



Глава 2

Высшая чувствительность

В этот час приходит непреложно человек, такой же, как и мы, и нам во всем подобный, только таинственно дана ему скрытая в нем сила «видеть».

Василий Кандинский¹

Надежда на то, что тайны мира раскроет нам не разум, а некое особое, «высшее» чувство, часто мелькала в умах поэтов и философов. Младший современник символистов Яков Голосовкер, переводчик Сапфо и Ницше, писал о некоем «поразительном открытии». Это открытие «исстари существовало в мыслительном опыте древних философов», а «вскоре, как молния, ударит в самую систему нашего знания и в наше сознание»². Речь идет о «внутренней чувствительности», называемой также «шестым чувством» и даже «мистическим восприятием». Сам Голосовкер относил эту высшую чувствительность на счет «работы воображения, выполняющего познавательную функцию»³. Работа воображения-имагинации совершается бессознательно, минуя интеллект, и неудивительно, что «шифр внутренних чувств еще не прочитан. Он только смутно и крайне недоверчиво

¹ *Кандинский В.* О духовном в искусстве [1911] // Избранные труды по теории искусства: В 2 т. 2-е изд. М., 2008. Т. 1. С. 104–170 (108).

² *Голосовкер Я. Э.* Имагинативный абсолют // Логика мифа. М., 1987. С. 114–165 (158).

³ Там же. С. 154–155.

нами воспринимается и скорее тревожит нас, чем успокаивает: дух мешает телу, тело — духу». Когда же этот шифр станет ясен, «наши внешние чувства должны будут уступить место и отдать свой приоритет не аппаратам, а нашим внутренним чувствам, уже осязаемым научными щупальцами биологов и физиологов, но еще не вполне ими понимаемым»⁴. И тогда, верит поэт, человеку станет доступно непосредственное познание «духа» или «имагинативного абсолюта»: «Переживание чистого ощущения в физическом теле может привести к духовному опыту. Мы проникаем в мир вибраций — тонких субстанций. <...> Мы начинаем видеть бедность всех наших чувств и испытываем потребность в некоем более чистом, более пронизательном чувстве <...> которое идет от более высокого эмоционального центра»⁵.

На поиск «высшей чувствительности» устремились художники. Они напряженно искали связей между цветом, звуком и формой, пытаясь не только открыть новые художественные метафоры и смыслы, но и сформировать новую чувствительность. Миссия художника, верил Кандинский, «открыть пошире людям глаза, обострить слух, освободить и развивать все чувства»⁶. В будущем людей станут все меньше привлекать более грубые чувства — страх, радость, печаль; художник будет пробуждать более тонкие чувства, которым сейчас нет названия. Путь к этому, считал Кандинский, лежит через абстракцию. Его коллега Михаил Матюшин ввел понятие о «расширенном восприятии» — чувственном эквиваленте «расширенного сознания»⁷. Оба они любили говорить о «внутреннем звуке», «тонкой материи», которая должна заменить материю искусства, ставшую слишком «материальной», о «вибрациях», которые вызывает созерцание произведения.

⁴ *Голосовкер Я. Э.* Имагинативный абсолют. С. 158.

⁵ *Зальцман Ж. де.* Реальность бытия. Четвертый Путь Гурджиева. М., 2013. С. 82, 86.

⁶ *Кандинский В.* Новый натурализм? [1922] // Избранные труды по теории искусства. Т. 2. С. 93–95.

⁷ См., например: *Матюшин М.* Новый пространственный реализм [1916–1920] // Творческий путь художника / под ред. А. В. Повелихиной. Коломна, 2011. С. 220–237.

Как известно, Василий Кандинский за образец абстрактного искусства взял музыку. Музыка рождает «вибрации», вызывает в слушателе «чистое движение». Если из живописи, считал Кандинский, «выключить предметность», то картина превратится в «абстрактное существо», «чистый звук» и вызовет не банальные радость или грусть, а сложный «комплекс душевных вибраций»⁸. Понятие «душевных вибраций», по-видимому, восходит к доктрине английского философа Дэвида Гартли. Он считал, что ощущения происходят в результате вибраций тонких эластичных частей нервов, якобы наполненных эфиром. О «вибрациях» говорится в мистических и оккультных доктринах, включая теософию Елены Блаватской и антропософию Рудольфа Штайнера⁹. Оттуда это понятие и позаимствовали Кандинский и его современники. Передачу «вибраций» от художника к зрителю они представляли как процесс психофизиологический — духовный и материальный в одно и то же время¹⁰. Михаил Чехов говорил, что «тело актера должно развиваться под влиянием душевных импульсов. Вибрации мысли (воображения), чувства и воли, пронизывая тело актера, делают его подвижным, чутким и гибким»¹¹. И, добавим мы, приближают игру актера к танцу.

Как и музыка, танец был на тот момент самым абстрактным из искусств. Когда в 1914 году Маяковский задумал «окончательно освободить живопись», то рекомендовал для этого танец: «Из картин верблюдов, вьючных животных для перевозки “здорового смысла сюжета”, мы должны сделать стаю веселых босоножек и закружить в страстном и ярком

⁸ *Кандинский В.* О сценической композиции [1913] // Избранные труды по теории искусства. Т. 1. С. 258–274. Сноска XV на с. 272.

⁹ См.: *Ямпольский М.* Демон и Лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис). М., 1996. С. 277–305.

¹⁰ *Кандинский В.* [Ответ художника на анкету «Современное искусство живее, чем всегда», 1935] // Избранные труды по теории искусства. Т. 2. С. 326.

¹¹ *Чехов М. А.* О технике актера [1946] // Станиславский К. С. Работа актера над собой. Чехов М. А. О технике актера. М., 2008. С. 371–485 (423–424).

танце»¹². Новый танец позиционировал себя как подчеркнуто неизобразительный и асентиментальный. Для описания его танцовщикам пришлось сменить старинный язык чувств, аффектов и страстей на почти естественнонаучную терминологию. Теперь они тоже говорили о вибрациях, пространстве, динамизме, силе, энергии. По словам Дункан, создавая танец, она всегда ждала толчка, идущего из некоего центра или источника: «когда я научилась концентрировать всю мою силу в этом едином Центре, я обнаружила, что отныне, когда я слушала музыку, музыкальные лучи и вибрации устремлялись к этому источнику света во мне»¹³.

Кандинский отдал должное той реформе, которую произвела в танце Дункан, первой обратившись к «танцу греческому»¹⁴ — пляске свободной и, что немаловажно, бессюжетной. Как и Айседора, он считал язык классического балета устаревшим. Балет XIX века неизменно был сюжетным, повествовательным. Служащий «только для выражения материальных чувств (любви, страха и т. д.)», считал Кандинский, балет и «сегодня понятен лишь немногим», а для будущего явно непригоден. Его следует заменить «абстрактно действующим движением» — только тогда все почувствуют «внутреннюю ценность каждого движения, и внутренняя красота заменит внешнюю»¹⁵. «Совершенно простое движение к неизвестной цели уже само по себе производит впечатление значительного, таинственного, торжественного. И это именно постольку, поскольку остается неведомой его внешняя, практическая цель. Тогда его воздействие есть воздействие чистого звука»¹⁶. По утверждению художника, на этом принципе должен быть и будет построен новый

¹² *Маяковский В. В.* Живопись сегодняшнего дня // Полное собр. соч.: В 12 т. М., 1939. Т. 1. Стихи, поэмы, статьи. 1912–1917 / ред. и коммент. Н. Харджиева. С. 325–334 (334).

¹³ *Дункан А.* Моя жизнь // Айседора Дункан / сост. и ред. С. П. Снежко. Киев, 1989. С. 72.

¹⁴ *Кандинский В. В.* Приложения к работе «О духовном в искусстве» (1914) // Избранные труды по теории искусства. Т. 1. С. 171–219 (211).

¹⁵ Там же. С. 212.

¹⁶ *Кандинский В.* О духовном в искусстве. С. 163.

танец, подчеркивающий внутреннюю ценность движения. Новый танец использует «все значение, весь внутренний смысл движения *во времени и пространстве*»¹⁷. «Абстрактное значение движения, — пишет Кандинский, — исключение его материальной целесообразности, использование его духовной целесообразности в бесконечных комбинациях всех частей тела танцующего, отдельно от музыки и вместе с музыкой, в бесконечном ряде параллельностей, противоположений и меж ними лежащих комбинаций все еще ждет творца нового балета»¹⁸.

Кандинский делал зарисовки представительницы «нового танца» Грет Палукка; в одном из них ее фигурка в прыжке, с раскинутыми в стороны руками и ногами, образует висящую в воздухе геометрическую фигуру — пятиконечную звезду. «В танце, — комментировал он, — все тело, а в новом танце и каждый палец чертит линии с особой выразительностью <...> Все тело танцора до кончиков пальцев остается непрерывной линейной композицией»¹⁹. Напротив, его коллега, архитектор-авангардист Яков Черников, в своих «линейных композициях» искал средство передать свойственный живому динамизм или «такое состояние наших графических решений, когда нами переживается впечатление движения, устремленности, сдвига, колебания, неустойчивости и какой-то вибрации участвующих форм». Подобные графические построения «передают в сильнейшей и тончайшей форме устремленность, сдвиг, вибрацию, т. е. нечто “живое”, присущее жизни»²⁰.

Вместе с музыкой и абстрактной живописью новый танец должен образовать «сценическую композицию» — так Кандинский называл свой вариант тотального произведения искусства, свой *Gesamtkunstwerk*. В таком контексте был поставлен и вопрос о значении для искусства мышечного чувства — кинестезии. Малоизученное и пото-

¹⁷ Кандинский В. О сценической композиции. С. 272.

¹⁸ Там же. С. 268.

¹⁹ Кандинский В. Точка и линия на плоскости // Избранные труды по теории искусства. Т. 2. С. 114–276 (199).

²⁰ Черников Я. Мой творческий путь. Сер.: Творцы авангарда. М., 2011. С. 44, 47.

му таинственное (хотя и вполне физическое), «шестое чувство» стало одним из кандидатов на роль «высшей чувствительности». Кроме него на роль эту претендовали интуиция, воображение-имагинация и, наконец, синестезия — соединение разнородных ощущений.

Кинестезия и синестезия

Сестры, спляшите секрет апельсина!

*Райнер-Мария Рильке*²¹

Проект создания новой «синтетической» чувствительности, основанной на сочетании нескольких видов чувств, можно возвести к Рихарду Вагнеру и его идее о «синтезе искусств». С помощью создания «тотального произведения искусства» Вагнер хотел вернуть искусству древнюю мощь, придать ему силу мифа. Прообразом Gesamtkunstwerk для него служила античная трагедия — единство музыки, пения и драмы; ее он надеялся возродить в своих операх, объединив сразу несколько искусств. Художники авангарда подхватили и осовременили вагнерианскую идею. В Германии основатели Баухауза создавали произведения на границе разных искусств, сферой существования которых была повседневная жизнь — здания, предметы быта, производство (из чего, в частности, выросло понятие дизайна). Институт художественной культуры в Москве также был создан в том числе для изучения «синтетического искусства».

Синтез отдельных искусств качественно отличается от их простой суммы. Подобно тому как при химическом синтезе возникает качественно новое соединение элементов, отдельные искусства или ощущения претворяются, чтобы образовать совсем иное произведение, иную чувствительность. Эта новая чувствительность выше отдельных чувствований и приближает человека к миру внечувственному,

²¹ *Рильке Р.-М.* Сонеты к Орфею. Ч. 1. XV / пер. В. Микшевича.

неосязаемому, незримому. Авангардистов с вагнерианским проектом объединяла общая задача: вернуть искусству его иномирный, трансцендентный смысл, способность видеть: за бытом — миф, за миром дольным — мир горний. Идеи синтеза искусств и синестезии, которые современный исследователь называет «синестетической алхимией»²², связаны со стремлением символистов «достигать в обрывках слов туманный ход иных миров» (А. Блок), открыть путь к высшей чувствительности, к чувственному познанию символа. Об этом — стихотворение «Соответствия» («Correspondances», 1857) Шарля Бодлера, первого символиста. Артюр Рембо откликнулся на него стихотворением «Гласные» («Voyelles») — о цветовом восприятии звуков. «У человека 5 или 6 чувств (шестым чувством будет или цветной слух А. Рембо, или световой запах Бодлера, или вкусовой слух Гюисманса), — считал поэт-экспрессионист Ипполит Соколов. — Но может быть, нужно не 5 или 6 чувств, а тоже 20 или 30 чувств, чтобы познать до конца предметы»²³.

Идеи поэтов заинтересовали ученых, и те начали исследовать и концептуализировать «высшую чувствительность». Это ученые назвали сочетания ощущений их «межмодальным переносом» или «синестезией». Интересно, что одно из первых исследований цветного восприятия букв увидело свет в том же 1871 году, что и стихотворение Рембо. Исследование это вошло в трактат по эстетике Густава Фехнера — физика, ставшего психологом и, скорее всего, знакомого с эстетической концепцией своего соотечественника Рихарда Вагнера²⁴. Чтобы заявить свои права на изучение «синтетической чувствительности», психологам по-

²² Галеев Б. М. Синестезия в мире метафор // Обработка текста и когнитивные технологии (материалы международной конференции). М.; Варна, 2004. С. 33–42.

²³ Соколов И. Бедкер по экспрессионизму // Русский экспрессионизм. Теория. Практика. Критика. М., 2005. С. 61–64 (62).

²⁴ Fechner Th. Vorschule der Aesthetik. Leipzig, 1871. Золотой век синестезии приходится на 1920-е годы; так, в 1927 году в Гамбурге состоялся первый международный конгресс по цветоновым исследованиям (Kongresse zur Farbe-Ton-Forschung). И вновь естественнонаучному изучению синестезии предшествовала волна интереса к синтезу искусств.

требовалось сначала изъять ее из сферы художественного творчества. Конституировать некий «феномен синестезии» проще, если считать сочетание ощущений процессом «автоматическим». Так появились две синестезии: «истинная», при которой соединение ощущений происходит произвольным и чаще всего бессознательным образом, и такая, которая требует активного сознания (как поиск новых метафор). В результате из «синтеза искусств» синестезия стала «феноменом восприятия» — объектом исследования психофизиологии или даже патопсихологии. Иногда она рассматривается как аномальное восприятие, «извращенная чувствительность»²⁵. Даже если синестезия не считается патологией, а просто трактуется в позитивистском ключе, ее первоначальный смысл теряется. Так, исследователь называет хлебниковские слова — «синий цвет василька <...> непрерывно изменяясь, проходя через неведомые нам, людям, области разрыва, превращается в звук кукования кукушки или в плач ребенка» — «туманными объяснениями феномена синестезии»²⁶. Но ведь Хлебников говорит не просто о сочетании ощущений, а описывает некую стратегию приближения к «иному миру», через неведомые людям «области разрыва». Если, следуя одному из наиболее активных исследователей синестезии Б. М. Галееву, назвать бодлеровские *correspondances* «вертикальными» или «глубинными» связями — в отличие от «горизонтальных» связей обычных чувств,²⁷ то можно сказать, что сами символисты к установлению «горизонтальных» связей не стремились. Для них «соответствия» ценны именно тем, что открывают сияние символа, «вертикальное» измерение, путь вглубь и ввысь — к чувствованию иного мира.

²⁵ См.: Галеев Б. М. Историко-теоретический анализ концепций синестезии в мировой психологии // Вестник Российского гуманитарного научного фонда. 2005. № 1 (38). С. 161–168; Сироткина И. Классики и психиатры: психиатрия в российской культуре конца XIX — начала XX века. М., 2008. Гл. 4.

²⁶ Галеев Б. М. Синестезия в мире метафор. С. 38 (курсив мой. — И. С.).

²⁷ Галеев Б. М. Синестезия в эстетике и в поэтике символизма // Синтез в русской и мировой художественной культуре (материалы конференции). М., 2004. С. 31–36.

Эксперименты с синтезом разнородных (психологи сказали бы «разномодальных») ощущений Кандинский проводил еще в 1910 году в Мюнхене. Для этого он объединился с композитором Фомой Гартманом и начинающим танцовщиком Александром Сахаровым (они оба входили в группу «Синий всадник») ²⁸. «Мне самому приходилось проделывать небольшие опыты за границей с одним молодым музыкантом и художником танцев, — сообщает Кандинский. — Из нескольких моих акварелей музыкант выбирал себе ту, которая ему была наиболее ясна в музыкальной форме. В отсутствие художника танцев он играл эту акварель. Затем появлялся художник танцев, которому проигрывалось это музыкальное произведение, он его танцевал и потом находил ту акварель, которую танцевал» ²⁹. Еще в 1908–1909 годах Кандинский задумал к языку музыки и цвета добавить и язык движений. В «абстрактном балете» «Желтый звук» под музыку двигались по сцене окрашенные в разные цвета геометрические фигуры. Музыка написал тот же Гартман, а осуществить постановку предполагалось на сцене мюнхенского Художественного театра. Из-за войны замысел остался нереализованным. В 1928 году Кандинскому удалось поставить в Дессау, в театре Баухауза, другой абстрактный балет на музыку «Картинок с выставки» Мусоргского. ³⁰ Никакого сюжета в привычном понимании в нем не было, — не воспроизводились там и темы «Картинок с выставки». В балете танцевали, двигаясь в разных направлениях, то приближаясь, то удаляясь друг от друга, абстрактные фигуры — одетые в абстрактные костюмы исполнители. Еще

²⁸ См. о нем: *Veroli P. Alexander Sacharoff as Symbolist Dancer // Experiment = Эксперимент. 1996. Vol. 2. P. 41–54; Veroli P. I Sakharoff. Un mito della danza. Bologna, 1991; Die Sacharoffs: Two Dancers within the Blaue Reiter Circle / ed. F.-M. Peter, R. Stamm. Köln, 2003.*

²⁹ *Кандинский В.* Доклад на Первой Всероссийской конференции заведующих подотделами искусств. Москва, 19–25 декабря 1920 // *Избранные труды по теории искусства. Т. 1. С. 79–80.*

³⁰ *Турчин В. С.* Театральная композиция В. В. Кандинского // *Русский авангард 1910–1920 годов и театр / отв. ред. Г. Ф. Коваленко. СПб., 2000. С. 59–105.*