

МОЖНО ЛИ РЕДУЦИРОВАТЬ БЕСКОНЕЧНОСТЬ? ВРУБЕЛЬ И ИЗОБРАЖЕНИЕ БЕСКОНЕЧНОГО В ИСКУССТВЕ

Виктор Г. Арсланов

Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных
искусств Российской академии художеств, Москва, Россия,
arsviktor@yandex.ru

Аннотация: Современное искусство и философия редуцируют человеческие ценности (истину, добро и красоту), которые классическая культура трактовала как высшие. Но можно ли редуцировать бесконечное? Согласно эстетике Гегеля, искусство отличается от безликого копирования, поскольку оно во все эпохи, начиная с Древнего Востока и до современности, изображало бесконечное. В художественном мире Врубеля бесконечное предстает не как абстрактный символ и знак, не как отвлеченная умственная аллегория, оно — живой чувственный образ той реальности, что открывается за горизонтом повседневности, являя собой «иной мир», который, однако, возможен.

Ключевые слова: Философия искусства, Михаил Врубель, бесконечное, реальность, повседневность, аллегория, символ, знак, художественный образ, изображение, идол, фетишизм.

Для цитирования: Арсланов В.Г. Можно ли редуцировать бесконечность? Врубель и изображение бесконечного в искусстве // Academia. 2022. №4. С. 474–480. DOI: 10.37953-2079-0341-2022-4-1-474-480

IS IT POSSIBLE TO ANNIHILATE INFINITY? VRUBEL AND THE IMAGE OF THE INFINITE IN ART

Victor G. Arslanov

Research Institute of Theory and History of Fine Arts,
Russian Academy of Arts, Moscow, Russia,
arsviktor@yandex.ru

Abstract: The contemporary art and philosophy annihilate human values (Truth, Goodness and Beauty), which classical culture interpreted as the highest. But is it possible to annihilate infinity? However, according to Hegel's aesthetics, art differs from impersonal imitation in that throughout the history, from Ancient Oriental to contemporary art, it has reflected infinity. In Vrubel's artistic world the infinite appears not as an abstract symbol or sign, nor as a mental allegory – it is a living sensory image of reality that opens beyond the horizon of everyday life, representing “another world”, which, however, is possible.

Keywords: Philosophy of Art, Mikhail Vrubel, Infinity, Reality, Everyday Life, Allegory, Symbol, Sign, Artistic Image, Representation, Idol, Fetishism.

For citation: Arslanov, V.G. (2022), “Is it possible to annihilate infinity? Vrubel and the image of the infinite in art”, *Academia*, 2022, no 4, pp. 474–480. DOI: 10.37953-2079-0341-2022-4-1-474-480

Философия и эстетика Мартина Хайдеггера отрицают существование бесконечного. Единственной несомненной реальностью для Хайдеггера является «Dasein» («вот-бытие» или «здесь-бытие», в переводе В. Биbihина «присутствие») — не вполне ясное, хотя и центральное в философии Хайдеггера понятие: то ли синоним реального бытия человека и человечества, то ли некое загадочное чисто духовное бытие. При этом «... присущая вот-бытию [Dasein] конечность [Zu-Ende-sein] экзистенциально утверждает: бытие до конца [Sein zum Ende]», а это «бытие до конца» или «бытие к концу» означает не что иное, как «бегство к смерти» [Vorlaufen in den Tod] [Heidegger 1967, S. 305]. Таким образом, «изначально присущая вот-бытию [Dasein] ничтожность обнаруживается ему самому, — продолжает Хайдеггер, — в собственном бытии к смерти» [Sein zum Tode] [Heidegger 1967, S. 306].

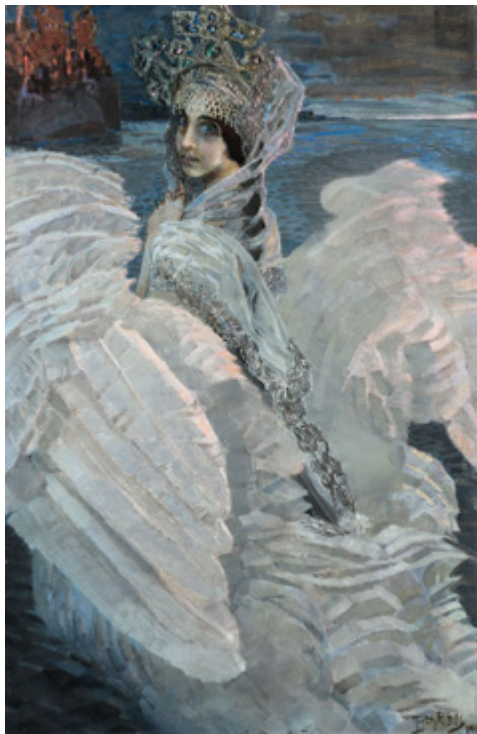
По мнению Н. Бердяева, философия Хайдеггера в высшей степени пессимистическая и безрадостная. И она вовсе не случайно завоевала умы современного человечества. Так называемое современное искусство (авангарда и постмодернизма) редуцирует высшие человеческие ценности — истину, добро и красоту — полагая их не только иллюзорными, но хуже того, носителями тоталитарного духа. Простая консервная банка, писсуар или герметично упакованные экскременты художника — вот вовсе не шуточная классика современного искусства. Разумеется, авангардное искусство (как и философия Хайдеггера) не беспочвенно: во многих отношениях это достаточно верное отражение современного мира.

Но можно ли редуцировать бесконечность? Любое конкретное образование, от атома или клетки до нашей Вселенной, возникшей в результате гипотетического Большого взрыва, конечно, но конечность отрицает саму себя, она возможна лишь как часть бесконечного мира, согласно законам разума (как это было понято еще на ранней стадии античной философии). Если наша Вселенная конечна, то это не отрицает возможности существования множества других Вселенных, утверждал знаменитый астрофизик С. Хокинг (и его соавтор Л. Млодинов) [Хокинг, Млодинов 2018, с. 187]. Кроме того, согласно общей теории относительности А. Эйнштейна, «должна была иметься точка во времени, когда температура, плотность и кривизна Вселенной были бесконечны...» [Хокинг, Млодинов 2018, с. 148].

Человеческое мышление отличается от мышления животных (а мышление животных в конкретных ситуациях может превосходить человеческое — животное, бывает, способно перехитрить человека) прежде всего тем, что человеческое мышление невозможно без понятия бесконечного, без оперирования им, тогда как даже высшим животным это понятие недоступно — и не будет доступно никогда. Высшая математика, достигшая впечатляющих практических результатов в современной технике, основана на оперировании бесконечно малыми и бесконечно большими цифрами — в отличие от арифметики, для которой любое число должно быть конечным (бесконечное число для арифметики — нонсенс). Но то, что хорошо в четырех стенах «здорового смысла», становится малопродуктивным или даже просто неверным при переходе к решению более сложных задач современного производства и современной науки.

Согласно эстетике Гегеля, мировое искусство началось с изображения бесконечного. Но для первоначального человечества бесконечное по необходимости предстало в виде загадки, не имеющей разгадки, в виде абстрактного символа, знака бесконечности, каким, по мнению Гегеля, является древнеегипетское искусство. Действительно, конечный человеческий разум не может вместить в себя бесконечное; последнее всегда будет оставаться для него загадкой, чем-то принципиально неохватным и невместимым. Однако дальнейшее развитие человеческого сознания, доказывал Гегель, привело к более конкретному и более верному пониманию бесконечного.

Классическое искусство Древней Греции играет в эстетике Гегеля центральную роль. Оно отличается от древневосточного тем, что бесконечное в нем изображается не в виде абстрактного символа, знака бесконечности — такова бесконечность «дурная», представляющая собой повторение одного и того же (например, единицы в бесконечном числовом ряде). Дело в том, что кроме «дурной» или потенциальной бесконечности, есть еще бесконечность, названная Гегелем «актуальной»: это бесконечность предшествующего развития, свернутая в цветке или человеческом теле. Чтобы верно понять,



Ил. 1. М. А. Врубель. Царевна-Лебедь. 1900. Холст, масло. 142,5×93,5. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

например, клетку, колонию клеток или человеческое тело, необходимо воспроизвести (в научном исследовании) весь бесконечный ряд развития, приведший к образованию этой клетки, а для того, чтобы верно увидеть человека, надо усмотреть в нем бесконечность не как загадку или символ, а как актуальную реальную форму. Ведь сущность человека — быть микрокосмом, то есть бесконечным миром, отраженным (или свернутым) в теле и духе конечного человеческого существа. Греческое искусство в целом, но в особенности греческая классическая скульптура, доказывал Гегель, есть не что иное, как изображение актуальной бесконечности, содержащейся и реально живущей в конечном и одушевленном человеческом теле. Вот почему мировое искусство от символа и знака перешло к классическому художественному образу, изображению конечного человеческого тела, которое, однако, есть не что иное, как воплощение бесконечного. Тождество конечного тела и бесконечного духа — такова суть всякого настоящего искусства, согласно Фридриху Шиллеру, на которого опирался в своих «Лекциях по эстетике» Гегель. Именно Шиллер, как подчеркивает Гегель, научно обосновал (прежде всего, в «Письмах об эстетическом воспитании человека») идею единства всеобщего и особенного, свободы и необходимости, духовного и природного как сущности искусства, и эта идея стала абсолютным исходным пунктом в эстетике и философии Фридриха Шеллинга (подробнее об этом см.: [Арсланов 2015, с. 204–417]).

Символизм начала XX века вновь вернулся к доклассическому пониманию и изображению бесконечного. Для этого были серьезные причины, и одна из них — своеобразное возрождение Древней Азии в современном мире, прежде всего в экономике: это замена или дополнение свободного рынка монополизмом, рост экономической роли государства в самых передовых странах, планирование общественного производства — процессы, неразрывно связанные с общей бюрократизацией и стандартизацией жизни, в том числе духовной. Но дальнейшее движение вперед в русле обозначенного направления (по принципу «шаг вперед — два шага назад») привело в XX веке к сужению человеческого сознания: оно уже неспособно видеть бесконечное даже в форме символа или знака. Единственно доступная для современного искусства бесконечность — это бесконечность скуки, тоски, бессмысленности и бесперспективности жизни, ужаса — одним словом, «бытие-к-смерти». Инсталляция «Моя кровать» (1998, Британская галерея Тейт, Лондон) Трейси Эмин — красноречивый тому пример.

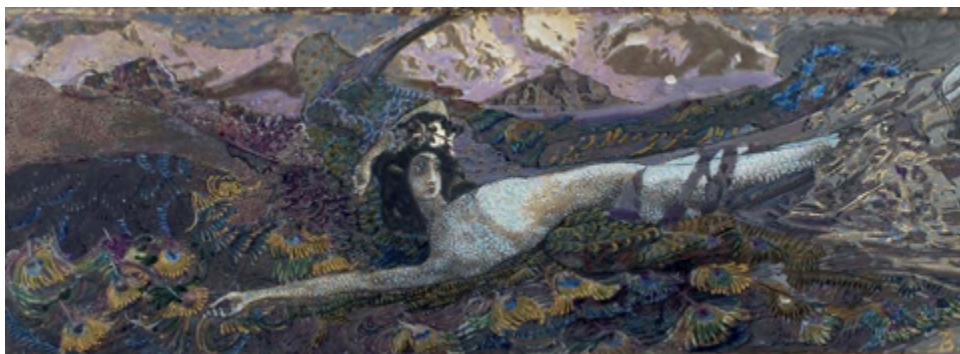


Ил. 2. М. А. Врубель. Пан. 1899. Холст, Масло. 124×106 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Лучшее российское искусство начала XX века — искусство символистов, художников «Мира искусства», Врубеля — сопровождалось резким отторжением растущей общей бюрократизации и обезчеловечивания бытия. В своем неприятии и полемике с мелочным и скудоумным технократизмом, позитивизмом и эгоцентричным материализмом оно опиралось не на беспочвенные фантазии и утопии, а на то, что можно назвать высшей реальностью — на бесконечность бытия как важнейшее качество мира, без которого невозможно ничто конечное. Разумеется, увидеть реально-бесконечное в мире, где все человеческое редуцируется, уничтожается, превращается в пародию на человека, где побеждает самый узкий прагматизм, очень сложно. Но если бы, например, Врубель не открыл свою «формулу живого отношения к природе» [Врубель 1976, с. 42], не нашел в реальности и не изобразил в своем искусстве бесконечное начало бытия, то он не был бы художником в полном смысле этого слова: «...художники без признания их публикой не имеют права на существование. Но признанный, он не становится рабом: он имеет свое самостоятельное, специальное дело, в котором он лучший судья, дело, которое он должен уважать, а не уничтожать его значения до орудия публицистики. Это значит надувать публику... Пользуясь ее невежеством, красть у нее то специальное наслаждение, которое отличает душевное состояние перед произведением искусства от состояния перед развернутым печатным листом. <...> Ведь это лучшую частицу жизни у человека украсть. <...> Реализм родит глубину и всесторонность» [Врубель 1976, с. 38].

Каково, например, главное впечатление от его картины «Царевна-Лебедь» (1900, ГТГ; ил. 1)? В глазах «Царевны» живет и светится живая бесконечность — не знак бесконечности, не дурная бесконечность числового ряда, не бесконечность «Черного квадрата» (1915, ГТГ) Казимира Малевича, а именно живая бесконечность человеческого духа, жизни, которая не может удовлетвориться непрерывным накоплением денежных знаков. Чем больше мы смотрим в глаза «Царевны», тем более проникаемся сознанием, что мир — это загадка, тайна, потому что в нем возможны такие повороты, когда перед нами открывается неожиданная перспектива, горизонт, обещающий нам неведомое счастье. И он не обманет, он не иллюзия, не пустая утопия убогого воображения.

Как художник достигает такого эффекта? Не так, как, скажем, египетская пирамида, символизирующая, но не изображающая бесконечное. В картине Врубеля «Пан» (1899, ГТГ; ил. 2) представлена природа, живущая своей внутренней жизнью, и эта жизнь не только бесконечна — она многое говорит человеческому духу, многое рассказывает именно о человеческой жизни, как бы призывая отвернуться от скучной бесконечности



Ил. 3. М. А. Врубель. Демон поверженный. 1902. Фотография первоначального варианта картины, раскрашенная автором. Фотоотпечаток, гуашь, бронзовая и серебряная краски, тушь, кисть, перо. 18×44,7. Государственная Третьяковская галерея, Москва.



Ил. 4. М. А. Врубель. Летящий Демон. 1899. Холст, масло. 138,5×430,5. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

числового ряда (от бесконечности коммерческого успеха, к примеру) и обратить внимание на то, что Леонардо да Винчи назвал «качеством» мира (обязательным свойством, потеря которого влечет за собой потерю бытия предмета), — его красоту. А подлинная красота всегда таинственна, потому что она по-настоящему бесконечна. Как художнику удалось добиться такого эффекта, мы никогда не сможем до конца понять и объяснить, ведь талант — это дар, полученный от бесконечности (предстоящей в религиозном сознании в образе Бога).

Почему мы можем утверждать, что картины Врубеля — это изображение реальной бесконечности, а не символ, не ее авангардистский знак, не «схематизация природы, которая так возмущает реальное чувство» [Врубель 1976, с. 38]? Когда обычный человек, не знакомый с философией авангардного искусства, смотрит на «Черный квадрат» Малевича, то он видит только черный квадрат — и более ничего. Он сможет увидеть в этом квадрате символ и знак бесконечности, когда ему объяснят, что это не просто черный квадрат, а «нуль форм», означающий конец всего старого искусства «мяса и кости» и начало нового супрематического искусства. Так для фетишистского сознания любой обрубок дерева, обрывок веревки или просто мусор может приобрести магические свойства.

Искусство в полном смысле этого слова есть отрицание фетишизма. История изобразительного искусства, согласно археологу и историку средиземноморской античной скульптуры, последователю и наследнику Алоиза Ригля Гвидо Кашницу фон Вайнбергу, началась, когда древний фетиш, магический знак были заменены скульптурой, которая не знак, а изображение [Kaschnitz 1965]. Для того чтобы понять изображение, надо обладать нормальными человеческими глазами, а для того чтобы воспринять какой-либо предмет в качестве носителя магического фетишистского смысла, надо самому быть фетишистом — или, по крайней мере, посвященным в фетишистскую философию и эстетику.

Конечно, картины Врубеля тоже требуют подготовленного зрителя. Но его «подготовка» предполагает развитие, а не утрату нормального человеческого зрения, способного видеть и понимать реально-бесконечные вещи. Фетишист, как правило, теряет эту способность. Известно, что многие религиозные люди не воспринимают



Ил. 5. М. А. Врубель. Воскресение. 1887. Триптих с двумя фигурами ангелов сверху и со спящими воинами внизу. Эскиз неосуществленной росписи Владимирского собора в Киеве. 1887. Бумага, акварель, графитный карандаш. 31,6×43 (в свету). Национальный музей «Киевская картинная галерея», Украина.

изобразительные свойства иконы, равнодушны к ним; они ценят в иконе прежде всего ее чудотворные свойства (а для того чтобы быть «чудотворной», иконе не обязательно обладать высокими художественными, изобразительными достоинствами).

Но что представляло бы собой искусство Врубеля, если бы практически любой зритель не мог видеть в «Царевне-Лебедь» или в картине «Пан» мир земной, реальный, узнаваемый — и вместе с тем преображенный «душевной призмой» (как неоднократно писал сам Врубель — см., например, письмо к сестре от 1893 года [Врубель 1976, с. 59]); мир совершенно чудесный, таинственный и «наивозможно-прекрасный» [Врубель 1929, с. 110], обещающий нам счастье чувственное и одновременно духовное? Природа на картине «Пан» таинственная, необыкновенная, уводящая далеко за пределы повседневного скучного существования, но разве никто в своей жизни не видел такой природы, хотя бы в очень редкие моменты необыкновенного счастья и духовного подъема? И даже отчаяние у Врубеля — в «Демоне сидящем» и особенно в «Демоне поверженном» (ил. 3) — величественно и прекрасно. Мир являет в этих картинах свою трагическую сторону, но при этом бытие сияет новой и неведомой для «практического», «делового» человека красотой. Хотя — и этого не надо скрывать — тут у Врубеля проявляется и нечто ницшеанское, то есть демоническое в декадентском смысле слова (вспомним, например, насколько это ощутимо в «Летящем Демоне», 1899, ГРМ; ил. 4). Бесконечное приобретает характер нечеловеческого, разрушительного, нуминозного начала, влечет к себе поэзией гибели и даже преступления.

Конечно, это не реализм в обычном смысле слова: бесконечное выдвинуто Врубелем на первый план, изображено с особым нажимом; оно имеет явное преимущество над конечным, а «высокий реализм» — это гармония бесконечного и конечного, их счастливый синтез (такой синтез Врубель пытался найти уже в своих ранних эскизах к неосуществленным росписям Владимирского собора в Киеве, 1887; ил. 5). Однако в эпохи, подобные той, в которую жил Врубель, его искусство особенно трогает сердца, расширяет наше сознание и видение. Прибегая не к абстрактным символам и отвлеченным умственным аллегориям, а к чувственным образам реальности, оно дает надежду на то, что иной мир возможен.

Литература:

1. Арсланов 2015 — Арсланов В. Г. Теория и история искусствознания. Просвещение. Ф. Шеллинг и Г. Гегель: Учебное пособие для вузов. М.: Академический проект, 2015.
2. Врубель 1929 — Врубель М. А. Письмо к сестре. Киев 1887. Ноябрь // Врубель М. А. Письма к сестре. Воспоминания о художнике Анны Александровны Врубель. Отрывки из писем отца художника / Вступ. ст. А. П. Иванова. Л., 1929. С. 110–111.
3. Врубель 1976 — Врубель М. А. Переписка. Воспоминания о художнике / Сост. Э. П. Гомберг-Вержбинская, Ю. Н. Подкопаева, Ю. В. Новиков. Л., 1976.
4. Хокинг, Млодинов 2018 — Хокинг С., Млодинов Л. Высший замысел. М., 2018.
5. Kaschnitz 1965 — Kaschnitz G. *Ausgewählte Schriften*. Bd. 3. Berlin, 1965.
6. Heidegger 1967 — Heidegger M. *Sein und Zeit*. Tübingen, 1967.

References:

1. Arslanov, V. G. (2015), *Teoriya i istoriya iskusstvovoznaniya. Prosveshhenie. F. Shelling i G. Gegel': Uchebnoe posobie dlya vuzov*, Akademicheskij proekt, Moscow, Russia, 2015.
2. Vrubel', M. A. (1929). "Pis'mo k sestre. Kiev 1887. Noyabr'" [Letter to my sister. Kiev 1887. November], *Pis'ma k sestre. Vospominaniya o khudozhnike Anny Aleksandrovny Vrubel. Otryvki iz pisem otca khudozhnika* [Letters to Sister. Memories of the artist by Anna Alexandrovna Vrubel. Excerpts from letters from the artist's father], intr. by A. P. Ivanov. Komitet popularizacii khudozhestvennyx izdanij pri Gosudarstvennoj akademii istorii material'noj kul'tury, Leningrad, USSR, 1929, pp. 110–111.
3. Vrubel', M. A. (1976), *Perepiska. Vospominaniya o khudozhnike* [Correspondence. Memories of the artist], ed. E. P. Gomberg-Verzhbinskaya, Yu. N. Podkopaeva, Yu. V. Novikov, Iskusstvo, Leningrad, USSR, 1976.
4. Hoking, S., Mlodinov, L. (2018), *Vysshij zamysel* [The Grand Design], AST, Moscow, Russia, 2018.
5. Kaschnitz, G. (1965), *Ausgewählte Schriften. Bd. 3*. [Selected writings. Vol. 3], Gebrüder Mann, Berlin, Germany, 1965.
6. Heidegger, M. (1967), *Sein und Zeit* [Being and Time], Max Niemeyer Verlag, Tübingen, Germany, 1967.

Информация об авторе

Виктор Г. Арсланов, доктор искусствоведения, профессор, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств; 119034, Россия, Москва, ул. Пречистенка, д. 21; varslanov@yandex.ru

Author Info

Victor G. Arslanov, Dr. of Sci. (Art history), professor, Research Institute of Theory and History of Fine Arts, Russian Academy of Arts; 21 Prechistenka St, 119034, Moscow, Russia; varslanov@yandex.ru