

# EINAI

---

Философия ■ Религия ■ Культура

Том 5 (1/2) 2016

EINAI  
ФИЛОСОФИЯ. РЕЛИГИЯ. КУЛЬТУРА

Том 5 (1/2) 2016

УЧРЕДИТЕЛЬ

*Санкт-Петербургский государственный университет  
аэрокосмического приборостроения (ГУАП)*

ИЗДАТЕЛЬ

*Научно-образовательный центр проблем  
философии, религии и культуры ГУАП*

ДИРЕКТОР

К. В. Лосев

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

И. Н. Зайцев

ОТВЕТСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР НОМЕРА

Д. У. Орлов

ХУДОЖНИК ЖУРНАЛА

В. А. Паршин

ВЕРСТКА ЖУРНАЛА

Н. Л. Балицкая

Электронный адрес журнала: [www.einai.ru](http://www.einai.ru)

e-mail редакции журнала: [editors@einai.ru](mailto:editors@einai.ru)

*Публикуемые материалы прошли процедуру рецензирования и экспертного отбора*

ISSN 2226-0897

© Авторы статей, 2016

© Санкт-Петербургский гос. университет  
аэрокосмического приборостроения, 2016

Подписано к печати 15.12.2016 г. Формат 70×100/16.

Бумага офсетная. Усл.-печ. л. 21,29.

Тираж 150 экз. Заказ № .

Редакционно-издательский центр ГУАП  
190000, Санкт-Петербург, Б. Морская ул., 67.

# СОДЕРЖАНИЕ

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО.....	5
ОТ РЕДАКЦИИ.....	6

## ФИЛОСОФСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

А. В. ПЕРЦЕВ Актуальность Гете: конец Просвещения.....	7
С. А. КОНАЧЕВА Теологическая онтология в постметафизическую эпоху: от <i>ipsam esse</i> к <i>событию</i> .....	24
А. М. ПОЛОЖЕНЦЕВ Экзистенциально-коммуникативная стратегия «человек».....	39
К. А. КУКСО В обход жертвенности (Социальные импликации эпидемического опыта).....	57
О. М. НОГОВИЦЫН Свобода действия и свобода воли.....	71
А. А. ГРЯКАЛОВ Понимание и неопределенность (Опыт В. В. Розанова).....	80
А. В. ЯМПОЛЬСКАЯ Революция в искусстве: эстетическая теория Кандинского в интерпретациях Мишеля Анри и Анри Мальдине.....	107

## РЕФЛЕКСИЯ ИСКУССТВА

А. К. ЧЕРНОГЛАЗОВ Искушение искусства.....	119
А. К. ЧЕРНОГЛАЗОВ Эйдолон — фармакон — эйкон. От перформанса к иконе.....	140

В. В. Савчук	
Первичность живописи. Скрытый источник удовольствий в эпоху дефицита подлинности .....	150

## ПЕРЕВОДЫ

КАРЛ РАНЕР	
Эсхатология. ....	172
Вольфганг Гигерих	
Ограждение ужаса как создание крайней опасности. ....	189
О. А. МАТВЕЙЧЕВ	
Отто Пёггелер: эскиз политической эстетики (Предисловие к переводу). ...	218
ОТТО ПЁГГЕЛЕР	
Новые пути с Хайдеггером. ....	222
ФИЛИПП СЕРС	
Тотальное искусство и его мессианское содержание. ....	241

А. В. ЯМПОЛЬСКАЯ\*

РЕВОЛЮЦИЯ В ИСКУССТВЕ:  
ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ КАНДИНСКОГО  
В ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ МИШЕЛЯ АНРИ И АНРИ МАЛЬДИНЕ\*\*

*Аннотация:* В статье проводится сопоставление того, как Мишель Анри и Анри Мальдине интерпретируют творчество Кандинского во французской феноменологической традиции. Анри осуществляет феноменологическое различие между двумя способами явленности, — явленностью мира и явленностью жизни, которая лежит в его основе. Анри считает, что работы Кандинского могут служить парадигмальным примером явленности жизни; они не отчуждают жизнь, не показывают ее, но заставляют нас ее пережить. Это переживание произведения искусства представляет собой трансформативный опыт, своего рода аскетическую или мистическую практику. Мальдине также видит в творчестве Кандинского попытку доступа к акосмическому и аисторическому ощущению самого себя; но для Мальдине это не положительная, а отрицательная характеристика. В феноменологии Мальдине ключевым различием служит различие между двумя измерениями смысла — гнозическим и патическим. Он отрицает возможность радикальной трансформации субъекта, которая не была бы преобразованием бытия-в-мире и смысловой структуры. Отсутствие контакта с миром, сосредоточенность на внутреннем означает, с точки зрения Мальдине, неудачу трансформации субъекта. В заключение можно добавить, что разногласия между Анри и Мальдине касаются не столько феноменологии, сколько метафизики; каждый из них представляет великую мистическую традицию — Экхарта и Бёме.

*Ключевые слова:* французская феноменология, феноменологическая эстетика, эстетизм, Мишель Анри, Анри Мальдине, Василий Кандинский.

---

\* Ямпольская Анна Владимировна, доктор философских наук, профессор кафедры современных проблем философии, Российский государственный гуманитарный университет.

\*\* Работа выполнена при поддержке гранта РГНФ «Эстетизация и событийность в современной феноменологии» № 15-03-00802.

A. YAMPOLSKAYA

REVOLUTION IN ART:  
AESTHETIC THEORY OF KANDINSKY  
IN INTERPRETATIONS OF MICHEL HENRY AND HENRI MALDINEY

*Annotation:* In this paper I compare how Michel Henry and Henri Maldiney interpret Kandinsky's heritage. Henry's phenomenology is based on a distinction between two main modes of manifestation — the ordinary one, that is, the manifestation of the world and the «manifestation of life». For him Kandinsky's work provides a paradigmatic example of the second, more original, mode of manifestation, which is free from all forms of self-alienation. Henry claims that this living-thought of the work of art is transformative; it is a kind of ascetic practice or mystical experience that goes beyond the distinction of the subject and the object. Maldiney recognises in Kandinsky's work an attempt to provide an access to an acosmic and ahistoric experience of one's inner self; yet for him this is not a positive characteristic. For Maldiney, the key distinction is not between modes of phenomenalisation, but between the dimensions of meaning (sens). For him there is no radical self-transformation which is not a transformation of one's being-in-the-world and one's meaning of the world, and so Kandinsky's acosmic paintings cannot induce a true transformation of self. I conclude that the disagreement of Henry and Maldiney on Kandinsky does not unfold on the level of the phenomenological description of the concrete aesthetic experience, but on the level of metaphysics. I suggest that Henry and Maldiney can be seen as representatives of two great mystical traditions: those are of Meister Eckhart and Jakob Böhme.

*Key words:* French phenomenology, phenomenological aesthetics, aisthesis, Michel Henry, Henri Maldiney, Wassily Kandinsky.

Книга Мишеля Анри «Видеть невидимое: о Кандинском», написанная в 1988 году, представляет собой попытку философского осмысления творчества великого русского художника; она продолжает лучшие традиции французской феноменологической эстетики. Для Анри Кандинский — это в первую очередь художник «невидимой», внутренней жизни, противопоставленной жизни внешней, предметной, представимой. Кандинский пишет: «Каждое явление можно ощутить в двух видах. Эти два вида не произвольны, они связаны с самими явлениями, вытекают из их природы, точнее из двух свойств. Внутреннего и внешнего»<sup>1</sup>. Противопоставление внутреннего и внешнего, открывающее «Точку и линию на плоскости», Анри интерпретирует как противопоставление *двух способов явленности*: явленности мира и явленности

жизни. В самом деле, я воспринимаю самого себя не так, как я воспринимаю столы и стулья, скажем; на вещи — точнее, на предметы — мира я смотрю как бы со стороны, отстраненным взглядом внешнего наблюдателя, в то время как самого себя я ощущаю по-другому. Хотя я могу увидеть себя так, как если бы я был всего лишь внутримировой вещью — будь то в обычном зеркале, в котором отражается мое тело, или же в зеркале рефлексии, отражающем мои мыслительные процессы, тем не менее, я могу воспринимать себя и иначе, непосредственно испытывая ощущения и эмоции. Анри стремится преодолеть унаследованный Гуссерлем от британского эмпиризма дуализм чувственного и умопостигаемого, эстетического (гилетического) и нозтического, т. е. «одушевленного» актами сознания. Попытка свести все богатство чувственного восприятия с его аффективной наполненностью и многозначностью к одним лишь чувственным *данным*, к бездушной материи, представляется Мишелю Анри непростительным упрощением, философской наивностью\*. Но значит, описание сознания в терминах интенциональной структуры, в терминах «сознания о...» оказывается слишком грубым. Интенциональность — это не общая структура сознания и тем более не основная структура субъекта; интенциональные переживания как переживания, предполагающие определенную предметность и тем самым задающие этой предметности определенную норму, представляют собой лишь самый поверхностный слой сознания. Все важное происходит глубже, на неинтенциональном или прединтенциональном уровне.

Боль, радость или гнев даны мне изнутри, в то время как мир дан мне извне, снаружи, однако моя «невидимая» внутренняя жизнь, самоощущение самого себя и своих эмоций, глубже, чем опыт мира, опыт предметности. Цель искусства состоит не в том, чтобы передать то видимое, которое Кандинский называет «внешним», а в том, чтобы дать увидеть «внутреннее», невидимое, принадлежащее не объективному миру, а «абсолютной

---

\* Точка зрения Анри основана на анализе очень немногих работ Гуссерля, преимущественно его прижизненных публикаций; однако, как отмечает Дан Захави, взгляды Гуссерля на природу «гилетических ощущений» претерпели значительные видоизменения с момента публикации «Логических исследований» и «Идей I», и в черновиках он рассматривал *гилетическую составляющую* как не инертную, а исходно «одушевленную», обладающую смыслом. См.: Zahavi D. Self-awareness and alterity. A Phenomenological investigation. Evanston: Northwestern University Press, 1999. P. 118.

субъективности»<sup>2</sup>. Однако речь не идет о том, чтобы сделать внутреннее — внешним, невидимое — видимым, нет! Невидимое должно остаться невидимым, и тот доступ к нему, который нам дают картины Кандинского, — это не видение в собственном смысле слова, а нечто совсем иное.

Иначе говоря, телеология искусства подобна телеологии интенциональности, его цель — «заставить нас увидеть», однако речь идет о двух совершенно разных типах «видения» как доступа к явлению. Видение интенциональности — это видение чего-то конкретного, видение предметное, не столько видение, сколько узнавание, сказал бы Шкловский. Оно основано на восприятии и, тем самым, на схватывании «смысла» вещи, ее «сути», ее самотождественного предметного полюса. Многообразие неинтенциональных чувственных данных «оживляется» и одновременно формируется, «форматируется» определенной смысловой нормой: я могу увидеть женщину или манекен, могу увидеть манекен, принять его за женщину и потом переменить свое мнение, но я вижу непременно *нечто* определенное. Однако дело живописи, считает Анри, заключается не в том, чтобы показать нам предмет, т. е. нечто определенное, *этот* собор, *это* яблоко: живопись может дать нам доступ именно к многообразию, пестроте, несогласованности, неуловимости чувственных данных<sup>3</sup> — цветов, полутонов, света и тени. Такова цель всякого искусства, но в творчестве Кандинского это требование достигает своей абсолютной радикальности: в отличие от импрессионизма, кубизма или даже «трансценденталистского» абстрактного искусства, к которому Анри относит Малевича и Мондриана, живопись Кандинского ставит своей целью не «возвращение к подлинному восприятию»<sup>4</sup> чего бы то ни было, не воспроизведение этого «подлинного восприятия» *на холсте*, а воспроизведение *в нас самих* определенного опыта. Здесь Анри, разумеется, следует известному тезису Бергсона о том, что «искусство стремится скорее запечатлеть в нас чувства, чем выразить их»<sup>5</sup>. Встреча с произведением искусства пробуждает в нас эмоцию, некое переживание, которое не является переживанием чего-либо, которое не связано жестко с каким-то определенным предметом, существующем вне меня. Таким образом, в отличие от импрессионистов, которые стремились передать на холсте восприятие во всей его сложности, живопись Кандинского основана не на восприятии, а на «контр-восприятии»<sup>6</sup>: на разрушении отсылки к предмету, к вещи. Интенциональное восприятие вещи в ее бесконечном горизонте заменяется непосредственностью чувственного

переживания цветов и форм, которые «пробуждают в субъективности творца или зрителя» многообразный аффективный или, как пишет Анри, страстно-страдательный (*pathétique*) отклик<sup>7</sup>. Для такого переживания у нас нет и не может быть имени и языка — во всяком случае, того языка, который пользуется готовыми идеальными значениями, отделенными от живого, воплощенного существа, которое *выражает себя* в них<sup>8</sup>. Подобный язык, язык мира, обречен на ирреализацию и отчуждение от самого себя, он может быть лишь «языком идеологии», но никак не языком жизни, страдания, страсти<sup>9</sup>. Позицию Анри можно пояснить с помощью примера из «Детства Люверс» Б. Пастернака, когда подлинное, пугающее, но безымянное переживание «обезвреживается» с помощью именованного «Мотовилиха»; еще раз этот же прием использован в финале повести, когда Диких называет «любовью» то неназываемое чувство, которое Люверс испытывает по отношению к погибшему Цветкову. С точки зрения Анри, разработанный Кандинским язык цветов и форм — это не язык мира, а язык плоти, язык жизни; на этом языке речь идет не *о* жизни, не *об* эмоции, но эмоция, переживание, жизнь *обнаруживаются в нас*, мы проживаем их. Опосредование, свойственное традиционной языковой деятельности, традиционному пониманию смысла, оказывается преодолено: подлинное искусство не описывает мир, не создает систему трансцендентальных отсылок, а совпадает с самой жизнью субъекта художественного восприятия<sup>10</sup>.

Анри видит в Кандинском экхартианского мистика, который в художественной форме предоставляет нам опыт «мистического познания», «познания без объекта»<sup>11</sup>. Задача творца состоит в том, чтобы разделить с другими «эмоцию», — но не просто как отдельное аффективное переживание, «вибрацию души»<sup>12</sup>, а как особую *практику*, практику радикальной трансформации субъективности. Иными словами, абстрактное искусство не ставит своей задачей «мимезис» (эмоциональной) жизни ровно потому же, почему его задачей не является мимезис предметного мира<sup>13</sup>: абстрактное искусство *не воспроизводит* жизнь души на картине; но оно *производит* ее, вводит ее в действие<sup>14</sup>: «искусство есть модус, согласно которому происходит становление жизни»<sup>15</sup>. Анри приводит цитату из «Кёльнской лекции»: «Я не желаю писать красками душевные состояния»<sup>16</sup>. Для Анри эти слова означают, что абстрактное искусство Кандинского являет нам самую Жизнь, не «воспроизводя», но «воскрешая» ее на холсте. Можно пояснить эту мысль

Анри на следующем примере. Мы проживаем, испытываем цвета и формы так же точно, как мы испытываем боль, холод или радость: определяя фрагмент полотна как полотно объективно красного цвета, мы совершаем искусственный акт отчуждения<sup>17</sup>. Можно заметить, что в этом отчуждении для нас таится немалая выгода: переводя акцент с себя на вещь, мы выводим самих себя из игры, мы можем позволить себе забыть о самих себе, о том, как мы это «красное» переживаем; мы используем ноэматическую объективность красного как своего рода защитную стену между собой и собой. Восприятие искусства потому является духовной практикой, что оно требует от нас, чтобы мы от этой защиты отказались, чтобы мы признали свою ранимость, опознали свои чувства: передо мной вовсе не безопасное «объективно красное» полотно, но этот кусочек красной краски меня пугает и радует, от него у меня щемит сердце. Вот он, τάθος аффективной жизни! И в этом смысле истина искусства действительно является «практической» и даже «этической»: тот, кто воспринимает искусство, тем самым уже совершает определенный акт самоотдачи, акт самореализации жизни. Если воспользоваться словами поэтессы Марии Степановой, то можно сказать, что в настоящем искусстве «жизнь продолжает себя».

Совершенно по-другому видит творчество Кандинского другой французской феноменолог — Анри Мальдине: как «эстетический эвклидизм», как сухой, бездушный «каталог форм сознания», «алфавит аффектов»<sup>18</sup>. В теоретических установках Мишеля Анри и Анри Мальдине очень много общего; как и Анри, Мальдине видит в интенциональности лишь производную форму жизни сознания, как и Анри, он подчеркивает значимость чувственных и аффективных переживаний, как и Анри, он предлагает отказаться от кантовской эпистемологической ситуации, в которой исходной познавательной ситуацией является активный опыт, и ввести понятие пассивного опыта, испытывания (épreuve). В то же время между подходами Анри и Мальдине есть существенная разница, и их разногласие по поводу Кандинского является ее отражением. В чем же эта разница заключается?

Ключевым понятием в философии Мальдине является αἰσθησις, понимаемый в самом широком смысле этого слова: «чувствовать» и «иметь эстетическое переживание» значит для него почти одно и то же. Чувствовать — значит не столько «воспринимать», сколько «испытывать», неинтенционально, прежде всякого опредмечивания или структурирования, прежде любого

проекта или наброска. Чувствуя, я вхожу в контакт с миром как с миром, а не как с набором объектов, я соотношусь с вещами, не объективируя их.

Другими словами, Мальдине, выстраивая свою философию αἰσθησις'a, в качестве второго исходного понятия берет *смысл*, а не *явление*. Если у Анри речь шла о том, чтобы достичь нового, более глубинного *способа феноменализации*, то Мальдине говорит о другом, более базисном, *смысле* — не «гнозическом», а «патическом». Это не предметный, не нозматический смысл, потому что «он касается не *что*, а *как*»<sup>19</sup>; он не поддается непосредственному выражению «в тематизации и в горизонте возможного»<sup>20</sup>, а только «в крике»\*, в звуке — но тем не менее это своего рода смысл, отсылающий ко всему горизонту обычных, познавательных, «гнозических» смыслов». В нем есть присущая смыслу референциальность, однако отсылка идет не к определенному объекту, а к миру *в момент становления знакомым и понятным* миром\*\* — «к миру, который еще не кристаллизовался в предметах»<sup>21</sup>.

В понятии αἰσθησις'a Мальдине объединяет *патическое*, о котором пишут Виктор фон Вайцзаккер и Эрвин Штраус, с «исходным ощущением» (*ursprüngliche Empfindung*), о котором говорит Гёльдерлин: всякий подлинный чувственный контакт с миром неотличим от поэтического мироощущения, в котором мир предстает как «в первый раз», новым и «неизведанным», «несхватченным, неопределенным»<sup>22</sup>. Это исходное ощущение, или перво впечатление, если воспользоваться тем же гуссерлевским термином, которым Мальдине переводит это выражение Гёльдерлина, не есть отдельное переживание, а способ соотноситься с собой самим и с миром как целым: тот двуединый путь, которым через перемену бытия в мире я достигаю себя самого, и через трансформацию себя самого я достигаю мира<sup>23</sup>. Поэтому для Мальдине неинтенциональность чувствования не означает разрыва с «феноменальностью вещей»: напротив, в настроении как форме бытия-в-мире, в эмоциональных переживаниях, в радости и грусти, в тревоге или доверии, понятых онтологически, мы воистину находимся в «общении с миром» в его

\* Здесь Мальдине отсылает к Эрвину Штраусу, но рамки этой статьи не позволяют нам углубиться в сопоставление взглядов Мальдине и Штрауса; отметим только, что они далеко не тождественны.

\*\* Этот момент инхоативности, подчеркнутый Мальдине, играет центральную роль в феноменологии Марка Ришира, где «смыслы *in statu nascendi*» являются основным предметом исследования.

инхоативной форме<sup>24</sup>. Напротив, переменчивость эмоциональной сферы, имеющая свой исток исключительно во внутренней жизни субъекта, представляется Мальдине чем-то болезненным, патологическим.

Именно как патологию оценивает Мальдине противопоставление внешнего — внутреннему, в котором он, как и Анри, видит суть эстетической теории Кандинского. Работы Кандинского производят впечатление, значимы для зрителя благодаря обнаруженному им «изоморфизму» между «графическими или живописными составляющими художественного полотна и основными моментами аффективности»<sup>25</sup>. С возмущением приводит Мальдине слова Кандинского о «внутреннем молчании», в котором «современный человек», «оглушенный» «внешними шумами», находит «покой»<sup>26</sup>. Для Мальдине отказ от внешнего ради внутреннего — это отказ от бытия «в-мире»<sup>27</sup>, которое он читает как бытие-к-миру, это отречение от той сущностной озабоченности миром, о которой говорил Хайдеггер. Попытка перевести патическое на язык эйдетики, на язык сущностного усмотрения — так Мальдине интерпретирует эстетику Кандинского<sup>28</sup>; но такой перевод непременно ведет к «опредмечиванию» аффективности, к «объективизму сущностей»<sup>29</sup>. Искусство не может не быть фактическим, не может не пробуждать во мне отсылки к миру и к моему «здесь» в этом мире; язык сущности, которым говорят картины Кандинского, — это «язык бессознательного», язык сновидений, лишенный связи с временем и местом<sup>30</sup>. Освободившись от предмета, беспредметное искусство пытается заменить направленность на предмет усмотрением сущностей<sup>31</sup>; однако идеальные предметы, которые мы видим на холстах Кандинского, слишком хорошо очерчены, слишком четко определены: то «напряжение», о котором Кандинский говорит в своих теоретических работах и которое передают его полотна — это напряжение сугубо пространственное, а не временное<sup>32</sup>. В «новом объективизме абстрактных композиций» нет движения, «нет истории»<sup>33</sup>, — неодобрительно заключает свои рассуждения Мальдине. Он, как и Мерло-Понти, не представляет себе эстетический опыт вне истории — как большой истории искусства, так и малой истории переживания.

Творчество Кандинского «безразлично к истории»<sup>34</sup>, вторит ему Мишель Анри, — но для него это безразличие есть свобода от истории, выход в измерение вечности. Хотя «в наш исторический момент» мы привыкли видеть в историческом анализе привилегированный «способ доступа к произве-

дениям искусства и их подлинному смыслу», сущность искусства, как и сущность жизни — в вечности, а вовсе не в истории<sup>35</sup>. Мы — живые — претерпеваем жизнь, и в этом претерпевании, пассивности жизни по отношению к самой себе и есть суть страстно-страдательной субъективности, которую пробуждает искусство. Искусство Кандинского, считает Анри, открывает нам сущность жизни, которая обладает иной — вневременной — подвижностью. Диалектика жизни не подразумевает экстатического выхода из себя, не предполагает самоотрицания; ее прототипом служит алхимическое превращение свинца в золото, а не противопоставление того, что было — тому, что стало<sup>36</sup>. Преображение печали — в радость, муки — в восторг не означает отрицания, отмены предыдущей стадии аффективной жизни, не означает замены того, что было, тем, что стало. Жизнь души — как и Божественная жизнь — не знает отчуждения\*: хлеб и вино становятся плотью и кровью, не переставая быть хлебом и вином<sup>37</sup>. Именно таково то духовное преобразование, которое вызывают в нас работы Кандинского, считает Анри: трансформация субъективности не подчиняется закону исключенного третьего.

Совершенно иначе видит трансформацию субъекта Мальдине — как разрыв, как драматическую перестройку смысловых структур. Преобразование субъекта — это всегда катастрофа, революция, событие, которое может быть присвоено и усвоено лишь в силу наличия в жизни субъекта пробелов и зазоров. Говорить о том, что субъект пережил какую-то радикальную трансформацию можно только тогда, когда изменился его способ бытия-в-мире. Источником такого потрясения служит чувство, «патический момент»: благодаря своей смысловой составляющей «испытание учит нас»<sup>38</sup>. Именно через αἰσθησις я соприкасаюсь с внутренней нестабильностью бытия, составляющей его подлинную реальность. Произведение искусства, будучи ритмически организованной формой αἰσθησις'а, сталкивает субъекта с неподвижным: с разрывами, зазорами, пустотами<sup>39</sup>. Другими словами, эстетический опыт как опыт размыкания мира — это всегда опыт непонимания, опыт нарушения ожиданий. Но именно нарушения ожиданий, слома и восстановления смысловой структуры и не хватает Мальдине в работах Кандинского: они

\* Анри подчеркивает, что лютеровский перевод «умаления» (Фил. 2,7) как «отчуждения» положил начало превращению диалектики Парацельса в диалектику немецкого идеализма. См.: Henry M. Marx. Vol. 1. Une philosophie de la réalité. P. 145–147.

представляются ему чересчур гармоничными, в них слишком сильно виден суверенный замысел художника<sup>40</sup>. Само их совершенство представляет собой своего рода дефект: в них нет нехватки<sup>41</sup>; и эта нехватка порождает тревогу<sup>42</sup>, — тревогу, в которой отражается клаустрофобный, почти шизофренический опыт контроля над миром и самим собой.

Итак, и Мишель Анри, и Мальдине видят в живописи Кандинского пример искусства, свободного от опыта мира и опыта времени. Будоражающее воздействие, которое оказывают на зрителя его работы, связано с опытом радикального авто-аффицирования, не подразумевающего контакта с миром; тот, кто переживает его работы\*, претерпевает особую трансформацию, которая носит невременной и внеисторический характер. Если они не согласны в *оценке* его творчества, то это связано с глубоким метафизическим расхождением относительно природы субъективности. Каждый из них основывает свои метафизические установки на определенной мистической традиции: Анри — на экхартианской мистике<sup>43</sup>, Мальдине — на бёмиянской мистике «выражения». Однако должна ли феноменология подчинять себя метафизике? Не является ли вторжение метафизических предпосылок в феноменологию отказом от философской трезвости, заповеданной нам Гуссерлем? Не случайно и Мальдине, и Анри больше исследуют теоретические работы Кандинского, чем его картины. У философа всегда есть соблазн подменить дескрипцию опыта встречи с произведением искусства исследованием эстетической концепции ее создателя — подгоняя ее под свои взгляды, как это делает Мишель Анри, или же полемизируя с ней, как это делает Мальдине. Как мы знаем, любая дескрипция опыта содержит определенные погрешности, передержки, искажения — и поэтому так важно сообщество философов, сообщество феноменологов; феноменологическая работа должна быть коллективной, потому что каждая следующая дескрипция, каждый новый анализ не исключает предыдущего, но дополняет его, воспроизводя свойственную опыту размерность глубины. Именно так, я думаю, следует воспринимать спор между Мальдине и Анри о Кандинском: он приглашает нас к тому, чтобы более понимающими глазами взглянуть на его удивительные работы.

\* «Помимо теоретических работ, которые пока с объективной, научной точки зрения оставляют желать много лучшего, я хочу лишь писать хорошие, нужные, живые картины, которые были бы должным образом пережиты хотя бы несколькими зрителями» (Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства: в 2 т. Т. 2. С. 386).

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> *Кандинский В. В.* Избранные труды по теории искусства: в 2 т. Т. 2. М.: Гилея, 2001. С. 100–101.
- <sup>2</sup> *Henry M.* Voir l'invisible, sur Kandinsky. Paris: PUF, 2005. P. 24–25.
- <sup>3</sup> *Ibid.* P. 31–32.
- <sup>4</sup> *Ibid.* P. 31.
- <sup>5</sup> *Бергсон А.* Опыт о непосредственных данных сознания // Бергсон А. Собр. соч.: в 4 т. Т. 1. М.: Московский клуб, 1994. С. 57.
- <sup>6</sup> *Henry M.* Voir l'invisible, sur Kandinsky. P. 52.
- <sup>7</sup> *Ibid.* P. 71.
- <sup>8</sup> *Henry M.* Phénoménologie de la vie. Vol. 1: De la phénoménologie. Paris: PUF, 2003. P. 192.
- <sup>9</sup> *Ibid.*
- <sup>10</sup> *Henry M.* Voir l'invisible, sur Kandinsky. P. 127.
- <sup>11</sup> *Ibid.* P. 38.
- <sup>12</sup> *Кандинский В. В.* Избранные труды по теории искусства: в 2 т. Т. 1. С. 83.
- <sup>13</sup> *Henry M.* Voir l'invisible, sur Kandinsky. P. 206.
- <sup>14</sup> *Ibid.* P. 41.
- <sup>15</sup> *Ibid.* P. 210.
- <sup>16</sup> *Кандинский В. В.* Избранные труды по теории искусства: в 2 т. Т. 2. С. 386.
- <sup>17</sup> *Henry M.* Voir l'invisible, sur Kandinsky. P. 125.
- <sup>18</sup> *Maldiney H.* Regard, Parole, Espace. Paris: Cerf, 2013. P. 106–107.
- <sup>19</sup> *Ibid.* P. 190.
- <sup>20</sup> *Ibid.*
- <sup>21</sup> *Ibid.* P. 191.
- <sup>22</sup> *Hölderlin F.* Wink für die Darstellung und Sprache // Hölderlin F. Sammliche Werke. Heraus. von F. Beissner. 6 Bände, Band 4, Stuttgart: W. Kohlhammer, 1962. S. 263.
- <sup>23</sup> *Maldiney H.* Penser l'homme et la folie. Grenoble: Éditions Jérôme Million, 1991. P. 198–199; *Мальдине А.* О сверхстрастности // (Пост)феноменология: новая феноменология во Франции и за ее пределами / сост. С. А. Шолохова, А. В. Ямпольская. М.: Академический проект, 2014. С. 179–180.
- <sup>24</sup> *Maldiney H.* Regard, Parole, Espace. P. 141.
- <sup>25</sup> *Ibid.* P. 107.
- <sup>26</sup> *Кандинский В. В.* Избранные труды по теории искусства: в 2 т. Т. 2. С. 141–142, 246.
- <sup>27</sup> *Maldiney H.* Regard, Parole, Espace. P. 108.
- <sup>28</sup> *Ibid.* P. 157.
- <sup>29</sup> *Maldiney H.* Ouvrir le rien, l'art nu. La Versanne: Encre Marine, 2000. P. 180.
- <sup>30</sup> *Maldiney H.* L'art, l'éclaire de l'être. Paris: Cerf, 2012. P. 124–125; *Maldiney H.* Regard, Parole, Espace. P. 163.
- <sup>31</sup> *Maldiney H.* Ouvrir le rien, l'art nu. P. 180.

- <sup>32</sup> Ibid. P. 186.
- <sup>33</sup> *Maldiney H.* Regard, Parole, Espace. P. 163.
- <sup>34</sup> *Henry M.* Voir l'invisible, sur Kandinsky. P. 216.
- <sup>35</sup> Ibid. P. 216–217.
- <sup>36</sup> *Henry M.* Marx. Vol. 1. Une philosophie de la réalité. Paris: Gallimard, 1976. P. 138–142.
- <sup>37</sup> Ibid. P. 145.
- <sup>38</sup> *Maldiney H.* Regard, Parole, Espace. P. 111; *Мальдине А.* О сверхстрастности. С. 171–174.
- <sup>39</sup> *Maldiney H.* L'art, l'éclaire de l'être. P. 130–133.
- <sup>40</sup> *Maldiney H.* Ouvrir le rien, l'art nu. P. 187–188.
- <sup>41</sup> Ibid. P. 272.
- <sup>42</sup> *Maldiney H.* Regard, Parole, Espace. P. 108.
- <sup>43</sup> *Ямпольская А. В.* Феноменология в Германии и Франции: проблема метода. М.: РГГУ, 2013. С. 96 et passim.