

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/330105068>

Aesthetica Universalis. Vol. 2 (2). 2018. Full text of the issue.

Book · January 2019

CITATIONS

0

READS

15

1 author:



Sergey Dzikevich
Lomonosov Moscow State University

11 PUBLICATIONS 0 CITATIONS

[SEE PROFILE](#)

Some of the authors of this publication are also working on these related projects:



AESTHETICA UNIVERSALIS (ВСЕОБЩАЯ ЭСТЕТИКА). [View project](#)



IX OVSIAKKOV INTERNATIONAL AESTHETIC CONFERENCE (OJAC IX) / IX ОВСЯННИКОВСКАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ (ОМЭК IX) [View project](#)

AESTHETICA UNIVERSALIS

Vol. 2 (2). 2018

Издательские решения
По лицензии Ridero
2018

УДК 1
ББК 87
U57

Шрифты предоставлены компанией «ПараТайп»

UNIVERSALIS AESTHETICA
U57 Vol. 2 (2). 2018 / AESTHETICA UNIVERSALIS. — [б. м.] :
Издательские решения, 2018. — 184 с
ISBN 978-5-4493-3890-7 (т. 2)
ISBN 978-5-4493-3891-4

Lomonosov Moscow State University Faculty of Philosophy Department
of Aesthetics Theoretical Quarterly

УДК 1
ББК 87

 В соответствии с ФЗ от 29.12.2010 №436-ФЗ

ISBN 978-5-4493-3890-7
ISBN 978-5-4493-3891-4

© AESTHETICA UNIVERSALIS, 2018

РЕДАКЦИЯ / EDITORIAL TEAM

Международный редакционный совет /

International Editorial Council

Noel Carroll, USA /

Ноэль Кэрролл, США

Antanas Andrijauskas, Lithuania /

Антанас Андрияускас, Литва

Peng Feng, China /

Пэн Фен, Китай

Beata Frydryczak, Poland /

Станислав Станкевич, Польша /

Sebastian Stankiewicz, Poland

Беата Фридричак, Польша

Mateusz Salwa, Poland /

Матеуш Салва, Польша

Christoph Wulf, Germany /

Кристофф Вульф, Германия

Марат Афасижев, Россия /

Marat Afasizhev, Russia

Marija Vabalaite, Lithuania /

Мария Вабалайте, Литва

Редакционная коллегия /

Editorial Board

Сергей Дзикевич, главный редактор /

Sergey Dzikevich, Editor-in-Chief

Евгений Кондратьев, заместитель

главного редактора /

Evgeny Kondratyev, Deputy

Editor-in-Chief

Елена Богатырева /

Elena Bogatyreva

Алена Григораш /

Alyona Grigorash

Елена Романова /

Elena Romanova

Евгений Добров, редактор-секретарь /

Evgeny Dobrov, Editorial Secretary

ЧИТАЙТЕ В ЭТОМ ВЫПУСКЕ

ТЕОРИЯ

ФРАНЦУЗСКАЯ ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА НА ПУТИ В ПСИХОЛОГИЮ ИСКУССТВА

Антанас Андрияускас / Литва

(Полный текст на английском и русском языках)

ИНТЕНЦИОНАЛЬНОСТЬ ВОСПРИЯТИЯ И ИНДЕКСАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ

Евгений Кондратьев / Россия

(Полный текст на русском языке с англоязычным аппаратом)

ВОСПРИЯТИЕ, МЕРА ЕГО ДЛИТЕЛЬНОСТИ И ОЦЕНКА: РАЗЛИЧНЫЕ АВТОРЫ, СООТНОСИМЫЕ НАБЛЮДЕНИЯ

Ондрей Кратки / Чешская Республика

(Полный текст на английском языке с русскоязычным аппаратом)

ИСТОРИЯ

НАУКА ОБ ИСКУССТВЕ В.В.КАНДИНСКОГО СКВОЗЬ ПРИЗМУ ЕГО ПРЕПОДАВАТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В БАУХАУЗЕ

Надежда Подземская / Россия

(Полный текст на русском языке с англоязычным аппаратом)

ПЕРЕВОДЫ

ЗА ПРЕДЕЛАМИ ЦВЕТА И ФОРМЫ.

КНИГА ВАСИЛИЯ КАНДИНСКОГО «О ДУХОВНОМ В ИСКУССТВЕ» И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ТРУД ВИЛЛИ БАУМАЙСТЕРА

«НЕЗНАКОМОЕ В ИСКУССТВЕ»
Виола Хильдебранд-Шат / Германия
(Перевод с немецкого Евгения Кондратьева)

ОБЗОРЫ

ФОРМУЛЫ МИРОЗДАНИЯ В «ИНВАРИАНТАХ» СВЕТЛАНЫ КАЛИСТРАТОВОЙ
Максим Мищенко / Россия
(Полный текст на русском языке с англоязычным аппаратом)

ПРАКТИКИ

УОНАКУ, ИЛИ КОНЦЕПЦИЯ «ПУСТОТЫ» В СОВРЕМЕННОЙ ЯПОНСКОЙ МУЗЕОЛОГИИ
Лада Балашова / Россия
(Полный текст на русском языке с англоязычным аппаратом)

ПРОЕКТ СПЕКТАКЛЯ «КАРТИНКИ С ВЫСТАВКИ» В.В.КАНДИНСКОГО КАК ПРИМЕР СИНТЕЗА ИСКУССТВ
Джованни Винчигуэрра / Россия
(Полный текст на русском языке с англоязычным аппаратом)

READ IN THIS ISSUE

THEORY

FRENCH PSYCHOLOGICAL AESTHETICS ON THE WAY TOWARDS
PSYCHOLOGY OF ART

Antanas Andrijauskas / Lithuania

(Full text in English and Russian languages)

PERCEPTUAL INTENTIONALITY AND INDEXICAL IMAGES

Evgeny Kondatyev / Russia

(Full text in Russian with essential information in English)

PERCEPTION, LENGTH OF ITS DURATION, EVALUATION: VARIOUS
AUTHORS, RELATED OBSERVATIONS

Ondřej Krátký / Czech Republic

(Full text in English with essential information in Russian)

HISTORY

WASSILY KANDINSKY'S SCIENCE OF ART THROUGH THE PRYSM
OF HIS TEACHING AT BAUHAUS

Nadezhda Podzemskaya / Russia

(Full text in Russian with essential information in English)

TRANSLATIONS

BEYOND COLOR AND FORM.

WASSILY KANDINSKY'S BOOK «ON THE SPIRITUAL IN ART» AND ITS
INFLUENCE ON WILLI BAUMEISTER'S THEORETICAL WORK
«THE UNKNOWN IN ART»

Viola Hildebrand-Schat / Germany

Translated from German into Russian by Evgeny Kondratyev

REVIEWS

FORMULAS OF THE UNIVERSE IN «INVARIANTS» BY SVETLANA KALISTRATOVA

Maxim Mishchenko / Russia

(Full text in Russian with essential information in English)

PRACTICES

YOHAKU OR THE CONCEPT OF EMPTINESS IN MODERN JAPANESE MUSEOLOGY

Lada Balashova / Russia

(Full text in Russian with essential information in English)

WASSILY KANDINSKY'S PROJECT OF PERFORMANCE BASED ON «THE PICTURES FROM EXHIBITION» BY M.MUSORGSKY AS A CASE OF ARTS SYNTHESIS

Giovanni Vinciguerra / Russia

(Full text in Russian with essential information in English)

РЕДАКЦИОННАЯ СТАТЬЯ

Наша читательская аудитория получает сегодня второй выпуск AU. Со времени выхода в свет первого тома редакционная команда провела значительную работу по представлению издания профильной аудитории, привлечению к сотрудничеству авторов из всех сегментов эстетического дискурса.

Редакционная политика AU будет и впредь базироваться на том, что мы будем предоставлять свои страницы всем подходам к эстетическому, репрезентативным в своих существенных чертах. Наше издание не выступает в роли методологического диктатора или тематического законодателя тенденций, мы стремимся стать площадкой для теоретического обмена мнениями по существу затрагиваемых ими проблем. Поэтому наши рубрики задаются не методологическими кондициями публикаций, а форматами изложения авторами своих позиций. Мы ожидаем свободного ответа на эти позиции коллег в ваших собственных текстах.

К этому следует добавить то, что с очередного номера все тексты будут иметь зеркальный вид: они будут состояться из полных текстов каждого автора как на русском, так и на английском языках. Мы неизменно ждем ваши тексты по адресу aestheticuniversalis@gmail.com

*С.А.Дзикевич,
главный редактор AU*

EDITORIAL

Now the readers do receive the second issue of AU. Since the first volume appeared we've made a serious work to present our edition to aesthetic community and to invite representatives of all segments of aesthetic discourse to the talk on our pages.

The editorial policy will be based on the position that we are ready to give the possibility for public speech to all approaches to the aesthetic that are representative in their essential characters. Our edition doesn't have anything in common with methodological dictatorship or thematical trendsetting, we wish to settle a good ground for theoretical exchange on the very essence of all aesthetic problems. So the sections of our edition are not of methodological or thematical nature, they are based on those discursive formats in which our authors prefer to express their views. We expect all our authors to reply the previous publications just expressing their own aesthetic ideas in that format they do prefer themselves.

We must add to abovementioned only one thing: from the third issue our edition will be absolutely bilingual. All publications will include the full texts both in English and Russian. As ever, we are waiting your papers at aestheticauniversalis@gmail.com,

*Sergey Dzikevich,
AU Editor-in-Chief*

THEORY / ТЕОРИЯ

ANTANAS ANDRIJAUSKAS¹

¹ *Antanas Andrijauskas* was born in Kaunas. He is academician of the Lithuanian Academy of Sciences, a habilitated doctor and professor in the humanities (history of philosophy), head of the Department of Comparative Cultural Studies at the Lithuanian Culture Researche Institute, and president of the Lithuanian Aesthetic Association. In 1973, he completed his studies in philosophy at Lomonosov University in Moscow; in 1978, he defended a Ph. D. dissertation and, in 1990, a dissertation to become a habilitated doctor. In 1981–1982, he gained experience at the Sorbonne and at the *Collège de France*; in 1996, he worked as a scholar at *L'institut d'art et d'archéologie (L'Université de Paris-1)* and, in 1998, at the *Centre de Recherches sur l'art* in Paris. As a visiting professor he has lectured at various institutions of higher education in France, Japan, Belgian, Switzerland, Russia, and many other countries. He has published 22 monographs, 47 studies, 38 compiled books, and over 650 scientific articles in various languages. Over 100 books have been issued under his supervision by various publishers. His fields of research are the history of philosophy, aesthetics, the philosophy of art, the comparative study of civilizations, art history, Oriental studies, and the history of ideas. For the series of scholarly works *Comparative Research into Culture, Philosophy, Aesthetics, and Art*, he was awarded the National Prize for Lithuanian Scholarship in 2003. E-mail: aandrijauskas@gmail.com

FRENCH PSYCHOLOGICAL AESTHETICS ON THE WAY TOWARDS PSYCHOLOGY OF ART SUMMARY

Abstract

The article is researching the process of emergence of one of the most influential directions of «aesthetics from below» as a result of psychological reaction to speculative classical aesthetics in France, that has transformed into a separate field of aesthetic research — psychology of art. Particular attention is provided to a formative history of theoretical and methodological principles developed by such leading figures of psychology of art in the first half of the 20th century as Henri Delacroix, Robert Francès, Denis Huisman and other prominent representatives of French aesthetic thought. Based on particular works, the author shows that French psychology of art developed as a result of overcoming the influence of psychologism and anti-psychologism.

Key words

Psychological aesthetics, psychology of art, French psychology of art, imagination, empathy, intuition, Henri Delacroix, Robert Francès, Denis Huisman.

From Psychological Aesthetics to the Psychology of Art

In the late 19th century, along with sociological, irrationalist, formalist, and other theories, there was also marked growth in the influence of psychological methodology. Although not as obviously as in the Indian and Japanese aesthetic traditions, the need for a psychological approach to aesthetic and artistic problems had been felt in the West since long ago. Only in the late 19th century, however, when scholars began to more consistently apply more rigorous methods to the study of aesthetics and the philosophy of art, did other prospects for knowledge open up. *The appearance and gradual establishment of psychological strategies and methods of research are to be connected with the crisis in the speculative philosophy of art and with the spread of new fields of study with*

their own problems, for example, experimental psychology, *the psychology of aesthetic apprehension, the psychology of art, etc.*

The transformation of aesthetic problems during the second half of the 19th century was greatly influenced by the reaction inspired by the works of the founder of positivism, Auguste Comte, against the principles of speculative metaphysical thinking from above and by a radical shift in empirically oriented thought toward the analysis of specific facts. The leading representatives of the psychological reaction against metaphysical speculation — Hermann von Helmholtz, Gustav Theodor Fechner, Theodor Lipps, Wilhelm Wundt, Oswald Külpe, and Johannes Volkelt — relied on the achievements of rapidly developing empirical science in order to know aesthetic and artistic phenomena. By using empirical methods to research the physical bases of visual and auditory perception and to experiment with sensory processes, they laid new scientific foundations not only for psychology and physiology in general but also for psychological aesthetics and the psychology of art.

Emerging on the cusp of aesthetic and psychological problems, this new field of scientific knowledge developed spontaneously at first, as scientists grasped the importance and potential of psychological knowledge. As psychology was becoming an independent field with its own problems, it was difficult at first, in a single torrent of scientific knowledge, to distinguish between the disciplines dealing with aesthetic and artistic problems. The tendency to psychologize aesthetics eventually became so strong, however, that an attitude arose that the new *aesthetics* influenced by positivism should be subdivided into two main branches: the philosophy of art and the psychology of art. Some individuals also distinguished a so-called psychological aesthetics.

The shift to the newly emerging psychological aesthetics and psychology of art became clear in Fechner's two-volume work *Vorschule der Aesthetik* (Preschool of Aesthetics, 1876),

in which this founder of experimental psychology refuted the principles of the earlier metaphysical aesthetics from above and elevated scientific knowledge based on empirical observation and experimentation. The methods applied to psychological aesthetics and the psychology of art were adopted from the ones widely used in physiology for the study of sensory organs and the nervous system. Hence, the experimental psychology practiced by Fechner and his followers often also had another name — physiological psychology. In this orientation of aesthetics to physiology Fechner saw a reliable way of applying recognized research methods to a qualitatively new analysis of aesthetic and artistic phenomena. Fechner's methodology was directed toward everything that can be known through the senses and that does or does not evoke feelings of aesthetic pleasure in the apprehtender. He was convinced that psychology and, therefore, the component parts of psychological knowledge — psychological aesthetics and the psychology of art — obey precise mathematical principles. Through experiments he sought the best rectangular forms, lateral and planar proportions, and color combinations, and he sought to prove that the choice of a rectangle with the proportions of the golden mean indicates refined aesthetic taste and reliably identifies those people who are culturally and aesthetically receptive, sensitive to beauty, etc.

One of the most important concepts for Fechner — and for psychological aesthetics in general — is empathy (Einfühlung). The theory of Einfühlung was expounded for the first time in 1887, in the later works of the neo-Hegelian Friedrich Theodor Vischer. He adopted this term from his son, the art historian and theoretician Robert Vischer, who used it to denote the attribution of a subject's thoughts and feelings to the things and phenomena of the objective world. In aesthetics and in the philosophy and psychology of art, this concept may be regarded, in its broadest sense, as the projection of a creating and apprehtending subject's sensations, emotions, and experiences

onto artistically created objects. Here, empathy denotes the objectivization of a feeling of identity with works of art, natural forms, landscapes, etc. — an objectivization that evokes feelings of special aesthetic pleasure in a subject.

Thus, although Fechner originated psychological experimental methodology, his associative theory based on empathy shows how positivism, despite its declared attitudes of scientific rigor, was gradually transformed into a new variant of subjectivist aesthetic theory. Through the concept of empathy, Fechner and his comrade-in-arms, Lipps, sought to theoretically ground a methodology that, by summarizing the data of psychological experiments, would be based on the inductive method. This tendency was most clearly expressed in Lipps' deductively apperceptive conception, which followed from Fichte's ego subjectivism and Herbart's concept of the soul and was developed in his two-volume work *Ästhetik* (Aesthetics, 1903–1906). Here, research into psychological aesthetics was already based on various experiments that were supposed to ground the theoretical conclusions made. As Wilhelm Wundt observes, «The method along these lines is, therefore, as especially shown by Lipps' more recent works, in which it has achieved a clearer formulation, an essentially speculative and dialectical one, while experiment is employed more for the possible corroboration of observation»¹ (Wundt, *Grundriss der Psychologie*, §2. Allgemeine Richtungen der Psychologie).

Lipps developed the theory of empathy, which gives a name to the psychological act through which a subject perceives a specific real object and projects into it his own highly personal

¹ «Die Methode dieser Richtung ist demnach, wie namentlich die neueren Werke von Lipps zeigen, in denen sie deutlicher zur Ausbildung gelangt ist, eine wesentlich spekulative und dialektische, während das Experiment mehr zur eventuellen Bestätigung der Betrachtungen herbeigezogen wird.»

feelings and experiences. A work of art, this thinker maintained, has not only a form but also an animate content, which is grasped by way of objectivization or empathy. This objectivization may be expressed in the most diverse ways possible and give the object various content, but it will always be one's own mental experiences. In his opinion, a work of art is a symbol of an aesthetic object and should be considered the result of empathy. Lipps suggested that art should be analyzed separately from the real world without reference to anything beyond the bounds of the work being studied. When this approach is followed, a work of art becomes a disembodied symbol that is considered the direct result of empathy.

As a consequence of this aesthetic experience, the work of art is, as it were, spiritualized. Thus, in a sculpture chiseled from marble or some other kind of stone the material forms and constructions are «spiritualized,» and in the apprehender's consciousness they acquire a specific content and meaning because they are apprehended as unique values that acquire an aesthetic meaning not only materially but also spiritually. The attention of the proponents of psychological aesthetics is transferred to the subjective psychological aspects of aesthetic apprehension or, in other words, to those highly personal experiences that influence the ultimate results of this process. This latter aspect of Lipps' theory later had tremendous influence on the development of Edmund Husserl's phenomenological school. It is no accident that in the Munich region many of Lipps' students and comrades-in-arms later joined the phenomenological movement. The ideas that arose in Lipps' milieu undoubtedly influenced the development of phenomenology.

It is noteworthy that the ideas of Fechner and Lipps promoted the development of the psychology of art. The psychological interpretation that emerged in the works of these thinkers of the problems of aesthetics and the philosophy of art was further developed by their followers, who increasingly used

the theory of empathy to connect this interpretation with an analysis of the psychological aspects of art. Psychological aesthetics gradually became the psychology of art. What was most important here were the works of the German psychologists Wilhelm Wundt, Ernst Meumann, and Richard Müller-Freinfels.

In France, during the 1860's, there arose a second wave of psychological positivism (Gabriel Tarde, Théodule Ribot), whose proponents sought to apply the principles of empirical psychology to an analysis of artistic phenomena. However, because this country already had a strong, broadly humane tradition of the philosophy of art, this wave did not achieve great proportions. The shift from positivism to humane conceptions of the psychology of art became clear in Mario Pilo's work *La psychologie du beau et de l'art* (The Psychology of Beauty and of Art, 1895). Here, an attempt was made to distinguish between the specific natures of aesthetics and the psychology of art. In this way, empiricism was overshadowed in France by discussions of the universal problems of the psychology of art in works by Victor Basch, Étienne Souriau, Henri Delacroix, André Malraux, Jean-Paul Weber, Denis Huisman, Robert Francès, René Huyghe, etc., who strove to discover the place of the psychology of art in the humanities, the specific nature of its theoretical approach, and the psychological and sociopsychological aspects of a work of art as well as to analyze the various ways in which works of art affect an apprehender. Attention was also devoted to the psychology of the creative process, the structure of the artist's personality, and its creative potential — to empathy, imagination, fantasy, inspiration, intuition, emotional experiences, etc. The process of creating works of artistic value was treated as well as the psychology of how the artist plunges into the creative process. There were discussions of the psychology of artistic thinking and of other problems important for the development of the psychology of art.

French Psychological Aesthetics on the Way towards Psychology of Art

The French tradition of psychology of art (Eugène Véron, Victor Bach, Henri Delacroix, André Malraux, Jean Weber, Denis Huisman, Robert Francès) due to stronger influence from rapidly developing practice of art instead of that from speculative theories turned the other direction than, for example German tradition of psychology of art in which the formation of psychology had mostly unfolded in the environment of aesthetics, philosophy of art, general psychology and psychological aesthetics.

At the end of nineteenth century, a wave of psychological positivism arose in France (Eugène Véron, Gabriel de Tarde, Théodule Ribot, Victor Bach), proponents of which sought to adapt the principles of empirical psychology to analysis of art. Under the influence of theories of aesthetics and art, and psychological study, problems of psychology of art then unfolded in the space of experimental methodological approaches. Under the influence of psychologism, the specialists of aesthetics and philosophy of art became interested in studying problems of aesthetic apprehension, feelings, imagination, as well as psychological problems of artistic creation. But in France, due to traditionally strong humanitarian orientation, prevalent in philosophy of art, and critical receptions of intensive art practice development, the wave of experimental research and scientific methods in study of aesthetics and philosophy of art has not achieved the same level of grandiosity as it did in Germany.

Analysing the particularities of theoretical transformations of dominant in academic discourse French aesthetics and philosophy of art into psychology of art, we firstly notice several features that differentiate the development of French tradition from those of German and British. Firstly, in France, alongside professional philosophers, psychologists and art critics, working in the university system, exceptional role was given

to practitioners of art — writers, poets, painters, who not only took up creative work, but also published theoretical works. On the other hand, directly encountering complex problems of artistic creation in their creative practice, they gave exceptional attention to narrower problems of psychology of artistic creation processes, the artist and his creative potential: imagination, fantasy, inspiration, intention, intuition, improvisation, the conditions of genesis of artistic thought, the role of emotional and rational factors in creative process, work efficiency, etc. Out of a great number of creators who wrote on problems of psychology of art we can firstly mention Theophile Gauthier, Gustave Flaubert, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, Paul Cézanne, Albert Gleizes, Paul Valéry, Paul Claudel, Paul Eluard, Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars, Marcel Proust, Pablo Picasso and other authors whose ideas and theoretical works influenced the development of French psychology of art and within it developing main problem field.

Here we would like to remind that at the end of nineteenth century the resurrected wave of positivism did not sever ties with French tradition of spiritualistic aesthetics and psychology of art. The bridge was then famous art critic and philosopher, pupil of the elite *l'École Normale Supérieure* — Eugène Véron, who turned problems of aesthetics and psychology of art towards psychologization. His volume *L'esthétique* (Aesthetics), published in 1878, gained much attention and was translated not only to main Western languages but also to Japanese language. Developing individualistic tendencies, characteristic to romanticists and proponents of non-classical philosophy of art, he gave significant attention to the artist and his creative potential, developing «study of artist's individuality or in other words, study of philosophical manifestations of artistic genius» (Véron 2007, 132).

Refusing the prominence given to beauty by classical aesthetics and philosophy of art, Véron transferred accents

of his study to knowledge of aesthetic experiences. In this way, the scientist, delving into the problem field usual to associative psychology, directly associates the particularity of aesthetic phenomena with the feelings of pleasure or displeasure, experiences during the process of artwork apprehension. Véron held sight and hearing to be particularly important because according to him, they were directly connected to the centres of feeling and idea genesis in the brain. From here flow two main possibilities of orientation of art towards sensory pleasures, triggered by sight and hearing organs, various optical and sonic vibrations that in themselves determine the disposition for various forms of artistic expression: *expressive*, which convey intellectual emotions, and *decorative* which firstly enchant sight and hearing.

According to Véron, various external stimuli through senses influence the human brain and also his intellectual, moral and creative activities. Thus, the scientist sought to uncover the objective physiological origins of aesthetic and artistic activity. He enthrones poetry as the only form of art, able to directly express feelings and ideas, because this art, based on musicality, language nuances, directly affects the consciousness of apprehenders by various sonic vibrations.

On the other hand, Véron's concept of psychology of art was affected by the tradition of sociologization of aesthetics and philosophy of art. He connected intellectual aspects of artist's creative potential and artistic creation process with feelings of sociality and sympathy, who are attributed exceptional role in the processes of humanity's intellectual maturity and development of art (Ibid 108). Thus the historical development of art in Véron's works is also directly associated with developing of the aforementioned feelings.

Even more radical turn from positivism towards humanitarian direction concept of psychology of art became crystalized in the works of Victor Basch. He became known for his analysis of German fundamental aesthetic works. In 1896 he

published the first four-volume work on history of aesthetics (Basch 1896), in which prominent attention is given to the psychological theory of empathy. Separate elements of empathy theory had been analysed and published in works dedicated to aesthetics, individualism and intellectual life. Basch associated empathy with symbolism, explaining the term of symbolic empathy, as granting contemplated phenomena symbolic meaning during the process of apprehension. Leaning on theory of empathy he studied various aspects of aesthetic apprehension, artist's creative potential and works of art. Based on German tradition, he tried to solve the problems of the specificity of problem field in aesthetics and psychology of art. Nevertheless, in his main theoretical and methodological convictions and exceptional attention to theoretic generalization of practice of art he was a typical French cultural phenomena, who was in many ways connected with psychology of art concepts, developed by his contemporaries and followers E. Souriau, H. Delacroix and A. Malraux.

Discussing the early developmental stage of French psychology of art and comparing it to German tradition, we can state, that in French psychological aesthetics and from it developing psychology of art the interest in empirical experimental study did not become entrenched. Empiricism in France eventually was suppressed by study on determining the place of psychology of art in humanitarian science system, the particularity of its theoretical approaches, psychological and social-psychological aspects of artwork, artwork's effect on the apprehender (H. Delacroix, A. Malraux, J. Weber, D. Huisman, R. Francès, R. Huyghe and others).

Delacroix's Institutionalisation of the Psychology of Art

New stage in development of French psychology of art, in which the transit is made to systemic and complex analysis of specific problems of psychology of art, is associated with the

key book from Henri Delacroix published in 1927, called *Psychologie de l'art. Essai sur l'activité artistique* (*Psychology of Art. Essay on artist's creative activity*). At the beginning of the book, the author separates himself from pretences to put forward a unified concept of philosophy of art or psychology of art (Delacroix 1927, 1). Nevertheless, alongside Lev Vygotsky's *Psychology of Art*, Delacroix's book, undoubtedly is one of the most profound and comprehensive works dedicated to this sphere of scientific knowledge in Western thought tradition before Second World War. In the discussed Delacroix's book, unfolded is the author's attention to ideas developed by C. Fiedler, celebrating artist's creative activity, social psychological analysis of subject of artistic creation, products of his creative activity- artworks and various psychological aspects of artistic apprehension and creation of artistic valuables. These multiple layers of the set program is partially reflected in the title of the mentioned book by Delacroix.

Delacroix proclaims the main object of his study to be not art, but creative thought and those enthroned feelings, that are essential to authentic apprehension of artistic creation process and its product — artwork. The book consists of two main parts. In the first part the attention is directed towards the importance of phenomena of play in artistic creation, discussion of relations between play and artistic creation, next discussed is the analysis of aesthetic and psychological aspects of artistic creation and various artist's spiritual conditions, problems of contemplation of ideas, and, finally, discussion of relations between artist and creation. In the second part — the majority of particular problems of creating music, poetry and fine art are analysed from aesthetic and psychological standpoints.

Based on specific examples from music, poetry and history of fine art, the scientist concentrates on problems of studying the playful nature of art, artistic apprehension, psychological artist's personality and its artistic creative process. Delacroix is not only distinguished by special subtlety of analysis, but he

undoubtedly was one of the most insightful thinkers of at that time only starting to crystalize sphere of psychology of art, laying the foundations of new study problem field — problems of psychology of artistic creation processes.

Delving into the totality of problems of psychology of art, Delacroix accurately notices, that «looking in the psychological aspect, the similarities often erase, overwhelm differences» (Ibid., 43). In the essence of artistic creation he sees important provision of playful nature of artistic creation: «Absolutely', — he accentuates, — «game is the same as art emancipated and free from reality' (Ibid., 43—44).

Delacroix explains art as creation, as the realization of deepest spiritual flights. *Artist — observer or creator (l'artiste-contempleur ou créateur)* is granted with special abilities: he is distinguished by particular features of expressing feelings and impressions that are characteristic to a certain region of Earth. On the other hand, he is in a way determined for concrete forms of sensual feeling dispersion. And finally, artwork is unfolded as the last word of art and at the same is the end of artist's mysteriousness. From here flow Delacroix's particular view on artist's creative process and results of creative activity. In his view, all work of artist-creator is directed towards giving meaning to a particular harmonious whole and harmony of compound elements in a particular artwork, in which a particular aspect of human life in a way becomes reserved in harmonious forms.

Based on Etienne Souriau's aesthetic convictions Delacroix also resolves his relationship with theory of empathy which had gained great influence in German study of aesthetics, philosophy of art and psychology of art. He asks problem questions: Has empathy theory preserved its scientific value until now? How valid is the proponents' claim, that during aesthetic act of artistic creation or apprehension of its results we identify ourselves with apprehended objects? He does not give a unified answer to these questions, but admits that in real

life and especially in creative activity we often in a way breathe in life within objects, spiritualize them and maintaining the relationship among objects we grant a certain suggestiveness to our relationships with them. This is a certain play between myself and not myself, between tension, characteristic to constraint and intoxicating feeling of freedom.

From here flows the conviction that in analysing them in psychological aspect, empathy and sympathy dispersion processes are distinguished by a mysterious phenomenon of intuition and the variety of its forms of expression. In Delacroix's concept of psychology of art it is precisely intuition that becomes an important tool in knowing a multitude of aspects of artistic creation processes, as it helps the appreheimer to know the deep levels of different stages of artistic creation and from them born artistic creations.

Delacroix is intrigued by the contemplations of proponents of empathy theory, in which exceptional attention was given to psychological study of various manifestations of intuition. Delacroix considers the proponents of theory of empathy as an expression of post-Kantian romanticism, i.e. spread of philosophy of art ideas of Fr. Schelling and A. Schopenhauer. He acknowledges Schopenhauer's undeniable merits in this sphere, but much more temperately evaluates theories of T. Lipps, J. Volkelt, E. Grosse and R. Müller-Freinfels.

During the process of artistic creation and the act of aesthetic apprehension we are strongly emotionally affected by various suggestive rhythmical shapes, colours, sounds and they in a way become inseparable parts of our being. Even in colours and sounds unfolded are not only various elements of shape, but also special vibrations that affect the appreheimer's consciousness and call out with harmonious or structural various art form relationships, particular feelings of sympathy, prompting to more deeply empathise with the essence of apprehended structures, unwittingly compare among them their vital dispersion.

Delacroix critically evaluated Lipps' theory of empathy and in its essence lying feeling of sympathy. In Lipps' and other proponents' of German theory of empathy convictions he sees vagueness that is dangerous to notion of science and states that the aesthetic feature of this principle should be more clearly defined, otherwise the basic concepts of this theory, such as imitation, sympathy and spiritualization become too banal. «For Lipps», — he accentuates, — «aesthetic sympathy eliminates those elements of reality that are intrinsic to usual everyday life; it presupposes dissociation from the object» (Ibid., p. 53). The essence of the problem lies in clearly defined and precise definition of conditions, the interplay between those subjective and objective feelings and decisions that some objects cause within us. Thus emerges the essential aesthetic fact — new relations between us and objects; the substance of objects, their shape, content, i.e. idea, which reflects what arises elsewhere. We sense the feeling of aesthetic sympathy with apprehended objects depending on their value, size or their composition, we are constrained by their construction as art objects (Ibid., 53). From here flow the reproaches to Lipps' and his follower Volkelt's concept; according to Delacroix, the feelings of sympathy in their works were too vulgar.

The most interesting in the aspect of problems of psychology of art are Delacroix's contemplations on the nature of art, artist's creative potential and especially the particularities of artistic creation process. In these spheres he reveals himself as an especially insightful thinker, subtly examining the most complex problems and critically viewing the achievements of precedent psychological aesthetics and psychology of art. He alludes to, characteristic to classical philosophy of art, vagueness in speaking about the artist in general and forms of his creative expression. To him artist is firstly what is expressed in a particular shape of a musician, poet, painter, in the variety of particular, infinitely individual manifestations. Thus the product of his creation — artwork,

undeniably reflects the individuality of particular personality's creative potential, life experience, professional skills, aesthetic ideals, priorities and many other qualities.

On the other hand, during the artistic creation process every artist, leaning on his unique creative powers seeks to convey the ideas that excite him in the particular moment of his existence. Inspiration in Delacroix's concept of psychology of art becomes an exceptionally important component of artist's creative potential and the process of creation itself. It is explained as the stream of creative process, revitalizing the creator's spirit, further pushing towards spontaneous dispersion of many other components of artistic creation process. «Inspiration, — he stresses — «is a particular shock, like an overflowing of emotions, like sudden enchanting attention. It is a certain disruption of balance and new adaptation, new systemization. The rhythm of life unfolds without break. New rhythms emerge. The motion of mental acts terminates; certain new things emerge in the motion of acts' (Ibid., 184). Not coincidentally, in his book Delacroix dedicates significant space for discussion of inspiration and with it associated other spontaneously unfolding elements of artist's creative potential.

Inspiration provides the creator with the primary impulse, but later in the process of creation unfolded are many other emotional and rational components of artistic creation process that confront the creator with many additional difficulties in order to preserve the primal clarity of creative convictions. Thus, according to Delacroix, in the process of creation it is extremely important for a creator to «come back anew to the accordance of created work's totality of details to the primary convictions' (Ibid 210). Speaking about the nature of art and during artistic creation process spontaneously acting various elements of artist's creative potential he constantly stresses the interaction between the in advance non-programmed most complex, spontaneous and difficult to locate intuitive, emotional, playful and opposing to them many rational factors

of Apollonian origin. «Thus, art' - he writes», — «is a much more complex activity than play [...] Art, just as play, is creative activity, but it creates harmonious reality, it creates world, that commits to meaning with its order and laws» (Ibid., 45).

**Transformation of the French Psychology of Art
(Huisman and Francès)**

So in this sphere Delacroix arises as one of the most insightful thinkers of his time, defining the most perspective concepts of psychology of art and subsequently from it developed psychology of artistic creation processes. The influence of these ideas is felt in the works of two other thinkers A. Malraux and D. Huisman.

One of the most influential French art philosophers of the second part of twentieth century André Malraux developed an original concept of psychology of art. He started declaring the first ideas of psychology of art in 1937. Some time later he published the fundamental volume *La psychologie de l'art* (*The Psychology of Art*, 1947–1953) in three languages. Malraux was meagrely interested in problems of object of psychology of art, theoretical origins, and relations with kindred disciplines, research methods, category systems and other similar problems. He viewed psychology of art as inseparable part of universal philosophy art of humanistic origin, in the centre of attention of which were the psychological aspects of artistic creation and artwork apprehension. Utilizing the wide context of world's artistic culture, Malraux firstly analyses the distinctive features of authentic artistic creation and various high authenticity criteria, created in different civilizations. Ideas of German theory of empathy that intertwine with programme convictions of comparativist philosophy of art and art criticism are uniquely transformed in Malraux's psychology of art. Malraux's ideas on philosophy of art and psychology of art are discussed in previously published texts (Andrijauskas 1993, 55–62).

D. Huisman, another follower of V. Basch and pupil of E.

Souriau, differently from Malraux, begins his study of problems of psychology of art from providing clearer definitions of researched object and main problem fields. In his view, psychology of art is a compound part of wider aesthetic knowledge, in the centre of attention of which is study of psychological problems of aesthetic apprehension and creation. From here arise three main problem spheres of psychology of art: apprehension, artistic creation and artistic execution. Affected by V. Basch's ideas, Huisman closely associates problems of aesthetic apprehension with problems of aesthetic pleasure, but he is mostly concerned with problems of psychology of artistic creation processes. He explains creation as joyous process of birth, kindred to religious ecstasy. Accentuating the importance of artistic inspiration, Huisman claims the main factors of creative process to be originality, spontaneity and qualitative productiveness.

Huisman is a diligent proponent of intuitivist psychology of art, restricting the role of thought and rational factors in the process of artistic creation. «Contemplation», — he writes, — «unfolds in art as a supplementary factor (...) the psychology of artistic creation can encompass the creator's consciousness only through an integral gaze, not separating creative origins and process into parts» (Huisman 1954, 83). Concentrating his attention towards comparatively narrow psychological problems of artistic creation and interpretation of musical and histrionic creations, in the concept of psychology of art Huisman separated the problems of artistic creation and contemplation of artworks. This intentional narrowing of study field, opposite to universalistic intentions of Malraux, was probably the main reason for Huisman's less significant influence upon history of psychology of art ideas.

A much more perspective path in this respect was chosen by two other founders of psychology of art, J. Weber and R. Francès, who gave much attention to solving actual theoretical and methodological philosophy of art problems. Psychoanalysis

adept J. Weber starts his book *Psychology of Art* by explaining the specificity of object and methods of psychology of art, its relations to aesthetics, philosophy of art, history of art and art criticism. Weber stresses that the problems of psychology of art are closely associated with the mentioned kindred sciences and their methodological principles. Weber writes: «We conceptualize psychology of art as the study of conscious and unconscious conditions, associated with artwork creation and contemplation» (Weber 1961 1).

The main study objects for psychology of art for the French theorist are the apprehender, artist and artwork, thus in psychology of art he studies three main problem groups: psychology of apprehension, psychology of artistic creation processes and psychology of artworks, which is analysed both in psychological and ontological aspects. Based on the achievements of psychoanalysis, Weber claims introspection, psychoanalytical and psycho-phenomenological research strategies to be main methods of psychology of art. In his works we can sense a strong influence of psychoanalytical methods and research strategies, which often directs the scientist towards the study of peripheral problems that are less significant to development of psychology of art.

In considering his theoretical and methodological convictions, Robert Francès was a more consistent thinker who had presented his concept in monography *Psychologie de l'esthétique* (*The Psychology of Aesthetics*). He demarcated the research field of psychology of art from a different kindred problem sphere called *psychologie de l'esthétique* (psychology of aesthetics). He writes: «Psychology of aesthetics is not psychology of art. This change of term has been committed according to the widening of the sphere it is associated with. Out of carefulness and at the same time wanting to take a stand against extreme speculations of philosophy of beauty, contemporary positivist aesthetics step by step cease to be a science about beauty, striving to remain only science about art

or, even better, — thought on art. But as much as this limited carefulness could have seemed justified when there was a shortage of tested research methods, it is as much useless and fatal now, when humanitarian sciences mastered the tools allowing to establish facts and relations that confuse individual observation, appear to be left for oblivion and chaotic [...] So here we talk about aesthetics that are more general than science about art, and its widening corresponds to the spread of such study, strict methodological control of which can be evaluated» (Francès 1968, 1–2).

Besides problems of psychology of art that have become traditional, the scientist was also interested in disciplines later developed from psychology of art — problems of psychology of artistic creation processes to which he gave significant attention in his works. The problem field of artistic creation and communication was the special object of Francès' attention, in which he distinguished problems of artistic creation, artistic elements, artwork apprehension, evaluation, formal language and semantic structures of various art forms. Psychology of art here intertwines with aesthetics, psychology of aesthetics, psychosociology, psychology of artistic creation processes, and other sub-disciplines studying psychological aspects of art. Francès writes: «All of these questions are contemplated simultaneously and according to common features without particular references to sociocultural and historical changes, or specifically attempting to accentuate alterations when comparing cultures or civilizations. Either of these two paths is important in its own way and they are not interchangeable. It is meaningful to compare only what is deeply known. Understanding mechanisms alleviates the detailed analysis of their functioning in particular cultural frames. Cross-cultural comparisons finally show what stays, changes of disappears from this mechanism (Ibid., 14–15).

Later, the scientist summarised theoretical and methodological convictions of psychology of art in an article

published in collective volume *Psychologie de l'art et de l'esthétique* (*Psychology of aesthetics and art*) in the introduction of which he stressed: «This collective volume firstly is a synthesis of studies from various humanitarian sciences — especially in the spheres of psychology and art, more widely observed — aesthetics (*Psychologie de l'art et de l'esthétique* 1979 7).

A. Malraux's, J. Weber's, R. Francès' and other adherents' of French psychology of art strive to widen the influence field of psychology of art and strengthen its theoretical and methodological base has not been forgotten. In the last decades of the twentieth century the effect of phenomenological, hermeneutic, psychoanalytical and semiotic methodology became noticeably stronger in French psychology of art and increasingly more interdisciplinary and specialized research on particular problems continued to emerge.

References

Andrijauskas, A. (1993). André Malraux meno filosofija. // *Filosofija, sociologija*. 1993. No.1. P. 55—62.

Basch, V. (1896). *Essai critique sur l'esthétique de Kant*. Paris: F. Alcan.

Delacroix, H. (1927). *Psychologie de l'art. Essai sur l'activité artistique*. Paris: F. Alcan.

Francès, Robert. (1968). *Psychologie de l'esthétique*. Paris: PUF.

Huisman, D. (1954). *L'esthétique*. Paris: PUF.

Psychologie de l'art et de l'esthétique. (1979). Sous dir. Robert Francès et al. Paris: PUF, 1979.

Véron, E. (2007, 1878). *L'esthétique*. Paris: Vrin.

Weber, J.-P. (1961). *La psychologie de l'art*. Paris: PUF.

АНТАНАС АНДРИЯУСКАС¹

¹ Антанас Андрияускас родился в городе Каунас (Литва). Он является академиком Литовской Академии Наук, доктором и профессором гуманитарных наук (истории философии), заведующим кафедрой компаративистики и культурных исследований Литовского исследовательского института Культуры, президентом Литовской эстетической ассоциации. В 1973 году он закончил свое обучение в МГУ им. М. В. Ломоносова, в 1978 году защитил кандидатскую диссертацию, а в 1990 — докторскую. В 1981—1982 гг. работал в университете Сорбонны и в Коллеж де Франс; в 1996 в качестве исследователя работал в Институте искусства и археологии (*L'institute d'art et d'archéologie* (*L'Université de Paris-1*)), а в 1998 году в Центре исследований искусства (*Centre de Recherches sur l'art*) в Париже. В качестве приглашенного профессора работал в различных высших учебных заведениях Франции, Японии, Бельгии, Швейцарии, России и других стран. А. Андрияускас опубликовал 22 монографии, 47 исследований, 38 книг и более чем 650 научных статей на различных языках. Более чем 100 книг были подготовлены под его руководством. Поле его исследовательских интересов: история философии, эстетика, философия искусства, компаративные исследования цивилизаций, история искусства, культура Востока и история идей. Ученый был награжден «Национальной наградой за вклад в литовское образование» за серию работ, посвященных компаративным исследованиям культуры, философии, эстетики и искусства. E-mail: aandrijauskas@gmail.com

ФРАНЦУЗСКАЯ ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА НА ПУТИ К ПСИХОЛОГИИ ИСКУССТВА

(Перевод Евгения Доброва¹)

Абстракт

В статье исследуется вопрос, как в результате психологической реакции на спекулятивную классическую эстетику во Франции происходил процесс становления одного из самых влиятельных направлений «эстетики снизу», которое трансформировалось в отдельную область эстетических исследований — психологию искусства. Особое внимание в статье уделяется истории формирования теоретических и методологических принципов психологии искусства первой половины XX века в работах Анри Делакруа, Роберта Францэ, Дениса Юсмана и других ведущих представителей французской эстетической мысли. Автор, опираясь на конкретные тексты, показывает, что французская психология искусства развивалась в условиях преодоления воздействия пси-хологизма и антисихологизма.

Ключевые слова

Психологическая эстетика, психология искусства, французская психология искусства, вчувствование, воображение, интуиция, Анри Делакруа, Роберт Францэ, Денис Юсман.

От психологической эстетики к психологии искусства

В конце XIX века, наряду с социологической, иррационалистской, формалистской и другими теориями, отмечалось также развитие влияния психологического метода. Хотя, конечно же, не так очевидно, как в индийской и японской эстетических традициях, на Западе уже давно чувствовалась необходимость разработки психологического подхода к эстетическим проблемам и проблемам искусства. Однако

¹ Евгений Добров — аспирант кафедры эстетики философского факультета МГУ имени М.В.Ломоносова, ответственный секретарь редакции *Aesthetica Universalis*

только в конце XIX века, когда исследователи начали больше полагаться на строгие методы изучения эстетики и психологии искусства, стали открываться новые перспективы знания. *Появление и постепенное закрепление психологических стратегий и методов исследования, скорее всего, было связано с кризисом спекулятивной философии искусства, с распространением новых сфер изучения, с их собственными проблемами, например, экспериментальной психологией, психологией эстетического понимания, психологией искусства и т. д.*

Трансформация эстетических проблем в течение второй половины XIX века подверглась исключительному влиянию реакционного движения, вдохновленного трудами основателя позитивизма Огюста Конта и направленного против принципов спекулятивного метафизического «мышления сверху», а также влиянию радикального сдвига к эмпирически ориентированной мысли на анализ специфических фактов. Ведущие представители психологической реакции против метафизической спекуляции — Герман Гельмгольц, Густав Теодор Фехнер, Теодор Липпс, Вильгельм Вундт, Освальд Кюльпе, Иоганнес Фолькельт — полагались на достижения быстро развивающегося эмпирического знания для изучения эстетических феноменов и феноменов искусства. Используя эмпирические методы исследования физических основ визуального и слухового восприятия для экспериментов с чувственными процессами, они заложили научные основания не только психологии и физиологии, но также психологической эстетики и психологии искусства.

Возникшее на точке пересечения эстетических и психологических проблем, это новое поле научного знания развивалось поначалу (когда ученые только-только осознали вдруг важность и потенциал психологического знания) довольно-таки спонтанно. Когда психология только становилась независимой сферой знания с собственной проблематикой, было сложно в едином потоке научного

знания различить дисциплины эстетической проблематики и проблематики искусства. Однако тенденция к психологизированию эстетики в итоге настолько усилилась, что при этом появилась убежденность: эстетическое под влиянием позитивизма должно разделяться на две ветви, на философию и на психологию искусства. Некоторые исследователи также выделяют и так называемую психологическую эстетику.

Сдвиг к недавно появившейся психологической эстетике и психологии искусства стал очевидным в двухтомнике Фехнера «Vorschule der Ästhetik» («Преддверие эстетики», 1876), в котором основатель экспериментальной психологии доказывает несостоительность принципов ранней метафизической «эстетики сверху» и развивает научный метод, базирующийся на эмпирическом наблюдении и эксперименте. Приложимые к психологической эстетике и психологии искусства методы были воспроизведены на базе концепций, широко используемых в психологии для изучения органов чувств и нервной системы. Как результат, практикуемая Фехнером и его последователями экспериментальная психология часто имеет другое название — физиологическая психология. В этом движении от эстетики к психологии Фехнер видел надежный путь приложения известных методов исследования к качественно новым принципам анализа эстетических феноменов и феноменов искусства. Методология Фехнера была направлена на все, что можно познать через чувства, на все, что пробуждает (или не пробуждает) эстетическое удовольствие в воспринимающем субъекте. Фехнер был убежден, что психология, а, следовательно, и ее составляющие — психологическая эстетика и психология искусства, — подчиняются точным математическим принципам. Через эксперименты он искал лучшие прямоугольные формы, горизонтальные и плоскостные пропорции, комбинации цветов в надежде доказать факт того, что выбор прямоугольника с пропор-

циями золотого сечения идентифицирует эстетический вкус, а также тех людей, кто восприимчив культурно и эстетически, кто чувствителен к прекрасному и т. д.

Одним из наиболее важных концептов для Фехнера, равно как и для психологической эстетики в целом, является вчувствование (*Einfühlung*). Теория эстетического вчувствования была впервые изложена в 1887 году в поздних работах нео-гегельянца Фридриха Теодора Фишера. Он заимствовал этот термин у своего сына, историка и теоретика искусств Роберта Фишера, использовавшего «вчувствование» для соотнесения мыслей и чувств субъекта с предметами и феноменами объективного мира. В эстетике, философии и психологии искусства данный концепт соотносится, в его широчайшем смысле, с проекцией создания и предчувствования ощущений субъекта, его эмоций и опыта по отношению к объектам, созданным посредством акта творчества. Здесь вчувствование указывает на объективизацию чувства идентичности с произведениями искусства, природными формами, пейзажами и т. д. — объективизацию, пробуждающую в субъекте чувство особого эстетического удовольствия.

Таким образом, хотя Фехнер и дал начало экспериментальной психологической методологии, его базирующаяся на эстетическом вчувствовании ассоциативная теория показывает, как позитивизм, несмотря на продекларированную научную строгость, постепенно трансформировался в новый вариант субъективной эстетической теории. Через концепт вчувствования Фехнер и его сподвижник Липпс стремились к теоретическому основанию методологии, которая, суммируя данные психологических экспериментов, базировалась бы на индуктивном методе. Данная тенденция наиболее ярко выражена в дедуктивно-апперцептивной концепции Липпса, идущей от эго-субъективизма Фихте и гербартовской концепции души. Данная тенденция развита в двухтомнике Липпса «*Ästhetik*» (Эстетика, 1903—

1906). Уже здесь исследование психологической эстетики зиждилось на разнообразных экспериментах, которые в своей совокупности должны были подкрепить теоретическое обоснование. По словам Вильгельма Вундта: «Этот метод в соответствующем ключе, как отмечается в более ранних работах Липпса, и в которых метод оформляется наиболее полно, является по сути своей спекулятивным иialectическим, в то время как экспериментирование применяется чаще всего именно для возможного подтверждения наблюдения»¹ (Wundt, *Grundriss der Psychologie*, §2. *Allgemeine Richtungen der Psychologie*).

Липпс развивал давшую имя психологическому акту теорию вчувствования, которое воспринимается субъектом как специфически реальный объект, обращающий субъект к его в высшей степени личным переживаниям и опыту. Отстаиваемый мыслителем принцип работы искусства имеет не только форму, но также и витальное содержание, наполняемое путем объективизации и вчувствования. Данная объективизация может выражаться самыми разнообразными способами и предоставлять объекту разноплановое содержание, но при этом она всегда остается ментальным опытом лишь одного субъекта. По его мнению, работа искусства видится символом эстетического объекта, и должна пониматься как результат вчувствования. Липпс полагает, что искусство должно анализироваться отдельно от реального мира, без отсылок к чему-либо, выходящему за рамки изучаемой работы. При таком подходе продукт искусства становится чистым символом, понимаемым как результат

¹ «Die Methode dieser Richtung ist demnach, wie namentlich die neueren Werke von Lipps zeigen, in denen sie deutlicher zur Ausbildung gelangt ist, eine wesentlich spekulative und dialektische, während das Experiment mehr zur eventuellen Bestätigung der Betrachtungen herbeigezogen wird.».

вчувствования.

Через эстетический опыт продукт искусства одушевляется. Итак, в скульптуре, высеченной из мрамора или любого другого камня, материальные формы и конструкции «одушевлены», и в сознании воспринимающего они приобретают особое содержание и значение по причине того, что они осознаются как уникальные ценности, благодаря чему не только на материальном, но также на духовном уровне постигается их эстетическое значение. Внимание сторонников психологической эстетики переносится на субъективные психологические аспекты эстетического восприятия или же, другими словами, на в высшей степени личный опыт, который влияет на итоговые результаты процесса. Последний аспект теории Липпса позже окажет сильнейшее влияние на феноменологическую школу Эдмунда Гуссерля. Неслучайно, что в Мюнхене многие из учеников и сторонников Липпса позже примкнут к феноменологическому течению. Вращененные в окружении Липпса идеи вне всяких сомнений повлияли на развитие феноменологии.

Достойным внимания является тот факт, что идеи Фехнера и Липпса обеспечили развитие философии искусства. Психологическая интерпретация, появившаяся в их работах по проблемам эстетики и философии искусства, была в дальнейшем развита последователями мыслителей, использовавшими теорию вчувствования для анализа психологических аспектов искусства. Психологическая эстетика постепенно стала психологией искусства. Наиболее важными работами в данной области стали труды немецких психологов: Вильгельма Вундта, Эрнта Мёймана и Рихарда Мюллера-Фрайнфельса.

Во Франции в течение 1860-х гг. появилась вторая волна психологического позитивизма (Тард Габриель, Теодюль Рибо), чьи сторонники пытались обнаружить способ приложения принципов эмпирической психологии к анализу феноменов, связанных с искусством. Однако из-за того, что в этой

стране уже была сильная, развитая гуманитарная традиция философии искусства, вторая волна не получает должного распространения. Сдвиг от позитивизма к гуманитарной концепции психологии искусства стал очевидным в работе Марио Пило «*La psychologie du beau et de l'art*» (Психология прекрасного и искусства, 1895). В данном труде была предпринята попытка отграничить специфическую природу эстетики от составляющих психологию искусства. В результате во Франции эмпиризм был затенен обсуждениями универсальных проблем психологии искусства, что прослеживается в работах Виктора Баша, Этьена Сурио, Анри Делакруа, Андре Мальро, Жан-Поль Вебера, Дениса Юсмана, Роберта Францэ, Рене Юига и т. д. Эти мыслители стремились определить место психологии искусства в гуманитарном знании, особую природу его теоретического подхода, а также психологические и социально-психологические аспекты продуктов искусства наряду с анализом множества путей, при которых продукты искусства воздействуют на воспринимающего. Внимание также уделялось психологии творческого процесса, структуре личности художника и творческому потенциалу этой личности — вчувствованию, воображению, фантазии, вдохновению, интуиции, эмоциональному опыту и т. д. Процесс создания работ, наделенных художественной ценностью, рассматривался наряду с психологией этого процесса под следующим углом зрения: как деятель искусства погружается в творческий процесс. На развитие психологии искусства также повлияли обсуждения, нацеленные на постижение психологии художественного мышления, а также других проблем этой сферы знания.

Становление французской психологической эстетики: на пути к психологии искусства

Французская традиция психологии искусства (Эжен Верон, Виктор Баш, Анри Делакруа, Андре Мальро, Жан Вебер, Денис Юсман, Роберт Францэ) по причине сильного влия-

ния быстро развивающейся художественной практики, а не спекулятивных теорий, пошла другим путем, отличным, например, от немецкой традиции психологии искусства, в которой формирование психологической мысли в своей основе разворачивалось в пространствах эстетики, психологии искусства, общей психологии и психологической эстетики.

К концу XIX века во Франции возникает волна психологического позитивизма (Эжен Верон, Габриэль Тард, Теодоль Рибо, Виктор Баш), сторонники которой совершали попытки перенести принципы эмпирической психологии на художественный анализ. Под влиянием эстетических и искусствоведческих теорий, а также психологических исследований, проблемы психологии искусства изучались в рамках экспериментальных методологических подходов. В свою очередь, под воздействием психологизма специализирующиеся в сферах эстетики и психологии искусства исследователи проявили особый интерес к областям, связанным как с проблемами эстетического восприятия, чувств, воображения, так и с проблемами художественного творчества. Однако во Франции из-за традиционно сильного гуманистического направления, преобладавшего в психологии искусства, и его критического восприятия развития художественных практик, волна экспериментальных исследований и научных методов в изучении эстетики и психологии искусства не достигла таких же значимых результатов, как в той же Германии.

Анализируя особенности теоретической трансформации эстетики и философии искусства, доминирующих во французском академическом дискурсе, в психологию искусства, стоит, в первую очередь, заметить несколько черт, опосредующих развитие французской традиции от немецкой и британской. С одной стороны, во Франции наряду с философами, психологами и художественными критиками, формирующими академическую традицию, ведущая роль отводилась

и практикам от искусства — писателям, поэтам, художникам, не только создававшим продукты — художественные произведения, — но и публиковавшим теоретические работы. С другой стороны, напрямую сталкиваясь с комплексными проблемами художественного творчества в своей практике, они уделяли особое внимание узким проблемам психологии художественного процесса, создания продукта художественного творчества, связанным с личностью творца и его потенциалом: воображению, фантазии, вдохновению, интенции, интуиции, импровизации, условиям зарождения художественной мысли, роли эмоционального и рационального факторов в художественном процессе, художественной производительности и т. д. Среди огромного количества творцов того времени, теоретизировавших проблемы психологии искусства, в первую очередь стоит назвать Теофиля Готье, Густава Флобера, Шарля Бодлера, Артура Рембо, Поля Верлена, Поля Сезанна, Альбера Глеза, Поля Валери, Поля Клоделя, Поля Элуара, Гийома Аполлинера, Блеза Сандрара, Марселя Пруста, Пабло Пикассо и тех представителей творческой элиты, чьи идеи и теоретические труды повлияли на развитие французской психологии искусства, посредством чего развили ее проблематику.

Стоит напомнить, что в конце XIX века воскрешенная волна позитивизма не разорвала узы с французской традицией спиритуалистической эстетики (spiritualistic aesthetics) и психологии искусства. Мостом, объединяющим эти две ветви знания, становится знаменитый художественный критик и философ, ученик *l'École Normale Supérieure* (Высшая нормальная школа — Е.Д.) — Эжен Верон, исследовавший проблемы эстетики и психологии искусства, прибегая к методу психоанализа. Его труд «*L'esthétique*» (Эстетика), изданный в 1878 году, обратил на себя заслуженное внимание общественности и был переведен не только на основные западные языки, но и на японский. Развивая индивидуалистические тен-

денции, мыслитель особенно фокусируется на личности художника и его потенциале, создавая «исследование индивидуальности художника или, другими словами, исследование философских манифестаций гениальности» (Véron 2007 132).

Отрекаясь от первостепенной роли прекрасного в классической эстетике и философии искусства, Верон смещает акцент на представления об эстетическом опыте. Исходя из этого, ученый, углубляющийся в проблемное поле, обычное для ассоциативной психологии, напрямую соотносит особенность эстетических феноменов с чувствами удовольствия или неудовольствия, испытываемыми во время процесса художественного восприятия. Верон заостряет внимание на том факте, что чувства зрения и слуха крайне важны для данного процесса, так как они напрямую связаны с мозговыми центрами, отвечающими за чувства и создание идей. Отсюда вытекают две основные разновидности художественной ориентированности, обращенной к чувственным удовольствиям, чье возникновение непосредственно зависит от работы органов зрения и слуха, к различным зрительным и слуховым колебаниям, которые явственно определяют характер двух разных по своему модусу форм художественного выражения: *выражающая*, передающая интеллектуальные эмоции, и *изобразительная*, прежде всего, напрямую взаимодействующая со зрением и слухом.

Согласно Верону, разнообразные внешние стимулы посредством чувств влияют на человеческий мозг, на его интеллектуальную, творческую и другие виды деятельности. Таким образом, исследователь пытался выяснить объективную физиологическую природу эстетики и художественного творчества, ее основания и источник. Верон ставит во главу угла поэзию как единственную, по его мнению, форму искусства, способную непосредственно выражать чувства и идеи, ввиду того, что искусство, отталкивающееся от музыкальности и языковых нюансов, создает непосредствен-

ное воздействие на сознание воспринимающего через разноплановые звуковые колебания.

В то же время, на концепцию психологии искусства по Верону несомненное влияние оказала традиция социологирования эстетики и психологии искусства. Ученый связывал интеллектуальный аспект художественного потенциала творца и процесс художественного творчества с чувствами общности и симпатии, которым он отводил исключительную роль в процессах интеллектуального созревания и развития искусства (*Ibid.*, p. 108). Итак, эволюция искусства, согласно работам Эжена Верона, напрямую соотносится с развитием вышеупомянутых чувств.

Еще более радикальный поворот от позитивизма к гуманитарному направлению психологической концепции искусства оформился в работах Виктора Баша. Мыслитель известен своим анализом фундаментальных немецких эстетических трудов. В 1896 он издает первый четырехтомник, посвященный истории эстетической мысли (Basch, 1896), где в значительной мере внимание отводится психологической теории вчувствования. Отдельные аспекты теории вчувствования были проанализированы в работах по эстетике, индивидуализму и интеллектуальной жизни. Баш соотносит вчувствование с символизмом, объясняя термин символического вчувствования его символическим содержанием, присутствующим в процессе восприятия мысленного феномена. Изучая теорию вчувствования, он исследует различные элементы эстетического восприятия, творческого потенциала художника и произведения искусства. Базируясь на немецкой традиции, он пытается разрешить проблемы специфики эстетики и психологии искусства. Тем не менее, в его основных теоретических и методологических убеждениях и исключительном внимании к теоретическому обобщению художественной практики Баш сам остается типичным французским культурным явлением, его идеи во многом были связаны

с концепциями психологии искусства Этьена Сюро, Анри Делакруа, Андре Мальро — его современников и последователей.

Обсуждая раннюю стадию развития психологии искусства во Франции и сравнивая ее с немецкой традицией, можно говорить о том, что во французской психологической эстетике и отталкивающейся от нее психологии искусства интерес к эмпирическому исследованию не закрепился. Французский эмпиризм был подавлен теорией, определяющей место психологии искусства в гуманитарной научной системе, спецификой данных теоретических подходов, психологических и социально-психологических аспектов художественной деятельности, влиянием этой деятельности на воспринимающего (Анри Делакруа, Андре Мальро, Жан Вебер, Денис Юсман, Роберт Францэ, Рене Юнг и др.).

Вклад Делакруа в институализацию психологии искусства

Новый этап развития психологии искусства во Франции, при котором был осуществлен переход к системному и комплексному анализу специфических проблем психологии искусства, ассоциируется с ключевой работой Анри Делакруа «*Psychologie de l'art. Essai sur l'activité artistique*» (Психология искусства. Эссе о деятельности художника, 1927). В начале книги автор говорит об отказе от претензий на выделение универсального концепта философии искусства или психологии искусства (Delacroix 1927 1). Тем не менее, наряду с «Психологией искусства» Льва Выготского труд Делакруа, несомненно, является одним из фундаментальных трудов, посвященных всестороннему рассмотрению данной сферы научного знания в традиции западной мысли до Второй мировой войны. В затронутом «Эссе» Делакруа фокусируется внимание читателя на идеях, развитых К. Фидлером, касательно творческой деятельности художника, социально-психологического анализа субъекта художественного твор-

чества, продуктов художественной деятельности — произведений искусства, а также ряда психологических аспектов предчувствования творца и создания художественных ценностей. Перечисленные слои частично отражены в самом названии вышеупомянутой книги Делакруа.

Он заявляет, что главным объектом его исследования является не искусство, но художественная мысль и те поставленные во главу угла чувства, необходимые для аутентичного восприятия процесса художественного творчества и его продукта — художественного произведения. Книга состоит из двух основных частей. В первой внимание направлено на важность феноменов, связанных с игрой в творческом процессе, обсуждению взаимоотношений между игрой и творчеством. Далее обсуждаются анализ эстетических и психологических аспектов художественного творчества, спектр духовных состояний художника, проблемы, связанные с осмыслением идей, и, наконец, отношения между художником и творчеством. Во второй части с эстетической и психологической позиций анализируется большинство конкретных проблем, связанных с созданием музыки, поэзии и различных видов изобразительного искусства.

Отталкиваясь от частных примеров музыкальных и поэтических произведений, а также от истории изобразительного искусства, мыслитель ставит акцент на проблемах изучения игровой природы искусства, художественного предчувствования, психологических аспектов личности художника и процесса художественного созидания. Делакруа известен не только своим тонким анализом, но он также, несомненно, являлся одним из проницательных мыслителей периода, когда психология искусства только начинала обретать форму как наука, закладывая основания для новых исследовательских проблем — проблем психологии процесса художественного творчества.

Тщательно рассматривая всю совокупность проблем психологии искусства, Делакруа верно замечает, что «вгляд-

дываясь в психологический аспект, можно часто заметить сходства, переполненные различиями» (Ibid., p. 43). Необходимой составляющей художественного творчества он видит его игровую природу: «Игра, — подчеркивает Делакруа, — идентична искусству тем, что эмансирирована и свободна от реальности» (Ibid., p. 43–44).

Делакруа объясняет искусство как созидание, как реализацию глубинных духовных волнений. *Художник — наблюдатель или творец* (*l'artiste-contemplateur ou créateur*), — наделен особыми способностями: они определяются специфическими чертами выражения своих чувств и впечатлений, характерных для его страны или региона. С другой стороны, художник в известном смысле детерминирован на создание конкретных форм чувственного диапазона. И наконец, произведение искусства раскрывается как последнее слово искусства и, в то же время, как завершенность таинственного гения творца. Из этой мысли проистекает особое мнение Делакруа по поводу творческого процесса художника и результата его творческой деятельности. На его взгляд, вся работа художника-созидателя направлена на наделение значением по-особому гармоничного целого и его отдельных, согласованных между собой элементов в конкретном произведении искусства, в котором частные аспекты человеческой жизни в известной мере запечатлеваются в гармоничных формах.

Базируясь на эстетических представлениях Этьена Сурио, Делакруа также устанавливает свое отношение к теории вчувствования, получившей значительное отражение в немецкой традиции эстетики, философии и психологии искусства. Делакруа задает следующие основные вопросы: сохраняет ли теория вчувствования свою научную ценность по сей день? Насколько значимо утверждение ее сподвижников, что в ходе эстетического акта художественного творчества или предчувствования результатов этой деятельности мы идентифицируем нас самих с предчувствуемыми объек-

тами? На эти вопросы он не дает цельных ответов, но признает, что в жизни и особенно в творческой активности мы зачастую в определенной степени вдыхаем жизнь в ее объекты, одушевляем их и, устанавливая связи между этими объектами, придаем определенную многоуровневость нашим отношениям с этими объектами. Данный процесс является в некоторой степени игровым взаимодействием между Я и тем, что Я не является, между напряжением, характеризуемым скованностью, и опьяняющим чувствованием свободы.

Из этого проистекает точка зрения, согласно которой в ходе анализа данных процессов в их психологическом аспекте диапазон вчувствования и симпатии определяется через загадочный феномен интуиции и множество форм ее выражения. Согласно концепции психологии искусства Делакруа, именно интуиция становится важным инструментом познания множества аспектов процесса художественного творчества, помогая проникнуть в глубинные уровни различных этапов художественного творчества и, отталкиваясь от них, создать новое художественное творение.

Делакруа интересуется точками зрения сподвижников теории вчувствования, в которой особое внимание отводится психологическому исследованию различных манифестаций интуиции. Делакруа рассматривает приверженцев этой теории как представителей пост-кантианского романтизма, другими словами, придерживающихся взглядов Фридриха Шеллинга и Артура Шопенгауэра на идеи философии искусства. Делакруа отдает должное неоспоримым заслугам Шопенгауэра, но при этом выше оценивает теории Т. Липпса, Й. Фолкельта, Э. Гроссе и Р. Мюллер-Фрайнфельса, лишенные излишеств.

В процессе художественного созидания и акта эстетического предчувствования мы глубоко эмоционально реагируем на различные наталкивающие на размышления ритмизованные формы, цвета, звуки, и, в некотором смысле, все они становятся неотделимыми составляющими нашей сущности.

сти. И в звуках, и цветах отображены не только различные элементы формы, но также особые вибрации, влияющие на сознание воспринимающего, вызывающие гармоничные или подчиненные структуре взаимосвязи с различными формами искусства, особые чувства симпатии. Они побуждают к более глубокому восприятию сути воспринятых структур и при этом неосознанному сравнению их витально-го распространения.

Делакруа критически оценивает теорию вчувствования Липпса и ее сущность, заключающуюся в эстетической симпатии. У Липпса и у других сторонников немецкой теории вчувствования он видит некую неопределенность, опасную для научного метода, и говорит о том, что эстетические черты данного принципа должны быть выделены более четко. Другими словами, базовые концепты этой теории, такие как имитация, симпатия и одухотворение становятся чересчур тривиальными. Делакруа подчеркивает, что «для Липпса эстетическая симпатия устраниет подлинные для повседневной жизни элементы реальности, что предполагает отделение их от объекта» (Ibid., p. 53). Суть проблемы состоит в явно обозначенном определении состояний, взаимодействующих с нашими субъективными и объективными чувствами и решениями, обусловленными некоторыми объектами. В итоге это порождает важный эстетический факт – связи между нами и внешними объектами; т.е. содержание объектов, их форма, наполнение, другими словами, идея, которая передает появление чего-либо нового. Мы ощущаем чувство эстетической симпатии по отношению к воспринимаемым объектам. В зависимости от их ценности, размера или композиции, мы ограничены конструкцией данных объектов, являющихся художественными (Ibid., p. 53). Отсюда следуют упреки в адрес концепции Липпса и его последователя Фолкельта; согласно Делакруа, чувство симпатии в их работах представлено чересчур упрощенным.

Самым интересным аспектом проблем психологии ис-

кусства являются размышления Делакруа о природе искусства, творческом потенциале художника и особенно частности художественного процесса созидания. В этих сферах он показывает себя чрезвычайно проницательным мыслителем, искусно исследующим наиболее сложные проблемы, критически обозревая достижения предшествующей психологической эстетики и психологии искусства. При рассмотрении классической философии искусства он обращает внимание на нечеткость рассуждений о том, что понимается под словом «художник» и под формами его творческого выражения. Для Делакруа художник, в первую очередь, человек, который, будучи музыкантом, поэтом либо живописцем, способен выражать бесконечность личностных манифестаций. Продуктом его творчества, таким образом, является произведение искусства, способное выразить черты его личности и частные составляющие его творческого потенциала, жизненного опыта, профессиональной техники, эстетических идеалов, приоритетов и множество других качеств.

С другой стороны, в процессе художественного созидания каждый художник, полагаясь на свои уникальные творческие силы, находится в поиске соотнесения волнующих его идей с частными эпизодами своего существования. Вдохновение, согласно концепции психологии искусства по Делакруа, становится бесконечно важным компонентом творческого потенциала художника и процесса созидания как такового. Вдохновение определяется как своеобразный поток творческого процесса, придающий энергию духу художника, направляющий его во множество других компонентов процесса художественного творчества. «Вдохновение», — подчеркивает мыслитель, — «есть особое потрясение, вызванное эмоциональным переполнением, очарованием от объекта, на который направлено внимание». Вдохновение — известная дестабилизация душевного равновесия и при этом адаптация к новому, новая систематизация предшествующего опыта. Ритм жизни не терпит пауз. По-

стоянно возникают новые ритмы. Ментальная деятельность приостанавливается, и качественно новое появляется в момент деятельности не-ментальной, но творческой» (Ibid., p. 184). Неслучайно в своей книге Делакруа отводит значительное пространство изучению вдохновения, ассоциируя с ним другие спонтанные элементы творческого потенциала художника.

Вдохновение предоставляет художнику первичные импульсы. Однако позже в процесс созидания вовлекаются другие эмоциональные и рациональные компоненты творческого процесса, сталкивая творца с дополнительными сложностями. Благодаря этому художник может сохранить чистоту творческой убежденности. Итак, согласно Делакруа, в процессе созидания для художника чрезвычайно важно «с новым взглядом подойти к гармонии всей совокупности деталей созданной работы и к своим первоначальным убеждениям» (Ibid., p. 210). Рассуждая о природе искусства и о процессе творчества, спонтанно действующем различные элементы творческого потенциала художника, Делакруа особо выделяет взаимодействие между элементами интуитивными, эмоциональными, игровыми (которые заранее не были запланированы, сложны для обнаружения, имеют природу спонтанную, комплексную), и противопоставленным им множеством составляющих аполлонического начала. «Итак, искусство», — пишет Делакруа, — «является более составной, сложной деятельностью, нежели чем простой игрой [...] Искусство, как и игра, является творческой деятельностью, но при этом оно создает гармонично существующую реальность, создает мир, значимо существующий по своим правилам и законам» (Ibid., p. 45).

Трансформация французской психологии искусства (Юсман, Францэ)

Таким образом, в рассматриваемой области Делакруа видится одним из самых значительных мыслителей своего

времени, определившим наиболее перспективные концепции психологии искусства и впоследствии развившим от них психологию процесса художественного творчества. Влияние его идей прослеживается в трудах двух других мыслителей — А. Мальро и Д. Юсмана.

Один из наиболее влиятельных французских философов искусства второй половины XX века, Андре Мальро создал собственную концепцию психологии искусства. Еще в 1937 году он выдвинул свои первые идеи в этой сфере. Через несколько лет он опубликовал на трех языках фундаментальный труд *«La psychologie de l'art»* (Психология искусства, 1947—1953). Мальро слабо интересовался вопросами объекта психологии искусства, теоретическими основаниями и взаимодействием с родственными дисциплинами, методами исследования, категориальным аппаратом и другими сходными проблемами. Он рассматривал психологию искусства как неотделимую часть универсальной философии искусства и ее гуманитарных начал, центром внимания которой были философские аспекты художественного творчества и восприятия художественного произведения. Используя широкий контекст мировой художественной культуры, Мальро в первую очередь анализирует различаемые черты самобытного художественного творчества и разнообразные достоверные критерии, созданные теми или иными цивилизациями. Идеи немецкой теории вчувствования, сопряженные с программными взглядами сравнительной философии искусства и художественной критикой, особым образом трансформированы Мальро в рамках психологии искусства. Идеи и принципы, разработанные Мальро в его философии и психологии искусства, были подробно отражены в предыдущих текстах автора настоящей статьи (Andrijauskas 1993, 55—62).

Д. Юсман, другой последователь В. Баша и его ученика Э. Сурио, в отличие от Мальро, начал свое исследование проблем психологии искусства с нахождения точных опре-

делений исследуемого объекта и основных проблемных областей. С его точки зрения, психология искусства является составной частью более широкого эстетического знания. Центром ее внимания выступает исследование психологических проблем эстетического предчувствования и творчества. Из этого образуются три проблемных поля психологии искусства: предчувствование, художественное творчество и художественное исполнение. Находясь под влиянием идей В. Баша, Юсман близко соотносит эстетическое предчувствование с эстетическим удовольствием. Далее он соотносит их с проблемами процесса художественного созидания. Он объясняет созидание как процесс рождения, полный наслаждения, родственный по ощущениям экстатическим религиозным переживаниям. Подчеркивая важность вдохновения для творчества, Юсман выделяет основные факторы художественного процесса: оригинальность, спонтанность и качественная продуктивность.

Юсман — истинный сторонник интуитивистской психологии искусства, нивелирующей роль мысли и рациональных факторов в процессе художественного творчества. Он пишет: «Созерцание раскрывается в искусстве как побочный фактор, <...> психология художественного творчества может охватить сознание художника только через интегрированный взгляд, а не через разделение творческих начал и процессов» (Юсман 1954, 83). Сосредотачивая свое внимание на сравнительно узких психологических проблемах художественного творчества и интерпретации музыкальных и сценических произведений, в своей концепции психологии искусства Юсман разделяет проблемы художественного творчества и созерцания произведений искусства. Эта намеренная узость исследовательского поля в противоположность универсалистским стремлениям Мальро, возможно, являлась главной причиной менее значимого влияния Юсмана на историю идей психологии искусства.

В этом отношении более перспективным путем шли ис-

следования двух других основателей психологии искусства, коими являлись Ж. Вебер и Р. Францэ, уделявшие больше внимания решению актуальных теоретических проблем и разработке методов психологии искусства. Сторонник теории психоанализа, Ж. Вебер начинает свою «Психологию искусства» с объяснения специфичности объекта и методов психологии искусства, ее связи с эстетикой, философией искусства, историей искусства и художественной критикой. Вебер подчеркивает, что проблемы психологии искусства тесно взаимосвязаны с вышеупомянутыми родственными областями знания и их методологическими принципами. Вебер пишет: «Мы концептуализируем психологию искусства как исследование сознательных и бессознательных состояний, соотносимых с созданием продуктов художественной деятельности и их созерцанием» (Weber 1961, 1).

Основными исследуемыми объектами психологии искусства для французского теоретика становятся предчувствование, художник и произведение искусства. Таким образом, проводя исследования в психологии искусства, Вебер затрагивает три группы проблем: психологию предчувствования, психологию художественного творчества и психологию художественного произведения, которые анализируются как с психологической, так и с онтологической позиций. Используя достижения теории психоанализа, Вебер выдвигает интроспективную, психоаналитическую и психофеноменологическую исследовательские стратегии в качестве основных методов психологии искусства. В его работах читатель может ощутить сильное влияние психоаналитических методов и исследовательских стратегий, зачастую направляющих мыслителя к изучению периферийных проблем, менее значимых для развития психологии искусства.

При рассмотрении теоретических и методологических установок Вебера Роберт Францэ оставался более последовательным мыслителем, представившим свою концепцию в монографии «*Psychologie de l'esthétique*» (Психология эстетики).

тики). Он отделяет предметное исследовательское поле психологии искусства от других родственных этому полю проблемных областей, называя их *«psychologie de l'esthétique»* (психологией эстетики). Он пишет: «Психология эстетики не является психологией искусства. Замена этих терминов была осуществлена по причинам расширения концептосферы данного знания. Из соображений точности, и в то же время выступая против чрезмерных спекуляций в сфере философии прекрасного, современная позитивистская эстетика шаг за шагом перестает быть наукой о прекрасном, оставляя в себе место лишь для науки об искусстве, а точнее — для мысли об искусстве. Но чем больше такой ограниченный, осторожный взгляд, казалось бы, находит оправдание в случае дефицита проверенных методов исследования, тем более бесполезным и фатальным видится его применение сейчас, когда гуманитарное знание создает инструменты, позволяющие устанавливать факты и связи, смущающие частного наблюдателя, на поверху являясь столь же хаотичными, сколь обреченными забвению [...]. Таким образом, здесь мы говорим об эстетике более общей, нежели наука об искусстве, и широта этого термина соответствует распространению науки, чей строгий методологический контроль можно оценить» (Francès 1968, 1–2).

Помимо ставших традиционными проблем психологии искусства ученый также интересовался дисциплинами, развившимися позднее от психологии искусства, — проблемами психологии процесса художественного созидания, которым он в своих работах отводил значительное место). Контекстуальное поле художественного творчества и коммуникации было объектом пристального изучения Францэ, внутри которого он различал проблемы художественного творчества, его художественные составляющие, предчувствие в пределах продукта художественного творчества, оценку, формальный язык и семантические структуры множества художественных форм. Психология искусства здесь соприкасается с эстети-

кой, психологией эстетики, психо-социологией, психологией процесса художественного созидания и с другими побочными дисциплинами, изучающими психологические аспекты искусства. Францэ пишет: «Все эти вопросы рассматривались либо одновременно и в общих чертах, без конкретных отсылок к социокультурным и историческим изменениям, либо же специально фокусируясь на различиях между культурами или цивилизациями. Каждый из этих подходов является значимым, и они не пересекаются. Важно только сравнение того, что было глубоко изучено. Понимание общих механизмов упрощает детализированный анализ их функционирования в пределах особых культурных границ. Кросс-культурные сравнения наконец демонстрируют то, что в итоге, в контексте этих механизмов, остается, изменяется или исчезает» (Ibid., p. 14–15).

Позже исследователь суммирует теоретические и методологические представления психологии искусства в своей статье, опубликованной в коллективном сборнике «Психология искусства и эстетики» (*Psychologie de l'art et de l'esthétique*), во вступлении к которой он отметит: «Данный коллективный труд, в первую очередь, является синтезом исследований в различных гуманитарных областях, в особенности в сферах психологии и искусства, и в более разработанной — эстетике» (*Psychologie de l'art et de l'esthétique* 1979, 7).

Попытки А. Мальро, Ж. Вебера, Р. Францэ и других представителей французской психологии искусства расширить влияния проблемного поля психологии искусства и укрепить ее теоретической и методологической базы не были забыты. В последних десятилетиях XX века эффект феноменологического, герменевтического, психоаналитического и семиотического методов становится заметно сильнее во французской психологии искусства, из них вырастают междисциплинарные и ещё более специализированные формы исследований частных проблем этой сферы знания.

Ссылки:

Andrijauskas, A. (1993). André Malraux meno filosofija. In.: Filosofija, sociologija, 1993, Nr.1, p. 55–62.

Basch, V. (1896). Essai critique sur l'esthétique de Kant. Paris: F. Alcan.

Delacroix, H. (1927). Psychologie de l'art. Essai sur l'activité artistique. Paris: F. Alcan.

Francès, R. (1968). Psychologie de l'esthétique. Paris: PUF.

Huisman, D. (1954). L'esthétique. Paris: PUF.

Psychologie de l'art et de l'esthétique. (1979). Sous dir. Robert Francès et al. Paris: PUF.

Véron, E. (2007, 1878). L'esthétique. Paris: Vrin.

Weber, J.-P (1961). La psychologie de l'art. Paris: PUF.

ЕВГЕНИЙ КОНДРАТЬЕВ¹

ИНТЕНЦИОНАЛЬНОСТЬ ВОСПРИЯТИЯ И ИНДЕКСАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ

Абстракт

В статье исследуются семиотическая природа фотоизображения и особенности эстетического восприятия фотографии. Предметное проецирование противопоставляется проецированию абстрактного кода. Исследуются возможности проецирования символических смыслов в условиях аппаратной предопределенности и индексальной спонтанности. Категории рецептивной эстетики применяются для анализа процесса интерпретации индексального содержания. Делается вывод о том, что художественная семантика фотоизображения строится на основе преодоления аппаратной предопределенности и переосмыслиения индексальной спонтанности.

Ключевые слова

Фотография, эстетическое восприятие, индекс, сообщение без кода, проецирование, пост-продакш, нумерическое мышление, аппаратная предопределенность, реинтерпретация, антиципация, амбивалентность, символические смыслы, фотореализм, имитация, спонтанность, цифровая поверхность, реципиент, рецептивная эстетика, горизонт ожидания, пустые места, Ч. Пирс, Р. Краусс, В. Флюссер, Х.Яусс, Р. Барт.

¹ Евгений Кондратьев — доцент, кандидат философских наук, МГУ имени М. В. Ломоносова, Москва, и.о. зав. кафедрой эстетики философского факультета, заместитель главного редактора журнала *Aesthetica Universalis*.

Особенность эстетического восприятия фотографии состоит в том, что оно опосредовано индексальной природой визуальных знаков, формирующих изображение. Под индексом, в классификации Ч. Пирса, понимается знак, являющийся отпечатком предмета, знак, не обусловленный какими-то внешними по отношению к предмету конвенциями. Индекс непосредственно реферирует к предмету и является «сообщением без кода» (*«message sans code»*), по выражению Р. Барта. Фотография как индекс непосредственно отсылает зрителя к запечатленной на снимке ситуации, порождает в нем ощущение присутствия. «В чем бы еще ни заключалась ее сила, фотографию можно назвать суб- или до-символической: она отдает язык искусства в единоличную власть вещей» (Краусс, 2003). Исходным способом означивания в фотографии является предметное проецирование, а не абстрагирование или подражание. Проецирование же символических смыслов в фотографии является продолжением этого исходного семиозиса.

Однако индексальная выразительность в фотографии имеет и свою оборотную сторону. Использование цифровых технологий post-production снизило роль индексального начала в фотографии, благодаря им стало возможным в гораздо большей степени трансформировать отпечаток, делать его, по сути, виртуальным, сводить спонтанность в изображении до минимума или полностью имитировать спонтанность. Теоретик фотографии В. Флюссер полагает, что при применении цифровых технологий в фотографии происходит проецирование не столько самого предмета, сколько абстракций. В цифровой логике образ реальности строится на основе дискретного кода. Создание фотографии оказывается реализацией возможностей программного кода, или так называемого «нумерического мышления», характерного для технологически опосредованного способа видения. Аналитическое мышление раскладывает целостный образ ве-

щей до абстрактных элементов, и абстрактные схемы проецируются на предметный мир.

Более того, согласно Флюссеру, модели видимого строятся не на основе принципа узнавания или антиципирующей деятельности воображения, а за счет проецирования в сферу представления вычислительных алгоритмов, интегральных функций, не имеющих предметного аналога. Дигитальная фотография встроена в процесс абстрагирования, который приводит, в частности, к замещению эмоциональной реакции реципиента инструментальным манипулированием с реальностью. Цифровое фотографирование проецирует на предмет аппаратную предопределенность. Инженер фотокамеры стирает грань между искусством и фотографией, аппаратно моделируя возможный диапазон впечатлений, который можно вызвать с помощью фотоотпечатка. С появлением дигитальных технологий и искусственного интеллекта в фотоделе расширился диапазон «симуляции» восприятия. Индексальная и спонтанная выразительная природа фотографии сменяется проективной, манипулятивной.

Прежние абстрактные модели не в такой степени опирались на числовое мышление, полагает Флюссер. Более ранние модели абстрагирования в визуальных искусствах оставляют место для спонтанной выразительности. Так, перспективная перекодировка трехмерного объекта в двухмерное изображение является абстракцией, но не такой предельной степени, как «одномерность» и предельное «нулевое измерение», достигаемое при дигитальной кодировке (0–1). С освоением дигитальных технологий создается возможность строить полностью воображаемую модель реальности, препрезентировать абстракцию.

Творческую свободу в художественной фотографии Флюссер связывает с преодолением аппаратной предопределенности: «Постиндустриальная революция, произошедшая с появлением фотоаппарата, проходит мимо сознания фотографов. С одним исключением: так называемые экспе-

риментальные фотографы, то есть именно фотографы в подразумеваемом здесь смысле слова. Они действительно осознают, что „образ“, „аппарат“, „программа“ и „информация“ — основные проблемы, с которыми им нужно вступить в полемику. Они действительно осознанно стараются создавать непредвиденную информацию, т. е. извлекать из аппарата и помещать в образ то, чего нет в его программе. Они знают, что играют против аппарата. Но даже они не осознают всего значения своей практики: они не знают, что пытаются дать вообще ответ на вопрос о свободе в аппаратном комплексе» (Флюссер, 2008).

Художественная семантика фотоизображения строится на основе преодоления аппаратной предопределенности, и переосмыслиния индексальной спонтанности. Бессюжетность и индексальность фотографии создают особую ситуацию для проецирования смыслов через изображение. Большим креативным потенциалом обладают перекодировка и реинтерпретация изображения. Такая фотография оказывается средством воплощения ожиданий и предвосхищений реципиента, и ее приходится реинтерпретировать постоянно, поскольку она не связана с каким-то определенным кодом.

Возможно заимствование фотоизображением символического содержания и из внешних смысловых контекстов. Уже в период появления фотографии ее индексальная природа толковалась в метафизическом духе как проецирование неких умопостигаемых сторон предмета. «Фотографический след в представлении Тальбота, по крайней мере, судя по тому, как он его описывает, тоже призван быть фиксацией мысли — или, во всяком случае, психологических феноменов, в обычной жизни скрытых» (Краусс, 2014).

Фотография обретает смысл в процессе идентификации и декодирования. Спонтанная фотокомпозиция имеет большой потенциал к проецированию символических смыслов.

Фотографический образ позволяет проецировать как интерсубъективные, так и индивидуальные смыслы. Например, в тестах Роршаха, состоящих из диффузных пятен, по сути, аналогов черно-белых фотографических отпечатков-индексов, различные способы их прочтения отражают особенности личности испытуемого. Схожу методику использует и гештальтпсихология при анализе когнитивных способностей

Семантику и эстетическую роль индексального знака в фотографии демонстрируют окружающие светопись художественные контексты. Так, фотореализм, подражательное по отношению к фотографии направление в изобразительном искусстве, подчеркнуто имитирует специфичный для фотографии язык высказывания. Одна из характерных черт фотореализма в живописи — бессюжетность. Фотореализм имитирует фотографию и презентирует фрагмент реальности, вырванный из повествовательного контекста. Другая черта фотореализма — нейтральность, «объективность», отсутствие личностного отношения. Это натуралистическое изображение натуралистического (фотографического) изображения, зеркальное отражение, репрезентация репрезентации.

Такое отражение отражения побуждает нас домыслить сюжет, найти объяснение случайному сочетанию предметов. Спонтанный характер сюжета побуждает нас спроектировать на него дополнительные смыслы. Современный человек, привыкший строить планы, создавать утопии, посредством отрещенного, нейтрального фотореалистического взгляда сталкивается с постоянством настоящего времени, пытается придать моменту вневременной характер. Проблема реальности в фотореализме — это проблема прежде всего настройки или фокусировки сознания, то есть способности человека спроектировать на изображение ощущение присутствия, вовлеченности или же, напротив, чувство отчужденности. Поэтому домысливание сюжета зрителем происходит

не на основе наблюдения за чередой изображенных событий, а посредством рефлексии о степени своей дистанцированности от реальности. Иногда эстетическое восприятие «медитативных» «видов» фотореализма формируют ощущение неразличимости между сознанием и действительностью.

Проведенная в 2015 году в Государственной Третьяковской галерее выставка, посвященная фотореализму, стала своеобразной ретроспективой отечественного варианта этого направления. В отечественном варианте фотореализма оказались важны не только изобразительные решения, но и фокусировка на разнообразных мировоззренческих проблемах. Отечественный фотореализм на данной ретроспективе выступает как очень разноплановое явление, наполненное символическими измерениями. В некоторых работах чувствуется если не сюжетная линия, то явная связь с культурными контекстами 70х-80х гг. Фотореализм подражает фотографии, но это также и своеобразный живописный жанр. Пластическое начало в фотореализме само по себе весьма выразительно и своеобразно. Оно заключается не в прямом подражании фотографии, а в подражании, скорее, по способу действия. Изображение создается из отдельных элементов, освещенных поверхностей, связанных прежде всего визуально, а не сюжетно.

В таких разбитых на элементы композициях очень своеобразно протекает время. Это своеобразная пауза, остановка во времени, пробуждающая потребностью в осмыслиении. Тема отчужденности оказывается связанный с темой эсказизма, ощущения переживания исторического момента, его инверсий, метаморфоз. В картинах фотореалистов парадоксальным образом соединяются два отношения к жизни: с одной стороны, жизнь показывается как нечто насыщенное, полновесное, освобожденное от мифологических шаблонов, а с другой, как нечто романтическое, заново сконструированное, не связанное с исторической реальностью,

предвосхищающее будущее.

Фотореалистический вид невольно двойственен, в нем ощущение реальности противопоставляется ощущению искусственности, реальность сталкивается с фантазией. Амбивалентная композиция словно проецирует на фотореалистический пейзаж оборотную сторону бытия, неустойчивую и таинственную. Бессюжетность композиции создает ощущение какого-то напряженного ожидания, предчувствия какого-то события. Подобный эмоциональный эффект был заложен в сюрреалистической живописи Р. Магритта, М. Эшера, для которых, конечно, также немаловажным был гиперреалистический аспект. Приема проецирования подсознательных страхов, предчувствий или же фантазий придерживаются некоторые кинорежиссеры. Анализируя фильм Д. Линча «Шоссе в никуда», С. Жижек отмечает, что в фильме за нейтральностью повседневной провинциальной жизни кроется нечто угрожающее, которое может внезапно проявить себя, сорвать идиллические покровы и спроектироваться в реальность (Жижек, 2011).

Возвращаясь к светописи, отметим, что современная дигитальная фотография является не столько проекцией абстрактного кода, сколько развитием на новой технологической основе исходной индексальной природы фотоизображения. Цифровые эффекты, в свою очередь, напоминают фотореалистическую стилистику. Наделение смыслом дигитального образа происходит за счет композиционных приемов, конструирования воображаемой композиции, открытия скрытого символизма дигитальных образов. Происходит наложение воображаемых структур на диффузные и спонтанные отпечатки. Детальная проработка всех планов, особенно дигитальный монтаж, позволяют спроектировать на него архетипические структуры. Работы, представленные на художественной выставке «Власть, искусство и мифотворчество. Цифровое искусство» (2013), демонстри-

рут проецирование квазисоциальных архетипов на «нейтральную» и однородную цифровую среду.

Цифровая поверхность может служить источником манипуляций с сознанием: масштабирование планами, усиление контрастности, затемнение инициируют работу воображения. Фронтальная композиция, крупный план лица, применяемый в цифровом фотографическом гиперреализме (например, в автопортретах фотографа Ч. Клоуза), реализует концепцию проецирования в фотоискусстве. В случае фронтальной композиции предмет максимально приближается к зрителю, происходит стирание границы между субъектом и объектом. Фотохудожник смотрит на нас, и эта ситуация очень напоминает то, что Ж. Диidi-Юберман обозначил в названии своей книги «То, что мы видим, то, что смотрит на нас» (Диди-Юберман, 2001). Нарочитая бессюжетность и документальность служат источником нахождения неожиданных сюжетов и поворотов. Зритель сливаются с изображаемым, и поэтому вновь найденные предметные смыслы проецируются не только на изображение, но и на сознание зрителя как интегральную часть образа. Не случайно как фотореализм, так и современная фотография часто обращаются к метафорическому мотиву зеркальной поверхности, на которую спроектировалось лицо автора (серия картин С. Файбисовича о пассажирах метро). Образ человека, отраженный, спроектированный, опороведованный возвращается в изобразительное искусство, преодолевая дигитальную отчужденность и абстракцию. Расположение объектов, композиция выступает проекцией намерений фотографа. Фотографическое проецирование ведет к созданию новой логики построения образа, опирающейся на интенции и ожидания. Ожидание формирует образ. Фотоопечаток выражает предвосхищение, передает антиципирующий взгляд. От фотографии мы ожидаем неизвестного, ожидаем нового.

Проблема проецирования смыслов в амбивалентной си-

туации рассматривалась в рамках рецептивной эстетики. Рецептивная эстетика (Rezeptionsästhetik) возникает во второй половине XX в. в рамках эстетико-литературной теории как критическая реакция на доминирующий в первой половине XX в. формализм и «новую критику» (концепция «близкого чтения» Т. Элиота). Согласно формальному подходу, структура и код детерминируют наше восприятие. Для «новой критики» роль читателя в сотворчестве с автором минимальна. Рецептивный подход, напротив, подчеркивает решающую роль читателя в создании (завершении) смысла произведения, проецировании субъективных смыслов в произведение. Рецептивная эстетика — это эстетика диалогического чтения и реинтерпретации. Испытав значительное влияние феноменологии, рецептивная эстетика ввела в эстетический оборот понятия: актуализация, горизонт ожидания, конституирование смысла, коммуникативная неопределенность и др. Кроме того, были введены понятия «имплицитного читателя» (В. Изер), «информированного читателя» (С. Фиш), «интерактивного читателя» (Н. Холланд), «хорошего читателя» (К. Льюис), «суперчитателя» (М. Риффатер).

По Х. Р. Яуссу и В. Изеру, восприятие произведения искусства — это диалектический процесс производства значения, или собственно рецепции («response»). Согласно Яуссу, у читателя существует определенный «горизонт ожиданий», который он проецирует на произведение (Jauss, 1982). В процессе чтения-восприятия «горизонт ожидания» реципиента постоянно изменяется вследствие разнообразных импульсов, исходящих от произведения. «Имплицитный читатель» В. Изера — предполагающаяся текстом особая интенциональная читательская функция, направленная на наиболее полное понимание текста. В. Изер вводит очень важную категорию в свою теорию эстетического восприятия: «пустые места», которые должен наполнить смыслом «имплицитный читатель». «Пустые места» — это намеки, неоднозначности, неясности, то есть такие парадоксальные

элементы произведения, которые нуждаются в осмыслиении и означивании. Процесс наделения «пустых мест» смыслом Изер называет «идеацией». Изер полагает, что произведение инициирует проявления смысла, а не транслирует уже готовые смыслы.

Помимо применимости этих идей к интерпретации амбивалентностей в фотографии, стоит указать на еще одно существенное следствие из рецептивной теории. Для рецептивной эстетики важно понятие трансцендентного целого, которое не присутствует явно в произведении, но направляет наше восприятие. Но тем не менее, феноменолого-герменевтический анализ является универсальным способом интерпретации, актуальным для любого вида искусства. Согласно Р. Ингардену, уяснение музыкального смысла происходит в интенциональном акте соединения звучащего и незвучащего, при включении пауз и переходов между звуками в единое смысловое поле. Это смысловое поле, или эстетическое значение, является сверхиндивидуальным и сверхtempоральным, чем-то, что мы интенционально создаем в воображении.

Интенциональность в современной фотографии заключается в формировании субъективных, воображаемых и виртуальных образов из полученного индексальным образом визуального материала. Благодаря фотографии становится очевидно, что объекты обладают способностью проецировать смыслы до того, как мы придадим им pragmatische или сюжетное значение. Взгляд фотографа, направленный в неизвестное целое, проецируется в некое интегральное единство, создавая новую неожиданную связь вещей. Трактовки современной фотографии опираются на различные интерпретативные стратегии, которые апеллируют к интуитивному началу в эстетическом восприятии и в значительной степени переносят на самого рецептиента функцию смыслообразования.

Ссылки

Диди-Юберман, Ж. (2001). То, что мы видим, то, что смотрит на нас. СПб.: Наука.

Жижек, С. (2011). Искусство смешного возвышенного. О фильме Дэвида Линча «Шоссе в никуда». М.: Европа.

Краусс, Р. (2003). Заметки об индексе. Часть 1. // Краусс, Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Художественный журнал, с. 209.

Краусс, Р. (2014). Фотографическое: опыт теории расхождений. М.: Ад Маргинем Пресс, с.39.

Флюссер, В. (2008). За философию фотографии. СПб.: Издательство С.-Петербургского университета, с.96.

Jauss, H.R. (1982). Towards an Aesthetics of Reception. Minneapolis: University of Minnesota Press.

EVGENY KONDRATYEV¹

PERCEPTUAL INTENTIONALITY AND INDEXICAL IMAGES

Abstract

The article discusses the indexical nature of the photograph and the distinctive features of the photo perception. The projection of the subject is opposed to the projection of the abstract code. The possibilities of projection of symbolic meanings in the conditions of hardware predetermination and index spontaneity are investigated. Categories of receptive aesthetics are used to analyze the process of interpretation of the index content. It is concluded that the artistic semantics of the photo image is based on overcoming the hardware predetermination and rethinking the index spontaneity.

Key words

Photography, aesthetic perception, index, message sans code, projection, post-production, numerical thought, hardware

¹ Evgeny Kondratyev — Lomonosov Moscow State University, Faculty of Philosophy, Department of Aesthetics, Associate Professor, PhD, Temp. Head of Department of Aesthetics, Aesthetica Universalis Deputy Editor-in-Chief

determinism, reinterpretation, anticipation, ambivalence, symbolic meanings, photorealism, imitation, spontaneity, digital surface, recipient, *rezeptionsästhetik*, horizon of expectations, empty space, Ch. Peirce, R. Krauss, V. Flusser, H.R. Jauß, R. Barthes.

Photography, aesthetic perception, index, message sans code, projection, post-production, numerical thought, hardware determinism, reinterpretation, anticipation, ambivalence, symbolic meanings, photorealism, imitation, spontaneity, digital surface, recipient, *rezeptionsästhetik*, horizon of expectations, empty space, Ch. Peirce, R. Krauss, V. Flusser, H.R. Jauß, R. Barthes.

ONDŘEJ KRÁTKÝ¹

PERCEPTION, LENGTH OF ITS DURATION, EVALUATION: VARIOUS AUTHORS, RELATED OBSERVATIONS

Abstract

The recipient perceives text always successively and linearly. The reader's perception of the text most often lasts for the same duration that the text fulfills the expectations that the recipient has of it. The author, aware of this fact, builds (in proportion to his goals, aims, or preferences) the text in order to either (more or less) meaningfully fulfill the expectations the recipient has of the text according to the author's knowledge, estimation, or presumptions or, on the contrary, to (more or less) intentionally violate these expectations. While the fulfillment of expectations results in a certain «comforting» impression on the recipient, its violation causes an arousal in the recipient. Violation of expectations does not have to have only a negative effect — it can also have communicative value. Thus, it can be said that a) the author incorporates stimuli into the text that lead

¹ Ondřej Krátký received his Ph. D. at the Faculty of Philosophy and Arts, West Bohemia University (Pilsen, Czech Republic). He authored his widely known monograph «An Oriental Internationale: Milestones of the Shia Awakening in the 20th century» (Brno: Václav Klemm Publishing House, 2013). During the recent years, he has continuously published articles tackling mostly Western and Near Eastern culture, history and geopolitics. In this context he has also turned interested in aesthetic and hermeneutical aspects of text perception to which this article is devoted.

to the violation of the recipient's expectations and does so with communicatively-functional intent (including the artistic and aesthetic) and b) if an arousal is a consequence of violating the recipient's expectations, then, if the relevant author's plan (artistic, aesthetic, other) lies in a (multilayer, sequential, compositional, etc.) series of violations of the recipient's expectations, the experience (aesthetic, other) induced by it is caused, amongst other things, by a series of arousals (that are induced by relevant violations).

Key words

Readinng, perception, text, expectations.

I. Linearity of text perception

Text perception takes place on the part of the recipient (temporally) linearly by shifting from one perception («episode» or «event») to the next. In various examples of text «absorption», it begins with perceiving the whole and then shifts to perception of individual parts (e.g. in images, statues). In other cases, on the contrary, the recipient shifts away from parts of the whole or absorbs the text in an otherwise successive sequence of individual perceptions (a book, film) or the text is «looser» and is thus absorbed via a series of various perceptions from various perspectives (an exhibition) or during various «opportunities» or «events» (becoming acquainted with someone's personality, etc.).

The fact of the linear character of text perception (i.e. from the inception of the text to its «comprehension» or the achievement of other saturation by the given text) is a phenomenon that the recipient of the text — within the framework of each relevant text paradigm — quite «naturally» fulfills. Thus («linearly») the recipient gradually gains a sequence of perceptions until the moment the text is somehow «replete» (including situations when the reader feels the necessity to interrupt or end his perception).

In this context, it is the recipient's «exposing himself» to the sequence of perceptions or his «confrontation» with them that is essential for perception: the recipient of the text in some

cases naturally «enters» into this confrontation (within a certain type of paradigm), in other cases (within another type of paradigm) «enforces» or creates this «exposure to perceptions» himself. For instance when a) he is «confronted» by a book, he *reads* — i.e. by moving his eyes he shifts from one graphic representation of a sound, which refers to a meaning (= phonemes, or letters, words, etc.), to the other; if b) he is confronted by an image, he *looks at it* — i.e. by taking various perspectives, he uses his eyes to shift from the whole to the individual elements and from them back to the whole if need be, etc.; c) if he is confronted with music or film, he («only») *listens* or («only») *watches* — the perceptions are moving, changing, and progress «on their own», i.e. they provide the reader with a change in the sequence of individual «moments» (or «events») of perception and; d) if he is confronted by an individual, an exhibition, or another «looser» text, he uses *various points of view* which *he himself actively fosters and co-creates them* in the effort to comprehend

— *he circles the issue, looks inside, tests reactions to stimuli*; in short, he seeks out (or himself creates, even sub-consciously) various opportunities and methods of «viewpoints».

In principle, it can be stated that a) the more «static» the text (a painting, sculpture, or in part a book), the higher the «physical» activity of the recipient that is developed for its examination; if, on the contrary, the text is b) «dynamic» (a film, music, performance, etc.), the «activity» of the recipient is lower — this is because the paradigm of the text itself provides for a change in perceptions (or: such a change is a «consequence» of the nature of such a paradigm). If we are dealing with a text that, in terms of the character of the change in perceptions, can in a certain manner be labeled c) «mixed» or «more loosely defined» (or with a «looser» or less obvious paradigm or a «non-existent» intent on the part of the author, etc. — e.g. a «personality» mentioned previously, an expo located in various pavilions, natural scenery, etc.), the recipient

creates as many diverse «activities» or points of view he sees necessary in order to comprehend the text (or at all evaluate whether it is worth becoming interested in or not).

II. Proportion and balance of text elements

At the very least, it is legitimate to assume that the authors of creative (or «artistic») texts compose them with some goal. Most commonly, that goal is the effort or necessity (artistic, aesthetic, etc.) to communicate a certain message. This is also the reason that artistic texts can in retrospect appropriately function as an assessment of how well this message was communicated. Images (or, even more exactly, paintings) are especially appropriate, as they are capable of accommodating a large (or «multilayered») amount of «easily» palatable forms of text that can in retrospect be used to «evaluate» the degree of how successfully these images are «presented» (colors, shapes, compositions, contrast, highlighting, abstraction, caricature, deep meaning, perfection of craft, etc.). This is perhaps why they are a kind of a synonym for art as such.

Art theoretician Ernst Gombrich used the example of images to identify one of the basic prerequisites for textual information to have even a chance of being communicated to the recipient in the required form. He summarized this finding by stating that *«all attention must take place against a background of inattention»*; see Gombrich: 1982, *The Image and the Eye*, p. 15. The meaning of this statement can also be understood in the following manner: In order for a text (that is intended to be the principal one) to even *defend that* precisely *it* (in the whole author's composition) should be such a principal one, its «accentuation» must clearly contrast with the *context* (that is in some way blurred and thus does not attract attention).

If we apply this precept more broadly (and relate it with examples from everyday life), we find that it is a statement that has more general validity — in regard to perception, the «dual» (or «binary») contrast of «*attention*» vs. «*inattention*» is

practically «ever-present». Examples may relate not only to the perception of images (= background vs. the «primary» subject matter; blurred contours vs. clear meaning, etc.), but also to such relatively «plain» yet illustrative contrasts like a) *«blank paper on a table in a room»* (= we basically perceive everything as one whole, the paper does not attract our attention, everything is in its own way a mere «background», and nothing attracts any smaller or larger degree of attention) vs. b) *«paper with a message lying on the table in the same room»* (= «for some reason» we have the tendency to perceive the message on the paper more than anything else, or: we hardly perceive anything else at all).

Similarly contrastive are the day-to-day «banalities», which most probably «prompted» the creation of certain «obvious» denominations (e.g. the clearly demarcated «Sun» or «Moon» on the background of a relatively amorphous, changing and «variable» sky, etc.) or even (the more recent) linguistic taxonomy (movement or change on a background of statics or stability as the basis for «contrast» of *verbs* vs. *nouns*, etc.). Based on the same principle, basically any other text that is considered to be the primary one by the recipient in the given configuration (on the background of the «peripheral» context) comes into the foreground (of attention).

If we concede that communication is a certain «exchange» of a) the author's *intent* and b) the recipient's *perception of such intent*, American linguist Paul Grice's concept of communication theory can be seen as a similar finding to the one Gombrich reached in the field of art theory. Similarly to Gombrich and despite the differences in the two disciplines, Grice also considered the *meaningfulness* and *efficiency* of communication to be an important criterion. In his concept, however, Grice drew from a theoretical assumption of «communicative cooperation». This represents a certain ideal state in which the participants of communication enter into the communication act equipped with both a) an ideal volume of information and b) an ideal will

to communicate (and perceive) them, while doing so in such a way that allows for the communication goal to be achieved in the most effective manner, i.e. for the information to be transferred and rendered in such a form that allows for the highest degree of its understanding.

Using this basis, Grice defines both the resulting a) «ideal» of maximally effective communication which occurs while applying so-called «communication principles» (which are: *brevity, clarity, relevance, and truthfulness*) and b) the events that take place when the given principles are violated. Grice calls such events *implicatures* (see Grice, Paul, 1975, *Logic and conversation, In Cole, P.; Morgan, J. Syntax and semantics. 3: Speech acts. New York: Academic Press*, p. 41–58). Given deviations from the «ideal» state (i.e. from principles of cooperative communication) take place both in the form of a) «common», minor deviations from the «ideal» in terms of common, i.e. *actual* (and thus any other than basically non-existent *ideal*) communication and in the form of b) stronger but nonetheless (and most usually) conscious, guided, or otherwise «sophisticated» deviations that are (in correct contextual use) highly functional for specific communication goals (lying, sarcasm, irony, parody, etc.).

Where, however, is the parallel with Gombrich's observation? One arises if we generalize the idea of the «distortion» of the norm dealt with by Grice's implicatures: While the *communicational cooperativeness* is a variant in which the ideal text takes the foreground and all that is unnecessary remains context, *implicatures* are an eventuality in which something that would in a «normal» case (that is in preserving the norm) be context or only a mere theoretical possibility (absent in the text and thus not attracting attention as it is not used, activated, or «manifested» by the author) has for some reason made its way to the foreground (= i.e. become text). While the former eventuality is an example of preserving a certain «general» (but theoretical) norm, the latter case

represents a certain form of its violation (a variation of it, a distancing from it, a definition of itself against it, its alternative, etc.).

There is, however, another parallel here: knowing that Gombrich applied his observations to art, it is quite opportune to further observe that it is *art itself* that is based on a similar type of distortion. In other words: *The controlled oscillation between how much to preserve the norm (s) on one hand and how much to violate the norm (s) of all types is present in most artistic genres.* Another question may also be asked: *Is such a design particular only to art, or do actions done in its spirit take place during any more or less conscious manipulation with the recipient for which text is the medium?* Posing the question this way is all the more justifiable if we admit that this «manipulative» distortion fulfills its communicative purpose (or the author's communicational intent) at least *altogether equally* (or *even more effectively*) as it is fulfilled by a text (in other events) that fully respects «Gricean» principles (or at least coming close to upholding it).

If we reinterpret Grice's principles (during the theoretical and ideal application of which the potential of communicative cooperation is fulfilled to its maximum) using Gombrich's observation (s), it can be stated that a) an accurately sufficient (or: *just the right* etc.) volume (brevity) of b) distinct contours (clarity), which c) creates sense, refers to something that is known or otherwise enriches via its information (relevance) and is d) communicated in a non-deformed shape and content (truthfulness) on a e) background that does not attract the recipient's attention more than necessary. The final point is purely Gombrichian only ostensibly — the (author's) background, i.e. the blurring of (the recipient's) attention is only another form of the author's adherence to principles of *brevity, relevance, clarity, and truthfulness*: namely *because the author is communicatively cooperative*, he chooses either larger (center of attention) or smaller (blurring, reduced attention —

background) «dosages» in the individual sections of the compositions he creates. However, the *spirit* of communication principles still remains the same — it is only realized on a «Gombrichian» axis created by the main points of the author's thoughts relating to the recipient's attention, i.e. a) *highlighting the important* and b) *placing the unimportant in the background* or even c) *omitting what can be inferred* (the obvious, known, clear, or otherwise stemming from the context).

It is plain to see that the mechanical expression of Grice's «ideal» communicatively cooperative approach in the field of interpretative expression would be, for instance, a *completely perfect* photograph or a *(hyper) realistic* painting. The desire (will / longing / intent / goal / etc.) to avoid such «forced» imitations of reality is precisely the moment (or *impulse*) when (or along with which) an «artistic» entrance takes place. This, however, does not mean that upon its arrival Grice would begin to lose legitimacy or Gombrich would begin to prevail — on the contrary: Art is «only» a controlled series of deviations from the norm, and as such it always counts on the norm as something that it *stands apart from but is grounded in* at the same time. It perhaps relativizes the norm, but in essence refers to it at least through one of its elements. In a similar sense: If art is a (larger or smaller) series of deviations from the norm, it is nothing more than — in the Gricean sense of the term — «only» a (larger or smaller) series of implicatures (just as is any other text that violates Grice's principles in any other sense). If such a text contains anything «more» or something is (not) highlighted in it a different way than it «should» be, this may be the fault of a) a simple error (intentional or other violation of communication principles) or b) a different purpose of communication (distortion of shape or content — a caricature or other parody; change in sequence, frequency, color, etc. — art; placed in the background or missing — a riddle or a «fill-in» exercise; etc.); in these cases, the text also properly fulfills its communication purpose.

Gombrich and Grice agree in a certain and more general approach via which they view a text, an author's intent, or communication — specifically in a certain «subconscious conviction» that it is possible, necessary, or desirable to achieve a certain balance between a) the primary (expressive) message («text») and b) a supporting (non-violating) supplement («context»). This does not necessarily have to be a «mere» contrast of *content* vs. *form*: if the aim is to demonstrate skill in the craft, the content is usually placed in the «arrière-plan» or the creative personality of the author «steps into the background». If, on the other hand, the goal is to create a strong message, the form may be seemingly «ordinary», «conformist» or in any other way «normal» — this (thanks to its «non-violating nature») allows the content to stand out all the more (e.g. paintings by René Magritte). Some kinds of applied art as well as certain «mixed» disciplines also function on similar grounds, in which a very simple form or one seemingly «imperfect in craft» («primitive», somehow «uncouth» etc.) is «tolerated» (or, more exactly: required), granted that the content is very strong (caricatures or drawn jokes). On the contrary, Grice's maxims are appropriate in places where the key effort is to adhere to the norm and be extremely «textually» effective. As such, their main significance primarily lies in being a certain theoretical «ideal» that practical implementations of text only come close to greater or lesser degrees.

III. Length of text perception

In their deliberations on text, Gombrich and Grice largely work off the assumption that the recipient will always perceive text in its whole extent (i.e. from beginning to end or as a set of all individual perceptions). In order for text to be truly «perceived till the end», the recipient must, however, have the will to shift fluently and without disruption from one perception to another. In order for the recipient to realize how much of such a will he is «prompted to generate» over the course

of perceiving each relevant text, gradual evaluation is key to the recipient who — in a certain way and intensity — during his perception of the text carries out such evaluation. The result of such evaluation is either his will to shift to the next perception or, on the contrary, his desire to interrupt or prematurely end the perception of the relevant text.

If we are to label something an «interruption» or «termination» of a text (ahead of its time), it is *prematurity* that is the main defining characteristic of such an occurrence. By its simple definition, such prematurity will take place a) before the point that is objectively assumable, understood, or interpreted as the end of the text b) after the recipient absorbs a certain volume of perceptions c) as well as in place of the recipient's shift to the next perception.

Both Gombrich and Grice touch on the topic, but only partially or via that which stems implicitly from their arguments. Gombrich does so using the example of the canvas, on which a («baroque») signature not corresponding in style is placed adjacent to a Mondrian-esque pattern (see Gombrich: 1998, *Sense of Order*, p. 237). Based upon this, Gombrich finds that the shift from a temperate «geometric» style à la Mondrian to an ostentatiously conceived signature is not pleasant to the «eye» and therefore the whole composition is perceived as disharmonious and violating. This way, using a seemingly small example, Gombrich says much about a wider principle that, in its predeterminative quality, refers to significantly more: from order on a desk, fashion, art, and architecture to any other activity the essence of which is a) the author's plan, which more or less takes into consideration b) the recipient's perception — i.e. the principle that the impression of harmony is in its essence the result of a series of pleasant (and pleasantly intertwined) perceptive impressions.

Grice partially expressed his opinion on the topic (of finiteness or the dis/continuity of text) by defining a) the primary conversational principles in terms of the cooperative

communicational approach as b) variations that may motivate individuals to (primarily *functionally*) violate such principles — and as such to continue to violate them, in fact, in a communicationally cooperative sense. Grice, however, did not further elaborate on the variation that occurs during a violation of communication principles that proves to be in some way *dysfunctional* — this is every violation during which the decline or loss of the recipient's attention or his participation in communication as such occurs.

IV. Expectancy violation theory

In order to understand how the recipient's assessment takes place, what occurs during it, and what the conditions are for its outcomes, it can help to consider the standpoint of (*non*) *expectancy* or *expectancy violation theory* connected with its role in communication. This theory was elaborated upon by Judee Burgoon from 1976 to 1978 during an experiment researching the various reactions of recipients to various methods of fulfilling/not fulfilling expectations that they had in terms of the respect of their personal space on the part of another individual (or another participant in the experiment).

While Grice perceives the norm (on which he develops «his» implicatures that represent a certain «typologizing» of the individual methods of violating principles of cooperation) as something «objective» (either theoretical, ideal, or abstract), Burgoon's research deals with the subjective level considerably more. This is naturally due to the fact that her experiments follow specific reactions to each individual case of the violation of the recipient's expectations, the context of such violations, and so forth.

In relation to this idea, the following can be considered important conclusions made by Burgoon:

— the reminder that «*Based on both experience with the normative behaviors in society and knowledge of the unique proxemic patterns of those with whom we interact, we develop*

expectations (of what spatial relationship will be established with those individuals under any given circumstance.) “ (quot. Burgoon: 1976, p. 135). I believe this can be viably interpreted by stating that the outcomes of hitherto perceived texts (or perceptions) create the expectations of the texts (or perceptions) that will follow them. Furthermore, b) her observation is important that if expectations are violated, each such violated expectation (i.e. conflict with a certain *personal* or subjectively *assumed* or *anticipated* norm) causes an *arousal* to occur in the recipient. Also important is a certain c) «clarification» that the given arousals (or the violations of expectations that stimulate them) *are not necessarily negative* (as the term *expectancy violation* might suggest) and *thus may have a positive effect on the recipient*. In this, Burgoon indirectly corresponds both with Grice (whose *implicatures* describe the situation in which expectancy violation results in the effectiveness of the message) and Gombrich. If some — fully functional, «verified», and elsehow effective — «art» is based on the author’s conscious distortion of what would otherwise by «only» an empty reproduction or replication, its functionality arises thanks to the author’s awareness of the fact that, in terms of the recipient, there is for some reason at least a «paved path» — if not a direct demand — for each *type, series, configuration or sequence of unexpectedness* that the author’s artistic work will offer in its resulting form. Such a type of anticipation commonly functions in caricatures or, for example, advertisement spots (which, in fact, are a kind of instant, contractual, consumer, or entertainment distortions that are built on unexpectedness /and in which unexpectedness is actually expected/). The «demand» for welcomed unexpectedness closely and somewhat serendipitously intersected with the origin of cubists; in contrast to this, Van Gogh’s paintings found their recipient belatedly or «cultivated» this recipient thanks to the interventions of critics.

Nevertheless, Burgoon did not carry out her research in the

field of aesthetics or art, but rather drew from her experiment that traced reactions in connection to the (non-) violation of personal space. The variable in the experiment was based on changing «authors» (who, based on the most objectively defined general criteria, were deliberately chosen for their varying degree of attractiveness) of the initial «text». According to Burgoon's instructions, the authors (called «initiators» by Burgoon) would draw closer to the «recipient», ending at either a larger or shorter distance (than was expected according to the criteria of the experiment). The reaction of the recipient to the (non-) violation of personal space by an (un) attractive «initiator» (i.e. the author) thus developed the individual forms of the recipient's perception of (dis) liking this (un) expected violation of personal space that was dependent on initial variables.

By dividing the «reality» of the given experiment into individual main elements for the needs of her research, Burgoon very successfully defined several basic (and mutually «complementary» or structural) entities that are crucial for researching communication in terms of expectancy violation. In my opinion, this division (aside from several examples in the previous and following paragraphs, see Burgoon: 1976, p. 132–136 or Burgoon: 1978, p. 130–131) is highly representative and accurate and possesses more general legitimacy and is therefore valuable for further work on the topic.

The author of the text (e.g. in terms of the artistic paradigm) can thus be identified with what Burgoon calls the *initiator*; the recipient can be identified with her term *reactant*. She sees (or describes) the norm as a *social norm*, a subjective deviation that nevertheless does not exceed its framework as an *idiosyncracy*. She uses the term *deviation* to label any deviation from expectancy or «other than what we expect» — expectancy violation is labeled as *any recognizable deviation*.

The element that she calls *evaluation* or *communication outcome* in her «dissection» of reality (for the purpose of the

given experiment) is also valuable. According to Burgoon, communication outcomes are «*the behaviors and evaluations of the reactant in response to the initiator's choice of distance. Such things as comprehension, attitude change, trust, self-disclosure, attraction, and evaluations of the initiator's credibility would be typical outcomes of interest. An outcome could be considered the response to a single action by the initiator or the cumulative response of the reactant to the initiator's distance patterns over the course of a conversation*

V. Shifting from one perception to the other

In Burgoon's research, the last two terms mentioned above provide a terminological «grasp» or «operationalization» of the final moment of each experiment. What they label in the given experiment is nevertheless in reality «only» one of «several» moments of interaction in terms of *when* (or «*before*») the recipient («reactant») decides to continue to perceive the text, interrupt this perception, or completely terminate it. Burgoon's experiment ends — naturally according to plan — in this phase. It is, however, unquestionable that such «evaluating» (and thus «deciding») moments are continually present in communication as a certain «connector» between the «termination» of one perception and the «beginning» of another. It can be assumed that overcoming them is one of the key criteria that on one hand allows the author to successfully «present» his text in its complete form; on the other hand, it allows the recipient to saturate himself with the same text in roughly the same extent as was intended by the author.

In other words: Burgoon's research experiment ends at the same moment that the certain «principal» communication outcome occurs — i.e. the one which, for the purpose of the given experiment, is its primary goal. This, however, happens for a wholly logical reason, as the whole experiment is evaluated based on this given moment. Nonetheless, even during the experiment and permanently, «particular» communication

outcomes occurred in the same way they occur while any texts in any communicational interaction are perceived — obviously, such communication outcomes were not reflected in the experiment (as mentioning, observing or reflecting them was actually not the goal). Naturally, the simple fact that the recipients have gone through such communication outcomes is proof that, during the process (until «culmination» in the form of a final, «official» communication outcome), they never achieved *evaluation* of such a nature that would deter them from continuing or disconcert them to such a degree that they would (at least temporarily) interrupt their perception of the text.

I understand a *communication outcome* as a moment that a) is on one hand an outcome of all existing text perceptions in a certain paradigm (perhaps also including the fact that a certain emphasis is placed here on final or especially strong perceptions as these are fundamental to the recipient's further decision making). At the same time, however, I see (each individual) communication outcome (i.e. the recipient's impression «at the end» of each event of perception) as b) the recipient's indicator of whether or not he will continue on in the text or decide otherwise. A communication outcome is thus actually both c) the current state compared to existing expectations and d) a stepping stone (or reference point) for «jumping» to the next perception (or comparing the given new perception with a set of perceptions from the existing text).

If we depict the course of communication with regard to this notion's subject of interest roughly like this (in which A — author of the text, R — recipient of the text):

...then each «individual» communication outcome (or «critical point», milestone, dividing line, etc.) «between» two perceptions can (in a «reduced» or «condensed» form) basically be equal to the state at the end of the given scheme — during which time everything (as a certain new «basic» position of each additional text element) is repeated in terms of the whole text on the same *general principle* (i.e. in the same scheme) onward.

Beginning	Middle	End
A Introduction, establishment of a paradigm and norm (common or "own")	Effort to adhere to what was "advised" with the help of an introduction	Based on antecedents, gradually increasing "obligation" to finish the text
R Becomes acquainted, opportunity to decide . whether the offered paradigm and norm are acceptable	Checks if the author's adherence to the norm, i.e. the recipient's expectations gained thanks to antecedents, the balance of the text, etc.	Lets the author produce text until it fulfills his expectations; otherwise interrupts or ends perception
TEXT		

In terms of *specific realization*, it does not naturally matter if we are speaking about a *note in the listener's hearing that follows the note (s) before it* (while both of course are linked to a series of previous notes and are parts of the whole recording or interpretation), a *word in the text* following the previous word (s), a *colored surface, shape or pattern* that the eye fixes upon after leaving the surface (s), shape (s), or pattern (s) before it, and so forth (for an example of specific scientific research carried out on a similar topic, see e.g. Loui, P., & Wessel, D. L. (2007). *Harmonic Expectation and Affect in Western Music: Effects of Attention and Training*. Perception and Psychophysics, 69 (7), p. 1084–1092).

Note: As text progresses, under normal circumstances the spectrum of varieties for the selection of each additional element of the given text decreases — this is naturally under the assumption that (in terms of «communicative cooperation») the text will fulfill expectations until it is finished in such a form

that it will continue to raise (or maintain) the recipient's desire or will to follow through until the end. In other words: The constant diminishing of the «reservoir» for the selection of each additional, usable element (also selected by the author) is also a certain indicator (symptom, etc.) that the text is nearing its end; at the same time, by reducing the spectrum (and if everything goes «well» and according to the «author's intent»), the recipient of such a text comes closer to his saturation. He begins to sense the imminent end or integrates this feeling into a set of expectations that he has of the text / author or those that arise during the process.

VI. Evaluation: «Only» a glance at the past, or the basis for a standpoint on the future?

With (or *for the purposes of*) Burgoon's experiment, the *communication outcome* serves primarily to *look back* at a previous text (or at the recipient's «impression» of it). Its complete meaning in terms of common communication, however, mainly accounts for a *look into the future*. Where else would an otherwise crucial, i.e. «practical» significance of any evaluations be directed? Or: For what other reason should probes of the past be carried out than to prepare a certain standpoint on something that is to come (and not an evaluation of the past *in a purposeless manner, just because*, and so forth)? In such a light, any phase of interaction that can be labeled a «communication output» realizes its *meaning in the moment new expectations are created* — this being done based on the degree to which expectations hitherto have been (un) fulfilled in «confrontation» with standards («the norm») of a paradigm in which the text was situated in terms of each relevant communication output (while such expectations are naturally always a mix of standards that are the recipient's «own» or «determined» by a certain «general» norm and degree of familiarity with the author / his «idiosyncracies» / just as standards «evoked» by the text being absorbed at the moment,

etc.).

For these reasons, it is my assumption that evaluation in «looking back» is not as important as the «position», «standpoint», «judgment», «evaluation», «impression», or «feeling» that such evaluation establishes; backward evaluation would «only» be looking back and recapitulating without any pragmatic effect. During text perception, however, we make continual decisions on what our each and next step will be, i.e. whether we will listen (i.e. whether we allow the text to flow and the author to «act»), interrupt with a question or our own otherwise motivated intrusion (in which we replace the author's creation of text with our own), or bring about an end to the text (i.e. we leave it or otherwise «limit» the author in further text creation, etc.). Thus, each current impression that is evoked always by the amount of text that has been perceived until each given moment and conveyed by *looking back* is much more important than a mere «looking back» on its own. The given «impression» (which is a look back only formally) is thus here primarily to allow us to take a pragmatic stance on a) each additional element of the text, b) each *additional* text, or c) the author of the text (or his *personality* — with everything that can be expected of it).

One observation linked to the elementary need of the feeling of security can serve as an argument in favor of this statement. This observation deals not only with evaluation or elimination of a danger, but anything that is *unwelcome*, *potentially threatening*, or simply otherwise *unpredictable in a disturbing manner*, etc. Polish anthropologist Bronisław Malinowski observed that in order to minimize or eliminate the disturbing effect of unknown, unpredictable situations, (magical) ritual played a crucial role among the native civilizations that he studied. Lévi-Strauss (1963: *Structural Anthropology*, p. 14) cites Malinowski illustratively by using a passage in which the Polish anthropologist argues that (magical) ritual is reserved for «all important activities and

projects, over the *course of which man has no control*» (cited in: *The Sexual Life of Savages in North-western Melanesia*; for more on the topic see Malinowsky's *Magic, Science and Religion*, or: *A Scientific Theory of Culture and Other Essays*).

It cannot be ruled out that one of the reasons for the effectiveness of ritual is that its strictly set course offers not only an atmosphere of exceptionalness or holiness but also possesses the calming effect of predictability, the impression of which lasts long after the ritual is over. The meaning of magical ritual thus may be to shroud the unpredictable into a complex of acts that precede it, thus quantitatively minimizing the «unpredictable» part compared to the (larger) whole that arises.

The strong borders of ritual (and strongly ingrained rules in general) convene with the wider concept of social institutions, the social significance of which Malinowski sees in the *predictability* of the paradigms they guarantee or offer that allow for the functionality of the system, trust in it, the certainty that stems from it, the opportunity to make meaningful plans, etc. Trust in order and the certainty that stems from it to a certain degree depends on the «impression» of predictability, which a given institution is able to arouse. For these reasons, the «demand» for the minimization of unwelcome unpredictabilities gave rise to social institutions or became one of the primary objectives that such institutions accomplish.

VII. Controlled expectancy violation as the author's creative process

If we summarize this in the spirit and context of the aforementioned, it is possible to state that a) evaluation finds its main sense against *following*, not *passed* text. The feeling induced by existing text serves to identify *subjective* future expectations and in the long term perhaps for the construction of certain *objective* norms. The resulting view into the future (i.e. «expectations» from the following text or its author)

to a certain degree corresponds to how positive or negative the certain resulting «impression» from the existing text (i.e. its «evaluation») is.

Future text is always more or less (un) predictable. Expectations of it that stem from the evaluation of its (multiple) existing antecedents can thus oscillate somewhere between (4) main alternatives; these can be — if we take into consideration (*the non-/violation of*) *expectations* as one of the main criteria for viewing the matter — «defined» approximately in variations of the phrase *(un) welcomed (un) predictability*.

If (from the recipient's perspective) we view text in such a way and the recipient, based on existing «perception inputs», is able to estimate its character or another stimulus causing him to make an assumption, we see that this «phrase» covers a whole spectrum of variations.

Welcomed predictability is any type of «ritual» — from the use of («consensual» /or «spontaneously agreed upon»/) natural language, an every- Sunday afternoon cup of coffee with apple pie or a classical music concert by a «reliable» artist to the guarantee of school education for children or the retirement insurance system; *unwelcomed predictability* is then anything from the vision of a boring stay with lazy, prudish, and overcautious grandparents to the demoralizing effect of long-lasting solitary confinement, as well as the prospect of a tedious voyage through a well-known, unattractive environment or a feeling of monotonousness induced by even such plain stimuli as repeated unappealing patterns (on clothes, buildings, various utensils etc.) that the recipient encounters throughout the day. *Unwelcomed unpredictability* can take the form of morning traffic chaos, a cacophonic composition, social changes, or war. On the other hand, *welcomed unpredictability* can be nuances as well as longer sequences of a jazz concert (and primarily its improvised sections), small «entertaining», «refreshing», or otherwise «moderate» deviations in theatrical, recital, craft (applied art), or culinary work (e.g. various methods of preparing a dish based

on an otherwise identical recipe, etc.), advertisement spots or slogans, logo designs, or various sorts of wordplay such as, for example, spoonerisms. These could also be whole works that, based on proportionally «balanced» deviations or a complete series of them («deviations that radiate purposefulness or have an internal order), give rise to a wholly new artistic genre (fauvism, cubism, dada, etc.).

The way the recipient perceives the text does not always necessarily intersect with the author's interest: That which one recipient sees as unwelcomed unpredictability (insecurity, gamble, risk, danger, etc.) can be perceived by another for its unpredictability as welcomed (chaos offering opportunity, adventure, etc.). Nevertheless, I base this thought on certain established «norms», collective preferences, and long-term experience (mainly of the Western cultural circle).

Possible types of reactions of recipients to the non-fulfillment of their expectations bring additional and more general questions on the nature of the texts: Is the interruption of the author's text by a question a wholly new text (just created by the author of such a question), or is it an integral part («supplement») of the utterance of the original author? Is the termination of communication (including physical departure from it) a consequence of the existing text or an attempt to limit what the recipient evaluated as the strong probability of a series of unwelcomed successions of additional text elements, i.e. those he would very likely be exposed to if he remains in communication? Is «punishment» (meant in principle as any type of punishment — i.e. including physical punishment or incarceration) *revenge for what has been committed hitherto* or primarily *prevention for the future*, i.e. the effort to prevent the author by any means from continuing on in a certain «action» in his following text?

Similarly, there is a paradox here of a certain «ultimate» point of view. This point of view is to a certain degree dependent on the degree and nature of subjective nuances.

Depending on these nuances, we can, for instance, ask each recipient: *If we go to an exhibition of post-modernists, are we expecting the unexpected* (i.e. we do not know the post-modernists in detail but we have the feeling that their work will violate what we would normally expect «from the paintings») or *are we expecting the expected* (i.e. we are going there because we expect a certain type of distortion from the work on display because we know post-modernist art)?

In other words: If an artist whose style is known for violating expectations (for example a caricaturist or an experimental singer) suddenly performs a «normal» performance (i.e. it is in the «norm» but by doing so he violates the expectations that he has often induced), he shifts the discussion roughly to the level of the aforementioned «paradox». The paradox is, of course, only ostensible, mostly because art is by principle a permanent (and more or less consciously experimental) «deliberate» oscillation between a subjective and objective approach to the (objective or subjective) norm in the sense of it being upheld or violated. This is done with the goal of invoking a certain aesthetically agitated «mobilization» or «dynamization» that often culminates between refusal and acceptance, agitation and satisfaction, and leads into a more long-term feeling of what is to come — this, in the ideal case, most probably means somewhere between welcomed predictability and welcomed unpredictability.

In order to better understand this «aesthetic arousal», we can return to a certain conclusion drawn by Burgoon when she stated that *expectancy violation* (i.e. an «episode» of perception that is in contrast to expectations evoked by existing inputs — i.e. directly by a relevant *specific text* and *general experience* hitherto) creates *arousal*. If we agree with this, we can furthermore assume that if *multiple such violations* take place in one text, the consequence must be a *series of arousals*.

If such a «law» (or the fact that expectancy violation is accompanied by arousal) is of a more general character, the

recipient is exposed to its «effect» not only in the case of «unwelcomed unpredictable» texts (in which the resulting «feeling» or «impression» would be *negative*) but also unpredictable texts of a «more welcomed» character (e.g. artistic or otherwise «intentionally manipulative» — advertisements, propaganda, poetry, etc.), i.e. texts in which the «impression», «feeling», or «experience» is (usually) *positive* — and not uncommonly even given the label of «aesthetic».

In such a case, the relevant (artistic) text can be perceived as a certain «structure» or «platform» that bears stimuli (or «possesses» them) that, via the succession in which they are perceived, cause a series of arousals comprised of individual «episodes» of violation of the recipient's expectations. If we concede that such violations do not necessarily have to function negatively and the author (artist) has built such violations in his text with the goal of making an aesthetic impression on the recipient, we would argue that aesthetics is (at least to a certain degree) based on *controlled sequencing of such expectancy violations*, the combinations, succession, or configuration of which evoke the required (aesthetic) experience. In other words — the aesthetic experience is (to a certain degree) a consequence of the recipient's perception of stimuli configured by the author to cause (in the required manner) a series of (controlled) violations of the recipient's expectations.

Thus the recipient is exposed to a series of wholly specific «slips», turns, and «detours» away from the predictable to the unexpected that evoke stimuli (arousals) of a diverse manner, sequence, and intensity. Nonetheless, they are generated in such a quality and quantity that their «overall combination» (i.e. the final «communicative result») is powerful enough not only to make the recipient continue to perceive the text — but for him to become «absorbed» and his experience to be strengthened even more. In a certain way, this is another element through which something (surprisingly but acceptably) unexpected takes place.

The (author's) will toward a rational game with the (recipient's) irrational dispositions that activates in the recipient all types of dimensions of (not only) artistic and euphoric exaltation is one of the main stimuli of the author's creative intent. The same will is the author's primary «strategic doctrine», which he keeps in mind over the whole course of creating his text. In addition, it is quite probably and primarily in this way that a considerable portion of the essence, impressiveness, and captivating magic of an aesthetic experience is born (or «encoded» into the text) — and that to differing degrees of intensity, urgency, or efficacy materializes each time the text is «perceived in full» and thus understood, enjoyed, or otherwise fully «experienced».

References

Bell, C. (1992). *Ritual theory, ritual practice*. N.Y.: Oxford University Press.

Bell, C. (1997). *Ritual: Perspectives and dimensions*. N.Y.: Oxford University Press.

Burgoon, J. K. (1978). A communication model of personal space violation: Explication and an initial test // *Human communication research*. Vol. 4. No. 2.

Burgoon, J.K., Jones, S.B. (1976). Toward a theory of personal space expectations and their violations // *Human communication research*, Vol. 2. No. 2.

Gombrich, E. (1979). *The Sense of Order. a Study in the Psychology of Decorative Art*. Oxford: Phaidon.

Gombrich, E. (1982). *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*. Oxford: Phaidon.

Grice, H.P. (1989). *Studies in the way of words*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Grice, H.P. (1991). *The conception of value*. Oxford: Clarendon Press.

Grice, H.P. () Presupposition and conversational implicature // *Cole, P., ed. Radical pragmatics*. N.Y.: Ac. Press. P. 183 – 198.

Halliday, M.A.K. (1978). *Language as social semiotic: the social interpretation of language and meaning*. Edward Arnold.

Halliday, M.A.K., Hasan, R. (1991). *Language, context and text: aspects of language in a socio-semiotic perspective*. New York: Oxford University Press, 1991.

Levi-Strauss, A. (1977). *Structural anthropology*. London: Allen Lane.

Loui, P., Wessel, D.L. (2007). Harmonic Expectation and Affect in Western Music: Effects of Attention and Training. Perception and Psychophysics, 69 (7). P. 1084 — 1092.

Malinowski, B. (1922) Argonauts of the Western Pacific. London: Routledge.

Malinowski, B. (1926). Myth in primitive psychology. London: Paulette Pub. Co.

Malinowski, B. (1962.) Sex, culture and myth. New York: Harcourt Brace.

ОНДРЕЙ КРАТКИ¹

ВОСПРИЯТИЕ, МЕРА ЕГО ДЛИТЕЛЬНОСТИ И ОЦЕНКА: РАЗЛИЧНЫЕ АВТОРЫ, СООТНОСИМЫЕ НАБЛЮДЕНИЯ

Абстракт

Реципиент всегда воспринимает текст постепенно и линеарно. Читательское восприятие текста чаще всего длится столько, сколько обещают ожидания, которые читатель имеет на его счет. Автор, отдавая себе отчет в этом факте, выстраивает текст (соответственно своим намерениям, целям или предпочтениям) таким образом, чтобы либо (в большей или меньшей степени) преднамеренно выполнить ожидания реципиента соответственно своему знанию, оценке, предположениями, или, напротив, чтобы (в большей или меньшей степени) целенаправленно нарушить эти ожидания. В то

¹ Ондрей Кратки получил степень доктора философии от факультета философии и искусств Университета Западной Богемии (Пльзень, Чешская Республика). Он является автором известной монографии «An Oriental Internationale: Milestones of the Shia Awakening in the 20th century» (Brno. Vaclav Klemm Publishing House, 2013), посвященной кросс-культурным проблемам взаимоотношений восточной и западной культур. В последнее время последовательно опубликовал ряд статей по проблематике кросс-культурных и геополитических отношений Европы и Ближнего Востока. В этом контексте проявил интерес также к эстетической и герменевтической проблематике восприятия текста, чему посвящена настоящая статья.

время, как исполнение ожиданий дает результат в виде «комфортного» воображения реципиента, нарушение ожиданий вызывает пробуждение реципиента. Нарушение ожиданий не должно иметь только негативный эффект — оно также может иметь коммуникативную ценность. Следовательно, можно утверждать что а) автор включает в текст стимулы, которые ведут к нарушению ожиданий читателя, и делает это с коммуникативно-функциональным намерением (включая художественное и эстетическое) и б) если пробуждение представляет собой следствие нарушения читательских ожиданий, то, если соответствующий авторский план (художественный, эстетический, другой) заключается в серии (многослойной, последовательной, композиционной и т.д.) нарушений читательских ожиданий, то опыт (эстетический и другой), вызванный ей, обусловлен в числе других факторов, серией пробуждений (который вызван соответствующими нарушениями).

Ключевые слова

Чтение, восприятие, ожидания.

ИСТОРИЯ / HISTORY

НАДЕЖДА ПОДЗЕМСКАЯ¹

НАУКА ОБ ИСКУССТВЕ В.В.КАНДИНСКОГО СКВОЗЬ ПРИЗМУ ЕГО ПРЕПОДАВАТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В БАУХАУЗЕ²

Абстракт

Настоящий текст посвящен не очень подробно известной стороне деятельности В.В.Кандинского — его академической работе во вновь созданном на рубеже второго и третьего десятилетий XX века института Баухауз. Работа Кандинского была очень детальной и глубокой, она носила теоретически и методически фунда-

¹ Надежда Подземская — научный сотрудник Национального центра научных исследований (Франция) (Centre national de la recherche scientifique (CNRS), Центр изучения искусств и языка (Centre de recherche sur les arts et le langage (CRAL)).

² Название этой легендарной институции — *Bauhaus* — транскрибировалось в русском употреблении двояко: в более ранний период оно отражалось в графическом варианте как *Баухаус*, более близко к немецкому оригиналу, в последнее время возобладала версия *Баухауз*, видимо под влиянием английского языка и звонкого произнесения лексемы *house*, а также активной международной коммуникации на этом языке. Мы считаем эти версии равнозначными и последнее искажение признаем следствием распространения идей институции в международной среде и ее исхода из нацистской Германии в лице многих ее активных деятелей. — *Прим. ред.*

ментальный характер. В ней сказывались наработки, ранее не реализованные им в России в проекте Государственной академии художественных наук (ГАХН), а также хорошее знакомство с порядком регулярного учебного процесса, полученное им в годы учебы в Московском университете, где Кандинский был на очень хорошем счету. Бессспорно, опыт Баухауза как исследовательской, академической и проективной институции нового типа, 100-летие которой будет отмечаться в следующем году, оказал огромное влияние на будущее художественное образование как в Европе, так и в Соединенных Штатах. Вклад В. В. Кандинского в это был весьма значителен. Настоящая работа посвящена реконструкции значения этого вклада.

Ключевые слова

В.В.Кандинский, Баухауз, теория искусства, эстетическое и художественное образование.

В 1922 году, через несколько месяцев после переезда в Берлин из Советской России, Василий Кандинский приступил к преподаванию в веймарском Баухаузе, куда был приглашен его основателем, архитектором Вальтером Гропиусом. В 1925 году он переехал вместе со Школой в Дессау и в конце 1932 года в Берлин, где оставался вплоть до закрытия Баухауз в 1933 году. Таким образом, за исключением лишь самых первых лет после ее основания, он был связан со знаменитой Школой на всех этапах ее деятельности. В Баухаузе Кандинский преподавал как на пропедевтическом отделении форкурс «Абстрактные элементы формы» в первом семестре, так и на основном отделении курсы: «Занятия по композиции», «Конструкция — формальное конструирование — композиция» в четвертом семестре, а также теоретический семинар во втором семестре. Помимо того, в первые годы в Веймаре он руководил мастерской монументальной живописи, а начиная с 1927 года в Дессау у него (как и у Пауля Клее) был свой класс «свободной живописи».

До последнего времени главными свидетельствами о преподавании Кандинского в Баухаузе были воспоминания его учеников и коллег, а также несколько статей самого

художника 1920-х годов и — самое главное — книга «Точка и линия на плоскости». Опубликованная в 1926 году, она отражает, однако, лишь раннюю, веймарскую, эпоху его преподавательской деятельности. Что же касается основного периода, в Дессау, и финального, в Берлине, то основные материалы этих периодов — конспекты его занятий, — хотя и были в 1975 году опубликованы, но во французском переводе и без внятного распределения по каким-либо разделам, так что они оказались мало приспособлены для консультации, оставшись по сути вне внимания исследователей.¹ Основным материалом наших знаний об эпохе Дессау были учебные работы студентов Кандинского, хранящиеся в берлинском Музее Bauhaus, по которым можно было лишь гипотетически реконструировать учебные задачи, которые ставил перед ними мастер.

Всеобщее представление о преподавании Кандинского в Bauhaus продолжало основываться на трактате «Точка и линия на плоскости», который является отражением пропедевтического форкурса Кандинского в Веймаре по «Аналитическому рисованию» и «Теории цвета». Поэтому неудивительно, что в центре внимания исследователей оказывалась судьба именно этой дисциплины, которая была в течение многих лет обязательной для студентов первого курса; в начале 1930-х годов, под давлением материалистически ориентированных студентов, форкурс Кандинского был объявлен факультативным. Мы не будем здесь касаться политической составляющей конфликта между Кандинским и левонастроенным студентами — конфликта, который разворачивался на фоне кардинально изменившейся ориентации муниципальных властей Дессау и все сильнее обострившейся опасности закрытия Bauhausа. Дискуссии о попытках выхода из этой ситуации, в которой принимали участие все студенты и про-

¹ *Kandinsky, W. Cours du Bauhaus. Paris, 1975.*

фессора, были исключительно ожесточенными.

Часто в качестве причины растущего отрицательного отношения студентов к пропедевтическому курсу Кандинского называют его несколько высокомерное, слишком «профессорское» поведение, связанное, несомненно, с его университетским прошлым и проявлявшееся в определенной дистанцированности и неадекватности его отношений со студентами. По свидетельству его ученицы Сюзанны Маркос-Ней (впоследствии Леппиен), Кандинский очень страдал от низкого культурного уровня большей части студентов и радовался, когда среди его собеседников (а занятия Кандинского были именно беседами) оказывался человек, обнаруживавший хотя какие-то познания.¹ Очевидно, эта же проблема была у Кандинского и в послереволюционной России. В беседах с Кристиной Поморской Роман Якобсон вспоминал весьма красноречивый эпизод:

В 1919 г., когда в Москве издательская секция Отдела Изобразительных Искусств при Комиссариате Просвещения обсуждала план энциклопедии искусств, и на вопрос о моем участии я ответил предложением статьи о семантике живописи, Василий Кандинский (1866–1944) был вынужден разъяснить недоумевающему форуму, что это за зверь — «семантика».²

Кандинский, которого Варвара Степанова в своем дневнике 1920–1921 годов называла не иначе как (по-соседски) «Василичем», всем своим обликом, манерами и языком, безусловно, действовал на молодых художников, как красная тряпка на быка. Вот что, к примеру, записала Степанова о нем в дневнике 25 ноября 1920 г.: «Он крепко проник-

¹ *Kandinsky, N. Kandinsky und ich.* München, 1987. S. 136.

² *Jakobson, R. & Pomorska, K. Dialogues.* Paris, 1980. P. 124. Этот отрывок цитируется по-русски в комментарии А. Е. Парниса к статье «Футуризм» 1919 г. (Якобсон, Р. О. Работы по поэтике М., 1987. С. 418).

ся символизмом и каким-то вечным началом — отсюда „долой перегородки“, „искусство вне времени и пространства“ и прочая белиберда».¹ Сходными были в 1919 году обвинения Николая Пунина в адрес русского издания воспоминаний Кандинского, «Ступени» (в книге «Текст художника»).² Раздражение вызывала сама манера художника высказываться, присущая ему обобщенность выражений, которая, между прочим, еще в предвоенные годы в Мюнхене многим — и вовсе не молодым — мешала разглядеть оригинальность его теоретической мысли.³ С этим, в частности, были связаны трудности с немецкой публикацией рукописи «О духовном в искусстве», которую художник в 1909–1910 годах безо всякого результата предлагал многочисленным издательствам. По мнению близкого к нему австрийского писателя и графика Альфреда Кубина, книга «О духовном в искусстве» должна была быть избавлена от этого «общего характера», чтобы приобрести «большую ценность как редкое специальное сочинение».⁴

Действительно, теоретизирование Кандинского никак не укладывалось в тесные рамки восходящей к Ренессансу нормативной дидактической художественной традиции, где основное внимание должно было уделяться обучению тех-

¹ Степанова, В. Ф. Человек не может жить без чуда. Письма, поэтические опыты, записки художницы. М., 1994. С. 148.

² См. Пунин, Н. Н. О книгах // Искусство коммуны. Пг., 1919. №9. С. 3.

³ См. письмо издателя Рейнхарда Пипера Кандинскому от 9 июня 1911 г. о статье художника для сборника против Карла Финнена (хранится в Фонде Габриэле Мюнтер и Иоганнеса Эйхнера в Мюнхене).

⁴ Письмо Кубина Кандинскому от 12 ноября 1909 г., в котором он высказывает свое мнение о рукописи трактата, хранится в архиве Кубина в Мюнхенской Городской галерее в Доме Ленбаха.

ническим приемам рисунка, живописи и композиции и правилам использования художественных материалов. Когда возникали более общие теоретические вопросы, то их в основном подчиняли задачам художественной практики. В XX веке тенденция к узкой специализации приняла облик профессионализма, о котором, например, стали говорить послереволюционные коллеги Кандинского, называвшие сами себя «формалистами и материалистами».¹ Так, Степанова утверждала, что писать о художниках следует, умея говорить «о технике, т. е. о самой живописи с профессиональной точки зрения». «Я думаю, что в будущем, — заключала она, — все теоретики будут так же дробиться и специализироваться, и индивидуализироваться, как и художники».²

Наконец, многих отпугивало излишнее научообразие и чрезмерная систематичность Кандинского. С особой силой это проявилось в разработке в 1923 году в Веймаре знаменитых опросных листов, посвященных установлению идеальных соотношений цвета и формы. Поиски идеальных сочетаний цвета и формы начали интересовать художника еще в первые годы XX века, о чем свидетельствуют его самые ранние теоретические фрагменты, датируемые 1904 годом. К 1909 году он остановился на одном варианте такого идеального соотношения (треугольник желтый, круг синий и квадрат красный), который он показал в схеме, из которой выросла цветная Таблица IV из русского издания «О духовном в искусстве». С тем чтобы получить «научное» подтверждение этих соотношений, он и организовал в 1923 году в Веймаре опрос, раздав своим коллегам и студентам опросные листы. После победы своего варианта он опубликовал в антологии «Staatliches Bauhaus Weimar 1919—1923» Таблицу под названием «Три основных цвета, распределенные

¹ Степанова, В. Ф. Указ. соч. С. 148.

² Там же. С. 114–115.

между тремя основными формами», демонстрирующую соотношения основных цветов с главными плоскостными и пространственными элементами. На этой таблице знакомый нам желтый треугольник, красный квадрат и синий круг изображены на белом фоне с добавлением трех основных стереометрических тел: желтой пирамиды, красного куба и синего шара. Вся эта история с анкетами, в которой нетрудно обнаружить отголосок давних занятий Кандинского статистикой в Московском университете, стала в Баухаузе предметом постоянных насмешек, своего рода притчей во языцах.

Ибо если формально теоретизирование Кандинского и было выстроено по научному образцу, по сути оно было чрезвычайно произвольно. Кандинский цитировал и использовал чужие теории с большой свободой, извлекая из них лишь то, что могло подтвердить его собственные мысли. Академическая научность была ему чужда, и его тексты, не соответствующие критериям «чистой» науки, должны рассматриваться как яркие образцы художественной теории.

Итак, не обучение техническим приемам и не научная систематичность, а выдвижение на первый план своего собственного — личного и творческого — опыта позволило Кандинскому преобразовать живописное учение с его специфически-техническими аспектами в теорию общеэстетического характера. Также в его художественном преподавании понятие личного опыта было центральным. Швейцарский художник Макс Билл, который учился у Кандинского в Баухаузе в Дессау в 1927–1928 годах, отмечал, что во время занятий Кандинский часто говорил не о живописи, а о совсем других важных вещах, причем «это как раз и придавало столько веса всему тому, что он говорил как художник». ¹ Похожее свидетельство принадлежит московскому ученику Кандинского Клименту Редько. В дневниковой записи за 2 декабря 1920 г. он писал

о том, как Кандинский в мастерской «говорил очень много о жизни и отвлеченно об искусстве с уклоном в теорию»²

Речь идет о вполне осознанной позиции художника. Нина Кандинская в книге воспоминаний о нем приводит фрагмент из письма мужа последнему директору Bauhausа незадолго до закрытия Школы. Людвиг Мис ван дер Роэ объявлял Кандинскому о своем решении полностью отказаться от живописи в программе обучения, и тот отвечал ему следующим образом:

Я всегда старался говорить не об одной лишь живописи или не об одном искусстве, но сделать понятными, даже очевидными глубокие связи искусства с природой и с наукой и, естественно, живописи — с другими областями искусства. Искусство наших дней, в особенности живопись, все больше теряет всякую внешнюю связь с «природой», всякую внешнюю зависимость от нее, чтобы таким образом восстановить «интимную» связь с нею, потерянную много веков назад. То, что на моих занятиях я называю «не скорлупой, а орехом». Я наставляю на стремлении достичь корня, из которого одинаковым образом растет как духовное, так и материальное³.

Привести студентов к пониманию универсальных законов, лежащих в основе искусства, и было основной целью Кандинского, которой он подчинил всю разработанную им систему учебных заданий. Недавняя (в 2015 г.) публикация конспектов Кандинского в Bauhausе на немецком языке сделала наконец возможным ознакомиться с этими материалами в подлиннике и сравнить их с учебными работами и воспоминаниями учеников мастера. В середине 1970-х годов переводчица этих материалов на французский язык Сюзан-

¹ Bill, M. Kandinsky, l'éducateur // Bill M. Kandinsky. Paris, 1951. P. 97–98

² Редько, К. Н. Дневники. Воспоминания. Статьи. М., 1974. С. 63.

³ Kandinsky N. Op. cit. P. 151–152.

на Леппиен так высказалась о них в разговоре со вдовой художника:

То, что Кандинский записывал в этих конспектах с 1926 по 1931 год, часто неясно, записи полны сокращений и вились не так четко, как его домашний каталог. Тот, кто никогда не был на занятиях Кандинского, кто не знаком с его почерком и не владеет немецким языком, тот не в состоянии понять эти подготовленные для занятий тексты. Я не уверена, что его конспекты могут еще быть полезны молодым людям. Мы же на них выросли. Это не пособие, по которому можно научиться живописи. Тексты Кандинского позволяют увидеть мир иначе. Мы научились в Баухаузе тому, что сначала нужно все забыть. Своеобразие обучения Кандинского было в том, что он научил нас смотреть на мир глазами художника.¹

Сегодня то, что пятьдесят лет назад казалось исключительной прерогативой непосредственных учеников Кандинского, перешло во всеобщее достояние, и мы вправе вновь вернуться к вопросу, заданному в свое время Сюзанной Леппиен: насколько актуальна теория Кандинского и его преподавательский метод? Найдет ли современная молодежь в конспектах его занятий что-либо полезное для себя?

Как уже было известно из воспоминаний студентов Кандинского и как это подтвердили недавно опубликованные конспекты, за исключением незначительного числа «докладов», все его занятия имели ярко выраженную диалогическую форму и в основном состояли в подробнейшем совместном обсуждении сделанных обучающимися работ. Подготовительные записи Кандинского показывают необыкновенную систематичность мастера в разработке заданий для студентов. А ведь еще в 1982 году американский исследователь Кларк Полинг в каталоге выставки, которую он организовал в незадолго до того открывшемся берлинском Музее Баухауза, неоднократно отмечал огром-

¹ *Kandinsky, N.* Op. cit. S. 135.

ную разницу между работами учеников Кандинского и других мастеров: Пауля Клее, Иозефа Альберса, Иоганнеса Эйхнера, Иоганнеса Иттена. Работы, исполненные по заданиям Кандинского, были сделаны исключительно четко и аккуратно и чаще всего сопровождались печатным текстом описаний, с указанием основных понятий и перечислением поставленных задач и достигнутых результатов. Полинг делал из этого вывод, что работы создавались ввиду публичной презентации в соответствии с четкими и ясными требованиями мастера, который, по его предположению, предоставлял студентам серию концептов, для которых они должны были найти визуальные аналоги.¹

Предположения Полинга полностью подтвердились. В своих записях Кандинский действительно помечал для каждого урока задачи, темы, основные понятия, давал примеры, которые затем дополнял из года в год. При этом особое внимание уделялось им тому, чтобы студенты научились сами ставить перед собой цели и задачи и обосновывать свои решения. Он требовал, чтобы они записывали на отдельном листе или на обороте каждой работы конкретные поставленные в них задачи. Они должны были научиться сами строить свою аргументацию и уметь выслушивать и понимать ход мыслей других.

Как это значилось в составленном Кандинским в 1925 году Рабочем плане семинара по занятиям композицией для основного отделения Bauhausa, речь шла об обучении художественному творческому мышлению и умению совмещать в творческом процессе разум и интуицию, о воспитании духа критики, при полном сохранении внутренней свободы.² Особый интерес представляют подробно проци-

¹ Poling, C. V. Kandinsky-Unterricht am Bauhaus. Farbenseminar und analytisches Zeichnen dargestellt am Beispiel der Sammlung des Bauhaus-Archivs Berlin, 1982. S. 22–27.

тированные Ниной Кандинской воспоминания о его уроках Жана Леппиена, который учился у Кандинского в 1929–1930 годах. Кандинский, согласно его свидетельству, «обучал умению видеть, а не практической живописи». Он «говорил о том, что каждая форма имеет свое значение. А то, какое значение она может иметь, я не у Кандинского узнавал, но усваивал на собственном опыте, лишь направляемый Кандинским».³

Именно в этой ориентации на обучение самостоятельному творческому мышлению и пониманию другого, чуждого образа мыслей и заключается основное своеобразие преподавательского метода Кандинского. В этом же его основное отличие от педагогических принципов, которых придерживались многие его современники, прежде всего во Вхутемасе. Это проявлялось не столько в форме учебных заданий, сколько в том значении, которое им придавалось. Ведь сами по себе эти работы во многом были сходны. Приведем в качестве примера задания для студентов первого семестра, данные Кандинским 14 февраля 1927 года:

1. Выразить цветом различные типы линий.
2. Представить схематически 3 основные плоскости,
3. Соединить между собой одну геометрическую и одну свободную плоскости так, чтобы они образовали вместе общую форму. При этом точно указать на обратной стороне, какой при этом ищется конструктивный принцип. Например, четырехугольник и свободная плоскость образуют основной звук г. — о. Или делается ударение на 2-х диагоналях. Либо: горизонтальное построение.⁴

Эти и подобные упражнения по «аналитическому рисо-

² Kandinsky W. Unterricht am Bauhaus 1923–1933. Vorträge, Seminäre, Übungen / zusammengestellt von A. Weißbach. Berlin, 2015. I. B. I. S. 250.

³ Kandinsky, N. Op. cit. S. 137, 138.

⁴ Kandinsky, W. Op. cit. B. I. S. 212.

ванию», которые заключались в исследовании отношений между «большой формой» и подчиненными ей формами и в анализе общей структуры с тем, чтобы найти средства конструкции,¹ либо задания по выявлению структуры на-тюромата, составленного из самых разнообразных предметов (выделение в нем и изображение лишь горизонтальных, либо лишь вертикальных элементов, или изолирование круглых форм, контрастирующих с угольными, и т. д.) типологически сопоставимы с разработанной в 1921 году Александром Родченко по пропедевтической дисциплине «Графическая конструкция на плоскости» серией абстрактных упражнений, где графические конструкции изображались при помощи контурных линий и простых геометрических форм, расположенных определенным образом на разных фонах. Анализируя эти задания, С. О. Хан-Магомедов отмечал в них четкие формообразующие ограничения: использование только простых геометрических фигур, прямых и циркульных линий, запрещение сложных кривых, тем более проведенных от руки, отказ от перспективных сокращений и т. д. Все они указывают, согласно исследователю, на ярко выраженную формообразующую ориентацию мастера, стремящегося подготовить обучающихся к переходу на дизайнерскую графику и конструктивистскую стилистику. Вообще, не только пропедевтика Родченко, но и вся пропедевтика Вхутемаса начал 1920-х годов, — писал С. О. Хан-Магомедов, — «несла в себе определенный стилеобразующий заряд».²

Кандинский также с удивительной дотошностью разрабатывал задания для студентов, нередко задавая им точные параметры работ, вплоть до их размеров. Однако эти ограничения не имели целью дать им какую-либо стилистиче-

¹ Ibid. S. 104.

² Хан-Магомедов, С. О. Вхутемас. Т. 1. М., 1995. С. 161.

скую ориентацию, но были нужны для большей «чистоты» сопоставлений и наблюдений. Макс Билл писал, что на занятиях у Кандинского речь шла не о «композиции», а об «анализе» данности, не об обучении рисованию или определенным приемам, а о формировании способности наблюдения.¹

Упражнения, которые Кандинский предлагал своим студентам в Баухаузе, являются, по сути, продолжением тех экспериментов, которые он сам разработал в ходе собственных художественных поисков, начиная с «красочных рисунков» 1904–1908 годов и вплоть до «аналитических» рисунков к своим основным «Композициям» в последние мюнхенские годы. Так же, как вся структура его пропедевтического фор-курса соответствовала главному сочинению теоретика мюнхенского периода — трактату «О духовном в искусстве». Фор-курс состоял из 14 занятий, из коих 7 центральных (с пятого по одиннадцатое) были посвящены учению о цвете, первые четыре включали краткое введение и сокращенную историю искусства, и лишь в последних 3-х занятиях речь шла об учении о форме, которое со временем приобретало все большее значение. Так же книга «О духовном в искусстве» состояла из двух частей, в первой из которых разбирались общие проблемы искусства, а во второй — вопросы специфической теории живописи, причем основную роль во второй части играло учение о цвете, и лишь постепенно части, посвященные рисунку, разрастались в объеме и приобретали более важное значение.

В приведенном в книге воспоминаний Нины Кандинской свидетельстве Жан Леппиен подчеркивал существование глубокой связи между теориями мастера, его преподаванием и его собственной живописной практикой. Кандинский, — писал он, — нуждался в материале своих занятий для под-

¹ Bill, M. Wassily Kandinsky. Paris, 1951. P. 96–97.

тверждения своих собственных живописных теорий. Леппинен подчеркивал широту познаний Кандинского в самых различных областях: истории искусства, психологии, истории цивилизаций, антропологии, — сравнивая его с «восточным мудрецом». По его свидетельству, ученики были совершенно очарованы в первую очередь именно убеженностью Кандинского в своих теориях: «И даже если мы не понимали, не любили или не почитали, не брали за образец его живопись, мы были абсолютно уверены, что его работа была плодом искреннего убеждения»¹.

Делясь со студентами своим собственным — личным и творческим — опытом, Кандинский учил на нем студентов искусству в широком смысле, не ставя задачи подготовить себе последователей. Об этом говорят свидетельства его учеников в Баухаузе, которые вспоминали объективность Кандинского и говорили о том, что многому у него научились, нисколько не подражая ему. Так, вспоминая свое участие в уроках живописи, которые Кандинский давал в собственной мастерской в Баухаузе, Жан Леппинен писал, что мастера нисколько не интересовало воспитание «маленьких Кандинских». В этом Леппинен видел «самое положительное значение его свободных занятий живописью. В работах были представлены все возможные стили»². А вот что писал сам Кандинский художнице, своему калифорнийскому агенту Галке (Эмми) Шейер из Нейи 29 июня 1937 г.: «<...> формальные влияния не существенны, но историки знают это редко. Они часто называют школой такие внешние связи. Я же считаю, что школа — это оплодотворение духа следующего поколения. Подражание форме — это искусство эпигонов»³.

¹ *Kandinsky, N.* Op. cit. S. 138.

² Ibid. S. 131.

³ Письмо Кандинского Галке Шейер цитируется в книге: *Hahl-Koch*,

Кандинский сформулировал основные принципы своего педагогического метода (признание чувства внутренней свободы, бережное и уважительное отношение к чужому пути в искусстве) в написанных еще во время работы во Вторых Государственных Свободных Художественных Мастерских (Свомас или ГСХМ) в 1918–1919 гг. «Тезисах преподавания». Согласно этому впервые опубликованному в 1989 г. по машинописной копии документу, школа должна помочь «истинному художнику» самостоятельно найти «именно ему нужную форму» и свой собственный путь в искусстве и должна обеспечить ему, со своей стороны, «получение определенных знаний некоторых общих законов искусства, знаний, свойственных определенным видам искусства (...), знаний материала и техники», в остальном же должна не оказывать на него никакого давления и дать ему «возможность работать совершенно свободно».⁴ Те же педагогические принципы Кандинский развивал и в своих теоретических сочинениях 1920-х гг., написанных в период его преподавания в Баухаузе. В них он призывал молодых художников искать свой собственный путь «в стороне от „измов“, которые как правило не стремятся к сути, а принимают за основные положения быстро преходящие детали», и вырабатывать в себе «способность быть объективным к чужим работам».⁵ По всем свидетельствам, его обучение было неконвенциональным, недогматическим и очень личным.

J. Kandinsky S. 330.

⁴ Кандинский, В. В. Избранные труды по теории искусства. М., 2001. Т. II. С. 7–9.

⁵ См. русский перевод статьи «Значение теоретического обучения в живописи» (1926) в издании Кандинский, В. В. Указ. соч. Т. II. С. 254. Подчеркивание в тексте восстановлено по немецкому изданию: Kandinsky, W. Essays über Kunst und Künstler. Bern, 1973. S. 91.

Эта проявлявшаяся в подходе к обучению широта взгляда Кандинского на искусство чрезвычайно раздражала молодых авангардистов левого толка, как в Дессау, так ранее и в Москве. Вот что писала в своем дневнике Варвара Степанова:

Кандинский смотрит очень широко на искусство, и от этого он не проникается глубоко и многого не замечает. Это объясняется простым физическим законом: когда будешь подниматься вверх, то горизонт будет больше, но частностей и деталей внизу будешь видеть меньше.

Он понимает искусство, как ни странно, даже совершенно противоположное и взаимно уничтожающее его, разбирается в нем, но только до известной черты, которую он никогда перейти не может.¹

Очевидно, что взгляд Кандинского на искусство — издалека сверху — резко отличался от того приближенного к их собственной практике взгляда представителей исторического авангарда, который не позволял им подниматься над проблемами своего собственного творчества. Симптоматично удивление, с которым Степанова в приведенной выше цитате констатировала способность Кандинского понять чужое, даже ему враждебное искусство — способность, поистине уникальную в первое двадцатилетие XX в. Открытость к чужому искусству обусловила и необыкновенную духовную свежесть, с которой Кандинский воспринимал все новое, что происходило в искусстве. Именно это свойство своего учителя подчеркивал на открытии выставки, посвященной его памяти, Макс Билл, вспоминая его через три месяца после кончины, в речи в Базельской Художественной галерее («Kunsthalle Basel») 18 марта 1945 г. Всем своим существом, писал Билл, он излучал совершенно удивительную молодость, в свои шестьдесят лет выглядел

¹ Степанова В. Ф. Указ. соч. С. 115

на пятьдесят и не постарел в семьдесят.¹

Если учитывать данную Степановой характеристику Кандинского-теоретика, становится понятно, почему рассмотрение его художественной теории и его преподавания исключительно в рамках развития абстрактной живописи является даже не узким, а просто неправильным. Это особенно очевидно сегодня, когда обнаруживаются художественные связи и взаимодействия, которые ранее оставались за пределами внимания критиков и историков — адептов поступательного, однолинейного развития искусства. Таков, к примеру, ставший сегодня явным интерес к теории Кандинского дадаистов и близкого к ним Марселя Дюшана.

Летом 1912 г. в Мюнхене он приобрел экземпляр «О духовном в искусстве» и книгу Кандинского и с большим вниманием прочитал отдельные ее части, записывая между строк и на полях французский перевод едва ли не каждого третьего немецкого слова.² Очевидно, знакомство с мыслями Кандинского, в частности, с его идеей «духовного видения» краски, было для Дюшана одним из наиболее сильных мюнхенских впечатлений, оказавших несомненное воздействие на формирование у него понятия ментального пространства и непосредственно способствовавших началу раз-

¹ Машинопись речи Макса Билла хранится в Фонде Кандинского в Париже. Ср. сходные впечатления Клиmenta Редько от встречи с Кандинским в Париже 5 августа 1935 г.: «Дружеское свидание с В. В. Кандинским. Пили у него чай и долго разговаривали о России, Германии, о Париже и Америке. Кандинский сух, но живой, активный. Поразительная живучесть, организованность, работоспособность» (Редько, К. Н. Указ. соч. С. 113).

² См. *Molderings, H. Duchamp in München 1912 // Marcel Duchamp in München 1912 / Katalog hrsg. von H. Freidel. München, 2012. S. 35, Anm. 56.*

работки концепции «Большого стекла». В парижском фонде Кандинского сохранилась репродукция «Новобрачной» Дюшана, использованная мастером в 1932 г. для иллюстрации перед участниками его семинара в Баухаузе основных проблем современного искусства¹. Она свидетельствует о продолжении диалога с Дюшаном, с которым после их встречи в Дессау в 1929 г. у него установились весьма дружеские отношения.²

А провозглашение Кандинским свободы художника в выборе нужной ему формы было услышано дадаистами. Так, немецкий поэт и драматург Гуго Балль усматривал в этом перенос в область искусства идеи свободы, на русский манер анархически окрашенной; эта ориентация безусловно импонировала как самому Баллю — ревностному читателю Петра Кропоткина и Михаила Бакунина, так и всем объединившимся в движении дадаизма художникам.³

В «О духовном в искусстве» Кандинский говорил о «беспределном просторе, глубине, богатстве, шире возможностей», открывающихся перед современным художником, который может свободно черпать свои формы в областях «чистой абстракции» и «чистой реалистики», а также в пространстве между ними. «Нынче день такой свободы», — писал он там, а в статье «К вопросу о форме» из альманаха «Синий всадник», которую он считал продолжением своего трактата, провозглашал равновеликость абстракции и реалистики.⁴ Эта позиция, от которой художник не отказался

¹ *Kandinsky W.* Op. cit. B. I. S. 412; B. II. S. 52, Abb. 35.

² См. *Kandinsky N.* Op. cit. S. 154–155.

³ См. лекцию Гуго Балля о Кандинском на закрытии первой выставки в «Галерее Дада» 7 апреля 1917 года (*Ball, H. Kandinsky // Ball H. Der Künstler und die Zeitkrankheit.* Frankfurt a.M., 1984. S. 45).

⁴ Кандинский, В. В. О духовном в искусстве // Кандинский, В. В. Указ.

и в дальнейшем, весьма удивительна для эпохи, которую буквально раздирали борьба и взаимное неприятие различных художественных школ и направлений.

В 1927 г. в письме Вилу Громану, молодому историку искусства, автору первой монографии о нем, Кандинский резюмировал следующим образом свою точку зрения на задачу художника: следует не исключать из искусства одни формы ради замещения их другими, но стремиться к их синтезу («никакого „или — или“, но „и“»).⁵ Пятнадцатью годами ранее этот же принцип был положен в основание редакторской деятельности Кандинского в альманахе «Синий всадник», первый — и единственный — номер которого, вышедший в мае 1912 г., объединил на своих страницах репродукции произведений художников разных эпох и стран, художественных традиций и течений; среди этих произведений были абстрактные картины Кандинского, рисунки детей и лубочные картинки.

Вернемся теперь снова к причинам неприятия политизированными студентами Bauhausа форкурса Кандинского. Правомерно ли утверждать, как это часто делается, что речь шла о нежелании с их стороны примкнуть к абстрактному искусству, которое объянялось мастером конечной точкой художественного прогресса? О том, что сам Кандинский так не считал и этому не учил, что он училциальному представлению об искусстве в совокупности различных его форм, среди которых абстрактные формы играли свою, вовсе не монополизирующую роль, свидетельствуют материалы основного курса обучения, которые стали известны благодаря

соч. С. 146; Кандинский, В. В. К вопросу о форме // Кандинский, В. В. Указ. соч. С. 220.

⁵ Письмо Кандинского Громану от 16 июля 1927 г. (Kandinsky, W. Briefe an Will Grohmann / hrsg. von Barbara Wörwag, unter Mitarbeit von A. Hoberg. München, 2015. S. 133).

последней публикации 2015 года. Особое значение в данном случае в ней имеет второй том, где воспроизведены изобразительные материалы, использовавшиеся мастером в ходе его уроков. Это 180 изображений (преимущественно вырезанных из журналов и газет) из области истории искусства, техники, архитектуры, жизни растений и животных, а также быта, спорта, жизни так называемых «примитивных» народов. Это своего рода атлас, который не одному исследователю напомнил знаменитый Атлас «Mnemosyne» гамбургского искусствоведа Аби Варбурга, созданный практически в те же годы — в первой половине 1920-х годов.

В ходе занятий Кандинский систематически сопоставлял произведения искусства с феноменами, взятыми из областей техники и природы. Так, 7 декабря 1928 года в записи, сделанной для занятия по конструкции со студентами четвертого семестра, он предлагал в качестве отдельной темы «Соотношения между областями, которые кажутся лежащими далеко друг от друга». ¹ Стремясь заинтересовать такими поисками своих студентов, он давал им задания сопоставлять предметы и явления внешне далекие, с тем чтобы научиться строить аргументацию, давая отсылки к как можно более широким контекстам. Речь шла о том, чтобы сопоставить, к примеру, готическую церковь и современный завод, или стандартный стул и стул, изготовленный по дизайну Марселя Брейера. Отмечая в конструкции стула Брейера сдвиг тяжести вверх, Кандинский отмечал ту же тенденцию в архитектуре Ле Корбюзье и находил аналогичные примеры в живописи, танце и сценографии своего времени.² Другой пример — сравнительный анализ готического собора и современного завода — должен был привести обучающихся к рассуждению о соотношениях вертикальных и горизон-

¹ Kandinsky, W. Op. cit. B. I. S. 304.

² Ibid.

тальных линий напряжения в современной архитектуре и в архитектуре прошлого; в ходе рассуждения он предлагал примеры архитектурных конструкций из США или из Китая.¹

Чем дальше отстояли друг от друга предметы их анализов, тем больше расширялся горизонт наблюдения студентов, руководимых профессором. Сравнивая между собой предметы и явления, относящиеся к сферам природы, искусства и техники (например, интерьер комнаты и картину), студенты должны были задавать себе вопрос, как в этих различных областях разрешаются общие проблемы, такие, как проблема отношения формы и содержания, цели и средства, и т. д.

Посещавшие занятия Кандинского студенты разных факультетов (керамика, металл, дерево, реклама, театр) должны были рассказывать о своем профессиональном опыте, сравнивать принципы работы в разных мастерских, обсуждать свои методы, ища между собой точки соприкосновения и различия. Все подвергалось сравнению и обсуждению, в том числе экономические и материальные условия работы. Кандинский направлял дискуссии, задавая вопросы общего характера, призывая к совместному размышлению. Например, он спрашивал, какая сила влечет в настоящий момент художников и инженеров разных областей к простым и чистым формам, каковы причины их отказа от декора и орнамента². Исходя из представления об органической цельности мира, Кандинский был уверен, что все в нем взаимосвязано и ни один вопрос в искусстве не может быть разрешен вне общего контекста. Он считал, что общие тенденции эпохи необходимым образом должны проявляться в разных сферах и что в развитии различных искусств дол-

¹ Ibid. S. 362.

² Ibid. S. 314.

жен быть параллелизм. Так, рассуждая о ставшем в ту эпоху актуальным вопросе о скорейшем исчезновении живописи, он считал, что такая постановка вопроса не может иметь смысла, пока продолжают существовать музыка и танец.¹

Сегодня, когда тенденция к глобализация все больше сочетается с растущей фрагментаризацией и спецификацией знания, обучение Кандинского, направленное на восстановление внутренних связей между внешне различными элементами и явлениями, нам представляется чрезвычайно актуальным. Что может быть, действительно, более актуальным, чем предложенный им на одном из занятий пример современной «поверхностности»: «Современные выставки, такие как „Искусство и техника“, „Живопись и музыка“, „Искусство и спорт“ — темы замечательные, решения же тупые по причине привычки видеть лишь внешние отношения. Внутренние же отношения — это медленно образующееся будущее».²

Ссылки

Ball, H. (1984). Kandinsky // Ball H. Der Künstler und die Zeitkrankheit. Frankfurt a.M.

Bill, M. (1951). Kandinsky, l'éducateur // Bill M. Kandinsky. Paris.

Jakobson, R. & Pomorska, K. Dialogues. Paris, 1980.

Kandinsky, W. (1973). Essays über Kunst und Künstler. Bern.

Kandinsky, W. (1975). Cours du Bauhaus. Paris.

Kandinsky, W. (2015). Briefe an Will Grohmann / hrsg. von Barbara Wörwag, unter Mitarbeit von A. Hoberg. München.

Kandinsky, N. Kandinsky und ich. München, 1987.

Molderings, H. (2012). Duchamp in München 1912 // Marcel Duchamp in München 1912 / Katalog hrsg. von H. Freidel. München.

Poling, C. V. (1982). Kandinsky-Unterricht am Bauhaus. Farbenseminar und analytisches Zeichnen dargestellt am Beispiel der Sammlung des Bauhaus-Archivs Berlin.

Кандинский, В. В. (2001). Избранные труды по теории искусства. М.. Т. II.

¹ Ibid. S. 314.

² Ibid. S. 350.

Пунин, Н. Н. О книгах // Искусство коммуны. Пг., 1919. № 9. С. 3.
Степанова, В. Ф. (1994). Человек не может жить без чуда. Письма, поэтические опыты, записки художницы. М.
Редько, К. Н. Дневники. Воспоминания. Статьи. М., 1974.
Хан-Магомедов, С. О. (1995). Вхутемас. Т. 1. М.
Якобсон, Р. О. (1987). Работы по поэтике М.

NADEZHDA PODZEMSKAYA

WASSILY KANDINSKY'S SCIENCE OF ART THROUGH THE PRYSM OF HIS TEACHING AT BAUHAUS

Abstract

This article is devoted to the great Russian painter Wassily Kandinsky's teaching at newly established (1919) institution Bauhaus to which he was invited by its founders after he had left Soviet Russia (1922). Kandinsky had serious previous academic experience: he had graduated from Moscow University where he studied economical statistics and made so deep success in his studies that after graduation he was recommended to teach in one of largest universities of Russia. He preferred the career of an artist but he never gave up his interest to theoretical knowledge and science. After his first period in Germany and after 1917 Revolution he took part in establishment of Academy of Artistic Sciences, he elaborated programs conjoining artistic and scientific forms of knowledge but he didn't manage to turn his plans into reality. As other outstanding persons, for instance, as Roman Jakobson, also mentioned in this article, he was made to leave Soviet Russia and to continue his studies abroad. He moved to Germany that he knew after the first period and used the lucky chance of Walter Gropius' invitation to join Bauhaus. Here he tried to use to teaching his academic, theoretical and methodological experience. Some essential details of this work the author exposes here basing on very interesting and important sources.

Key words

Kandinsky, Bauhaus, science of art, artistic education, teaching.

**ПЕРЕВОДЫ /
TRANSLATIONS**

ВИОЛА ХИЛЬДЕБРАНД-ШАТ¹

ЗА ПРЕДЕЛАМИ ЦВЕТА И ФОРМЫ

КНИГА ВАСИЛИЯ КАНДИНСКОГО «О ДУХОВНОМ В ИСКУССТВЕ И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ТРУД ВИЛЛИ БАУМАЙСТЕРА «НЕЗНАКОМОЕ В ИСКУССТВЕ»

(Перевод с немецкого Евгения Кондратьева²)

Абстракт

Если Кандинский делает акцент на внутренней экспрессии цвета и формы, то Баумайстер показывает, что суть искусства таится в самом творческом процессе. Баумайстер опирается на идеи Кандинского, но одновременно утверждает, что презентация предметных форм не обязательно препятствует подлинной художественной экспрессии. Если Кандинский говорит о «внутренней необходимости», то Баумайстер развивает мысль о значимости творческого процесса. Несмотря на различия в терминологии, теоретики приписывают процессу творчества сходное значение. Согласно Фидлеру, в нем заключается познавательная сила искусства, то, что Кандинский называет «духовным», а Баумайстер «незнакомым».

¹ Виола Хильдебранд-Шат — доктор искусствоведения, профессор, Университет им. И. В. Гёте (Франкфурт-на-Майне, Германия)
E-mail: Viola@HdSchat.de

² Евгений Кондратьев — доцент кафедры эстетики философского факультета МГУ имени М.В.Ломоносова, и.о. заведующего кафедрой, заместитель главного редактора *Aesthetica Universalis*.

Ключевые слова

Художественная экспрессия, нефигуративное искусство, цвет, форма, абстракция, процесс творчества, репродукция, незнакомое, духовное, В. Кандинский, В. Баумайстер, К. О. Гёц, К. Фидлер.

«Художественное значение возникает непреднамеренно, творчество не имеет цели, художник бессознательно создает незнакомые ценности» (Baumeister, 1947, S. 114). В этих, записанных в начале 40-х годов, словах предугадываются идеи чистого живописного жеста, присущего искусству информализма. В самом деле, цитата взята из книги «Незнакомое в искусстве», написанной в 1947 году, сразу после войны. В ней Вилли Баумайстер обобщает свои мысли о сущности искусства, продуманные в то время, когда он был отстранен нацистами от преподавания во Франкфуртском художественном училище, ему было запрещено участвовать в выставках, заниматься живописью и приходилось находиться в городе Урах в Швабских Альпах. Для поколения немецких художников, которые хотели возобновить или начать свою художественную деятельность после 1945 года, труд Баумайстера стал знаковым. В нем получили отражение не только актуальные для своего времени споры о беспредметном искусстве, но и были предвосхищены основные тенденции развития немецкого искусства первой половины 50-х годов. В своей работе Баумайстер обращается к идеям теоретических трактатов первых десятилетий XX столетия, в которых затрагивалась проблема освобождения формы и цвета в искусстве. Наиболее примечательной из них является книга Василия Кандинского «О духовном в искусстве» (Kandinsky, 1912).

Кандинский формулирует идеи, ставшие теоретической основой современного искусства. Одно из его основных требований к искусству, в особенности, к живописи, — отказ от всего внешнего, предметно обусловленного. Истинная сущность искусства должна быть раскрыта через форму и цвет, поскольку даже не реферируя к предметному содер-

жанию, они обладают удивительной выразительностью. С введенным им понятием «внутренней необходимости» Кандинский связывает творческую силу новаторского искусства. Такое искусство не следует смешивать с «искусством для искусства», которое может быть реализовано любым мастеровитым художником. Согласно Кандинскому, референция к предметности и абстракция являются полярными экстремумами формообразования в искусстве, все возможности художественного выражения заключены между ними. Тем не менее, художник не может полностью уяснить сущность формы, так как природа искусства не является ни вербально, ни предметно постижимой. Эта, казалось бы, безнадежная ситуация напоминает романтический топос невыразимости, которому художники конца XVIII — начала XIX веков находили соответствие в идеализации и стилизации. Однако Кандинский решает проблему выразительности посредством «живописной композиции» (Kandinsky, 1912, S. 57). Кандинский отвергает не только любую предметность, но и индивидуальные формы, отдельные формы рассматриваются им, в первую очередь, как элементы целостного контекста. Выразительность индивидуальной формы теряет значение, а экспрессия картины предопределяется абстрактным и нефигуративным значением. Таким образом, возникает предпосылка для появления «внутреннего звука» произведения, вызывающего душевную вибрацию и обеспечивающего психологическое воздействие композиции: ««Чем свободнее абстрактный элемент формы, тем чище... его звучание» (Kandinsky, 1912, S. 59). И здесь Кандинский исходит из сущностного принципа «внутренней необходимости», исключающего все второстепенное.

Если Кандинский делает акцент на внутренней экспрессии цвета и формы, то Баумайстер показывает, что суть искусства таится в самом творческом процессе. Цвет, форма и предмет не имеют значения. Баумайстер опирается на идеи Кандинского, но одновременно утверждает, что

презентация предметных форм не обязательно препятствует подлинной художественной экспрессии. Решающим значением обладает, скорее, основная творческая интенция. По Баумайстеру, стремлению к предметности противостоит формообразующий внутренний импульс. Если первое является подражанием в смысле имитации, то второе возникает в воображении. Искусство творит формы подобно природе. Цель художественного творчества тесно связана с его средствами. Преднамеренное стремление к предметности выхолащивает внутренние возможности художественного средства, разрушает его целостность. Однако, когда художественные средства используются в соответствии с присущими им свойствами, несмотря на их иррациональность, они оказываются способными выражать дематериализованный мир и, следовательно, самих себя.

Баумайстер неоднократно иллюстрирует свои идеи художественными примерами из различных культурных и исторических периодов. Он подчеркивает, что решающее значение имеет не конечный результат, а исключительно творческая воля. Как таковой, figurативный образ нельзя считать реалистическим или натуралистическим, если его источником были идеальные или абстрактные представления. И наоборот, беспредметный образ, созданный в имитационной манере, не является выражением творческой воли и может быть назван натуралистическим. Фигуративное изображение, перед которым ставятся формальные задачи, может быть более абстрактным, нежели беспредметный образ, созданный под влиянием объективного подражательного намерения. По мнению Баумайстера, работы Пикассо «голубого» и «розового» периодов не являлись колористическими подражаниями, а возникли в воображении, направленном к поиску абсолютной формы. Таким образом, истинное искусство непреднамеренно, творческое действие непроизвольно, художник бессознательно создает незнакомые прежде ценности. Незнакомое в искусстве для Баумайстера —

не предопределенная цель, но то, что открывается и проявляется в процессе самого творчества (Baumeister, 1947, S. 114). «Относительная предметность и название „возникают“ только в процессе творчества и обнаруживаются уже в завершенном изображении» (Baumeister, 1947, S. 101). Если Кандинский говорит о «внутренней необходимости», которая сама по себе действенна и способна привести художественные средства к согласованности, то Баумайстер подчеркивает и развивает мысль о значимости творческого процесса.

Подобные идеи высказывал еще Конрад Фидлер. Фидлер переосмыслил творческий художественный процесс, основу которого он видел в непосредственном созерцании реальности, а не в ее иллюзионистском воссоздании. К двум трактовкам искусства как подражания и трансформации Фидлер добавляет третью. Для него выражением художественной истины является не само получившее завершение произведение искусства, а творческий процесс. Изобразительная деятельность начинается с восприятия, неопределенным, общим впечатлениям подбираются соответствующие средства выражения. «В художественном процессе простое созерцание и представление являются только началом, отправной точкой... в то время как все развитие и совершенствование связаны с творческой деятельностью» (Fiedler, 1977, S. 194). Таким образом, произведения искусства наделяются значением, восходящим к романтическому топосу невыразимости конца XVIII столетия. Для Фидлера искусство — воплощение бесконечного, а отдельные произведения — лишь частичное выражение того, что невозможно постичь во всей его полноте. Для обозначения невыразимого Кандинский обращается к термину «духовное», а Баумайстер — «незнакомое».

Хотя Кандинский и Баумайстер применяют различные термины, оказывается, что они сходно интерпретируют идеи Фидлера, в дальнейшем развивая их. Этую линию Бау-

майстер отражает в своей книге. Впрочем, это не объясняет того широкого признания, которое публикация Баумайстера получила после Второй мировой войны. Востребованность идей Баумайстера делается очевидной при сопоставлении книги художника и живописи информализма с творчеством предшественников. Баумайстер иллюстрирует свои мысли образцами из истории искусства, которые содержатся в приложении к его книге. Среди работ художников, которые несколько лет спустя были включены в направление информализма, находится темпера Карла Отто Гёца 1942 года. Несмотря на то, что изображенный здесь мотив «столкнувшихся птиц» все еще абстрактен, в мимолетной цветовой гамме основания, и в многослойных формах, перекрывающих друг друга, информальный стиль работы уже становится ощутимым. Концепция этой работы близка к концепции таких картин, как «Птичье гнездо», «Дятел и свои» или «Ночная птица», сделанных при помощи велосипедного насоса, когда полученные посредством воздушной струи цветовые дорожки отражали непреднамеренное действие, или процесс получения изображения. Здесь находит свою реализацию требование Баумайстера, чтобы мотив не предшествовал художественному действию, а проявлялся во время творческого процесса, и следовательно, был неожиданным. Изображения, полученные с помощью пневматического насоса, демонстрируют, что «незнакомое» Баумайстера не может быть привязано ни к содержанию, ни к форме, но выявляется в процессе свободного спонтанного творчества. Действие, разворачивающееся в ходе творчества, напоминает «автоматический жест» сюрреалистов, который находит свое отражение в неосознанном живописном жесте искусства информализма.

В заключительной части своей книги Баумайстер описывает непредсказуемое, неисследованное и часто бессознательное влияние примитивных и незнакомых культур на художественное творчество. Уже Кандинский высказы-

вал подобную мысль в отношении одного из своих произведений. Этот элемент «чисто и вечно художественного» непроизвольно присутствует в культурах всех народов и времен (Kandinsky, 1912, S. 65). Инспирированные таким образом художественные произведения открывают возможности нового видения и приводят к дальнейшим открытиям (Baumeister, 1947, S. 157). Художественные поиски, которые Баумайстер считает необходимыми для нахождения новых форм, начинаются с необычной идеи, но в то же время направляются интуицией, видением, которые художник стремится реализовать в конгениальном произведении искусства (Baumeister, 1947, S. 145ff). Несмотря на то, что Баумайстер в этой связи использует термин «видение», он не подразумевает под ним образ, за которым следует художник. Он неоднократно подчеркивал, что художник не должен следовать за конкретным представлением, а ему следует руководствоваться спонтанной идеей, рождающейся в процессе поиска цели. Предполагаемая цель оказывается стимулом, движущей силой творческой работы (Baumeister 1947, S. 161). Цель, в свою очередь, обусловливается бессознательным началом, что созвучно идее Гёте: «Все, что создает гений, создает бессознательно и никакое гениальное творение не может быть усовершенствовано простым размышлением, но сам гений, продолжительно размышляя, может подняться до такой высоты, чтобы создать совершенные творения» (Goethe an Friedrich Schiller am 6.3.1800, z. n. Baumeister, 1947, S. 172). Теория Баумайстера реализуется в его собственном художественном творчестве. В 1942 году он начинает серию картин по эпосу о Гильгамеше. При помощи шпатлевки он создает архаичные формы, которые внешне напоминают старую кладку. Таким образом, независимо от названия, сама фактура материала создает архаическое впечатление (Vgl. Grohmann, 1963, S. 101), пробуждает прайсторическую память. Данный цикл работ Баумайстера, в свою очередь, оказывает влия-

ние на творчество Гёца. Не случайно некоторые из его работ, созданные в 1946 году, названы «Гильгамеш» и, таким образом, отсылают к одноименной серии Баумайстера. Гёц, вдохновленный чтением эпоса о Гильгамеше, рекомендованного Баумайстером, создает частично фигуративный, частично беспредметный мотив, применяя особую технику рельефной печати, специально разработанную им для получения разных вариантов одной и той же темы. Этап подготовки формы и нанесения краски, который можно предварительно спланировать, при печати оказывается во власти случайности, поэтому ни один из принтов не является идентичным. Столь же неповторимы, как и работы Гёца, картины, в которых Баумайстер воссоздает архаические формы. Баумайстер отвергает искусство, которое было задумано ради него самого, но обращается к древним культовым обычаям, напоминая о незнакомом, выразить которое Гёц стремился в своем художественном действии. Гёц имел некое преимущество перед художниками его поколения в силу относительно благоприятной ситуации во время войны. В эти годы у него сохранялась возможность не прекращать художественное творчество и экспериментировать с различными изобразительными приемами, а также поддерживать контакты с миром искусства, например, с Баумайстером, который был старше его на двадцать пять лет. Хотя пример Гёца и не является типичным для художника в период войны, его работы того времени предвосхищают послевоенное развитие искусства. Становится ясно, как оно было связано с предвоенными течениями в искусстве. Нельзя недооценивать влияние сюрреализма на раннее творчество Гёца, который вскоре переходит к экспериментам со свободными формами изображения и информальному живописному действию.

Общим для теорий Конрада Фидлера, Василия Кандинского и Вилли Баумайстера является редукция значения итогового художественного образа при одновременном

подчеркивании важности формообразующего действия, которое достигает кульминации в живописи информализма. Несмотря на различия в терминологии, все три теоретика приписывают процессу творчества сходное значение. В нем они находят источник реальной ценности художественного выражения. Согласно Фидлеру, в творческом процессе заключается познавательная сила искусства, в нем происходит то, что Кандинский называет «духовным», а Баумайстер «незнакомым». Ни «духовное», ни «незнакомое» не могут быть описаны словами, но могут быть выражены только в процессе творческой деятельности художника и не могут быть зафиксированы. В отличие от визуального языка, теоретический имеет возможность дальнейшего абстрагирования. Искусство первой трети XX века, кажется, подошло к пределу беспредметности, и дальнейшее развитие абстрактных форм едва ли можно было себе представить. Художественно-теоретические труды Кандинского и Баумайстера возникают в контексте искусства, которое считается современным до сих пор. Высказанные в них идеи должны быть рассмотрены на фоне художественного направления, которое за границей во время войны было связано с именами Ж. Фотрие, Вольса¹, Х. Хартунга, П. Сулажа, Ж. Матьё и многих других.

Ссылки

Baumeister, W. (1947). Das Unbekannte in der Kunst, Stuttgart.
Fiedler, C. (1977). Der Ursprung der künstlerischen Tätigkeit //
Schriften über Kunst, Köln.
Grohmann, W., (1963). Willi Baumeister. Leben und Werk, Köln.
Kandinsky, W. (1912). Über das Geistige in der Kunst, München.

¹ Вольс (*Wols*) — псевдоним художника Альфреда Отто Вольфганга Шульце (*Alfred Otto Wolfgang Schulze*). (Примечание переводчика. — E.K.).

VIOLA HILDEBRAND-SCHAT¹

BEYOND COLOR AND FORM

WASSILY KANDINSKY'S BOOK «ON THE SPIRITUAL IN ART» AND ITS INFLUENCE ON WILLI BAUMEISTER'S THEORETICAL WORK «THE UNKNOWN IN ART»

Abstract

While Kandinsky in his theory sets priorities to the interior expression of colour and form, Baumeister points out that the essence of art is due to the intention of creation. Baumeister picks up the ideas of Kandinsky, but also states that a presentation of form or subject not necessarily is abject to the true and real expression of art. As much as Kandinsky refers to the «innere Notwendigkeit», Baumeister points to the process as central for the artistic value. Despite differences between the terms for all theorists is common the significance they attribute to the process of creation. According to Fiedler here lays the aim of cognition, to which Kandinsky turns to with the «Spiritual» and Baumeister with the «Unknown».

Key words

Artistic expression, non-figurative art, colour, form, abstraction, process of creation, reproduction, «unknown», «spiritual», W. Kandinsky, W. Baumeister, K. O. Götz, K. Fiedler.

¹ *Viola Hildebrand-Schat* — Dr. habil., Prof., Goethe-Universität Frankfurt am Main (Germany). E-mail: Viola@HdSchat.de

ОБЗОРЫ / REVIEWS

МАКСИМ МИЩЕНКО

ФОРМУЛЫ МИРОЗДАНИЯ В «ИНВАРИАНТАХ» СВЕТЛАНЫ КАЛИСТРАТОВОЙ

Абстракт

В статье рассматривается одно из актуальных направлений современного изобразительного искусства Science art на примере творчества художника Светланы Калистратовой, которая занимается исследованием сложных комбинаций различных топологических пространств. Предлагается философско-культурологический анализ феномена данного художественного направления, его роли и эстетического восприятия в социокультурном пространстве современного общества.

Ключевые слова

Science art, изобразительное искусство, художественные практики, современное искусство, творчество, современная культура, тенденции развития искусства, Светлана Калистратова, эстетическое восприятие.

Мировоззрение и мироощущение Светланы Калистратовой формировались и определялись изначально в русле естественнонаучных идей и методов. Именно это во многом определило свой особый вектор ее творческого развития как художника — представителя все более набирающего популярность направления в современном искусстве под названием Science art. Часто в качестве отправной точки в творчестве Калистратовой выступают объекты и понятия, которыми обычно оперируют прикладные науки. Неудиви-

тельно, что были созданы такие работы, как серия «Геометрия на плоскости», «Планарный граф», «Двоичный код», «Упаковка квадратов», «Узлы», «Принцип MAX» и др. Поэтому за классической авангардной формой ее картин можно увидеть особый подход, некую новую синестетическую вариацию, разыгрывающую междисциплинарное и эстетическое взаимодействие живописи и математики. Тут ощущается внутридушевый перенос с геометризованных закономерностей на плоскость художественного замысла и праксиса, происходящий в личности Творца. Проглядываются глубинные соотношения матемы и цвета. Думается, этот довольно неочевидный вариант «сообщения», либо «сопредставления» и является центрирующим моментом творчества этого художника. В таком совмещении классические правила ассоциации, выраженные через принцип «смежности» (фундамент метонимии) или принцип «сходства» (метафорическая основа), не действуют; необходим прорыв, скачок, «прыжок веры», истребляющий пропасть меж оппонирующими феноменами. Так, в дело вступает рефлексивная компонента Автора, но на некоем подсознательном, не вербальном уровне. Априорно, безапелляционно, неаргументированно... Художница созидает свои полотна из мельчайших единиц цвета, руководствуясь подсознательной, тонко «настроенной» математической методой.

Вообще, прецеденты совмещения искусства с естественными науками встречаются на протяжении всего прошлого столетия. Интересно, что «лучизм» М. Ларионова был завязан на естественно-научной дисциплинарности, возникнув как художественный отклик на революционные достижения физики микромира первой четверти XX века. Живопись Светланы Калистратовой можно рассматривать как один из интереснейших и, в общем-то, немногочисленных творческих опытов, существенной составной частью которого является взаимовлияние и взаимопроникновение идей искусства и науки.

Постсовременность демонстрирует свою враждебность ко всему, что пытается проникнуться истиной, либо добраться до универсальных подоснов. Симптомом столь повсеместного неприятия Универсального может являться вытеснение фундаментальных категорий мышлением общества потребления. Так «искусство» по коммерциализированной логике вытесняется «субкультурой». Рыночная стратегия, отрицая родовую категорию «Искусства» как нерентабельную и бесперспективную, заменяет ее понятием «культуры» (вернее «субкультуры»), культуры ограниченной группы, культуры «для-себя», принципиально не обобщаемой и отражающей лишь узкоспециализированные вкусы. «Искусство» как творческий акт, независимый от пространственно-временных характеристик, духовно возвышается над «культурой» как формой коммерческого мировосприятия, как бы современно и востребовано она ни представлялась. В типологически модернистских картинах Светланы Калистратовой зафиксирован глубинный отказ от потребительских «художеств», постмодернистского мейнстрима, серийных продуктов медиа-культуры.

Чем характеризуется постсовременная культура как ни карнавалом симуляков (третичных подобий), разорвавших отношения с реальностью и Духом, скрывающих свою безосновательность под сенью коммуникативных актов и скоротечного медиауспеха? Правомерно ли будет сравнивать нынешние продукты масскультта, этой культуры рейтингов и диаграмм, с пустой оболочкой, скорлупой без ядра? Справедливо ли утверждение о культурном доминировании расстиражированных образов мейнстрима как законченной действительности постиндустриального общества? Традиции западноевропейского искусства кроются под молотом глобалистской медиакультуры; художественные артефакты и арт-проекты необъяснимым образом вливаются в массовое течение, разрушая фундаментальные эстетические градации, безапелляционно стирая линию демаркации между

высокой и низовой культурами (мировым искусством и мас-совой культурой).

Живопись Калистратовой традиционна, насколько это консервативное понятие можно отнести к феномену художественного авангарда. Традиционность картин, вероятно, заключается в том, что их Автор не стремится разорвать связующую нить между изображением и реальностью; процесс отражения действительности не поколеблен хитроумными заимствованиями, беззастенчивой игрой цитат, мастерскими отсылками, типичными для постмодернистских художеств. Да, конечно, приверженность сложнейшим установкам авангарда, доведшего до крайних пределов технику выражения Духовного, просматривается. И мы сталкиваемся с насыщенными, концентрированными художественными образами. Естественно, мы имеем дело с искусством беспредметности, с отображением запредельной сферы чисел, фактур, геометризованных плоскостей, платоновских эйдосов. Но связь с реальностью, пусть сложнейшая и математизированная, все-таки остается. Реальные объекты постоянно выступают источником вдохновения художника, отправной точкой, начиная с ранних работ, таких как серия «Старое бабушкино одеяло», «Танец белого слона» и др. Характерна в этом смысле и более поздняя (2010) серия «Инварианты. Пространство игр. Оригами». Искренняя попытка художника транслировать действительность на художественное полотно сквозь буфер аналитического сознания крайне контрастирует с текущими новомодными опытами циничного и коммерциализированного медиаарта, ограничивающегося серийным производством и комбинацией впечатывающихся, запоминающихся образов. Так авангардистское описание Универсума совершенно не вяжется с постмодернистской зачарованностью простотой и доступностью в оперировании готовыми визуальными изображениями информационного века. Здесь и там встречается лоскутная структура; но в нашем случае наличествует

интуитивное раскрытие многообразия реальности, а во втором — поверхностная стыковка элементов культурологического избытка: размноженных образов, сложносочиненных техник, фрагментов среды (место традиционных принципов Эстетики было занято новыми ценностями, которые некогда были названы «шок-ценностями», — это новизна, интенсивность, экстраординарность). Итак, творчество Светланы Калистратовой не постсовременно, но свое-временно.

Картины Калистратовой сходны с художественными произведениями классического авангарда с точки зрения первичного восприятия, бросающейся в глаза видимости, на уровне Означающих. Отличия возникают в плоскости означивания, при обращении к Означаемым. При сохранении общего («однокоренного») визуального стереотипа, мы видим глубинное различие в смысловых инвестициях и нюансированных оттенках замысла, говорящих о смене творческого контекста. Проще говоря, если искусственный профессионал зафиксирует высокую степень преемственности в изобразительной технике с авангардным прошлым, эта связь сбалансируется инаковостью постсовременного замысла и новейшими художественными методами Мастера. То есть мы сталкиваемся с герменевтической корректировкой авангардистского наследия.

В классическом авангарде присутствует свод принципов, пусть и подразумевающихся, определяющих состояние изобразительных техник и приемов. К примеру, акцент на цикличности и повторении идентичных компонентов обусловливает интенсификацию новых значений; так, благодаря практике повторения создаются эмерджентные творения, где Целое, как нечто большее, чем сумма частей, получает статус эстетической ценности. Экзистенциальная избыточность раздвигает эстетические границы до радикальных экспрессивных полюсов. Фрагментация рассредоточивает восприятие аудитории, децентрирует художественное «силовое

поле», склоняя пристальный взгляд зрителя то на случайных деталях, то на целостности композиции. Композиционное рассеяние, создавая ощущение поверхностной хаотичности, в действительности пытается описать образование глубинных и устойчивых структур. Символы, шифры, образы в авангардистских картинах суть абсолютизировавшие себя знаки, предавшиеся забвению о первичном состоянии себя. Проникая в эстетическую реальность, авангардистские образы самозамыкаются и приобретают непрозрачный панцирь для реалистичных трактовок и зрительского сочувствия.

Что же специфического в авангардистском художественном акте Светланы Калистратовой? Во-первых, это особая стратегема отображения, где нарушается классический принцип мимесиса, то есть отсутствует видимое сходство между предметом и его художественным образом. Некоторые исключения в ранних работах только подтверждают общее положение дел. Это отображающее «подобие» подменяется комплексным интеллектуальным видением, свободой ассоциативного художественного мышления. Здесь часто просматривается радикализация художественных средств, выражающих авторское видение, внутренний строй Мастера. Художественная процедура рассматривается сквозь фильтр проблемы Существования, выступающая как природный дар, либо как изначальный замысел, стремящийся к актуализации. В свое время Х.-Г. Гадамер под современным произведением искусства понимал некую презентацию, изливающуюся из первообраза, являющую собой «бытийный процесс, влияющий на ранг бытия представленного. Благодаря представлению у него тотчас же происходит прирост бытия»¹. Так произведение искусства

¹ Гадамер, Х.-Г. Истина и метод: Основы филос. герменевтики: Пер. с нем. / Общ. ред. и вступ. ст. Б.Н. Бессонова. М.: Прогресс, 1988. С. 188.

являет собой динамичное снятие обыденной, не-сакрализованной реальности, трансформацию ее в истинное бытие.

Во-вторых, это принципиальная диалогичность, которая предполагает реального или виртуального зрителя, и интеллектуальная открытость произведения, то есть разомкнутость для свободных толкований публики. Мало того, что сам автор вкладывает целый спектр значений в одну-единственную работу, так еще и провоцирует созерцающих на бесчисленные трактовки; тем самым, картина становится исходным креативным импульсом для собственного эстетического или арт-критического действия со стороны воспринимающего. Когда подлинный зритель погружается в мир произведения, само символическое истолкование превращается в источник живого творчества, и далее трактовки плодят трактовки в русле «здравой» бесконечности. Например, живописные полотна из цикла «Метаморфозы Алголь» демонстрируют внутреннюю жизнь звезды Алголь из созвездия Кассиопеи, звезды, которая каждые пять часов меняет свой блеск; но они могут быть также интерпретированы как смена времен года или смена времени дня, а также смена настроения человека.

В-третьих, знаковая интенсификация, смысловая насыщенность, содержательная расфокусировка авангардистских художественных произведений. Данные эстетические качества довольно плохо соотносятся со стандартной практикой восприятия действительности людьми. Когнитивный аппарат восприятия по обыкновению центрируется на предметном, конкретном и знакомом. Распространенная очевидность: люди воспринимают действительность избирательно, выхватывая отдельные фрагменты реалий в кратковременную память, складируя малую часть воспринятого в долговременную память и отвергая огромный массив остальных образов. В акте восприятия мы уже генерируем упрощенную реальность, которая потом еще более

«уменьшится» в плоскости языка, способствуя неким pragматичным целям. Давным-давно эта особенность способствовала эволюционному выживанию. Но сейчас она, к примеру, мешает осмысленно созерцать настоящие авангардные картины.

Беспредметные абстрактные картины, определенные специфическим художественным стремлением и эстетической актуализацией особых форм выразительности, впервые были явлены еще столетие назад цветовой феерией В. Кандинского, Ф. Купки. А нидерландская группа (*De Stijl*) с Мондрианом и ван Дуйсбургом, например, воспевала мистическую простоту, внятность и функциональность геометризованных форм, отражающих первичные структуры Вселенной, противодействуя случайности и хаотичности «натуры». Сакрализующе примитивистская двойственность горизонталь-вертикаль, подкрепленная цветовой конкретикой, придала связке визуализация-духовностьенную основательность и безудержную вариативность. Так, Духовное, за которым гонялся декаденствующий XX век, взрывало оболочку видимости, корежило принцип целостного предмета, забрасывало на плоскость холста сущностные фрагменты божественной Вселенной. Беспредметность давала мастеру возможность сконцентрироваться на взаимодействии линии и цвета, которые по заветам эстетской метафизики оказывались посредниками между духовным мироустройством и зрителем. Художнику нужно сбросить непрозрачные покровы с фундаментальных закономерностей «линии-и-цвета», посредством эстетических приемов отразить Духовное. Беспредметность — это не вычурная выдумка эстетствующих изобретателей, но художественная необходимость, адекватная текущим событиям авангардистского радикализма. Комплексное сочетание цветовых пятен, господство бесформенного колоризма и проектирование всевозможных геометрических структур стали узнаваемым брендом, симптомом художе-

ственного авангарда. Последний не ограничивался аспектом самоценной и исключительной выразительности «линии-и-цвета», но стремился к отображающей функции, приоткрывающей глубины, истины, сущности. Творчество Калистратовой полностью согласуется с этими принципами абстрактного искусства и на путях выявления художественными средствами инвариантов в устройстве Универсума развивает установки классического авангарда.

Наличествует ли в работах Светланы Калистратовой то восприятие пространственно-временного континуума, что именуется «дантовым хронотопом», где фикция и действительность являются совмещёнными, а прошлое с будущим — синхронны? В какой-то степени — да, ведь Автор пытается пробудить через художественные процедуры спящие фундаментальные закономерности Универсума, где вневременность непререкаема. В своих художественных композициях она как бы исследует закономерности изменчивости и развития мира. Рассматривая сложные комбинации различных топологических пространств, анализируя их наиболее общие и фундаментальные особенности, художница делает попытку прикоснуться к глобальным проблемам Универсума. Постепенно, в процессе создания разных живописных серий вырабатываются главные цели и философия творчества. Высокий уровень образного, композиционного и колористического мастерства, достигнутые к этому моменту, позволил ей ставить и решать масштабные творческие задачи, объединяя и последовательно развивая свои идеи в большой программе «Инварианты». Здесь уже отправными образами являются не конкретные объекты реальности и даже не определения и понятия прикладных наук, а самые общие принципы и закономерности, являющиеся итогом и результатом научных исследований. Совершенно очевидно, что все это происходит не на основе изучения и анализа этих результатов, а на уровне подсознания и интуиции художника. Инвари-

антность различных феноменов Мироздания подвергается художественному осмыслению в таких сериях картин, как «Структура пространства», «Пространство. Субстанции», «Горизонт», «Горизонтали-Вертикали», «Пространство игр», «Супрематическая ассамблея», «Пространство слова» и др.

Антиномичность существующих вымысла и реалий обоснована операциональным выворачиванием отношений субъекта и объекта эстетического восприятия. Ее абстракции отличаются специфической энергетикой столкнутых или сплетенных друг с другом образов, формаций, цветовых плоскостей, изысканных ритмов. Здесь проглядывается молчаливое «Оно» как безликая форма и действующий персонаж вселенских процессов.

Картины Калистратовой отсылают зрительский взор назад к самому себе, к эмотивным ощущением бытия, к интуитивному проникновению в кантианские формы восприятия. Историческая конкретность «здесь-и-сейчас» с ее обывательскими реалиями, этической нормативностью, социальным заказом, политической ангажированностью выносится за скобки опыта, — опыта эстетической вовлеченности в пространственные закономерности бытия. Здесь отсутствует иллюстративный тип художественного мышления; литературный и изобразительный языки разъединены. Публика приглашена в бытийственное путешествие сквозь странные элементы картины, изначально как бы и не наличествующие, но проявляющиеся на ступени отсутствия, отстранения: такое положение дел препятствует включению в обыденную реальность и поддерживает их общность с ноуменом. Образ ставит вопрос открытости трансцендентному.

Творчество Светланы Калистратовой концептуально близко эстетическим взглядам П. Филонова. Внутреннее видение объектов, феноменов и Универсума художница актуализирует в сложных графически-живописных конструкциях. Что весьма напоминает глубинно сциентист-

ский подход зачинателя «Аналитического искусства», построенного на исключительно научных принципах: «Так как я знаю, анализирую, вижу, интуирую, что в любом объекте не два предиката, форма да цвет, а целый мир видимых или невидимых явлений, их эманации, реакций, включений, генезиса, бытия, известных или тайных свойств, имеющих в свою очередь бесчисленные предикаты, — то я отрицаю вероучение современного реализма „двух предикатов“ и все его право-левые секты как ненаучные и мертвые, — начисто». ¹ Творческие искания Светланы Калистратовой блестяще иллюстрируют концептуальную тезу о художественном отображении мировых формул бытия.

MAXIM MISHCHENKO

**FORMULAS OF THE UNIVERSE
IN «INVARIANTS» BY SVETLANA
KALISTRATOVA**

Abstract

The article examines one of the current trends in contemporary art ScienceArt on the example of creativity of the artist Svetlana Kalistratova, which deals with the study of complex combinations of various topological spaces. A philosophical and cultural analysis of the phenomenon of this artistic direction, its role and aesthetic perception in the sociocultural space of modern society is proposed.

Key words

Science art, fine arts, artistic practices, contemporary art, creativity, contemporary culture, trends in the development of art, Svetlana Kalistratova, aesthetic perception.

¹ Филонов, П. Декларация «Мирового расцвета» // Жизнь искусства. 1923. №20. С. 3.

ПРАКТИКИ / PRACTICES

ЛАДА БАЛАШОВА¹

ЮНАКИ, ИЛИ КОНЦЕПЦИЯ «ПУСТОТЫ» В СОВРЕМЕННОЙ ЯПОНСКОЙ МУЗЕОЛОГИИ

Абстракт

Статья посвящена феномену «пустого» музея в Японии. Данное направление японского музееведения рассматривается в национальном историко-культурном контексте. Особое внимание уделяется его истокам, развитию, эстетике и специфике на разных этапах эволюции. Автор прослеживает процесс взаимодействия и влияния западной культуры на формирование новой для Японии институции — музея, а также современное состояние музеологии в стране.

Ключевые слова

«Пустой» музей, биджуцу, бунтен, иэмото, японская музеология, эстетика пустоты.

В японском (и китайском) искусстве пустое пространство воспринимается как потенциальная сила. Пустота или *Yohaku* (белое пространство) открывает противоположное — форму. Каждый элемент отделенный *Yohaku* вносит порядок и идентичность другому. Данная философско-эстетическая концепция характерна для японских садов, искусства, в том числе фотографии, поэзии и архитектуры, и,

¹ Лада Балашова — кандидат искусствоведения, приглашенный лектор, Университет Эссекса (Великобритания)

наконец, — современного музея. 21 января 2007 года в Токио, в районе Роппонги, в самом центре Токийского мегаполиса, открылся пятый Национальный художественный музей Японии — один из самых престижных и дорогих культурных проектов правительства в эпоху после японского финансово-экономического «пузыря» (1986—1991). Здание нового Национального музея (буквально «Национального музея международного искусства») было спроектировано всемирно известным архитектором Курокавой Кишо (1934—2007) и обошлось в 250 млн фунтов стерлингов. Галерея площадью 14 000 кв. м является не только крупнейшей в Японии, но и превышает Музей современного искусства в Нью-Йорке (12500 кв. м). Многие эксперты по искусству и музеям резко критиковали Национальный художественный центр Токио за его кураторскую и управлеченческую политику во время планирования и строительства, поскольку он должен был стать последним дополнением к ряду «галерейных музеев» или того, что можно назвать «пустыми музеями». «Пустой музей» — особый тип музея, «не музей без аудитории», но музей без коллекции, постоянных экспозиций и кураторов. Музей такого рода вмещает временные выставки, спонсируемые и курируемые различными организациями, включая средства массовой информации, частные выставочные компании, а также местные и национальные художественные группы. С точки зрения посещаемости, НАСТ кажется довольно успешным. Из организованных в первом 2007 году выставок 69 принадлежали арт-группам и 11 музею в сотрудничестве с СМИ и другими организациями. Число посетителей достигло 1 млн 11 мая 2007 года — всего через три с половиной месяца после его открытия. Как следует из японского названия, музей фокусируется на произведениях современного искусства со всего мира. Уже в первый год открытия музея здесь состоялись выставки Моне («Искусство Моне и его наследие»), проходившая с 7 апреля

по 2 июля 2007 года, которая привлекла 709620 посетителей; «Молочница Вермеера и голландская жанровая живопись» (26 сентября — 17 декабря 2007) и «Весь мир в Париже: иностранные художники в Париже» (7 февраля — 7 мая 2007).

Указанные выше характеристики «пустого музея» напоминают раннюю политику Музея современного искусства в Нью-Йорке (MoMA) под руководством Альфреда Х. Барра, согласно которой Музей не должен был хранить произведения искусства более 50—60 лет после их создания, и каждая работа в их коллекции в конечном итоге должна была быть передана в Музей Метрополитен, Нью-Йорк. Во многом она также соотносится с недавней тенденцией среди музеев современного искусства в Европе и Северной Америки, которые отказываются от традиционной практики коллекции и постоянной экспозиции, чтобы постоянно идти в ногу с быстро меняющимися движениями, глобализацией, современностью. Однако создание NACT и развитие «пустого музея» в целом, следует рассматривать в ином контексте — культурно и исторически связанном, что отличает его от западных.

Нет никаких сомнений в том, что развитие художественных музеев в Японии во многом обусловлено растущим контактом Японии с Западом со второй половины XIX века. Япония быстро переосмыслила себя как новое национальное государство при конституционной монархии, соперничаая с западными имперскими сверхдержавами, введя широкий спектр политических, культурных и технологических элементов из Европы и США. Именно в таких условиях концепция «художественного музея», идея музея была введена в Японии с Запада в конце XIX века, в период активного творческого взаимодействия после выхода страны из изоляции. Но в Японии, как и другие культурные феномены, она была переосмыслена и адаптирована уникальной национальной ментальностью. Причиной появления подобного

подхода к музею явилась сложность систематизации арт-объектов, которая начала происходить лишь в результате контакта с Западом. В Японии не существовала практики описания, к примеру, живописи и каллиграфии, в терминах «художник», «дата», «национальность». К 1880-м годам изучение сокровищ буддистских храмов способствовало десакрализации произведений искусства и их систематизации по западной модели.

Термин «художественный музей» на японском — *bijutsu hakubutsukan* или *bijutsukan* является составляющим из двух слов. Недавние исследования японских искусствоведов показали, что слово *bijutsu* (биджуцу) — «искусство», или, более конкретно, «изобразительное искусство», было буквально «изобретено» в начале 1870-х годов, когда западное слово и понятие «искусство» были переведены на японский язык. Если быть более точным, то именно в январе 1872 году биджуцу впервые появился в официальном объявлении экспонатов для Венской Всемирной выставки 1873 года. Термин был создан в процессе перевода государственными чиновниками списка категорий экспонатов, отправленных из Вены, который был написан на трех западных языках — немецком, французском и английском. Неясно, на какой вариант языка в основном ссылались переводчики, но очевидно, что они считали, что никакое существующее японское слово не подходит для описания этого «западного» термина и понятия. В японском переводе *bijutsu* сопровождалось примечанием переводчика, что «музыка, живопись, скульптура, поэзия и так далее называются *bijutsu* на Западе». Этот «официально изобретенный» термин впоследствии стал чрезвычайно популярен в городах как одно из многочисленных модных, современных, западного стиля слов, которые были введены в Японии в эпоху Мэйдзи, наравне с *bunka* (бунка, культура). Он состоит из двух символов: *bi* что означает «красота» и *jutsu* — «метод» или «умение». Конечно, на протяжении многих лет в Японии существовали различ-

ные формы того, что сегодня можно отнести к категории *bijutsu*, такие как живопись, керамика, скульптурные объекты. Тем не менее, они никогда не были описаны как часть того, что называется *биджуцу*.

Самое раннее упоминание о «художественном музее» в письменных источниках датируется 1861 годом — в дневнике делегатов Сегуната в США 1861 года, позже — в ряде записей правительственные чиновников, посетивших различные музеи за рубежом. Как институция, музей был явно «импортирован» правительственными чиновниками, которые, вернувшись из своего Гранд Тура по Западу, рассматривали его как компонент, необходимый для современного цивилизованного национального государства. Первый музей, учрежденный Министерством образования, стал, по сути, подготовкой к Международной Венской выставке 1873 года. Его коллекция основывалась на старых и новых артефактах, собранных в рамках подготовки к выставке, что позже было унаследовано Императорским (Национальным) музеем в Токио, открывшимся в 1889 году. Но основным источником современного японского музея явились художественные выставки — *Bunten* (Бунтен), подобие французского Салона, — престижная и влиятельная ежегодная выставка японского искусства, проводимая Министерством образования с 1907 года в парке Ueno (Уэно), Токио.

Работы экспонировались и оценивались по трем категориям — японское искусство «западного» направления — *seiyoga* (сейога), традиционное — *nihonga* (нихонга), ставшее впоследствии ассоциируемым с Академией художеств (1889 год) и Школой изобразительных искусств (1898), и скульптура *chokoku* (чококу). Через избираемых Министерством судей и, в свою очередь отбираемых судьями работ для выставки и награждений, Бунтен оказал значительное влияние на ранний период развития современного японского искусства и сыграл основную роль в популярности и успехе движения нихонга через официальное призна-

ние его художников. До второй мировой войны национальная живопись нихонга оставалась ведущим направлением в Японии. Бунтен пользовался огромной популярностью. Например, в 1916 году выставку посетили 250 000 человек. Но, в отличие от западных выставок, характерной чертой Бунтена была традиционная система иэмото. В системе *iemoto* (иэмото) беспрекословный авторитет мастера зиждился на происхождении или родословной предыдущих мастеров или школ. Никакие попытки не предпринимались превзойти навыки или стиль мастера, ибо вызов рассматривался как предательство. Иерархии и укоренившаяся структура власти (сила структур) играли основную роль в выборе работ для выставок: мастер выбирал произведения только своих учеников, пытаясь не допустить работы, которые выглядели слишком современными или художников, которых они лично не знали. Подобные арт-группы монополизировали выставочное пространство до II Мировой войны, манипулируя музеями, в том числе Токийским художественным музеем Метрополитен Арт, в своих собственных интересах. «Пустой» музей — именно то, что требовалось художественным группам (*bijutsu dantai*, *биджуцу дантай*) иэмото для своих выставок. Токийский музей стал первым из них. Открытый в 1926 году, внешне повторяющий западный канон музея — здание с неоклассическими колонами, построенное британским архитектором Джосайей Кондорм, по своему принципу он не имел ничего общего с ним — ни постоянной коллекции, ни кураторов, вместо этого полностью полагаясь на временные выставки художественных групп.

В послевоенной Японии появляется новый тип «пустого» музея — музей Современного искусства префектуры Канагава (1951), который развивался в контексте кураторских практик европейских и североамериканских музеев XX века. Выставки арт-групп иэмото заменили временные экспозиции из произведений искусства, предоставляемых

другими музеями. Своей задачей кураторы музея видели в развитии исторических перспектив японского искусства после Мэйдзи. Но искусство и система иэмото продолжали удерживать свои позиции. Так, в Музее Тотиги конфликт между двумя сторонами стал особенно интенсивным в начале 1980-х годов. В результате было принято компромиссное решение — регулярный доступ художников иэмото через ежегодную конкурсную выставку (*kenten*, *кентен*). К 1980-м годам многие музеи современного искусства уже не пустовали — им удалось собрать свои коллекции и открыть постоянные галереи для своих экспозиций. Также и процессы, и последствия этих конфликтов привели к изменению институции музея и кураторской практики. Национальный художественный Центр Токио (2007), который является также «пустым» музеем, создан в результате взаимодействия арт-групп, куратора и других посредников. Это «контактная зона», то есть место, где происходит взаимодействие между различными культурами, японской и западной.

Большинство специалистов и представителей творческой интеллигенции в Японии активно поддерживают политику вестернизации музеев, которая уже в течение длительного времени ассоциируется в Японии с «модернизацией» и «культурализацией» (в данном дискурсе — синонимы). «Культурализация» (*bunka-ka*, бунка-ка) в японском языке является синонимом вестернизации. Филологически «культура» (*bunka*, бунка) — первоначально аббревиатура перевода западного слова «культура» в период Мэйдзи, означала «европейскую/американскую моду» и национальную политику «модернизации» и «вестернизации» страны. В разгар «музейного бума» в 1970-х и 1980-х годах Япония уже была второй по величине экономикой в мире. В этом смысле «вестернизация» была достигнута. Однако страна не была достаточно «культуранизирована», по мнению западноориентированных умов. Возникновение институции японского му-

зея с этой точки зрения понимается как форма культурализации Японии, пришедшая с Запада. Многие ученые указывают на сравнительно короткую историю музеиной институции в Японии, которая началась только в 1872 году. В этом смысле он все еще «младенец в младенчестве» и почти на два столетия отстает от Европы — то есть находится еще на ранней стадии развития. Но, несмотря на многочисленную и жесткую критику внутри японского культурного общества «отсталости» национальных музеев, их игнорирования западных тенденций в музеологии, включая эко-музей и «софт-музей», реальное состояние можно представить, только объективно рассмотрев статистику. Многие японские музеологи обсуждают растущее значение культуры в японском обществе и поощряют эту тенденцию к культурализации. Такой термин как «век Культуры» стал преобладающим после доклада «Возраст культуры», составленного и изданного под руководством премьер-министра Ohira Masayoshi (1910–1980) в 1980 году, на который часто ссылаются при обсуждении о становлении и развитии музея как общественного учреждения культуры. Возрастающий интерес к культуре и музеям в Японии объясняется в докладе увеличением свободного времени в результате высокого роста экономики, что позволило горожанам проводить больше времени, наслаждаясь своими увлечениями и участвуя в образовательной деятельности.

В 1950 году в Японии был принят первый закон «Об охране культурных ценностей» и в 1951 году — закон «О музеях». В 1956 году, ранее чем где-либо в Европе (в 1971 году был только введен во Франции этот термин и система), в Японии открылся первый эко-музей. На данный момент их насчитывается более ста. В связи с социально-экономической эволюцией Японии, многие экомузейные опыты конца XX века и начала XXI века были развиты в городской среде — уникальная новая форма эко-музея. Сообщество прилагает значительные усилия, чтобы восста-

новить историческую память через свое наследие и в то же время заботится о своем современном наследии, которое является часто фактически инфраструктурой. Характерной чертой японских музеев, в особенности эко-музеев, является проблема экологии.

В настоящее время в Японии насчитывается около 5690 различных музеев (в 1955 году их было только 239), что ставит Японию на второе место после Соединенных Штатов по количеству музеев (18 000 музеев). По данным социального опроса 2015 года количество посетителей всех музеев в Японии примерно вдвое превышает население страны: 279 млн посетителей музеев в стране с населением 150 млн человек.

Следует заметить, что, строго говоря, все национальные музеи Японии — как художественные, так и любой другой специализации — уже не являются подлинно «национальными» институтами, но стали независимыми административными единицами с 2001 года, хоть они все еще в значительной степени финансируются правительством. В основном музеи создаются органами местного самоуправления (в меньшей степени зарегистрированными ассоциациями и частными лицами). Управление крупными национальными музеями осуществляется независимыми административными учреждениями. Например, Национальный институт культурного наследия управляет Национальными музеями Токио, Киото, Нара, Кюсю. Делегирование задачи независимой административной единице позволяет осуществлять автономное управление бизнесом и финансами в соответствии с методами корпоративного управления.

Помимо национального правительства, одной из организаций, которая играет важную роль в развитии музеев, является JAM (Японская Ассоциация музеев), основанная в 1928 году, старейшее музейное объединение в мире. Миссия Ассоциации заключается в проведении опросов и исследований, а также в предоставлении консультаций и помощи

для развития музеев в целях повышения уровня непрерывного образования молодежи и взрослых, а также японской культуры в целом. Музейные исследования и журнал JAM были в непрерывном издании с момента создания, за исключением перерыва во время Второй Мировой войны; его история и традиции являются одними из самых почтенных среди всех академических журналов в Японии. Кроме того, раз в пять лет JAM публикует «Музейную белую книгу» — обзор современного состояния музеев по всей Японии, содержащую исчерпывающие статистические данные о музеях страны. Однако, поскольку эта публикация не доступна на английском языке, информация о музеях Японии не получает широкого распространения на международном уровне. Пересмотру «Закона о музее» в 2008 году предшествовали также широкомасштабные исследования Японской Ассоциации музеев (JAM). Помимо JAM в Японии действует целый ряд других академических обществ, связанных с музеями: Музейное Общество Японии, Японское Общество исследований выставок, Японская Академия управления музеями (JMMA) и Японское Общество документации искусства. Среди этих крупных академических обществ, JMMA наиболее активное, которое публикует множество музейных журналов и работ. Деятельность JMMA носит также и международный характер. Например, ежегодно, начиная с 1998 года, JMMA приглашает одного или двух западных музейных коллег в Японию для проведения исследований и дебатов. JMMA активно исследует и собирает информацию о тенденциях развития музеев за рубежом, изменения в политике и системах управления музеями, ищет новые подходы в музейной деятельности, которых еще не было в Японии. В результате многие музеи в Японии сегодня уделяют больше внимания своим коммуникативным функциям, с энтузиазмом планируя и предлагая выставки как форму образовательной деятельности. В изобилии предлагаются практические экспонаты в научных музеях и научных центрах, художественные ма-

стерские в художественных музеях и программы, такие как экологическое образование и интерактивные семинары по природе в музеях естественной истории. Эти программы предлагают образовательные мероприятия, которые государственные школы не могли бы обеспечить своими собственными ресурсами.

Значительная часть японской литературы о развитии музеев в Японии до недавнего времени была тесно связана со старым пониманием музейной деятельности. Эта тенденция отчасти объясняется тем, что японские музейные исследования происходят в академической сфере, кураторами университетского образования. В Японии кураторство подтверждается национальным сертификатом после четырехлетнего обучения в университете. Большинство публикаций японского музееведения используется в качестве учебников для подготовки кураторов в университете и написаны музееведами, которые изучают и преподают различные предметы, относящиеся к этому конкретному курсу.

Но быть похожими на западные музеи становится самоочевидной «нормой» для японских учреждений. Во всем мире музейная культура вступила в новую фазу. В то же время, когда музеи принимают международный характер, их роль в качестве основного сторонника региональной культурной самобытности, независимо от того, осознает ли общество эту роль или нет, приобретает как никогда важное значение. В этом дискурсе вестернизации феномен «пустого» музея для многих является результатом пренебрежения и непонимания Японией западной модели, то есть провала «правильной» вестернизации страны. Однако, как мы пытались показать в своей статье, основываясь на концепции его создателей, «пустой» музей является не только имманентной для японской культуры формой музея, но, что особенно важно в наше время и было всегда для Японии, центром взаимодействия с западной культурой, ее осмысления без потери национальной идентичности.

Ссылки

National Art Center, Tokyo. (2009). *About the Center*. [Online]. Available at: <http://www.nact.jp/english/outline.html> [accessed: 18 June 2018].

Prior, N. (2002). Museums and Modernity: Art Galleries and the Making of Modern Culture. Oxford: Berg.

Tanaka, S. (1993). Japan's Orient: Rendering Pasts into History. Berkeley: University of California Press.

Vergo, P. (1989). Introduction, in *The New Museology* / Ed. P. Vergo. London: Reaktion Books. P. 1–5.

Morishita, M. (2006). The *iemoto* system and the avant-gardes in the Japanese artistic field: Bourdieu's field theory in comparative perspective // *The Sociological Review*, 54 (2). P. 283–302.

Museums as contact zones: struggles between curators and local artists in Japan // *The Global Art World: Audiences, Markets, and Museums*. (2009) // Ed. H. Belting and A. Buddensieg. Ostfildern: Hatje Cantz. P. 316–27.

MEXT ed. Brochure of Present Status of Museum in Japan. Tokio: Japanese Association of Museums, 2008 // <http://japanese-museum.com/> [accessed: 18 June 2018].

<https://www.j-muse.or.jp/en/index.php/> [accessed: 18 June 2018].

<https://www.jma.or.jp/en/> [accessed: 18 June 2018].

<https://www.jpf.go.jp/e/project/intel/archive/information/1008/08-01.html/> [accessed: 18 June 2018].

[http://www.sac.or.th/databases/ichlearningresources/images/new-museology-communities-ecomuseums.pdf/](http://www.sac.or.th/databases/ichlearningresources/images/new-museology-communities-ecomuseums.pdf) [accessed: 18 June 2018].

<http://www.tnm.jp/jp/organization/> [accessed: 18 June 2018].

<https://www.theguardian.com/travel/2012/feb/01/10-best-art-gallery-tokyo/> [accessed: 18 June 2018].

https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_museums_in_Japan/ [accessed: 18 June 2018].

[http://www.wochikochi.jp/english/topstory/2010/12/museology.php/](http://www.wochikochi.jp/english/topstory/2010/12/museology.php) [accessed: 18 June 2018].

LADA BALASHOVA

YOHAKU, OR THE CONCEPT OF EMPTINESS IN MODERN JAPANESE MUSEOLOGY

Abstract

The article is devoted to the phenomenon of the «empty» museum in Japan. This tendency in Japanese museum studies is considered in the national historical and cultural context. Special attention is paid to its origins, development, aesthetic and specifics at different stages of evolution. The author traces the process of interaction and influence of Western culture on the formation of a new institution for Japan — the museum, as well as the current state of museology in the country.

Key words

«Empty» museum, bijutsu, Bunten, iemoto, japanese museology, aesthetic of emptiness.

ДЖОВАННИ ВИНЧИГУЭРРА¹

¹ Джованни Винчигуэрра родился в 1997 году в Париже. выпускник Школы студии МХАТ (факультет «Сценографии и театральной технологии»), сценограф, художник-постановщик театральных перформансов, реконструирующих синестетические практики В.В.Кандинского, исследователь его теоретического и художественного наследия. В настоящее время студент классического отделения филологического факультета Свободного университета Берлина. Оформил сценографию в спектаклях молодежной труппы Парижской консерватории XX округа («Чудовища», режиссер Марион Депланк и «Большая дорога», режиссер Винсент Фарас), а также «Герман и марта» (ВГИК, мастерская Игоря Ясоловича, режиссер Татьяна Тарасова). Участвовал в молодежных выставках: КЛИН, «Твой шанс» (Москва), Ars Arrakoski (Финляндия). В рамках проекта восстановления спектакля Кандинского «Картишки с выставки» выиграл грант на исследовательскую работу в Германии для изучения творчества В.В.Кандинского в 2016 году, выступил с докладами в 2016 году: на XXVII Алпатовских чтениях, посвященных наследию Кандинского (РАХ), и на международной конференции «Василий Кандинский: синтез искусств, синтез культур» (МГУ, РГГУ, ГМИИ им. Пушкина). Проект увенчался показом спектакля «Планета Кандинский» в рамках международной конференции «Кандинский и театр-перформанс» в ноябре 2017 года на учебной сцене Школы-студии МХАТ. В настоящее время участвует в подготовке повторного показа постановки немецкой реконструкций «Картишки с выставки» 1983 года, которая будет показана на открытии фестиваля в честь столетия Баухауса в Берлине в январе 2019 года.

СПЕКТАКЛЬ «КАРТИНКИ С ВЫСТАВКИ» КАК ПРИМЕР СИНТЕЗА ИСКУССТВ¹

Абстракт

Синтезу искусств Кандинский посвятил ряд теоретических текстов, которые он написал в Мюнхене в период до Первой мировой войны. В них были развиты идеи, которые должны были лежать в основу сценических композиций. Однако сами композиции, разработанные в то время художником (как драматургом и сценографом), так и остались на уровне неосуществленных проектов.

Ключевые слова

Кандинский, синестезия, синтез искусств.

В 1928 году в городе Дессау на сцене Фридрих-театра Кандинский поставил «Картинки с выставки» на музыку Модеста Мусоргского, выступив в роли режиссера и сценографа. Это единственное театральное произведение художника, получившее реальное осуществление на сцене. В силу этого спектакль «Картинки с выставки» Кандинского можно рассматривать как своего рода квинтэссенцию его творчества. В моей работе я разбираю некоторые сцены спектакля, стараясь рассмотреть, как в их сценографических решениях мастера отражаются некоторые основные константы его живописного творчества и каково их соотношение с его художественными теориями.

Спектакль «Картинки с выставки» сложно определить по жанру. В нем присутствуют элементы музыки, сценографии, света, танца, кукольного театра и пантомим. Это то, что получило в дальнейшем наименование «театр художни-

¹ Эта статья написана в рамках проекта по театральной реконструкцией спектакля «Картинки с выставки», который объединил студентов Школы-студии МХАТ и независимых художников. Выражаю благодарность Надежде Подземской за большую помощь в моей исследовательской работе по творчеству В.В.Кандинского. — Дж. В.

ка». Спектакль состоит из 16 картин. Зритель в течение 45 минут наблюдает за передвижением декораций по сцене и за их выстраиванием в композиции.

Отношения музыки и живописи в этом спектакле сложные и многоплановые. Это связано в первую очередь с историей его возникновения. Мусоргский создал цикл фортепианных пьес «Картинки с выставки» после посещения посмертной выставки работ своего друга художника Виктора Гартмана. Однако его музыка ни в коем случае не была «программной». В статье о спектакле, написанной для журнала «Das Kunstabblatt» в 1930 году, Кандинский особо подчеркивал это и писал далее о музыке Мусоргского:

Если она что-то «отображает», то не сами картинки, но только переживания Мусоргского, которые намного превышают «содержание» живописи и находят чисто музыкальную форму.¹

С свою очередь, и Кандинский при разработке сценографии «продвигался вперед также не к „программности“, но к особо используемым формам, которые ему представлялись при прослушивании музыки»².

Представление об идеях, на которых строится спектакль Кандинского, можно получить из различных документальных материалов. Прежде всего, это рисунки и акварельные эскизы художника, полный комплект которых хранится сегодня в Национальном музее современного искусства в Париже, а неполный (позднейшие авторские реплики) — в Театральном архиве Кельнского университета. Далее, это Партитура, тщательно аннотированная сыном Пауля Клее Феликсом, который ассистировал в этой поста-

¹ Кандинский, В. В. Модест Мусоргский. «Картинки с выставки» // Кандинский, В. В. Избранные труды по теории искусства. М., 2001. Т. I. С. 281.

² Там же.

новке Кандинскому. И наконец, это подробная Экспликация на немецком языке к каждой сцене спектакля — довольно своеобразный документ, в котором технические указания о передвижениях и освещении фигур чередуются с яркими, нередко весьма выразительными ремарками о настроениях и ощущениях, которое тот или иной предмет или сцена должны передавать зрителю.

Если взять, к примеру, картину «Быдло» (на польском «быдло» — это телега), то в экспликации к спектаклю Кандинский пишет:

Чуть впереди, внизу поставлена черная стена высотой 1,5 метра, на которой отдельные фигуры двигаются под музыку. Первая фигура выходит сразу при первом такте композиции. Следующие фигуры появляются на сцене одна за другой. Фигура четыре при движении слегка качается. Фигура восемь продвигается слегка волнообразно. Фигуры 3 и 5 двигаются урывисто. Все фигуры должны казаться нематериальными и порхающими.¹

Фигуры были подвешены сверху по принципу марионетки, но при этом должны были быть «нематериальными» и «порхающими». У каждой фигуры есть определенное собственное движение, пластика. Каждая из них несет в себе свое собственное значение, имеет свой собственный язык. Кандинский пишет в трактате « О духовном в искусстве»:

Каждая форма так чувствительна, как облачко дыма: незаметнейшее, минимальнейшее сдвижение всякой ее части изменяет ее существенно. И это идет так далеко, что, быть может, легче тот же звук создать различными формами, чем возродить его повторением той же формы: вне возможности лежит действительно точ-

¹ Kandinsky, W. Du théâtre. Über das Theater. О театре / Ed. par J. Boissel. Paris, 1998. Р. 299. В этом издании Экспликация приводится на оригинальном языке (немецком) и в переводе на французский и немецкий. Здесь и далее я корректирую по немецкому оригиналу русские переводы Экспликации.

ное повторение.¹

Точно так же танец имеет собственный язык, который исключительно интересует Кандинского. Он хочет понять его значение, а для этого анализирует движение танцоров, редуцируя его до геометрических форм. В 1925 году Кандинский делает аналитические геометрические рисунки «танцевальных кривых» по фотографиям танцовщицы Греты Палукки. Фотографию ее прыжка и свою графическую схему к ней он воспроизводит в книге «Точка и линия на плоскости»². С другой стороны, для танцовщицы было, безусловно, также очень важно знакомство с Кандинским и с другими художниками и возможность обсудить с ними принципы движения в танце и графического их воспроизведения. Как реплика в их разговоре звучит указание Палукки ученикам основанной ею школы: «Тоже головой танцевать и иногда ногами думать»³.

Здесь затрагивается существенный вопрос. Каким образом понимают друг друга живописец и танцор? Ответить на него нам помогает современный американский хореограф Уильям Форсайт. Он пытается объяснить студенту, как образовался его импровизированный танец:

¹ Кандинский В. В. О духовном в искусстве // Кандинский В. В. Избранные труды... Т. I. С. 118–119.

² Кандинский В. В. Точка и линия на плоскости // Кандинский В. В. Избранные труды... Указ. соч. Т. II. С. 124 (рис. 9 и 10). Другие фотографии танцевальных движений Палукки с графическими рисунками Кандинского опубликованы в журналах «Das Kunstblatt» в 1926 году (с. 117–120) и «Der Sturm» в 1928–1929 годах (Nr. 1–12).

³ Перевод с немецкого слов Греты Палукки из документального фильма о ней режиссера Майи Ульбрих 1998 года. Maja P. Ulbrich, «Die Tänzerin Gret Palucca». Deutsches Tanzarchiv Köln.

«Это событие», — говорит Форсайт о своем танце. — «Это событие имеет значение, смысл, корни. Я не могу найти этому научное объяснение. Но я знаю, как я к этому пришел. Я к этому пришел, например, следя... У меня была вот эта кривая», — говорит танцор, указывая на линию, образованную его рукой. — «Я её рассмотрел и провел таким образом этой частью тела». Указанное движение вызывает у танцора ассоциацию с сердцем: «Я подумал о местонахождении сердца и провел по нему линию. И затем мне пришла в голову ассоциация: сердце — это мои дети. Я постарался найти, на какой высоте находятся их головы. Из этого положения я перешёл в механику. Речь идет о соединении ассоциативных моментов с управлением данным событием».¹

Подход Форсайта помогает нам увидеть, как соприкасаются разные виды искусства. Линия, на которую обращает внимание Форсайт, является таким же выразительным знаком, как и линия в рисунках Кандинского или движение форм в сцене «Быдло». Эта линия стимулирует его воображение. Такие пластические знаки сходны у хореографа и художника и являются общим элементом, элементом их взаимопонимания.

В статье «О сценической композиции» из Альманаха «Синий всадник» (1912) Кандинский рассуждает о том, что каждое искусство «есть нечто в самом себе замкнутое», «есть самостоятельная жизнь», ибо внешне их средства различны. Однако «в конечном внутреннем основании эти средства совершенно одинаковы», ибо все искусства имеют одну цель:

Эта конечная цель (познание) достигнута в человеческой душе при посредстве тончайших душевных вибраций. Эти тончайшие вибрации, тождественные в своей конечной цели, обладают, однако, сами по себе различными внутренними движениями, чем они и отличаются друг от друга.²

¹ Перевод с английского слов Форсайта в фильме о нем режиссера Майка Фиджиса 1996 года. Mike Figgis, «Just dancing around?» (William Forsythe). Deutsches Tanzarchiv Köln.

По мысли Кандинского, взаимопонимание различных искусств возможно, когда их средства, которые он называет элементами, используются не внешне, а своей внутренней сущности. Он пишет о том, что три абстрактных элемента сценической композиции (музыкальное движение, красочное движение и танцевальное движение) должны употребляться в соответствии с внутренней необходимостью, причем в самых разнообразных сочетаниях: в созвучии, противозвучии, гармонии, диссонансе.

В этом и состоит контрапунктический метод Кандинского в создании сценических композиций, который, как он считает, богаче других известных синестетических попыток, например, Вагнера и Скрябина³. А в «Картинах с выставки» такими художественными средствами, которые призваны вступить в контрапунктическое взаимодействие с музыкой Мусоргского, являются: сами формы, их краска (пигмент), их краска во взаимодействии с цветным светом, самостоятельная игра цветного света⁴.

Сцены «Картина с выставки» богаты своим ассоциативным потенциалом. Например, «Прогулка», где по темной сцене «скользит» белый прямоугольник и которая по словам Кандинского должна «выглядеть сумеречно, как во сне!»⁵, напомнила кинорежиссеру Петру Жукову⁶ сцену со свечой в конце фильма «Ностальгия» Андрея Тарковского. Главный

² Кандинский, В. В. О сценической композиции // Кандинский, В. В. Избранные труды... Указ. Соч. Т. I. С. 235.

³ Кандинский пишет о Скрябине в трактате «О духовном в искусстве», а о Вагнере — в статье «О сценической композиции».

⁴ Кандинский, В. В. Модест Мусоргский. «Картины с выставки». Указ. соч. С. 281.

⁵ Kandinsky, W. Du théâtre... Op. cit. P. 297.

⁶ Язываюсь здесь на мой разговор с Петром Жуковым в марте 2017 года.

герой Андрей Горчаков осторожно и медленно движется туда и обратно вдоль высохшего бассейна с горящей свечой в руках.

Молчаливые декорации Кандинского обращены к воображению зрителя, который способен домыслить их, находя смысловые ассоциации к абстрактным композициям. Здесь можно вспомнить пассаж из трактата «О духовном в искусстве» о «совершенно простом движении к неизвестной цели», которое «уже само по себе производит впечатление значительного, единственного, торжественного»: «В простом движении, не мотивированном внешне, заложена неизмеримой глубины сокровищница, преисполненная возможностями»¹. Это рассуждение Кандинского свидетельствуют о его знакомстве с теорией и первыми попытками создания «условного театра» в России, прежде всего, с идеями Всеволода Мейерхольда. В статье «Театр. К истории и технике» Мейерхольд писал о «внутреннем» диалоге, который присутствует в каждом драматическом произведении и который «зритель должен подслушать не в словах, а в паузах, не в криках, а в молчаниях, не в монологах, а в музыке пластических движений»².

Необыкновенно важны для Кандинского цвет и свет в спектакле. О них даются подробнейшие указания в его Экспликации. Декорации должны быть окрашены в определенный цвет и освещены так или иначе. «Цвета не должны ни в коем случае выглядеть материальными: они состоят из краски (пигмента), которая при помощи света должна быть дематериализирована» («Entmaterialisierung»)³. Главный лейтмотив спектакля — это красный круг, который при

¹ Кандинский, В. В. О духовном в искусстве. Указ. соч. С. 145.

² Мейерхольд, В. Театр (К истории и технике) // Театр. Книга о новом театре. Сборник статей. СПб., 1908. С. 123–176.

³ Kandinsky, W. Du théâtre... Op. cit.

звучании пьесы «Прогулка» появляется несколько раз на протяжении всего действия. Круг висит в темноте, он сделан из «прозрачной, покрашенной в красный, ткани, за которой устанавливаются лампочки. Цвет должен быть близок к киновари. Начинает медленно светиться со второго такта и при первом такте достигает наивысшего накала. При втором такте накал спадает и третьем такте красный свет потухает и круг поднят вверх».¹

Обозначая в Экспликации красный цвет круга как киноварь, Кандинский безусловно имел в виду характеристику, данную им этому оттенку красного в книге «О духовном в искусстве». Он писал там:

В среднем состоянии, как киноварь, красное выигрывает в постоянстве острого чувства: оно подобно равномерно пламенеющей страсти, в себе уверенной силе, которую не легко перезвучать, которая, однако, легко погашается синим, как раскаленное железо водой. Это красное вообще не переносит ничего холодного, так как немедля теряет через него всякий звук и смысл».²

Здесь следует вспомнить работу Гете «К теории о цвете», которая была хорошо знакома Кандинскому. В ней киноварь характеризуется как цвет исключительно назойливый, вызывающий ощущение «невыносимого насилия». Киноварь «особенно нравится энергичным, здоровым, грубым людям»; ей «радуются дикие народы и дети».³

Поэтому полно символического значения то, что в спектакле красный круг в определенный момент из красного свечения становится синим.

В картине «Тюльпийский сад» на сцене проецируется калейдоскоп. В связи с этим хочется вспомнить рассуждения

¹ Ibid. P. 293.

² Кандинский, В. В. О духовном в искусстве... Указ. соч. С. 132.

³ Характеристика киновари у Гете цитируются по книге: Н. Н. Волков. Цвет в живописи. М., 1984. С. 132.

Кандинского об орнаменте из главы «Теория» трактата «О духовном в искусстве». Орнамент описывается там как «нагроможденность калейдоскопа, где творцом стал материальный случай, а не дух»¹. Но при этом орнамент на нас воздействует. Не случайно различные орнаменты принято обозначать прилагательными грустный, веселый, живой. Как в музыке: Аллегро, Модерато и т. д.

Обращение Кандинского во фрагменте об орнаменте к музыкальной лексике весьма симптоматично. Ведь все его учение о живописи строится в постоянном диалоге с теорией музыки. Вопрос об особенностях использования в этих искусствах их художественных средств является постоянным предметом раздумий художника. Так, в другом месте «О духовном в искусстве» он пишет: «<...> музыка обладает временем, растяжением времени. Живопись может зато, лишенная этой возможности, в один миг ударить зрителя всем существенным содержанием, чего лишена опять-таки музыка».²

Через все творчество Кандинского проходит стремление найти соответствия между красками и звуками. Известен его интерес к светомузыке, к идеям Скрябина. Художник перевел на немецкий язык для Альманаха «Синий всадник» статью Леонида Сабанеева о «Прометее» Скрябина. В личной библиотеке Кандинского в Нейи хранилась книга британского живописца Александра Уалласа Римингтона «Цветомузыка. Искусство подвижного цвета» 1912 года. Римингтон изобрел цветовой орган — аппарат с системой клавиш, которые позволяли проецировать на экран оттенки цветов. Эти идеи впоследствии развили Владимир Баранов-Россине в своей работе над оптофоническим пианино.

Можно найти сходство между обращением к калейдо-

¹ Там же. С. 140.

² Там же. С. 151. Прим. X.

скому в «Картинках с выставки» Кандинского и экспериментами по преломлению света, которые осуществлялись в эти же годы в Bauhaus на материале живописи, кино и фотографии. Их разрабатывал прежде всего буквально одержимый вопросом о свете как средстве выражения в искусстве Ласло Мохой-Надь. Он работал с оргстеклом, обрабатывая его различными техниками. При изменении источника света и теней менялась вся композиция. Кандинский внимательно следил за экспериментами Мохой-Надя и обсуждал их со своими студентами. В конспектах своих занятий он упоминает его в одном ряду со Скрябиным¹.

Что касается выведенных Кандинским в спектакле образов, то многие из них следовали за художником на протяжении всего его творчества. В главной финальной картине «Богатырские ворота в Киеве» можно увидеть большой замок с куполами. В 1902 году Кандинский после посещения маленького баварского городка Ротенбург-об-дер-Таубер пишет картину «Старый город». В фонде Кандинского в парижском Центре Помпиду сохранилась фотография, на которой виден Кандинский на первом плане, он прилег и смотрит вдаль на стены и башни Ротенбурга. В своих воспоминаниях 1913 года, которые он назвал по-немецки «*Rückblicke*», а по-русски «Ступени», Кандинский пишет о «Старом городе»:

В сущности, и в этой картине я охотился за тем часом, который был и будет самым чудесным часом московского дня. Солнце уже низко и достигло той своей высшей силы, к которой оно стремилось весь день, которой оно весь день ожидало. Не долго продолжается эта картина: еще несколько минут, и солнечный свет становится красноватым от напряжения, все кроме, сначала холодного красного тона, а потом все теплее. Солнце плавит всю Москву в один кусок,

¹ Kandinsky, W. Unterricht am Bauhaus 1923–1933. Vorträge, Seminäre, Übungen / zusammengestellt von A. Weißbach. Berlin, 2015. I. B. I. S. 126, 174.

звучащий как туба, сильной рукой потрясающей всю душу. Нет, не это красное единство — лучший московский час. Он только последний аккорд симфонии, развивающей в каждом тоне высшую жизнь, заставляющей звучать всю Москву побочко *fortissimo* огромного оркестра.¹

Между созданием полотна «Старый город» и сценографическим образом картины «Богатырские ворота в Киеве» прошло более 25 лет. В соответствии с аннотациями к Партитуре эта сцена заливается в разные цвета, чтобы в конечном результате также уйти в красный. Таким образом в «Картинах с выставки» Кандинский возвращается к одному из основных лейтмотивов своей живописи — образу города на холме, кремля, который был важнейшей составляющей его больших картин, названных им «Композициями». В «Ступенях» художник пишет о том, что создание «композиции» было главной его мечтой. Уже одно это слово вызывало в нем «внутреннюю вибрацию», звучало для него, «как молитва»². Таким образом, спектакль «Картины с выставки» встает в один ряд с важнейшими живописными полотнами Кандинского.

В статье «Содержание и форма» (1910) Кандинский писал, что эмоции души художника, «которая (подобно материальному музыкальному тону одного инструмента, заставляющего конвибироровать соответствующий музыкальный тон другого) вызывает соответственную душевную вибрацию другого человека, воспринимателя».³

Это и есть главная цель эксперимента Кандинского. Ибо «Картины с выставки», которые были показаны всего лишь 2 раза в 1928 году, можно смело назвать экспериментом.

¹ Кандинский, В. В. Ступени. Текст художника // Кандинский, В. В. Избранные труды... Указ. соч. С. 269–270.

² Там же. С. 277.

³ Кандинский, В. В. Избранные труды... Указ. соч. С. 83.

Экспериментом, стремящимся достичь этого самого контрабрирования. Действие максимально простое. Сценографическая партитура строится по тому же принципу, по которому написаны картины Кандинского: каждый предмет занимает свою позицию и одновременно участвует в образовании общей композиции. Однако художника этой картины с кистью в руках не видно. Он где-то в «черной глубине» сцены за декорациями. Зритель же, как в пещере у Платона, оказывается как будто перед стеклом, за которым стоит невидимый пишущий картину художник. Зритель наблюдает за ее созданием, следит за каждым мазком маэстро и в результате сам становится со-художником действия и со-создателем этого спектакля.

Ссылки

Волков, Н. Н. (1984). Цвет в живописи. М.

Кандинский, В.В. (2001). Модест Мусоргский. «Картинки с выставки» // Кандинский, В. В. (2001). Избранные труды по теории искусства. Т. I. М.

Кандинский, В.В. (2001). О сценической композиции // Кандинский, В. В. Избранные труды... Указ. Соч. Т. I.

Кандинский, В.В. (2001). Ступени. Текст художника // Кандинский, В. В. Избранные труды... Указ. соч.

Мейерхольд, В.Э. (1908). Театр (К истории и технике) // Театр. Книга о новом театре. Сборник статей. СПб., 1908.

Kandinsky, W. (1998). Du théâtre. Über das Theater. О театре / Ed. par J. Boissel. Paris.

Kandinsky, W. (2015). Unterricht am Bauhaus 1923–1933. Vorträge, Seminäre, Übungen / zusammengestellt von A. Weißbach. B. I. Berlin.

GIOVANNI VINCIGUERRA

WASSILY KANDINSKY'S PERFORMANCE BASED ON «THE PICTURES FROM EXHIBITION» BY M.MUSORGSKY AS A CASE OF ARTS SYNTHESIS

Abstract

Wassily Kandinsky devoted a raw of theoretical texts to problems of synthesis of arts which he wrote when living in Munich before WWI. There he developed ideas on which scenic compositions were supposed to be based. Majority of his projects were not turned into reality. But the case of his later work with M.Musorgsky's music during his second period of living in Germany is an exclusion. This article is investigating this case.

Key words

Kandinsky, synaesthesia, synthesis of arts.

ОГЛАВЛЕНИЕ

РЕДАКЦИЯ / EDITORIAL TEAM	3
ЧИТАЙТЕ В ЭТОМ ВЫПУСКЕ	4
ТЕОРИЯ	4
ИСТОРИЯ	4
ПЕРЕВОДЫ	4
ОБЗОРЫ	5
ПРАКТИКИ	5
READ IN THIS ISSUE	6
THEORY	6
HISTORY	6
TRANSLATIONS	6
REVIEWS	7
PRACTICES	7
РЕДАКЦИОННАЯ СТАТЬЯ	8
EDITORIAL	9
THEORY / ТЕОРИЯ	11
ANTANAS ANDRIJAUSKAS	13
FRENCH PSYCHOLOGICAL AESTHETICS ON THE WAY TOWARDS PSYCHOLOGY OF ART SUMMARY	14
АНТАНАС АНДРИЯУСКАС	34
ФРАНЦУЗСКАЯ ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА НА ПУТИ К ПСИХОЛОГИИ ИСКУССТВА	35
ЕВГЕНИЙ КОНДРАТЬЕВ	59
ИНТЕНЦИОНАЛЬНОСТЬ ВОСПРИЯТИЯ И ИНДЕКСАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ	59
EVGENY KONDRATYEV	69
PERCEPTUAL INTENTIONALITY AND INDEXICAL IMAGES	69
ONDŘEJ KRÁTKÝ	71
PERCEPTION, LENGTH OF ITS DURATION, EVALUATION: VARIOUS AUTHORS, RELATED OBSERVATIONS	71

ОНДРЕЙ КРАТКИ	96
ВОСПРИЯТИЕ, МЕРА ЕГО ДЛИТЕЛЬНОСТИ И ОЦЕНКА: РАЗЛИЧНЫЕ АВТОРЫ, СООТНОСИМЫЕ НАБЛЮДЕНИЯ	96
ИСТОРИЯ / HISTORY	99
НАДЕЖДА ПОДЗЕМСКАЯ	101
НАУКА ОБ ИСКУССТВЕ В.В.КАНДИНСКОГО СКВОЗЬ ПРИЗМУ ЕГО ПРЕПОДАВАТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В БАУХАУЗЕ	101
NADEZHDA PODZEMSKAYA	123
WASSILY KANDINSKY'S SCIENCE OF ART THROUGH THE PRISM OF HIS TEACHING AT BAUHAUS	123
ПЕРЕВОДЫ / TRANSLATIONS	125
ВИОЛА ХИЛЬДЕБРАНД-ШАТ	127
ЗА ПРЕДЕЛАМИ ЦВЕТА И ФОРМЫ	127
VIOLA HILDEBRAND-SCHAT	136
BEYOND COLOR AND FORM	136
ОБЗОРЫ / REVIEWS	137
МАКСИМ МИЩЕНКО	139
ФОРМУЛЫ МИРОЗДАНИЯ В «ИНВАРИАНТАХ» СВЕТЛАНЫ КАЛИСТРАТОВОЙ ..	139
MAXIM MISHCHENKO	149
FORMULAS OF THE UNIVERSE IN «INVARIANTS» BY SVETLANA KALISTRATOVA	149
ПРАКТИКИ / PRACTICES	151
ЛАДА БАЛАШОВА	153
YOHAKU, ИЛИ КОНЦЕПЦИЯ «ПУСТОТЫ» В СОВРЕМЕННОЙ ЯПОНСКОЙ МУЗЕОЛОГИИ ..	153
LADA BALASHOVA	165
YOHAKU, OR THE CONCEPT OF EMPTINESS IN MODERN JAPANESE MUSEOLOGY	165
ДЖОВАННИ ВИНЧИГУЭРРА	166
СПЕКТАКЛЬ «КАРТИНКИ С ВЫСТАВКИ» КАК ПРИМЕР СИНТЕЗА ИСКУССТВ	167

GIOVANNI VINCIGUERRA	179
WASSILY KANDINSKY'S PERFORMANCE BASED ON «THE PICTURES FROM EXHIBITION» BY M.MUSORGSKY AS A CASE OF ARTS SYNTHESIS	179

AESTHETICA UNIVERSALIS

Vol. 2 (2). 2018

Редактор С. А. Дзикевич

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero