

Отже неокласичний балет, за охопленням явищ, значно ширше власне неокласичної музики. Він може базуватися і на старій (балетній або небалетній) музиці, і представляти хореографічну інтерпретацію творів, які було написано у розрахунок на концертну естраду. Тут вибір хореографів практично необмежений, оскільки історія балету ХХ ст. довела, що підібрати «хореографічні ключі» можна до музики усіх часів та народів.

Неокласичному балетові, як правило, було притаманним тяжіння до безсюжетності, або його сюжетна основа була гранично узагальненою та умовною. Вона зводила до мінімуму елемент наративності, тобто оповідальності.

Інша риса, що визначала варіативність сюжетів неокласичного балету, мала витоком алегоричність, участь напівреальних персонажів – масок, карт на відміну від романтичного протиставлення «земного» та «небесного», хоча і за відсутності реалій сучасної дійсності. Характерною рисою неокласичного балету є тяжіння до малої форми, композиційного лаконізму. Співдружність саме з неокласичною музикою надає неокласицизму в балеті цілком завершений вигляд.

Джерела та література

1. Craine Debra, Mackrell Judith. Oxford dictionary of dance/ D. Craine, J. Mackrell / Oxford university press.– London, 2004, 2-nd edition.-527 p.
2. Келдыш Ю. В. Неокласицизм / Ю.В. Келдыш // Музыкальная энциклопедия в 6 т., т.3.–М.: Сов. энциклопедия, 1976.– С. 960 – 963.
3. Друскин М. Игорь Стравинский: Личность. Творчество. Взгляды: Исследование / М. Друскин. – 2-е изд., доп. – Л.: Сов. композитор, 1979. – 232 с.
4. Музыка ХХ века. Очерки в двух частях. Ч. 2, кн. 3. – Ред. Л.Н. Раабен.–М.: Музыка, 1980– 589 с.
5. Музыка ХХ века. Очерки в двух частях. Ч. 2, кн. 4. – Ред. Д. Н. Житомирский, Л. Н. Раабен.–М.: Музыка, 1984. – 510 с.
6. Лифарь С. Мемуары Икара / С. Лифарь. – М: Искусство, 1995. – 358 с.: ил.
7. Власов В.Г. Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм: Терминологический словарь / В.Г. Власов, Н. Ю. Лукина. – СПб.: Азбука-классика, 2005.– 320 с.
8. Чепалов О. І. Ікар з берегів Борисфена / О.І. Чепалов // Культура України: Зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури. – Х.: ХДАК, 2003. – Вип.12: Мистецтвознавство. – С. 237–248.
9. Чепалов О. І. Жанрова та стильова трансформація хореографії Джорджа Баланчіна у контексті доробку балетмейстерів нової доби/ О. І. Чепалов// Вісник Київського національного Університету культури та мистецтв.Серія Мистецтвознавство, 2004. – Вип. 11. – С. 137-144.
10. Гваттерини М. Азбука балета: Пер. с итал / Гваттерини Маринелла. – М.: БММ АО, 2001. – 240с.: ил. – (Учимся танцевать). С.150-159.
11. Косачева Р. О музыке зарубежного балета (1917-1939): Опыт исследования / Р. Косачева. – М.: Музыка, 1984. – 301 с.

Элькан О.Б.

СИМВОЛИЧЕСКИЙ ХАРАКТЕР ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА И ПРОБЛЕМА ДУХОВНОСТИ (Э.Кассирер, В.Кандинский)

Проблемы символической природы культуры, ее духовной сущности – одни из самых важных и активно обсуждаемых представителями культурологи и философии культуры. Актуальность решения этих проблем очевидна. Мысль, высказанная Э.Кассирером в 20-е гг. ХХ века, не потеряла своего значения и сегодня, ибо не утрачена необходимость выработать определение для «области чистой субъективности», ... где явление рассматривается как целое с «духовной точки зрения».

Э.Кассирер развил свою концепцию в основополагающих работах: «Философия символических форм» в двух томах и «Опыт о человеке. Введение в философию человеческой культуры», созданных в 20-е – 40-е годы ХХ столетия и являющиеся одной из вершин философского знания о культуре. В период, отмеченный двумя мировыми войнами, социальными катаклизмами, рождением и гибелью целых миров – общества и культуры, поисками новых путей в искусстве, немецкий философ, представитель Марбургской школы неокантианства, ставит вопрос о Человеке и Культуре, специфике человеческого существования в мире, которое Кассирер видит в способности к культурному творчеству.

Особенный интерес для культурологического исследования представляют положения концепции Кассирера, связанные с теорией символа, символической деятельности, символической природы искусства, что впоследствии даст возможность обосновать тезис о семиосфере как символическом ядре культуры.

Опираясь на учение Платона об идеях, отрицая «наивную теорию отражения», Э.Кассирер сопоставляет различные формы познания и доказывает одно из важнейших положений своей концепции: принцип «примата» функции над предметом. «Функция чистого познания», считает Кассирер, не столько оформляет мир, сколько формирует его. Все содержание культуры основано на «общем формальном принципе» и «является первоначальным деянием духа». Содержание понятия культуры, утверждает философ, «неотделимо от основных форм и направлений духовного творчества»: язык, миф, искусство, религия как элементы еди-

ной системы ведут к одной цели – «преобразованию мира пассивных впечатлений (*Eindrucke*), где дух сперва таится в заточении, в мир чистого выражения (*Ausdruck*)» [1, с.17].

Э.Кассирер подчеркивает ограниченность сенсуализма и его роли в познании, ибо он рассматривает чувственность только как «впечатления», «непосредственную данность ощущений», в то время как «чувственная фантазия» (Гете) дает возможность творить «собственный образной мир», являющийся формой свободного творчества. Это доступно образу, знаку, которому соответствует «определенное идеальное значение». Знак соответствует не единичному значению, а соответствует множеству, «совокупности возможных содержательных моментов». Эта его способность обуславливает «деятельность символической функции сознания», выделяющую человека из всего живого мира и определяющую специфику его родовой сущности.

«Символ – ключ к природе человека», – делает вывод Кассирер. Человек живет в мире символического универсума, частью которого являются язык, миф, искусство, религия [2, с.17].

Мыслитель предлагает определить род человека как «*animal symbolicum*», обозначив так специфическое отличие человека, открывшее ему путь цивилизации. «Несомненно, – делает вывод философ, – символическое мышление и поведение – самые характерные черты человеческой жизни, на которых зиждется весь прогресс человеческой культуры» [2, с.17].

Опираясь на представление о целостности сознания, Кассирер приходит к выводу о том, что «чувственно воспринимаемое единичное содержание» может стать носителем «чисто духовного значения», представляя собой уже не «голый материал», простой отпечаток «налично данного мира ощущений или созерцаний», а знаковую, символическую реальность, воплощенную в художественном изображении.

Кассирер связывает проблему формирования знака с соотношением части и целого, с совокупностью закономерных связей частного и всеобщего, с деятельностью «интеграции в целое». Именно применение знака дает возможность «схватывать тысячу связей», проявляя свою способность «связывать и соединять». В этом процессе реализуется «символическая функция сознания», проявляющаяся «в создании и применении различных систем знаков и символов». Именно тогда чувственно-воспринимаемое единичное содержание обретает способность представлять общезначимое, осуществлять «функцию духа в чувственном материале». Это положение относится к образным мирам, созданным творчеством духа: «это в конечном счете форма его собственной деятельности» [1, с.44-45].

Способность человека к символической деятельности рассматривается Кассирером как основа художественного творчества. Создание произведения искусства – это чудо, и оно происходит тогда, когда материя, ощущаемая человеком, получает духовную жизнь. «Ни одно произведение искусства невозможно понять как сумму элементов», – утверждает автор; они подчинены определенному «закону формообразования». Поэтому искусство не есть «лишь воспроизведение готовой данной реальности», это «не подражание реальности, а ее открытие» [2, с.91].

Несомненно, воззрения Э.Кассирера на специфику искусства сформировались не без влияния современного для него искусства модерна, в частности, деятельности выдающихся художников, творивших в 10-е – 20-е годы XX столетия в Баухаузе: Кандинского, Клее, Маке, Марка и других. Не только в Германии, но и по всей Европе распространяется экспрессионизм (Метерлинк, Мунк и др.), увлечение эстетикой Р.Вагнера, философией искусства Ф.Шеллинга, антропософия Р.Штайнера; были изданы книги В.Воррингера «Абстракция и вчувствование» (1908) и В.Кандинского «О духовном в искусстве» (1910, на немецком языке).

В работе «Опыт о человеке» Э.Кассирер в своих рассуждениях приходит к выводу об условности искусства, зависящего от эстетического восприятия художника: «Ведь художник не может воспроизводить или копировать некий эмпирический объект – ландшафт с его холмами и горами, ручьями и реками. ... Наше эстетическое восприятие являет гораздо большее разнообразие и принадлежит гораздо более сложному порядку, чем наше обычное чувственное восприятие. ... Эстетический опыт несравненно богаче» [2, с.92]. Именно «эстетический опыт», индивидуальность художника, особенности его восприятия, игра фантазии, темперамент и т.п. обуславливают специфику образной системы, своеобразие создаваемых им форм искусства. Философ утверждает: «Искусство – это жизнь в сфере чистых форм, а вовсе не детальный анализ чувственно воспринимаемых предметов или изучение их действий». Причем количество форм, число аспектов неизмеримо, к тому же они изменчивы. «Любая попытка понять их с помощью простой формулы заведомо тщетна» [2, с.92]. Развивая эту мысль, Кассирер утверждает, что произведение искусства – «это интерпретация реальности», но не в понятиях (это удел науки), а «посредством интуиции», «чувственных форм».

Утверждая специфику искусства как динамичную жизнь «живых форм», а не «живых вещей», Кассирер ярко и образно описывает особенность зрительского восприятия, обусловленного творческим деянием художника: «Я живу теперь не в непосредственной реальности вещей, а в ритме пространственных форм, в гармонии и контрастах цветов, в равновесии света и тени». Автор напрямую связывает «динамический аспект формы» и «Эстетический опыт» художника, передающийся зрителю.

Именно форма (ритм, цвет, линии, очертания, структура, равновесие, упорядоченность и т.д.), считает Кассирер, а не материал (мрамор, глина, бронза) определяет своеобразие произведений искусства, их символический характер. Не отрицая роли реалистического способа воплощения жизненных явлений, характеров в художественном творчестве, Кассирер отмечает его ограниченность. Он утверждает символический характер искусства как его имманентное свойство, дающее возможность выразить все многообразие мира и человеческого опыта [2, с.101].

Знаменательно то, что Кассирер уже в 20-е годы XX века рассматривал искусство как текст, созданный

«символическим языком». Подлинное произведение искусства – это не «двойник реальности», обладающий сомнительной ценностью. Оно дает «богатые, живые, и многоцветные образы реальности» путем проникновения «в их формальную структуру» [2, с.108].

Проблема духовности искусства и его символического характера получила свое освещение в творчестве одного из ведущих мыслителей XX века – русского художника Василия Кандинского, который внес значительный вклад в развитие мирового искусства, в том числе и немецкого, т.к. много лет жил и творил в Германии 10-х – 30-х годов XX века. На немецком языке была написана им книга «О духовном в искусстве» (Мюнхен, 1910), переведенная на многие языки.

Основной тезис книги – утверждение духовной сущности искусства, обоснование цели и назначения искусства, своеобразия его формы и содержания.

Выше мы отметили, что философ Э.Кассирер, разрабатывая концепцию символической природы искусства (наряду с языком, мифом), утверждал узость и ограниченность сенсуализма, сосредоточившего образную сферу искусства только на впечатлениях, на непосредственной данности ощущений, которые он называет «пассивными», ибо там «дух...таится в заточении», т.к. художник руководствуется «наивной теорией отражения».

В.Кандинский в трактате 1910г., т.е. до Кассирера, утверждает «бескрылость» следования материализму в искусстве, что ведет только к подражанию природе и не может быть признано творческим актом. Иронически описывает он подобную выставку, где представлены тысячи полотен, на которых «путем применения красок, изображены куски «природы»: это животные и люди – «человеческие фигуры – сидящие, стоящие, идущие, зачастую ... нагие», вечернее солнце, дама в белом, телята, портрет его превосходительства У., дама в зеленом, летящие утки и т.д. Ирония автора – это «смех сквозь слезы»: «Куда направлена эта жизнь? К каким сферам взывает душа художника, если и она творила?» Автор делает вывод: эти произведения осматриваются «холодными глазами и равнодушной душой», оцениваются знатоками лишь «ремеслом» – так восхищаются, добавляет уничижительно автор, «канатными плясунами, наслаждаются «живописностью», как наслаждаются паштетом» [3, с.14].

Кандинский утверждает, что подобное искусство принадлежит только своему времени и определяется им; оно не может служить будущему, оно «является искусством выхолощенным» и умирает с гибелью создавшей его атмосферы.

Жизненность искусству может обеспечить лишь «пророческая» сила духовности, т.к. только духовная жизнь «есть движение вперед и ввысь» (от «дольнего» мира к «горнему»).

Подобно Кассиреру, Кандинский также связывает позитивизм в философии с натурализмом в искусстве. И если позитивисты, как считает художник, ценят только то, что «может быть взвешено и измерено», то натуралисты могут даже ценить личность и индивидуальность в искусстве, но – до известных границ, в которые они верят.

Прежде всего, считает Кандинский, художник должен обратить «свой взор от внешнего внутрь самого себя» [3, с.28]. Именно искусство представляет собой ту сферу, «где этот поворот к духовному становится заметным в реальной форме». Среди всех искусств В.Кандинский выделяет искусство слова – литературу, в частности, творчество бельгийского драматурга и поэта М.Метерлинка, который, по словам автора, вводит нас в мир фантастического, или «сверхчувственного».

Как и философ Кассирер, художник Кандинский видит в слове «свободное деяние духа» (Кассирер), «внутреннее звучание» (Кандинский).

Кассирер в своей работе «Философия символических форм» рассматривает взаимоотношение слова и обозначаемого им предмета или явления внешнего мира. Если считать, что задача языка, слова – лишь воспроизведение «той реальности, которую мы находим готовой в отдельных ощущениях и восприятиях», то становится ясным, что язык проигрывает в сравнении с богатством и многообразием действительности. «Но любое выражение языка» – не просто отпечаток внешнего мира, он «имеет самостоятельный характер «придания смысла». Отсюда философ делает вывод о роли художественного слова, художественного изображения: оно не является «повторением», «механическим воспроизведением» чувственно-конкретного содержания, а, «как бы взламывая границы», вносит «художественно-творческую, синтетически – пространственную фантазию»; частное отступает, происходит «интеграция в целое» – формируется знак, символ, «символическое выражение» [1, с.42 – 43].

Художник-живописец и график В.Кандинский на основе анализа драматургии Метерлинка приходит к сходным выводам, отмечая в слове «внутреннее звучание», «внутренне необходимые» свойства, которые, «согласии с поэтическим чувством», выявляют «духовные свойства» слова. Такое слово неотразимо воздействует на душу человека, приводя ее в «состояние беспредметной вибрации» [3, с.31], создавая «образные миры» как результат творчества духа (Кассирер); и слово, имеющее два значения: «первое – прямое, и второе – внутреннее», становится «чистым материалом поэзии и литературы», способным разговаривать с человеческой душой (Кандинский).

Так формируется «символическая форма», являющая собой не только мир понятий, но и «образной мир искусства, мифа или языка» (Кассирер), то, что Гете называл «синтезом мира и духа».

В работе «Опыт о человеке. Введение в философию человеческой культуры» Э.Кассирер, рассматривая природу искусства, утверждает: «Искусство можно определить как символический язык» [2, с.107]. В.Кандинский в своих рассуждениях обращается и «к символическому языку» музыкального искусства.

Это творчество Вагнера, в котором герой характеризуется «путем точного мотива, то есть чисто музыкальным средством», выражающим «духовную атмосферу» (3, с.32). Это и творчество Дебюсси, в музыке которого воплотилась «внутренняя ценность явления». «Внутреннюю красоту, противопоставленную внешней красоте», Кандинский отмечает в музыкальных образах Скрябина, Шенберга, творчество которых он называет «музыкою будущего».

Анализируя историю живописи, Кандинский выделяет линию развития, уводящую от «чисто натуралистических целей» – «к области абстрактного», к творчеству художников, способных создать «красочное выражение, которое является внутренней живописной нотой». Таким «искателем нового» был Сезанн, но подлинного искусства в создании символических форм достиг Матисс, который, как утверждает Кандинский, использует исключительно живописные средства – «краску и форму» и придает краске преобладающее значение. В результате «мелодически звучная красота живописи поднимается на заоблачную прохладную высоту» [3, с.35 – 36]. Иначе идет к освобождению своего символического языка от натурализма Пабло Пикассо: он «логическим путем» приходит к «уничтожению» материального, «освобождается от краски и, придавая решающее значение форме, достигает тех же высот».

Так В.Кандинский выделяет два основных компонента живописи, дающие возможность создания символических форм: «Матисс – краска, Пикассо – форма» – два великих указателя на великую цель» [3, с.36].

Художник приходит к мысли о самоценном значении живописи, о том, что форма и цвет не нуждаются в предметной мотивировке, а отсюда следует утверждение о бесцельности копирования предмета и необходимости идти дальше, к чисто художественным целям, достичь которых можно, только «придав краске духовность».

В трактате «О духовном в искусстве» В.Кандинский подробно разрабатывает символику цвета, имеющую метафизические основания. Так, белый и черный символизируют извечное противопоставление Добра и Зла, жизни и смерти. Знаменательно то, что в 1903 году Кандинский издал альбом гравюр «Стихи без слов», где в небольших черно-белых композициях достиг монументального эффекта и глубины содержания, обратившись к миру средневековой истории и неисчерпаемой авторской фантазии. Белый цвет представлялся символом вселенной, «белым безмолвием», но не мертвым, а полным возможностей. Если белый – это Ничто, «донадальнее», полное возможности, то черный – Ничто без возможностей, «Ничто угасшее» [3, с.72-73].

Так возникает тема Апокалипсиса и катастрофы в нескольких работах Кандинского. Это «Импровизация Потоп» – одна из самых насыщенных цветом и взволнованных, «Картина с белой каймой», «Композиция VI» (основная тема – потоп) – центральная работа этого периода (1913 год), которая, по словам Кандинского, явилась медленно и осознанно оформленным высказыванием внутреннего мира представлений и чувств» [цит. по: 4, с.53 – 54].

Знаком цветовой символики различных эпох и культур, Кандинский широко использовал ее возможности в своем творчестве, создавая мир символов и образов, возникающих из ритмического сплетения линий, мощной динамики цветовых пятен, через которые внутренний мир художника соединялся с глубинным сокровенным смыслом вещей и явлений окружающего мира.

Таковы краткие заметки, основанные на изучении некоторых аспектов теории символических форм Э.Кассирера и художественного воплощения концепции символа В.Кандинского в его творчестве. Мы выделили проблему духовности искусства как ведущую, основную в поисках смысла, границ и художественных форм семиосферы как ядра культуры, к осознанию чего пришли мыслители 10-х – 20-х гг. XX века.

Литература

1. Кассирер Э. Философия символических форм. – Т.1. Язык. – М.: СПб.: Университетская книга, 2001 – 270с.
2. Кассирер Э. Опыт о человеке. Введение в философию человеческой культуры/ Электронная библиотека www.liblife.ru. - 155с.
3. Кандинский В. О духовном в искусстве. – М.: Архимед, 1992. – 110с.
4. Дюхтинг Х. Василий Кандинский: 1866 – 1944: Революция в живописи/ пер.Е.Ю.Суржаниновой. – М.: Арт – Родник, 2002. – 96с.