

Aesthetica Universalis

Vol. 1 (5). 2019

Издательские решения
По лицензии Ridero
2019

УДК 1
ББК 87
А23

Шрифты предоставлены компанией «ПараТайп»

Aesthetica Universalis

A23 Vol. 1 (5). 2019 / Aesthetica Universalis. — [б. м.] :
Издательские решения, 2019. — 292 с.
ISBN 978-5-4496-6306-1 (т. 5)
ISBN 978-5-4493-3891-4

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

**УДК 1
ББК 87**

16+

В соответствии с ФЗ от 29.12.2010 №436-ФЗ

ISBN 978-5-4496-6306-1
ISBN 978-5-4493-3891-4

© Aesthetica Universalis, 2019

РЕДАКЦИЯ / EDITORIAL TEAM

Международный редакционный совет / International Editorial Council

Noel Carroll, USA /
Ноэль Кэрролл, США
Antanas Andrijauskas, Lithuania /
Антанас Андрияускас, Литва
Peng Feng, China /
Пен Фен, Китай
Beata Frydryczak, Poland /
Станислав Станкевич, Польша /
Sebastian Stankiewicz, Poland
Беата Фридричак, Польша
Mateusz Salwa, Poland /
Матеуш Салва, Польша
Christoph Wulf, Germany /
Кристоф Вульф, Германия
Marat Afasizhev, Russia /
Marat Afasizhev, Russia
Marija Vabalaite, Lithuania /
Мария Вабалайте, Литва
Matti Ruunänen, Finland /
Макс Риинанен, Финляндия

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
Степан Ванеян /
Stepan Vaneyan
Евгений Добров, редактор-секретарь /
Evgeny Dobrov, Editorial Secretary
Кристина Логинова, референт по общественным связям /
Christina Loginova, PR Referent

РЕДАКЦИОННАЯ СТАТЬЯ

Дорогие читатели!

Вы получили первый номер АУ в 2019 году. Мы завершили разработку нашего дизайна и хотели бы в дальнейшем выглядеть именно так, как вы видите это теперь.

Мы постоянно работаем над тем, чтобы сделать содержание журнала *универсально* интересным, как это обещает наше название. Поэтому я рад, что в этом номере мы как продолжаем начатые публикации, так и представляем новых авторов и новые взгляды на эстетическое поле.

В 2019 году мы будем оставаться с вами на связи, пожалуйста, пишите нам обо всем, что вы думаете об эстетике по редакционному адресу: *aestheticauniversalis@gmail.com*

Искренне ваш,

*С. А. Дзикевич,
главный редактор АУ*

EDITORIAL

Dear readers!

You receive the first AU issue in 2019. You see we have finished the search for our design and we would like to look the way as we are looking now.

We are permanently working to make the contents of the journal *universally* interesting — as our title promises. So I am happy that in this issue we both continue the previous publications and introduce the new authors and new views on the aesthetic field.

In 2019 we are staying in touch with you, please write about all that you think on aesthetics to the editorial address: *aestheticauniversalis@gmail.com*

Sincerely yours,

*Sergey Dzikevich,
AU Editor-in-Chief*

ЧИТАЙТЕ В ЭТОМ НОМЕРЕ

ТЕОРИЯ

РАЗРЕШАЯ ПАРАДОКС ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: АКТИВНОЕ ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ ДИССОНАНС

Наталья Стельмак Шейбнер / США

(Полный текст на русском и английском языках)

ЭСТЕТИКА СИНЕСТЕЗИИ. КРИТИЧЕСКИЙ ПОДХОД

Саломея Яструмскайте / Литва

(Полный текст на английском языке, полный текст на русском языке будет размещен в следующем номере)

ИСТОРИЯ

ПРЕРВАННЫЙ ПРОЕКТ ВАУНАУС: КРАТКАЯ ИСТОРИЯ И НЕКОТОРЫЕ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЛИЯНИЯ

Сергей Дзикевич / Россия

(Полный текст на русском и английском языках)

ПЕРЕВОДЫ

КАНДИНСКИЙ: ИДЕИ ХУДОЖНИКА И МИСТИЧЕСКИЙ ОПЫТ

Филипп Серс / Франция

(Полный текст перевода с французского оригинала на английский язык. Полный текст перевода на русский язык был опубликован в AU. Vol. 3 (3). 2018)

ФУНДАМЕНТАЛЬНЫЕ ПРИНЦИПЫ ТРАДИЦИОННОЙ АРАБСКО-МУСУЛЬМАНСКОЙ ЭСТЕТИКИ И СИСТЕМА ПРЕДОМИНАНТНЫХ

ИСКУССТВ

Антанас Андрияускас / Литва

(Полный текст на русском языке, полный текст на английском языке был размещен в AU. Vol. 4 (4). 2018)

ОБЗОРЫ

ЭСТЕТИКА КАНТА В СВЕТЕ СОВРЕМЕННОЙ НАУКИ

Марат Афасижев / Россия

(Полный текст на русском и английском языках)

ПРАКТИКИ

ФИЛОСОФИЯ КАНОНА

Выставка современного российского религиозного искусства

(Фотосессия)

READ IN THIS ISSUE

THEORY

RESOLVING THE PARADOX OF FICTION: ACTIVE RECONSTRUCTION
AND EMOTIONAL DISSONANCE

Natallia Stelmak Schabner / USA

(Full text in English and Russian)

THE AESTHETICS OF SYNAESTHESIA. CRITICAL APPROACH

Salomėja Jastrumskytė / Lithuania

(Full text in Russian, full text in English see in the next issue)

HISTORY

INTERRUPTED PROJECT OF BAUHAUS: A SHORT HISTORY AND
SOME AESTHETIC INFLUENCES

Sergey Dzikevich / Russia

(Full text in English and Russian)

TRANSLATIONS

KANDINSKY: THE ARTIST'S IDEAS AND MYSTICAL EXPERIENCE

Philippe Sers / France

(Full translation from the French original into English. Full translation
into Russian was published in AU. Vol. 3 (3). 2018)

FUNDAMENTAL PRINCIPLES OF TRADITIONAL ARAB-MUSLIM
AESTHETICS AND THE SYSTEM OF PREDOMINANT ARTS

Antanas Andrijauskas / Lithuania

(Full text in Russian, full text in English was published AU. Vol. 4 (4).

2018)

REVIEWS

KANT'S AESTHETICS IN THE LIGHT OF MODERN SCIENCE

Marat Afasizhev / Russia

(Full text in English and Russian)

PRACTICES

PHILOSOPHY OF CANON

Exhibition of contemporary Russian religious art

(Photosession)

ТЕОРИЯ / THEORY

NATALLIA STELMAK SCHABNER¹

RESOLVING THE PARADOX OF FICTION: ACTIVE RECONSTRUCTION AND EMOTIONAL DISSONANCE

Abstract

Why does fiction move us? Jenefer Robinson (*Deeper than Reason*) argues that emotions begin as immediate, physiologically-based appraisals that kick in before cognition, so belief in what sparks the emotion is not necessary. But how would fiction, which we experience through cognition, trigger such appraisals? I argue that writers such as Dostoevsky use narrative devices such as ambiguity, unreliable narration and complex emotional states or «emotional dissonance» in characters to move us emotionally. These techniques engage us in a process of active reconstruction of a narrative's content, mirroring how we engage with experience, thereby creating real emotional responses.

Keywords

Dostoevsky, Tolstoy, Jenefer Robinson, emotional dissonance, active reconstruction, Paradox of Fiction, realism, modernism, imagination, mental content.

¹ *Natallia Stelmak Schabner* — Ph. D. in Philosophy, CUNY (City University of New York) Graduate Center, teaching at City College and Hunter College CUNY, New York, USA, nsschabner@gmail.com

Emotional responses are an essential part of both everyday life and our imaginative engagement with fiction. Jenefer Robinson, in her book *Deeper than Reason*, claims that «emotion processes... work just the same way when we respond to characters and events in novels, plays, and movies, as they do when we respond to people and events in real life» (Robinson 105). I am inclined to agree with this, but there appears to be a problem in her account of how we get to that emotional process in «the fictional case,» since in reading literature the trigger for our emotional process is not perception but cognition (the result of reading and understanding the words of a novel or story). I propose to take a close look at Robinson's account of how we can have genuine emotions regarding fictional characters, and offer a different answer to the problem by examining the intrinsic characteristics of literature that trigger our emotions, and how writers such as Dostoevsky engage the reader with the characters in his novels. I will argue that understanding literature engages the same mental faculties that are engaged in response to our experience of our lives, and that this active response is sufficient to explain our emotional involvement.

To demonstrate how her theory could be applied to literature, Robinson focuses primarily on two 19th century novels, Tolstoy's *Anna Karenina*, which often seems to be the standard point of reference in discussions of this topic, and Edith Wharton's *The Reef*, to which she gives a close reading. Because Robinson equates our emotional response to fiction with our emotional response to film and theater, her decision to limit her discussion to traditional realist novels makes sense, since these novels work by an accumulation of sharp, finely observed details, so the reader is able to easily imagine or create a mental image of what is described.

However, since the turn of the 20th century, realism is an approach that has been employed primarily by writers

of popular fiction, which appeals to a less sophisticated audience than the audience for serious literature. Nevertheless, readers have still been emotionally moved by the works of writers who have broken from that tradition. So the question is how to explain that engagement. The purpose of this paper is to address that lacuna.

I have chosen Dostoevsky as the primary example for my discussion because if Tolstoy can be considered as the perfection of the 19th century realist tradition, Dostoevsky is one of the first writers to break from that tradition. He, unlike Tolstoy, creates a new model for 20th century literature, and his influence can be seen in writers like Joseph Conrad, William Faulkner, and Virginia Woolf.

Robinson offers a new theory of emotion, and through that theory she finds a solution to the paradox of fiction. She characterizes the paradox of fiction in terms of acceptance of the following three propositions:

(a) We often experience emotions for fictional characters and situations known to be purely fictional;

(b) Emotions for objects logically presuppose beliefs in the existence and features of those objects;

(c) We do not harbor beliefs in the existence and features of objects known to be fictional.

While she admits that «temporarily we stop paying attention to the fact that characters are fictional» (Robinson 150), her solution to the paradox is to deny (b) and claim that emotional responses to fiction are «always based on a non-cognitive and automatic appraisal from which emotions follow like reflexes or startle mechanisms» (Robinson 149).

My problems with her account are twofold. First, as I have said, our experience of literature comes through cognition, not through the senses, and that seems to raise the stakes on the question of belief, since our cognition of what we are reading ought to include our belief that it is «just fiction» (more on this below). I am sympathetic with Robinson's assessment that the

suspect proposition in the paradox is (b), but will argue that while emotions do not presuppose an explicit belief in the existence of the objects of those emotions, they do presuppose an absence of *active* disbelief in the existence of those objects. The task of novelists who want the reader to respond emotionally to their work, then, is to engage the reader's mind in such a way that disbelief in existence becomes no longer an issue.

Second, while literature can trigger simple, monolithic emotions, such as «Poor Anna,» it can also trigger more complex, fine-grained and sometimes even simultaneous conflicting emotions (horror at Raskolnikov the murderer, compassion for Raskolnikov the loving brother and son). I find it hard to see how her affective appraisal theory allows for this in response to fiction.

Robinson's argument omits almost any discussion of precisely how an author works to make the reader respond emotionally to the novel. There is the sense that assuming the author wants the reader to feel emotion, she will feel it. Empirically, this is obviously not true. The question then is why she reads *Anna Karenina* and is moved to tears and I read it and am left cold (even though I might be willing to accept that it is a great work of literature). Her reply seems to be that not feeling emotion is an inappropriate response and indicates that something must be lacking in the reader: Such a reader must have a «low emotional IQ.» But while I might not shed tears over Anna, it might be that when I read *Tess of the d'Urbervilles* I cry, proving that I can respond emotionally to literature, so maybe my IQ is not so low after all.

Rather than looking at the reader to resolve this dilemma, another place to inquire might be the works themselves and the techniques the author uses to trigger emotions in response to the content of our thoughts about the novel or story. I will argue that the emotional engagement a reader feels with the work of literature, and the resulting emotions, can be seen as

a result of those techniques. Making the characters and situations convincing and plausible, an author is able to trigger emotions. Moreover, compelling the reader to actively reconstruct what is going on in the fiction functions to make it more convincing and plausible because it relies on the reader's normal default assumptions.

I will demonstrate with examples from Dostoevsky's novels how such techniques as ambiguity, unreliable narration, polyphony and the dialogical style of writing can lead the reader to experience a novel realistically. Those techniques indeed contribute to engaging the reader as an *active* participant in the events and thinking of characters the way we think of real people – to *actively reconstruct* the story narrated in a novel. My point is not to deny that Tolstoy or Wharton inspire emotions, but to move the discussion forward, into modern fiction, where the techniques employed are less about detailed physical descriptions of the scenes and characters, and more about engaging the reader's mind. I will return to these issues after a discussion of Robinson's account of emotions.

Emotion as a process. Affective appraisals

Robinson's account of emotion is based on her affective appraisal theory, which she supports by appeal to a range of evidence (see Robinson, Chapter 2) from psychology and neurophysiology (see for example LeDoux, *The Emotional Brain*). It assumes that emotion is a process that starts with a non-cognitive response or appraisal of the situation, followed by a physiological reaction and finally by cognitive monitoring of the situation. She says that emotion always involves these three phases.

Affective appraisals for Robinson happen automatically and unconsciously. «I shall assume that they (affective appraisals) are „non-cognitive,“ in the sense that they occur without any conscious deliberation or awareness, and they do not involve any complex information processing» (Robinson 45). In other

words, an affective appraisal is like a jolt, which doesn't bear any cognitive or semantic content. When she uses **OFFENCE!** or **BAD!** or **NO!** to characterize an affective appraisal, Robinson deliberately puts those words in bold, so they are not to be confused with a concept or any propositional content. They are pure biological jolts that immediately result in physiological changes such as physiological arousal or change in facial expression, increased heartbeat etc., followed by a cognitive monitoring of the situation.

This seems to make most sense when we talk about simple perceptions such as hearing a loud sound triggering our emotional responses. As she says, «I can be afraid without judging that there is a snake before me; I may merely register a curly stick-shape on the forest floor» (Robinson 55). Nevertheless Robinson claims that we can have affective appraisals as a result of complex thoughts and beliefs. For example, she says: «When I catalogue my emotion as 'resentment', I am implicitly advertent to a situation in which (I think) I have been treated badly and (I think) I don't deserve it, and it well may be that these thoughts play a causal role in the emotion process: indeed my affective appraisal of **Offence!** may be an affective appraisal of the situation as I thought it to be» (Robinson 91).

Robinson says theorists who consider emotions as kinds of judgments, rather than as triggered by something non-cognitive, have not shown the linkage between cognition and emotion. By her account, «what turns cognition into emotion is an affective appraisal and its concomitant physiological changes» (Robinson 62). To demonstrate how cognition turns into emotion she takes the example of a realization, after long study, that one's stock portfolio is performing badly. This is realized only after lengthy cognitive evaluation, but once it is realized an affective appraisal occurs. «We can think of the affective appraisal here as a kind of „meta-response,“ evaluating in a rough and ready way — for example, as **bad for me** or **good**

for me — an already existing cognitive evaluation» (Robinson 62).

The acceptance of this point is crucial to accepting her account of how we can feel emotions from fiction. It may be thought paradoxical to call something caused by cognition an «affective appraisal» in Robinson's sense, since cognition deals in concepts and affective appraisal is a non-conceptual response, but for the purposes of this paper I will not dispute it with regard to the stock portfolio. There is, however, a difficulty with drawing a parallel between this case and having an emotional response to reading fiction. Robinson says that we can have emotion as a result of the content of our thoughts. The stock portfolio is real, and we know that as we are thinking long and hard about it. Part of the content of our thought about it must be that it is real, and thus the effect of its collapse on us will be real, too. But when we read fiction, the content of our thoughts about the characters and situations in the fiction cannot include the belief that they are real; so how can something we do not think real be either **bad for me** or **good for me**?

To get around this, Robinson says we «stop paying attention» to the part of the content of our thought about Anna that she is not real, but just a fictional character. Yet this seems to reintroduce the paradox, because it seems implausible that we could silence that voice that says, «It's just a novel.» Though her terminology is different, this still sounds like she's saying we suspend our disbelief. But if affective appraisals occur automatically as a result of the contents of thoughts, why wouldn't the appraisal take into account the part of the content that marks the case as fictional? I will argue, contrary to Robinson, that we cannot simply «stop paying attention» to this voice. The writer, through narrative techniques, must silence it. We must think about the fictional characters in the same way we think about real people, and writers achieve this by making us *actively reconstruct* the stories they tell.

Emotions in literature

If we are talking about responding emotionally to a movie or play, Robinson's account is understandable. Watching a movie, we may know we are in a theater watching something projected on a screen, but nevertheless our senses — at least our sight and hearing — are being bombarded, as they are when we walk down the street. And because of the darkness of the theater, the lack of any other activity around us, our attention is completely focused on the screen. So then the sight of the green slime (to take the standard example from Kendall Walton — see «Fearing Fictions») surging suddenly, apparently coming right at us, is enough to make us jump in our seats, just as is the sudden scream of the heroine, even though we might immediately laugh at ourselves. We've had an affective appraisal (**Danger**), followed by physiological changes (jumping in our seats) and then cognitive monitoring (it's just a movie, silly). Watching a movie, our senses can fool us into responding — at least momentarily — to something we know is not real.

While the technique of the traditional realist novel may seem analogous to this, in that it essentially is about giving detailed, vivid descriptions of the physical world, the very fact that our senses are not involved in how we respond to Anna, requires that the triggering of emotions must work differently for literature. Because our experience of literature comes through our cognition, we cannot experience emotions when we read unless we engage cognitively with the characters and situations we are reading about.

Having an emotional response requires more than just being able to imagine the character or situation, though it is dependent on imagination. As Richard Moran points out, reading a brief «just the facts' description of a novel — the Cliff Notes — we might imagine the characters and situations, but it is unlikely we would have an emotional response. «A poor young

student murders two old women to steal their money, starts to feel guilty and finally confesses to the police,» gives «just the facts» of *Crime and Punishment*. It might trigger our imagination, but it will not trigger anything like the emotional response of actually reading the novel. With a flat summary, we still imagine what is described, but without the vividness of the qualitative experience of reading *Crime and Punishment*. Reading the novel we are vividly entertaining the possibility of the imagined.

Writers use different narrative techniques to create this response. The narrator in the traditional realist novel is as a rule omniscient and impersonal, even though the narrator will generally color the portrayal of characters in such a way that the reader's response to them is guided in one direction or another. Strangely enough, Robinson attempts to deny this when she argues against Noel Carroll's notion of «prefocusing,» which she says «assumes that the writer can succeed in a relatively straightforward way in fixing the reader's attention on certain aspects of a scene, character or event, and that she can describe these aspects in such a way that a particular emotional response is more-or-less assured» (Robinson 183). Her argument against this is that «when we read a novel, we are always «filling in the gaps' in the text» (Robinson 184). However, it is the novelist who has chosen where those «gaps' are, just as she has chosen what to describe and how to describe it. This «filling in the gaps» I call *active reconstruction*.

Authors' approaches to fiction have changed since Tolstoy and Wharton. Writers such as Dostoevsky, who break from the realist tradition, exploit the fact that our understanding of fiction comes not through our senses, but through our minds. Critics who have attacked him for failing to use the kind of detailed «stage directions» seen in the realist masters of the 19th century miss the point. He is not interested in physically detailed description. Instead, with Dostoevsky, the narration itself is just the foreground, the way it is when a friend tells us

a story about people we both know. Listening to a friend's story, we know she has opinions about the real people she is describing that we may not share, and we know that her account is colored by those opinions. We know she may have a goal in telling us the story, that she is presenting the people in a certain light. We weigh her account against what we know and feel about the people involved, knowing that the truth of the matter is possibly very different from the way it is being presented. We may doubt many aspects of the story she tells, but we use it as part of how we try to find the truth of the matter, to *actively reconstruct* what really happened to the people who are separate and independent of the way the story was told.

There is a similarity here to the way Dostoevsky works in *Brothers Karamazov*. From the very start of the book, we are constantly aware of the narrator. He intrudes with asides; admits his lack of knowledge about certain aspects of the characters; and recounts rumors and stories he's heard that he cannot vouch for but includes anyway. Adding to the confusion is that the voice of the narrator is very much like the voice of the brief introduction, which is titled «From the Author,» in which the «author» (Dostoevsky, perhaps) says that the reader might be surprised that he chose Alyosha as the hero for this book, and goes on to say that really this book, which tells of something that happened 13 years ago, is only a prelude to another one about Alyosha «in our present, current moment» (*The Brothers Karamazov* 3). In this discussion he talks about Alyosha as a person who exists outside of the confines of the novel, so the reader is forced to think about him as a person, not as a fictional character.

It is not at all clear who the narrator is, other than that he lives in the town where all this happened, and seems to have had some limited contact with the participants in the story. But throughout the novel the reader is constantly reminded that someone is telling the story, as the narrator comments on his

own reaction to things, admits to the uncertainty of certain facts or explains why he has given certain details. These intrusions and asides create doubt about the narration itself. There is an «as if» quality — it is suggested that the narrator is guessing about the characters and events that are outside and somehow independent of the narration, and about which there might be a different account. Once the reader realizes that the narrator is guessing about the characters and events, she is immediately put in the position of questioning and even doubting the narrator. She does so as if there is a reality that the narration is about, and as if there is a truth about that reality that can be learned, analogous to when she listens to a friend telling a story, or more generally when one is uncertain about real-world events.

Examples can be found on nearly every page of *Brothers Karamazov*, but I will provide just a few to illustrate what I mean (in each, the italics are mine):

And here the young man comes to live in the house of such a father, lives with him for one month, then another, and they get along famously. *This last fact especially astonished not only me but many others as well.*

(The Brothers Karamazov, 17).

Here we see the narrator surprised by something within his own narrative, which indicates that what he is relating happened separate from him. That others were also surprised tells us that the events described were seen not just by him: There could be other accounts of the events which we are not getting, because we are listening only to him.

The elder spoke, however, *in a more fragmentary way that has been set forth here or in the notes that Alyosha later wrote down.* Sometimes he stopped speaking altogether, *as if* he was gathering his strength, and gasped for breath, yet he *seemed to be* in ecstasy. He was listened to with great feeling, though many wondered at his words and saw darkness in them.

(*The Brothers Karamazov*, 164).

The narrator tells us that what he is saying is not an accurate account of the events, and we see that what we're reading about is at two removes from us — the narrator's account comes from Alyosha's account, which is also not accurate. Then, in the *as though* and *as if*, we see he does not know the old man's state: He can only describe what he observed. But when we think about that, we must wonder how the narrator knows that it did not occur as it is written, or how the old man spoke, since he was not there.

The importance of the ambiguity or unreliability illustrated in these examples is that when we doubt the narrator's knowledge, we are making an assumption that there is *something* that can be known more fully. That is, we are separating the text we are reading from what the text is about. There is a narration and a subject of that narration, and we begin to think about them as separate.

When this technique of narrative uncertainty is applied to the characters, it creates the sense that they are not controlled by the author. The narrator doesn't know everything about them because they are people who have secrets. The reader is forced to look beyond the novel and think about them as though they are independent, as though they can decide what they will do, as though they are writing their own story. Thus the reader is engaged as if by real people, who are not controlled by the novelist. Dostoevsky's approach is to convince the reader that the characters aren't completely knowable, in just the same way that the people around us in real life are not completely knowable.

To look outside of *Brothers Karamazov*, there is a scene in *Demons* when Liza may or may not have tried to slap Stavrogin (Nikolai Vsevolodovich). I quote it at length because it illustrates so many aspects of the techniques I have been discussing:

And yet it was at this point, they say, that another extremely mysterious event took place, and, I confess, it was rather for the sake of it that I have referred to this visit in such detail.

They say that when everyone trooped out, Liza, supported by Mavriky Nikolaevich, suddenly, in the doorway, in the crowd, ran into Nikolai Vsevolodovich. It should be mentioned that since that Sunday morning and the swoon, though the two had met more than once, they had not approached each other or exchanged a single word. I saw them run into each other in the doorway: it seemed to me that they stopped for a moment and looked at each other somehow strangely. But it is possible that I did not see very well in the crowd. It was asserted, on the contrary, and quite seriously, that Liza, having looked at Nikolai Vsevolodovich, quickly raised her hand, right up to the level of his face, and would certainly have struck him if he had not managed to draw back. Perhaps she did not like the expression on his face or some smirk of his, especially then, after such an episode with Mavriky Nikolaevich. I confess I did not see anything, but on the other hand everyone asserted that they did see it, though certainly not everyone could have seen it in that turmoil, even if some did. Only I did not believe it at the time. I remember, however, that the whole way back Nikolai Vsevolodovich looked somewhat pale.

(*Demons* 334).

The narrator tells us his whole point in relating the long scene that precedes this incident is to tell us about this moment, but he can't even say what really happened. When it comes to the effect whatever did happen might have had on the two participants, he can only hypothesize about one, Liza, and only describe the appearance of the other, Stavrogin, after it was all over. They are left to themselves.

The effect of all this on the reader is twofold:

First, cognitively, we are encouraged to infer and draw conclusions about «what is really going on» in the fiction. Once we start thinking that way, our mind is put into the kinds of patterns it follows in thinking about reality, mobilizing our default assumptions and the reasoning that flows from them. The reader must *actively reconstruct* the events from the narration. Of course, if asked, I will say I don't believe Liza and

Stavrogin exist. But nevertheless, reading *Demons*, I think about them as if they did.

Second, emotionally, I am less confident about what I should feel, because I am not confident that what I am being told is true. This brings me to my second concern with Robinson's account.

This scene, like so much in Dostoevsky, leaves us like a man at sea. The relationship of Liza and Stavrogin is one of the main threads of the novel, and yet this instant is emblematic of how we have to come to terms with what goes on between them. Without direct, concrete descriptions of their interaction, and without a narrator we can rely on to tell us, or at least indicate to us how we should feel about either one of them or their relationship, we are carried on waves of uncertainty. We do not know where the current is carrying us, and it is often too strong to resist. We cannot see the shore; all we see around us are rising and falling waves and do not know whether to try to swim against them or let them carry us where they will.

This is what I call *emotional dissonance* — a state in which we experience two or more conflicting, perhaps contradictory emotions at once. As a result of this emotional dissonance, just as with dissonance in music, we feel anxiety and a yearning for resolution, which might bring about a sophisticated and potentially even more powerful emotional response than we would have in situations when we have simple, clear emotions, since the force and resistance of conflicting emotions can result in those emotions becoming more intense.

One of the key elements in a character that will engage *active reconstruction* is when we see or feel that the character experiences *emotional dissonance*. This is because in our lives, the emotions we feel almost always contain this dissonance, and if a character in fiction is to «come to life,» she too must experience this. Thus, readers of *Anna Karenina* are moved by Anna, who is torn by her love for Vronsky and the knowledge that pursuing that love will mean that she must leave her son,

whom she also loves. Although another character, Levin, is given just as much weight in the novel as Anna, and even though the novel ends with Levin, not Anna's suicide, the vast majority of readers seem to pay him no mind. This, I would argue, is because Tolstoy does not present him as a man in emotional turmoil. It is not just in serious fiction that this is true. The favorite formula of romance novels is the good girl who falls in love with the bad boy, knowing he is somehow bad for her.

In perhaps the most obvious example, oddly enough from the formally most traditional of Dostoevsky's four «great» novels, *Crime and Punishment*, readers are drawn to Raskolnikov because from the first page, indeed, from the first sentence, we sense his *emotional dissonance* — from how he pauses on the street «as if in indecision» and from his conflicting feelings about how to pass by the door to his landlady's apartment.

Raskolnikov is an ax murderer and rationally speaking we should feel repulsion towards him, especially since the narrator does not excuse him or offer any mitigating circumstances for why he carried out this brutal act. While we are shocked and horrified by Raskolnikov's murders of the two women, we cannot help feeling sympathetic to him as well. In part this is because we also see Raskolnikov's deep love for his mother and sister, we see his generosity and his intelligence. But where Dostoevsky breaks with traditional realism, and what creates emotional dissonance, is that he takes us so deeply into his mind and emotions. As Mikhail Bakhtin says, Dostoevsky «constructs the hero not out of words foreign to the hero, not out of neutral definitions; he constructs not a character, nor a type nor, a temperament, in fact he constructs no objectified image of the hero at all, but rather the hero's *discourse* about himself and his world» (Bakhtin 53). This is what Dostoevsky calls «realism of a higher kind.» We see from within Raskolnikov's mind that he too feels revulsion, even when he is contemplating what he is planning to do — even as he cannot

name it, but at the same time feels himself somehow compelled towards it. We see that like any decent human being he is horrified by the thought of murdering the old money lender, while he attempts to argue himself into it with his proto-Nietzschean ideas, and all the while seeing chance or fate somehow directing and aiding his actions. It is the intensity of this *emotional dissonance* that makes Raskolnikov one of the most compelling characters in literature.

Robinson never directly addresses this kind of emotional state, only discussing conflicting or mixed emotions in her recounting of how Patricia Greenspan shows that «emotions have different formal logical properties from judgments or beliefs» (Robinson 20). But her emphasis on what Kivy (see «Deeper Than Emotion») calls the «garden variety emotions» and on affective appraisals as broad-stroke responses based on «important» biological needs and wants, make it difficult to see how such sophisticated, fine-grained or ambiguous emotional states would fit into her system.

I would argue that some amount of *emotional dissonance* is a characteristic of any successful work of fiction. Dostoevsky and the writers of the last hundred years whom he influenced, however, have sought a higher level of dissonance, and have been less likely to provide a calming resolution than traditional realists.

Reading *Anna Karenina*, it is likely we might feel a conflict between our affection for Anna and our disapproval of her cheating on her husband, even if he isn't as dashing as Vronsky. These emotions clash within us, but all the while there is a feeling of order and inevitability about it. As much as these emotions conflict, we would not think of trying to argue Anna out of her affair. We can feel that a resolution is coming, and though it is in a decidedly minor key, it is a resolution.

Given Robinson's focus on traditional realists, this might explain her emphasis on the value of literature as providing us with a coping mechanism for dealing with our own strong

emotions. Our sadness at Anna's death is mitigated by the sense of order about it, which is in some way comforting, reassuring. To look at another of Dostoevsky's novels, by contrast, in *Idiot*, when at the end Rogozhin has stabbed Nastasya Filippovna to death in his bed and Myshkin has sunk back into idiocy, there is no comparable sense of order, no comfort. There is no clue of how we are to cope with this horror. We are in a fog of uncertainty; we are at sea.

Conclusion

When we are thinking about fiction, the question we ask is not whether the characters exist, but whether we respond emotionally to them. Therefore, in the paradox of fiction, I agree with Robinson that proposition (b) is false. I agree with Robinson that we can have an emotional response to the content of our thoughts, even when we know that the thought is about something that does not exist, but argue that this is only true when we are actively engaged with the thought. When we are not, it will not trigger an emotional response. To have an emotional response to *Crime and Punishment*, we need not believe that Raskolnikov exists, but we must *actively reconstruct* Raskolnikov's story.

Perhaps because she does not seem to require anything beyond a simple thought for emotions to be triggered, Robinson seems uninterested in what role the literary techniques employed by an author or even the quality of writing might play in contributing to our emotional response. I have focused on Dostoevsky not to deny that Tolstoy or Wharton elicit strong emotional responses from many readers, or to imply that those readers are somehow wrong to respond emotionally to *Anna Karenina* or *The Reef*. Instead, I looked at Dostoevsky to emphasize the role a writer's techniques play in creating an emotional response, and to show that there is not just one way — traditional realism — to do that. While traditional realists rely on detailed description to create vivid imaginations,

Dostoevsky and many writers influenced by him use narrative techniques such as ambiguity and unreliable and intrusive narrators to make the reader think about characters and situations in the same way she thinks about real people and events.

In both cases, the reader's emotional response to these kinds of techniques is often *emotional dissonance*, the experience of simultaneous conflicting or contradictory emotions. One reason that *emotional dissonance* is so powerful when we feel it as a result of reading fiction is that we so often feel it in our own lives. Indeed, it is more common than the «garden variety of emotions», which seem to be what Robinson too often refers to in her affective appraisals. We feel sympathy for someone while at the same time feeling disapproval or even revulsion for what they have done. We like someone, though we feel our friendship for them is **bad for me**. We enjoy putting ourselves in situations where we are afraid. Most powerfully perhaps is love, which is often a state for which we can give no good reasons. It can happen that our love flares up strongest at moments when we most strongly feel some weakness or flaw in the character of the person we love. Our lives do not resemble traditional realist novels, with their sense of moral and formal order, much as we might like them to.

References

Bakhtin, Mikhail. Problems of Dostoevsky's Poetics / Ed. and transl. by Caryl Emerson. Introduced by Wayne C. Booth. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1984.

Dostoevsky, Fyodor. The Brothers Karamazov / Transl. and annot. by Richard Pevear and Larissa Volokhonsky. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1990).

Dostoevsky, Fyodor. Demons / Transl. and annot. by Richard Pevear and Larissa Volokhonsky. New York: Vintage Books, 1995.

Kivy, Peter. Critical Study: Deeper Than Emotion // British Journal of Aesthetics. 46. No. 3. 2006. P. 287–311.

LeDoux, Joseph. The Emotional Brain: The Mysterious Underpinnings

of Emotional Life. New York: Simon & Schuster, 1996.

Robinson, Jenefer. Deeper than Reason: Emotion and its Role in Literature, Music, and Art. Oxford: Clarendon Press, 2005.

Walton, Kendall. Fearing Fictions // The Journal of Philosophy. 75. No. 1. 1978. P. 5–27.

НАТАЛЬЯ СТЕЛЬМАК ШЕЙБНЕР ¹

РАЗРЕШАЯ ПАРАДОКС ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: АКТИВНОЕ ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ ДИССОНАНС

Абстракт

Почему мы переживаем эмоции, читая художественную литературу? Дженифер Робинсон «Deeper than Reason» («Глубже, чем разум») полагает, что эмоции зарождаются как немедленные, физиологически обусловленные оценки, которые опережают мышление, и поэтому убеждение в существовании того, что вызывает наши эмоции, необязательно. Но как художественная литература, которую мы переживаем мысленно, может вызывать у нас такие оценки? Я думаю, писатели, подобные Достоевскому, вызывают наши эмоции, используя такие повествовательные техники, как неопределённость, недостоверное повествование и также сложные эмоциональные состояния, или *эмоциональный диссонанс*, персонажей. Данные техники вовлекают нас в процесс *активного воспроизведения содержания* рассказываемого, отражая наш жизненный опыт, и таким образом создают реальные эмоциональные реакции.

1

Наталья Стельмак Шейбнер-- Аспирантура Городского Университета Нью-Йорка, доктор философских наук, преподаёт в Сити-Колледже и Хантер-Колледже Нью-Йорка, США, nsschabner@gmail.com

Ключевые слова

Достоевский, Толстой, Дженифер Робинсон, эмоциональный диссонанс, активная реконструкция, парадокс художественной литературы, реализм, модернизм, воображение, интеллектуальное содержание.

Эмоциональные реакции — это существенная часть как повседневной жизни, так и нашего воображаемого вовлечения в рассказываемое. Дженифер Робинсон в своей книге «*Deeper than Reason*» утверждает, что «эмоциональные процессы... проявляются одинаково при реакции на персонажей и на происходящее в романах, театральных постановках и фильмах и при реакции на людей и происходящее в реальной жизни». Я согласна с ней в этом, но считаю проблематичным её объяснение того, как мы вовлекаемся в этот эмоциональный процесс под воздействием текстов художественной литературы, так как при чтении литературы наш эмоциональный процесс вызывается не ощущениями, а осмыслением, то есть результатом нашего чтения и понимания слов романа или рассказа. Я подробно рассмотрю данное Робинсон объяснение того, как мы можем испытывать искренние эмоции по отношению к вымышленным персонажам, и предложу другое решение данной проблемы. Для этого я попытаюсь ответить на вопрос о том, каким образом художественные тексты воздействуют на наши эмоции, рассмотрев приёмы, при помощи которых такие писатели, как Достоевский, вовлекают читателя в сопереживание персонажам романа. Я приведу доводы в пользу того утверждения, что понимание литературы задействует те же умственные особенности, которые актуализируются и при жизненных переживаниях, и что такая активная актуализация является достаточной для объяснения нашего эмоционального участия.

Чтобы продемонстрировать, как её теория может быть применена к литературе, Робинсон обращается в основном

к двум литературным произведениям XIX века: роману Л. Н. Толстого «Анна Каренина», который зачастую считается исходной точкой в дискуссиях на эту тему, и Эдит Уортон «Риф». Так как Робинсон сравнивает нашу эмоциональную реакцию на художественную литературу с нашей эмоциональной реакцией на кинофильмы и театральные спектакли, её решение ограничить предмет дискуссии воздействием лишь реалистических традиционных романов имеет смысл, поскольку эти романы создавались посредством аккумуляции четких, тонко подмеченных деталей, так что читателю легко представлять или создавать мысленные образы описываемого.

На рубеже XX века реализм большей частью стал применяться писателями популярных романов, адресованных менее взыскательной аудитории, чем аудитория серьёзной литературы. Тем не менее и сегодня читатели испытывают эмоции, читая работы писателей, переосмысливших традиции реализма. Вопрос в том, как объяснить такое воздействие, до сих пор оставался открытым. Целью моей работы будет заполнить эту лакуну.

Романы Достоевского были выбраны мною в качестве основного примера для рассмотрения, так как, если Толстой считается эталоном традиций реализма XIX века, то Достоевский был одним из первых писателей, порвавших с этими традициями. Достоевский, в отличие от Толстого, создал новую модель литературы XX века, и его влияние ощутимо на таких писателей, как Джозеф Конрад, Уильям Фолкнер и Вирджиния Вулф. Робинсон предлагает новую теорию эмоций, посредством которой она находит решение парадокса художественной литературы. Она характеризует парадокс литературы в соответствии с принятием следующих предпосылок:

(а) Мы часто испытываем эмоции по отношению к литературным персонажам и ситуациям, зная, что они вымышлены;

(б) Эмоции к каким-то вещам логически предполагают убеждённость в реальном существовании этих вещей и их особенностей;

(в) Невозможно иметь убеждённость в реальном существовании вещей, зная, что они вымышлены.

Признавая то, что «мы временно перестаём обращать внимание на то, что персонажи вымышлены» (Робинсон, 150), Робинсон решает парадокс, отрицая предпосылку (б) и утверждая тот факт, что эмоциональные реакции на художественную литературу «всегда основываются на подсознательных и автоматических оценках, которые вызывают эмоции подобно рефлексам и механизмам страха» (Робинсон, 149).

Это объяснение проблематично по двум причинам. Во-первых, как было сказано ранее, наше переживание литературы осуществляется посредством когнитивной деятельности, без участия органов чувств, и это делает ещё более острой проблему убеждённости, так как наше осмысление прочитанного должно включать нашу убеждённость того, что это «всего лишь вымысел» (подробнее об этом ниже). Соглашаясь с оценкой Робинсон о подозрительности предпосылки (б) в парадоксе, я докажу, что, хотя эмоции не требуют искренней убеждённости в существовании объектов этих эмоций, они предполагают отсутствие активного неверия в существование этих объектов. Поэтому задача писателей, желающих вызвать эмоциональную реакцию у читателя на их произведения, — задействовать мышление читателя таким образом, чтобы неверие в реальность вымышленных событий оказалось несущественным предметом для обсуждения в данной дискуссии.

Во-вторых, в то время как литература может вызывать простые монолитные эмоции (бедная Анна!), она также может пробуждать и более сложные утончённые эмоции (ужас по отношению к Раскольникову как к убийце и одновременно сочувствие Раскольникову как любящему брату и сыну).

Мне сложно себе представить, как теория эмоциональных оценок, предложенная Робинсон, может объяснить подобные сложные реакции в отношении художественной литературы.

Аргументация Робинсон оставляет в стороне вопрос о том, как именно автор достигает эмоциональной реакции читателя романа. Подразумевается, что читатель будет переживать эмоции при одном желании автора вызвать их у читателя. Очевидно, что на самом деле это не так. Тогда возникает вопрос: почему чтение «Анны Карениной» вызывает у Робинсон слёзы, но оставляет равнодушной меня (при моём согласии с тем, что это великое произведение литературы). Скорее всего, Робинсон ответит, что отсутствие эмоций — неуместная реакция, которая свидетельствует о каком-то очевидном недостатке у читателя. У такого читателя должен быть «низкий коэффициент эмоционального развития». Но хотя я могу не прослезиться об Анне, возможно, я заплачу, читая «Тэсс из рода д'Эрбервиллей», подтверждая этим мою способность эмоционально реагировать на литературу и очевидность того, что мой коэффициент эмоционального развития не так уж низок.

Может быть, чем искать разрешение этой дилеммы в читателе, нам стоит исследовать еще одну координату — само произведение и техники, которые автор использует, чтобы вызывать у нас эмоции в ответ на наше мысленное представление содержания романа или рассказа. Я приведу доводы в пользу того, что эмоциональное соучастие, которое читатель переживает, читая литературное произведение, и читательские эмоции могут быть рассмотрены как результат применения этих техник. Создавая персонажей и ситуации убедительными и правдоподобными, писатель способен овладеть нашими эмоциями. Более того, литературное произведение приобретает больше убедительности и правдоподобия в том случае, когда автор заставляет читателя активно реконструировать вымышленные собы-

тия, опираясь при этом по умолчанию на свои собственные привычные соображения.

Я продемонстрирую на примерах из романов Достоевского, как такие техники, как неопределённость, недостоверное повествование, полифония и диалогический стиль письма, могут привести читателя к реальному переживанию романа. С помощью таких техник автор ангажирует читателя в качестве активного участника вымышленных событий и подталкивает читателя к тому, чтобы он думал о персонажах романа как о реальных людях, — *активно воссоздавая* рассказываемое в романе. Суть моего тезиса состоит не в отрицании того, что Толстой или Уортон эмоционально вдохновляют нас, а в продвижении дискуссии вперёд, в современную литературу, в которой реже используются детальные физические описания сцен и персонажей и которая более нацелена на задействование нашего мышления. Я вернусь к этой теме после обсуждения теории эмоций Робинсон.

Эмоция как процесс. Эмоциональные оценки

Теория эмоций Робинсон использует понятие эмоциональной оценки, которое она обосновывает с помощью психологических и нейрофизиологических данных (см. Робинсон, глава 2 и LeDoux, «The Emotional Brain»). Согласно Робинсон, эмоция — это процесс, который начинается с некогнитивной реакции или оценки ситуации, за которой следует физиологическая реакция и, наконец, когнитивный мониторинг ситуации. Робинсон считает, что всякая эмоция всегда включает в себя эти три фазы.

Эмоциональные оценки, согласно Робинсон, происходят автоматически и неосознанно. «Я предполагаю, что они (эмоциональные оценки) — «некогнитивны» в том смысле, что они происходят вне всякого сознательного обдумывания или соображения и они не включают никакого сложного осмысления информации (Робинсон, 45). Други-

ми словами, эмоциональные оценки подобны толчкам, не несущим никакого познавательного или осмысленного содержания. Характеризуя эмоциональные оценки, такие как **Оскорбление!** или **Плохо!** или **Нет!**, Робинсон специально выделяет их жирным шрифтом, чтобы не смешивать их с концепциями или с любым смысловым содержанием. Это — чисто биологические толчки, немедленным результатом которых являются физиологические изменения, такие как физиологическое возбуждение или изменение выражения лица, повышенное сердцебиение и т.д., за которыми следует когнитивный мониторинг ситуации.

Эта теория, пожалуй, имеет смысл применительно к простым ощущениям. Когда мы слышим громкий звук, мы эмоционально реагируем на него. Как говорит Робинсон, «я могу испугаться, даже не понимая того, что передо мной — змея; для этого достаточно увидеть упавшую извилистую ветку в лесу» (Робинсон, 55). Тем не менее, Робинсон утверждает, что мы можем переживать эмоциональные оценки также в качестве реакции на сложные мысли и убеждения. «Когда я характеризую мою эмоцию как возмущение, — замечает Робинсон, — я имею ввиду ситуацию, в которой (как я думаю) ко мне отнеслись плохо, при том, что (как я думаю) я этого не заслужила. Эти мои соображения могут играть причинную роль в эмоциональном процессе; моя эмоциональная оценка

Оскорбление! может являться эмоциональной оценкой ситуации после того, как я её осмыслила» (Робинсон, 91).

Робинсон считает, что теоретики, которые рассматривают эмоции как рассуждения, не в состоянии объяснить связь между познанием и эмоцией. По её мнению, «то, что превращает познание в эмоцию, — это эмоциональная оценка и следующие за такой оценкой физиологические изменения» (Робинсон, 62). Чтобы продемонстрировать, как осмысление ситуации может приводить к эмоциональной реакции, Робинсон приводит пример осознания того факта,

что дела с её портфелем на рынке инвестиций идут очень плохо. Понимание этого факта приходит только после длительного когнитивного анализа, которое в результате и обуславливает эмоциональную оценку. «Мы можем думать об эмоциональной оценке как о „мета-реакции“, которая обеспечивает такие грубые и заранее известные оценки как, например, **плохо для меня** или **хорошо для меня**» (Робинсон, 62).

Мнение Робинсон о том, как переживаются эмоции при чтении художественной литературы, вытекает из изложенного выше аргумента. Называть вслед за Робинсон нечто вызванное мышлением «эмоциональной оценкой» мне кажется парадоксальным, поскольку мышление оперирует концепциями, а эмоциональная оценка — не концептуальная реакция. Однако в рамках этой работы я не буду вступать в спор с Робинсон о портфеле на рынке инвестиций. Вместо этого я замечу, что аналогия между переживаниями по поводу инвестиций и эмоциональными реакциями при чтении художественной литературы мне представляется сомнительной. Робинсон утверждает, что мы можем эмоционально реагировать на содержание наших собственных мыслей. Однако, долго и усердно изучая фондовый рынок, мы хорошо знаем, что он реален. И то, что он реален, должно быть частью содержания наших мыслей, и поэтому последствия его будут для нас также реальными. Но, когда мы читаем литературу, содержание наших мыслей о вымышленных персонажах и ситуациях не может включать в себя веру в реальность их существования. Каким же тогда образом то, о чём мы не думаем как о реальном, может быть **плохо для меня** либо **хорошо для меня**?

Уклоняясь от прямого ответа на этот вопрос, Робинсон говорит, что мы перестаём уделять внимание той части наших мыслей об Анне, что она нереальна, но является вымышленным персонажем. Но этот аргумент возвращает нас к тому же парадоксу, от которого мы пытались уйти. Каким

образом нам удаётся заставить замолчать тот голос, который говорит нам: «Это всего лишь роман»? Ответ Робинсон, (хотя она и использует другую терминологию) состоит в том, что мы приостанавливаем наше неверие в реальное существование героя. Но если эмоциональные оценки вызываются автоматически в качестве реакции на содержание наших мыслей, почему же тогда такие оценки не учитывают ту часть мыслительного содержания, которая помечает описанную в художественном произведении ситуацию как вымышленную? В отличие от Робинсон я не считаю, что читатель может просто «перестать уделять внимание» этому голосу. Писатель должен заставить замолчать этот голос с помощью специальных повествовательных техник. Писатели позволяют нам думать о вымышленных персонажах так же, как мы обычно думаем о реальных людях, вынуждая нас *активно воссоздавать* то, о чём они рассказывают.

Эмоции в литературе

Если мы ведём речь об эмоциональной реакции на кинофильм или театральную постановку, можно согласиться с доводами Робинсон. Хотя во время кинопросмотра мы знаем, что мы в кинотеатре и смотрим на экран, наши органы чувств — по крайней мере, наши зрение и слух — испытывают такие же воздействия, как и во время реальной прогулки по улице. И из-за темноты в зале и отсутствия неожиданных событий вокруг нас, наше внимание приковано к экрану. В этой ситуации достаточно увидеть зелёного слайма (если использовать стандартный пример Кендалла Уолтона — см. «Fearing Fictions»), который внезапно появляется и, кажется, хочет нас настичь, чтобы заставить нас прыгать на наших сидениях. Подобную реакцию может вызвать у нас и внезапный крик героини фильма, хотя в таких случаях мы обычно сразу начинаем смеяться над самими собой. Мы пережили эмоциональную оценку (**Опасность**) с последующими физиологическими изменениями (подпрыгивание на наших

сидениях) и затем — когнитивный мониторинг (это просто кино, вздор). Таким образом, при просмотре кинофильма наши органы чувств могут одурачить нас, вызывая реакцию, пусть и мгновенную, на то, что, как мы знаем, нереально.

Хотя техника традиционного реалистического романа может казаться аналогичной, поскольку она предполагает живые и детальные описания физического мира, очевидный факт того, что наши органы чувств не участвуют в том, как мы реагируем на Анну, подтверждает, что литературные произведения по-другому активизируют эмоции. Если мы мысленно не погружаемся в то, что читаем о персонажах и ситуациях, мы не можем ощущать эмоции, потому что наше переживание литературы осуществляется когнитивно.

Переживание эмоциональной реакции требует больше, чем способность вообразить персонажей и ситуации, хотя оно и зависит от воображения. Как замечает Ричард Моран, при знакомстве с кратким содержанием романа или с его сюжетом мы можем представить персонажей и ситуации, но маловероятно то, что мыотреагируем на них эмоционально. «Бедный молодой студент убил топором двух старых женщин, чтобы украсть их деньги, впоследствии он раскаялся и выдал себя полиции» — такова констатация фактического материала «Преступления и наказания». Этот пересказ, возможно, заставит нас представить то, что происходит в романе, однако не вызовет той же эмоциональной реакции, как при глубоком, серьезном прочтении этого романа. Краткое содержание романа позволяет нам представить себе происходящее, но без той живости, которая возможна только при полноценном переживании процесса чтения «Преступления и наказания». Читая роман, мы ясно представляем себе возможность воображаемого.

Писатели используют различные повествовательные техники, чтобы провоцировать такую реакцию. Рассказчик в традиционных реалистических романах, как правило, все-

могущ и безлик, даже если он обычно приукрашивает персонажей, чтобы вызвать нужную реакцию читателя. Как ни странно, Робинсон пытается отрицать эту «стратегическую» роль рассказчика, когда она спорит с идеей «предварительной фокусировки» Ноела Кэрролла, которая, как она утверждает, подразумевает, что писатель может напрямую успешно фиксировать внимание читателя на том или ином аспекте сцены, персонажа или события, гарантируя таким образом определённую эмоциональную реакцию (Робинсон, 183). Робинсон опровергает эту предпосылку, утверждая, что «когда мы читаем роман, мы всегда „заполняем пробелы в тексте“» (Робинсон, 184). Я со своей стороны утверждаю, что писатель сам решает, где размещать такие пробелы, точно так же, как он сам выбирает предметы и способы художественных описаний. Такое заполнение пробелов в повествовании я называю *активным воспроизведением*.

Подход авторов к художественной литературе изменился со времён Толстого и Уортона. Достоевский и другие писатели, которые прорывают с традициями реализма, используют то обстоятельство, что наше понимание литературы осуществляется не через органы чувств, а посредством нашего ума. Критики, отмечавшие, что Достоевский потерпел неудачу в использовании детальной «сценической постановки», свойственной мастерам реализма XIX века, упустили суть его техники. Он не пытается строить детальные физические описания. Описательное повествование для Достоевского является просто передним планом, подобно рассказу друга о знакомых нам людях. Слушая рассказ друга, мы знаем, что его описание этих людей представлено в свете его мнения о них, — мнения, которое мы можем не разделять, так как знаем, что оно влияет на рассказываемое. Мы также знаем, что возможной целью этого рассказа может быть представление людей в определённом свете. Мы сравниваем эту версию с тем, что сами думаем об этих людях, что чувствуем. Для нас очевидно, что истинное положение вещей, возможно, на-

много отличается от того, как представляют это нам. Мы можем сомневаться во многих аспектах рассказа друга и используем этот рассказ, чтобы *активно воссоздавать* то, что действительно произошло с людьми, которые отдельно и независимы от того, что и как о них рассказывают.

Похожий приём Достоевский использует в романе «Братья Карамазовы». С самого начала книги мы постоянно осознаём присутствие рассказчика. Он появляется со стороны, признаётся в том, что, в сущности, мало знает о персонажах, и пересказывает сплетни и рассказы, которые где-то услышал и за достоверность которых не может ручаться — но при этом всё же включает их в свой рассказ. Вдобавок к этому нарративному беспорядку, повествование рассказчика на протяжении всего романа переключается с повествованием в кратком введении с заголовком «От писателя». В этом введении писатель (возможно, Достоевский) говорит, что читатель может быть удивлён, что он выбрал Алёшу героем своей книги, что в действительности это книга, которая рассказывает о том, что произошло 13 лет назад, и всего лишь предисловие другой книги об Алёше «в наше время, именно в наш теперешний текущий момент» (Достоевский, т. 14, 6). В этом введении он говорит об Алёше как о личности, существующей за пределами границ романа, чтобы заставить читателя думать о нём как о личности, а не как о вымышленном персонаже.

Читателю совсем не ясно, кем является рассказчик, помимо того, что он живёт в городишке, где всё произошло, и, по всей видимости, имеет ограниченный контакт с участниками рассказа. Но на протяжении всего произведения читателю постоянно напоминает, что кто-то рассказывает историю, так как повествователь комментирует свою собственную реакцию на происходящее, признаёт неопределённость некоторых фактов или объясняет, почему он предоставил нам те или иные детали. Эти вторжения и отступления ставят под сомнение само повествование.

Повествование ведётся в модальности «как будто»: предполагается, что повествователь высказывает догадки о персонажах и событиях, независимых и каким-то образом обособленных от повествования, для которых существует другой вариант рассказа. Как только читатель осознаёт, что рассказчик строит догадки о персонажах и событиях, он немедленно задаёт ему вопросы и даже подвергает сомнению его рассказ. Он действует так, как будто существует реальность, о которой ведётся повествование, и как будто существует истина об этой реальности, которая может быть познана. Такое повествование вполне аналогично рассказу человека, который не вполне уверен в своих знаниях об описываемых им событиях в реальном мире.

Такого рода примеры можно найти почти на каждой странице «Братьев Карамазовых»; я приведу некоторые из них, чтобы проиллюстрировать, что я имею в виду (курсив везде мой):

И вот молодой человек поселяется в доме такого отца, живёт с ним месяц и другой, и оба уживаются как не надо лучше. *Последнее даже особенно удивило не только меня, но и многих других.*

(Достоевский, т. 14, 16).

Здесь мы видим, как рассказчик удивляется чему-то в собственном повествовании, и это означает, что он ссылается на что-то, что происходит независимо от него. Описанное событие было увидено и осмыслено не только рассказчиком, но и другими людьми (так как оно удивило многих других). Возможно, существуют другие версии описываемых событий, о которых нам ничего неизвестно, потому что мы слушаем только рассказчика.

Старец, впрочем, *говорил отрывочнее, чем здесь было изложено и как записал потом Алёша.* Иногда он пресекал говорить совсем, как бы собираясь с силами, задышался, но был как бы в восторге. Слушали его с умилением, хотя многие и дивились словам его, и видели в них темноту...

(Достоевский, т. 14, 149).

Рассказчик признаётся: то, о чём он говорит, не является точной версией событий. Более того, между рассказом и событием существует двойная дистанция, поскольку версия рассказчика основывается на версии Алёши, которая тоже неточна. Далее, в *как бы* и *как будто*, мы видим, что рассказчик не понимает состояния старика: он может описать только то, что наблюдал. Задумавшись об этом, нам любопытно, откуда рассказчик может знать, что всё на самом деле случилось не так, как это было описано Алёшей или откуда он знает, как именно старик говорил, ведь рассказчик при этом не присутствовал.

Важность неопределённости или недостоверности, проиллюстрированная на этих примерах, состоит в том, что, когда мы сомневаемся в знании рассказчика, мы делаем предположение, что существует *что-то*, что может быть познано более полно. Другими словами, мы различаем читаемый нами текст и то, о чём этот текст. Существует повествование и тема этого повествования, и мы начинаем думать о них в отдельности.

Когда эта техника неопределённости повествования применяется к персонажам повествования, это создаёт ощущение, что они не контролируются автором. Рассказчик не знает всего о них, так как они люди, у которых есть свои секреты. Читатель вынужден смотреть за пределы романа и думать о его героях как о независимых личностях, которые *как будто* могут решать то, что они будут делать, и *как будто* они пишут свой собственный рассказ. Таким образом, читатель оказывается как бы захваченным (как будто) реальными людьми, не контролируемым писателем. Метод Достоевского состоит в том, чтобы убедить читателя, что наше знание о персонажах романа всегда остаётся таким же неполным, как и наше знание об окружающих нас реальных людях.

Помимо сцен из «Братьев Карамазовых» можно приве-

сти в качестве примера сцену в «Бесах», в которой Лиза, может быть, пыталась, а может быть, и нет дать пощёчину Николаю Всеволодовичу Ставрогину. Я приведу обширную цитату, поскольку она иллюстрирует много аспектов техник, которые я анализировала выше:

И однако же, тут, говорят произошёл ещё один чрезвычайно загадочный случай, и, признаюсь, для него-то более я и упомянул так подробно об этой поездке.

Говорят, что когда все гурьбой бросились вон, то Лиза, поддерживаемая Маврикием Николаевичем, вдруг столкнулась в дверях, в тесноте, с Николаем Всеволодовичем. Надо сказать, со времени воскресного утра и обморока они оба хоть и встречались раз, но друг к другу не подходили ничего между собой не сказали. Я видел, как они столкнулись в дверях, в тесноте, с Николаем Всеволодовичем. ... Я видел, как они столкнулись в дверях: мне показалось, что они оба на мгновение приостановились и как-то странно друг на друга поглядели. Но я мог худо видеть в толпе. Уверяли, напротив, и совершенно серьёзно, что Лиза, взглянув на Николая Всеволодовича, быстро подняла руку, так-таки вровень с его лицом, и наверно бы ударила, если бы тот не успел отстраниться. Может быть, ей не понравилось выражение лица его или какая-нибудь усмешка его, особенно сейчас, после того эпизода с Маврикием Николаевичем. Признаюсь, я сам не видел ничего, но зато все уверяли, что видели, хотя все-то уже никак не могли этого увидеть за суматохой, а разве иные. Только я этому тогда не поверил. Помню, однако, что Николай Всеволодович во всю обратную дорогу был несколько бледен.

(Достоевский, т. 10, 260—261)

Рассказчик сообщает нам, что описывает долгую сцену, предшествующую данному эпизоду только для того, чтобы рассказать об этом последнем моменте, но при этом он не может даже сказать, что реально произошло. Рассказчик может только догадываться об эффекте случившегося на обоих действующих лиц, высказывая свои предположения по поводу Лизы и описывая, как выглядит Ставрогин. Оба персонажа предоставлены самим себе. Эти техники оказывают двоякий эффект на читателя:

Во-первых, они задействуют наши когнитивные способности, побуждая нас делать предположения и выводы о том, «что действительно происходит» в романе. Когда мы начинаем мыслить подобным образом, наш ум функционирует аналогично тому, как это происходит в случае мышления о реальных вещах, используя при этом по умолчанию те же самые предпосылки и делая с их помощью те же самые выводы. Таким образом, читатель должен *активно воспроизводить* события, о которых идёт речь в повествовании. Конечно, если меня спросят, то я скажу, что не верю, что Лиза и Ставрогин существуют. Но тем не менее, читая «Бесов», я думаю о них так, как будто они существуют.

Во-вторых, что касается эмоций, я не вполне уверена в том, что я должна чувствовать по поводу прочитанного, поскольку сомневаюсь в правдоподобности рассказываемого. Это возвращает нас ко второму проблематичному моменту теории Робинсон, который мы обсуждали выше.

Эта сцена, как многие другие в произведениях Достоевского, оставляет нас в открытом море. Отношения Лизы и Ставрогина — одна из основных нитей рассказа, и данный момент играет особую роль в нашем понимании этих отношений. Без прямых, конкретных описаний их диалогов и без рассказчика, от которого можно было бы получить достоверные сведения, или хотя бы получить указания на то, что мы должны чувствовать по отношению к Лизе и Ставрогину и что мы должны думать об их отношениях, мы рассказываемся на волнах неопределённости. Мы не знаем, куда течение несёт нас, и зачастую не можем противостоять его мощи. Мы не видим берега и чувствуем лишь поднимающиеся и падающие вокруг нас волны; мы не знаем, попытаться ли нам плыть против течения или, наоборот, позволить этому течению нас увлечь.

Это то, что я называю *эмоциональным диссонансом* — состоянием, в котором мы переживаем две или более конфликтующих, возможно противоположных, эмоции одно-

временно. Как результат этого *эмоционального диссонанса*, точно так же, как и в случае музыкального диссонанса, мы чувствуем тревогу и стремление к разрешению ситуации, которое может вызвать более утончённую и потенциально более сильную эмоциональную реакцию, чем та, которая возможна при переживании более ясных и простых эмоций. Сила и сопротивление конфликтующих эмоций в итоге усиливают интенсивность их переживания.

Главным свойством персонажа, который вызывает в нас *активное воспроизведение*, является то, что персонаж переживает *эмоциональный диссонанс*, который читатель может видеть и чувствовать. Когда мы переживаем эмоции в реальной жизни, такой диссонанс почти всегда является их составляющей, и, если литературный персонаж воплощается в литературе, он тоже должен переживать эмоциональный диссонанс. Поэтому читатели «Анны Карениной» чувствуют эмоции к Анне, которая колеблется между её любовью к Вронскому и знанием того, что из-за такой любви ей придётся покинуть своего сына, которого она тоже любит. Хотя Левину, другому персонажу, придаётся столько же значимости в романе, как и Анне, и хотя роман заканчивается повествованием о Левине, а не о самоубийстве Анны, большая часть читателей, очевидно, не думают о нём. Читатели не думают о Левине в такой же степени, как об Анне, я считаю, потому, что Толстой не представляет его как человека в эмоциональном замешательстве. Такая тенденция наблюдается не только в серьёзной литературе. Формула, предположительная романтическими романами основана на сюжете, по которому хорошая девушка влюбляется в плохого юношу, зная, что он каким-то образом плохо повлияет на неё.

Это может показаться странным, но в самом традиционном из четырёх романов Достоевского, а именно в «Преступлении и наказании», читателей притягивает Раскольников, потому что мы можем переживать его *эмоциональный диссонанс* уже с первой страницы и даже с первого предло-

жения — с того момента, когда он останавливается на улице «как будто в нерешительности» и испытывает противоречивые чувства по поводу того, что должен пройти мимо двери хозяйки своей квартиры.

Раскольников — убийца, и, рационально рассуждая, мы должны испытывать отвращение к нему, особенно потому, что рассказчик не оправдывает его и не предлагает никаких смягчающих обстоятельств его зверскому убийству топором. Хотя мы шокированы и ужасаемся тому, что Раскольников убил двух женщин, мы не можем одновременно не сочувствовать ему. Частично потому, что мы знаем о сильной любви Раскольникова к его матери и сестре, а также о его уме и щедрости. Использование повествовательной техники, направленной на создание эффекта *эмоционального диссонанса*, заставляет нас глубоко проникнуться мыслями и эмоциями Раскольникова. Именно в этом Достоевский расходится с традиционным реализмом. По словам Михаила Бахтина, Достоевский «строит героя не из чужих для него слов, не из нейтральных определений, он строит не характер, не тип, не темперамент, вообще не объектный образ героя, а именно слово героя о себе самом и о своём мире» (Бахтин, 71). Это то, что Достоевский называет «реализм в высшем смысле». Мы видим глазами самого Раскольникова, что он тоже чувствует отвращение, обдумывая своё будущее преступление, не будучи при этом в состоянии даже назвать словом задуманный им поступок, но чувствуя, что он склоняется к этому поступку с непреодолимой силой. Мы видим, что, как и любой порядочный человек, Раскольников приходит в ужас от одной мысли об убийстве старухи-процентщицы, но при этом пытается убедить себя с помощью своих протоищанских идей в правомерности этого поступка. Раскольников видит, что шанс и судьба неуклонно ведут его к преступлению. Именно интенсивность этого *эмоционального диссонанса* делает Раскольникова одним из самых захватывающих персонажей в литературе.

Робинсон не рассматривает подобных эмоциональных состояний, но затрагивает проблему конфликтующих или смешанных эмоций в своём анализе Патриции Гринспэн, которая показывает что «формальные и логические качества эмоций отличаются от тех, которые присущи суждениям или убеждениям» (Робинсон, 20). Поскольку Робинсон ставит на первый план то, что Питер Киви (см. «Deeper Than Emotion») называет «садовым разнообразием эмоций» и описывает эмоциональные оценки как реакции широкого размаха, основанные на «важных» биологических нуждах и желаниях, её подход затрудняет понимание такого рода тончайших, полных нюансов и неопределённостей эмоциональных состояний.

Я полагаю, что *эмоционального диссонанс*, присутствующий хоть в какой-то степени, является неотъемлемой составляющей любого современного успешного литературного произведения. Достоевский и писатели последующего столетия, на которых он оказал влияние, пребывали в поисках высшего уровня диссонанса, вероятность спокойной развязки в их произведениях невелика, если сравнивать их с традиционными реалистическими произведениями.

При прочтении «Анны Карениной» есть вероятность того, что мы почувствуем конфликт между нашей привязанностью к Анне и нашим неодобрением её измены мужу, даже если он не такой привлекательный, как Вронский. Эти эмоции сталкиваются внутри нас, но в то же время присутствует чувство порядка и неизбежности. Несмотря на накал конфликта эмоций, нам не придёт в голову попытаться уговорить Анну прекратить её любовную связь. Мы можем чувствовать приближение развязки, хоть и в нарастающем мимолетном ключе, — но всё же развязки.

Так как Робинсон сосредотачивает внимание на традиционном реализме, это объясняет её акцент на ценность литературы в создании защитного механизма, который позволяет нам справляться с нашими собственными сильными

эмоциями. Наша горесть по поводу смерти Анны облегчается ощущением порядка в той развязке событий, которая создаёт своеобразный комфорт и утешение. В отличие от этого, роман Достоевского «Идиот», в котором Рогожин в своей кровати заколол ножом Настасью Филипповну и Мышкин сошел с ума, не несёт ощущения порядка и комфорта. Мы в полном неведении относительно того, как нам жить с этим ужасом. Мы в тумане неуверенности, мы в открытом море.

Заключение

Когда мы думаем о художественной литературе, мы не задаёмся вопросом о существовании персонажей, а спрашиваем себя, реагируем ли мы на них эмоционально. Поэтому я согласна с Робинсон в том, что в парадоксе художественной литературы неверна предпосылка (б). Я согласна с Робинсон, что мы можем эмоционально реагировать на содержание наших мыслей, даже когда знаем, что думаем о том, чего не существует. Однако я считаю, что это верно, только тогда, когда мы *активно воспроизводим* эти мысли. Без такого воспроизведения эмоциональный отклик не возникнет. Чтобы эмоционально реагировать на «Преступление и наказание», нам не нужно верить в то, что Раскольников существует, но мы должны *активно воспроизводить* рассказ о Раскольникове.

Возможно, поскольку Робинсон считает, что для возникновения эмоций достаточно самых простых мыслей, она не заинтересована в анализе роли литературных техник или даже роли качества письма, оказывающих влияние на наш эмоциональный отзыв. Я сосредоточила внимание на Достоевском не для того, чтобы отрицать, что Толстой или Уортон вызывают сильные эмоциональные реакции у многих читателей, и не потому, что считаю, что эмоциональные реакции, которые вызывают «Анна Каренина» и «Риф» являются в каком-то смысле ошибочными. Я обра-

тилась к Достоевскому, чтобы подчеркнуть роль, которую писательские техники играют в создании эмоционального отзыва, и показать, что традиционный реализм не является единственной техникой такого рода. В то время как традиционные реалисты полагаются на детальные описания для оживления нашего воображения, Достоевский и многие другие писатели, на которых он оказал влияние, используют повествовательные техники неопределённости, вторжения и недостоверного повествования, чтобы заставить читателя думать о персонажах и ситуациях так же, как он думает о реальных людях и событиях.

В обоих случаях эмоциональный отзыв читателя на художественный текст, написанный при помощи таких техник, часто оказывается *эмоциональным диссонансом*. Одна из причин такого сильного влияния *эмоционального диссонанса*, возникающего при чтении художественной литературы, состоит в том, что каждый читатель часто испытывает подобные эмоциональные состояния в реальной жизни. Эмоциональный диссонанс более распространен, чем «садовое разнообразие эмоций», на которое Робинсон очень часто ссылается в её эмоциональных оценках. Мы сочувствуем кому-то, хотя одновременно не одобряем его поступков или даже испытываем отвращение к тому, что они сделали. Нам нравится кто-то, хотя мы чувствуем, что наша дружба с этим человеком **плоха для нас**. Мы любим помещать себя в ситуации, в которых мы испытываем страх. Диссонанс ощутим с сокрушительной силой особенно в любви — состоянии, которому мы зачастую не можем дать правильного объяснения. Может случиться так, что наша любовь вспыхивает наиболее мощно в те моменты, когда мы наиболее явно ощущаем какую-то слабость или недостаток в характере любимого человека. Наши жизни не похожи на романы традиционных реалистов с присущим им моральным и формальным порядком, даже если бы мы очень этого хотели.

Ссылки

- Бахтин, М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. Издание второе. Москва: Советский писатель, 1963
- Достоевский, Ф. М.* Полное собрание сочинений в тридцати томах. Ленинград: Издательство «Наука», 1976.
- Kivy, Peter.* Critical Study: Deeper than Emotion // *British Journal of Aesthetics*. 46. No. 3. 2006. P. 287—311.
- LeDoux, Joseph.* The Emotional Brain: The Mysterious Underpinnings of Emotional Life. New York: Simon & Schuster, 1996.
- Robinson, Jennifer.* Deeper Than Reason: Emotion and its Role in Literature, Music, and Art. Oxford: Clarendon Press, 2005.
- Walton, Kendall.* Fearing Fictions // *The Journal of Philosophy*. 75. No. 1. 1978. P. 5—27.

SALOMĖJA JASTRUMSKYTĖ¹

¹ *Salomėja Jastrumskytė*, PhD., researcher, painter, graphic artist, photographer, art critic and poet. She was born in 1975, in Skaudvilė near Tauragė. In Vilnius Academy of Arts in 2011, she defended the doctoral theses «Synaesthesia phenomenon conceptual transformations in 19th–early 20th century. Western art theory and practice. Critical analysis [art studies, philosophy of art]». Flemish Ministry of Education and Science funded scientific research internship at the Institute of Electronic Music and Psychoacoustics (IPEMA) Ghent University, Belgium in 2006–2007. From 2002 until 2011 Salomėja was a lecturer in Telšiai department of Vilnius Academy of Arts and from 2004 to 2006 a lecturer in the Department of Humanities in Šiauliai University. In 2005 she started working in the Culture, Philosophy and Art Institute (Lithuanian Culture Research Institute) and continued as a scientific researcher since 2014. Salomėja is an author of more than 40 academic publications, presented 34 personal art exhibitions in Lithuania, USA, Germany, Finland, Belgium, Latvia, Estonia and other countries, participated in more than 60 group art exhibitions in Lithuania, USA, Finland, Latvia, Estonia and other countries. Jastrumskytė is a member of Lithuanian Artists' Association (LAA). Research areas: synaesthesia, aesthetics and philosophy of art, Lithuanian culture and art, cultural studies, comparative studies of culture and art, visual culture.

THE AESTHETICS OF SYNAESTHESIA. A CRITICAL APPROACH

Abstract

First of all, the aesthetics of synaesthesia is the compilation of diverse, mostly non-historical vectors with sensory interactions, which permeate the human-made culture. In traditional aesthetics of the 19th–20th centuries, most often they are recognised in the plane of art and interactions between different types of art. Over time, it has been discovered that they cover all embedded, conscious or non-articulated vital human activities, which unfold *sensorially* in communication within the conditions of megasocium, which has no historical analogues. The aesthetics of synaesthesia also includes multifaceted and not necessarily homogeneous manifestations, integrated and interacting in a sensual human plane. In the traditional aesthetic thought, which prevailed almost until the end of 20th century, the programmed cases of interaction between different arts were mainly concerned with interpretations of the synaesthesia phenomenon, which showed an attempt to predispose and limit synaesthesia in the Western aesthetic tradition as yet another, even though a controversial aspect. In the 21st century, with the growing number of synaesthesia research such situation became questionable and the aesthetic articulation of synaesthesia moved not only beyond the boundaries of art, encompassing all human activity in the living world, moreover, the aesthetics of synaesthesia covered the self-perception of the individual recognising the interactions of multilayered senses in a natural and legitimate way of experiencing the world, which primarily has aesthetic value for a person.

Keywords

Synaesthesia, aesthetics, senses, embodiment, perception, art.

The aesthetics of synaesthesia are multidimensional, mostly non-historical vectors of sensory interactions, which spontaneously permeate the human world of cultural values and symbols, especially its artistic plane, as well as the epitomised, conscious or non-articulated, sensually embedded vital and creative human activity. The material basis of such aesthetics is

the *human senses*, not only perceived as the conductor of empirical experience but also as the plastic, universal and creative foundation of human aesthetic existence and artistic forms of self-expression. Artistic activity, unlike philosophical thinking, has been widely based on the body as its instrument and the material of the artistic process from its inception, while the embodied senses in their operation reflect the human's vital and creative activity, influenced by a variety of cultural factors. The link between all of the above factors is a fundamental precondition for the aesthetics of synaesthesia.

In the Western classical aesthetics tradition, synaesthesia is usually defined as the derivative of the concepts of Greek origin (*syn*–together and *aisthesis*–perceive) *syn–aisthesia*, thus defining the fundamental contour of the concept of synaesthesia, expressing temporally posterior unification of individual senses rather than their primaeval unity. The Greek roots in synaesthesia essentially refer not to the individual sensory experience but more to the social phenomenon. The verb *sunaiathanomai* and the noun *sunaesthesia*, which were primarily used by Aristotle, marked the same phenomenon or sense formation experienced by many individuals, which establishes the encounter of the living entity with the world or with itself¹.

In addition to the traditional conception of synaesthesia based on the abstract etymological system, various normative definitions of embedded and/or inculturated synaesthesia are gaining strength in modern aesthetics. They are usually still partial, based on one or another synaesthesia or aspect, but already unanimously claiming to be congenital, rare, selfish, automatic and with some other condition. These and similar

¹ Butler Sh. and Purves, A. (2013) Introduction: Synaesthesia and the Ancient Senses. In Sh. Butler and A. Purves (eds) *Synaesthesia and the Ancient Senses* (pp. 1). Durham: Acumen.

concepts refer to the body as the foundation of the phenomenon of synaesthesia and treat culture as an infinite set of expressions.

On the other hand, synaesthesia is usually defined as the interaction of senses (but not the unity) in the act of sensorial experience, or as the transfer of modality of one sense into the modality of another sense. Again mechanicality and artifactuality of traditional Western synaesthesia can be traced here. Consequently, the frequency of non-synaesthetic expression in artworks does not determine the nature of aesthetics of synaesthesia, which is close to the interactions of different arts as the extension of the theoretical constructs of traditional aesthetics. On the contrary, the rational mechanical structure of synaesthesia, which makes it suitable only for artefacts and not for the full sensorial dissemination of aesthetic experience, is anticipated in advance much faster. Therefore, in many cases in traditional aesthetics, synaesthesia is simply identified with the interactions of the arts, and in the artistic sphere; it is not considered that it is only one of the number of areas of sensorial and aesthetic human expressions, which can be encompassed and covered by synaesthesia.

Such universality of synaesthesia is already found by Maurice Merleau-Ponty in the phenomenological acclamations of the synaesthetic experience, which is interpreted as *all-inclusive* and *natural*. It can be stated even easier: the synaesthetic experience is just an aesthetic experience *par excellence* if we acknowledge that the aesthetic experience must consist of an indivisible universe of senses.

Here are some definitions of synaesthesia, which basically refer more to the transfer of characteristics of one sense to another sense, and it is rarely spoken of specific sensorial association. It is worth pointing out this feature of Western synaesthesia—a particular sensorial transfer, which permeates synaesthetic phenomena. The Western mechanics of the scientific synaesthesia definition are somewhat reminiscent

of the dynamic transfer of mental data, intrinsic to the phenomenon of psychoanalysis at a similar time. This aspect deserves a separate cultural and historical study, which focuses on a Western specific unifying mechanism. Here is a group of synaesthesia definitions, on which aesthetics of synaesthesia rests. «Synaesthesia is the phenomenon, in which the stimulation of one sense modality gives rise to a sensation in another sense modality», as Crétien van Campen and Clara Froger¹ state. Also «the term synaesthesia suggests that the joining of sensations derived from different sensory domains», as proposed by Reuven Tsur² (2007:30) Michael J. Banissy, Clare Jonas, Roi Cohen Kadosh delivers the definition with the most frequent elements: «synaesthesia is a rare experience, where one property of a stimulus evokes a second experience not associated with the first»³ (2014:5). In the definition of synaesthesia, Julia Simner also emphasises the transfer of sensorial modalities: «for people with synaesthesia, sensations in two modalities are experienced when only one is stimulated [...]»⁴. Myrto I. Mylopoulos and Tony Ro highlight the atypicality of synaesthesia: «synaesthesia is a fairly common condition, in which individuals experience atypical responses (such as colour experiences) in association with certain types

¹ *Campen, C. Van and Froger, C. (2003) Personal Profiles of Color Synesthesia: Developing a Testing Method for Artists and Scientists, LEONARDO, 36 (4), 291.*

² *Tsur, R. (2007) Synaesthesia as a Neuropsychological and a Literary Phenomenon, Issues in Literary Synaesthesia, Spring, 41 (1), 30.*

³ *Banissy, M.J., Jonas C. Kadosh C.R. (2014) Synaesthesia: an Introduction. In M.J. Banissy, C. Jonas and C.R. Kadosh, (eds), Synaesthesia (pp. 5) 5 (1414). Frontiers Media SA.*

⁴ *Simner, J. (2015) Why are there different types of synesthete? In M.J. Banissy, C. Jonas and C.R. Kadosh (eds) Synaesthesia (pp. 8). Frontiers Media SA.*

of stimuli (such as non-coloured letters)»¹. Shane Butler and Alex Purves open up the anthropological perspective of synaesthesia and the individuality of the synaesthetic effect on a person almost coinciding with aesthetics. They note: «synaesthesia is best known as the name of the condition of those individuals who regularly experience one kind of sensory stimulus simultaneously as another and who universally regard their atypical kind of perception as a gift rather an affliction»².

In order to reach the deepest essence of synaesthesia, firstly it should be rethought and explored as *one of the possible sensorial and aesthetic paradigms of the Western world*. In reality, the non-critical prominence of highly complex and multi-layered phenomenon of synaesthesia, bringing it to the programmed *interactions of the arts* or, in other words, *syntheses*, which was intrinsic to many of the most influential manifestations of art and its theory in the 19th and 20th centuries, in fact, is the heritage of the romanticism and consequent various neo-romantic aesthetic theories, in particular the *aesthetics of symbolism*. In the well-established tradition of Western aesthetics and art theory, the concept of synaesthesia refers to this phenomenon in the form of an artificial, concentrated structure, without the *primaeval*, innate and embodied being. This structure of the concept becomes decisive for the spread of the entire Western synaesthesia tradition and the universal aesthetics of synaesthesia.

In fact, the various manifestations of synaesthesia are found

¹ Mylopoulos, M.I. and Ro, T. (2015) Synaesthesia: a Colorful Word with a Touching Sound? In M.J. Banissy, C. Jonas and C.R. Kadosh (eds) Synaesthesia (pp. 11). Frontiers Media SA.

² Butler, S. and Purves, A. (2014). Introduction: Synaesthesia and the Ancient Senses. In Sh. Butler and A. Purves (eds) Synaesthesia and the Ancient Senses (pp. 1). London and New York, Routledge.

in many parts of the cultural and artistic phenomena of romantic and post-romantic epochs, especially in the juncture of the developing poetical, musical and artistic expression. It is no coincidence that since the 19th century through the whole 20th synaesthesia became widespread in art practices century, and its research intensified in a wide range of scientific cognitive fields (aesthetics, art philosophy, art psychology, literary science, psychology, neurophysiology, sensory cultureology, sensory anthropology, sensory archaeology, etc.)

Over the last decade, new cognitive trends of synaesthesia phenomenon have emerged; a *crucial* review of previously dominated theories and, in general, synaesthesia studies have started with an attempt conceptually summarise the achievements and failures in this field. These radical shifts in theoretical thought are evidently demonstrated by the qualitative new programmed editions for the first time in history, dedicated to synaesthesia research as if generalising the earlier scientific achievements, such as the encyclopaedia of synaesthesia, prepared and published in Oxford six years ago: Julia Simner, Edward M. Hubbard (ed.), *Oxford Handbook of Synesthesia*, Oxford: Oxford University Press, 2013. Other significant publications include: John E. Harrison, Simon Baron-Cohen (ed.), *Synaesthesia: Classic and Contemporary Readings*, Wiley, 1997; Ophelia Deroy, *Sensory Blending: On Synaesthesia and Related Phenomena*, Oxford: Oxford University Press, 2017; María José de Córdoba¹, Dina Ricco², Sean A Day³ (ed.),

¹ <https://www.google.lt/search?tbo=p&tbm=bks&q=inauthor:%22Mar%C3%ADa+Jos%C3%A9+de+C%C3%B3rdoba%22>

² <https://www.google.lt/search?tbo=p&tbm=bks&q=inauthor:%22Dina+Ricc%C3%B2%22>

³ <https://www.google.lt/search?tbo=p&tbm=bks&q=inauthor:%22Sean+A+Day%22>

Synaesthesia: Theoretical, artistic and scientific foundations, Fundación Internacional artecittà, 2014; Aleksandra Maria Rogiwska, *Synaesthesia and Individual Differences*, Cambridge: Cambridge University Press, 2015 and others.

Influential theoretician Jonathan Cohen, summing up the shifts, which emerged in the synaesthesia research over the last few decades, remarkably observes that, despite undoubted achievements, this phenomenon remains puzzling: «it is very little known or completely unknown what synaesthesia is». However, even in such a vague paradigm of the current development of synaesthesia aesthetics, there are undoubtedly different directions of its effective development. It is no coincidence that some authors attempted to eliminate the above-mentioned uncertainties by determining definitions of synaesthesia and their classifications when others looked into the variety of its forms or to synaesthesia as a phenomenon of psychological nature, or as a question of being inherited or acquired, etc.¹

Richard Shusterman, one of the most influential representatives of the modern pragmatic aesthetics, draws attention to the somaesthetics with a possibility of creating it in the form of continuation to Alexander Gottlieb Baumgarten's *Aesthetica* (1850/1758)² (Shusterman, 264–265), this way moving the sensations of sensorial interaction and origins of the aesthetics of synaesthesia in the body, rather than in the art outside the body. He is convinced that the aesthetics of synaesthesia has to encompass more fully the multiple

¹ *Cohen, J.* (2017) *Synesthetic Perception as Continuous with Ordinary Perception, or: We're All Synesthetes Now*. In (ed) O. Deroy *Sensory Blending: On Synesthesia and Related Phenomena*. Oxford: Oxford University Press.

² *Shusterman, R.* (2000) *Pragmatist Aesthetics—Living Beauty, Rethinking Art*. Rowman & Littlefield Publishers.

sensorial interactions and their aesthetic values regardless of their field of expression. Here there comes an understanding that the aesthetics of synaesthesia is not just the aesthetics of the interactions of art as such or the branches of art. Restricted by artistic interactions, the aesthetics of synaesthesia remains a replica of traditional aesthetics, which represses the multilayeredness of the senses, unable to grasp and utilise the essential assumptions of aesthetic science.

The phenomenon of synaesthesia in Western civilisations was most often observed only in the context of aesthetic and artistic creation. In Eastern civilisation, synaesthesia (as it is understood in the East) covered much more cultural aspects, especially related to the sphere of aesthetic perception, art psychology, and the most sensitive emotional experiences. These aspects of synaesthesia theory and art practice were very important in Indian traditional aesthetics and were reflected not only in the Upanishads, but even in the fundamental «*rasa*» category of the famous aesthetic tractate *Natyashastra*, which appeared at the beginning of our era and contained very important semantic meanings to the phenomenon of synaesthesia, like «juices of life», «taste», «smell», «aesthetic experience», «aesthetic mood», «aesthetic pleasures» and others. The field of exploration of synaesthesia phenomena drawn by Upanishads and *Natyashastra* has originally revealed itself in the conceptions of Alankarika and the most famous representatives of the School of the Kashmir, strongly influenced by Tantrism.

No less important consideration to the problem of synaesthesia was also focused on East Asian Chinese (Daoist, Chan Buddhist, Tantric) and especially Japanese (Shinto, Zen Buddhist, Tantric) aesthetics and art theories, which always paid special attention to the psychological aspects of artistic interaction, which determined the attention in the fundamental categories of Japanese aesthetics to the problems of art psychology. Many similar things can be found in the Arabic-

Muslim world, which has gained great influence in Sufi aesthetics. However, the development of synaesthesia issues in the evolution of the aesthetic thought of the Eastern nations is a separate complex field of problems, which requires independent and thorough research, so at this moment it is deliberately left out of the scope of this research, continuing only with the Western aesthetic thought.

The main area of synaesthesia expression in the West was the problematic field of various types of art, first of all, the interaction between painting and music, and poetry and music, directly related to various psychophysiological reactions of the human body. The long way had to be covered over two centuries until synaesthesia was perceived not as something arriving out of the artistic plane but as something visiting this plane or being deliberately used there, depending on the worldview and aesthetic provisions of the respective period. Two periods of ascent are observed in the synaesthesia studies. They were the penultimate two decades of the 19th century: «beginning in the 1870s, the number of published studies about synaesthesia grew tenfold, reaching its peak in the decade of the 1890s»¹ (Harrison, 2001:27) and the last two decades of the 20th century. If the concept of synaesthesia emphasised romanticism at the end of the 19th century, so by the end of the 20th century, it emphasised the embodiment and sensorial alternativeness of synaesthesia. The 19th-century approach has led to the use of modernism-based programmed synaesthesia models, while at the end of the 20th century, the established model of the synaesthesia embodiment drew up the social, global and general human trajectories of synaesthesia, suggesting a specific synaesthetic epistemology. The latter shaped the new forms of synaesthesia in articulation and

¹ *Harrison, J. (2001) Synaesthesia: The Strangest Thing. Oxford: Oxford University Press.*

embodiment in culture.

It should be noted that the first two decades of the 21st century no longer emphasise synaesthesia as a subordinate art—the *anthropological* point of reference also changes the axis of the aesthetics of synaesthesia. Nowadays, the aesthetics of synaesthesia is generally perceived as a *universal part of the human sensorial system, which can occur in any cultural context*. It is important and remarkable that the synaesthetic event is the act of aesthetic perception, i.e. the synaesthetic experience essentially coincides with the aesthetic, so it only remains to articulate this coincidence with the help of philosophical aesthetics.

It is also worth saying that synaesthesia has not been pulled away from aesthetics in Eastern cultures. Therefore these reconstruction processes are more characteristic of Western synaesthesia concept. They appear even when Western scientists begin to investigate cases of synaesthesia in Eastern cultural structures (e.g., Chinese, Indian).¹ The mechanical model of synaesthesia, which has also come to Western aesthetics through the complex nature of the Greek word concept, which provided a dynamic connection between the conjoining parts, and through the Bertrand Castel's *clavesin oculaire*—the apotheosised thought experiment, with all its essence belonging to the mechanical imagery of Enlightenment, is a feature of Western synaesthesia and its aesthetics. Thus, the initial embodiment of synaesthesia in the artistic, artefact medium is an implication of this mechanicism.

It will be noted later in the article that the area of aesthetics created by Baumgarten in philosophy has also been constrained by the power of Enlightenment mechanics, encompassing the entire cultural field with belief to the power of construction, and

¹ *Sanford, W.A. (2009) Singing Krishna: Sound Becomes Sight in Paramanand's Poetry, SUNY Press.*

exactly like Romanticism this mechanical power of mind will be replaced again with all-encompassing spiritual continuity of faith. Although Baumgarten's work has clear assumptions, which accept aesthetics as an indivisible automatic process arising from human sensual continuity (these preconditions turn out to be close to the concept of spontaneous, involuntary synaesthesia, which has been developed at the end of the 20th century, but acceptable models of thinking of the 18th century hide such aesthetic origins of a thinker. The basic focus of his aesthetics concentrated on the sensation and the generated aesthetic experience. In general, the concept of «sensation» to the 18th-century philosophical array was a foreign body, and this situation was saved by Baumgarten giving a lower status to aesthetics than to gnoseology.

Interestingly, the *Oxford Handbook of Synesthesia*, published in Oxford in 2013, has a separate chapter entitled «What exactly is a sense»¹ (Keeley 2013: 941–959). So the fundamental matter, which enables the 18th-century aesthetics as an independent branch of philosophy and the 20th–21st-century synaesthesia as a union of the independent and enormous scientific object, is the sense. It is the sense as such, which was left in the margins of Western aesthetics and art, not carefully thought through, unfocused, accidental, and as if unnecessary for the existence of what exists only because of it. Meanwhile, the Western thinking tradition has designated thousands of pages to the problems of body-mind relationships. However, the sense-body relationship as such in aesthetics has been overlooked.

The ratio of senses and the base of their activity and body has not been thoroughly articulated for a long time, and today

¹ Keeley, B.L. (2013) What exactly is a sense. In (eds) J. Simner and E. Hubbard *Oxford Handbook of Synaesthesia* (pp. 941–959). Oxford: Oxford University Press.

still lacks this expression, even with a sufficiently large volume of synaesthesia research. The senses, sensations in the research of different directions and artistic practice and the speculations of philosophical aesthetics were usually operated as autonomous structures, as if they were detached from the body, disembodied, abstract or symbolic, acting as separate, independent elements, from which special cultural, aesthetic, artistic forms were constructed, i.e. imagined, metaphorically speaking, some kind of «sensory vault», where synaesthetic events can spread. It was this generalised, rationalised sense of autonomy, which was and still is one of the essential features of the phenomenon of Western synaesthesia and its aesthetics.

This fundamental assumption of discrete and autonomous senses in the aesthetic conception of synaesthesia is not yet properly understood and thought out. Research of this problematic field raises more questions than there are clearly eloquent answers. What could be called as aesthetics of synaesthesia was mostly the artistic programmes proclaiming the unity of senses to serve one or another aesthetic, even ethical purpose but with almost no indication of its sensorial existence and the foundation for functioning, principles and conditions.

It can be said that besides the theoretical reception of synaesthesia, the mosaic of modern Western aesthetics would be incomplete, incoherent, and the created images would remain unrecognisable. Besides, the emergence of synaesthesia in Western culture coincides with the beginning of the representational crisis, or otherwise looking at the significance of this event, merges with phenomena and problems of the representational crisis, reflects them and presents possible alternatives to their solution. Consequently, synaesthesia returns to the scene of Western aesthetics and art when their powers are almost exhausted and compromised. At that time when Western culture was shaken by strong dramas and fractures in the turn of the 19th–20th century, the intensified

search for new art ideas and forms of creative self-expression in the main centres of artistic culture, opened up new possibilities for art interaction. Therefore, the panorama of the emerging contemporary modernist art, as never before, was marked with the breakthroughs of synaesthesia. Accordingly, synaesthesia could not be only a peripheral compensation case for the old weakening Western aesthetic and artistic tradition (there were many and varied possibilities for such compensation), so it uncovered the overly distorted and restrained, repressed system of senses in traditional aesthetic structures.

Whereas the decades of the most turbulent artistic and aesthetic changes in the 19th–20th centuries are related to the release of various repressive mechanisms (one of the most striking examples is the emergence of psychoanalysis, which derived from the shifts of the fundamental Western thinking traditions towards the subconscious structures and the perception of the nature of human physiological existence labelled with the libido symbol), the rise of the importance of synaesthesia can also be seen as one of the forms of liberation of the human sensual being. This liberation of sensations begins in the middle of the 18th century and, with the culmination of modernist art and aesthetics, also comes the excitement of sensual experiences and the ultimate forms of its implementation. As the peak of this implementation, synaesthesia constantly appears from the depths of cultural subconsciousness in various configurations. Synaesthesia becomes the highest aesthetic category in romanticism and symbolism epochs, and even in the era of modernism, it is even proclaimed as a new stage of aesthetics, which conforms to the spirit of a new dynamic epoch where the highest human aesthetic, artistic inclinations and needs are fulfilled. Although it is not yet understood that this romantic, symbolic and modernist apotheosis of synaesthesia is the continuation of the mechanicism of Enlightenment in aesthetics, art, philosophy,

and even in the knowledge of embodiment and it should only be accepted as one of the stages of elaboration of synaesthesia and its aesthetics.

No human-specific phenomenon has attracted such enormous and ever-growing interest as synaesthesia, which, according to Julia Simner and Edward Hubbard, shows an incredible thing—not all individuals have the same understanding of the world (Simner, Hubbard 2013: xx).¹ The discovery of such a fact shakes the fundamental foundations of human self-consciousness, radically moves the so-called «consciousness problem of others» when acting and communicating in the world is guided by the notion that other people perceive the real world more less in the same way, which allows the coordination of the actions. However, since the first established cases of its historical empiricism such as Georg Tobias Ludwig Sachs in 1812, synaesthesia has already proved to be closed and immanent to such extent that it cannot be guessed, nor decoded, nor to be communicated. It is even more surprising why, for so long, synaesthesia, being closed for communication and with no elementary constants found, could have been so desirable and so widely used in Western art.

Here the 18th-century origin of rationalism can be felt again, which mechanically connects all possible elements to processes and structures, without going deeper into their unarticulated individuality, which is probably the essence of the concept of Eastern synaesthesia (in the Japanese language there is no such concept corresponding to Western synaesthesia). The unarticulated, nonlinear individuality in synaesthesia, just like in aesthetics, has been perceived and recognised only in the 21st century after facing the dynamic, connective, continuous

¹ *Simner, J. and Hubbard, E. M. (2013) Overview of Terminology and Findings. In (eds) J. Simner and E. Hubbard Oxford Handbook of Synaesthesia (pp. xx). Oxford: Oxford University Press.*

and communicative structure of megasocium and its volume, in which the narrowly understood rationalism of Enlightenment could hardly function. The larger the society is, the more irrational it is, the more it reveals the nonlinear features of human nature.

It is no coincidence that the strongest and brightest prospects of synaesthesia in the third decade of the 21st century are foreseen precisely in the socio-cultural, socio-anthropological medium (Howes, Classen, 2013)¹, accepting that the artistic dimension has also become an unstructured mega dimension for aesthetic perception. It can be assumed that the aesthetics of synaesthesia is a distinct readiness to perceive artistic structures, which are completely new with their origins and their managed contexts. Such aesthetics of synaesthesia could no longer remain as narrow speculative aesthetics of local artistic phenomena. It may have remained suchlike (although with reservations) until the 19th–20th century, but its strange expansion in the last century shows quite a different picture.

Huge numbers of communicating human populations, which have not existed until now, shift the exploitation of human sensorial system differently also from an aesthetic aspect. Equally, scientific research reveals that synaesthesia constants become synchronised particularly through the large numbers of populations. More and more individuals are discovered who more or less identically understand sensorial interactions (currently 150 synaesthetic combinations occurring in the population are found). Therefore, looking at the perspectives of art and aesthetics in the coming decades of the 21st century, the aesthetics of synaesthesia cannot be confined as an inert and retrospective phenomenon. In the way,

¹ *Howes, D. and Classen, C. (2013) Ways of Sensing–Understanding the Senses In Society. London and New York: Routledge.*

synaesthesia was involved or prevailed in the 19th or 20th century in an aesthetic environment, and it turns out to be increasingly distinct from how it appears in the 21st century in human sensorial activity. One of the most prominent features of the integration of synaesthesia in Western culture is that, over time, it progressively blends and becomes identical to aesthetic experience, and more precisely, with this process the repressed and disrupted continuity of Western aesthetics comes back.

Synaesthesia does not coincide with the passive, uninterested act of aesthetic observation, which was thoroughly explained in German idealistic aesthetics, especially by Immanuel Kant. Synaesthesia approaches the so-called non-classical aesthetics and philosophy of art (Arthur Schopenhauer, Søren Kierkegaard, Friedrich Nietzsche, Henri Bergson), relaxing the vital powers of human experience, which are subordinate to the irrational elements of will, intuition, spontaneous creativity of the spirit and exalt the existential experience of an individual. This is also confirmed by the fact that already in the middle of the 19th century, in line with the ideals of romanticism, it was perceived and accepted that synaesthesia is extremely individual, authentic and unrepeatable, even the experience of an emphatically subjective nature is not communicated.

Although romanticism artists were still allured by the elitist, subjective and solipsist model of synaesthesia, symbolism has given it a shape of the new announced message, an invitation, a promise, speaking of which it is the beginning of consolidation of a special romantic elite synaesthesia pattern, reserving selectivity, uniqueness, and social exclusion to synaesthetic experience until present day. It should be noted that the elitism of synaesthesia is one of the most visible features, differentiating the aesthetics of synaesthesia of romanticism, and especially of symbolism and partly of the modernism, and deserves separate theoretical attention.

The relevance of the aesthetics of synaesthesia is also closely related to the change of the conception of the individual. The phenomenon of synaesthesia could only play an important role after the formation of certain concepts of inner human experience, his feelings, empathy and senses. It is debatable how much power these new concepts have gained in society, how far they have become widely accepted, universal and exciting. The relevance of synaesthesia in a certain period depends on a dual plan: how a person is assessed, his or her individual sensual and sensorial experience, and how clearly the concept of synaesthesia has been formulated to become the basis for variations of individual perception. If to start with romanticism, both plans were well formed and started to coincide.

It can be assumed that by no means synaesthesia is not a superficial ripple of aesthetics and artistic shifts, on the contrary, it is a universal phenomenon, fundamentally challenging the structure of human senses, on which the Western aesthetics rests more or less uniform. Therefore, the exploration of theoretical concepts, manifests and other programme documents, their selection from a multitude of synaesthesia-based artistic and cultural phenomena, would reveal one of the fundamental aspects underlying the outline of Western aesthetics and art theory. The universality of the meaning of synaesthesia, the spontaneity of its manifestations, aesthetic plasticity, semantic capacity and other spacious dimensions are not a coincidence, error or compensation of Western aesthetics. The artistic approach connecting all senses has been alien to Western aesthetics for quite some time, and therefore it was discarded, so one of the challenges of this study is the need to legitimise it in principle.

It is worth to mention that there is no fundamental difference in modern synaesthesia epistemology between the West and the East, universalist tendencies tend no longer form opposition structures, but there are some differences in the

epistemological assumptions of synaesthesia and especially in the aesthetics of synaesthesia. Here is an interesting parallel. Until the end of the first decade of the 21st century, the neurophysiological synaesthesia paradigm developed by the US scientist, neurologist Richard Cytowico, who has dedicated his life to the study of synaesthesia, was the most influential in the world. From the 8th decade of the 20th century the 1980s, creator of this astounding paradigm turned the eyes of science and art to synaesthesia as a very important but natural feature of the human sensorial system. A closer look into the foundations of Cytowico's theory distinguishes the influence of non-classical philosophy (e.g. Arthur Schopenhauer) of the 19th century, as well as early pragmatic aesthetics (John Dewey), the phenomenology of religion, psychedelics, mystical experience, Zen meditation and others.¹ Aesthetics and art occupy an exceptional place in Cytowico's theory, and his whole theory is essentially directed to expand and stir up the inert Western concept of aesthetics. Since the second decade of the 21st century, the new wave of scientific interest for synaesthesia is also associated with the theory of another outstanding personality, the Indian scientist and neurologist Vilayanur Subramanian Ramachandran, considered to be the most renowned neuroscience representative of the present, which, unlike Cytowico's theory, is not exclusively dedicated to the study of synaesthesia. It gives special attention to this mysterious sensorial phenomenon and opens up synaesthesia in the enormous context of modern neuroscience, culture and art, covering both the East and the West.² Again, attention should be drawn to the fact that Ramachandran's synaesthesia

¹ *Cytowic, R.E. (2002) Synaesthesia: A Union of the Senses. The MIT Press: A Bradford Book.*

² *Ramachandran, V.S. (2011) The Tell-Tale Brain: Unlocking the Mystery of Human Nature. New York: W. W. Norton & Company, Inc.*

research is exclusively used to seeing all the aesthetics and art through synaesthesia prism, thus assessing the place and influence of synaesthesia on the everyday life of a person and the daily aesthetic experience.

In turn, synaesthesia encourages dialogue, because, as a special phenomenon, it is primarily a peculiar, non-compromising carrier of aesthetic. It is no coincidence that artistic manifestations of synaesthesia appeared in art history much earlier than the existence of such a phenomenon was empirically confirmed, even before synaesthesia was legalised as an authentic experience of the individual. However, Douglas Kahn¹ (Kahn, 1999:120) states that synaesthetic systems were legitimised because of the existence of genuine synesthetes and their authentic experience, no matter how little was known and confirmed. At the beginning of the 20th century, artists had a high interest in the phenomenon of synaesthesia, and because of the influence of Schopenhauer and Nietzsche's musical ideas, a lot of influential concepts of modernist art opened up and urged scholars of various fields to review the inertial concepts of synaesthesia and try to move it from pathology, *à la mode* of 1890, or at least out of cultural marginalism. It is important that this process, even in the postmodern culture, under the influence of extremely pluralistic attitudes, is far from being exhausted.

The abundant repositories of modern synaesthesia research reveal that much of the synaesthetic experience has aesthetic value to an individual (not necessarily synaesthetic experience has to be accepted as one of the main categories of classical aesthetics—the beauty, although this approach was followed, for example, by I. Richards² and Alfred North Whitehead³).

¹ Kahn, D. (1999) *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press.

² Richards, I.A. (1922) *The Foundations of Aesthetics*. George Allen and

In other words, synaesthesia complements and extends the human aesthetic existence. Moreover, if empirical research, statistics, and aesthetics of pragmatism are currently used to support this, then artistic-central, panaesthetic epochs, which held art as one of the essential areas of human existence, embodied and established synaesthesia in artworks. Since art has now lost its essence, identity (institutional art theories of George Dickie, Arthur Danto, etc.), cultural universality and significance, the consistent continuity of individual art branches, as it is emphasised, for example, by the widely escalated end of painting (then how it is to speak about the unity of arts, the present-day ideal of romanticism and symbolism), the aesthetics of synaesthesia or articulated synaesthetic aesthetics also had to move out from art and colonise other areas of everyday human existence.

Synaesthesia occupies an exceptional position in human self-esteem. In philosophy and aesthetics, regard to synaesthesia has just begun to rise. The phenomenon of synaesthesia is potentially interesting from the point of view of philosophy for several reasons. One reason is that proof of the existence of an intermodal phenomenon of sensations can affect the solution of the problem of the individualisation of philosophical senses, as well as the answers to such tricky questions about the relationship between individual senses and the details of the experience of each sensorial modality. Another important relevance in reasoning for the philosophical approach to synaesthesia is that sensorial systems, such as sight or hearing, are usually considered as paradigms of modular cognitive systems. Simply, these systems cannot be rationally influenced by beliefs or other high-level cognitive states, or

Unwin: London.

³ Whitehead, A. N. (1920) *The Concept of Nature*. London: Cambridge University Press.

even affected by other parts of the perception system. Until recently, philosophers and psychologists have discussed whether synaesthesia is a mistake in such cognitive systems, or, on the contrary, synaesthetes use the possibilities of an additional perception model compared to individuals without this feature. A more in-depth look at these intriguing debates would reveal a hierarchical derivative specific to romanticism and symbolism flourishing between the synaesthesia as a psychic, open to transcendence, i.e. additional extraordinary awareness, and the state of daily, pragmatic, «blind» senses. For example, Fiona Macpherson¹ (2007:65) assumes that if philosophical theories match the research of synaesthesia in different theoretical contexts, it can be expected that the synaesthetic experience at the epistemological and even ontological level is identical to the non-synaesthetic.

Finally, there is a sequence of other equally important questions. Is the aesthetic value of the synaesthetic experience recognised and defined as such, or is it constructed? How is the aesthetic concept of synaesthesia integrated into programmes of individual art movements? What place (secondary or main) does it occupy? What makes synaesthetic experience aesthetic? Alternatively, does the synaesthetic element give the object, including the object of art, aesthetic value? Has the synaesthetic experience of an artwork been identified with its aesthetic experience? I.e., is the synaesthetic experience an alternative to aesthetic experience or a parallel?

Each of the raised questions is very complex and needs to be discussed in detail. Historical and cultural circumstances have led Western cultural and scientific synaesthesia being left aside

¹ *Macpherson, F. (2007) Synaesthesia, Functionalism and Phenomenology. In (eds) M. Marraffa, M. De Caro and F. Ferretti Cartographies of the mind—philosophy and psychology in intersection (pp. 65–68). Series: Studies in Brain and Mind, (4), Springer.*

as a strange, incomplete, and inadequately cognisable coincidence. However, this gap may turn into a niche with a unique and realistic structure—the aesthetics of synaesthesia. To justify this position, it is important to select and systematise facts in the field of art and culture history, which diversity and combinations could have led to the existence of a distinct aesthetic strain, not like a peripheral branch (like in a conversation about the aestheticisation of specific human activities, which have spread after the shifts aesthetics after 1980), but like the fundamental difference resulting from the dual mode of sensation: differentiated and unified.

Western aesthetics is the aesthetics of divided senses. This difference is particularly evident when compared to the concepts of aesthetics of the Eastern nations (Indians, Chinese, Japanese). Western aesthetics is aesthetics of divided senses, once made or naturally predetermined fatal choice—selecting a mosaic of individual senses instead of their conglomeration. This point of choice is hardly traceable, because the treatment of this choice, as far as it can be found in the sources, is culturally conditional and polished. So it is not too abstract to talk about the aesthetics of choice, which has formed the whole landscape of Western aesthetics, even if this choice is an anonymous collision or breakthrough of historical-cultural currents. Examining these problems, rather often the negativity of the synaesthesia phenomenon was emphasised, its possibility was shown as suspicious, even appealing to the basic concept of «beauty» of classical aesthetics stating that the creation with confused senses becomes ugly. It is surprising that reflections of this initial turning in the interpretation of synaesthesia are found in the works of Arthur Schopenhauer, which were spiritually close to romanticism and the flourishing of its synaesthetic aesthetics, where the repulsion to the entanglement of sensations can be seen. However, in the culmination of already revolutionary tensions in the classical modernism art, the synaesthetic flow becomes almost a major

aesthetic category expressing its innovative maximalist attitudes. It is amazing what kind of modulation it acquires, for example, in abstractionism or futurism, this once again shows that synaesthesia marks a fundamental, not fully developed opportunity of Western aesthetic.

There is a suspicion that synaesthesia is hidden in the very heart of traditional aesthetics, so we cannot tear it away and look at it through the prism of the aesthetics. By no means, synaesthesia is not a single object among many others, actually or potentially aesthetic objects. Also, synaesthesia is not the single art practice among many art practices or theories. Expression «aesthetics of synaesthesia and the theory of art» can only foresee one more aesthetically acclaimed research object. However, the package of linguistic expressions seems to be insufficient to reverse the connotation in a particular direction to show that synaesthesia grows out of the array of aesthetics and its stem, wraps it around, questions it and essentially shows its disharmony and boundaries and variability.

In such a subtle reversal of thought lies the problem, which is often overlooked in the research of synaesthesia and art relationship. Usually, synaesthesia and its manifestations in art and aesthetics are studied on the basis of established concepts of aesthetics, their periodisation and generally accepted concepts. However, assuming that synaesthesia is a potential, but unselected and displaced direction of traditional Western aesthetics, such research finds itself at least in the trap of the logic, i.e. it has to be defined what is searchable with what has been used for the search. Moreover, the definition appears to be the one, arriving from the same traditional aesthetic positions. However, it is indeed possible to find an alternative line of aesthetic development, especially becoming more apparent from the beginning of romanticism to the postmodern, *resting on a deep and primaeval plan of Western aesthetics*.

In the case of synaesthesia, there is a presumption that synaesthesia goes beyond the significant postulates of such

aesthetics, such as the purity and discreteness of sensations, the attribution of aesthetic experience from cognitive and so on. Primarily aesthetics were formed to define and explore certain sensorial models and their systems, which are embodied among other things. However, as the Western tradition of aesthetics evolves, everything that has pointed to corporeality, sensitivity and sensuality is pushed to the periphery of such aesthetics and even beyond it.

Therefore, aesthetics and art theories, which in one way or another sought to restore these sensory losses, began to emerge in the Western aesthetic horizon. Synaesthesia began to penetrate through the thick layer of traditional aesthetics indirectly, but emergence and formation of various new, buffered branches of the same aesthetics eventually changed it, especially since the moment when it became possible rationally mark the appearance of so-called non-classical aesthetics. Such aesthetic drift was accompanied by the corresponding metamorphosis of the art. It can be asserted that the appearance of synaesthesia in the traditional panorama of Western aesthetics was prepared by the fundamental changes of the same aesthetics, crushing many of its artificially strengthened, historically conditional and contingent postulates. It is because of such an automatic process that synaesthetic aesthetics and art theory have become possible.

Here some other important questions arise. What assumptions would be appropriate if to speak of the specific situation of synaesthesia in Western classical aesthetics, of its strange silences or sudden distinctions in the history of ideas and art? What are these assumptions: cultural, anthropological, historical, aesthetic etc.? What other supports are needed to sense this ambiguous, non-homogeneous, even unnatural state of synaesthesia in Western aesthetics and cultural tradition? Where does the alienation of synaesthesia, its disconnectedness, transcendence, and ultimately the speculative nature of its ontological nature, leaps of its

rejection or apotheosis come from? The state of synaesthesia in aesthetics is not natural, but where do the origins of this unnaturality lie? Clearly, they lie not in the nature of the phenomenon itself, if to obey the essentialism, but in the situation of this phenomenon. However, what determines the specific situation of synaesthesia in the present case in aesthetics? Why is the need to constantly declare the confirmation of syntheses of the senses and arts, the global system, integrity, necessity for integrity and requirements?

Although it is defined as an exchange of immanent capacity for individual senses («the transfer of one-sensation modality to modality of another sensation», etc.), exchange, linkage (each of the concepts draws a different trajectory of the link of synaesthetic sensations, but this is not yet considered in the theoretical dispersion of synaesthesia, and the linguistic contour of the synaesthetic relationship is even more neglected), but most often referred to as non-artistic synthesis, which is the roughest stage of synaesthesia articulation. However, synaesthesia is referred to and perceived as something above the sensations, a particular «superstructure», in which symbolic exchanges can be carried out. The modality of the sensation and its immanent ability to experience being is too multilayered, holistic, undifferentiated in itself, and possibly appearing only through the entirety of sensations, then in this aspect synaesthesia is no longer reflected and becomes intangible when it appears in the cluster of modalities, which are considered as objects.

Aesthetics is a normative rule. By its very nature, the division of arts according to material and sensation is normative. The intentions of aesthetics of synaesthesia, which are still strongly expressed in the articulations of romanticism, symbolism, modernism, and even postmodernism, emphasising the hierarchy, will eventually liberate itself from these principles of classical Western aesthetics and move to a fundamentally new stage of art and aesthetics

development. The internal transformations of aesthetics of synaesthesia testify its autonomy, necessity and vitality, challenge conceptual differences in perceptions of senses and arts, avoiding the position of undifferentiated aesthetics, but raising new or expanding rudimentary ways of aesthetical perception.

Precisely, philosophical and aesthetic methods, which rejected the spatial and temporal distance between the different thresholds of presence and experience (intuitionism, phenomenology, partly post-structuralism), the best felt the synaesthetic pulsation beyond the distinctions (types of art, sensory moduses, distancing of critical positions). The aesthetics of synaesthesia are always a halfway, equilibrium, bargain, even at the heart of denial. Synaesthesia is the relativity of traditional aesthetics, its liberation and staying alert in any state of the art.

Synaesthesia is an alert, translucent, transparent entity of the historical ideas, which pulsates, sometimes with purposeful expression, but never appears clearly enough.

The feeling is free from the associations; it is the initial material of the aesthetic relationship. Therefore, aesthetics and art theory can only be fundamentally renewed by focusing on the concept of sensation, its change and potential. Since the 19th century, the fastest developing conception is the concept of the unity of the senses (and of the arts), unfolding all the theories of synaesthesia. The possibility that the perception of senses, currently existing only in the latent state, can arise and become relevant (and in this case, synaesthesia due to its *actuality* has flourished over the last two centuries) cannot be rejected, and even it can become necessary for the formation of a living, ever-changing context of aesthetics.

The founding of the aesthetics of synaesthesia is not the intention to create an indestructible *aesthesia/syn-aesthesia* dichotomy, i.e. it is not intended to contrast the aesthetics of synaesthesia to aesthetics as such, just like refusing of its

particularity and the existence of aesthetics as a separate part of the whole, especially a marginal one. The aesthetics of synaesthesia is the latent state of the same Western aesthetics and its tradition.

Starting from the 19th century and at the present time, the sensorial and aesthetic position of synaesthesia has become the most influential, most developed, all-encompassing, breaking out from the latent state (which can be identified as fragmentary derivatives of the synthesis of senses and arts, inclusions in art history; and indeed, it may be assumed that retrospective recording of synaesthesia samples is indeed the proof of the existence of such latent synaesthesia state in the culture), which emerges in the bright forms of symbolic, modernist, postmodernist art. The increasing momentum of synaesthesia intensity can be seen here. There is undoubtedly another potential, «dormant», irrelevant (what factors can suddenly turn them into the actual and developing?) concepts of sensorial states, which can be activated in the culture at any time and emerge in new, alternative forms. *An-aesthesia*, *hyper-aesthesia* and other sensorial/aesthetic states appear in fragments but periodically in aesthetics, cultureology and anthropology. What does this mean?

By presupposing the above mentioned hypothetical sensorial and aesthetic states, the situation of synaesthesia and its aesthetics can be better understood. After all, it is also a cultural idea, which has suddenly passed from latent to active and progressive state, and it can return into a passive, irrelevant state at any time. Although synaesthesia is seen currently as an energetic challenge to the outdated tradition of Western aesthetics, the prospect that the synaesthesia paradigm may also experience the sunset cannot be excluded. The transformations of contemporary art, which are directly related to the potential of synaesthesia and which continue exploiting it, in turn, actuate its development. The potential of synaesthesia cannot be absolutised and indiscriminately

claimed that the aesthetic potential of synaesthesia would never exhaust itself. It is not known what activates and moves sensorial paradigms; these studies have just started in the grounds of Western humanities.

Therefore, synaesthesia should be considered and studied not as an absolute but as one of the possible sensorial/aesthetic paradigms of the Western world. The uncritical exaltation of synaesthesia, which is now characteristic of many artistic and theoretical manifestations, is indeed a heritage of romanticism. In this perspective, synaesthesia is given a profile of a wave, rolling over the human sensorium and creativity. The spread of synaesthesia, named under the metaphor of wave, can trigger the new phenomena or fade away, leaving the aesthetics of synaesthesia open to development and possible termination. Meanwhile, a theoretical or plastic form of synaesthetic thought/artefact with strict boundaries is meant to be pushed aside from the path of the history of ideas. Therefore, when the spread of aesthetics of synaesthesia and art theory is critically evaluated, its instability, plasticity, the conditionality of individual manifestations, incompleteness and uncertainty has to be kept in mind.

Obviously, the aesthetics of synaesthesia and art theory embody and conceptualise many artistic and aesthetic phenomena as well as concepts, which are not included in the area of attention of classical aesthetics. Although the development of synaesthesia at a certain stage can be observed and confirmed as a coherent sequence of chronological events and concepts, the aesthetics of synaesthesia appears as a self-reflective phenomenon of the history of ideas, which oversteps the historicity in constantly changing shapes.

Synaesthesia often remains outside the epistemological boundaries of the aesthetic field. The synaesthetic experience and characteristics of the artwork implicated by synaesthesia are not considered as aesthetic, resulting from this unique phenomenon. Synaesthetic works, their aesthetic quality, the

position in the totality of arts are usually considered on the categorical basis of the classical aesthetic system. Meanwhile, if to take synaesthesia as an exclusive, authentic, biological or psychological experience, or interpret synaesthesia as an intellectual synthesis of senses and media, in both cases it transcends the boundaries of traditional aesthetic categories, disrupts a well-established discourse between the art philosophy and aesthetics with a whole range of unresolved issues indicating inadequacy of such access.

Synaesthesia cannot cope inside a narrow axiological aesthetic space, so it is still difficult to determine what it expresses and what its value is for human experience. Synaesthesia and the artwork concept of being a finite and passive artefact, typical to classical aesthetic attitudes, does not exhaust it. It can be said that the synaesthetic work is an open work—*opera aperta*—if to rely on the concept of Umberto Eco, but the openness of the synaesthetic work is deeper than the dichotomous open/closed or active/passive divide. Finally, the phenomenon of synaesthesia is not eliminated by the contemporary concept of interactivity in aesthetics, although there are promising liberalisations in theatrical, cinema, musical gesture, music embeddedness and other theoretical planes. In these cases, the concept of synaesthesia reveals a highly undifferentiated level of sensorial and aesthetic relations and partly overcomes conceptual contradictions, such as the problem of the sense of divisibility and the totality, and because of such a connotation, the concept of synaesthesia can be more often observed in the context of postmodern aesthetics.

Such understanding of synaesthesia highlights the beginning of the affect, involuntariness, spontaneity, characteristic to the aesthetic experience, so the origin of the aesthetics of synaesthesia was related to the fundamental transformation of Western philosophy, emphasising the authenticity, spontaneity, uncontrollability and flow of human being and experience. The fundamental principle of Western

aesthetics tradition to treat sensorial data as structures, things opened up. Therefore the inequality of feelings at first is assessed by their ability to form stable aesthetic layers and forms.

The senses and sensations, in any case, should remain (become) the axiom of aesthetics. However, the tradition of Western aesthetics was expanding for a long time through the assumption of strange insensitivity, in general, the absence of any, solid or partly assembled sensorium. The latter was usually used only for epistemological whims. The sensations are transformed into empirical vassals, while the basis and vector of aesthetic experience are often left unclear in the field of aesthetics. Are the senses so transparent and so unobtrusive that they can be ignored in the universal processes of aesthetic discourse? The tradition of aesthetics emerged as a silent denial of sensuality, but its critique periodically erupted in one form or another. The essential contribution of synaesthesia changing the paradigm of the traditional Western aesthetics would be the return of the senses as such.

Synaesthesia does not coincide with the *passive*, uninterested aesthetic observation act, which was broadened by the German idealistic aesthetics, especially by Immanuel Kant. Baumgarten's contribution to aesthetics is revolutionary because it has recognised the aesthetic experience as being of bright and sensorial rather than intellectually representational or cognitive nature¹ (Guyer, 2005:269). Baumgarten considered aesthetic goals a necessity to improve sensorial knowledge as such. He explained the aesthetic pleasure not as a sensorial perception of perfection but as its improvement. However, laying the foundation of aesthetics on a hard-to-define sensorial system is like constructing something

¹ Guyer, P. (2005) Values of beauty—historical essays in aesthetics. Cambridge: Cambridge University Press 269.

in a swamp. Baumgarten's task of improving sensorial experience led to special educational aesthetics. However, this project was soon interrupted by the rationalisation of aesthetics. The rationalist line, saturated with the attitudes of the Enlightenment, separated Western aesthetics from its synaesthetic foundations and the aesthetics of synaesthesia and pushed it into the latent state for a long time.

Conclusions

After briefly discussing the paradigmatic attitudes of classical and new synaesthesia and the radical theoretical transformations, which emerged in recent decades, there is a move on to the formulation of principal conclusions. First of all, the study has shown that synaesthesia has always been sidelined in the tradition of Western culture, aesthetic thought and art practices, as a path to the great but unused potential for creative activity, although retrospectively it can be traced in many different contexts and sources. Such a latent state of synaesthesia is neither casually nor sequentially evolved but probably imposed by the formulated conventions along the path of repressive development of Western civilisation.

Secondly, since Alexander Gottlieb Baumgarten's *Aesthetica* (1750/1758), from it and beyond (German romanticism, neo-romanticism, symbolism, the tradition of British sensualism) the aesthetics were discovered as a new conscious and legitimised area of human experience and thought it had to rise as *especially pure sensorial and ultimately corporal and intellectual discipline*. However, as a separate and distinctive field of thought in the age of rationalism and prosperity especially of German philosophy of classical idealism, this field of aesthetics did not escape the influence of the dominating ideological medium, which imperceptibly permeated and overwhelmed the construction of synaesthesia theory projects by Baumgarten and his abundant German successors. Probably, this penetration of rationalism in the aesthetic field has led to its further

distancing from the non-tactile sensual experience towards artificial structures, which represent the mind but not the sensual experience. Thus, while Baumgarten's *Aesthetica* remains the signpost of the Western aesthetic origins (actually, quite symbolic), its potential and primary tasks after the establishment of suggestive non-classical and romantic art philosophy projects, which indulged the selfishness of artists, have almost been forgotten, and the consistent reception of formulated ideas has also ceased, and it became distorted by the trend of scientist, pragmatic, neo-positive aesthetic theories.

And finally, despite the many ideological transformations, which were discussed earlier, it can be acknowledged that the tension of aesthetics of synaesthesia as the of deep sensorial and corporal discipline remains in the evolution of Western art and constantly reveals its intrinsic rebellions, as if the very nature of aesthetics continually rose against its assumed constraints. This happens in constantly rising epistemic fractures, and especially in the 20th-century continuing artistic outbreaks of art self-denial, such as the problem mentioned above of anti-essentialist art theories, responding to Georg Hegel's end of the artistic expression, which, although perceived very naturally, expresses paradoxical tightness and inadequacy of Western aesthetics.

Thus, sensuality in itself in Western aesthetics remained like a forbidden marginal area destroying the garden of regular Hegelian systems and violating the universal discipline of aesthetics. Because of the fact that the spread of aesthetics was developing separately from the senses, the new attention determined a rather grotesque theoretical situation, a kind of «added aesthetics», «aesthetics of individual senses», concerned with the rehabilitation of individual sensory entities, as if it would not have anything in common with the realisation of the essence of aesthetics, or as if a common array of aesthetics would never have arisen as a reflection on the

sensory act. For the aesthetics of synaesthesia, such a theoretical slope is dangerous, because there is a tendency to create it as an added and peripheral, rather than fundamental, critical aesthetics. That is why talking about the senses and sensations in aesthetics is cautiously strange.

Indeed, the sensation as a subject of theoretical dispersion and later its avoidance in the aesthetics of Western synaesthesia shows the anomalous state of the latter. Can synaesthesia smooth out this distortion, if it is not questioned that, in the aesthetics of synaesthesia but only on a different scale, the fundamental deformities of Western aesthetics repeat themselves? Such synaesthesia and its aesthetics could easily continue even extending it beyond the perspective of traditional aesthetics. Hence, the aesthetics of synaesthesia, as a radical contradiction of exhausted classical aesthetics, must be introduced by reflecting on the meaning and position of the senses as such, challenging the assumptions, which distort this perception, recognising that synaesthesia is a purely sensorial phenomenon and not merely a result of imagination and intelligence. Fundamental rehabilitation of the senses in the theoretical field of the current aesthetic of synaesthesia would irreversibly shift its axis, stimulate new methods of artistic perception and analysis, new principles of aesthetic experience and create new concepts. However, it may also be that synaesthesia with its aesthetic potential will be confined inside the eroding circle; in order to create a new aesthetics based on synaesthesia, it is necessary to justify the presence and necessity of synaesthesia in the origins of aesthetics.

References

- Banissy, M.J., Jonas C. Kadosh C.R. (2014) Synaesthesia: an Introduction. In M.J. Banissy, C. Jonas and C.R. Kadosh, (eds), Synaesthesia (pp. 5) 5 (1414). Frontiers Media SA.*
- Butler Sh. and Purves, A. (2013) Introduction: Synaesthesia and the Ancient Senses. In Sh. Butler and A. Purves (eds) Synaesthesia and the Ancient Senses (pp. 1). Durham: Acumen.*

- Butler, S. and Purves, A. (2014). Introduction: Synaesthesia and the Ancient Senses. In Sh. Butler and A. Purves (eds) *Synaesthesia and the Ancient Senses* (pp. 1). London and New York, Routledge.
- Campan, C. Van and Froger, C. (2003) Personal Profiles of Color Synesthesia: Developing a Testing Method for Artists and Scientists, *LEONARDO*, 36 (4), 291.
- Cytowic, R.E. (2002) *Synaesthesia: A Union of the Senses*. The MIT Press: A Bradford Book.
- Cohen, J. (2017) Synesthetic Perception as Continuous with Ordinary Perception, or: We're All Synesthetes Now. In (ed) O. Derooy *Sensory Blending: On Synesthesia and Related Phenomena*. Oxford: Oxford University Press.
- Guyer, P. (2005) *Values of beauty—historical essays in aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Harrison, J. (2001) *Synaesthesia: The Strangest Thing*. Oxford: Oxford University Press.
- Howes, D. and Classen, C. (2013) *Ways of Sensing—Understanding the Senses In Society*. London and New York: Routledge.
- Hung, Wan-Yu (2011) *Investigation Into the Underlying Linguistic Cues of Chinese Synaesthesia*. University of Edinburgh.
- Kahn, D. (1999) *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press.
- Keeley, B.L. (2013) What exactly is a sense. In (eds) J. Simner and E. Hubbard *Oxford Handbook of Synaesthesia* (pp. 941–959). Oxford: Oxford University Press.
- Macpherson, F. (2007) Synaesthesia, Functionalism and Phenomenology. In (eds) M. Marraffa, M. De Caro and F. Ferretti *Cartographies of the mind—philosophy and psychology in intersection* (pp. 65–68). Series: *Studies in Brain and Mind*, (4), Springer.
- Mylopoulos, M.I. and Ro, T. (2015) Synaesthesia: a Colorful Word with a Touching Sound? In M.J. Banissy, C. Jonas and C.R. Kadosh (eds) *Synaesthesia* (pp. 11). Frontiers Media SA.
- Ramachandran, V.S. (2011) *The Tell-Tale Brain: Unlocking the Mystery of Human Nature*. New York: W. W. Norton & Company, Inc.
- Richards, I.A. (1922) *The Foundations of Aesthetics*. George Allen and Unwin: London.
- Sanford, W.A. (2009) *Singing Krishna: Sound Becomes Sight in Paramanand's Poetry*, SUNY Press.
- Shusterman, R. (2000) *Pragmatist Aesthetics—Living Beauty, Rethinking Art*. Rowman & Littlefield Publishers.
- Simner, J. (2015) Why are there different types of synesthete? In M.J. Banissy, C. Jonas and C.R. Kadosh (eds) *Synaesthesia* (pp. 8).

Frontiers Media SA.

Simner, J. and Hubbard, E. M. (2013) Overview of Terminology and Findings. In (eds) J. Simner and E. Hubbard Oxford Handbook of Synaesthesia (pp. xx). Oxford: Oxford University Press.

Tsur, R. (2007) Synaesthesia as a Neuropsychological and a Literary Phenomenon, Issues in Literary Synaesthesia, Spring, 41 (1), 30.

Whitehead, A. N. (1920) The Concept of Nature. London: Cambridge University Press.

ИСТОРИЯ / HISTORY

СЕРГЕЙ ДЗИКЕВИЧ

ПРЕРВАНЫЙ ПРОЕКТ ВАУHAUS: КРАТКАЯ ИСТОРИЯ И НЕКОТОРЫЕ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЛИЯНИЯ

Абстракт

Проект Bauhaus предполагал взаимодополнение различных каналов получения человеком эстетической информации в реальной социальной жизни. Инициаторы и деятели этого проекта этого беспрецедентного проекта уделяли большое внимание сопряжению различных потоков эстетической информации в реальных эстетических реакциях, пристально исследовали процессы эмоционального сопряжения различных потоков эстетической информации в человеческой психике, получившие теоретическое название синестезии. Именно поэтому Bauhaus с самого начала и до конца носил характер проекта, связанного с целостным пониманием эстетического мира человека и выработал как программу соответствующих исследований, так и принципы подготовки универсальных дизайнеров оптимальной среды человеческого существования. Прерванный варварской властью нацистов великий культурный проект Bauhaus продолжился в вынужденно разрозненных, к сожалению, действиях его инициаторов и питомцев вне институции и вне Германии. В силу этой разрозненности теоретическое и практическое влияние Bauhaus бывает трудно увидеть как единую тенденцию. Настоящая статья представляет одну из попыток краткой, но систематической реконструкции теоретического и практического наследия этой школы и некоторых ее влияний.

— — —
— — —

Ключевые слова

Bauhaus, эстетика, искусство, дизайн, синестезия.

Что такое проект Bauhaus

Для того чтобы выяснить частные концептуальные позиции внутри разнообразных теоретических, образовательных и творческих разработок, связанных с институцией Bauhaus следует четко установить целостный структурный понятийный каркас существовавший в ней с момента создания до насильственного прекращения нацистами ее деятельности. Для этого, как и всегда, важен лексический анализ важнейших терминов.

Bauhaus — наиболее известная часть более обширной лексической конструкции *Staatliches Bauhaus*, ставшей названием германской школы универсального дизайна социального пространства, основанной в Веймаре Вальтером Гропиусом (1883—1969). Руководили институцией последовательно: сам Вальтер Гропиус, 1919—1927; Ханнес Мейер, 1927—1930; Людвиг Мис ван дер Роэ, 1930—1933). Она функционировала с 1919 по 1933 год последовательно в трех местах в следующие временные отрезки: *Веймар*, 1919—1925; *Дессау*, 1925—1932; *Берлин*, 1932—1933. Если первая часть названия была в основном связана с базовыми источниками финансирования, предоставлявшимися правительством Тюрингии и не имела эстетико-концептуальной нагрузки, то базовая лексема Bauhaus в названии институции была призвана нести ее в полной мере: она может быть переведена как «построение дома» и концептуально это отражает принципы разумного и гармоничного устройства пространства человеческого взаимодействия.

Концептуальная схема, отражающая структуру обучения Bauhaus, была разработана Вальтером Гропиусом в 1922 году [илл. 1]. Программа ставит «строительство» (Bau) в центр всех видов деятельности, но регулярный курс

по архитектуре был введен в Bauhaus только в 1927 году, к нему были допущены только самые талантливые студенты. В начале учебы они прошли год основной подготовки по так называемому предварительному курсу, на котором они могли экспериментировать с цветом, формой и материалами без каких-либо конкретных целей. В зависимости от их индивидуальной успешности за этим последовала практическая работа в мастерских и сопутствующих дисциплинах. Студенты поступали на семинары в качестве «учеников» и должны были сдать экзамены на «ученичество» в течение определенного периода времени. Несмотря на ряд постоянных изменений в расположении, преподавательском составе, учебных программах и образовательной эстетике, Bauhaus как образовательной институции удалось завоевать международную репутацию благодаря инновационной работе в области архитектуры, дизайна интерьера, промышленного дизайна и ремесла.

Bauhaus как институция возник на фоне радикальных экспериментов во всех видах искусства и стремления искусства к удовлетворению гармоничному существованию общества (как это было предложено Движением по восстановлению искусств и ремесел в Британии и концепциями модерна во всех странах Европы до Первой мировой войны). В Германии с 1907 года Deutscher Werkbund (Ассоциация немецких национальных дизайнеров) активно содействовала примирению ремесел и промышленности, поэтому некоторые из дизайнерских концепций, традиционно связываемых с Bauhaus, были частично разработаны в Германии еще до создания этой институции.

Одной из ведущих фигур в Werkbund и был молодой архитектор Вальтер Гропиус. Сам Гропиус, находящийся под сильным влиянием архитектора профессора *Петера Беренса* (1868—1940), который был убежден в единстве изобразительного искусства, ремесел и архитектуры и искал любые возможности для его воплощения, что особенно ясно иллю-

стрируется его работами для концерна AEG для, который он, как известно, разработал целостный корпоративный стиль, начинавшийся от товарного знака и дизайна рекламных изданий и заканчивавшийся дизайном конечной продукции, а также архитектурой зданий и разработкой интерьеров производственных помещений. В области разработки таких целостных концепций Беренс, несомненно, стал одним из пионеров [илл. 2—12].

Беренс был связан особым образом, заметим между прочим, своей работой с Россией: он разработал архитектурный проект германского посольства на Исаакиевской площади в Санкт-Петербурге [илл. 13], это здание сохранилось до сих пор за исключением сброшенной с верхней части фасада скульптурной группы и урона нанесенного интерьерам во время погромов после начала Первой мировой войны и объявления о вступлении в нее России в качестве врага коалиции, где наиболее активную роль играла Германия [илл. 14, 15].¹ Затем Беренс работал в концерне Hoeschst, и хотя его работа там не была такой масштабной, как в AEG, и была выполнена в другом стиле, он разработал целостный и в высшей степени впечатляющий проект архитектурного комплекса этой корпорации [илл. 16]. Беренс поддерживал идею целостного проектирования определенных сред деятельности и идею целостных структур подготовки специалистов для такой работы. Образовательная институция с такой структурой была беспрецедентной и изначально должна была предложена Гропиусом. В даль-

¹ Интересно отметить, что другой важный источник идей, повлиявших на проект Bauhaus, Василий Кандинский, находился в период объявления войны в Германии, он был вынужден этими обстоятельствами вернуться в Россию, откуда он вновь придет в Германию только после окончания войны и присоединится к основываемому Гропиусом Bauhaus.

нейшем решающим фактором для развития взглядов Bauhaus был выбор преподавателей. Гропиусу удалось заручиться поддержкой известных художников-авангардистов, среди которых был и вернувшийся в Германию после неудачной попытки реализации своих идей в Советской России (проект ГАХН) *Василий Кандинский*.

В Веймаре привлеченные художники проводили обучение как «мастера форм» вместе с «мастерами труда» — подготовленными в практических навыках работы с материалами специалистами. Все семинары, как и предварительный курс, были сформированы под влиянием *Иоханнеса Иттена*, автора детальной концепции хроматической коммуникации. Вместо того, чтобы заставлять студентов копировать с моделей, как это было сделано в традиционных академиях искусства, он поощрял их создавать свои собственные творческие замыслы, основанные на их собственных субъективных представлениях. В предварительном курсе он преподавал основы свойств материалов, состава и теории цвета. После отъезда Иттена предварительный курс был разделен между *Ласло Мохой-Надем* и *Йозефом Альберсом*. Мохой-Надь сместил акцент с художественных вопросов на технические и разработал упражнения, позволяющие освоить процесс строительства и свойства материалов. Альберс был ответственен за ознакомление студентов с методами ремесла и надлежащего использования самых важных материалов. Вне предварительного курса *Василий Кандинский* и *Пауль Клее* дополняли образовательную и творческую работу в области теории форм и цветов, а *Оскар Шлеммер* обучал анализу и изображению человеческого тела. Преподавались и нехудожественные дисциплины, такие, как математика и свойства строительных материалов.

После переезда в Дессау *Марсель Бройер* возглавлял столярную мастерскую, *Герберт Байер* — печатную и рекламную мастерскую, *Хиннерк Шепер* — мастерскую росписи, *Йост Шмидт* — скульптурную мастерскую, а *Гунта*

Штольцль — ткацкую мастерскую. В дополнение к обучению заявленная цель теперь заключалась в проведении практических экспериментальных работ, в частности, для строительства домов и внутренней отделки, а также в разработке типов моделей для специалистов промышленности и ремесел. Технические и формальные эксперименты проводились в мастерских на широкой основе, чтобы разработать прототипы для промышленного производства и дать возможность широким слоям покупателей покупать качественно высококачественные, но доступные по цене товары. Теоретическое обучение было поставлено на более широкую основу, и в программу обучения были включены инженерия, психология, экономика бизнеса и другие предметы. Мастеров теперь называли профессорами, а студенты получили диплом Bauhaus.

Под руководством третьего директора, Людвиг Мис ван дер Роэ, Bauhaus в конечном итоге превратился в своего рода колледж технологий для проектирования новых пространств человеческого взаимодействия. Мис ван дер Роэ уменьшил структуру и важность работы в мастерских. Посмотрим, как развивались при этом характерные концепции Bauhaus по конкретным стадиям, и какое место занимало в них пространство театра и перформативные коммуникации.

Bauhaus в Веймаре, 1919—1925

В 1919 году Вальтер Гропиус объединяет *Веймарский институт изобразительных искусств* (Hochschule für Bildende Kunst) и *Веймарскую школу искусств и ремесел* (Kunstgewerbeschule) для создания Bauhaus. Гропиус приглашает швейцарского художника Йоханнеса Иттена, немецко-американского художника *Лионеля Файнингера* и немецкого скульптора *Герхарда Маркса*, которые вместе становятся штатными преподавателями школы. В следующем году он добавляет к ним немецкого художника, скульптора и дизай-

нера Оскара Шлеммера и швейцарского художника Пауля Клее, а в 1922 году — упомянутого нами выше и хорошо известного в Германии по довоенной деятельности русского художника Василия Кандинского и (временно) еще одного русского специалиста — художника и архитектора-конструктивиста *Эль Лисицкого*.

В проспекте Bauhaus Гропиус формулирует три основные цели: 1) объединить все виды искусства, чтобы позволить художникам, скульпторам и ремесленникам гармонично работать над совместными проектами; 2) повысить статус мастеров, занимающихся прикладным и декоративным искусством, до того же уровня, что и тех, кто занимается изобразительным искусством; 3) Поддерживать тесную связь с руководителями основных ремесел и отраслей в стране, чтобы обеспечить работу школы в соответствии с их основными требованиями.

Гропиус был твердо убежден в плодотворности готической и ренессансной традиций, согласно которым архитектурно-строительные работы являются ключевым элементом всей творческой деятельности. Например, он считает соборы прекрасными примерами художественного сотрудничества между архитекторами, дизайнерами, скульпторами, художниками и ремесленниками, занимающимися витражами, резьбой по дереву, мозаикой, металлообработкой, освещенными рукописями, декоративной штукатуркой и каменной кладкой. По его мнению, архитекторы, художники, скульпторы и другие мастера должны вновь прийти к пониманию сложной художественной природы здания, а не продолжать отвлекаться на производство «салонного искусства». Задачей Bauhaus является обучение «универсального дизайнера», способного работать с равным творческим потенциалом в областях архитектуры, ремесел или промышленности и даже ставить перед собой сверхзадачи мировоззренческого характера, подобно готическим мастерам.

Важное влияние на формирование идей Bauhaus в веймарский период оказывал Иоханнес Иттен, который преподает предварительный курс. Все студенты обязаны начать учебу с шестимесячного курса, который охватывает принципы формы, цвета и атрибутов различных материалов, и поощряет участников развивать свои творческие способности. Иттен, чьи педагогические идеи находятся под сильным влиянием немецкого экспрессионизма, особенно группы *Der Blaue Reiter* в Мюнхене и австрийского экспрессиониста *Оскара Кокошки* (1886—1980). Влияние Иттена приводит к приглашению Василия Кандинского, основателя *Der Blaue Reiter*, после чего сам Иттен вскоре вынужден уйти в отставку. Его сменил венгерский дизайнер и фотограф Ласло Мохой-Надь, который с одобрения Гропиуса меняет предварительный курс, чтобы отразить более сильную тенденцию от прикладной эстетики.

В итоге хронология веймарского периода развития идей сводится к следующему. С 1919 года обучение искусству начинается в аудиториях, а в мастерских проводятся ремесленные курсы работы по металлу, переплету, ткачеству, печати и рисованию. С 1920 добавлены дополнительные мастерские: по скульптуре из дерева и камня, гончарному делу, росписи по стеклу и росписи стен. К этому времени учебная программа в целом соответствует ремесленному обучению. В 1921 году *Тео ван Дусбург*, лидер голландского дизайнерского движения *De Stijl*, начинает читать лекции в Bauhaus и ставит под сомнение экспрессионистские тенденции и ориентацию на ремесло в школе. Он выступает за новую концепцию конструктивистского дизайна, способного к эффективному массовому производству. В 1922 году Гропиус в ответ на это, перестраивает свою первоначальную концепцию Bauhaus. Отныне акцент делается на создании проектов дизайна в соответствии с промышленным производством. Первая выставка работ студентов Bauhaus открывается в апреле. В это время мастерские по ткачеству и гончарному де-

лу играют ведущую роль, поскольку они являются единственными, кто вносит существенный вклад в содержание институции продажей своих работ.

В 1923 году в Цюрихском музее декоративно-прикладного искусства проходит выставка работ мастерских Bauhaus. Кроме того, институция участвует в Лейпцигской ярмарке, демонстрируя свои тканые материалы, керамику и металлоконструкции. В августе в Bauhaus проходит неделя выставок, лекций и других мероприятий. Школа получает широкую известность благодаря продукции для мастерских, архитектурные проекты Вальтера Гропиуса, в том числе экспериментальный дом Am Horn в Веймаре, который оборудован мастерскими школы. Гропиус предлагает новый девиз Bauhaus: «Искусство и технология — новое единство», отражающий примат индустриального производства, который становится новым ориентиром для всей деятельности институции.

1924 год можно охарактеризовать как неопределенный в теоретическом отношении год, в это время доминируют скорее не теоретические дискуссии, а дискуссии об источниках финансирования. Bauhaus по-прежнему зависит от государственных средств правительства Тюрингии. В феврале 1924 года вновь сформированное националистическое правительство сократило финансирование школы вдвое, что привело к его окончательному закрытию год спустя. В этой ситуации Гропиус ищет альтернативные источники финансирования и инициирует создание Круг друзей Bauhaus. Тем не менее, заметим, что этот круг не был объединением случайных в отношении идей институции людей: в его состав, в частности, входили такие характерные представители интеллектуальной культуры своего времени, как *Марк Шагал*, *Альберт Эйнштейн* и *Герхарт Гауптманн*.

Bauhaus в Дессау, 1925–1932

В 1925 году Bauhaus вновь открывается в Дессау,

в группе зданий, спроектированных Гропиусом [илл. 17, 18]. В марте городской совет Дессау принимает Bauhaus в качестве муниципальной школы. Занятия начинаются в начале апреля. В Дессау не продолжают ни гончарные мастерские, ни мастерские скульптуры из дерева и камня. Гропиус объявляет о новой программе научного проектирования для создания современного жилищного строительства, охватывающего все, от самого простого предмета домашнего обихода до полной структуры. В июне Гропиус, Мохой-Надь, Клее, Кандинский и *Пит Мондриан* издают первые книги Bauhaus, права на которые принадлежат недавно созданной компании Bauhaus Co. В октябре 1926 года статус школы официально повышен; мастера искусства повышаются до профессоров, с этого времени Bauhaus получает подtitул «Школа дизайнера». Курс обучения в Bauhaus в это время приравнивается к обучению в университете, что подтверждается соответствующим дипломом. В декабре в Дессау открывается впечатляющее новое здание школы Bauhaus, спроектированное Гропиусом и оснащенное собственными мастерскими школы, которое способствует быстрому росту международного авторитета школы.

В апреле 1927 года в Bauhaus был создан отдел архитектуры под руководством профессора швейцарского архитектора *Ханнеса Мейера*, партнера по архитектурной практике Гропиуса. В 1928 году Гропиус уходит в отставку с поста директора Bauhaus, чтобы сосредоточиться на собственной архитектурной практике, и он называет Мейера своим преемником. Это приносит смешанные результаты. С одной стороны, Мейер наблюдает за приобретением Bauhaus двух его самых важных строительных комиссий: пяти кварталов квартир в городе Дессау и головного офиса Федеральной школы профсоюзов Германии (ADGB) в Бернау. Очень рациональная методология Мейера в сочетании с использованием стандартизированных архитектурных компонентов

для снижения затрат доказывает привлекательную комбинацию, и Bauhaus должным образом получает свою первую прибыль в следующем году. Одновременно как последовательный коммунист Мейер привносит сильный политический акцент в учебную программу. Студенты становятся активными в левой политике. Кроме того, Мейер пытается организовать программу обмена с ВХУТЕМАС, советским аналогом Bauhaus. Это провоцирует выступления против институции со стороны нацистских элементов различных уровней.

В это время модели Bauhaus используются для массового производства двумя производителями осветительных приборов. То же самое происходит с несколькими ткацкими дизайнами Bauhaus. Число студентов Bauhaus увеличивается до 166; Круг друзей Bauhaus в настоящее время насчитывает 460 членов.

Весной 1929 года в Базельском музее декоративно-прикладного искусства представлен репрезентативный образец работы студентов Bauhaus. В июле мастерские по металлу, изготовлению корпусов и росписи стен были объединены в один отдел оформления под руководством профессора *Альфреда Арндта*. Это усиливает первенство архитектуры в программе: Bauhaus проектирует здания, которые затем оборудуются его мастерскими. К концу года в Bauhaus открывается отдел фотографии.

В 1930 году политическая деятельность Мейера в конечном итоге оказывается слишком активной для продолжения руководства Bauhaus. Из-за этого он был уволен Гропиусом, и на смену ему пришел известный представитель минимализма (направление в дизайне, выражавшее свое отношение к формообразованию в девизе «меньше значит больше») — архитектор Людвиг Мис ван дер Роэ (1886—1969).

Мис Ван дер Роэ реструктурирует учебную программу, в которой в результате оказывается пять разделов: строительство, дизайн интерьера, ткачество, фотография и изоб-

разительное искусство. Учебный процесс получил более интегрированный график и был сокращен по учебному времени до пяти семестров. Занятия по архитектуре приобрели большую важность и стали сильно ориентированы на эстетико-теоретические вопросы, а значение промышленного дизайна несколько снижена.

В 1931—1932 годах несмотря на все усилия Мис ван дер Роэ, направленные на то, чтобы избавить школу от левого политического имиджа, местные нацисты проводят кампанию и выигрывают выборы в ноябре 1931 года, обещая закрыть Bauhaus. В октябре 1932 года городской совет Дессау, в котором возобладали нацисты, распорядился закрыть Bauhaus.

Bauhaus в Берлине, 1932—1933

В конце 1932 года, используя средства от продажи гоночаров Bauhaus, Мис ван дер Роэ арендует заброшенную телефонную фабрику в Берлине, где он вновь открывает школу как частный институт. С 14 студентами и несколькими вместе сотрудниками (из выдающихся художников в их число входят Василий Кандинский и Йозеф Альберс) он выживает в течение приблизительно 6 месяцев, пока нацисты окончательно не закроют его в апреле 1933 года. Мис ван дер Роэ изгоняется из Германии, большинство преподавателей эмигрирует в различные страны (Василий Кандинский переезжает во Францию, где живет до конца своей жизни в 1944 году).

Bauhaus и его наследие: системная оценка

Bauhaus оставил различное наследие в различных областях художественной практики и теоретической мысли. Поскольку все они мыслились как взаимодополняющие, отдельные области должны рассматриваться исключительно в сравнении с другими. С этой целью мы даем навигационный обзор, ориентируясь на схематически представленные

вначале структурные представления Вальтера Гропиуса.

Как мы помним, лишь в 1927 году Bauhaus начал предлагать классы по *архитектуре*, так что проекты, соответствующие идеям Bauhaus с 1919 по 1927 год (конкурсный проект для башни Chicago Tribune (Чикаго), дом Зоммерфельда (Берлин), дом Отте (Берлин), дом Ауэрбаха (Йена), комплекс Bauhaus 1926 года в Дессау) — были по большей части персональной разработкой Гропиуса, иногда в сотрудничестве с другими архитекторами, в частности, с Мейером. Работа студентов Bauhaus в этот период была направлена на отделку и обустройство в рамках этих архитектурных проектов, включая внутреннюю отделку и ремесленные работы, такие как шкафы, стулья и гончарные изделия. При Мейере Bauhaus получил две крупные архитектурные комиссии, и они также были полностью оснащены мастерскими. При Мисе ван дер Роэ школа не выиграла дальнейших проектных комиссий.

Несмотря на то, что Bauhaus продвигал определенный стиль популярного стандартизированного архитектурного дизайна, идеи которого разделялись другими профессиональными архитекторами по всей Германии, он не включался в рабочие жилые массивы, как иногда приходится слышать. Развитие крупномасштабных жилищных проектов для рабочих не было главным приоритетом Гропиуса, Мейера и Миса ван дер Роэ. Такого рода архитектурные работы на самом деле выполнялись городскими архитекторами вне Bauhaus такими, как *Ганс Пёльциг*, *Бруно Таут* и особенно *Эрнст Мэй*, которые энергично откликнулись на обещание «минимального жилья», записанное в новой конституции Веймара, и внесли большой вклад в постройку тысяч социально прогрессивных единиц жилья в городах Германии. Стиль архитектурного дизайна, разработанный Вальтером Гропиусом, стал известен как международный стиль современной архитектуры, а затем распространился в США, где его развивали и продвигали и сам Гропиус, и Мис ван дер

Роз, и некоторые другие эмигрировавшие из Европы архитекторы, как, например, *Ричард Нейтра* (1892—1970).

Затем эта практика была продолжена в других странах. В частности, бывший в ранний период истории государства Израиль его столицей *Тель Авив*, который должен был быть быстро и рационально застроен, в особенности в связи с выполнением столичных функций, во многом решил эти проблемы благодаря архитектурным идеям Bauhaus, в настоящее время целостные районы такой застройки рассматриваются как историко-культурные памятники в этой стране. Всего в городе около 4 тысяч зданий, построенных в стиле Bauhaus.

Этот город может рассматриваться как прекрасно сохраняемый памятник аутентичной реализации целостного проекта Bauhaus [илл. 19, 20]. Наиболее концентрированный вид эта застройка имеет в центре города и получила из-за климатически оправданных и технологически понятных светлых тонов материалов местного происхождения название «*Белого города*». Эта часть стала охранной зоной по решению ЮНЕСКО, причем в объяснительной части указывалось что основанием для этого является гармоничное применение идей современного градостроения к реалиям и конкретным требованиям данного региона. В застройке Тель Авива принимали участие такие питомцы Bauhaus, как *Эрих Мендельсон*, *Зеев Рихтер*, *Женя Авербух*. Заметим, что в застройке, в соответствии как потребностям города, так и концепциям Bauhaus есть здания всех назначений, как жилые, так и публичные. К числу последних относятся и здания, содержащие пространства с перформативными функциями. В их числе — здание чрезвычайно важного для израильской культуры театра Habima («Сцена»), как первоначальное [илл. 21], так и перестроенное [илл. 22, 23] характеризуются всеми признаками пространства «тотального театра», проработанного внутри Bauhaus. Следует также отметить, что второй вари-

ант интересен также дополнительно тем, что в нем уже ставились и сохранения и передачи в сочетании с новыми опциями культурно-исторической идентичности архитектурного облика города в соответствии сохранными требованиями ЮНЕСКО.

В то время как архитектура всегда была перспективной целью обучения в Bauhaus, для начала коллектив состоял почти из художников: сначала Лионель Файнингер и Иоханнес Иттен; затем *Георг Муха*, Оскар Шлеммер, Пауль Клее, Василий Кандинский и Ласло Мохой-Надь. Эти выдающиеся преподаватели обеспечили уровень технического и стилистического обучения, который редко был равным. Основная цель состояла в том, чтобы стимулировать и оттачивать творческий потенциал студента, а не изучать, как рисовали старые мастера. Выпускники Bauhaus поэтому оставили вклад в развитие мировой живописи, который трудно объединить какими-то признаками.

Мастерская *печатного производства* работала только тогда, когда школа находилась в Веймаре. Его художественным идеологом был Лионель Файнингер, а непосредственным исполнителем работ — литограф *Карл Заубицер*. Открытая для использования как персоналом, так и студентами, мастерская выпустила «Двенадцать гравюр» Файнингера, а также портфолио Bauhaus и инициировала проект «Новая европейская графика», освещающий все основные тенденции международного авангарда — от футуризма до дада, конструктивизма и сюрреализма. Кроме того, печатная мастерская взяла на себя внешние комиссии, такие как изготовление литографий для Пита Мондриана и *Александра Родченко*. Мастерская также была пионером в области типографики и графики, создавая плакаты и типографику для различных внутренних проектов. Они включали производство открыток Bauhaus, широко распространенных в виде оригинальных графических миниатюр, чей шрифт и изображение стали важным рекламным средством для школы.

Bauhaus оказал глубокое влияние на графическую, графическую и, в особенности, шрифтовую культуру, начиная со знаменитых шрифтов без засечек, восходящих к разработкам Вальтера Гропиуса.

В течение Веймарского периода в Bauhaus работали две отдельные мастерские *скульптуры*: одна для работы по камню, другая для резьбы по дереву. Первоначально Йоханнес Иттен руководил обоими, а в 1922 году его сменил Оскар Шлеммер. Руководящим мастером (позже известным своим набором шахмат в стиле Bauhaus) был скульптор *Йозеф Хартвиг*. В Дессау в 1925 году Йостом Шмидтом была организована единая мастерская.

В Веймаре, уделяя особое внимание архитектуре, студенты работали в основном над архитектурной скульптурой. Так, например, в 1921–1922 годах деревянная мастерская создала рельефы и деревянные изделия для дома Адольфа Зоммерфельда, спроектированного Гропиусом и Мейером, в то время как в 1922–1923 каменная мастерская производила настенные украшения для собственных школьных зданий Bauhaus. Если первоначальный акцент в Веймаре был сделан на свободном художественном творчестве, классы скульптуры в Дессау больше концентрировались на образовательных аспектах. Мастерская Йоста Шмидта провела вводный курс по скульптуре, в то время как студенты также изучали сценографию, создание макетов, а также архитектурную скульптуру.

Дизайн предметной среды широко изучался студентами на основании более раннего примера Уильяма Морриса в Англии. Интересно, что самым продаваемым конечным продуктом Bauhaus были обои. Кроме того, как мы видели, некоторые из моделей электрических осветительных приборов и ткацкие модели Bauhaus были приняты ведущими производителями для массового производства, Bauhaus также преуспел в современном дизайне мебели. Например в 1925 году Марсель Бройер в возрасте 23 лет специально

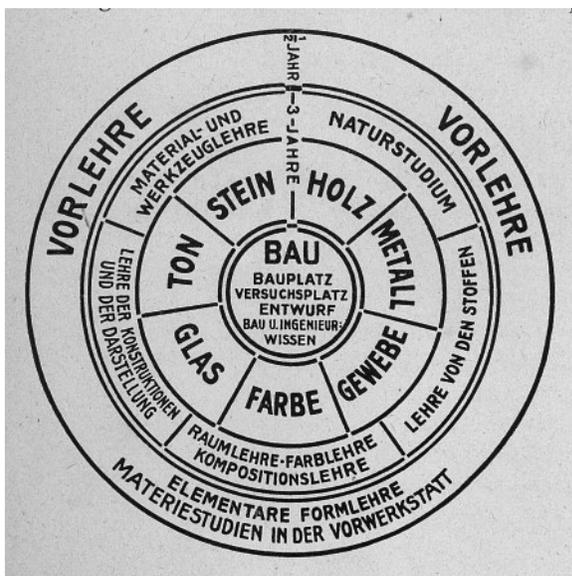
разработал кресло для Василия Кандинского, названное в его честь Wassily (Model B3 Chair) [илл. 24, 25]. Этот минималистски-конструктивистский объект, состоящий из металлических трубок и полос ткани (затем были заменены кожаными) как положил основание направлений дизайн-проектирования в нескольких направлениях дизайн-проектирования (например, кресла трубчато-брезентовой конструкции предполагались в ставшей затем хрестоматийной довоенной модели Андре Ситроена, которая потом массово производилась одноименной фирмой после Второй мировой войны), так и находится в активном производстве по настоящий момент (его можно заказать под указанным именем Wassily по Интернету). Этот пример весьма репрезентативен для понимания характера влияния теоретических идей и дизайн-разработок на дальнейшее развитие этого вида деятельности.

Пути дальнейшего распространения идей Bauhaus

Большинство аналитиков признают, что подход Bauhaus к дизайну оказал большое влияние на искусство и архитектуру в Западной Европе, Северной Америке и Израиле, не в последнюю очередь потому, что многие из его влиятельных учителей покинули Германию и заняли преподавательские должности за рубежом. Вальтер Гропиус и Марсель Бройер преподавали в Гарвардской высшей школе дизайна, оказав влияние на таких учеников, как *Ио Мин Пей* [илл. 26], *Лоуренс Халприн* [илл. 27] и *Пол Рудольф* [илл. 28]; *Герберт Байер* организовал и спроектировал крупную выставку работ Bauhaus в Музее современного искусства в Нью-Йорке в 1938—1939; Мис ван дер Роэ переехал в Чикаго, где он пользовался покровительством *Филиппа Джонсона* (1906—2005) — одного из самых влиятельных американских архитекторов своего времени, с которым он позже проектировал знаковое здание Seagram — и стал одной из ведущих фигур в американской архитектуре; *Мохой-Надь* также обосновал-

ся в Чикаго и основал школу Новый Bauhaus с филантропом *Уолтером Пенке*. Печатник и художник *Вернер Дрюс* преподавал в Колумбийском и Вашингтонском университетах, а Йозеф Альберс читал лекции в экспериментальном и влиятельном колледже Блэк Маунтин, затем возглавил факультет архитектуры и дизайна в Йельском университете.

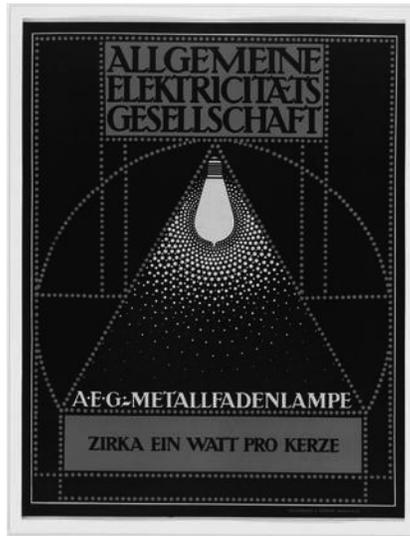
ИЛЛЮСТРАЦИИ



1. Вальтер Гропиус: структура обучения в Bauhaus / Walter Gropius: Bauhaus Learning Structure



2. Петер Беренс и товарный знак AEG / Peter Behrens and AEG trade mark

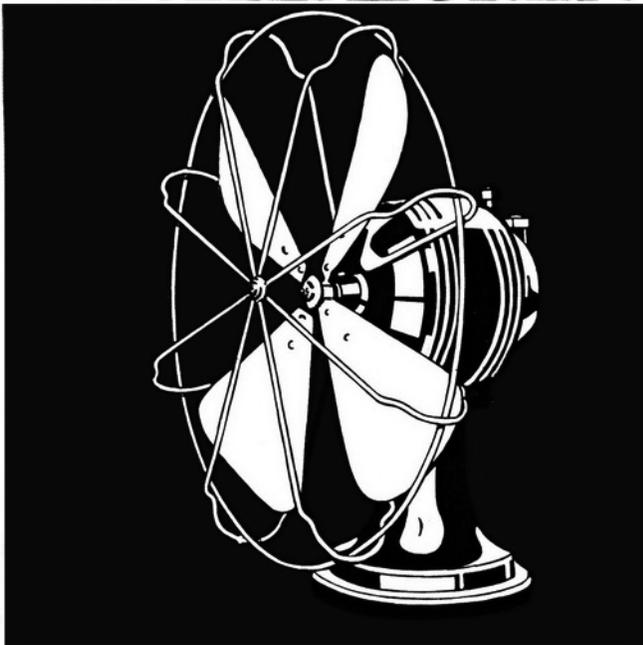


3. Реклама электрических ламп / *Electric lamps advertizing*



4. Реклама электрических часов / Electric clocks advertising

AEG VENTILATOREN



*5. Реклама электрических вентиляторов / Electric fans
advertising*



6. Внешний архитектурный облик комплекса AEG / External architectural appearance of the AEG complex



7. Дизайн интерьера комплекса AEG / Interior design of the AEG complex



8. Дизайн электрических часов / Electric clocks design



9. Дизайн электрических вентиляторов / Electric fans design



10. Дизайн электрических чайников / Electric pots design



11. Дизайн электрических ламп / Electric lamps design



12. Дизайн электроизмерительного оборудования / Electric measuring equipment design



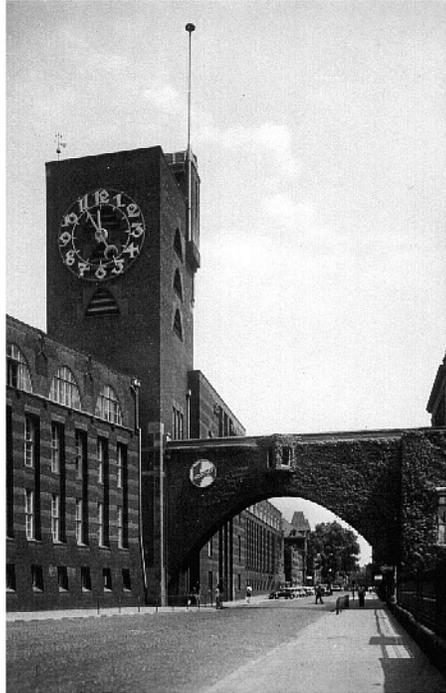
13. Архитектурный проект здания посольства Германской империи в Санкт-Петербурге /Architectural project of German Empire Embassy in St. Petersburg



14. Скульптурная группа, украшавшая фасад здания посольства Германской империи в Санкт-Петербурге по проекту Петра Беренса с группой строителей здания / Sculpture group which decorated the facade of German Empire Embassy in St. Petersburg with the group of the building constructors



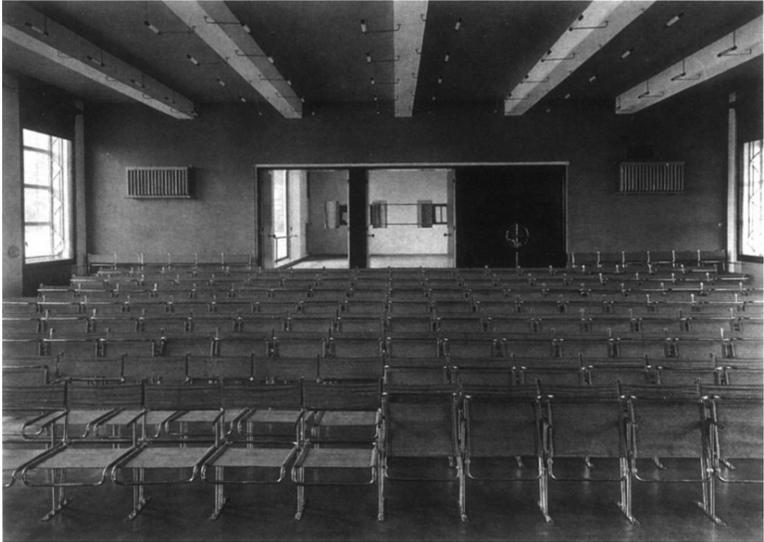
15. Здание без скульптурной группы, сброшенной толпой вандалов в августе 1914 год / The building without the sculpture groupe dropped by the crowd of vandals in 1914 August



*16. Проект Петера Беренса для Hoechts / Peter Behrens project
for Hoechts*



17. Внешний вид академический комплекса зданий Bauhaus, построенного по проекту Вальтера Гропиуса / External appearance of the Bauhaus academic complex projected by Walter Gropius



*18. Дизайн аудиторного пространства в комплексе Вауhaus /
Design of the auditorium space at Bauhaus complex*



19. Идеи Вауhaus в Тель Авиве / Bauhaus ideas in Tel Aviv



20. Застройка Тель Авива стала наиболее систематической реализацией урбанистических расчетов Bauhaus / Tel Aviv construction turned the most systematic realization of the Bauhaus urbanistic accounts



21. Первое здание театра Хабима в Тель Авиве / The first building of Habima Theatre in Tel Aviv

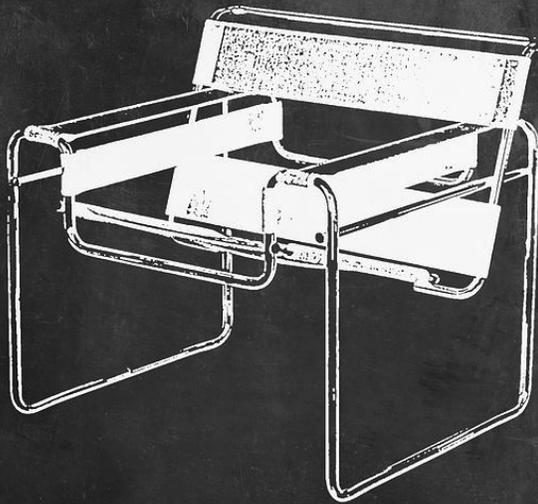


22. Внешний облик реконструированного здания театра Habima / External appearance of the reconstructed building of Habima Theatre



*23. Дизайн внутреннего пространства реконструированного
театра Habima / Internal space design of the reconstucted
Habima theatre*

MODEL B3 CHAIR
"WASSILY CHAIR"
MARCEL BREUER
1925 - 26



MARCEL BREUER DESIGNED THE MODEL B3 CHAIR WHILE WORKING AS THE HEAD OF THE CABINET WORKSHOP AT THE BAUHAUS. THE CHAIR EARNED THE NICKNAME "WASSILY CHAIR" YEARS LATER, DUE TO FAMOUS PAINTER WASSILY KANDINSKY'S ADMIRATION OF THE DESIGN.

24. Кресло Wassily было разработано Марселем Бройером для Василия Кандинского / Wassily Chair was designed for Wassily Kandinsky



25. Кресло Wassily выпускается до сих пор и может быть заказано через Интернет / Wassily Chair is still manufactured and could be offered via the Internet



*26. Проект University Plaza для Нью-Йоркского университета
был выполнен Ио Мин Пеем в лучших традициях Bauhaus /
University Plaza project for New York University was executed
in the best Bauhaus traditions by Io Min Pei*



*27. Проект пространства Freeway Park Лоуренса Халприна
в Сиэттле / Larrence Halprin's Freeway Park project in Seattle*



27. Здание факультета архитектуры и дизайна Йельского университета было спроектировано Паулем Рудольфом / The Faculty of Architecture and Design Building at Yale University was projected by Paul Rudolph

SERGEY DZIKEVICH

INTERRUPTED BAUHAUS PROJECT: A BRIEF HISTORY AND SOME AESTHETIC INFLUENCES

Abstract

The Bauhaus project assumed the complementarity of various channels for a person to obtain aesthetic information in real social life. The initiators and the actors of this unprecedented project paid great attention to the conjugation of various streams of aesthetic information in real aesthetic reactions, closely studied the processes of emotional conjugation of various streams of aesthetic information in the human inner world that is theoretically called synaesthesia. That is why Bauhaus from the very beginning and to the end had the character of a project related to holistic understanding of the aesthetic world of a human person and why this institution developed both the program of relevant researches in this field and the principles education for universal designers of the optimal environment of human existence. The great cultural project of Bauhaus interrupted by the barbaric Nazi power was continued in unfortunately divided activities of its initiators and students outside the institution and Germany. Because of this divided character it's difficult to observe this influence with the first glance. This article presents an attempt of a brief but systematic reconstruction of the theoretical and practical heritage of this school and some of its external influences.

Keywords

Bauhaus, aesthetics, art, design, synaesthesia.

What the Bauhaus project is

In order to find out the conceptual positions within the

various theoretical, educational and creative details related to the Bauhaus institution it is necessary to clearly draw the structural conceptual framework that existed in it from the moment of its creation to the forcible cessation of its activities by the Nazis. For this, as always, lexical analysis of the principle terms is important.

Bauhaus is the most famous part of the more extensive lexical structure of *Staatliches Bauhaus*, which became the name of the German school of universal design of social space founded in Weimar, Germany by *Walter Gropius* (1883–1969). Led the institution consistently: *Walter Gropius* himself, 1919–1927; *Hannes Meyer*, 1927–1930; *Ludwig Mies van der Rohe*, 1930–1933). It functioned from 1919 to 1933 consistently in three places at the following time intervals: *Weimar*, 1919–1925; *Dessau*, 1925–1932; *Berlin*, 1932–1933. If the first part of the name was mainly related to the basic sources of funding provided by the Thuringian government and did not have an aesthetic conceptual meaning the basic lexeme of the Bauhaus in the name of the institution was designed to bear it fully. It can be translated as «construction of a home» and conceptually it reflects the principles of a reasonable and harmonious arrangement of the space of human living and interaction.

A conceptual scheme reflecting the structure of Bauhaus learning was developed by *Walter Gropius* in 1922 [ill. 1]. The program puts «construction» (Bau) to the center of all activities but the regular architecture course was introduced in Bauhaus only in 1927 and only the most talented students were admitted to it. At the beginning of their studies they completed a year of basic training in the so-called preliminary course in which they could experiment with color, shape and materials without any specific goals. Depending on their individual success this was followed by practical work in the workshops and related disciplines. Students entered the seminars as «pupils» and had to pass an «apprenticeship» exam for a certain period of time. Despite of constant changes in locations, learning plans and

educational aesthetics, Bauhaus as an educational institution managed to gain an international reputation for its innovative work in the field of architecture, interior design, industrial design and crafts.

Bauhaus as an institution arose in the earth of radical experiments in all forms of art and the desire of art to satisfy the need in harmonious existence of society (as proposed by the Movement for the restoration of arts and crafts in Britain and the Modern style practice in all countries of Europe before the First World War). Since 1907, *Deutscher Werkbund* (the Association of German National Designers) has actively promoted the reconciliation of crafts and industry in Germany, so some of the design concepts traditionally associated with Bauhaus were partially developed in Germany before the establishment of this institution.

One of the leading figures in Werkbund was the young architect Walter Gropius. Gropius himself, strongly influenced by the architect Professor *Peter Behrens* (1868–1940), who was convinced of the unity of fine arts, crafts and architecture and was looking for any possibilities for its realization that is especially clearly illustrated by his works for the AEG concern for which as it is known he developed a holistic corporative style starting from the trademark and design of advertising media and finishing with the design of the final products as well as the architectural appearance of buildings and the development of production interiors. In development of such holistic concepts Behrens undoubtedly was one of the pioneers [ill. 2–12].

In his creative work Behrens was connected in a special way, let's note by the way, with Russia: he developed the architectural design of the German Empire Embassy located on St. Isaac's Square in St. Petersburg [ill. 13], this building still exists except for the sculpture group dropped from the top of the facade and damage to interiors during vandalic attacks after declaring of Russia's entering into the First World War as

the enemy of the coalition in which German Empire took the most active part [ill. 14, 15].¹ Then Behrens worked for the Hoechst concern, and although his work there was not as extensive as in AEG and it was done in a differing style, he developed a holistic and highly impressive project of the architectural complex for this corporation [ill. 16]. Behrens supported the idea of holistic design of all environments and the idea of holistic training institutions for such work. An educational institution with such a structure was unprecedented and was initially proposed by Gropius. In the future the choice of teachers was a decisive factor for the development of Bauhaus views. Gropius was able to enlist the support of famous avant-garde artists among whom was *Wassily Kandinsky*, who had returned to Germany after an unsuccessful attempt to implement his ideas in Soviet Russia (the State Academy of Artistic Sciences project).

In Weimar attracted artists conducted training as «masters of forms» together with «masters of craft» — specialists trained in practical skills of working with materials. All the seminars, as well as the preliminary course, were formed under the influence of Johannes Itten, the author of the detailed concept of chromatic communication. Instead of forcing students to copy from models, as was done in traditional academies of art, he encouraged them to create their own creative ideas, based on their own subjective ideas. In the preliminary course, he taught the basics of material properties, composition and color theory. After the departure of Itten, the preliminary course was divided between *Laszlo Moholy-Nagy* and *Josef Albers*.

¹ It's interesting to know that another key figure that in further events influenced on Bauhaus, Wassily Kandinsky, was during declaration of the war in Germany and was forced by these circumstances to return to Russia from which he come back to Germany only after the end of the war and joined Bauhaus being established by Gropius.

Mokhoi-Nagy shifted the emphasis from artistic issues to technical ones and developed exercises for learning processes of construction and qualities of materials. Albers was responsible for familiarizing students with the craft techniques and the proper use of the most important materials. Outside the preliminary course, Wassily Kandinsky and *Paul Klee* complemented educational and creative work in the field of the theory of shapes and colors, and *Oscar Schlemmer* taught analysis and imaging of the human body. Non-artistic disciplines, such as mathematics and the physical properties of building materials, were also taught.

After moving to Dessau *Marcel Breuer* headed the carpentry workshop, *Herbert Bayer* the print and advertising workshop, *Hinnerk Scheper* the painting workshop, *Jost Schmidt* the sculpture workshop, and *Gunta Stolz* the weaving workshop. In addition to training the stated goal now was to conduct practical experimental work, in particular, for the construction of houses and interior decoration, as well as to develop types of models for industry and crafts professionals. Technical and formal experiments were conducted in workshops on a broad basis in order to develop prototypes for industrial production and to enable wide sections of buyers to buy high-quality but affordable products. Theoretical studies were put on a broader basis, and engineering, psychology, business economics and other subjects were included in the curriculum. Masters were now called professors, and students received a Bauhaus diploma.

Under the leadership of the third director, Ludwig Mies van der Rohe, Bauhaus eventually turned into a kind of technology college for designing new spaces of human interaction. Mies van der Rohe reduced the structure and importance of the work in the workshops. Let's see how the characteristic concepts of Bauhaus developed at specific stages, and what place was occupied by the theater space and performative communications in them.

Bauhaus in Weimar, 1919–1925

In 1919, Walter Gropius combines the *Weimar Institute of Fine Arts* (Hochschule für Bildende Kunst) and the *Weimar School of Arts and Crafts* (Kunstgewerbeschule) to create the Bauhaus. Gropius invites the Swiss artist Johannes Itten, the German-American artist *Lyonel Feininger* and the German sculptor *Gerhard Marx*, who together become full-time teachers of the school. The following year, he adds to them the German artist, sculptor and designer Oscar Schlemmer and the Swiss artist Paul Klee, and in 1922, the above mentioned and well-known in Germany for the pre-war activities the Russian artist Wassily Kandinsky and (temporarily) another Russian specialist – the artist and constructivist architect *El Lissitzky*.

In the Bauhaus program, Gropius formulates three main tasks: 1) to unite all types of art in order to allow artists, sculptors and craftsmen to work harmoniously on joint projects; 2) to raise the status of masters engaged in applied and decorative arts to the same level as those engaged in the visual arts; 3) to maintain close contact with the leaders of the main crafts and industries in the country to ensure the work of the school in accordance with their basic requirements.

Gropius was firmly convinced of the fruitfulness of the Gothic and Renaissance traditions, according to which architectural and construction works are a key element of all creative activity. For example, he considers cathedrals to be excellent examples of artistic collaboration between architects, designers, sculptors, artists, and involved in stained glass, wood carving, mosaics, metalworking, illuminated manuscripts, decorative plaster, and stonework. According to him, architects, artists, sculptors and other masters should understand the complex artistic nature of building, and not continue to be distracted by the production of «salon art». The task of Bauhaus is to train a «universal designer» who is able to work with equal creative potential in the fields of architecture, crafts or industry, and even set himself super-tasks of the highest metaphysical

level like the gothic masters did.

An important influence on the formation of Bauhaus ideas in the Weimar period was provided by Johannes Itten who taught the preliminary course. All students were required to begin their studies with a six-month course which covered the principles of form, color and attributes of various materials, and encouraged participants to develop their creative abilities. Itten's pedagogical ideas were strongly influenced by German expressionism especially the group *Der Blaue Reiter* in Munich and the Austrian expressionist *Oscar Kokoschka* (1886–1980). The Itten's influence leads to the invitation of Wassily Kandinsky, the founder of *Der Blaue Reiter*, after which Itten himself soon had to retire. He was replaced by the Hungarian designer and photographer Laszlo Moholy-Nagy, who, with the approval of Gropius, changes the preliminary course to reflect a stronger trend from applied aesthetics.

As the result the chronology of the Weimar period of Bauhaus educational development looks the following way. Since 1919, art education begins in the auditorium, and in the workshops handicraft courses on metal, binding, weaving, printing and drawing are held. From 1920 the additional workshops were added: on sculpture of wood and stone, pottery, glass painting and wall painting. To that period the program is relevant to education in crafts. In 1921 *Theo van Doesburg*, the leader of the Dutch design movement *De Stijl*, began to lecture at Bauhaus and put under doubts and criticism expressionistic trends and craft orientation in the school. He advocates a new concept of constructivist design capable of efficient mass production. In 1922 Gropius in response to this rebuilt his original concept of Bauhaus. Henceforth, the focus is on creating design projects in accordance with industrial production. The first exhibition of works by Bauhaus students opens in April. At this time the workshops for weaving and pottery play the leading role since they are the only ones who make a significant contribution to the maintenance of the

institution by selling their works.

In 1923 an exhibition of works by Bauhaus workshops is held in the Zurich Museum of Decorative and Applied Art. In addition the institution participates in the Leipzig Fair displaying its woven materials, ceramics and metalwork. In August, the week of exhibitions, lectures and other events took place in Bauhaus. The school is widely known for its products for workshops, the architectural projects of Walter Gropius, including the experimental house Am Horn in Weimar which is equipped with the school workshops. Gropius proposes the new motto of Bauhaus: «Art and technology is the new unity» reflecting the primacy of industrial production which becomes the new benchmark for all activities of the institution.

1924 can be described as theoretically indefinite year, at this time, rather than theoretical discussions, discussions about sources of financing dominated. Bauhaus is still dependent on the public funds of the Thuringian government. In 1924 February the newly formed nationalist government cut school funding in half which led to its final closure a year later. In this situation Gropius is looking for alternative sources of funding and initiates the creation of the Bauhaus Circle of Friends. Nevertheless, we note that this circle was not a union of random people regarding the ideas of an institution: its structure, in particular, included such characteristic representatives of the intellectual culture of that time as *Marc Chagall*, *Albert Einstein* and *Gerhart Hauptmann*.

Bauhaus in Dessau, 1925–1932

In 1925 Bauhaus was reopened in Dessau in a group of buildings specially projected and designed by Gropius [ill. 17, 18]. In March, the city council of Dessau accepts Bauhaus as a municipal school. Classes began in early April. In Dessau neither pottery workshops, nor workshops of wood and stone sculptures continued. Gropius announces the new program of scientific design to create modern housing, covering

everything from the simplest household items to the full structure. In June Gropius, Moholy-Nagy, Klee, Kandinsky and *Pete Mondrian* publish the first books of Bauhaus the rights for which belong to the newly established company Bauhaus Co. In October 1926 the school's status was officially upgraded: masters of art rise to professors, since that time Bauhaus receives the subtitle «The School of Design». The course of study at Bauhaus at this time is equivalent to university studies which is confirmed by the relevant diploma. In December the impressive new Bauhaus school building was opened in Dessau, designed by Gropius and equipped with its own school workshops, which contributes to the rapid growth of the international authority of the school.

In April 1927 a department of architecture was created in Bauhaus under the guidance of Swiss architect Professor *Hannes Meyer*, one of Gropius' partners in architectural practice. In 1928 Gropius resigns from his post as director of Bauhaus to focus on his own architectural practice and he calls Meyer his successor. It brings mixed results. On the one hand, Meyer oversees the acquisition by Bauhaus of his two most important building commissions: five apartment blocks in the city of Dessau and the head office of the German Federal School of Trade Unions (ADGB) in Bernau. Meyer's very rational methodology, combined with the use of standardized architectural components capable to reduce costs, proves an attractive combination, and Bauhaus properly earns its first profit next year. At the same time, as a proppam communist in politics, Meyer brings a strong political emphasis to the curriculum. Students become active in the left politics. In addition Meyer is trying to organize an exchange program with VHUTEMAS, the Soviet equivalent of Bauhaus. This provokes opposition to the institution from the Nazi elements at various levels.

At this time, Bauhaus models are used for mass production by two manufacturers of lighting fixtures. The same thing

happens with several Bauhaus weaving designs. The number of Bauhaus students increases to 166; the Bauhaus Circle of Friends currently has 460 members.

In the spring of 1929 a representative sample of Bauhaus students was presented at the Basel Museum of Decorative and Applied Art. In July the workshops on metal, case construction and wall painting were merged into one design department under the supervision of Professor *Alfred Arndt*. This strengthens the primacy of architecture in the program: Bauhaus designs the buildings which are then equipped with his workshops. By the end of the year the photography department opens in Bauhaus.

In 1930 Meyer's political activities were ultimately too active to continue the leadership of Bauhaus. Because of this, he was dismissed by Gropius, and was replaced by a well-known representative of minimalism (the direction in design that expressed its attitude to shaping in the motto «less means more») — architect Ludwig Mies van der Rohe (1886–1969).

Mies van der Rohe restructures the curriculum in which as the result are five sections: construction, interior design, weaving, photography and visual arts. The study process received the more integrated schedule and it was reduced to five semesters in study time. Classes in architecture have become more important and have become strongly focused on aesthetic theoretical issues, and the value of industrial design is somewhat reduced.

In 1931–1932 despite the efforts of Mies van der Rohe to rid the school of its left-wing political image local Nazis electoral campaign promising to close Bauhaus and their victory in the city elections in November 1931 did their dirty work. In October 1932 the city council of Dessau in which the Nazis prevailed ordered the closure of Bauhaus.

Bauhaus in Berlin, 1932–1933

At the end of 1932 using funds from the sale of Bauhaus fees

Mies van der Rohe rents an abandoned telephone factory in Berlin where he reopens the school as a private institution. With 14 students and several colleagues (with artists, and Wassily Kandinsky and Josef Albers are among them) Bauhaus survives for about 6 months until the Nazis finally shut it down in April 1933. Mies van der Rohe was expelled from Germany, the majority of teachers emigrate to various countries (Wassily Kandinsky moved to France where he lived until the end of his life in 1944).

Bauhaus and its heritage: system assessment

Bauhaus left different heritage in various areas of artistic practice and theoretical thought. Since they were all thought of as complementary, certain areas should be considered exclusively in comparison with others. To this end, we give a navigation overview, focusing on the structural scheme of Walter Gropius presented in the beginning of the article.

As we remember it was not until 1927 that Bauhaus began offering classes in *architecture* so projects matching the ideas of Bauhaus from 1919 to 1927 (competitive project for the Chicago Tribune tower (Chicago), the house of Sommerfeld (Berlin), the house of Otte (Berlin), Auerbach's house (Jena), the Bauhaus complex of 1926 in Dessau) were mostly personalized by Gropius, sometimes in collaboration with other architects, in particular with Meyer. The work of Bauhaus students during this period was aimed at finishing and arranging within the framework of these architectural projects, including interior decoration and handicraft work, such as cabinets, chairs and pottery. Under Meyer, Bauhaus received two major architectural commissions, and they were also fully equipped with workshops. Under Mies van der Rohe, the school did not win any further project commissions.

Despite the fact that Bauhaus promoted a certain style of popular standardized architectural design the ideas of which were shared by other professional architects throughout

Germany it was not included in the working-class residential areas as it sometimes could be heard. The development of large-scale housing projects for workers was not the main priority of Gropius, Meyer and Mies van der Rohe. This kind of architectural work was actually carried out by urban architects outside Bauhaus such as *Hans Poelzig*, *Bruno Taut* and especially *Ernst May*, who vigorously responded to the promise of «minimal housing» written in the new Weimar constitution and made a great contribution to the construction of thousands of socially progressive housing units in German cities. The style of architectural design developed by Walter Gropius became known as the international style of modern architecture and then spread to the USA where it was developed and promoted by Gropius himself and Mies van der Rohe, and some other architects who emigrated from Europe, such as *Richard Neutra* (1892–1970).

Then this practice was continued in other countries. In particular, the city of Tel Aviv, that in the early period of the history of the state of Israel was its capital, which was to be quickly and efficiently built up, especially in connection with execution of its metropolitan functions, largely solved these problems thanks to the architectural ideas of Bauhaus. Now the integral areas of such constructions are considered as historical and cultural monuments in this country. There are about 4 thousand buildings built in the Bauhaus style in Tel Aviv.

This city can be regarded as a beautifully preserved monument of the authentic implementation of the holistic project of Bauhaus [ill. 19, 20]. This mode of city constructing has the most concentrated appearance in the center of the city and it has received the name «*The White City*» due to the climatically reasonable and technologically reasonable bright colors of materials of local origin. This part became a protected zone according to the decision of UNESCO and in the explanatory part it was indicated that the reason for this was the harmonious application of the ideas of modern town

planning to the realities and specific requirements of the region. Such prepared in Bauhaus architects as *Erich Mendelsohn*, *Zeev Richter*, *Zhenya Averbukh* took part in the development of Tel Aviv. Note that in the city planning, in accordance with the needs of both the city and the concept of Bauhaus, there are buildings for all purposes, both residential and public. The latter include buildings that contain spaces with performative functions. Among them is the building of the *Habima* (Scene) Theater which is extremely important for Israeli culture both in the the original [ill. 21], and the rebuilt [ill. 22, 23] versions. The both projects are characterized with all the signs of the «total theater» space worked out inside the Bauhaus. It should also be noted that the second option is also interesting in addition to the fact that it has already been preserving and transmitting in combination with the new options for the cultural and historical identity of the architectural appearance of the city in accordance with the unchanged requirements of UNESCO.

While architecture has always been a promising goal of studying at Bauhaus, for a start, the team consisted almost of artists: first *Lyonel Feininger* and *Johannes Itten*; then *Georg Mucha*, *Oscar Schlemmer*, *Paul Klee*, *Wassily Kandinsky* and *Laszlo Mokholy-Nagy*. These outstanding teachers provided a level of technical and stylistic instruction that was rarely equal. The main goal was to stimulate and hone the creative potential of the student, and not to study how the old masters painted. Graduates of Bauhaus therefore left a contribution to the development of world art which is difficult to identify using some certain signs.

The *printing* workshop worked only when the school was in Weimar. His artistic ideologue was *Lyonel Feininger*, and the direct performer of the work was lithographer *Karl Zauberer*. Opened for use by both staff and students, the workshop released *Feininger's Twelve Engravings*, as well as the Bauhaus portfolio, and initiated the *New European Graphics* project,

covering all major trends of the international avant-garde — from futurism to dada, constructivism and surrealism. In addition, the printing workshop took over external commissions, such as making lithographs for Pete Mondrian and *Alexander Rodchenko*. The workshop also pioneered typography and graphics, creating posters and typography for various internal projects. They included the production of Bauhaus cards, widely distributed in the form of original graphic thumbnails whose font and image became an important advertising medium for the school. Bauhaus had a profound impact on graphic, graphic and, in particular, font culture, starting with the famous sans-serif typefaces that go back to the designs of Walter Gropius.

During the Weimar period, two separate *sculpture* workshops worked in the Bauhaus: one for stone work and the other for wood carving. Initially, Johannes Itten supervised both, and in 1922 he was replaced by Oscar Schlemmer. The master (later known for his Bauhaus style chess set) was the sculptor *Josef Hartwig*. In Dessau in 1925 a single workshop was organized by *Yost Schmidt*.

In Weimar, focusing on architecture, students worked mostly on architectural sculpture. For example, in 1921–1922, a wooden workshop created reliefs and wooden products for Adolf Sommerfeld’s house designed by Gropius and Meyer while in 1922–1923 the stone workshop produced wall decorations for Bauhaus own school buildings. If the initial emphasis in Weimar was on free artistic creation the sculpture classes in Dessau focused more on the educational aspects. Jost Schmidt’s workshop held an introductory course in sculpture while students also studied set design, mock up, and architectural sculpture.

The *design of the subject environment* has been widely studied by students based on the earlier example of William Morris in England. Interestingly, the best-selling Bauhaus end-product was wallpaper. In addition, as we have seen, some

of the electric lighting models and the Bauhaus weaving models were adopted by leading manufacturers for mass production, Bauhaus also excelled in modern furniture design. For example, in 1925, at the age of 23, *Marcel Breuer* specially designed a chair for Wassily Kandinsky, named after him *Wassily* (Model B3 Chair) [ill. 24, 25]. This minimalist and constructivist object consisting of metal tubes and strips of cloth (then replaced with leather ones) laid the foundation for design directions in several design segments (for example, armchairs of a tube-and-canvas design were evidently based on this Bauhaus prototype in the pre-war famous «automobile for people» model of Andre Citroen that the company started to produce after the Second World War), and this model is in active production now (it can be easily ordered under its authentic name *Wassily* on the Internet just now). This example is quite representative for understanding the nature of the influence of theoretical ideas and design developments on the further development of this type of activity.

Ways to further spread the ideas of Bauhaus

Most analysts admit that Bauhaus's approach to design had a great influence on art and architecture in Western Europe, North America and Israel, not least because many of its influential teachers left Germany and occupied teaching positions abroad. Walter Gropius and Marcel Breuer taught at Harvard Design High School, influencing students such as *Io Min Pei* [ill. 26], *Lawrence Halprin* [ill. 27] and *Paul Rudolph* [ill. 28]; *Herbert Bayer* organized and designed a major exhibition of works by Bauhaus at the Museum of Modern Art in New York in 1938–1939; Mies van der Rohe moved to Chicago, where he enjoyed the patronage of *Philip Johnson* (1906–2005) – one of the most influential American architects of his time with whom he later designed the Seagram building – and became one of the leading figures in American architecture; *Moholy-Nagy* also settled in Chicago and founded the New Bauhaus

School with the philanthropist *Walter Pepke*. Typist and artist *Werner Drews* taught at Columbia and Washington Universities, and Joseph Albers lectured at the experimental and influential Black Mountain College, then headed the architecture and design department at Yale University.

**ПЕРЕВОДЫ /
TRANSLATIONS**

PHILIPPE SERS

KANDINSKY: ARTISTIC THOUGHT AND MYSTICAL EXPERIENCE¹

Abstract

Kandinsky remained a lifelong thinker whose thinking was based on an exploratory practice in the field of art. His intellectual training prepared him for a university professorship, which he was offered in 1896, at the age of thirty. He turned it down, however, to devote himself to artistic creation, but he remained a scholar and teacher throughout his life, notably at the University of Moscow, publishing many texts that attest to the rigor of his thought.

A poet since childhood, Kandinsky also wrote stage compositions, using a very rich language, both in Russian and in German, without shrinking from the unexpected use of the existing vocabulary, or from the invention of new words. In the theoretical field, he proposed a set of rules, principles, a vocabulary and a grammar for the art: a theory of color, a theory of form and a theory of composition. This theoretical reflection is based on his experience of the language of the pure means of art and of principles of composition. Kandinsky approached art in its striving towards truth: for him, there is an artistic way of knowledge [artistic way of gaining knowledge], which leads to an individual and collective betterment. But his theory is above all related to an artistic practice that comes first, from which it emerges.

¹ Translated from the French original by *Sergey Dzikevich* and *Evgeny Dobrov* (AU) with consulting assistance by *Céline Surprenant* (Associate Researcher with the Chair of Modern and Contemporary French Literature, Collège de France)

Kandinsky's thinking also concerns the theology of art: artistic creation involves the artist in the creative gesture of the Lord and calls him to contribute to the harmony of the world.

Keywords

Wassily Kandinsky, psychology of artistic creation, artistic practice, creative act, mystical experience, theological understanding of artistic creation.

Principle of internal necessity

At the heart of Kandinsky's thought we find the principle of internal necessity, which he defined as the «principle of purposefully touching the human soul».¹ The internal necessity is linked to the knowledge of the heart, knowledge that, without giving up rigor, is the result of an emotional and non-conceptual approach. His notions are in general not so much concepts as rather percepts or affects, which are reports of experience. They identify the course of a realized progression, the starting points² and the steps of which

¹ *Kandinsky, V., On the Spiritual in Art, in: Kandinsky, Complete Writings on Art, Edited by Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo, Boston, Mass, G. K. Hall & Co, 1982, p. 160.*

² Identification of the starting point takes on great importance in Kandinsky's theoretical thought. The three basic starting points are the theory of colors, the theory of forms and the theory of composition. For Kandinsky, each time, «this starting point consists in the weighing-up of the inner value of one's materials on an objective scale, i. e. the examination — in our case — of color, which by and large must affect every man» (*ibid.*, 177). Let us recall that in color theory, the starting point is the observation of the contrasts between hot and cold and between light and dark, in the theory of shapes, it is the point, the contact between the instrument and the basic plane, which contains in itself all *folded* forms, and in the theory of composition, it is a point in the center of a square. In each case, it is a path (chromogenetic,

Kandinsky wanted to indicate with them. Its knowledge is inseparable from life, and all the more so that one can say that its very object is life. Mindful of this particular which exceeds it — the reality of life — its goal is not understanding (*comprehendere*), because to understand implies an appropriation and requires us to make of this datum an object. Its purpose is not analysis either, because analysis proceeds by dissection, and thus reflects on the living from precisely isolated elements of life. For Kandinsky, as in the tradition of icon painting, of which he claims the inheritance, this knowledge is linked to a personal ethics, *neptic*³ and charitable. It is an *ontological ethos*, a life project before the absolute. This knowledge of the heart is characterized by personal experience, the vital experience, which does not proceed from the concept, but from the *contemplative idea*. It is about seeing the meaning of life revealed in the spectacle of the world. This tasting of the poetic and iconographic flavor of life is truth itself, and truth is life — that is the meaning of the Russian word *istina* (truth), according to the philosopher Pavel Florensky, whom Kandinsky was close to, and who was also close to Sergei Bulgakov, Kandinsky's cousin.⁴ The meeting of truth therefore goes through this visual

morphogenetic or compositional) that characterizes the deployment of all creative possibilities. On this subject, cf. *Sers, Ph.* Kandinsky, *Philosophie de l'art abstrait*, Paris: Hazan, 1995, 2016.

³ This *nepsis* is the renunciation that the Fathers of the *Philokalia* advocate. The fruit of this renunciation is the emptiness of the heart which allows the reception of divine inspiration. See note 38.

⁴ Florensky analyzes the variation of the word truth in the Hebrew, Greek, Latin and Russian languages. The Slavs, observing the successive cycles of nature (the destruction of winter, and resurrection of spring) consider that it is not phenomena that are true, but life. Thus, *istina* means: what exists, what breathes. To know the truth is to come into contact with a living reality. See *Florensky, P.* La Colonne

and poetic fruition. In this way, the idea — a term whose Greek etymology is the same as the verb to see — is what I perceive and which affects me. This *vibration* in the face of a proven truth is found in Alyosha Karamazov's «trembling soul» as in the burning hearts of the disciples of Emmaus. The contemplation of the mystery, first intended for the heart, is expressed in the image, but fades in the explanatory discourse. Kandinsky's favored instrument is *the metaphysical image*, which is one of the modes of the *contemplative idea*. We can define the metaphysical image as the visual actualization of a hidden reality, which is observable in the mystical experience and which involves a passage beyond appearances through the transgression of human limits, for example spatio-temporal ones, and through the reconciliation of opposed categories: material/spiritual, particular/universal, etc. The term metaphysical image covers a paradox, since it is a question of giving to see what is beyond the visible. But what gives it relevance is that this beyond is given to see in the visible realm. Florensky starts from the experience of light to demonstrate the metaphysical capacity of the visual. The experience of the metaphysical image is attested in as heterogeneous foci as those of prehistory, of the Far Eastern tradition, the Byzantine-Slavonic icon or contemporary culture, through primitive cultures, such as Kandinsky will show.⁵

et le fondement de la vérité / Transl. by C. Andronikof. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1975. P. 17 sq.

⁵ This is Kandinsky and Franz Marc's great intuition, who stood behind the almanac *Der Blaue Reiter*. The Spiritual inspires all great works of art, whatever their origin and whatever their time, whether they belong to popular or educated culture. For the first time, the almanac combines reproductions of modern works and woodcuts together with Ancient documents, Ancient works and primitive art, Japanese prints, Chinese paintings, Gothic sculptures, drawings of children, and

The inspiration notion and the great Kandinsky's springs

With Kandinsky, inspiration, which Spinozist thought or critical philosophy had considerably devalued, resumed its place in artistic creation. Kandinsky believed in a dictation from the Spirit.⁶ He was aware of several sources of inspiration that connected him both to East and West. The principle of internal necessity, as we saw, holds the conditions of artistic inspiration, while guaranteeing the purposefully touching the human soul.⁷ The internal necessity comes from «three mystical sources»⁸: the artist is *naturally* led to express his own, what is peculiar to his era and to art in general. The quality of artistic creation is measured by the " purposefully touching the human soul», which is not based on virtuosity, and even less on the ego of the artist, but on the inspiration that flows through it and that unites all humanity. The first origin of inspiration lies in the personality of the artist. Each soul being endowed, so to speak, with a particular mission in the world, the artist is the one who accomplishes this mission through his work. His originality is thus not linked to his formal «way» (*manière*) but to his vocation as a witness to a personal spiritual experience. The second

paintings by Henri Rousseau. A work by Delaunay faces Greco's, Gauguin's meets an antique relief, Picasso's meets children's drawings, Cézanne's meets a 14th century's, Van Gogh's meets Japanese prints. The illustration focuses on folk art productions, such as puppets and Bavarian glass films, and important works by contemporary painters, such as Picasso and, of course, Matisse, who, according to Kandinsky, played a key and capital role, for color and form.

⁶ For example, Kandinsky wrote in the 1914: «The birth of a work is of cosmic character. The originator of the work is thus the Spirit» «Cologne Lecture», in: Kandinsky, Complete Writings on Art, op. cit., P. 394.

⁷ See: *Kandinsky, V., On the Spiritual in Art, op. cit., P. 165.*

⁸ *Ibid.* P. 173.

origin of inspiration is in the language of the time or the cultural milieu, the nation. This contribution is characterized less as a «style» than as an inner value of wisdom, not only with respect to the identity of the time or the nation, but to its own message. This implies that humanity progresses spiritually through the ages and that every era and every nation plays its role in this march. Finally, the third origin of internal necessity escapes the personal peculiarity of the time or of the nation. It is the spiritual inspiration that nourishes the message of art in so far as it is universal: the «element of the pure and eternally artistic [*rein und ewig künstlerisch*]».¹ Different cultural sources have enriched Kandinsky's course. The first is the philocalic source. *Philokalia* literally means «the love of beauty», or «the beauty of love». It is called as such in the 1782 anthology published in Venice by St. Nicodemus the Hagiorite (St. Nicodemus of the Holy Mountain).² This anthology, translated into Russian under the title *Dobrotoloubiye*, was a huge success. There is in it the mystical experience of the Eastern Fathers for whom the sixth Beatitude pronounced by Jesus during the Sermon on the Mount: «Blessed are the pure hearts, for they will see God»³ is not to be taken in the metaphorical sense, but literally, for God is light and it is as light that He manifests Himself. Thus the Eastern mystics attest to the meeting of God not so much in the form of his essence, but rather in that of his energy, in an intense light, which is revealed to man. This tradition, which goes up to St. Seraphim of Sarov in the 19th century, founded the «theology of light», in which Kandinsky

¹ Ibid.

² The full title: *Philokalia of the Neptical Fathers, Composed from the Writings of the Holy Fathers who Bore God and in Which, by a Wisdom of Life, Made of Asceticism and Contemplation, the Intelligence is Purified, Illuminated and Attained Perfection.*

³ Mt., 5, 8.

and Florensky's preoccupations are manifestly inscribed, as well as those of Mikhail Larionov with Rayonnism and Natalia Goncharova, and even, in a certain sense, those of Kazimir Malevich in Suprematism. Kandinsky also draws from this tradition a theology of the creative gesture as one that is analogous to the divine gesture. The philosopher Alexandre Kojève, nephew of Kandinsky, speaks of the absolute picture:

In a general way, the «total» table, not being the «representation» of an object, *is* itself an object. Kandinsky's paintings are not paintings of objects, but painted *objects*: they are objects in the same way as trees, mountains, chairs, states... are «objects»; only they are pictorial objects, «objective» paintings. The «total» table is as are the objects, that is to say, it is *absolutely* and not relative; he is independently of his relations with anything other than himself; he *is*, as *is* the Universe. And that is why the «total» table is also an «absolute» table.¹

For Kandinsky, cosmogony is the model of artistic creation: «Technically every work of art comes into being in the same way as the cosmos — by means of catastrophes, which ultimately create out of the cacophony of the various instruments that symphony we call the music of the spheres. The creation of a work of art is the creation of the world.»² Artistic creation implies a neptical renunciation and a loving reception close to the withdrawal attitude by which the Almighty authorizes worldly causality and human free will.³ For Kandinsky, the most

¹ Kojève, A. Les peintures concrètes de Kandinsky // Revue de métaphysique et de morale. Avril–Juin. 1985. We refer here to the text under the same title and published in *La lettre volée* (coll. Palimpsestes), Bruxelles, 2001. P. 35. (the author's emphasis).

² Kandinsky, V. *Reminiscences*, in: *Kandinsky, Complete Writings on Art*, *op. cit.*, p. 373.

³ We must here evoke Simone Weil's beautiful text on the love of the world order: «The love of the order of the world, of the beauty of the

striking feature of the Revelation of the Spirit is the appearance of the Inner Law, which replaces the external law given to Moses. Moral rigor is no longer imposed on me from the outside, rather it becomes my personal project. Now, there is a kinship between the discovery of the Inner Law and what is called the «prayer of the heart» in the Byzantine-Slavonic tradition of the *Philokalia*. This is the inner prayer practiced by the spiritual masters of the hesychast tradition, which is also called «permanent prayer» and which replaces for many mystics, especially hermits of the desert, the traditional external liturgy. The transition to the spiritual age is marked by this passage from externally manifested prayer to inner prayer or prayer of the heart. How could a Russian like Kandinsky not be tempted by the rapprochement with the question of the image? In fact, the liturgy of Orthodox Christianity is a *double* liturgy, based both on the word and the image. The holy image, the icon, is liturgy as much as the Word.⁴ The revolution of the Spirit can

world is [...] the complement of the love of one's neighbor. It proceeds from the same renunciation, the image of the creative renunciation of God. God makes this universe exist by consenting not to command it, although he would have the power to do so, but to let instead command in his place, on the one hand, the mechanical necessity attached to matter, including the psychic matter of the soul, and, on the other, the autonomy which is essential to thinking persons. Through the love of one's neighbor, we imitate the divine love that created us and all our fellow men. By the love of the world order we imitate the divine love that created the universe of which we are part. Man does not have to give up ordering matter and souls, since he does not have the power to do so. But God has given him an imaginary image of this power, an imaginary deity, so that he too, although a creature, can be drained of his divinity.» (*Weil, S. Attente de Dieu*. Paris: La Colombe, 1950. P. 161—162).

⁴ The Council of Nicaea II, to which the Councils of Trent (Mansi 13,

to perform as well in the field of the image, since the liturgy of speech gives the example of it. Pictorial abstraction is an evidence of the prayer of the heart. In addition to his philocalic inspiration, Kandinsky is animated by what he calls a «new Romanticism». He confessed it himself when writing to Will Grohmann:

You once dropped the word romanticism, and I rejoiced [...] Today we have a *Neue Sachlichkeit*⁵ — well, there is also one (or the new Romanticism. The urge took me one day to write something about it and I thought about devoting a new chapter to Romanticism in *The Spiritual's* new edition. Since then, the outline of my book has changed, and it appears in the form of separate monographs — *Point and Line to Plane* is the beginning [...] it is the nostalgia of Romanticism that inhabits without his knowledge today's man [...] The meaning, the content of art is Romanticism. [...] I think I painted, in 1910, a Romantic landscape that had nothing to do with the first

378–379) and Vatican II (Lumen Gentium 67) refer explicitly, affirms the agreement and interdependence of the re-presentation of mystery and evangelical proclamation, both based on Revelation. The representation of painted images and evangelical preaching are in agreement, mutually indicated, and signified by each other: «We keep, without introducing anything new, all the ecclesiastical traditions, written or unwritten, that have been established for us. One of them is the representation of painted images, because it agrees with the history of evangelical preaching, in view of the belief in the true and not illusory incarnation of God the Word and for our utility. *For the things that are capable to be understood themselves throughh one another unequivocally also have their explanation one by the other*» (Lamberz, E., *Uphus J.B. Concilium Nicaenum II-787 // The œcumenical Councils From Nicaea I to Nicaea II. Turnhout: Brepols (Corpus Christianorum). 2006. P. 317–345*). We can see here the mystical, catechetical and sacramental vocation of the text-image set in the encounter with Christ and in the evangelical witness.

⁵ This is the direction of the *Nouvelle Objectivité*, which ties political and social imperatives to art.

Like the representatives of Romanticism, Kandinsky looked at nature as he looked at great works of art; as they did, he considered the work as an organic totality flourishing through the synthesis of the arts; and with them, he saw art as the paradigm of human activity. A pictorial representation has the capacity to reach the thing in itself, as Schopenhauer already foresaw for music, while it remains forbidden to the theoretical philosophical discourse, that Kantian criticism confines to the simple role of providing the *a priori* conditions of the phenomenal world. This is what Heidegger felt when he expressed the idea that art is called to take over from metaphysics. That is why Kandinsky added: «I would really like that what is *behind* my painting be finally understood (for that is what and precisely this alone interests me exclusively; „the question of form“ has never played for me but a subordinate role [...] for me form merely a mean to an end and [...] if I am so minutely and extremely concerned, including in theory, with form, it is because I want to get inside it.»² In this quest, it is less the formal innovations that matter, than the unveiling of meaning. Kandinsky fully agreed with Florensky, when he wrote: «The life of art depends on the degree of fusion between impressions and modes of expression. True art is the unity of the content and modes of expression of this content.»³

¹ *Romantische Landschaft*, 1911. The painting remained in the hands of Gabriele Münter, which explains Kandinsky's dating error. We see three horsemen descend from a height. The landscape, just sketched, is dominated by a bright red sun which corresponds to a large black spot down to the right. On the left is an erect rock, very similar to that of *Composition II*, 1910. The example given by Kandinsky is therefore a work whose theme is apocalyptic.

² Letter of November 21, 1925, quoted in: Grohman, W. *Wassily Kandinsky, Life and Work*, New York, Abrams, 1958. P. 180–181.

In addition, this ability to re-present Being in its truth, to presentify it, that is to say, to make it *present*, to summon its presence, ends up erasing the dualism between interiority, which would be subjective, and the exteriority of the world of objects. But it is not abolished through the imagination, as was the case with Romantic authors or the defiance of Baudelaire, who considered that «pure art» was able to «create a suggestive magic containing both the object and the subject, the world external to the artist and the artist himself.»⁴ Kandinsky spoke of new Romanticism, because whereas Romanticism saw the spiritual eye (*das Geistige Auge*) in the painter's *imagination*, he saw it in the meeting with *Sophia*, the Divine Wisdom, dear to Father Sergey Bulgakov. The difference is fundamental and it is the perfume of this wisdom, manifested in the order of the world, which he looked for in his geometrical period. His inspiration is also nourished by the Chinese tradition. His relationship to the behavior of scholars of this great tradition is reflected in his pictorial gesture and in his reflection on form, which are reminiscent of those of Chinese painters attached to the search for the «constant internal principle» (*li*). This notion, central to the philosophy of art in China, refers to the internal principle that governs the formation and becoming of all that exists. Literally, the word means «vein in the jade»: it is the vein in the rocks, the spurt of the waterfall or the tree structure of plants. The Chinese artist seeks to transcribe the spirit of the universe in the making, well away from the fixed appearance of things, or «constant form». The dynamics of *the constant internal principle*,

³ Florensky, P. La liturgie comme synthèse des arts // Père Paul Florensky. La perspective inversée suivi de L'Iconostase / Transl. by F. Lhoest). Lausanne: L'Âge d'Homme, 1992. P. 57.

⁴ Baudelaire, Ch. L'art philosophique // Baudelaire, Ch. Écrits sur l'art. Paris: LP, 1971. T. 2. P. 119.

which is found in the growth of bamboo, it has the capacity to bring out all possible forms, as can be observed in moving clouds which draw successively a profile, an animal or a mountain. The artist escapes the banality of the «constant form», letting himself be inhabited by this dynamic of creation. Kandinsky's free forms and his theory of form are based on the dynamics of thrusts and contrasts, rather than on established forms. This is the radical originality and relevance of his work.

Another key concepts of Kandinsky's thought, the «inner resonance» almost literally translates, moreover, the Chinese word *qiyun*, which also means the resonance of breaths. In Kandinsky, the inner resonance of art's basic elements, for example colors, forms, sounds, words, etc., are their perfume, their action on the soul of the spectator or the listener, their psychic function and their profound meaning. This inner resonance is the vital dynamic of the element. Thus, painting, poetry or music are much less about describing the outward aspects of reality than about grasping the internal principles that structure and connect things. The essence of art, in other words, is not the mere mechanical reproduction of formal appearances, which is the matter of the craftsman, but the grasping of the inner nature of reality that only an attentive mind can accomplish. Such proximity is felt in Kandinsky's poetic work. In China, the Chinese painter and philosopher Su Dongpo claims about Wang Wei, who lived in the eighth century and is considered to be the first Chinese scholar: «In each of his poems, we can see a painting, and in each of his paintings, we can read a poem.»¹ Such a sentence is close to what Kandinsky writes when he describes the community of nature between painting and poetry that makes the transition from one to the

¹ *Sers, Ph., Escande, Y. Résonance intérieure, dialogue sur l'expérience artistique et l'expérience spirituelle en Chine et en Occident. Paris: Klincksieck, 2003. P. 11.*

other very natural:

Every true painting is poetry. For poetry is not done only through the use of words, but also through organized, composed colors; thus painting is a pictorial poetic creation. It has its own ways of being «pure poetry». It is the so-called abstract painting that «speaks» (or «recite») by its exclusively pictorial forms — which is an advantage over the poetry made with words. The source of these two languages is the same, the root is common: intuition = soul.¹

The wisdom of the people, whom he discovers with his nurse, is also an important source of inspiration for Kandinsky, who is attached to popular myths and traditions. Kandinsky's pictorial, poetic and even scenographic work is thus inhabited by legendary figures. He collects *loubki*, that is, images of popular devotion, naive prints illustrating Russian tales and legends: those of the semi-benevolent witch Baba Yaga, who lives in an *isba* mounted on chicken legs; those of the evil dragon who demands his ration of fresh flesh in the form of pretty princesses and which is defeated by the simple young man with a pure heart; the three brave knights Aliocha Popovich, Dobrynia Nikitich, and especially Ilya Muromets, the archery, who represent courage, knowledge, and strength; those of St. Nil, who leaves his monastery by boat for the mystical desert, etc.

Peasant houses have also struck him: they are entirely variegated and the objects they contain, such as tables or coffers, disappear as objects to merge into color. These houses themselves lead him to a new and decisive discovery:

I still remember how I entered the living room for the first time and stood rooted to the spot before this unexpected scene. The table, the benches, the great stove (indispensable in Russian farmhouses), the cupboards, and every other object were covered with brightly colored,

¹ *Kandinsky, V. L'esprit poétique // Journal des poètes. 1.1933.*

elaborate ornaments. the buffets, all were painted with ample and variegated ornaments. Folk pictures (*loubki*) on the walls: a symbolic representation of a hero, a battle, a painted folk song; The «red» corner (red is the same as beautiful in old Russian) completely covered with painted and printed pictures of the saints, burning in front of it, the red flame of a small pendant lamp, glowing and blowing like a knowing, discreetly murmuring, modest and triumphant star, existing in and for itself. When I finally entered the room, I felt surrounded on all sides by painting, into which I had thus penetrated.¹

The route to the Russian peasant house leads from the material to the spiritual, furniture painted with popular engravings, which are images of heroes or saints, from the latter to the icon or icons of the «red corner», and from there, to the light of the little suspended lamp that burns like a silent oration. Upon entering these houses, which he describes as «magical», Kandinsky feels surrounded with painting; he has entered into painting. He discovers that it is possible to inhabit painting. He realizes that it is the same feeling that animated him when he was in Moscow's churches, especially in the Dormition Cathedral in the Kremlin. «It was probably through these impressions, rather than in any other way, that my further wishes and aims as regards my own art formed themselves within me. For many years I have sought the possibility of letting the viewer „stroll“ within the picture, forcing him to become absorbed in the picture, forgetful of himself.²»

But Kandinsky's most important source of inspiration is in dreams, the prophetic vision, and sometimes even delirium, like the one he experienced when typhus struck him, and which gave him a glimpse of the theme of *Composition II*, devoted to the mystery of the salvation of men. Pictorial art, heir to the tradition of the icon, has a prophetic vocation according

¹ *Kandinsky, V. Reminiscences, op. cit. P. 368—369.*

² *Ibid.* It is the author who emphasizes.

to Kandinsky, who believes in *visionary* prophetism, a fundamental fact of the biblical tradition in which God manifests itself in the form of dreams or visions. He therefore pays particular attention to these dreams and visions, which he transcribes into his poems or puts into form in his pictorial work. For him, the artistic creation has the function of putting things in order, of deciphering the vision through this exercise of wisdom, which is the composition. Kandinsky's main vision, that of the end of time, is that on which St. Isaac the Syrian, one of the greatest masters of the philocalic tradition, recommends one to concentrate his or her meditation after meditating on nature. It is thus the twilight on the city of Moscow, the metaphysical image of the Last Judgment, which is the dominant theme of his work, as the 1913 book of his spiritual autobiography, the album *Resonances/Sounds (Klänge / Zvuki)*¹ or the cover of *On the Spiritual in Art* two years later.

Elements and Instruments of Artistic Creation: The Synthesis of Art and Science

Initially, the book *Point and Line to Plane, a Contribution to the Analysis of the Pictorial Elements*, published by Kandinsky in 1926 at the Bauhaus, was to be entitled: «Treatise on Harmony in Painting» with the subtitle: «Treatise of the Composition». The objective Kandinsky sets himself in this book is to study the materials of artistic creation, the nature of which is different for each art, but whose resonances are identified from the contrasts of the vital tensions that define them and which lead to Trinitarian systems. The resonances of the

¹ Also translated «Sounds», see Complete Writings on Art, P. 291–339. Kandinsky had planned a Russian version of this album under the title *Zvouki*, but this project could not succeed. We must salute the fine work of Boris Sokolov who has managed to produce this Russian version: *Kandinskij, V. Zvuki [Résonances]*. Moskva: Kučkovo pole, 2016.

elements in the various forms of art, painting, music, and poetry are in correspondence. This study allows us to identify the different modes of construction and composition of the work. Kandinsky reaches in it the peak of his theoretical thinking:

One of the most important tasks for the incipient science of art would be a penetrating analysis of the whole history of art. On the one hand, it should examine the elements of art, the methods of construction and composition employed at different times by different peoples. On the other, it should seek to determine the nature of growth in each of these three areas — the path by which enrichment was achieved, at what pace, and the necessity of its attainment — as well as how the development of art probably occurs in fits and starts, representing perhaps in the whole history of art a definite line of development — possibly an undulating line. The first part of this task — the analytic part — verges on the tasks of «positive» science. The second part — the manner of development — verges on the tasks of philosophy. Here is tied the thread of order that runs through human development generally.¹

In this statement, Kandinsky confirms the idea that art is not only the paradigm of human action, but that, as it were, it plays a role at the scientific level in the field of anthropology, which is equivalent to that of mathematics in the natural sciences. The explanation of this astonishing privilege lies in the fact that artistic creation is the privileged place of a radical shift. The qualitative evaluation, which is the register of the absolute, replaces the quantitative one, which is the register of the relative. This qualitative evaluation is guaranteed in its relation to the absolute of truth, justice and beauty, by the fact that it is based on the knowledge of the heart, a kind of knowledge that opens to the infinite source of things and beings. We can then leave the limits of art and reach fundamental unicity:

¹ *Kandinsky, V. Point and Line to Plane, in: Kandinsky, Complete Writings on Art, op. cit., P. 535.*

The examination should proceed with painful, pedantic precision. This «tedious» path should be measured pace by pace — not the tiniest change in the substance, in the qualities, or in the effects of each individual element should be allowed to escape the attentive eye. Only by a process of microscopic analysis will the science of art lead an all-embracing synthesis, which will ultimately extend far beyond the boundaries of art, into the realm of «union» of the «human» and the «divine».¹

The initial task of the science of art is to identify the resonance of the elements. Kandinsky found the double nature of the elements.² The element materializes the interior content to which it is precisely related through its own nature. If the content of art were external, the element would only contribute to the mimetic illusion: it would amount to a boring repetition of external reality, of the objects of the world. It would be a dangerous repetition too, because it would obscure the true content, it would prevent it from finding its external form. It is

¹ Ibid. P. 537.

² We know that the elements of art have a double nature. Thus, colors, shapes or sounds have an external nature associated with the appearances of things. Yellow can evoke the acidity of the lemon or the heat of the sun, a shrill sound, a warning signal, etc. But these same elements also have an inner nature, which is accessible to us when we open ourselves to the spiritual capacities of our own senses. At that moment, a vital dynamic emerges, *the inner resonance* of the elements, which constitutes *the language of the soul*, which the artist uses. In his theoretical observations, Kandinsky thus releases the inner resonances of colors, point, lines and shapes, as well as those of the «basic plane» (*Grundfläche*), which is the support of the image. He also relates them to the elements related to the other senses, in particular the musical elements. In his pictorial, poetic and scenographic work, as well as in his work as a teacher, he never stops to explore these inner resonances and their relationships, putting them to the test of his experience, that of his pupils and that of the public.

not external coherence that can account for the resonance of the elements for the soul, but inner necessity. The pure element of art materializes the pure and eternal Artistic, in the same way that the objects of the world beyond themselves refer to a single common principle: Creative Divine Wisdom. The resonance of the elements is based on the internal and vital dynamic, which connects them. This dynamic, which turns out to be Trinitarian,¹ is the leading thread of color theory, point and form theory, and basic plane theory (plane-person, two-dimensionality, and diagonal structuring).² This true ontogeny of the basic elements of painting lays the foundation for the correspondence of the elements, the basis for the synthesis of the arts. This correspondence shows the genetic unity of the elements and the link between artistic creation and Trinitarian Wisdom, which defines the laws of life.

The next task of the science of art is to define the construction of the work. Construction is the organic combination of elements. It makes the different parts become alive through the whole. In fact, if the artistic creation was limited to the internal resonance of the elements alone, art would remain at the stage of mere delight. But construction makes of the work a whole that is not a mere addition of resonances, but one which takes its meaning in the confrontation of the elements. Thus, the resonances meet either in a unified, or in a contrasted way. In the first case, the construction of the work is a *lyrical* harmony; in the second

¹ Thus the theory of colors brings together two ternaries: blue, yellow, green; red, orange, purple. The theory of forms, all derived from the point, opens on the square ternary, triangle, circle. For each element, a spiritual resonance emerges from the observation of the tensions or the internal dynamics of the element itself. In this regard, cf. *Sers, Ph. Kandinsky, philosophie de l'art abstrait. Op. cit.*

² *Ibid.*

case, it is a *dramatic* harmony. Construction thus juxtaposes the elements in their *vital tensions*.

The achievement of the science of art is composition. In Kandinsky's theory of harmony, composition plays an essential role.¹ Indeed, the construction itself can lock the work into the vertigo of systematization, from simple postulates. And Kandinsky has repeatedly expressed his fear of falling into the «decorative». As for composition, which is inspired by inner necessity, it completes the work: it forms the «all that one names painting (*tableau*)». Starting from the common life of the elements simply confronted to one another in construction, composition establishes harmony through the «conformity with spiritual laws». Thus, while construction is a combination of living elements, composition is a search for their internal logic, which aims to bring together isolated forms into a harmonic unity that reveals their meaning, which makes sense. In composition, artistic creation comes close to Divine Wisdom, it joins it in the best case.² Kandinsky writes in *On the*

¹ The term «composition» has two different meanings in Kandinsky. He uses it first when he distributes his paintings into *Impressions*, *Improvisations* and *Compositions*: *Impressions* are notations from the outside world, *Improvisations* come from the inner world and *Compositions* combine both. In a broader sense, to compose for him is to unite, in a set organized according to meaning, what human experience otherwise presents as a disorganized succession. Composition is thus an instrument of the unveiling of meaning: it is the reordering of the elements according to the meaning aimed at offering the viewer or the listener a decisive and sensitive experience of the truth.

² This is the reason why the artist has only painted ten «compositions» (in the first sense of the term). Composition manifests the logic of the creation of the world. In his «brilliant» period, from 1908 to 1912, Kandinsky created his apocalyptic compositions. In his non-narrative

Spiritual in Art: «Color, which itself gives materiality to a counterpoint and contains infinite possibilities, will lead, together with drawing, to the great pictorial counterpoint, will be completed by reaching the composition and, having truly become an art, will serve the Divine.³

Spiritual experience as epistemology

In *On the Spiritual in Art*, Kandinsky cites the Gospel parable of talents.⁴ This parable is given by Jesus to make his disciples understand the need to bear fruit from the gifts of grace.⁵ In the St. Jerome's commentary, talents take on a very rich meaning. The unique talent, buried or put in a cloth by the lazy servant who refuses to make it fructify, represents the solitary, necrotic or self-glorified reason, and thus remains unproductive. The two talents, which the second servant redoubles, represent the intelligence of faith and works, which are doubled between the old and the new Covenant. The five talents given to the first servant and who brings back five others are identified as man's five senses, whose power is redoubled by their spiritual opening. The spiritual opening of the senses is a familiar theme in the Fathers of the Church. Thus, the bodily eye opens to the visual revelation of spiritual realities.

Eastern Christianity, and in particular the monachism of the philophilic tradition, which has considerably influenced Russian thought, bears witness to the mystics who attain this type of vision, by literally taking the sixth Beatitude of Matthew's Gospel: «Happy are the pure hearts, for they will see God.»⁶ For

period, after 1914, he tells us about possible worlds and beings, what science cannot show us, but that art is capable of imaging.

³ *Kandinsky, V., On the Spiritual in Art, op. cit., P. 173.*

⁴ Cf.: *Ibid.*, P. 177.

⁵ Mt. 25, 15; Lc. 19, 12.

⁶ Mt. 5, 8.

the Fathers, this announcement is not metaphorical, it is an indication of the experience to be realised because it is possible to reach the vision of God in the form of light, when the heart is pure and the soul in peace. Like Florensky, Kandinsky remains in a scientific state of mind in the face of the question of the metaphysical image and the spiritual experience. His writings show that he advances in a very methodical way. He explores things in two stages: first, he notes the *occasional* experience that led him to discover unsuspected possibilities. As a result, he conducts a *verification* experiment to confirm the possibilities that have been identified and to define the conditions that allow them to be open to artistic creation.

This is how he explores, for example, the resonance of the elements. He underwent early (occasional) experience whereby he felt that the colors coming out of the tube were like living beings. In *Reminiscences* Kandinsky says that after saving for a long time at the age of thirteen or fourteen, he had managed to buy a box of paint. He had then felt, by opening the tubes and seeing the colors coming out of them, that the latter were real beings available for «necessary incarnations» on the canvas. Colors have a mysterious existence: they are «beings», «living in themselves and for themselves». This experience is fundamental: interiority can be represented in painting because the very element of painting has a personal existence and an inner resonance: the color is not only required in the painting to simulate the appearance of things, it has a life of its own and speaks to the soul independently of any definition, which is demonstrated by this episode of «playful» colors coming out of the tube.

The occasional experience in this case is an event, a coincidence¹, and which makes one aware of an unexplored

¹ Chance plays a large role in Kandinsky's philosophical and creative journey, and he welcomes it as «that nothing from which everything

reality. Here, Kandinsky discovers that there is a being of colors that connects them to the Being of the world. But this could remain a fleeting impression that would quickly forgotten without the continuation of the auditory experiments, which will confirmed the discovery by establishing the character of the life of the elements. These observations are presented in his great theoretical texts, in particular *On the Spiritual in Art* and *Point and Line on Plane*.

Kandinsky's theory of art is by no means an intellectual construction. The story of his accumulated experiences confirms this basic discovery. He describes the tension of the elements as he experienced it. He submits them to an inner evaluation, fruit of a special attention, *neptic attention*², which is in the great tradition of hesychasm. Thus the vital tensions of heat and cold will animate the theory of colors, accompanied by the

can come out» according to Kierkegaard's formula, which considered it a «wink from eternity to time». Various episodes of his life attest to Kandinsky's interest in a meaningful kairós, as evidenced by his poems and his own testimony, for example when he is confronted by a picture of him lying on its side, which he does not recognize, and to which he suddenly find a strange beauty (Cf.: *Kandinsky, V. Reminiscences*, op. cit., p. 369). This welcoming of chance makes the artist a precursor of Dada, whose foundation by Hugo Ball in Zurich in 1916 is marked by a tribute to Kandinsky.

² Neptic attention is an attention based on sobriety, conceived both as purification and as mastery of the senses towards the Spiritual. The neptic paradigm can be defined as the shift that opens the soul to new dimensions of existence as a result of this purification, of this renouncement that separates man from the illusions of the world. The neptic paradigm is at the basis of *On the Spiritual in Art* because it is the condition of all spiritual experience. It is a movement that leads to the release of circumstantial elements to welcome and live the event, the meeting of the Being.

movement of black to light. In the same way, the observations on the point, the origin of all the forms, are visibly enriched by a meditation on the Planck era, as the rumination of the birth of life in his Parisian compositions relates to the observation of nature's micro-organisms.¹

The second example of the transition from an occasional to a verifying experience concerns the question of the synthesis of the arts. Initially, Kandinsky recounts a synesthetic experience he experienced during a performance of Richard Wagner's *Lohengrin*.² The music made him see mentally «his» colors, those of «his hour» (that of the sunset over the city of Moscow). The colors were «in front of his eyes», while «Wild, almost crazy lines» were outlined in front of him. He finds that achieving «one's time»³ is possible in music and concludes that it must be possible in painting. Art is able to make the whole being vibrate, because it is a place of communication with the soul, as soon as it begins to speak the same language through the elements — as here, the sounds.

The verifying experience will see *the correspondence of the elements* confirmed. Recall that for Kandinsky, the yellow — red — blue ternary, which is at the core of color theory, comes close to that of the acute — right — obtuse angles, which leads directly to the ternary of the basic surfaces. This kinship is important to Kandinsky's thinking. The ternary of colors is a kind of hidden model of human sensitivity in terms of inner resonance. The action of Creative Wisdom, for Kandinsky as for Florensky, unfolds in a Trinitarian way. And this is certainly what allows Kandinsky to affirm that, as a corollary to the

¹ Kandinsky's library contains several illustrated scientific works on the subject which have obviously served as a basis for this meditation, or in any case, have confirmed it.

² Cf.: Kandinsky, V. *Reminiscences*. Op. cit., p. 364.

³ *Ibid.*

principle of the correspondence of the elements, there exists a principle of transposition, which allows any phenomenon of the external or inner world to find its linear expression. Art thus acquires its status as an instrument of knowledge that flourishes in the synthesis of the arts as an organic whole. It is important to note that, like Florensky, Kandinsky sees the model of the synthesis of the arts in Christian liturgy, more particularly, in that of the Orthodox tradition.

Kandinsky's solution is revolutionary.¹ His conception of the synthesis of arts, and the notion of metaphysical art are based upon it, because the *ternary* structuring of the elements he proposes makes it a deployment of the Trinitarian Wisdom announced by the Russian mystical tradition as the structure of Creation.² This is how the creation of a work is truly analogous to the creation of the world.

A third example concerns a qualitative shift, that is, the transformation from a quantitative appreciation of reality to a qualitative approach, a transition from the relative to the absolute, which is the real artistic *metanoia*. Kandinsky's casual experience takes place during a study trip to Northern Russia. He meets peasant houses of the province of Vologda, in which

¹ It is impossible in this presentation to develop the richness of the Kandinskian solution in all its magnitude. For the relevance of Kandinsky's correspondence of the arts, we refer to our edition Kandinsky W. *Point et ligne sur plan*, Paris, Gallimard, 1991 P. 89–90 (in particular our notes 18 and 19).

² For Florensky, the number three, which characterizes the absolute of God, is peculiar to beings as a fundamental category of life, it is the most general characteristic of being. The triune number of divine hypostases can not be deduced. It is an « infinite fact ». It is not a consequence of our conception of God, but a content of the very experience of divinity in its reality superior to reason. It is given as an element, an aspect of the infinite fact that structures reality.

he enters with great emotion. The young man has the impression of entering painting. The variegation of painted furniture erases their materiality and attenuates their functional character to form a pure pictorial universe. The popular images, the *loubki*, which cover the walls, remind him of the legendary myths and tales of his childhood, his eyes are attracted to the icons of the «red corner», the *beautiful* corner. They attest to the veneration of a divine presence manifested by the light of the little traditional lamp, lit in front of the holy representations. The pictorial world becomes a habitable place, oriented towards the «divine». This experience is fundamental. The very architecture of these peasant houses, which he calls «magical homes»¹ becomes immaterial, fails in front of the pictorial motley that encircles it, in which he immerses himself and opens his mind to another journey, a passage to the Kingdom of God. It is a route that leads to the light through a reordering, a hierarchisation of things and life. The material world is rocking and unveiling the path to the absolute and this shift is effected in and through the pictorial universe.

The verifying experience in Kandinsky occurs through the creative process, of which he finds the fulfillment in *Composition*. In the account he gives of the genesis of his *Composition VI*, carried out in 1913,² the shift is made explicit. The painting deals with the deluge. At first, he paints a somewhat anecdotal picture under glass 1, in which he enjoys representing some popular or fanciful forms, close to what he did in the *Bagatelles* series, and which accompany the serious elements: men and animals engulfed in turmoil. Then, dissatisfied, he creates an oil on canvas in which the motif disappears in favor of its «inner essence». The vision of the Flood becomes a vertigo experienced when faced with a whirling

¹ *Kandinsky, V. Reminiscences, op. cit., p. 369.*

² *Ibid.*

movement of sorts that sucks the viewer into the abyssal depths of an agonizing void.¹

But he is still not satisfied, and that is when the final composition emerges in his mind. In *Composition VI*, we observe the unleashing of cosmic forces, with an accentuation of the abyss that transpires in three or four places on the periphery, but also and especially, in the center of the painting. It becomes a frightening abyss, of a depth that one feels unfathomable and formidable. Above the abyss and the snake, whose figure is preserved in the composition, the painter installs a zone of divine protection, which is like a kind of reassuring luminous flotation (what he calls the atmosphere of the Russian steam bath), from which one can read in a very subtle way the shape of the ark, which is transported there. The shift then occurs from the circumstance to the event, from everyday experience to the senses, and from time to eternity.

The lines of construction of the *Composition VI* work carry everything in a concentric movement that ends at the point marked by a lightning above and to the right of the serpent-dragon's head. This is the concluding point of the centripetal dynamics of the painting, in this precise place where the characters and the animals drowned by the Flood will sink into the abyss, like the lion and the man who overhangs it. The dynamic, very attenuated in *Improvisation*, is, on the other hand, very powerful in the fixed under glass, which is an *Impression*, and especially in *Composition*. At this point, bifurcating toward the center, the ark of the righteous will be able to enjoy rest in God. This place, where the ultimate eschatological shift is made, is thus the place of meaning: man's choice between vertigo and salvation, abyss and confidence, nihilism and inner law. *Impression* thus represents the spectacle of heavy material appearances, of circumstances surrounding

¹ Ibid. P. 385 sq.

the event. *Improvisation* represents the inner, vital experience that takes the viewer beyond himself. As for *Composition*, its challenge is to show meaning through appearances. It is the latter that properly speaking constitutes the metaphysical image whose relevance is based on the experience of a shift: that of from appearances to the senses.

By way of concluding, let us quote Kandinsky's most determining discovery. It is provoked by his synaesthetic experience, which we have already mentioned, and it gives the keys to the synthesis of the arts. This experience is that of the *vibration of the soul*. Kandinsky noted in his experience as a painter and musician that the soul is receptive to certain resonances, which makes it vibrate. Such a vibration brings certainty that the means of nature or art have attained their goal, which is to say, the human soul. The resonances in question here are harmonics developed from certain basic sensory tones. These tones, which are visual, auditory or may still concern the other senses, are emitted by nature or by artistic activity (in the broad sense), of which «the means are equivalent», «so great, so strong».¹

These resonances of the elements of nature and art are the material of a «language of the soul», whose mode is intuition and which leads to the knowledge of the heart. Thanks to these resonances, there is a very special encounter with the life of beings and the world. Through the spectacle of nature and everyday life appears the primordial and benevolent Wisdom, the organizer of the world, which artistic composition can express, even outside of any figuration. In art, the inner structure of this reality is manifested through elements, colors, shapes, sounds, etc., animated by tensions and vital dynamics.

The occasional experience of the vibration of the soul is therefore good for him in front of the sunset over the city

¹ Ibid, P. 360.

of Moscow:

The sun dissolves the whole of Moscow into a single spot, which, like a wild tuba, sets all one's soul vibrating. No, this red fusion is not the most beautiful hour. It is only the final chord of the symphony, which brings every color vividly to life, which allows and forces the whole of Moscow to resound like the *fff* of a giant orchestra. Pink, lilac, yellow, white, blue, pistachio green, flame red houses, churches, each an independent song — the garish green of the grass, the deeper tremolo of the trees, the singing snow with its thousand voices, or the *allegretto* of the bare branches, the red, stiff, silent ring of the Kremlin walls, and above, towering over everything, like a shout of triumph, like a self-oblivious hallelujah, the long, white, graceful, serious line of the Bell Tower of Ivan the Great. And upon its tall, tense neck, stretched up toward heaven in eternal yearning, the golden head of the cupola, witch among the golden and colored stars of the other cupolas, is Moscow's sun.

To paint this hour, I thought, must be for an artist the most impossible, the greatest joy.¹

The verifying experience is of the order of the «*transfer of evidence*».² Kandinsky shows its development in the only

¹ Ibid.

² We define this process of transfer of evidence as follows: «A complex, paradoxical and elusive reality — since it is of the order of vital experience — can be brought to light by a process of transfer. This transfer proceeds from representation, that is to say, that the reality of the phenomenon in question is made to unfold itself, to present itself anew to experience, but in another form, which presupposes that it is brought back to its essential features. The reduction of a complex reality to its simple elements and its redeployment in a directly accessible form — because freed from the scrambling of the emotional — are the basis of the process of testing the truth in the transfer of evidence. It is the very principle of composition that leads to the system of the transfer of evidence. The composition as a reordering is intended to lead to an unveiling of meaning. From there springs the idea of moving from a composition imitating reality to an

synthetic work by him, to which we have access, the 1913 album *Resonances (Klänge)*.³ This transfer is equivalent to a reordering of vision, made possible through spiritual likeness. It is the culmination of the spiritual opening of the senses. Concretely, as during the elaboration of *Composition VI*, the artist's gaze is initially focused on the elements of the world and the events of its existence and seeks to discover their spiritual resonance. They are then the object of a real transfiguration. We see it in his poetic as in his pictorial writing, since the album confronts Kandinsky's poems and his woodcuts to one another. These latter are not illustrative. There bear all the major themes of his pictorial meditation on human destiny: the Flood and the story of the people of God, the fulfillment of the figures of holiness through baptism, the collapse of the City of Men and its replacement by the heavenly Jerusalem, the unveiling of the mystery of salvation with the central and omnipresent theme of the Great Resurrection. Kandinsky's engravings popularize the themes of his large paintings.⁴

Together with these, the artist's poems present us with everyday experiences, dreams, or short fables, narratives that correspond to an uninterrupted meditation. The leading thread of this writing is the unveiling of meaning through inner

organization that would function in a similar way to it. Effectively, and thanks to this displacement, it becomes possible to focus on the essentials» (Sers, Ph. *La Révolution des avant-gardes, l'expérience de la Vérité en art*. Paris: Hazan, 2012. P. 163).

³ Cf.: Sers, Ph. *Résonances: Kandinsky et la nécessité intérieure*, Paris, Hazan, 2015 (accompanied by a facsimile reprint of the album *Klänge* of 1913 and with the unpublished translation of the poems by Philippe Soupault). See also the english translation: «Sounds» in *Kandinsky, V. Complete Writings on art*, op. cit. P. 291—339.

⁴ The reader will find the demonstration of all these points in the quoted text, which accompanies the facsimile.

experience, the exercise of attention and the discernment of signs up to the ultimate revelation. Poems feed on tales or mythical elements. For Kandinsky, the meeting of poems and engraved woods, therefore, responds to the need to live completely the raw dream and the confused life of men in poems, and to live the image as a clarification, an instrument of discernment.

Kandinsky's account is based on a *transfer of evidence*: the experience of life, arising from the flow of circumstances, appears to him as difficult to grasp in its real meaning. It can become so through a transfer made in the composition. It is the transfer from one kind of concrete to another, from a material experience to another analogically identical material experience. But the artistic composition allows access to meaning because it reorders. It is a transfer by representation, that is to say that the reality of the first phenomenon is made to unfold, to present itself again to sensible experience, albeit in another form. When the sunset over Moscow becomes an artistic composition, this presupposes that the elements that constitute its spectacle are reduced to their essential resonances so as to find a place in the composition. It is the root of abstraction, which is a call for interiority. The pictorial abstraction is not *abstractio ab*, but *abstractio ad*. This is why Kandinsky, Doesburg and Kojève prefer the term *concrete art*. Abstraction is not a forgetting of the real, but the opening to Being, this opening to which art, taking over from metaphysics, is called. The reduction of a complex (vital) reality to its simple elements and its redeployment in a directly accessible form — because freed from the scrambling of the emotional — are the basis of the process of testing the truth, of this opening to Being, in the artistic composition. Kandinsky's meditation on the Last Judgment provides the best example of this, since it makes his whole soul vibrate.

Kandinsky's main vision is that of the end of time, the one

on which St. Isaac the Syrian, as we have seen, recommends to concentrate one's attention after contemplating nature. For Kandinsky the sunset over Moscow is *the metaphysical image* that opens the passage between the contemplation of the works of Wisdom and the prophetic or apocalyptic vision. In this, he validates all his theory of inspiration, formulated in terms of «inner necessity». In fact, the recurrent criticism of the prophetic inspiration, which goes from Spinoza to Freud, focuses on the idea that the prophet is the victim of a misguidance, of a hallucination that feeds on the subjective imagination of the Prophet. Now, the prophetic dream or vision are radically different from the hallucination in view of *the coherence of their object*.

Kandinsky's childhood was marked by a dream that accompanied him all his life. He told it:

What is a dream? Neither positive science, nor that which deals with supra-sensible things, can offer a definitive answer to this question. *As far as I'm concerned, I know that a dream can shed light on the rest of a life and constitute in this or for that reason a determining force in life [...]* At four or five years old, I had a dream that showed me the sky and which, even today, as a mere memory, captures me with a force that has lost none of its intensity. It seems to me that this dream has given me over time the faculty of distinguishing between the physical and the spiritual, of feeling the difference (= autonomy of two elements in existence) and of living it effectively, and now to feel the spirit as a nucleus in the body envelope which is partially foreign to it, partly determined by it for another inhibited by it.¹

Kandinsky returns several times to the question of dreams or even of delirium.² For him, two elements are indissolubly

¹ *Kandinsky, W. Die gesammelten Schriften / Bern: Benteli, 1980. P. 166. It is we who emphasize.*

² As we saw, he recounted that the delirium brought about by typhus inspired him for the series of paintings which led him to the apocalyptic representation in *Composition II*, 1910.

linked in the artist, the first is «an inner world, that is to say, the ideal, the dream of the artist and the call of the dream that wants to be concrete reality», and the second «the form required to answer this call, only to him and the instruments of this realization: lines and colors of personal inspiration». And he writes that he lived in his childhood «hours of inner thrill, of confused nostalgia, which imperiously requires from you something incomprehensible, which during the day oppresses the heart and makes the breath superficial, fills the soul with worry and at night makes us live fantastic dreams, full of terror and joy. Like many children and adolescents, I tried to write poems that I tore up sooner or later. I still remember that drawing put an end to this state of affairs, that is to say, that I lived out of time and space, so that I also lost the feeling of myself.»¹

In his testimony can be read the strength of the dream and the prophetic, mystical or even delirious vision. But the most important is the relationship between these sources of inspiration and his poetic or pictorial creation. The composition puts an end to its distressing anxiety because it is a reordering according to meaning, that is to say that it checks the coherence of the vision. Kandinsky attaches extreme importance to composition, because in so doing, it eliminates the Spinoza's and Freud's suspicion, when they considered the prophetic vision as a hallucinated perception; indeed, what characterizes the hallucination is that it is purely imaginative and that there is no reality at its source.² All the work

¹ *Kandinsky, V. Reminiscences, op. cit., P. 364.*

² In this search for the verification of the prophetic vision, it is possible that Kandinsky is driven by a kind of personal urgency: to avoid the temptation of suicide that his older cousin Viktor Kandinsky gave up at the age of forty (1849—1889), which helped to define the Kandinsky-Clérambault syndrome. Viktor Kandinsky, a victim of hallucinations,

of composition is to determine the order of meaning, that is to say the coherence of an organized whole, as *a revelation* resulting from *transcendence*.

If poetry and painting are of the same nature, they have different functions. Kandinsky's soon destroyed his first poems, because they were only the witness of his confused nostalgia, probably revolving around his teenage ego, while the drawing put an end to this confusion, helped him to overcome the inner turmoil of restlessness, rendered even more unbearable through the demand that accompanied it, and which had no object, no identifiable purpose. The drawing offered him a solution, he says, allowing him an exit «out of time and space» and a discovery of the universal. Kandinsky describes here the movement of inner necessity, which he will define in *On the Spiritual in Art* as a dynamic leading, through the person of the artist, beyond space and time, towards an artistic universal. The place of communication of the soul, the inner necessity being «the principle of effective contact with the human soul». And if drawing represents the solution, it is good that it is a reordering, which operates through composition. He writes that the image «is not a literary narrative, but the sum of the indescribable lived realities, from which the work originates. This experience belongs to a world inaccessible to literary „means“. It can only see the light of the day thanks to art without words, that is to say, through the means of expression proper to this kind of art.»³

Art is therefore considered to carry a theurgical mission, it

had published a book in German to distinguish them from pseudo-hallucinations based on real content. But, suffering more and more and fearing madness, he ended up by putting an end to his life by taking a massive dose of morphine.

³ Kandinsky, V. «On the Artist», Stockholm. Février. 1916, in: *Kandinsky, Complete Writings on Art*, op. cit., P. 407.

is a form of the *Logos*. Kandinsky remains imbued with these ideas when he wants to create «an art that will serve the Divine.»¹ If for Heidegger, artistic activity is called upon to relay metaphysics, it is because the latter has sunk into an oblivion of being, in a movement that ends in technique of boarding and appropriation of the world. We can therefore say that it is for two reasons that art takes over, on the one hand, in a process of vital experience of the Origin of things on the basis of the traces and signs that are given by It or even in relation to the manifestation of this Origin of things, on the other hand, as we shall see in the specific process of composition, in its shift from exteriority to interiority, and from appearance to meaning. It is this *qualitative shift* that allows the jump out of the metaphysical impasse of the forgetfulness of being.

Kandinsky admirably embodies this type of concern and research. At home, in the process of composition, the verifying vocation of art is established. Since the hypothesis of hallucination is discarded, the spiritual reality of inspiration is imposed, and art intervenes as a verifying instance. As for pictorial abstraction, it is a withdrawal of external appearances that allows a *neptic kind of attention*, focused on the meaning of things, that is to say, their link to the origin: the fruition of the gifts of God in the nature and the unfolding of His benevolent self, which is revealed in the Promise of Salvation. Thus Kandinsky's central theme is the beauty of nature and the announcement of the Great Resurrection, summed up for him in the decisive sensory experience of the revealed Truth, that of the Salvation of Humanity that he experienced from the sunset over the city of Moscow.

¹ *Kandinsky, V., On the Spiritual in Art, op. cit., p. 173.*

АНТАНАС АНДРИЯУСКАС¹

ФУНДАМЕНТАЛЬНЫЕ ПРИНЦИПЫ ТРАДИЦИОННОЙ АРАБО- МУСУЛЬМАНСКОЙ ЭСТЕТИКИ И СИСТЕМА ВАЖНЕЙШИХ ИСКУССТВ

Абстракт

Арабо-мусульманская эстетика зародилась на стыке Востока и Запада, выполняя историческую миссию соединения культурных, эстетических и художественных традиций разнородных цивилизаций. Она впитала в себя эстетические идеи эллинского мира, иудейской, египетской, месопотамской, персидской и индийской культур, а также некоторых степных народов, скрепив их традиционными эстетическими представлениями полукочевых арабов. Арабо-мусульманская эстетика отличается от индийской, китайской, японской, древнегреческой и западной эстетических традиций более узким рефлексивным диапазоном системы искусств и одновременно с этим — сильнейшим влиянием фундаменталь-

¹ Антанас Андрияускас родился в городе Каунас (Литва). Академик Литовской академии наук, профессор гуманитарных наук (по профилю «история философии»), заведующий отделом компаративистской культурологии Литовского исследовательского института культуры, профессор Вильнюсской художественной академии, президент Литовской эстетической ассоциации. Член Международного редакционного совета. Развернутая биографическая справка помещена в АУ. Vol. 2 (2). 2018. Настоящий перевод выполнен автором с английского оригинала. E-mail: aandrijauskas@gmail.com

ных основ идеологических постулатов Корана на эстетическое сознание. Это и обусловило особую иерархию искусств исламской цивилизации, в которой ведущее место на протяжении различных эволюционных периодов в разных регионах занимали три вида искусства — поэзия, каллиграфия и архитектура, в то время как остальные искусства, несмотря на их важность, в основном были вытеснены на второй план.

Ключевые слова

Исламская культура, арабо-мусульманская традиционная эстетика, прекрасное, гармония, исламские искусства, система искусств, архитектура, каллиграфия, миниатюра, поэзия, музыка, прикладное искусство, орнаментальный структурализм.

Многие исследователи исламской или арабо-мусульманской цивилизации восхищались ее невероятно быстрым расцветом и признавали за ней исключительное место в истории мировой культуры, философии, эстетики и искусства. Под влиянием воинственных арабских племен, основанная на новой вере исламская цивилизация распространилась по Евразии и Северной Африке, от Испании на западе до Индонезии на востоке. Ислам возник в начале VII века, но спустя всего лишь два столетия стал мировой религией и влиятельным соперником основных религий Ближнего Востока, Индии и Китая.

В отличие от римлян, попавших под культурное влияние Древней Греции после ее завоевания, сравнительно немногочисленный тогда арабский народ смог навязать более древним народам с глубокими культурными традициями свой язык, ставший священным и универсальным, который выполнял такую же роль в арабском Халифате, как греческий при эллинизме или латынь в средневековой Европе.

Уже во времена первой мусульманской династии в Медине арабы смогли распространить свои тесно связанные с исламской религией законы на активно подавляемые местные культурные традиции. После переноса своей столицы в Дамаск — важнейший ближневосточный культурный

центр, начались интенсивные процессы взаимодействия между культурными традициями сирийского, греческого, египетского, еврейского, византийского, персидского и других ближневосточных народов. Процесс персианизации усилился, когда столица Халифата переместилась в Багдад. После принятия Ислама и Корана, чей священный язык стал государственным, многие покоренные арабами народы с древнейшими культурными традициями стали созидать ценности новой арабо-мусульманской цивилизации.

Эстетика арабо-мусульманского мира развивалась в двух основных направлениях: 1) философская эстетика и 2) искусствоведческая эстетика. Философская эстетика была напрямую связана с развитием философской мысли. К VIII веку проблема взаимосвязи между знанием и верой уже обозначилась, и даже теологически ориентированные школы решали ее, отдавая приоритет знанию. В целом, Арабский халифат отдавал предпочтение знанию в большей степени, чем это делала средневековая Европа. Фанатизм арабской теологии во многом преувеличен западной литературой.

В VIII веке в арабской философской эстетике проявились две основные тенденции: 1) *натуралистическая* (фальсафа/ философия), ориентирующаяся на модели ранней философии и на достижения знания, и 2) *схоластическая* (калам/ философское рассуждение), ориентирующаяся на спекулятивную теологию. Последователи этой более поздней тенденции полагались на символически-аллегорическую и герменевтическую интерпретацию религиозных текстов. По мере распространения данных идей в VIII веке появилась влиятельная школа *Мутакаллимов* (диалектическая), а из нее начала развиваться свободомыслящая школа *мутазилитов* (*mu'tazilah* — сепаратист).

С X века уже другое направление *ашаритов* (*Ash'arīyah*) завоевывает прочную репутацию. Оно было названо в честь основателя аль-Ашари (умер в 935 году), установившего пер-

венство причины (aql) над религиозной традицией (naql). Самым влиятельным его последователем был аль-Газали. Основной характеристикой перечисленных школ являются символическая и аллегорическая интерпретации основных положений Корана. В эстетических концепциях теологической тенденции Всемогущий (Аллах) отождествляется с существованием и становится важнейшей отправной точкой для эстетических суждений. Так появляются такие важные категории арабской эстетики, как джамаль (jamāl), т. е. идеальная божественная красота, и джалал (jalāl), т.е. божественное величие. Данные категории, а также гармония и совершенство становятся не только основными системоорганизующими эстетическими категориями, но и фундаментальными концептами арабской эстетики.

Отправной точкой для философской эстетики арабов стали эстетические идеи греков, сирийцев, персов, иудеев, византийцев, индусов и других народов, населяющих Халифат. Греческие и эллинские эстетические представления обычно распространялись посредниками — сирийскими и персидскими школами Гондишапура (Gondēshāpūr) в Иране. В то время как идеологи христианских догматов отрицали принципы греческой философии, уничтожали языческие тексты, преследовали греческих мыслителей и закрывали библиотеки, являвшиеся центрами знаний (Эдесса /489/ и Александрия /529/), Иран стал главным прибежищем для множества умов, страной, благоприятствующей сохранению прежних традиций и зарождению новых эстетических и художественных направлений.

Когда арабы покорили Иран, персы по праву ощущали свое культурное превосходство. Иранские центры учености и искусства доминировали на протяжении всего раннего периода арабо-мусульманской цивилизации. Работая с арабским языком, многие влиятельные представители персидской интеллигенции — философы, поэты, художники — дали мощный импульс для распространения идей

арабо-мусульманской цивилизации. Исламский мир вскоре ассимилировал персидскую культуру, а персидские художники и ремесленники уже работали с заказами своих меценатов от Самарканда до Гибралтара.

По сути, представители арабо-мусульманской философской эстетики были убеждены в превосходстве своей культурной, эстетической и художественной традиции и не имели психологических комплексов перед античной или любой другой эстетической традицией. Это явствует из текстов аль-Фараби, ибн Сины, ибн Хазма, ибн Араби, ибн Хальдуна, аль-Бируни, ибн Рушда, критически направленных против теорий античных мыслителей. Например, Рудаки недвусмысленно утверждал, что тот, кто ищет истину, не сможет ее найти в иссохших источниках Эллады (1). Ему вторили мыслители-энциклопедисты ибн Сина и аль-Бируни, которые, признавая, что поиск истины есть основная черта греческой философии, одновременно заявляли, что греки не могли освободиться от аллегории, религии и оков ими же изобличенных законов.

На Западе существуют различные взгляды на эстетику и философию искусства арабо-мусульманского мира. Эти точки зрения значительно трансформировались за последние 30—40 лет, так как за это время были переведены на основные европейские языки и проанализированы главные классические арабские тексты. Наряду с исследователями, высоко ценившими достижения арабо-мусульманской эстетики и философии искусств, такими, как Луи Массиньон, Франческо Габриэли, Александр Пападопуло, Ричард Эттингхаузен, Олег Грабарь, Жорж Марсэ, Анри Стирлен, Артур Сагадеев, Виченте Кантарينو, Валерия Гонсалес, Шариф Шукуров и другими (2), есть и ученые, более сдержанные в оценке этих достижений. Так, Густав Эдмунд Грюнебаум признавал, что мыслители мусульманского мира достаточно глубоко проанализировали закономерности иных искусств (художественные законы поэзии и поэтическое творчество),

тем не менее, по его мнению, они не создали ни целостную эстетическую систему, ни обстоятельную литературную эстетику. Они великолепно развили полноту поэтических техник, тропов, образов поэтического языка, подарили нам множество точных прозрений на примере отдельных стихотворений, поэтические мотивы, качественные характеристики того или иного поэта. Однако эти, зачастую тонкие и в большинстве случаев метафорически сформированные представления почти никогда не создают основания для формулирования однозначного объяснения (3).

Дорис Бехрен-Абусеиф, автор монографии «Прекрасное в арабской культуре», выдвигает схожие мысли. При этом она концентрируется на несколько иных аспектах изучаемого вопроса. В частности, утверждает, что мусульманский мир также игнорирует эстетические теории, и, несмотря на то, что пишутся трактаты, посвященные музыке и поэзии, ученые не особо заинтересованы в вопросах изящных искусств (4).

Сравнивая характерные черты арабо-мусульманской эстетики и теории литературы с традициями античной и западной эстетики, Грюнебаум объясняет основные отличия арабской эстетической мысли, освещает возникающие в полемике расхождения по ряду эстетических вопросов арабо-мусульманского мира, и делает критические выводы о целях и практических достижениях исламской эстетики. В другой своей статье Грюнебаум указывает, что большинство эстетических представлений мыслителей арабо-мусульманского мира связаны с определяющими дидактическими проблемами. Например, они уделяют особое внимание начинающим творцам, только отправляющимся в путешествие в поисках встречи с подлинным искусством: наставляют, как стать мастерами в избранной сфере искусства; советуют, как поэты должны постигать законы грамматики, синтаксиса, тонкости просодии, ритма, орнаментации, имитации; как доводить до совершенства индивидуальный стиль и создавать

произведения искусства, способные выдержать испытание временем.

В арабских искусствоведческих трактатах Грюнебаум отмечает исключительное внимание, уделяемое проблемам дидактики, эстетическим канонам прошлого, самовыражению художника, ищущего близких поэтических ассоциаций с воспринимающими его творчество и с истоками собственной художественной традиции. В то же время он видит опасности, обусловленные приверженностью канонической традиции, которые сковывают художника в его стремлениях и поисках, ограничивают проявления его творческой индивидуальности. Следует признать, что в большинстве арабомусульманских художественно-критических трактатов и особенно трактатов, посвященных поэзии и литературе, доминирует диалектика мысли: в них большое внимание уделено дискуссиям об элементах творческого потенциала художника, проблемам техники и мастерства, а также развитию творческих способностей, как верного пути к достижению художественных высот и признания.

Вызывает некоторые возражения позиция Грюнебаума, согласно которой мыслители арабо-мусульманского мира не приблизились к созданию целостной эстетической системы или эстетики литературы, а в большей степени развивали типы поэтической техники и теории фигур речи, основываясь на своих критических замечаниях к отдельным стихотворениям, поэтическим темам того или иного поэта. Он выдвигает серьезные претензии ко всей (*in corpore*) арабо-мусульманской традиции эстетики и философии искусства без достаточных на то оснований. Большинство представлений Грюнебаума основаны на примерах арабо-мусульманской искусствоведческой эстетики и не принимают в расчет философскую эстетику и философию искусства, базирующихся на иных концептуальных принципах.

В своих категоричных обобщениях Грюнебаум как бы

упускает из поля зрения концепции наиболее влиятельных подвижников философской эстетики и философии искусства: ибн Рушда, аль-Фараби, ибн Сины, ибн Хазма, аль-Газали, ибн Араби, ибн-Хальдуна. Их изложения эстетических идей по концептуальности, глубине и многогранности теоретического анализа значительно превосходили теории философской эстетики, созданные как античными, так и их современниками — западными мыслителями позднего средневековья и даже ренессанса. Предвзятость выводов Грюнебаума, скорее всего, объясняется тем, что большая часть основных текстов арабо-мусульманской философской эстетики и философии искусства в ту пору еще не была предметом детального и глубокого исследования со стороны западного научного сообщества, поскольку переводы текстов, как и исследовательские программы, связанные с ними, еще отсутствовали. Не было даже антологий текстов с развернутыми и детальными комментариями, как и научных комплексных, а также сравнительных исследований, посвященных данным проблемам.

Объективно говоря, в отличие от арабо-мусульманской искусствоведческой эстетики, центральное место в которой занимают эмпирические и дидактические проблемы, философская эстетика и философия искусства фокусируют свое внимание на фундаментальных вопросах природы *эстетического, прекрасного, гармонии, совершенства* и сути искусства, на субъекте эстетического творчества, его потенциале, художественном процессе и разнообразии факторов, влияющих на него, отношении искусства к реальности и множестве других вопросов. Представители различных направлений и школ по-разному интерпретировали центральную эстетическую категорию *прекрасного*. Терпимое отношение к различным эстетическим представлениям о прекрасном является одной из наиболее характерных черт развитой философской эстетики и философии искусства мусульманского мира. Здесь эстетические черты легко угадываются во мно-

жестве различных феноменов, которые, по Фараби, ибн Сине, ибн Хазму, ибн Араби, ибн Хальдуну, наделяют человека чувством внутреннего эстетического удовлетворения и позволяют ему совершенствовать себя, в то время как, согласно пан-эстетическим представлениям аль-Фараби, прекрасное даже «излечивает человека, предоставляя ему смысл его существования наиболее проникновенным образом» (5).

Некоторые арабо-мусульманские мыслители понимают прекрасное как объективную составляющую бытия, соотносимую с принципами функционирования гармонии и космоса, окружающего человеческий мир; другие ассоциируют прекрасное с категориями гармонии и совершенства; третья группа мыслителей соотносят прекрасное со всеобщим эстетически интерпретируемым смыслом божественной любви; четвертая — с актом божественного творения и близостью божественных форм прекрасного с гармонией человеческого тела; пятая группа — с объективными законами гармонии, симметрии и пропорциональности. Видный арабский мыслитель ибн Хальдун, приверженец последней из обозначенных точек зрения, писал: «Если постигаемый объект гармоничен по своим чертам и очертаниям, дарованным ему той материей, из которой он был создан, таким образом, что он соотносится с сопряжением идеальной гармонии и симметрии (и именно в этом находится суть прекрасного и красоты, и не важно, какой именно осознаваемый объект обсуждается), то данный объект гармонично соотносится с понимаемым духом, ощущающим удовольствие, постигая что-либо приятное. Именно так люди, чувствующие любовь друг к другу, выражают свое безусловное восхищение, говоря, что их дух вступает во взаимодействие с духом любимого человека» (6).

Создатели зрелой классической арабо-мусульманской эстетики, обладая острым чувством гармонии и прекрасного, расширили сферы эстетического и художественного, воз-

высили художественную всесторонне образованную личность и усилили антропоцентризм, индивидуализм, критическую мысль, а также укрепили веру в научный прогресс. Эти эстетические идеи напоминают возрожденческие течения в западноевропейской эстетике. По мере того, как арабо-мусульманская цивилизация претерпевала значительный культурный подъем, антропологическая проблематика и закрепление гуманитарных и универсалистских тенденций играли все более значимую роль в эстетической мысли. Данные тенденции отражали представления исламских мыслителей и художников о человеке в его космологическом, онтологическом, этническом, эстетическом и других аспектах. Распространение принципов «красивого образа жизни» только подтверждало рост значения эстетических ценностей и их влияния на другие ценностные системы. Данные культурные сдвиги, характерные для ренессансного мировоззрения, напрямую ассоциируются с возрождением эстетических идеалов прошедшего «золотого века», которые в арабо-мусульманской цивилизации были запечатлены в различных формах искусств.

Своеобразие искусствоведческой эстетики

Чтобы положить начало своим идеалам, основатели арабо-мусульманской цивилизации стремились к универсальности и распространению своих идей так же, как это делали и представители других цивилизаций. Они исходили из естественных для человека стремления к прекрасному и тяги к различным формам эстетического опыта, используя возможности художественной выразительности разных видов искусства. Искусствоведческая эстетика арабо-мусульманской цивилизации значительно отличается от вышеупомянутой концептуальной, а подчас даже спекулятивной философской эстетики и философии искусства «сверху». Главные теоретические обобщения и идеи искусствоведческой эстетики «снизу» берут свое начало в осмыслении тех

конкретных художественных задач и закономерностей, с которыми художник постоянно сталкивается в творческом процессе.

С другой стороны, исламская искусствоведческая эстетика и родственная ей теория искусства рождаются и раскрываются между мирами западных и восточных цивилизаций, отражая свою историческую миссию *соединения* культурных, эстетических и художественных традиций различных цивилизаций. Создатели искусствоведческой эстетики пропускают через себя эстетические идеи, характерные для эллинизма, иудаизма, зороастризма, маздеизма, манихейства, традиций египетской, месопотамской, персидской, индийской, семитской и ряда кочевых культур, и соединяют их с арабскими эстетическими воззрениями. Эта генетическая дуальность и очевидная гибридность исламской искусствоведческой эстетики и художественно-критической мысли не только не угасла в последующей истории арабо-мусульманской эстетики, но даже усилилась, сочетаясь с базовыми постулатами исламской идеологии.

Традиционализм — определяющая черта арабо-мусульманской искусствоведческой эстетики — более ярко выражена, чем в философской эстетике. Он исходит из сакральных истоков господствующих на вершине иерархии искусств художественных форм. Помимо основной, с самого начала главенствующей арабской традиции, по крайней мере ещё три основные потока искусствоведческой мысли посменно расцветали в пространстве исламской цивилизации — *персидская*, позже замещенная *турецкой* (османской), а еще позднее — *индо-исламской* (могольской), на которую в значительной мере повлияли персидские культурные и художественные традиции. Каждую из них можно охарактеризовать через особый генезис, различные господствующие стили искусств, а также через внимание к конкретным формам эстетической выразительности.

Другим важным фактором, определяющим своеобразие арабо-мусульманской искусствоведческой эстетики, является иерархия искусств, в которой на протяжении ряда эволюционных периодов и в различных регионах соревновались за первенство три главных вида искусств — поэзия, каллиграфия и архитектура (в Восточной Азии ведущими были каллиграфия, живопись и поэзия), в то время как другие виды творчества, даже наиболее значимые в других цивилизациях, были оттеснены на периферию.

Здесь неизбежно возникает фундаментальный вопрос, оставляемый за гранью обсуждений своеобразия арабо-мусульманской художественной традиции: что является связующим звеном между локальными традициями и общими формами исламской эстетической мысли и искусства, которые позволяют классифицировать их как естественную составляющую мусульманской эстетики и художественной практики? Отвечая на этот вопрос, французский исламовед Луи Массиньон предполагает, что «арабо-мусульманская концепция искусства является производной от основополагающих постулатов мусульманской метафизики, первым примером которой является Коран» (7). Отсюда вытекает множество других эстетических положений, касающихся вопросов иллюзии и трансцендентности мира, окружающего человека, и мысль, что только Вседержитель может быть создателем постоянного сущего.

Объективно связь эстетики со священной книгой Кораном, которая дает начало мусульманскому философско-религиозному концепту человека и его окружения, значительно повлияла на эстетические и художественные взгляды, утвердившиеся в исламской цивилизации. Эта связь как устойчивое сопряжение различных традиций эстетики и искусства в арабо-мусульманском мире становится не просто значимой, но даже ключом к познанию мусульманской философской и искусствоведческой эстетики. Из этого священного текста приистекает множество основополагающих ми-

ровоззренческих положений, определяющих своеобразие исламской эстетической традиции. В этом аспекте Коран — поистине фундаментальный текст для понимания важнейших черт эстетики арабо-мусульманской цивилизации, священный текст, по своей значимости не уступающий, например, Торе для иудеев или Библии для христиан.

В фокусе внимания изучаемой проблемы находится Коран, который в арабо-мусульманской культурной традиции понимается верующими как безусловное слово Господне, и который поэтому не имеет отношения к поэзии, являющейся лишь результатом человеческого воображения. Коран для создателей традиционной исламской эстетики является *вместилищем абсолютного и исключительного совершенства композиции, структуры, языка, системы образов и прекрасного*; следовательно, он не должен переводиться на другие языки, *ведь перевод может извратить слово Господа*. В силу упомянутых положений уже на рассвете формирования арабо-мусульманской эстетики теологи пришли к основополагающему выводу: *Коран есть вместилище абсолютной истины, тогда как поэзия — всего лишь результат человеческого воображения, расходящегося с истинным высказыванием*. Поэтому Коран, являясь священным текстом несравненной божественной красоты и эстетической ценности, был в корне отделен от поэзии, несмотря на то, что поэзия многими представителями арабо-мусульманской искусствоведческой эстетики считалась высшим из искусств. Таким образом, эстетическая иерархия, накладываемая на мир искусства, понималась как вторичная по отношению к высшей божественной иерархии.

Несмотря на разграничение божественной и земной ценностно-эстетических систем, проистекающее из религиозных воззрений Ислама, некоторые арабские мыслители пытались оградить искусство от влияния религии, утверждая, что «религия и поэзия полностью различаются по своей сути и лишены связующих их скреп» (8). Корифей арабо-

мусульманской искусствоведческой мысли ибн Рашик подчеркивал автономность искусства (поэзия здесь понимается как высшая его форма) по отношению к философии и истории: «И философия, и история — отдельные области, не относящиеся к поэзии, и если что-то из них не попадает в нее, то это должна быть мера. Но не нужно глядеть на них как на опору и упование, ведь поэзия — то, что волнует, трогает душу, потрясает сердца. Это — сфера поэзии. Ради этого она создана — и ни для чего другого» (9).

Многоплановость концепций «искусства»

Большинство авторов, пишущих об исламском искусстве (fann)¹, используют ряд терминов, таких, как «искусство Ислама», «мусульманское искусство», «искусство исламских территорий», «арабо-мусульманское искусство». Анализируя своеобразие исламской искусствоведческой эстетики, следует отметить сложность и многогранность ее концепций. При изучении пространства исламской цивилизации исследователи пользуются различными концепциями понимания искусства, распространенного на обширной территории от Атлантики до Индонезии, населенной множеством народов, находящихся на разных уровнях культурного развития. Среди них были как народы, обладавшие богатыми культурными и художественными традициями (египетская, сирийская, греческая, персидская, индийская), так и коче-

¹ Прим. пер.: под термином «fann» понимают разновидность либо книжно-письменного, либо устно-разговорного высказывания, характеризующегося по сферам общения различными особенностями назначения, направленностью содержания, своеобразием формы и построения текста в композиционно-тематическом плане, размером и определенной системой лингвостилистических средств [Абдуллатиф Хамза, 1970]. Однако, в английских переводах часто встречается тождество слов «fann» и «art».

вые народы (берберы, тюрки, монголы и другие сравнительно небольшие народности).

Учитывая это, французский исламист русского происхождения Олег Грабарь оценивает генезис своеобразия арабо-мусульманской художественной традиции посредством двух различных путей познания: *вертикального* и *горизонтального*. Первый путь — *вертикальный* углубляется в древнюю доисламскую художественную традицию, к примеру, в Испании до арабского завоевания, на протяжении вестготского правления (в Центральной Азии — эпоха доарабской Согдианы). В последующий период исламизации этих территорий тем не менее проступали иные, более древние цивилизационные уровни из-под арабизированного культурного слоя.

Посредством *горизонтального* уровня анализа можно наблюдать культурные сдвиги, проявившиеся в IX веке, например: искусство Кордовы по своим стилистическим особенностям стояло ближе к отдаленному Самарканду, нежели к близлежащей христианской Компостеле. Парадоксально, но в 700 году жители Кордовы и жители Самарканда, скорее всего, даже не слышали о существовании друг друга, а около 800 года уже оба эти города стали частью единой исламской цивилизации.

Эти примеры компаративистского анализа наглядно показывают эстетическую многогранность и многослойность исторического развития традиционного исламского искусства, обусловленных разнообразием истоков, смешением различных традиций и форм искусства, которые в свою очередь предопределили своеобразие исламского искусства, значительно отличающегося от других форм традиционного искусства, таких, как индийское, китайское, японское.

С другой стороны, анализируя различные способы проявления этого искусства, его формы, каноны, стили, символические коды на цивилизационном пространстве Халифата: Аравийском полуострове, территории Магриба (сред-

невековые государства Северной Африки), Ближнем Востоке, в Месопотамии, Малой Азии, Центральной Азии, Андалусии, Сицилии, мусульманской Индии и других регионах, неизбежно сталкиваемся с разнообразными формами, темами, композиционными, техническими, структурными решениями и способами интерпретации художественных явлений. И, наконец, какой бы сферы арабо-мусульманского искусства ни касался анализ, в каждой из них находится поразительное разнообразие исторических и региональных форм искусства. Отсюда естественно возникают вопросы: что общего между этими, порой так отчающимися друг от друга формами исламского искусства; что является основной чертой, объединяющей эти формы искусства, разнообразные по художественному уровню и эстетической ценности; в какой мере можно говорить о целостном «комплексе исламских форм искусства», репрезентирующих в той или иной степени единую арабо-мусульманскую художественную традицию?

Исходя из них, можно предположить, что, скорее всего, общность художественных форм, характерная для исторического развития арабо-мусульманского мира, была распространена по всей территории исламской военной, идеологической и культурной экспансии, которая синтезировала и унифицировала различные региональные особенности искусства данной цивилизационной системы. Особенно тесная связь между эстетической мыслью и художественной практикой установилась в эпоху расцвета классической арабо-мусульманской цивилизации, когда многие из выдающихся представителей искусствоведческой эстетики являлись также мастерами отдельных видов искусств. Поэтому проблемы, возникающие в сфере идеологии и эстетической мысли, одинаково сложным образом проявляются и в различных формах искусства.

Французский исламист Доминик Клеветот полагает, что термин исламское искусство «репрезентирует творческие

плоды, которые невозможно рассматривать как простую общность разноплановых художественных объектов. В данной целостности мы можем увидеть объединенные противоположные по своим качествам силы, которые сливаются в единой центральной точке, и эти разнообразие силы тяготеют к срединному объединяющему полюсу» (10). Этот полюс и есть традиционалистская исламская идеология, которая в своем историческом развитии переплетается с основополагающими установками исламской искусствоведческой эстетики.

Оригинальность исламской художественной традиции

Жорж Марсэ, другой французский исследователь исламской культурной традиции, в своей книге «L'art musulman» (Исламское искусство, 1962) определяет искусство арабо-мусульманской цивилизации «как последнее из искусств, рожденное в древнейшей колыбели культуры Западной Азии» (11). Здесь Марсэ подчеркивает, что оригинальное исламское искусство является самой поздней великой художественной традицией, оформившейся лишь к сороковым годам VII века в Западной Азии, традицией, которая поражает своим величием и размахом распространения. Несмотря на схожесть с другими выдающимися художественными традициями, она была способна эволюционировать, меняться, впитывать в себя опыт различных культурно-исторических пластов, оставив глубокий след в истории мировых цивилизаций.

Тезис Марсэ позднее развил и дополнил Олег Грабарь. В своем труде «Формирование исламского искусства» (1973), посвященном его генезису и своеобразию, он выдвигает две основные гипотезы. Согласно первой, существует некое целостное и самобытное *мусульманское искусство*. Эта гипотеза ставит ряд естественных вопросов:

— что понимается под «мусульманским» в данном словосочетании,

— насколько обоснованно оно приложено к понятию «искусство»,

— к каким разрядам искусства априори можно отнести произведения исламского мира,

— возможно ли их сравнение и сопоставление с художественными явлениями других цивилизаций?

Очевидно, что на формирование исламских художественных традиций, зародившихся в древних цивилизациях доисламского времени на территории Халифата, большое влияние оказали процветавшие ранее философские и художественные течения. Исламское искусство не только ассимилировало доисламские эстетические и художественные традиции Ближнего Востока и Месопотамии, но и впитало различные формы искусства Древней Греции, Египта, Византии, Рима, Сирии, Персии, Древней Иудеи, Индии, Китая, а также некоторые художественные формы творчества народов, находившихся на периферии исламского мира, таких, как скифы, монголы, народы Средней Азии, западные африканцы, берберы и другие.

С другой стороны, при анализе форм искусства в арабомусульманском цивилизационном пространстве, нельзя игнорировать другие формы искусства, полностью или частично отмежеванные от мусульманской веры и созданные под влиянием культурной или религиозной традиций иудаизма, христианства, в том числе армянской и грузинской церквей, а также зороастризма, манихейства, маздаизма, буддизма, индуизма и других верований. Особенно заметно влияние на исламское искусство художественных форм и культов иудейских и христианских народов: армянского, грузинского, коптского, несторианского и других, уже испытывавших на себе воздействие культуры ислама. Именно поэтому исключительную важность для исследователей исламской искусствоведческой эстетики представляет осознание, что концепция исламского искусства переполнена разными семантическими значениями, которые обычно соотносятся

с концепциями «христианского искусства», «буддистского искусства» или «даосского искусства». Однако наряду с рассмотренной интерпретацией термина «исламский», в текстах, посвященных эстетике ислама, существует иная, более распространенная интерпретация исламского искусства — это «культура, где большинство ее обитателей, или хотя бы правящая элита, исповедует ислам. В данном случае, концепт мусульманского искусства отличается по своему определению от китайского, испанского и искусства кочевников в том смысле, что он не основан на „исламской“ территории или народе» (12).

Процесс взаимодействия между разнородными местными эстетическими традициями и их слияния с универсальными положениями метафизики Корана в эпоху персидской, могольской и правящей турецкой династий значительно трансформировал стилистические черты исламского искусства и нивелировал региональные и всеобщие художественные концепции, вытекающие из исламской идеологии.

Таким образом, согласно меткому замечанию Александра Пападопулоса, влиятельного французского искусствоведа, достаточно лишь приглядеться к архитектуре, прикладным и изящным искусствам, каллиграфии, миниатюре, вслушаться в музыкальные композиции, созданные под влиянием эстетики арабо-мусульманской цивилизации, чтобы постичь эту связь, несмотря на обилие течений, расцветающих под сенью исламской художественной традиции. Эти формы искусства придают оригинальность феномену арабо-мусульманской эстетики и художественной практики, определяемому принадлежностью исламской традиции эстетики и искусства, с устойчивыми, только им одним присущими особенностями. Поэтому не следует относить данный феномен к шумерской, ассирийской, персидской, иудейской, монгольской, коптской или византийской культурным традициям. Его нужно рассматривать исключительно как арабо-мусульманский феномен искусства, с присущими ему од-

ному специфическими чертами, которые, в свою очередь, черпают силу в переплавленных древних и современных ему концепциях искусства, одновременно сохраняющих в себе следы обозначенных традиций (13).

Анализируя оригинальность арабо-мусульманского искусства, можно увидеть важное различие между визуальными и вербальными формами искусства. Действительно, отношения между ВИЗУАЛЬНЫМ и СЛОВЕСНЫМ в исламской и христианской традициях искусства существенно расходятся. В христианском художественном сознании почитание визуального образа Христа представляется более важным, нежели почтительная покорность слову. Эстетическое сознание в арабо-мусульманском мире подчинено противоположным принципам. Здесь слово обладает несравненно большим значением, а изображение ему уступает, и потому изображение сводится до множества абстрактных форм, орнаментальных структур и арабесок. Может создаться неверное впечатление о более низком уровне эстетического сознания и художественного творчества в исламском мире. На самом деле процесс абстрагирования качественно отличается от простого подражания, свойственного реалистической традиции искусства, и требует более высокого уровня художественного обобщения, интеллекта и эрудиции, необходимых для создания, понимания и восприятия сложных проблем абстрактной композиции, а также изысканных узоров, арабесок, орнаментальных художественных структур и их интеграции в художественно-эстетическое пространство. Здесь напрашивается аналогия отличия между элементарной и высшей математикой, когда последняя предполагает абстрактное мышление и более высокий уровень интеллекта.

Исламская концепция искусства, возникшая в результате сложного культурного процесса, сначала впитала в себя художественные формы, появившиеся в VII веке на Ближнем и Среднем Востоке, а позднее — целый спектр художе-

ственных явлений, развившихся в цивилизационном ареале проживания исламизированных народов. Оригинальность исламского искусства проявляется в разнообразных формализованных структурах, напрямую связанных с традиционными и каноническими установками и требованиями взаимодействия видов творчества, основанных на строгих иерархических принципах: в архитектуре, декоративных видах искусства, поэзии, каллиграфии, миниатюре, музыке, а также в таких видах прикладного искусства, как создание ковров, керамика, мозаика, витраж...

Система, иерархия и взаимосвязь искусств

При рассмотрении системы искусств арабо-мусульманского мира и сравнении ее с представлениями о связях искусств в других цивилизациях, выявляются отличия и сходство во взглядах на взаимодействие между искусствами в мусульманской эстетике. Неслучайно один из корифеев арабской эстетики аль-Фараби обращает внимание на внутреннюю связь между разнообразными формами художественного выражения. Он пишет: «Мы полагаем, что существует определенное родство между поэтами и художниками. Можем согласиться, что материалы их искусств различны, но их формы, эффект воздействия, цели едины, или по крайней мере схожие. Искусство поэзии воздействует через слово, искусство живописи — через цвета, их эффект раскрывается в имитации, а цель их состоит в покорении человеческого воображения и чувств, используя возможности подражания» (14).

Взаимодействие между разными видами искусств в арабо-мусульманском мире становится очевидным на примерах совершенного воплощения. Так, архитектура мечетей тесно сочетается с прикладными искусствами и каллиграфией. Мягкие, извилистые линии интерьера и экстерьера мечети, составляющие средоточие художественного замысла, интегрируют в себе все три основные части архитектурной струк-

туры мечети — квадрат основного фасада, купол и барабан — в цельную систему, символически олицетворяющую модель мифического мира. Каллиграфические надписи, обилие предметов прикладных искусств, мозаика, витражи, стекольчатая керамика, фаянсовая плитка, абстрактные гончарные изделия, инкрустации из драгоценных металлов, орнаментальные моресковские и арабесковые элементы... наиболее задействованы в средней составляющей данной композиционной структуры — в барабане, соединяющем купол, символизирующий мир небесный, с нижним квадратом фасада, символизирующим мир земной. Так, гармоничное взаимодействие между разнородными искусствами не только придает особую целостность архитектурным формам мечети, но и оказывает влияние на сознание верующего, психологически уже настроенного на религиозную медитацию.

Не менее выражено и внутреннее взаимодействие между средствами художественного выражения в исламской миниатюре. Отличная от восточноазиатской пейзажной живописи, где каллиграфические надписи были в большинстве случаев связаны с эмоциональными переживаниями художника, столкнувшегося с первозданной красотой природы, в персидской, особенно в более поздней турецкой миниатюре, они являлись побочным средством художественного выражения, помогающим удерживать равновесие во взаимодействии между основными композиционными элементами картины.

Господствующие представления о системе и иерархии искусств в исламской цивилизации были определены рядом обстоятельств, главным из которых был текст Корана, в исламской эстетической традиции понимаемый как вербальное выражение Божьей воли. СЛОВО и ОБРАЗ в исламской художественной системе могли рассматриваться как две полярные друг к другу сущности, между которыми и формировалось иерархическое взаимодействие между искусствами. Священное писание и арабский язык являются ведущими

факторами, сформировавшими иерархическую модель арабо-мусульманской эстетической системы искусств. Сходная роль была у поэтического слова в индийской ведической культуре, а в Поднебесной господствующие в системе искусств визуальные виды вытекали из китайского иероглифа и каллиграфического образа.

Другим важным критерием формирования художественной системы и иерархии искусств в эстетике арабо-мусульманского мира являлось наделение высочайшим статусом поэзии, каллиграфии и архитектуры и их отделение от искусств, отождествляемых с ремеслами. Так, архитектура, при том что она ассоциировалась с благородной миссией строительства мечети, дома Господня, постепенно проигрывала это негласное соперничество между тремя искусствами именно из-за своей близости к ремеслам и в силу этого критерия. Следовательно, обращаясь к приоритету того или иного вида искусств в их иерархии, только два великих искусства, напрямую ассоциируются с распространением божественного слова: поэзия, связанная с аудиальным выражением, и каллиграфия — с выражением визуальным. Эти доминирующие взгляды в арабо-мусульманской эстетике перекликаются с большинством текстов, посвященных эстетике и художественной теории, которые, впрочем, называют архитектуру одним из важнейших искусств. Однако сунниты, оппонировав ортодоксам, отдавали (помимо поэзии и каллиграфии) иерархическое предпочтение музыке и тесно связанному с ней танцу.

Итак, при рассмотрении эстетики арабо-мусульманского мира обнаруживаются близость и сходство с системой иерархии искусств и восточноазиатскими (Китай, Япония, Корея) представлениями, таких, например, как связанный с рукописной книжной культурой исключительно высокий статус поэзии и каллиграфии. Наводящий на размышления эмоционально наполненный поэтический мир с его выразительным языком восприимчив к эффектам внешнего мира,

а изящная каллиграфическая манера письма с ее всеохватывающей созерцательной сутью, согласно исламским мыслителям, проникает во все виды искусства исламского мира.

Рассмотренные характерные черты возвышения поэтического слова и связанного с ним сакрального письма объясняют, почему каллиграфически изображенные цитаты из Корана в арабо-мусульманской эстетике выполняют функции, роднящие их по назначению с иконописной византийской живописью, а также с религиозной живописью западно-христианской, индийской, китайской, японской и других цивилизаций. Этот факт объясняет и другую характерную черту культурного и художественного развития арабо-мусульманской цивилизации: отсутствие священной иконографии в исламской художественной культуре, компенсированной каллиграфическими фрагментами священного коранического текста, встречающимися в живописных и прикладных формах искусства. Он же подчеркивает исключительную роль каллиграфической эстетики, несущей отпечаток священного в формировании эстетики других видов исламских искусств — архитектуры, прикладных искусств, ковроделия и миниатюры.

В арабо-мусульманской иерархии искусств живописи отводится более скромная роль по сравнению с живописной традицией античности, средневекового христианства, Индии, Китая и Японии. Истинным представляется тот факт, что возможности живописного отображения в данной традиции на самом деле ограничены исламской религиозной идеологией, тогда как скульптура вообще выводилась за рамки изобразительного поля. В то время как в пространстве различных цивилизаций формы визуального искусства (живопись и скульптура) занимали высокое положение, в арабо-мусульманском мире они подвергались жестким ограничениям, обозначенным исламской религиозной идеологией. Но при этом родственное живописи искусство миниатюры и ковроделие процветали, обладая высоким со-

циальным статусом под влиянием персидской культуры, ассимилированной османской и могольской традициями.

Возвышение поэзии

Исключительный эстетический статус поэзии (адиб) и ее подъем в иерархии искусств ассоциировались с развитием глубоко почитаемых представлений о поэтическом языке и мире, созданном и заданном текстом Корана. Согласно американскому авторитетному эксперту поэзии и поэтики арабо-мусульманской цивилизации Виченте Кантарينو, «среди других гуманитарных культурных достижений есть только несколько, сравнимых с арабской поэзией по ее ценностной исключительности» (15). Многие великие мыслители и поэты трактовали поэзию как высшее искусство, родник познания об арабском мире, книгу мудрости, источник достоверного исторического опыта. Поэзия, стоящая во главе иерархии искусств, уже с первых попыток ее теоретического осмысления в арабской эстетической традиции была отделена от религии, философии, истории, этики и других сфер научного знания. Именно отсюда берет начало воззрение на арабскую поэзию как искусство исключительной важности, порожденной сильнейшим творческим актом воображения.

Большинство знаменитых поэтов исламского мира, создававшие трактаты по эстетике поэзии, становились ее теоретиками. Этот сплав теории и *практики* определял высокий эстетический уровень поэзии и поэтики. Многие авторы трактатов не ограничивались описанием своеобразия поэтического творчества, но и углублялись в иные эстетические проблемы: сущность, исток и особенность искусства, творец и его творческий потенциал, воображение, связь с природой и традицией, процесс художественного творчества, стиль, новизна, имитация и другие фундаментальные эстетические вопросы. Исследование обозначенных проблем, проистекавших из осознания частностей поэтическо-

го искусства, развивалось вместе с ним, сообразуясь с общей проблематикой эстетики, философии искусства и теории искусства. Следовательно, поэтика как наука о поэзии, анализирующая многие эстетические проблемы, на протяжении веков была наиболее важной сферой арабо-мусульманской эстетической мысли.

Арабо-мусульманская поэтика развивалась в двух основных направлениях: в ключе абстрактной философской эстетической мысли (Аль-Фараби, ибн Сина, ибн Рушд) и в контексте художественно-критической мысли, а также соотносимых с ней проблем философско-эстетического характера (ибн аль-Мутааз (861—908), ибн Кутайба (828—889), Кудама ибн Джафар (873—932/948), аль-Амиди (X в.), ибн Рашик (XI в.), ар-Рази (XIII в.) и другие).

В арабских трактатах, так же как и в индийских, неизменно освещается таинственная сила поэтического искусства вместе с его способностью влиять на дух, этические идеалы и жизнь человека. Стоит также отметить, что в поэтических текстах и трактатах подчеркивается важность разностороннего образования для поэта, его познаний о предшествующих традициях, совершенствования личности и развития способностей не только в выбранной сфере, но и сопряженных областях. Согласно ар-Рази, в одной лишь строке истинной поэзии часто «достигаются великие вещи, ведь она умиряет умы и превращает древнюю вражду в дружбу. И наоборот, бывало и так, что одно двустихие разжигало рознь и наполняло реки кровью» (16).

Необходимо взглянуть на действительную причину расцвета поэзии и ее места на вершине иерархии искусств, которая коренится в самом арабском языке, а заодно на то, каким образом через образы пустыни выражалось исключительное почитание поэтического слова, песен, легенд, передаваемых поколениями из уст в уста. Литература в арабо-мусульманском мире никогда не достигала такого статуса и превозношения, как поэзия. Сравнительно мед-

ленно развивавшаяся прозаическая традиция арабской литературы, по точному замечанию Шарля Пеллата, всему обязана Персии, но не Греции (17).

Поэты, например, Башшар ибн Бурд (714—783), ибн аль-Мукаффа (721—757), Абу Нувас (756—814), писали на арабском языке, родившись при этом на территории Ирана с процветавшей поэтической традицией, особенно сильной в ранний период развития арабской классической поэзии. Эти поэты разработали широкое и открытое мировоззрение, не опиравшееся на отдельные гедонистические мотивы сатурналий и воспевание вина. Поэзия Абу Нуваса существенно повлияла на последовательное развитие персидской поэтической традиции и стала источником вдохновения для Омара Хайяма.

Из множества форм, раскрывшихся в лоне мусульманской цивилизации, бейт — поэтическое двустишие, метрическая единица национальной (арабской, персидской, турецкой, индийской и др.) поэзии народов Востока означала эмпатически сконцентрированную и метафорически выраженную мысль — исключительность есть в ее сопряженности и красоте. Эта редкая способность в арабо-мусульманской поэтической традиции отражает вершину мастерства, достигаемую настоящим поэтом, поскольку такая лаконичная форма поэзии являет завершенную и максимально емкую мысль в виде законченного бейта. Двустиишия в свою очередь дают импульс для формирования более сложных форм восточного стихосложения: рубаи, газели, касыды и других.

Ностальгические лейтмотивы возвращения к старым временам стали появляться в IX в. со стремительным подъемом арабской культуры, напоминающего Возрождение, в то время как поэзия доисламских времен объявлялась вместилищем первичной гармонии и исключительной по своей экстраординарности и глубине эмоционального переживания мысли, недостижимым идеалом красоты,

неиссякаемым потоком истинного искусства... С ростом значения поэтического искусства и понимания важности сохранения традиций в культуре Халифата начнется важный период сбора, изучения и систематизации образцов старой поэзии и составление поэтических антологий.

В X веке поэты и теоретики нового поколения — ибн Кутайба, ибн Рашик, ибн аль-Асир (1160—1233) отказались от древней поэтической традиции в пользу поэзии, освобожденной от условностей классической эстетики, прежних канонических установок и имитации средств эстетического выражения. В своих трудах они развивают гуманистические и универсалистские тенденции, нащупывают оригинальные средства художественного выражения. В течение X—XIII веков две поэтические (старая и новая) традиции и тесно связанные с ними теоретические исследования — поэтики, переплетаясь между собой, обусловили золотой век арабской литературы и поэзии, когда арабская поэзия, синтезировавшая древние традиции и новые поэтические задачи, породила целую плеяду величайших поэтов и теоретиков, из которых по масштабам своего таланта выделялись Ибн аль-Хусейн (969 — между 970 и 1016), ибн аль-Асир (1160—1233) и ар-Рази (XIII в.). В то же самое время происходит стремительный взлет мистически-ориентированной поэтической традиции суфиев, писавших на арабском (ибн Араби, аль-Фарид) и персидском (Руми) языках.

Когда политические и культурные процессы в период распада Халифата на закате династии Аббасидов набирали силу, на некоторых территориях наблюдался расцвет соперничавших между собой национальных поэтических традиций. С одной стороны, их представители обращались к новым темам, придавали большее значение внешним формам, и постепенно дистанцировались от искренности ранней пустынной поэзии бедуинов, а с другой стороны, в своем творчестве они по-разному ассоциировались с языком и поэтическими традициями конкретных регио-

нов, что дало свои плоды в дальнейшем развитии персидской, турецкой и индо-исламской поэзии.

Несмотря на исламизацию и арабизацию Ирана, принимаемых арабами на протяжении трех столетий, в качестве противостояния имперской арабской идеологии был осуществлен поворот к ранним персидским литературным традициям. По мере изменения политического и экономического влияния центров Калифата впервые на территории Ирана под влиянием Фирдоуси (около 932—1020), призывавшего свой народ вернуться к истокам национальной поэзии, возникла оригинальная нео-персидская поэтическая традиция, подвижники которой заимствовали у арабов и ассимилировали поэтические формы, модели, темы, мотивы, образы, жанры, формы стилистического выражения, стихотворные размеры и даже в значительном мере лексические единицы. Фирдоуси, Саади, Хафиз, Руми, Низами, Омар Хайям, Фарид-ад-дин Аттар создавали новые мотивы лирической, интеллектуальной, придворной и эротической поэзии, пронизанной самобытным персидским фольклором. Эта поэтическая традиция, впитавшая в себя мотивы телесной любви и эротизма, характеризуется чувственностью и большой свободой интерпретации различных поэтических тем, повлиявших на развитие западной куртуазной поэзии позднего средневековья и ренессанса.

Позже аналогичные процессы происходили в эпоху правления турецкой династии в Анатолии, где с XI по XVI вв. близкая персидской традиции рафинированная поэтическая туркоязычная поэзия постепенно занимала ведущие позиции. Наиболее известные ее представители, такие, как Юнус Эмре, Насими, Физули, Ревани, Хаяли и Бакы развивали схожие темы, вдохновленные эстетикой и любовной лирикой суфиев. В XVI веке в персидской и турецкой поэтических традициях началась эпоха доминирования так называемого «индийского стиля» в поэзии.

— — —

Взлёт искусства каллиграфии

В арабо-мусульманской культуре каллиграфия (хатт), как и поэзия, близка священным текстам, и этой связью она возносит себя на вершину иерархии искусств. Каллиграфия в исламской художественной культуре является в некотором смысле альтернативой иконографической живописи, боготворимой в других цивилизациях. Возвышение эстетического феномена каллиграфии в иерархии исламских искусств обуславливалось фундаментальными представлениями Ислама, так как искусство каллиграфии напрямую соотносилось с величием слова Божьего и его проникновением в различные культурные сферы. В конце концов каллиграфия обрела статус священного символа исламской цивилизации, даже Пророк Мухаммед в исламской культуре неслучайно изображается с пером и мечом в руках.

Видный французский исламист Луи Массиньон, уделявший большое внимание взаимоотношению исламского текста с эстетическими мировоззрениями арабов, отмечал, что среди других семитских языков арабский алфавит близок к совершенству и благодаря его плавной структуре наиболее подходит для каллиграфического способа изображения. В текстах, посвященных различным сферам гуманитарного знания, особенно в поэтических, встречается множество эмоциональных оценок, воспевающих красоту и элегантность каллиграфического письма, изящность как «несравненную» в ее силе эмоционального эффекта, как «самое благородное из искусств», «зеркало души», «голос сердца» и т. д. Безусловно, арабская письменность даже без упоминания соотносимых с ней мистических сил обладает красотой, пластичностью изображаемых знаков, способностью к стилистической трансформации — всё это превращает каллиграфию в утонченное искусство.

Налет сакральности, присущий искусству каллиграфии, привлекал особое внимание со стороны интеллектуалов

и художников, обращающихся к поискам новых средств эстетического и художественного самовыражения. Ведь каллиграфический текст соединял в себе два уровня выразительности: *визуальный* и *коммуникативный*. Поскольку данное искусство функционировало одновременно и как транслятор визуальной системы, и как распространитель информации, со временем *визуальная функция стала превосходить коммуникативную*. Действительно, каллиграфия отличается от других визуальных видов исламского искусства исключительной зрелищностью, изяществом, красотой и неожиданными стилистическими метаморфозами.

По мере развития книжного дела и роста объемов книжной продукции, появились профессиональные сообщества книжников, писарей и каллиграфов, которые получали все большую общественную значимость с расцветом классической культуры арабской цивилизации. Каллиграфы достигли высокого социального статуса в арабо-мусульманском обществе, поскольку могли искусно записывать и передавать людям слово Божье. Немецкий специалист, тонкий знаток исламской каллиграфии Аннемари Шиммель замечает, что «любовь к каллиграфии настолько укоренена в исламской культуре, что было бы странно, если бы большинство арабских правителей не придавали такого внимания пестованию этого благородного искусства» (18).

Преобладающая часть правителей разных регионов арабо-мусульманского мира, а также члены их семей вошли в историю как талантливые мастера каллиграфии. Ибн Мулла (886—940), ведущий каллиграф эпохи Аббасидов, министр Багдадского халифата, урожденный Багдада, но персидского происхождения, сделал исключительный вклад в развитие эстетики классической исламской каллиграфии. Ему ставят в заслугу плодотворную многогранную культурную и художественную деятельность. Интеллектуал, потомственный каллиграф, он занимал разные высокие административные позиции на протяжении всей своей жиз-

ни, достигнув в конечном итоге должности визиря. Он боготворил каллиграфию. И возвышение каллиграфии в иерархии искусств произошло во многом благодаря его усилиям. Считается, что именно он ввел в обиход курсивный стиль каллиграфии *тулут*, привнес его в пространство арабо-мусульманской культуры, а также развил пропорциональную систему классической исламской каллиграфии, в которой исключительное внимание придавалось строгой пропорциональности разных элементов шрифта.

В XI веке эстетические принципы ибн Муллы в дальнейшем были развиты и усовершенствованы другим адептом каллиграфической эстетики ибн аль-Баввабом (ум. около 1022). Восторженный поклонник и коллекционер каллиграфических образцов ибн Мулла создал влиятельную школу каллиграфии в Багдаде, которая доминировала вплоть до монгольского завоевания. Для того, чтобы качественно оценить соотношение каллиграфических элементов, он изобрел вспомогательную систему, позволявшую измерять и сравнивать высоту и ширину каждой буквы. Эта система каллиграфической эстетики сильно повлияла на развитие популярного каллиграфического стиля *наسخ*. Мастер-каллиграф аббасидской эпохи Якут аль-Мустасими (ум. 1298) служил в Багдаде при дворе последнего правителя этой династии, занимая должность главного каллиграфа и секретаря вплоть до заката Аббасидской династии. Он стандартизировал шесть основных каллиграфических почерков, т.е. основу арабской письменности (*наسخ*, *сульс*, *мухаккак*, *райхани*, *рукаа* и *тауки*).

Для усиления эмоционального эффекта, который производит на верующего божественное слово, каллиграфические надписи по-разному орнаментировались, украшались арабесками, линейными текстурами и абстрактными геометрическими структурами. Орнаментально изукрашенный арабский шрифт, пронизанный приятными для глаза декоративными элементами становится привычной дета-

лью убранства в исламском искусстве. Искусство каллиграфии не только впитало богатые традиции, предшествующие ему в арабо-мусульманской культуре, но и претерпело значительные перемены в своих функциях.

По мере развития арабской письменности каллиграфические стили разделились на два различных направления: так называемые *геометрические (восточные куфи)* и развивающиеся с X века *разрозненные* прописи (наسخ, сульс, рукаа, дивани и др.). С совершенствованием искусства каллиграфии арабский, персидский, турецкий стили каллиграфического письма развивались и распространялись в разных регионах уже в сочетании с местными традициями.

Начиная с X века в условиях стремительного развития каллиграфической культуры некогда популярные формы с угловатыми буквами постепенно заменялись под влиянием динамичности письма более округлыми стилями: *сульс, насх, мухаккак, райхани, тайджи, рукаа* и другие. Они позволяли мастеру расширять возможности спонтанного способа письма. Новые, более изящные и свободные стили каллиграфии использовались на протяжении всей эпохи Аббасидов в ведущих центрах мусульманской культуры — таких, как Дамаск и особенно Багдад. Они начали активно вторгаться и в другие виды искусства. Округлая и плавная каллиграфическая форма стала важным элементом интерьеров и декоративного убранства. Вместе с обозначенными шестью округлыми стилями, локальные стили появлялись и распространялись в Магрибе и Андалусии.

Традиция арабской каллиграфии позже была ассимилирована и развита великими мастерами Персидской и Османской империй. Из всех оформленных в персидском культурном пространстве стилей своей особой эстетической красотой форм выделяется *таалик*, где линия записанных букв плавно перетекает вниз и, проходя горизонтальную линию, встречает нижний буквенный уровень. Таалик был широко распространен в убранстве и персидском искусстве

миниатюры. Аль Табризи, художник и каллиграф, живший в начале XV века, был великим мастером этого стиля. По прошествии некоторого времени, в XV веке становится популярным стиль *дивани*, развившийся из стиля *таалик*. Он отличается связующими буквы линиями, плавно поднимающимися вверх. Этим стилем предпочитали пользоваться писари. Также он широко использовался в Османской империи на султанских персональных знаках, своего рода факсимиле — или туграх, чей эстетический облик представлялся сверхзначимым. Каждый султан обладал оригинальной печатью с каллиграфическим текстом, тщательно исполненным искусными мастерами.

Большое разнообразие образцов высокой каллиграфии можно обнаружить не только на бумаге, они встречаются во внутренних интерьерах светских и священных строений: на потолках и стенах, в росписях ковров. Интерьеры и экстерьеры мечетей и мавзолеев, ковры и декоративные элементы в изобилии украшались каллиграфическими текстами, содержащими выдержки из Корана. Арабеска — линейный рисунок, искривляющийся и разворачивающийся в вариациях геометрических и растительных структур, пальметт и цветочных композиций — является основным исламским художественным мотивом декора.

В мусульманской архитектуре, интерьере, декоративно-прикладном искусстве каллиграфические надписи на арабском, персидском, турецком и других языках выполняют не только важную эстетическую функцию объединения различных элементов в единую художественную систему, форм эстетического выражения — в унифицированную композиционную систему, но и раскрывают исламскую природу произведения искусства, неотделимого от утилитарной функции. Изящная гибкость арабского шрифта и его благородный артистизм способствуют реализации универсальных и специфических функций. Каллиграфия, в отличие от других форм исламского искусства, благодаря своей свя-

щенной и символической сути была вознесена до таких высот, что могла вводить созерцающего в мир искусства, где предметы сакрального значения в первую очередь отражают эстетические свойства и воспринимаются исключительно как образцы исламской художественной традиции.

Мир в миниатюре

Новые грани мусульманского эстетического феномена раскрываются в знаменитых миниатюрах-иллюстрациях, украшающих манускрипты персидских, турецких и могольских мастеров. Из-за того, что миниатюры первоначально воспринимались как второстепенное двумерное искусство книжной иллюстрации, они имели меньше ограничений, предписанных исламской идеологией, чем монументальная и станковая живопись. Миниатюры, чаще создаваемые для иллюстрации классической литературы и поэзии, посредством визуального языка отображали наиболее значимые эпизоды истории исламских народов, а также жизни их правителей в часы забот и отдыха.

Искусство миниатюры взаимодействует с некоторыми эстетическими установками ранней фресковой и станковой живописи, развитие которых приостановилось по причине запретов, налагаемых исламской идеологией. Вместе с расширением представлений о «красивом образе жизни» распространялись рафинированная книжная культура и коллекционирование редких манускриптов. Это послужило толчком к развитию искусства книжных миниатюр, авторы которых продолжили и усовершенствовали традиции иллюстрации сакральных рукописных книг. Характерные для западной живописи взаимодействие между светом и тенью и решение сложных проблем живописной перспективы чужды исламской миниатюре, разрабатывающей свои средства художественного выражения. Искусство книжной миниатюры достигает совершенства в персидском культурном пространстве, а также в культурах Османской и Могольской им-

перий, испытавших влияние персидской традиции.

Авторитетный эксперт в области исламской миниатюры, автор пятитомного исследования «*Esthétique de l'art musulman — la peinture*» («Эстетика мусульманского искусства — живопись», 1974) Александр Пападопуло уделяет исключительное внимание исследованию данного феномена. Он различает два периода в истории развития миниатюры. Первый относится ко временам запрета изображения живых существ на миниатюре в соответствии с ортодоксальными религиозными предписаниями, когда художники не находили способов и возможностей для их преодоления. Второй период характеризуется эстетической революцией, которая обогатила мусульманское искусство исключительно важным событием: появилось качественно новое освободившееся от религиозного влияния и условно автономное искусство (19).

Древнейшие из ныне известных образцов книжных миниатюр исламского периода, совсем недавно обнаруженные на территории Сирии, ещё почти не несут следов исламизации. Возможно, истоки искусства миниатюры, следует искать в Иране и Центральной Азии, имевших более тесные связи с Китаем, где уже существовали давние богатые традиции иллюстрирования книг.

В XII веке в Персии получила развитие новая традиция цветной миниатюры: пронизанные лиризмом и суфийским мистицизмом иллюстрации поэтических сборников. Особой популярностью пользовались книги с яркими цветными иллюстрациями, изданные в XIII веке во времена завоевания монголами Ирана. В это время энциклопедист и историк Рашид аль-Дин (1247—1318), фактически являвшийся визирем, основал издательский центр в Тебризе, где 220 каллиграфов, живописцев-иллюстраторов, переписчиков текстов, мастеров по золоту, переплету и коже, используя бумагу высочайшего качества, совместно работали над созданием шедевров книжного искусства.

На персидскую цветную миниатюру повлияли также традиции византийской и армянской миниатюрной живописи. Византийская традиция миниатюры отличалась тяготением к эмоциональному насыщению цветов и мягкому линейному рисунку, что находило отклик у персидских мастеров. Также в персидских миниатюрах видны следы армянской традиции иллюстраций Евангелия, отличающихся разрозненной композицией человеческих фигур и яркими цветовыми решениями. Позднее персидские мастера искали вдохновение и новые эстетические принципы и темы в традиции китайских иллюстрированных изданий.

Период экспериментирования и поисков новых форм эстетического выражения для мастеров персидского и турецкого происхождения в их соперничестве закончился в середине XIV века. А в начале XV века в знаменитых школах Шираза, Тебриза, Багдада и Самарканда утверждались классические формы зрелого мусульманского канона миниатюрной живописи, основные композиционные схемы иллюстрирования легенд и поэм, эстетические принципы изображения правителей, батальных сцен, празднеств, развлечений, животных, охоты и других популярных сюжетов.

Ценность рукописных изданий напрямую зависела от обилия миниатюр, качества исполнения и использованных материалов (золото, серебро, кожа, качественные краски и бумага). С развитием книгоиздательского дела росли потребность и спрос на манускрипты с обилием крупных, высокого художественного уровня иллюстраций. Традиционная структура рукописных изданий постепенно менялась: тексты, утрачивая прежнее значение, объективно сокращались в пользу иллюстраций, которые, все более доминируя, придавали совершенно иной облик книгам. Так, визуально преобладавшая иллюстрация стала важнейшим средством передачи информации. Этот сдвиг в соотношении текстового и визуального в истории книжной культуры повлиял на значительный рост социального статуса художников-

миниатюристов (которые с XVI века уже начали подписывать свои иллюстрации), а также на ценность их работ.

Разные художники-иллюстраторы в творческом процессе по-своему прочитывали исходные популярные сюжеты и мотивы. Например, существуют более 250 вариантов иллюстраций только к одной книге Низами «Хамсе» («Пятерика», т.е. пять поэм), самое раннее издание которой появилось около 1318 года. Эти варианты книги были украшены высочайшего качества миниатюрами. Наиболее распространенный и почитаемый в исламском мире персидский эпос «Шахнаме» («Царская книга»), посвященный истории Ирана и отразивший исторический путь Древней Персии до проникновения ислама в VII веке, получил, наверное, самое большое число различных версий. Но самой знаменитой стала эпическая поэма Фирдоуси, созданная по мотивам «Шахнаме». Первые иллюстрированные издания «Шахнаме» выходили в XIII—XIV вв. Их заказывали и приобретали могущественные исламские правители. Иллюстрации к поэме создавались самыми талантливыми мастерами. Отдельные издания содержали выдающиеся образцы персидских книжных иллюстраций, число которых иногда достигало 300.

Упадок искусства миниатюры обозначился во второй половине XIV века, когда преобладало простое копирование ранее созданных работ. По прошествии некоторого времени свою деятельность возобновили главные центры персидской миниатюрной живописи — вначале Багдад, Шираз и Тебриз, а затем Самарканд и Казвин. В эту эпоху развивается новый, закрепившийся в XV—XVI вв. стиль классической миниатюры, ставший одним из важнейших феноменов исламского искусства, по причине канонизированных эстетических требований к стилистике. Несмотря на то, что по сравнению с преобладавшими ранее традициями теперь художникам предоставлялось больше свободы в выборе тем, однако каноны изображения традиционных сцен и людей различных рангов оставались незыблемыми, применялись

те же композиционные и эстетические принципы: стилизация, детализация и символизация, пронизанные разнообразными метафорами.

Во времена правления Тимуридов в XV веке Тебриз, Герат и Шираз стали основными центрами формирования стиля эпохи. Тогда персидское искусство книжной иллюстрации достигло апогея. В миниатюрах XVI и XVII вв. канонизировались сформировавшиеся ранее композиционные принципы, художественные формы и сюжеты. Общим для них явилось изображение на фоне пейзажа крупных фигур с овальными лицами, повернутыми в сторону или в профиль. Однако их отличают разнообразие тем и мотивов, переплетающихся с региональными стилями и заметные следы присутствия индийско-могольской традиции.

Работы мастеров Тебриза очаровывают лирическими мотивами, причудливым переплетением линий и рафинированным колоритом. Наряду с изображением людей благородного сословия, поэтов, воинов, дервишей и сцен из жизни суфиев, в иллюстрациях присутствуют также пейзажи, животные и птицы. Миниатюры Тебриза отличаются роскошным декором, арабесками и изысканным растительным орнаментом. Книжные иллюстрации Ширазской школы, крупного центра по производству и распространению миниатюр, отличаются преобладанием природных мотивов и особым вниманием к композиции, характерных для китайской живописной традиции: высокая линия горизонта, устремленные ввысь скалы и золотистое небо. В миниатюрах ширазского стиля доминируют образы натуральной природы. Изображения людей встречаются гораздо реже. Их фигуры выглядят вытянутыми и грациозными. Классическая персидская миниатюра в исполнении лучших мастеров впечатляет зрелостью композиционного решения, гармонией цвета и единством стиля.

Традиции персидской миниатюры продолжили и развили дальше турецкие и могольские художники, которые

в начале XV века сформулировали основополагающие принципы композиционной конструкции живописи. Это прослеживается на примерах иллюстраций романтических поэм и исторических сюжетов, где протагонистами выступали легендарные герои, правители и воины, которые изображались в сценах баталий и жизни двора. Согласно Сиявшу Дадашу, азербайджанскому исследователю исламского искусства, «в тюркской миниатюре, в отличие от европейского изобразительного искусства, картина изображала не сюжетное действие, а суть стоящей за ним идеи. Это осуществлялось с помощью изображения в картине идеи сюжета, времени и места действия, выступающих тремя основными принципами ее строения». (20). Турецкая традиция миниатюры близка персидской своими истоками, но выделялась большим вниманием к контурным линиям и яркости цветовых решений. Могольская традиция, так же питавшаяся из персидской, отдавала предпочтение уже другой колоритной палитре и ее насыщенности.

Музыкальная эстетика

Музыка (*musiqah*), глубоко проанализированная во множестве посвященных ей теоретических исследований, играла важную роль в развитии арабо-мусульманской эстетической традиции. Массиньон отводил музыке большое место в изучении средств художественной выразительности исламских народов. Посредством всестороннего анализа музыкальных форм, наряду с поэтическими, он стремился разрушить распространенные стереотипы, связанные с отрицанием смыслового наполнения исламского искусства. Сам факт существования искусства (и прежде всего музыки) в мусульманских странах, по его мнению, опровергает эти стереотипы. Одновременно с традицией публичного чтения Корана, практикуемого во всех мусульманских странах, несмотря на разнообразие народов, утвердилась и единая музыкальная концепция. Будучи

нематериальным искусством, музыка была свободна от ограничений в ее формах. На самом деле речитативное чтение Корана было одновременно и *поэзией*, и *музыкой*, даже приглашение к молитве почти всегда произносилось нараспев.

Истоки арабской музыки датируются приблизительно II веком до нашей эры. Эта музыкальная традиция формировалась на Аравийском полуострове, где проживали кочевые племена и существовали их центры торговли. Поначалу это были простые ритмически бедуинские мелодии, впитавшие элементы сирийской, месопотамской и иранской музыкальных культур. Музыкальная эстетика, отражавшая оригинальное развитие арабской музыкальной культуры, оформилась в VII—X вв. под воздействием космогонических теорий древних цивилизаций этого региона. Период правления Омейядской династии также является важным, но подлинный подъем произошел в эпоху Аббасидов. Это был расцвет музыкальной теории и традиционной инструментальной богато орнаментированной музыки симметричного и несимметричного типа. Распространение эстетических принципов «красивого образа жизни» в период благоденствия арабо-мусульманской цивилизации послужило импульсом для развития светской музыкальной эстетики и профессиональной исполнительской культуры. В это время знание музыкальной теории, игра на различных музыкальных инструментах стали неотъемлемой частью художественно и разносторонне образованного человека.

«В отношении музыки, — замечает Массиньон, — можно сказать, и притом со всей очевидностью, что мусульманские теоретики пользовались произведениями греческих философов, которых они более или менее поняли. Не менее достоверным является другое влияние, проникшее, вероятно, из Индии через Персию» (21). «Братья чистоты» — сообщество интеллектуалов-энциклопедистов, членами которого были аль-Фараби, ибн Сина, аль-Ширази, аль-Амуди, ибн

Хальдун, Сафи ад-Дин и Абд аль-Кадир, появившееся в Басре в X веке, стало влиятельным объединением интеллектуалов-мыслителей, чьи труды были посвящены в том числе и арабо-мусульманской музыкальной эстетике. Эти энциклопедически образованные и истинные знатоки различных видов искусств выработали принципы музыкальной эстетики, постигнув силу эмоционального воздействия музыки, влияющей на духовное развитие личности.

«Братья чистоты» создали пространный и развернутый трактат, посвященный музыкальной теории, в котором ощущаются отзвуки древних вавилонских астрологических теорий, пифагорейских, персидских, индийских и древнеиудейских музыкальных воззрений. Их космологическая теория музыки включает в себя учение о гармонии небесных сфер, происхождение, композицию, тона, интервалы, ритмы и другие выразительные компоненты музыки. Их дискуссии постоянно сводились к родству музыкальных принципов математическим — взгляду, преобладавшему в поздней арабской эстетике. Высокие музыкальные тона здесь отождествлялись с теплом, в то время как низкие — с холодом. На этом положении развивалась уникальная теория гармонических отношений. Неслучайно гармония есть фундаментальная категория в музыкальной эстетике «Братьев чистоты», главный эстетический критерий ценности и долговечности музыкального произведения.

Современник «Братьев чистоты» — блестящий музыкальный теоретик и исполнитель аль-Фараби — написал уникальный по своей многогранности и глубине трактат о музыкальной эстетике «Великая книга о музыке», где обобщил имеющиеся знания о греческих, персидских и других эстетических теориях музыки на качественно новом уровне теоретического синтеза. Два других арабских мыслителя и гуманиста ибн Сина и ибн Хальдун также были известны своими оригинальными взглядами на проблемы музыкальной эстетики. Подчеркивая важность музыки

в иерархии искусств, ибн Хальдун рассматривал музыку не только как искусство, которое можно выделить в числе великих искусств, но и, подобно Конфуцию, называл ее непосредственным определителем уровня развития конкретного исторического периода любой культуры. Согласно этому корифею арабской культуры, *упадок в музыке отражает болезнь общества, сигнализирует о его кризисном состоянии, негативных проявлениях в социальной и культурной жизни.*

Арабская теория музыки близко соотносится с теоретической рецепцией исполнительской традиции. В ранний период развития арабской музыкальной культуры господствовала унисонная вокальная музыка с мелодиями, базирующимися на семитонике. Массиньон, обращаясь к анализу арабского музыкального материала, пишет: «Прежде всего мы обнаруживаем гамму с очень узким интервалом, трети и четверти тона, распределенные нерегулярно. Голос не выходит за рамки очень ограниченного интервала, что указывает на сравнительно высокий уровень развития этого искусства, так как оно требует совершенно по-особому развитого слуха. Большинство европейцев, слушая восточную музыку или восточных певцов, испытывают глубокую скуку, поскольку им кажется, что звучит все время одна и та же нота» (22). В арабских мелодиях, в интервале основных единиц использовались полутона и микроинтервалы, придающие им оттенок монотонности. Позже, с усилением влияния других музыкальных традиций, значимость инструментальной музыки в арабо-мусульманском мире все возрастала. В традиционной арабской музыке было задействовано множество музыкальных инструментов, среди которых в первую очередь следует упомянуть струнные (*ребаб, каманча, канун, уд*), духовые (*ней*) и ударные (*дуфф, табла*).

Музыка арабо-мусульманского мира разительно отличается от привычной нам западной музыки особым вни-

манием к ясному ритму, мелодике и игре филигранно структурированными тонами. Особо важную роль в организации композиционной структуры музыкальной ткани приобретает использование ритмических структур посредством небольшого инструмента барабанного типа, который системно организует порядок ритмических структур, как бы регулируя взаимодействие между основными тактами и мелодиями. С другой стороны, открытая западной культурой полифония была чужда арабской музыке. Точно так же, как и миниатюра, музыка арабо-мусульманского мира раскрывается в пространстве, очерченном плоскостными орнаментальными и мастерски организованными микроинтервальными структурами. Тем не менее элементы специфической арабской музыки проникли в западную музыкальную культуру и оказали влияние на ее дальнейшее развитие, прежде всего в тех странах, где сохранились следы вековой арабизации (Испания, Португалия и позднее французский Прованс), а через них — на музыкальную культуру других западных народов. Здесь следует напомнить, что именно из мусульманского мира, в частности, исламизированного юга Испании Андалусии, Сицилии, Прованса произошли многие из звучащих и поныне музыкальных инструментов, считающихся европейскими, таких, как лютня, скрипка, гитара, флейта, разнообразные ударные, совершившие путешествие из исламских стран в мир западной цивилизации. Также существует версия, что система слоговых названий нот имеет арабские корни.

Многообразие форм архитектуры

Архитектура (имарах), поражающая экспрессией своих стилей и разнообразием региональных архитектурных форм, поистине стала предметом особой гордости в ряду других культурных достижений арабо-мусульманской цивилизации. Достигнув высот художественного уровня, она стала выделяться сложностью композиционных решений,

нетривиальным полетом инженерной мысли, оригинальностью конструктивных решений, разнообразием проектных схем, использованием различных элементов и средств художественной выразительности, изысканностью декоративных украшений и внутреннего интерьера. Большинство мусульманских правителей были великими созидателями и щедрыми меценатами, которые стремились посредством возведения величественных архитектурных сооружений, сочетающих в себе красоту камня, декора и внутреннего убранства помещений, увековечить свою преданность исламу и оставить памятный след в истории.

Высшим достижением эстетики и искусства мусульманской архитектуры принято считать архитектуру мечетей. Помимо них распространенными типами архитектурных сооружений были медресе, минареты, мавзолеи, дворцы, замки, защитные стены укреплений, караван-сарай, бани, крытые рынки. Эстетика исламской архитектуры развивалась прежде всего под влиянием более древних традиций, процветавших на Ближнем Востоке и в Месопотамии, а также культурных достижений ассирийского, вавилонского, персидского, древнеиудейского, византийского, римского и других народов. Однако ислам и напрямую ассоциируемая с ним исламская эстетика привнесли новые нормативные и канонические установки и символические критерии, которым позднее продолжали следовать разные исламизированные народы. С другой стороны, на универсальные принципы исламской архитектурной эстетики и взаимодействие между искусствами определенное воздействие оказали разнообразные местные региональные стили сакральной и светской архитектуры. Существует немного специализированных оригинальных арабских трактатов, посвященных эстетике архитектуры. В основном в них систематизировались главные архитектурные принципы строительства, сохранились технические знания, а помимо них — некоторые сведения о правителях, меценатах и архитекторах. Эти

трактаты наиболее близко соотносятся с индийской архитектурой эстетикой васту-шаstra. Их очевидное сходство позволяет, в частности, предположить, что архитектор, энциклопедист и эрудит аль-Амид (940—971) исходил в своих работах из положений индийской архитектурной эстетики, почерпнутой из трактатов «Агни-пурана» и «Манасара шилпа-шаstra».

Преобладающей формой культовой архитектуры в арабо-мусульманском мире всегда была мечеть, заданная исламскими религиозными целями, она стала в первую очередь ритуальным местом для сбора верующих и совершения молебнов. В зависимости от назначения, функций и размеров, мечети подразделялись на несколько типов: центральная столичная мечеть (кабире), квартальная мечеть, соборная мечеть (джума-мечеть) и мусалла — открытая площадь, на которой собирались верующие для ритуальных обрядов. В центральной части интерьера каждой мечети находится михраб — ниша в стене, обращенная к Мекке.

С течением времени сформировались три основных региональных типа архитектурной композиции мечети: арабский, иранский (персидский) и османский (турецкий). Раньше других появился арабский стиль или гипостиль, с массивными колоннами, характерными для дворцов. Он распространялся в течение первых веков утверждения исламской идеологии. Мечеть Омейядов в Дамаске, мечеть ибн Тулуна в Каире, мечеть Укба или великая мечеть Кайруана, Кордовская соборная мечеть (Мескита) — в столице Андалусии, долгие века считавшаяся самой большой мечетью в мире и одним из выдающихся образцов арабского сакрального зодчества.

Начиная с XII века на территории Ирана и в Центральной Азии под влиянием персидской архитектурной традиции становятся популярными так называемые четырех-айванные мечети (айван — сводчатая ниша). Эти мечети имеют высокие ниши с четырьмя арками и сводчатые ниши, выхо-

дящие во внутренний двор, а также четыре айвана и два минарета на главном фасаде. Также имеется зал для молений, с куполом без поддерживающих его колонн. Мечеть Шаха в Исфахане, Голубая мечеть в Тебризе, Пятничная мечеть в Натанзе являются великолепными примерами этого архитектурного типа.

Третий и самый поздний османский стиль архитектуры мечетей напрямую ассоциируется с расцветом османской архитектурной традиции в XV веке. С захватом Константинополя турками, появился новый стиль архитектуры мечетей, близкий по внешнему виду к Собору Святой Софии. Молельные залы в турецких мечетях выполнены не в гипостиле, но имеют внутреннее свободное пространство под огромным куполом. Признанными образцами турецкого стиля являются Сулеймание и Голубая мечеть Стамбула (Мечеть Султана Ахмета), а также Селимие (мечеть Селима II) в Эдирне.

В эпоху династии Омейядов начался период интенсивного развития эстетики арабо-мусульманской архитектуры, когда цивилизационный центр переместился в столицу Ближнего Востока — Дамаск. Во время правления Халифа аль-Валида I (705—717) в трех важнейших культурных центрах Халифата строились великолепные ансамбли культовой архитектуры: мечеть Пророка в Медине, иерусалимские мечеть Аль-Акса и рядом с ней Купол Скалы, а также Большая мечеть Дамаска. Позже, во времена правления этой династии появились величественные мечети: ибн Тулуна в Каире, Великая мечеть Кайруана в Северной Африке (на территории современного Туниса) и упомянутая выше Большая мечеть Кордовы.

Представители разветвленной династии Аббасидов, победившие Омейядов, в регионах Халифата возвели множество архитектурных сооружений различных стилей, целей и назначения, которые, к сожалению, сохранились фрагментарно. Важнейшими центрами аббасидской архитектуры

являлись бывшие в разное время столицами этой династии — Багдад, Самарра, Ракка, где в результате разрушительного монгольского нашествия осталась лишь небольшая часть архитектурных ансамблей той эпохи. Но даже на их примере можно заметить общую черту — монументальность, свойственную персидской архитектуре эпохи Сасанидов. Каждый из упомянутых городов был разрушен во времена монгольского завоевания, и лишь отдельные фрагменты бывших строений, созданных из обожженного кирпича, сохранились до наших дней.

Большая мечеть в Самарре выделяется из множества великих архитектурных шедевров аббасидской эпохи своим 52-метровым спиралевидным минаретом аль-Малвия, который в своей нижней части достигает в ширину 33 метров. Этот минарет своим силуэтом напоминает архитектурные формы шумерской, аккадской и ассирийской цивилизаций — храмы-зиггураты. По архитектурному стилю Большая мечеть Самарры схожа с гораздо меньшей по размерам каирской мечетью ибн Тулуна. При рассмотрении основных направлений развития архитектуры Аббасидов, следует упомянуть мавзолей Саманидов в Бухаре, построенный около 900 года, который выделяется изысканностью внешнего архитектурного декора.

К концу господства династии Аббасидов в 969 году начинается эпоха правления Фатимидов, основавших новую столицу Халифата в Египте (рядом с современным Каиром). В этом городе было возведено множество архитектурных сооружений: одним из самых впечатляющих по красоте является небольшая по размеру мечеть аль-Акмар (Лунная), построенная из светло-серого камня в 1125 году. Это первая мечеть, которая гармонично вписалась в уже развитую городскую сеть улиц таким образом, что ее центральная ось была обращена к Мекке. Внутри мечети располагается небольшой (10x10 метров) внутренний дворик, окруженный аркадной галереей. Мечеть имеет низкий купол, зато вели-

колепное убранство фронтальной части фасада, с обилием гармоничных портиков и ниш. На фасаде с обеих сторон находятся сводчатые ниши, с уникальным, характерным только для мусульманской сакральной архитектуры декором — мукарнами, представляющими собой элементы красочной лепнины в виде сталактитов.

Самым отдаленным на западе очагом исламской архитектуры Халифата была Андалусия (Аль-Андалус) на Пиренейском полуострове. Кордова, Севилья и Гранада стали основными центрами архитектуры в этом регионе. Уже в эпоху Омейядов была возведена Большая мечеть Кордовы. В то время в Севилье был сооружен величественный монолитный четырехугольный минарет Хиральды как часть архитектурного ансамбля мечети, устоявший в ходе разрушительных религиозных войн. Он отличается от двух других строений, находившихся в Магрибе, близких альмохадскому стилю, своей гармоничной формой и великолепно внешним и внутренним орнаментом. Несмотря на реконструкцию верхней части Хиральды христианскими архитекторами, которая искажила цельный облик минарета, его основная часть продолжает поражать своим стилистическим благородством и сублильным декором. Архитектурный стиль Хиральды, несомненно, оказал влияние на появившуюся позднее западную средневековую готику, усвоившую гармонию формы и внутреннего убранства.

Другой шедевр арабской архитектуры Андалусии был создан в последнем мусульманском культурном центре Испании — в Гранаде. Альгамбра — дворцовый садово-парковый ансамбль правителей Гранадского эмирата. Он включает в себя дворцовую крепость со множеством оборонительных башен и других строений, обнесенную защитной стеной. Внутри имеются залы для приемов, соединяемые коридорами с разнообразными арками, внутренние дворыки, с садами и фонтанами. Дворец окружали парки, с прудами и аллеями. Величественный ансамбль Альгамбры впечатляет конструк-

тивным архитектурным решением, оригинальной асимметричной композицией, изысканным вкусом в исполнении внешнего и внутреннего декора, умелым подбором строительных материалов, с учетом их текстуры и цвета для достижения выразительности художественного замысла.

Геометрическая лаконичность и органичность экстерьера и интерьера ансамбля с лихвой компенсируются узорностью, использованием орнаментов, цветной мозаики, арабесок и каллиграфических надписей. Исключительное внимание уделялось внутреннему убранству — мозаика, витражи, инкрустации из драгоценных камней, мрамора и благородных металлов, гипсовая лепнина, резьба, керамика, изразцы — все это великолепие украшает стены и своды залов.

При рассмотрении стилей андалузской архитектуры и убранства в связи с анализом форм исламской архитектуры, проникшей на территорию Пиренейского полуострова, следует выделить уникальный архитектурный стиль — мудехар (получивший название от мусульманской религиозной группы мудехаров). В стиле мудехар элементы арабского и берберского зодчества переплелись с готической, греческой и римской традициями. Мудехары, оставаясь мусульманами, не покинули полуостров после завоевания его христианами в ходе войн Реконкисты. Используя свой талант, навыки и традиционные исламские художественные принципы, они принимали активное участие в создании объектов христианской архитектуры и искусства. Ярким образцом этого синкретического стиля является великолепный дворец Алькасар в Севилье. По своим размерам он уступает комплексу Альгамбры в Гранаде, но впечатляет гармонией в сочетании разных элементов архитектурных стилей, аркок, башнен, уютных внутренних двориков, а также садами, богатым убранством и причудливой лепниной. Можно увидеть множество примеров такого взаимообогащения в ансамблях Теруэля, Сарагоссы, Толедо, а также

в арагонских храмах.

Другим важным ареалом развития исламской архитектуры стала Центральная Азия после монгольского завоевания, когда Тимур, основатель мощной империи Тимуридов, и его последователи занялись восстановлением уничтоженных городов. Судя по планам восстановления Самарканда, Мерва, Бухары и других, городской центр формировала крепость, с резиденцией правителя. По соседству располагались административные здания, мечети и большая рыночная площадь. Рядом находились бассейны, фонтаны в окружении садов, имелась система водоснабжения, с каналами и резервуарами. Репрезентативная часть города была обдуманно спланирована: опоясана системой надежной защиты, с каменной стеной и крепкими воротами. За городской стеной спонтанно формировались предместья, где располагались летние резиденции знати, дворцы благородных особ, небольшие мечети, места для развлечений, а также жилища простых горожан и ремесленников.

Османская империя, утвердившаяся в Малой Азии и покорившая Константинополь в 1453 году, вскоре переняла византийское культурное наследие и архитектурную традицию, что не могло не изменить облик османских городов XVI века — это купола и арки грандиозных размеров. Гениальный турецкий архитектор армянского происхождения Мимар Синан, экспериментируя в поисках новых принципов конструкции и решая сложные архитектурные задачи, создал исключительные архитектурные творения. Он прославился множеством величественных ансамблей мечетей, в которых, синтезировав византийские и традиционные исламские архитектурные элементы, разработал новые способы конструкции купольной и полукупольной архитектуры, которые позволили создать эстетически иной облик внутреннего пространства зданий. Единая композиционная система архитектуры и декора в его мечетях включала различные минареты, эстетично оформленные

удлиненные внутренние дворики, павильоны, резервуары с водой и садово-парковые зоны.

Мечети Шехзаде, Сулеймание и Селимие являются архитектурными шедеврами Синана. Последнюю из них он сам считал наилучшим из всего им созданного. Действительно, по композиции и взаимодействию различных составляющих частей ансамбля, а также по ее изысканности и красоте, несмотря на компактность, Селимие представляется уникальным и непревзойденным творением архитектора. Эстетический облик Селимие, основывающийся на принципах идеальной пропорции, с внутренним двориком, окруженным аркадами, и с фонтаном в центре, напоминает мечети арабского гипостила. Четыре 70-метровой высоты стройные и изящные минареты придают иллюзию легкости и парения в воздухе всему архитектурному ансамблю мечети. Синан оказал огромное влияние на все последующее развитие исламской архитектурной эстетики, закрепил фундаментальные принципы османской архитектуры, характерными чертами которой стали венчающий сооружение огромный купол и обширное пространство под ним в молитвенном зале.

Эпилог и итоговый комментарий

Подводя итоги анализа взаимодействия важнейших искусств арабо-мусульманской цивилизации, можно констатировать, что идеология ислама была к ним более толерантна в сравнении с латинским Западом и византийским христианством. Исламская искусствоведческая эстетика и художественная практика, веками впитывая и поглощая ранее существовавшие в цивилизационном пространстве эстетические и художественные традиции Аравийского полуострова, Магриба, Египта, Леванта, Месопотамии, Ирана, Центральной Азии, исламизированного Пиренейского полуострова, арабизированной части Индии, Турции, стран южной Сахары, сформировала более или менее унифици-

рованную арабо-мусульманскую систему эстетических и художественных представлений. Однако в отличие от христианской, буддистской, индуистской и тантристской традиций, арабо-мусульманская эстетика, испытав сильное влияние исламской идеологии, все же оставалась *de facto* более свободной от религии в своих эстетических установках, обходя жесткие требования религиозных канонов. Причиной тому являлось отсутствие в исламе влиятельной церковной иерархии, представители которой осуществляли бы контроль над эстетическими и художественными процессами. Этому способствовала установка коранической метафизики, согласно которой, каждый верующий в Аллаха без посредников стремится к личностному поиску своей веры.

С другой стороны, подъем искусствоведческой эстетики исламской цивилизации напрямую соотносится с «золотым веком» изящных и прикладных искусств, возвышением архитектуры и других видов художественного творчества. Следовательно, постижение главных идей и принципов эстетики арабо-мусульманского мира предполагает продвижение от специфики художественной практики к теоретическим обобщениям. Основное течение исламской искусствоведческой эстетики в большей мере связано с исследованием литературного творчества, прежде всего поэзии. Подобно индийской традиции, она больше сосредоточена на проблемах поэтики в процессе познания теоретических законов поэзии, нежели на осмыслении эстетических закономерностей архитектуры, каллиграфии, литературы, музыки и других видов искусств.

Анализ взаимодействия между различными видами искусств в арабо-мусульманском цивилизационном пространстве, сопряжен с определенными сложностями. С одной стороны, в большинстве стран и регионов, вошедших позднее в арабо-мусульманский Халифат (Египет, Сирия, Палестина, Персия, Армения, Грузия, Ирак, Иран, Сицилия, часть Испа-

нии и Индии), уже существовали местные устоявшиеся эстетические традиции и формы искусства.

Кроме того арабо-мусульманская искусствоведческая эстетика и система искусств отличаются от индийской, китайской, античной и западной эстетических традиций более узким полем художественно-рефлексивной системы и более глубоким проникновением постулатов ислама в сферы искусства и эстетического сознания. Развитие искусствоведческой эстетики, в первую очередь соотносящейся с распространением вдохновенной божественным словом поэзии (в меньшей степени литературы и каллиграфии), становится основным объектом теоретического осмысления природы эстетического, а также процесса художественного творчества и его плодов. Этот путь научных изысканий противостоит анализу «сверху», присущему философской эстетике и философии искусства, в которых внимание концентрировалось на философских проблемах взаимодействия искусств.

Наиболее существенные факторы, определявшие своеобразие феномена исламского искусства, в ходе развития истории перманентно менялись так же, как менялись время от времени потоки, питавшие эту культуру вдохновением. На раннем этапе формирования арабо-мусульманской искусствоведческой эстетики ключевую роль играли сирийские, месопотамские, иудейские, эллинистические, византийские, несторианские традиции, обеспечивавшие арабскую эстетику большинством основополагающих эстетических предписаний, а также визуально воспринимаемыми структурами, поэтическими символами и метафорами. Это придает особую важность во взаимодействии исламских искусств орнаментальным структурам, геометрическим визуальным формам, арабескам, стилизованным растительным и животным образам.

На более позднем этапе развития исламское искусство испытало сильное влияние эстетического наследия и худо-

жественных стилей, оформившихся во времена правления персидских династий Сасанидов и Ахеменидов, а после монгольского завоевания — монгольской, китайской, индийской, османской и коптской традиций. След кочевых народов в искусстве больше ощущался в северо-восточных регионах исламского цивилизационного пространства. Хотя в ходе дальнейшего исторического процесса различные внешние идеи и художественные формы сливались в единый поток исламской эстетической мысли и искусства, в отдельных частях арабо-мусульманского мира взаимодействие видов искусств происходило с сохранением местных особенностей, под влиянием региональных политических и культурных традиций.

Ссылки

1. Рудаки. Избранное. (Сталинабад, Таджикгосиздат, 1949), 80.
2. *Massignon, Louis*. Les méthodes de réalisation artistique des peuples de l'islam. // *Opera minora*, 1963, Vol. 3, 9–28; *Grünebaum, Gustave Edmund von*. Idéologie musulmane et esthétique arabe // *Studia Islàmica*, 1955, Vol. 3, 5–23; *Gabrieli, Francesco*. The Literary Tendencies in Islam // *The Traditional Near East*. S. Stewart–Robinson (ed.). (New Jersey, 1966), 165–183; *Papadopoulo, Alexandre*. L'islam et l'art musulman (Paris: Mazenod), 1976, 1978, 2002; *Ettinghausen, Richard*. La peinture arabe (Genève: Skira), 1962; *Ettinghausen, Richard, Grabar, Oleg*. Jenkins–Madina, Islàmic Art and Architecture 650–1250. (New Haven: Yale University Press), 2001; *Grabar, Oleg*. Penser l'art islamique: une esthétique de l'ornement (Paris: Albin Michel), 1996; *Grabar, Oleg*. The Mediation of Ornament (Princeton: Princeton University Press), 1992; *Marçais, Georges*. L'art musulman (Paris: PUF), 1962; *Stierlin, Henri*. L'art de l'islam en Orient, d'Isfahan au Taj Mahal (Paris: Gründ), 2002; *Stierlin, Henri*. L'art de l'islam méditerranéen, de Damas à Cordoue (Paris: Gründ), 2005; *Cağadev A. B.* Очеловеченный мир в философии и искусстве мусульманского средневековья // *Эстетика и жизнь*, вып. III (Москва: Искусство), 1974; *Cantarino, Vicente*. Arabic Poetics in the Golden Age: Selection of Texts Accompanied by a Preliminary Study (Leiden: BRILL), 1975; *Gonzalez, Valérie*. Beauty and Islam: Aesthetics in Islàmic Art and Architecture (London: Institute of Ismaili Studies), 2001; *Gonzalez, Valérie*. Le piège de Salomon: La pensée de l'art dans le

- Coran (Paris: A. Michel), 2002; *Шукуров, Шариф*. Смысл, форма, образ (Алма-Ата: Дайк Пресс), 2008; *Шукуров, Шариф*. Хорасан. Территория искусства. (Москва: Прогресс Традиция), 2016.
3. *Grünebaum, Gustave Edmund von*. Idéologie musulmane et esthétique arabe // *Studia Islāmica*, 1955, Vol. 3, 16.
 4. *Behrens–Abouseif, Doris*. Beauty in Arabic Culture. (Princeton, NJ: Markus Wiener Publishers, 1998), 115.
 5. *Аль–Фараби*. Философские трактаты (Алма-Ата: Наука, 1970), 221.
 6. *Ibn Khaldūn*. The Muqaddimah: An Introduction to History (New York, 1958, Vol. II.), 397–398.
 7. *Massignon, Louis*. Les méthodes de réalisation artistique des peuples de l’Islam. // *Opera minora*, 1963, Vol. 3, 12.
 8. Социальные, этические и эстетические взгляды аль–Фараби (Алма-Ата: Наука, 1984), 80.
 9. *Ибн Рашик*. Опора в красотах поэзии, ее вежестве и критике // *Брагинский, В. И.* Проблемы типологии средневековых литератур Востока (Москва: Наука, 1991), 302–317: 310.
 10. *Clevenot, Dominique*. Une esthétique du voile: Essai sur l’art arabo-islamique (Paris: L’Harmattan) 1994, 12.
 11. *Marçais, Georges*. L’art musulman, (Paris: PUF), 1962, 5.
 12. *Grabar, Oleg*. La formation de l’art islamique (Paris: Flammarion), 1987, 12.
 13. *Papadopoulo, Alexandre*. L’Islam et l’art musulman (Paris: Mazenod), 2002, 22.
 14. История эстетической мысли. В 6 томах (Москва: Искусство), Т. 2, 1985, 111.
 15. *Cantarino, Vicente*. Arabic Poetics in the Golden Age: Selection of Texts Accompanied by a Preliminary Study (Leiden: BRILL), 1975, 1
 16. *Шамс и Каїс Ар – Рази*. Свод правил поэзии аджама // *Брагинский В. И.* Проблемы типологии средневековых литератур Востока (Москва: Наука), 1991, 330–342: 337.
 17. *Pellat, Charles*. Langue et littérature arabes (Paris: Colin), 1964, 32
 18. *Shimmel, Annemarie*. Calligraphy and Islāmīc Culture (London: I. B. Tauris), 1990, 61.
 19. *Papadopoulo, Alexandre*. L’Islam et l’art musulman (Paris: Mazenod), 2002, 30–31.
 20. *Дадаш, Сиявуш*. Теория формального изобразительного языка тюркской миниатюры (Стамбул: Mega), 2006, 50.
 21. *Massignon, Louis*. Les méthodes de réalisation artistique des peuples de l’Islam. // *Opera minora*, 1963, Vol. 3, 9. (Цит. по изданию: *Масиньон, Л.* Методы художественного выражения у мусульман-

ских народов // Арабская средневековая культура и литература.
М., 1978, с. 55).
22. Ibid., 55

ОБЗОРЫ / REVIEWS

МАРАТ АФАСИЖЕВ

ЭСТЕТИКА КАНТА В СВЕТЕ СОВРЕМЕННОЙ НАУКИ

Абстракт

В статье дается обзор принципиально важной историко-эстетической проблематики, связанной с теоретическими идеями И. Канта. Автор рассматривает их в связи с позднейшими интерпретациями этих проблем, данными научных исследований и художественной практикой. Настоящий обзор особенно важен в связи с многочисленными в настоящий период опытами теоретического переосмысления эстетических классического периода.

Ключевые слова

Ощущение, восприятие, образ, рассудок, разум, идея, схема, вкус, искусство, творчество, игра, И. Ньютон, Ч. Дарвин, К. Маркс.

Однажды перечитывая Канта, я обратил внимание на его фразу: «Природа дает искусству правило» и не придавал ему особого значения — ведь все в итоге произошло от природы. Но в предшествующей Канту философии и эстетике Просвещения — рационализме Декарта, субъективного идеализма Беркли, метафизики Вольфа и Баумгартена природа в контексте искусства не рассматривалась.

Здесь и явился Кант и попытался на иных научных основаниях решить проблему познания и творчества в науке и искусстве как синтеза материального и идеального, духовного и эмоционального. При этом он исходил из того,

что предметы мира человек воспринимает как субъективные представления не пассивно, как это было характерно для предшествующих ему философов Античности, Средневековья и Просвещения, а активно и творчески и, по его терминологии, не *перцепцией* воспринятых предметов, а *трансцендентальной апперцепцией*. Субъект, по теории Канта, создает их в своем воображении как формы воспринятых предметов и соотносит их с Рассудком, который опознав их содержание, далее «возносит» их к Разуму, который определяет их целесообразность для практического применения и удовлетворения той или иной потребности человека или общества.

Все это, на первый взгляд кажется ясным и понятным, за одним исключением — откуда в рассудке появились априорные формы и содержание при восприятии всех возможных предметов, если он не мог выйти за пределы своего субъективного бытия в объективный мир природы и общества.

Кант предложил иное решения проблемы познания и разработал *схему* процесса соединения чувственных образа воспринятых предметов с понятиями рассудка следующим образом. Он пишет:

Для каждого эмпирического понятия требуется три акта самостоятельной способности познания: 1. *Схватывание* (apprehensio) многообразного [содержания] созерцания. 2. *Апперцепция*, т. е. синтетическое единство осознания этого многообразия в понятии объекта (apperceptio comprehensiva). 3. *Изображение* (exhibitio) предмета, который соответствует этому понятию в созерцании. Для первого акта требуется воображение, для второго — рассудок, для третьего — способность суждения, которая, если дело идет об эмпирическом понятии, будет определяющей способностью суждения.

(1, с.124)

— — —
— — —

Таким образом,

Схема сама по себе есть всегда лишь продукт воображения, но так как синтез воображения имеет в виду не единичное созерцание, а только единство в определении чувственности, то схему все же следует отличать от образа.

(2, с. 222)

Ибо схема — формальная абстрактная возможность определения конкретно место для образа в рассудке среди других воспринятых ранее образов предметов и явлений действительности. На этом основании Кант все результаты прежних восприятий обобщил в системе понятий или категорий рассудка. Так,

...схема количества — порождение (синтез) самого времени в последовательном схватывании предмета, схема качества — синтез ощущения (восприятия) с представлением о времени, т. е. наполнение времени, схема отношения — отношение восприятий между собой во всякое время...

(2, с. 225—226)

На этом основании Кант производит, по его убеждению, революционный переворот в теории познания, так как общая функция этих категорий заключается в том, чтобы подчинить воспринятые предметы и явления общему правилу, согласно которому

...трансцендентальная истина, предшествующая всякой эмпирической истине и делающая ее возможной, состоит в общем отношении к этому опыту.

(2, с. 226)

Таким образом, схема как продукт воображения, во первых, синтезирует в чистых понятиях многообразие созерцаний отдельных предметов как априори первичного уровня,

а во-вторых, как схема высшего уровня априори синтезирует все категории рассудка в единстве и разнообразии их функций.

По сути, это формальная схема диалектического объединения в сознании единства и разнообразия или разнообразия в единстве при восприятии предметов действительности.

Каково происхождение схемы Кантом не определено и кажется им загадочным и непознаваемым. И, по его заключению,

Этот схематизм нашего рассудка в отношении явлений и их чистой формы есть скрытое в глубине человеческой души искусство, настоящие приемы которого нам вряд ли когда-либо удастся угадать у природы и раскрыть.

(2, с. 223)

Но, на самом деле, это оказалось возможным, ибо сама природа как источник знания исконно организована как диалектическое единство разнообразия в единстве ее объектов и стихийных явлений, что и сформировало внутренние структуры мозга адекватно организации природы. Кант «угадал» в природе и логическим путем обосновал возможность и необходимость подобной схемы как способа гармонического взаимодействия человека и окружающей его природы.

Современная наука принципы организации природного макро — и микромира изучила достаточно подробно и в интересующем нас аспекте пришла к замечательному выводу: природная среда Земли на всех ее уровнях организована как единство в разнообразии или разнообразие в единстве, а по сути — как *эстетическая пространственно — динамическая структура*.

Например, определенные виды флоры и фауны в своих пределах представляют неисчислимое разнообразие в их

строении и эволюции. Но нет ни одной точной копии листа на деревьях, дерева в лесу или саду, ни одной механической копии животных или насекомых одного вида. И поскольку в продолжение долгой эволюции предки человека занимались собирательством съедобных растений, а затем и охотой на диких животных, то в процессе и результате их утилитарная полезность и их формы ими были воспринимаемы и эмоционально освоены. То есть, запечатлены в физиологических структурах их мозга и при восприятии ими этих форм уже не требовалось усилий для их распознавания. И они вызывали чувство удовлетворения не только своей пригодностью для пищи, но и своим видом — цветом и формой, которые сигнализировали об этой пригодности (или непригодности). Можно сказать, что длительный период собирательства и охоты стал естественной школой «эстетического воспитания» наших далеких предков.

Такова природа в ее единстве и разнообразии всех ее предметных форм. Но не только природа, но и мировое человечество, которое представляет собой антропологическое единство и при этом огромное разнообразие расовых, физических особенностей по цвету кожи, внешним обликам, обычаям, поведению в обществе, в быту т. д. Соответственно тот же закон единства и разнообразия проявляется и в идеализованных формах духовного мира человечества — в философии, науке и религии. И если в науке единство открытых законов — математики, физике, биологии, космологии постепенно возрастало, очищаясь от различных мифических и религиозных заблуждений, то в философии, начиная с античности, сохранились все ее гениальные представители — Платон, Аристотель, Кант, Гегель, Маркс и некоторые другие, так как современная философия содержит их открытия как необходимые этапы ее мирового развития. И не случайно считается, что философия как таковая является ее историей.

В XIX, XX, XXI веках наука и ее технологическое приме-

нение достигли выдающихся результатов во многих областях природы, общества, антропологии, культуры и искусства.

На фоне этих достижений метафизическая методология исследования познания и творчества Канта уступает, на наш взгляд диалектическому методу, возникшему впервые благодаря теории эволюция Ч. Дарвина, философии Г. В. Ф. Гегеля и развитой К. Марксом диалектической методологии исследования античной философии и науки, первобытного и буржуазного общества.

Вообще, Кант вынужден был начинать свое исследование философии и эстетики до теории эволюции — как содержание рассудка современного человека. И это сказалось на определении Кантом последовательности процесса, согласно которому главная роль была предназначена рассудку как результату познания без определения его цели. В то время как Разум, выражающий потребности как цели познания и предметы их удовлетворения Кантом были не определены для чего был предназначен воспринятый и познан рассудком предмет.

Не случайно же современная наука происхождение жизни начинает с происхождение клетки, Земли с первоначального взрыва, человека с первобытного существа — обезьяны, а становление его духовного мира и в частности возникновение его первичных форм познания с чувственного ощущения предметов той или иной потребности человека. И лучшим примером в утверждении такой методологии могут служить идеи К. Маркса о принципах научного исследования человеческой чувственности. Мы читаем:

Чувственность... должна быть основой всей науки. Наука является действительной наукой лишь в том случае, если она исходит из чувственности в ее двойном виде: из чувственного сознания и чувственной потребности...

(3, с.124)

Таким образом, именно потребность должна быть первым звеном и побудительной причиной познания. У Канта же потребность познания и ее цель, определяемая разумом являются последним звеном в процессе познании природных и общественных предметов и явлений.

Далее, Кант исходил из природы не только в теории познания, но и в художественном творчестве, предварив его исследование следующим определением:

Гений — это талант (природное дарование), который дает искусству правило. Поскольку талант, как прирожденная продуктивная способность художника, сам принадлежит к природе, то можно было бы сказать и так: гений — это прирожденные задатки души (*ingenium*), через которые природа дает искусству правило.

(4, с.322—323)

Кант поясняет это следующим образом:

...так как без предшествующего правила ни одно произведение нельзя назвать искусством, то природа в субъекте (и благодаря расположению его способностей) должна давать искусству правила, т. е. изящное искусство возможно только как произведение гения.

(4, с. 323)

Кант предлагает два способа применения этого «правила» в искусстве. В качестве первого произведение гения должно быть оригинальным и образцовым и в то же время «показательным», то есть созданным не посредством подражания чему-то ни было, а само должно служить для подражания в качестве «мерила» оценки произведений искусства подражателей гения. Согласно второму правилу обоснован особый характер взаимодействия воображения и рассудка в художественном творчестве. И если в процессе познания воображение должно согласовываться с понятиями рассудка, то

...в эстетическом отношении, наоборот, оно свободно давать помимо указанной согласованности с понятиями (но непринужденно) богатый содержанием, хотя и неразвитый, материал для рассудка, который рассудок в своем понятии не принимал во внимание, но который он применяет не столько объективно для познания, сколько субъективно для оживления познавательных сил...

(4, 333—334)

То есть, воображение помимо согласования с понятиями рассудка для познания, одновременно играет роль в художественном творчестве как оживляющий принцип, который приводит душевные силы художника в движение или игру. В результате продуктивное воображение способно из материала естественной природы создавать как бы другую природу, а именно эстетические идеи, которые стремятся к разуму за пределы эмпирического опыта к изображению интеллектуальных идей и их внутренним созерцаниям как видимостям объективной реальности, что позволяет воображению сделать наглядными идеи разума о различных фантастических существах ада или рая, смерти, зависти, славу, любовь и различные добродетели или пороки людей.

Обратим внимание на определение природы в искусстве как эстетических *идей* или внутренних созерцаний, которых воображение представляет в виде объективной реальности, а не как физической реальности. А по сути, как симулякр или фантом сознания. Но как тогда быть с определением творчества в изобразительных искусствах — скульптуры, архитектуры и т. д.

Далее, подводя итоги своего исследования, природы эстетического и художественного творчества, Кант на вопрос, что важнее в произведениях искусства — непосредственное воображение или вкус (как понятие рассудка — априори доминирующего над чувствами и воображением) и дает следующий ответ.

В самом деле, все богатство воображения в его не основанной на законах свободе не порождает ничего, кроме нелепости; способность же суждения есть способность приспособлять воображение к рассудку. Вкус, как и способность суждения вообще, есть дисциплина (или воспитание) гения, которая очень подрезывает ему крылья и делает его благонравным или отшлифованным; в то же время вкус руководит им, [показывая], куда и как далеко он может идти, оставаясь при этом целесообразным; и так как вкус вносит ясность и порядок в полноту мыслей, то он делает идеи устойчивыми, способными вызывать длительное и всеобщее одобрение, быть преемницами других [идей] и постоянно развивать культуру. Если, следовательно, при столкновении этих двух свойств в каком-либо произведении надо чем-нибудь пожертвовать, то жертва, скорее, должна быть принесена со стороны гения; и способность суждения, которая в делах изящного искусства высказывается исходя из своих принципов, позволит ограничить скорее свободу и богатство воображения, чем рассудок.

(4, с.337)

Это удивительное и неожиданное определение функции искусства напоминает идеологическую формулу социального реализма с его «правилом» — изображать реальность не саму по себе, а в свете идеалов коммунизма. Кант едва ли предвидел нечто подобное в будущем и лишь отразил общественную ситуацию в эпоху Просвещения и в качестве причины ограничения свободы творчества, этим идею, согласно которой искусство в эпоху Просвещения должно быть понятным для простого народа соответственно его уровню развития.

Позиция Канта в определении роли искусства в обществе не показалась уместной поэтам и писателям Европы — Гете, Шиллеру, Гейне, Байрону, а России Пушкину, Лермонтову, которые знали о точке зрения Канта, но которым ближе была формировавшаяся романтическая позиция абсолютной свободы гения. Так, несомненно позиции Канта известны А.С.Пушкину, у которого в «Евгении Оне-

гине» Ленский — «поклонник Канта и поэт». Однако как последовательный романтик нормы и правила внехудожественного происхождения Пушкин неоднократно подвергал сомнению и критике в течение своей творческой практики. Поэт всю свою творческую жизнь испытывал гласное и негласное давление власти через государственную цензуру, а в последние годы — через личную цензуру Николая Первого. Вот характерная позиция Пушкина на эти насильственные «правила»:

Зависеть от царя, зависеть от народа —
Не все ли нам равно? Бог с ними.
Никому
Отчета не давать, себе лишь самому
Служить и угождать; для власти, для ливреи
Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи;
По прихоти своей скитаться здесь и там,
Дивясь божественным природы красотам,
И пред созданными искусствам и вдохновенья
Трепеща радостно в восторгах умиленья.
Вот счастье! вот права...

(5, с. 381)

Перейдем к обзору методологических предпосылок и результатов его эстетики Канта, учитывая время и состояние философии и эстетики в период его жизни и творчества. Время перехода философии и эстетики от рационализма Декарта, субъективного идеализма Юма и Беркли к Новому времени раннего капитализма при монархических режимах в Европе и России. В этих условиях Кант явился зачинателем научной философии и эстетики, сосредоточившись главным образом на субъекте и функциях его представлений, воображения, разума, рассудка в эстетическом восприятии и художественном творчестве. На их основе он построил свою систему логических доказательств и обосновал результаты своей эстетики. В этом применении своего интеллекта он проделал поистине титаниче-

скую работу, создав сложный интеллектуальный конструкт взаимосвязанных и взаимоопределяемых понятий и идей, изложенных очень сложным языком с пространными неоднократными повторениями одних и тех же позиций с различными смысловыми добавлениями.

В итоге, погружаясь в эстетику Канта, всю энергию и способности приходится напрягать на ее освоение и понимание ее результативных обобщений. Много лет назад по заказу одного из ведущих тогда отечественных изданий мной была написана книга об эстетике Канта (6). В ней, как тогда казалось, был изложен объективный взгляд на нее, но время требует пересмотра некоторых позиций в этих вопросах.

В результате последующих размышлений, мне кажется, что эстетика Канта имеет определенные недостатки недостатки, особенно заметные в свете современных представлений. Например, удивляет то, что Кант как современник Гете, Шиллера, Гейне, Руссо и многих других поэтов и писателей при исследовании художественного творчества исходит из идеи природы, которая дает искусству «правило», и основное внимание уделяет взаимоотношениям рассудка, воображения, разума чувственности, но не говорит о духовном содержании искусства и его роли в общественной жизни — кроме того, что оно «оживляет» и активизирует душевные силы человека. Это привело к тому, что Кант, по его признанию, не создал доктринальную — научную эстетику, а лишь предпосылки для ее дальнейшего развития.

Основной причиной этому было состояние и уровень развития науки и философии того времени, а главное — еще не была создана теории эволюции, и Кант в своем стремлении к созданию научной философии за образец методологии исследования природы и человека взял творчество И. Ньютона, предмет исследования которого был Космос с его механически однообразными движениями небесных тел, что позволяло ему создать законы их взаимного притяже-

ния и отталкивания в небесном круговороте различных планет и звезд. Уровень понимания Кантом предмета эстетики определили тот специфический результат его теории и функции искусства, который в принципе не соответствовал уровню искусства его времени.

Кант разрабатывал эстетику на основе гносеологического инструментария своего времени, вне исторического развития предмета — содержания и форм искусства в его видовом разнообразии. За исключением обоснования функции искусства в современном ему обществе, впервые откровенно признав его зависимость от вкуса, а по сути от политической конъюнктуры своего времени, под влиянием которой происходит компромисс между господствующей идеологией и реальной практикой искусства. И в этом смысле Кант, по сути, обосновал в понятии вкуса зависимость искусства от идеологии и власти в европейской истории. Так что не вся эстетика Канта осталась в прошлом в своей «музейной» уникальной ценности, но кое-что и до сих пор не потеряло своей актуальности.

Учитывая эти уроки классической истории эстетики, следует заключить, что современная эстетика должна сочетать гносеологию и реальную историю искусства. Тем более, в отличие от медленной эволюции искусства в прежние эпохи, XX столетие с его ускоренными темпами развития в непредсказуемых формах и методов творчества породило множество направлений и течений — в начале века идеологически заряженных против буржуазной культуры — дадаизм, сюрреализм, футуризм. А затем после Второй мировой войны — поп-арт, возникший в Англии и США как продолжение рекламы и начала эстетической демонстрации обществом его массового потребления, а также использование науки и техники для создания различных арт-практик (ре-ди-мэйды М. Дюшана, шелкография Э. Уорхола, бомба «Ф-111» Д. Розенквиста, гигантские монументы К. Олденбурга а также произведения в творческих технологиях пер-

форманса, боди-арта, лэнд-арта, концептуализма и т. д. Извлекая опыт из своего великого прошлого в образе строго и дискурсивно ясно выстроенной, но не соотношенной с артистическими практиками своего времени эстетики Канта, современная эстетика должна отражать указанную выше динамику, а также и те много явления, которые возникают в текущем времени и не указаны в этом перечне.

Ссылки

1. *Кант, И.* Первое введение в критику способности суждения. 1789 – 1790 // Соч. в шести томах. Т. 5. / Под общ. ред. В.Ф.Асмуса, А.В.Гулыги, Т.И.Ойзермана. Ред. пятого тома В.Ф.Асмус. М.: Мысль, 1966.
2. *Кант, И.* Критика чистого разума // Соч. в шести томах. Т. 3 / Под общ. ред. В.Ф.Асмуса, А.В.Гулыги, Т.И.Ойзермана. Ред. третьего тома Т. И. Ойзерман. М.: Мысль, 1964.
3. *Маркс, К.* Экономическо-философские рукописи 1844 года // *Маркс, К. и Энгельс Ф.* Соч., изд второе. Т. 42. М.: Политиздат, 1974.
4. *Кант, И.* Критика способности суждения // Соч. в шести томах. Т. 5. / Под общ. ред. В.Ф.Асмуса, А.В.Гулыги, Т.И.Ойзермана. Ред. пятого тома В.Ф.Асмус. М.: Мысль, 1966.
5. *Пушкин, А. С.* Из Пиндемонты // Собр. соч. Т. 2. М.: Художественная литература, 1974.
6. *Афасижев, М. Н.* Эстетика Канта. М.: Наука, 1974.

MARAT AFASIZHEV

KANT'S AESTHETICS IN THE LIGHT OF MODERN SCIENCE¹

Abstract

The article provides an overview of fundamentally important historical and aesthetic issues related to the theoretical ideas of I. Kant. The author considers them in connection with later interpretations of these problems, research data and artistic practice. This review is particularly important in connection with the numerous experiments in the present period of theoretical rethinking of the aesthetic classical period.

Keywords

Sensation, perception, image, reason, mind, idea, scheme, taste, art, creativity, game, I. Newton, C. Darwin, K. Marx.

Once re-reading Kant I paid attention to his phrase: «Nature gives art a rule» and did not attach much importance to it — after all, everything eventually came from nature. But in the preceding to Kant philosophy and aesthetics of the Enlightenment — the rationalism of Descartes, the subjective idealism of Berkeley, Wolf's and Baumgarten's metaphysics nature was not considered in the context of art.

Here Kant came on the theoretical scene and he tried on

¹ Перевод Сергея Дзикевича (AU).

other scientific grounds to solve the problem of cognition and creativity in science and art interpreting it as synthesis of the material and the ideal, of the spiritual and the emotional. At the same time he proceeded from the fact that a person perceives the objects of the world as subjective representations not passively, as it was typically supposed by previous to him philosophers of Antiquity, the Middle Ages and the Enlightenment, but actively and creatively, and, in his terminology, not by the *perception* of perceived objects, but by *transcendental apperception*. The subject, according to Kant's theory, creates them in his imagination as forms of perceived objects and relates them to Reason, which recognizing their content, then «elevates» them to Mind, which determines their expediency for practical application and satisfaction of a particular need of a person or society.

And all this, at first glance, seems clear and understandable, with one exception — where did apriori forms and their content appear in human mind when it perceives all possible objects if it could not go from its subjective being into the objective world of nature and society.

Kant proposed an alternative solution to the problem of cognition and developed *the scheme* of the process combining sensory images of perceived objects with the concepts of mind as follows. He's writing:

To every empirical concept, namely, there belong three actions of the self-active faculty of cognition: 1. the **apprehension** (*apprehensio*) of the manifold of intuition; 2. the **comprehension**, i.e., the synthetic unity of the consciousness of this manifold in the concept of an object (*apperceptio comprehensiva*); 3. the **presentation** (*exhibitio*) of the object corresponding to this concept in intuition. For the first action imagination is required, for the second understanding, for the third the power of judgment, which, if it is an empirical concept that is at issue, would be the determining power of judgment.

(1, p. 23)

Thus,

The schema is in itself always only a product of the imagination; but since the synthesis of the latter has as its aim no individual intuition but rather only the unity in the determination of sensibility, the schema is to be distinguished from an image.

(2, p. 273)

For the schema is a formal abstract possibility of determining specifically the place for an image in the mind among other images of objects and phenomena of reality perceived earlier. On this basis, Kant summarized all the results of previous perceptions in the system of concepts or categories of reason.

So

...in the case of magnitude, the generation (synthesis) of time itself, in the successive apprehension of an object; in the case of the schema of quality, the synthesis of sensation (perception) with the representation of time, or the filling of time; in the case of the schema of relation, the relation of the perceptions among themselves to all time...

(2, p. 275–276).

Thus, the schema as a product of imagination, firstly, synthesizes in pure concepts the diversity of contemplations of individual objects as a priori primary level, and secondly, as a higher level scheme, a priori synthesizes all categories of reason in unity and diversity of their functions. In essence, this is a formal scheme of dialectic unification in the consciousness of unity and diversity or diversity in unity in the perception of objects of reality. What the origin of the scheme of Kant is undefined and seems to them mysterious and unknowable. And according to his conclusion

This schematism of our understanding with regard to appearances and

their mere form is a hidden art in the depths of the human soul, whose true operations we can discern from nature and lay unveiled before our eyes only with difficulty.

(2, p. 273)

But, in fact, it turned out to be possible because nature itself as the source of knowledge is originally organized as a dialectical unity of diversity in the unity of its objects and elemental phenomena which formed the internal structures of the brain adequate to organization of nature as the whole. Kant «guessed» in nature and in a logical way substantiated the possibility and necessity of such a scheme as a method of harmonious interaction between man and his natural environment.

Modern science has studied the principles of organization of natural macro- and microworld in sufficient details and, in the aspect of interest to us, came to a remarkable conclusion: the natural environment of the Earth at all its levels is organized as unity in diversity, or diversity in unity, and in essence as an *aesthetic spatial-dynamic structure*.

For example, certain types of flora and fauna within their limits represent innumerable diversity in their structure and evolution. But there is not a single exact copy of a leaf on trees, a tree in a forest or a garden, not a single mechanical copy of animals or insects of the same species. And since, in the course of long evolution, the ancestors of man were engaged in gathering edible plants and then in hunting wild animals, in the process and as a result, their utilitarian suitability and their forms were perceived and emotionally mastered by them. That is, they were sealed in the physiological structures of their brain and when they perceived these forms they no longer needed effort to recognize them. And they evoked a feeling of satisfaction not only with their suitability for food but also with their appearance — color and shape — which signaled this fitness (or unsuitability). It can be said that a long period

of gathering and hunting has become the natural school of «aesthetic education» of our distant ancestors.

Such is nature in its unity and diversity of all of its objective forms. But not only nature but also mankind which is an anthropological unity and at the same time a huge variety of racial, physical characteristics in skin color, appearance, customs, behavior in society, in everyday life, etc. Accordingly, the same law of unity and diversity also manifests itself in the idealized forms of the spiritual world of humanity — in philosophy, science and religion. And if in science the unity of discovered laws — in mathematics, physics, biology, cosmology gradually increased being cleared from various mythical and religious errors then in philosophy, beginning with Antiquity, all its ingenious representatives — Plato, Aristotle, Kant, Hegel, Marx and some others, since modern philosophy contains their discoveries as necessary stages of its world development. And it is not by chance that it is considered that philosophy as such is its history.

In the XIX, XX, XXI centuries, science and its technological application achieved outstanding results in many areas of nature, society, anthropology, culture and art. In the light of these achievements Kant's metaphysical methodology for the study of cognition and creativity is inferior, in our opinion, to the dialectical approach that was first offered by Ch. Darwin's evolutionary theory, G.W.F. Hegel's philosophy and dialectical methodology developed by K. Marx.

In general, Kant was forced to begin his study of philosophy and aesthetics before the theory of evolution — as the content of the reason of modern man. And this affected Kant's determination of the sequence of the process, according to which the main role was assigned to reason as the result of knowledge without defining its purpose.

It is not occasional that modern science begins investigation the origin of life with the origin of the cell and begins investigation of the Earth from the initial Big Bang, and

becoming of a man — from a primitive being, a monkey, and formation of his spiritual world and, in particular, the emergence of his primary forms of cognition — from the sensual feeling of objects of a particular human need. The best example in the statement of such a methodology can be the ideas of K.Marx about the principles of the scientific study of human sensuality. We read:

Sense-perception (see Feuerbach) must be the basis of all science. Only when it proceeds from sense-perception in the twofold form of *sensuous* consciousness and *sensuous* need...

(3, p. 303)

Thus, it is the need to be the first link and the driving force for knowledge. In Kant, the need for knowledge and its purpose, determined by reason, are the final link in the process of knowledge of natural and social objects and phenomena.

Further, Kant proceeded from nature not only in the theory of knowledge but also in artistic creation, anticipating his study with the following definition:

Genius is the talent (natural gift) that gives the rule to art. Since the talent, as an inborn productive faculty of the artist, itself belongs to nature, this could also be expressed thus: **Genius** is the inborn predisposition of the mind (ingenium) **through which** nature gives the rule to art.

(4, pp. 186)

Kant explains this as follows:

...since without a preceding rule a product can never be called art, nature in the subject (and by means of the disposition of its faculties) must give the rule to art, i.e., beautiful art is possible only as a product of genius.

(4, p. 186)

Kant offers two ways to apply this «rule» in art. As a first, the work of a genius must be original and exemplary and at the same time «indicative», that is, not created by imitation of something but itself must serve as an «yardstick» for evaluating the works of art imitators of genius. According to the second rule, the special nature of the interaction of imagination and reason in artistic creativity is substantiated. And if in the process of knowing the imagination should be consistent with the concepts of reason, then

...in an aesthetic respect, however, the imagination is free to provide, beyond that concord with the concept, unsought extensive undeveloped material for the understanding, of which the latter took no regard in its concept, but which it applies, not so much objectively, for cognition, as subjectively, for the animation of the cognitive powers...

(4, p. 194)

That means that imagination in addition to coordination with the concepts of reason for knowledge at the same time plays the role in artistic creativity as the animating principle that brings the artist's spiritual forces into motion or play. As the result, productive imagination is able to create, as it were, from a material of natural nature, a different nature, namely aesthetic ideas that tend to the mind beyond the limits of empirical experience to portray intellectual ideas and their inner contemplation as appearances of objective reality, which allows the imagination to visualize the ideas of the mind about various fantastic creatures of hell or heaven, death, envy, glory, love and the various virtues or vices of men.

Let us pay attention to the definition of nature in art as aesthetic ideas or inner contemplations, which the imagination represents in the form of objective reality, and not as physical reality. And in fact, as a simulacrum or phantom of consciousness. But how then to be with the definition of creativity in the visual arts — sculpture, architecture, etc.

Further, summing up his research, the nature of aesthetic and artistic creativity, Kant answered the following answer to the question of what is more important in works of art — direct imagination or taste (as the concept of reason is a priori dominant over feelings and imagination).

For all the richness of the former produces, in its lawless freedom, nothing but nonsense; the power of judgment, however, is the faculty for bringing it in line with the understanding. Taste, like the power of judgment in general, is the discipline (or corrective) of genius, clipping its wings and making it well behaved or polished; but at the same time it gives genius guidance as to where and how far it should extend itself if it is to remain purposive; and by introducing clarity and order into the abundance of thoughts it makes the ideas tenable, capable of an enduring and universal approval, of enjoying a posterity among others and in an ever progressing culture. Thus if anything must be sacrificed in the conflict of the two properties in one product, it must rather be on the side of genius: and the power of judgment, which in matters of beautiful art makes its pronouncements on the basis of its own principles, will sooner permit damage to the freedom and richness of the imagination than to the understanding.

(4, p. 197)

This surprising and unexpected definition of the function of art resembles the ideological formula of socialist realism with its «rule» — depicting reality not in itself, but in the light of the ideals of communism. Kant hardly foresaw something similar in the future and only reflected the social situation in the Enlightenment and the reason for such a restriction of creative freedom and expressed the idea that art in the Enlightenment should be understandable for ordinary people according to their level of development.

And naturally, Kant's position in defining the role of art in society seemed appropriate to European poets and writers — Goethe, Schiller, Heine, Byron, and Russia to Pushkin, Lermontov, Tolstoy, Dostoevsky, who knew Kant. But they were more attracted to his theory of knowledge and the moral

problems of freedom, religion. However, it is possible that not all of them have fully studied his aesthetics. Otherwise, a reaction would follow which, truth on another occasion, was expressed by A. S. Pushkin. The poet throughout his creative life experienced a public and unofficial pressure of the government through state censorship, and in recent years through the personal censorship of Nicholas the First. And here is the typical answer of the poet:

Dependent from th'king, dependent from th'people —
Does matter it for us? God stays with 'em.
To no one
Deliver a report, and only to yourself
To serve and satisfy; for power, for uniform
No crooking conscience, nor ideas, no bows;
Just from my wil to go here and there
Admiring beauties of God's nature,
Before the fruits of art and inspiration
To stand in trembling of delight appreciation
That's happiness! these are the rights...¹

(5, p. 381)

Let us turn to an overview of the methodological prerequisites and the results of Kant's aesthetics within the state of philosophy and aesthetics of his period. Transition of philosophy and aesthetics from rationalism of Descartes, the subjective idealism of Hume and Berkeley to the New Era of early capitalism with monarchical regimes in Europe and Russia: under these conditions, Kant was a real pioneer of scientific philosophy and aesthetics concentrating mainly on a human surbject and the functions of his ideas, imagination, reason, aesthetic perception and artistic creation. On their basis he built his system of logical evidence and substantiated the results of his aesthetics. In this application of his intellect he

¹ This a free translation specially made for this article. — *S.D.*

did a truly titanic work creating the complicated intellectual construct of interrelated and mutually definable concepts and ideas a priori set out in a very complex language with extensive repetitions of the same positions with different semantic additions.

As a result, plunging into the aesthetics of Kant, all energy and abilities have to be strained on its development and understanding of its effective generalizations. Many years ago on the order of one of the leading domestic publishers I wrote a book about Kant's aesthetics (6). In that edition I tried to give an objective review of Kant's aesthetics but time requires rethinking of some positions in relation to this theme.

As a result of subsequent reflections it seems to me that Kant's aesthetics has certain drawbacks, especially visible in the light of modern ideas. For example, it is surprising that, as a contemporary of Goethe, Schiller, Heine, Rousseau and many other poets and writers, the study of artistic creativity proceeds from the idea of nature, which gives art a «rule», and focuses on the relationship of reason, imagination, intelligence, reason but does not speak about the spiritual content of art and its role in public life — except that it «revives» and activates the mental strength of a person. This led to the fact that Kant, by his admission, did not create a doctrinal — scientific aesthetics but only prerequisites for its further development.

The main reason for this was the state and level of development of science and philosophy of that time, and most importantly was that the theory of evolution had not been created yet, and Kant, in his quest to develop a scientific philosophy, took the work of I. Newton, whose subject was Cosmos with its mechanically monotonous motions of celestial bodies, which allowed it to set the laws of their mutual attraction and repulsion in the celestial gyre of various planets and stars. The level of Kant's understanding of the subject matter of aesthetics determined the specific result of his theory and function of art which in principle did not correspond to the

level of art of his time.

Kant developed aesthetics based on the epistemological tools of his time, outside the historical development of the subject — the content and forms of art in its species diversity. Except for the substantiation of the function of art in modern society, for the first time frankly recognizing its dependence on taste, and in fact on the political conjuncture of its time under whose influence there is a compromise between the dominant ideology and the real practice of art. And in this sense, Kant, in fact, substantiated in the notion of taste — the dependence of art from ideology and power in European history. So, not all the ideas of Kant's aesthetics remained in the past in their «museum» unique value but something still has not lost its relevance.

Taking these lessons from the classical history of aesthetics it should be concluded that modern aesthetics should combine theoretical epistemology with real history of art. Moreover, in contrast to slow evolution of art in previous eras the twentieth century with its accelerated pace of development in unpredictable forms and methods of creativity initiated many new trends — at the beginning of the century ideologically charged against bourgeois culture — Dadaism, surrealism, futurism. And then after the Second World War — pop art that emerged in England and the United States as a continuation of advertising and the start of aesthetic demonstration by the society of its mass consumption, as well as the use of science and technology to create various art practices (reday mades by M. Duchand, silk works by A. Warhol, the F-111 Bomb by D. Rosenquist, giant monuments of K. Oldenburg as well as works in creative technologies of performance, body art, land art, conceptualism, etc. Taking experience from its great past in the image of a strictly discursively lined up but not clearly correlated with artistic practices of his time Kant's aesthetic theory modern aesthetics should reflect the above exposed art dynamics as well as those of many phenomena that occur in the

current time and are not specified in this list.

References

1. *Kant, I.* Introduction to Critique of the Power of Judgment / Translated by Paul Guyer and Eric Matthews. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
2. *Kant, I.* Critique of Pure Reason / Translated by Paul Guyer and Allen W. Wood. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
3. *Marx, K.* Economic and Philosophic Manuscripts of 1844 / Translated by Martin Milligan and Dirk J. Struik // Karl Marx and Frederick Engels Collected Works. Vol. 3. Karl Marx March 1843-August 1844. Lawrence & Wishart Electric Book, 2010.
4. *Kant, I.* Critique of the Power of Judgment / Translated by Paul Guyer and Eric Matthews. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
4. *Pushkin, A.S.* Collected Works. Vol. 2. M.: Hudozhestvennaya Literatura, 1974.
5. *Afasizhev, M.N.* Kant's Aesthetics. M.: Nauka, 1974.

ПРАКТИКИ / PRACTICES

ВЫСТАВКА «ФИЛОСОФИЯ КАНОНА» 20 — 26 ЯНВАРЯ 2019 ГОДА

Фотосессия и текст Евгения Кондратьева (АУ)

На выставке «Философия канона» были представлены разнообразные произведения: от живописи, обращенной к религиозной тематике, до иконописи. Экспонировались одновременно работы и молодых и признанных авторов: художников Е. Максимова, А. Корноухова, скульпторов С. Коненкова, А. Бурганова, Л. Баранова, С. Антонова, иконописцев И. Зарон, А. Лавданского, С. Ржаницыной. Кроме работ, выполненных в традиционных изобразительных техниках, были выставлены картины в авангардной стилистике, а также концептуальные объекты, использующие новые художественные материалы. Куратор выставки Александр А. Бурганов применил плотную, так называемую «шпалерную» развеску и контрастное сопоставление экспозиционного материала.

Выставка «Философия канона» стала хорошей площадкой для эстетического осмысления понятий «религиозное искусство», «церковное искусство», «канон», «иконография». Выставочный и музейный контексты являются важными институциональными формами презентации религиозного и церковного искусства, способствуют диалогу между историческим наследием и новыми формами изобразительного искусства, связанными с религиозным опытом.



1. Афиша выставки / The poster of the exhibition.



2. *Общий вид одного из залов экспозиции / The general view of one of the exhibition halls*



3. *М. Цех. Благовещение / M. Zech. Annunciation*



4. А. Бурганов. Распятие / A. Burganov. Crucifixion



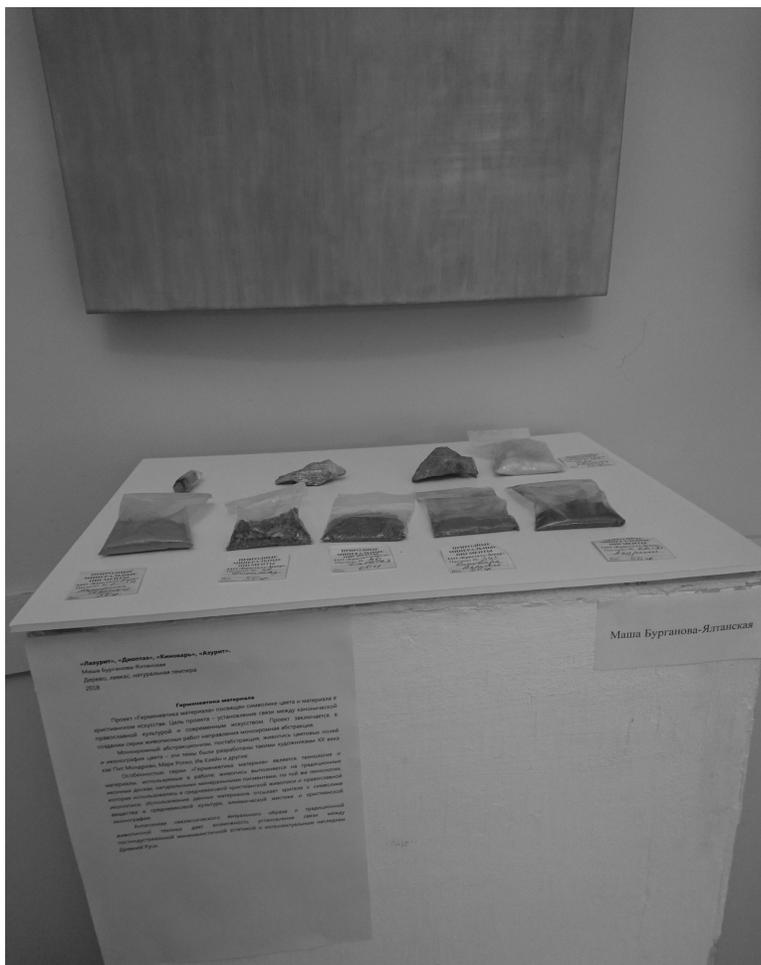
5. А. Кондрашев. Тихвинский образ Богоматери / А.
Kondrashev. The Tikhvinsky Image of God's Mother



6. В. Михайлов. Храмовый витраж / V. Mikhailov. The Temple Stained Glass.



7. Е. Марьян. Из серии «Реставрация» / E. Maryan. From «The Restoration» series



8. М. Бурганова-Ялтанская. Гермениевтика материала: Лазу-
 рит, Диоптаз, Киноварь, Азурит / М. Burganova-Yaltanskaya.
 Hermeneutics of materials: Lapis lazuli, Diophtase, Cinnabar,
 Azurite

JANUARY 20 — 26.2019
MOSCOW ARTISTS' UNION
EXHIBITION
«PHILOSOPHY OF CANON»

Photosession and text by Evgeny Kondratyev (AU)

The exhibition «Philosophy of Canon» presented a variety of works: from paintings, devoted to religious themes, to icon painting. There were exhibited works of both young and recognized artists (painters E. Maximov, A. Karnaukhov, sculptors S. Konenkov, A. Burganov, L. Baranov, S. Antonov, icon painters I. Zaron, A. Lavdansky, S. Rzhantsyna). The works executed in traditional pictorial techniques, as well as avant-garde paintings and conceptual objects using new artistic materials were presented. The exhibition's curator, Alexander A. Burganov, used a dense, so called «tapestry» hanging and contrasting comparison of the exhibition material.

«Philosophy of Canon» as a public event became a good ground for aesthetic reflection on the concepts of «religious art», «church art», «canon», «iconography». Exhibition and museum contexts are important institutional forms for presentation of religious and cathedral art moderating the dialogue between the historical heritage and the newcoming forms of art dealing with religious experience.

ОГЛАВЛЕНИЕ

РЕДАКЦИОННАЯ СТАТЬЯ	4
EDITORIAL	5
ЧИТАЙТЕ В ЭТОМ НОМЕРЕ	6
ТЕОРИЯ	6
ИСТОРИЯ	6
ПЕРЕВОДЫ	6
ОБЗОРЫ	7
ПРАКТИКИ	7
READ IN THIS ISSUE	8
THEORY	8
HISTORY	8
TRANSLATIONS	8
REVIEWS	9
PRACTICES	9
ТЕОРИЯ / THEORY	11
NATALIA STELMAK SCHABNER	13
RESOLVING THE PARADOX OF FICTION: ACTIVE RECONSTRUCTION AND EMOTIONAL DISSONANCE	13
НАТАЛЬЯ СТЕЛЬМАК ШЕЙБНЕР	32
РАЗРЕШАЯ ПАРАДОКС ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: АКТИВНОЕ ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ И ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ ДИССОНАНС	32
SALOMĚJA JASTRUMSKYTĚ	54
THE AESTHETICS OF SYNAESTHESIA. A CRITICAL APPROACH	55
ИСТОРИЯ / HISTORY	91
СЕРГЕЙ ДЗИКЕВИЧ	93
ПРЕРВАННЫЙ ПРОЕКТ ВАУНАУС: КРАТКАЯ ИСТОРИЯ И НЕКОТОРЫЕ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЛИЯНИЯ	93
Иллюстрации	111

SERGEY DZIKEVICH	138
INTERRUPTED BAUHAUS PROJECT: A BRIEF HISTORY AND SOME AESTHETIC INFLUENCES	138
ПЕРЕВОДЫ / TRANSLATIONS	155
PHILIPPE SERS	157
KANDINSKY: ARTISTIC THOUGHT AND MYSTICAL EXPERIENCE	157
АНТАНАС АНДРИЯУСКАС	191
ФУНДАМЕНТАЛЬНЫЕ ПРИНЦИПЫ ТРАДИЦИОННОЙ АРАБО- МУСУЛЬМАНСКОЙ ЭСТЕТИКИ И СИСТЕМА ВАЖНЕЙШИХ ИСКУССТВ ..	191
ОБЗОРЫ / REVIEWS	249
МАРАТ АФАСИЖЕВ	251
ЭСТЕТИКА КАНТА В СВЕТЕ СОВРЕМЕННОЙ НАУКИ	251
MARAT AFASIZHEV	264
KANT'S AESTHETICS IN THE LIGHT OF MODERN SCIENCE	264
ПРАКТИКИ / PRACTICES	277
ВЫСТАВКА «ФИЛОСОФИЯ КАНОНА» 20 — 26 ЯНВАРЯ 2019 ГОДА	279
JANUARY 20 — 26.2019 MOSCOW ARTISTS' UNION EXHIBITION «PHILOSOPHY OF CANON»	287

Aesthetica Universalis

Vol. 1 (5). 2019