frankfurt a.M.-Bonn, 1960,S.23-24.56,78, 178.
6. Panofsky E. Studies in Iconology. Humanistic Themes in Art of the Renaissance. New York , 1939. – Introductory .

Журба М.А. УДК

111.852+330.876

ХУДОЖНЯ РЕФЛЕКСІЯ ЕСТЕТИЧНОЇ ІМПЕРАТИВНОСТІ У ПРОСТОРІ НЕКУЛЬТУРИ

Сучасні межі культури настільки розширилися, що різниця між культурою та некультурою почала зникати. Одна з причин цього процесу, на наш погляд, полягає у капіталізації соціального життя. У таких умовах велике значення має саме воля естетичної імперативності, яке може протистояти економізації духовної сфери.

Актуальність дослідження естетичної імперативності, таким чином, обумовлена зміною засад організації сучасного суспільства: посиленням агресивності масового виробництва-споживання по відношенню до сутності людини і невідворотної комерціалізації мистецтва.

Дослідження імперативності, як найважливішого феномена активності людини в природі, культурі, цивілізації, в сучасних умовах здійснено українськими вченими (Ю. Кам'янська, І. Сухина, В. Товарниченко), в роботах яких розглянуто природу екологічного імперативу, імперативу економічного балансу, імперативу незаангажованості науки, імперативу і модусів наукової раціональності, імперативу толерантності тощо.

Для реалізації мети нашого дослідження будемо спиратися передусім на праці тих українських вчених, які в тій чи іншій мірі торкалися аналізу проблеми естетичної імперативності: Т. Домбровська, В. Манжура О. Пушонкова (естетична свідомість), О. Смігунова (принцип доцільності І. Канта), Т. Лугуценко (діалектика естетичного й економічного в життєтворчості), Т. Андрущенко (естетичне як соціокультурний феномен), Л. Бабушка (прекрасне як цінність), О. Кононов (іраціональний механізм пізнання дійсності), В. Личковах (людське світосприйняття), О. Рубан (естетична діяльність) та ін.

Не зважаючи на те, що естетична імперативність недостатньо привернула увагу науковців, багато діячів літератури і мистецтва описували дію, наслідки естетичної імперативності. Досліджуючи її не через філософську рефлексію, митці, однак, надали актуальності даній проблемі: діячі літератури ставили і художньо досліджували дану проблему: як українські письменники – О. Кобилянська, Леся Українка, так і зарубіжні – Р. Бредбері, В. Гаршин, Ч. Діккенс, Ф. Достоевський, С. Лем, Дж. Лондон, Л. Леонов, Г. Маркес, Р. Роллан, О. Солженіцин, Л. Толстой, І. Тургенєв, О. Уайльд, А. Чехов тощо.

Певною мірою естетична імперативність осмислювалась в художній і філософсько-теологічній літературі як ідея образу світла. Що ж таке світло в поетичній картині світу? Це не просто краса, а краса, що