И.В. ГЛАЗОВ
Кандидат искусствоведения, с.н.с. НИИ Теории и истории искусства РАХ
e-mail: glazzov@gmail.com

I.V. GLAZOV
Candidate of Art History, senior researcher of the Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts
e-mail: glazzov@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2024_3_1_91_99

КАРЛ ГУСТАВ КАРУС И РУССКИЙ АВАНГАРД: АНАЛИЗ И СОПОСТАВЛЕНИЕ

CARL GUSTAV CARUS AND THE RUSSIAN AVANT-GARDE: ANALYSIS AND COMPARISON

Статья посвящена выдающемуся ученому первой половины XIX века К.Г. Карусу (1789–1869) и его наиболее важной работе по теории романтического пейзажа «Девять писем о пейзажной живописи». Предпринимается попытка проследить развитие идей, заложенных в работе Каруса в русском искусстве конца XIX — начала XX века.

The article is dedicated to the outstanding scientist of the first half of the 19th century, K.G. Carus (1789–1869), and his most important work on the theory of romantic landscape «Nine Letters on Landscape Painting». An attempt is made to trace the development of the ideas inherent in the work of Carus in the Russian art of the late 19th and early 20th centuries.

Ключевые слова: романтизм, пейзаж, русский авангард, абстракционизм, философия природы.
Keywords: Romanticism, landscape painting, Russian avant-garde, abstract art, philosophy of nature.

Карл Густав Карус (1789–1869) представляет собой один из последних в европейской науке нового времени примеров универсального ученого, чья деятельность охватывала практически все области человеческого знания. Он изучал медицину, геологию, анатомию, психологию, эстетику. В последней он оставил труды по пейзажной живописи и поэзии Гете. В области художественной литературы его перу принадлежат описания путешествий по Европе и Англии, подробные автобиографические записки и воспоминания. Будучи художником-любителем, Карус создал значительное количество пейзажей, лучшие из которых не уступают работам Каспара Давида Фридриха — его друга и компаньона в путешествиях. Кроме научной, литературной и художественной деятельности, Карус занимал также ряд важных должностей — от университетского преподавателя анатомии до директора больницы и руководителя родовспомогательного института при Академии хирургии и медицины, наконец, лейб-медика Саксонских королей. Этот поистине возрожденческий масштаб деятельности продолжает и сегодня привлекать внимание исследователей из разных областей, в том числе и историков искусства. В России Карус известен, в основном, как художник, входивший, как и Фридрих, в круг В.А. Жуковского; теоретические взгляды Каруса не составляли пока предмета специального исследования. В то же время, изложенные, в частности, в его работе «Девять писем о пейзажной живописи», они заставляют видеть в нем предвестника многих революционных явлений в искусстве XX века.

«Письма» написаны в период 1815 по 1824 год и представляют собой, по сути, эволюцию философских и эстетических представлений автора на протяжении этого значительного промежутка времени. В 1822 году Карус отправил несколько написанных к тому времени писем и четыре свои картины Гете в Веймар. Получив полное одобрение Гете, он продолжил работу, завершившуюся выходом в 1831 году в свет книги. Сам Карус в предисловии писал о том, что сознает ее неровность, связанную с таким длительным периодом написания, но считает, что исправлять ее, в соответствии с его изменившимися за это время взглядами, значило бы уничтожить ее целостность. Действительно, в работе можно выделить две части: первые пять писем и последующие четыре. Первые письма посвящены, кроме рассмотрения общих представлений об искусстве как проявлении божественного принципа творения в природе, историческим формам, в которых существует пейзаж. Карус рассматривает различные

природные явления в их связи с человеческими эмоциями и настроением, а также выделяет три типа пейзажа, в зависимости от их стиля, который представляется взаимодействием манеры и характера. Карус считает появление пейзажной живописи достижением искусства нового времени. Рассматривая ее эволюцию по аналогии с эволюцией изобразительного искусства в целом, Карус находит в ней те же стадии — младенчества, юности, расцвета и старости. Он с восторгом описывает работы первых европейских пейзажистов — Рейнсдала и Лоррена, которые, несмотря на техническое несовершенство, увидели поэтическую красоту пейзажа как такового, свободного от топографической точности и сюжетной банальности. Но уже следующее поколение пейзажистов, по его мнению, превратило открытия этих первопроходцев в манеру, и, не смотря на гораздо более совершенную технику, стали гораздо дальше от истинного понимания природы, чем их предшественники. Та же участь в еще большей степени постигла и новые европейские школы, в которых манере уделяется подавляющее внимание, тогда как заключенного в пейзажной живописи импульса обновления искусства в них нет. Для Каруса пейзаж является, по сути, новой вехой в изобразительном искусстве и далеко превосходит масштаб жанра. Доказательству этой точки зрения посвящены последние четыре письма. Они содержат размышления о будущем искусства пейзажа, как Erdlebensbildkunst, термин, которым он хочет заменить не удовлетворяющий его более «пейзаж», связанный с историческим, чисто описательным отношением к природе. Erdlebensbildkunst вызвано к жизни глубоким пониманием господствующих в ней организационно-тектонических принципов, в конечном итоге, ее законов. Формирование Каруса пришлось на время, когда взаимодействие интеллектуальных сил старого и нового веков начинает приобретать характер разрыва. Разделение искусства и науки или художественного и научного привело к тому, что художественные качества сохранили свое значение только в научно-популярной литературе. Карус видел в этом одну из проблем современной ему науки, а именно тот факт, что, исключая художественное из научного поля, ученые в то же время изгоняют целостность рассматриваемых ими явлений, соблазняясь легкостью научного анализа; они оказываются в ловушке дурной бесконечности. «Какая наука есть у нас, что непосредственно приносит жизнь, а не (как при вскрытии) смерть? Лист растения рассечен на клетки, дыхательные поры, сосудистые и волокнистые структуры; сравнительная анатомия учит нас делить даже самое маленькое существо

на еще меньшие части; и все же, несмотря на всю эту науку, кто когда-либо оживил даже самого маленького клеща или собрал даже самый маленький лист? А теперь посмотрите на творения искусства, которые хоть и не живы в реальности, способны казаться нам живыми; созданные людьми, они свидетельствуют о родстве человека и мирового духа» [4, s. 17–18]. Хотя он осознает, что в основе своей наука и искусство различны, поскольку соотносятся с разными сторонами деятельности человека, он утверждает их сущностное единство на том основании, что искусство эмпирически подтверждает результаты умозрительных представлений. Для Каруса высшее единство всех природных явлений, которое и есть истинная реальность, открывается, прежде всего, чувству, то есть эстетически, через образ и уже потом становится предметом научного описания, которое, в данном случае, становится синтезом, приводящим к новому, истинному представлению о предмете. Художественное здесь приобретает значение идеальной формы, к которой стремится Природа в своей бесконечной порождающей способности. Определяя чистое искусство как своего рода посланника религии, Карус утверждает равенство творческой способности художника и Природы, но не через соперничество, а как паритет созидательных сил, в которых проявляется единство божественного принципа. Чтобы достичь этого, художник должен ощутить себя божественным сосудом, свободным от всего нечистого и самонадеянного. Публикация «Писем» в 1831 году не произвела большого эффекта. В сложившейся к этому времени художественной ситуации работа Каруса казалась анахронизмом, предпочтение, в том числе и в пейзажной живописи, отдавалось нарождающемуся реализму. В этой связи хотелось бы обратить внимание на несколько моментов в работе, которые, как представляется, нашли свое практическое воплощение в искусстве конца века, когда обращение к искусству казалось выходом из тупика, в который завела человека наука. В.В. Кандинский писал, что для него поворотом в этом направлении послужило научное открытие — разложение атома, которое он уподобил разрушению мира. И действительно, человек, который, казалось, стоит на пороге открытия последних тайн природы, внезапно оказался в положении Иова многострадального, которого Бог спрашивает, «где был ты, когда Я полагал основания земли? Скажи, если знаешь». В европейском искусстве происходит в этих условиях, хотя и на новом витке научных знаний, возвращение к представлению о порождающей Природе, том же основании, на котором строил свою теорию Карус. В отечественном ис-

кусстве сходные этапы обретения понимания этого можно проследить в трудах художников авангарда, в наибольшей степени разрабатывавших теоретические основания своего искусства, таких как Кандинский и П.Н. Филонов. Природа в ее отношении к искусству на первых порах ставила Кандинского в тупик: «Временами мне чудился ее смех. Но гораздо чаще она представлялась мне отвлеченно "божественной": она творила свое дело, шла своими путями к своим целям, исчезающим в далеких туманах, она жила в своем царстве, бывшем, как это ни странно, вне меня. В каком же отношении стоит к ней искусство?» [1, с. 176]. Для Каруса утверждение единства процессов в природе, психике человека и искусстве было важным положением, развиваемым на протяжении всего текста «Писем». Это органическое единство, имеющее силу внутренней необходимости, он описывает как стремление к высшим формам, которое характеризует в равной степени как эволюцию в природе, так и историю искусства. Он связывал появление пейзажной живописи с развитием человеческого духа. Пройдя стадию отношения к природе, определяемого попытками ее подчинения и использования исключительно в практических целях, человек возвысился до понимания того факта, что «вся феноменальная природа есть откровение одного бесконечно возвышенного божества, которое не только невозможно индивидуализировать в человеческих терминах, но и совершенно недоступно для чувств; и во Вселенной в целом и в особенности в воспринимаемых нами ее частях распознать высшую, существующую саму по себе красоту, и выбрать их как специфические объекты художественного изображения» [4, s. 84].

Изучая природу три четверти века спустя, Кандинский приходит к сходному решению: «…я пришел к выводу, что весь основной смысл вопроса об искусстве разрешается только на базисе внутренней необходимости, обладающей жуткой силой вмиг перевернуть вверх дном все известные теоретические законы и границы» [1, с. 171]. Понятие внутренней необходимости соотносится здесь с представлением Каруса о божественном законе, «поскольку ничто в природе не может существовать иначе, как вследствие божественных законов, отсюда следует, что по отношению к чистому человеческому разуму природа абсолютно и всецело прекрасна» [4. s. 57]. Характерно, что Кандинский достиг понимания этого тем же путем, что и Карус, то есть изучая анатомию: «Но скоро стало мне ясно, что каждая "голова", как бы ни показалась она вначале "безобразна", являет собою совершенную красоту. Без ограничений и оговорок обнаружи-

вающийся в каждой такой голове естественный закон конструкции придает ей эту красоту» [1, с. 175].

Это, в свою очередь, предполагает совершенно новое представление о практике изобразительного искусства, в основе которой лежит научное понимание, позволяющее художнику, вооруженному знанием о предмете, соединить в своем восприятии, как в фокусе, все предикаты данного явления, и, пропустив их через воображение, представить в высшей, духовно возрожденной форме. «Взятое в этом смысле, искусство предстает вершиной науки; ясно представляя себе тайны науки и облачая их в красоту, искусство становится мистическим в самом истинном смысле этого слова: или, как называл его еще Гете, орфическим» (1) [4, s. 107]. Именно благодаря этому, в произведении искусства будущего «природа предстанет в своей высшей истине, какой она видится мысленному взору» [4, s. 111]. Это искусство основано на глубоком понимании не только высшего закона, управляющего мирозданием, но и его проявлений, частных форм, существующих в различных областях знания. Карус рекомендует молодым художникам изучать естественные науки для того, чтобы полнее представить себе всю неохватную картину земной жизни. Точно такой же способ постижения законов искусства через изучение единства органических явлений жизни, проявляющихся в истории, астрономии, биологии, географии, советует в своих письмах к начинающим художникам Филонов. Широко известный манифест художника, Декларация Мирового расцвета, определяет его метод как «научный, аналитический, интуитивный натурализм, инициативу исследователя всех предикатов объекта, явлений всего мира, явлений и процессов в человеке, видимых, невидимых невооруженным глазом, упорство мастера-изобретателя и принцип “биологически сделанной картины”» [3, с. 86].

Выше упоминалось о строгих нравственных требованиях, которые предъявлял Карус к художнику будущего. В последнем из писем он суммирует свои соображения по этому поводу: «Как церковь должна быть очищена от кухонных запахов и грохота мастерской, так и художник, истинный пейзажист, должен хранить свое искусство неприкосновенным, свое сердце свободным от всего низкого и дурного, а свой разум открытым для чудес, которые мир предлагает ему в таком изобилии» [4, s. 167]. Это требование вполне разделяли и художники русского авангарда, например, Кандинский в «Ступенях» так описывает результат процесса духовного восхождения: «Былое чувство свободы постепенно опять

достигло моего сознания, и так рушились одно за другим побочные, не относящиеся к сущности искусства требования, которые я ему раньше ставил. Они падают к вящей пользе одного-единственного требования: требования внутренней жизни в произведении. К удивлению своему, я тут заметил, что это требование выросло на базисе, подобном базису нравственной оценки» [1, с. 184].

Ближе всего к идеалу подвижника искусства, предсказанного Карусом, приближается Филонов, который, будучи поставлен в самые тяжелые условия существования, так отвечал на вопрос коллеги о заработке при помощи искусства: «Я посоветовал ему заказы брать, коли он не хочет сдохнуть с голоду, но если он не хочет, чтобы в нем “сдох художник”, пусть заказов не берет» [2, с. 302].

В отношении повседневных потребностей человека искусства, в связи с высокими нравственными требованиями, налагаемыми на него, Карус говорит следующее: «Художник стремится к цели, которую игнорирует вульгарный мир; почему же тогда ему не добиться удовлетворения обычных жизненных потребностей какой-нибудь совершенно обычной деятельностью? [4, s. 165]. С этим кажущимся слишком категоричным утверждением вполне согласен Филонов, который так же готов был скорее стать разнорабочим, чем пойти на поводу у требований толпы и безумия дня. Требование неприкосновенности творчества красной нитью проходит через всю педагогическую деятельность П. Филонова, в дневнике которого приводятся наставления молодому художнику: «Пусть он учится в одиночку, помимо упора на нашу школу, определенными на этот случай путями развития художника. Пусть он работает без отрыва от производства и остается токарем, не теряя этой честной и твердой экономической базы» [2, с. 309].

Приведенные выше параллели, хотя и не могут быть объяснены прямым влиянием «Писем», несомненно, связаны с ними через общность философских и мировоззренческих установок, характерных для радикальных исканий европейского искусства конца XIX — начала XX века. В поисках этого единого основания следует обратиться к философскому источнику «Писем» Каруса, лежащему в трудах «Философия природы» (1797) и «О мировой душе» (1789) Ф.В. Шеллинга (1775–1854). В них Шеллинг восстает против характерной для эпохи Просвещения точки зрения на природу, как мертвый механизм. Для Шеллинга природа, от материи до человеческого духа, есть нечто вечно развивающееся и творящее. Ис-

кусство для Шеллинга есть изображение бесконечного в конечном, откровение Бога в духе человеческом. Положенная в основу, эта мысль проходит через всю работу Каруса, придавая рассуждениям об искусстве все более и более отвлеченный характер. В этом смысле уникальность «Писем» заключается в том, что в своем поиске контуров искусства будущего Карус идет до конца, не пытаясь уклониться от ответов на те вопросы, к которым логически приводит его ход рассуждений. Рассуждая о пейзаже, от простейших эффектов, оказываемых отдельными состояниями природы на настроение человека, он переходит к исследованию тектонических принципов, лежащих в основе природных ландшафтов как своего рода биографии Земли, а затем — к общим структурным принципам как божественному закону, проявляющемуся в творении. Erdlebensbildkunst, новое искусство, приход которого возвещал Карус, только в очень незначительной степени можно назвать пейзажным; по сути, его описание представляет собой в имплицитной форме программу нефигуративного искусства. Карус одним из первых в теоретической работе употребил термин «абстракция» применительно к изобразительному искусству: «Существует доля абстракции и самопожертвования в том, чтобы позволить внешнему миру, который раньше был просто элементом нашей деятельности, рассматриваться как нечто прекрасное и возвышенное само по себе» [4, s. 83]. Это представление об абстракции связано в теории Каруса с деятельностью чистого разума, который, вследствие своей способности к созерцанию, может видеть истинный закон в природе, который, в тоже время, есть и высшее проявление красоты, поэтому «произведение искусства — это автономное творение мысленной силы, родственной нашей, той, которая находится в пределах нашей досягаемости» [4, s. 39]. Очевидно, что здесь речь идет о той автономности искусства, которая станет одним из открытий авангарда: «Создание произведения есть мироздание» [1, с. 170]. В литературе, посвященный новейшим течениям в искусстве конца XIX — начала XX века, в особенности, русскому авангарду, существует точка зрения, согласно которой это явление покоится на принципиально новых основаниях, которые носят онтологический характер. Общность философских положений, лежащих в основании русского авангарда, с теоретическими построениями немецких романтиков позволяет увидеть в этом сложном явлении, в том числе, и результат длительного развития традиции русского шеллингианства.

Примечания:

1. Не будет преувеличением связать этот используемый Карусом термин с орфизмом Р. Делоне, который, как известно, входил в редакционный состав и участвовал в выставках «Синего всадника».

Список литературы:

1. *Кандинский В.В.* Точка и линия на плоскости. — Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2005.

2. *Филонов П.Н.* Дневники. — Санкт-Петербург: Азбука, 2000.

3. Филонов: художник, исследователь, учитель: в 2 томах. Том 1 / ответственный редактор П. Ракитин. — Москва: Агей Томеш, 2006.

4. *Carus C.G.* Neun Briefe über Landschaftsmalerei: geschrieben in den Jahren 1815–1824. — Leipzig, 1831.