

AESTHETICA UNIVERSALIS

Vol. 3 (3). 2018

Издательские решения
По лицензии Ridero
2018

УДК 1
ББК 87
У57

Шрифты предоставлены компанией «ПараТайп»

UNIVERSALIS AESTHETICA

U57 Vol. 3 (3). 2018 / AESTHETICA UNIVERSALIS. — [б. м.] :
Издательские решения, 2018. — 220 с. —
ISBN 978-5-4493-7818-7 (т. 3)
ISBN 978-5-4493-3891-4

Theoretical Quarterly:
Lomonosov Moscow State University,
Faculty of Aesthetics,
Department of Aesthetics

**УДК 1
ББК 87**

16+

В соответствии с ФЗ от 29.12.2010 №436-ФЗ

ISBN 978-5-4493-7818-7
ISBN 978-5-4493-3891-4

© AESTHETICA UNIVERSALIS, 2018

РЕДАКЦИЯ / EDITORIAL TEAM

Международный редакционный совет / International Editorial Council

Noel Carroll, USA /

Ноэль Кэрролл, США

Antanas Andrijauskas, Lithuania /

Антанас Андрияускас, Литва

Peng Feng, China /

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

Редакционная коллегия /

Editorial Board

Сергей Дзикевич, главный редактор /

Sergey Dzikevich, Editor-in-Chief

Евгений Кондратьев, заместитель

главного редактора /

Evgeny Kondratyev, Deputy

Editor-in-Chief

Елена Богатырева /

Elena Bogatyreva

Алена Григораш /

Alyona Grigorash

Елена Романова /

Elena Romanova

Евгений Добров, редактор-секретарь /

Evgeny Dobrov, Editorial Secretary

Кристина Логинова, референт по общественным связям /

Christina Loginova, PR Referent

ЧИТАЙТЕ В ЭТОМ НОМЕРЕ

ТЕОРИЯ

КАНДИНСКИЙ: ИДЕИ ХУДОЖНИКА И МИСТИЧЕСКИЙ ОПЫТ

Филипп Серс / Франция

(Полный текст на русском языке)

"АМБИВАЛЕНТНЫЕ" ОБРАЗЫ: АБСТРАКТНО-ОРИЕНТАЛИСТСКИЕ
КАРТИНЫ ВАСИЛИЯ КАНДИНСКОГО

Эмили Кристенсен / Великобритания

(Полный текст на английском языке)

ИСТОРИЯ

ШЕКСПИР КАК ФИЛОСОФ СОЗНАНИЯ И ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ

Елена Дзикевич, Сергей Дзикевич / Россия

(Полный текст на русском и английском языках)

В. В. КАНДИНСКИЙ И АНГЛИЙСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ
1900-1910-Х ГОДОВ. МАЛОИЗВЕСТНЫЕ СТРАНИЦЫ ТВОРЧЕСКОЙ
БИОГРАФИИ МАСТЕРА

Лада Балашова / Россия

(Полный текст на русском и английском языках)

ПЕРЕВОДЫ

ИСКУССТВО И ВОЙНА

Клайв Белл / Великобритания

(Перевод с английского Евгения Доброва)

ОБЗОРЫ

МЕЖДУНАРОДНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ ПО ПРОБЛЕМАМ ТЕОРИИ ИСКУССТВА В МГУ ИМЕНИ М. В. ЛОМОНОСОВА

Евгений Добров, Кристина Логинова / Россия

(Полный текст на русском и английском языках)

ПРАКТИКИ

ПУБЛИЧНАЯ ПРЕЗЕНТАЦИЯ AESTHETICA UNIVERSALIS В МОСКОВСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ УНИВЕРСИТЕТЕ ИМЕНИ М.В.ЛОМОНОСОВА

(Фотосессия)

READ IN THIS ISSUE

THEORY

KANDINSKY: THE ARTIST'S IDEAS AND MYSTICAL EXPERIENCE

Philippe Sers / France

(Full text in Russian)

«AMBIVALENT» IMAGES: WASSILY KANDINSKY'S ABSTRACT-ORIENTALIST PAINTINGS

Emily Christensen / Great Britain

(Full text in English)

HISTORY

WASSILY KANDINSKY AND ENGLISH ARTISTIC LIFE 1900—1910S.
LITTLE-KNOWN PAGES OF THE MASTER'S CREATIVE BIOGRAPHY

Lada Balashova / Russia

(Full text in English and Russian)

TRANSLATIONS

ART AND WAR

Clive Bell / Great Britain

Translated from English into Russian by Evgeniy Dobrov

REVIEWS

INTERNATIONAL CONFERENCE ON ART THEORY PROBLEMS AT
LOMONOSOV MOSCOW STATE UNIVERSITY

Christina Loginova, Evgeniy Dobrov / Russia

(Full text in English and Russian)

PRACTICES

AESTHETICA UNIVERSALIS PUBLIC PRESENTATION AT
LOMONOSOV MOSCOW STATE UNIVERSITY
(Photo session)

РЕДАКЦИОННАЯ СТАТЬЯ

Уважаемые читатели!

С настоящего номера мы хотели бы сделать наш журнал более удобным для читателей и их ссылок на наше издание: каждая публикация будет иметь полные и равноценные версии на русском и английском языках. Этот шаг делает *Aesthetica Universalis* важной площадкой для международного эстетического диалога с активным участием российских участников.

Мы привлекли талантливых и хорошо мотивированных переводчиков из академической среды МГУ имени М.В.Ломоносова для того, чтобы переводить тексты с русского языка на английский и наоборот, чтобы сделать этот перевод возможным и содержательным.

Редакция ждет ваши статьи на адрес aestheticauniversalis@gmail.com

Всего наилучшего,

С.А.Дзикевич,
главный редактор АУ

EDITORIAL

Dear readers,

From this issue we would like to make our journal more comfortable for readers and their references: all publications we'll have full Russian and English equally valuable versions. It will be a serious step for *Aesthetica Universalis* to become an important medium for international dialogue on aesthetic problems.

We've built a team of talented and well-motivated interpreters from Lomonosov Moscow State University academic circles to translate your texts from Russian into English and vice-vers and to make the dialogue possible and mutually useful.

The Editorial Board expects your papers at the address *aestheticauniversalis@gmail.com*

All the best,

Sergey Dzikevich,
AU Editor-in-Chief

ТЕОРИЯ / THEORY

ФИЛИПП СЕРС¹

¹ Филипп Серс — французский философ, историк и теоретик искусства, преподаватель эстетики и истории искусства в (Институт религиозного искусства Парижского католического университета и Школа архитектуры Париж-Ля Виллет). Основная научная специализация — проблемы психологии художественного творчества, внутренней инспирации художника, индивидуальности творческого опыта. В русле этих интересов профессор Ф. Серс длительное время детально занимается проблематикой творчества и научной деятельности, а также эпистемологическими аспектами творчества В.В.Кандинского. К публикациям на русском языке относятся: *Серс, Ф.* В преддверии запредельного / Пер. С. Дубина. М.: Прогресс-Традиция, 2001; *Серс, Ф.* Тотальное искусство и его мессианское содержание / Пер. А. Кузнецовой // Крещатик. №4. 2016; *Серс, Ф.* Проблема композиции в искусстве авангарда Пер. с Н. Смолянской // Поиски нового языка в философии. Лауреат Большой национальной премии за издательскую деятельность. Основные публикации: «Кандинский: философия абстракции, метафизический образ» (1995), «Диалог с произведением: искусство и критика» (1995), «О Дада: очерк дадаистского переживания образа» (1997), «Иконы и святые образа: репрезентация трансцендентности» (2002), «Авангард: между метафизикой и историей» (книга бесед с Ж. Коньо, 2002), «Внутренний отзвук: диалог о художественном и духовном опыте в Китае и на Западе» (совместно с И. Эсканд, 2003), «Александр Родченко и группа „Октябрь“» (2006), «Революция авангарда» (2012), «Загадка Марселя Дюшана» (2014).

КАНДИНСКИЙ: ИДЕИ ХУДОЖНИКА И МИСТИЧЕСКИЙ ОПЫТ¹

(Перевод с французского Арины Кузнецовой при редакционных консультациях Брианы Берг²)

Абстракт

Всю жизнь Кандинский оставался мыслителем, чьи идеи были основаны на практических поисках в области искусства. В юности будущий художник получил образование, подготовившее его к научной деятельности. В 1896 году, когда Кандинскому было тридцать лет, ему предложили университетскую кафедру. Он отказался от профессорской карьеры ради того, чтобы посвятить себя живописи, оставаясь при этом исследователем и преподавателем (в частности, он работал в Московском университете), публикуя многочисленные тексты, свидетельствующие о строгости его научного подхода.

Наделенный поэтическим даром, Кандинский создавал также сценические композиции; великолепно владея языками (в первую очередь русским и немецким), он смело использовал их богатства, не был чужд словотворчеству. В области теории он выработал совокупность правил и принципов, словарь и грамматику искусства: теорию цвета, теорию формы и теорию композиции. Его размышления основываются на опыте использования языка собственных средств искусства и принципов композиции. Кандинский рассматривает искусство как усилие, направленное на поиск истины: для него существует художественный путь познания, и этот путь ведёт к личностному и коллективному совершенствованию.

Но в первую очередь теория Кандинского связана с художественной практикой, с самым актом художественного творения, который он ставит на первое место. Его теория рождается из этой практики. Мысль

¹ Английская версия статьи будет помещена в следующем номере журнала. — *Ред.* The English version of the article will be published in the next issue of the journal. — *Editorial Board.*

² Арина Кузнецова - филолог, переводчик, постоянный участник семинара Филиппа Серса "Художественный авангард и современность"; Бриана Берг - психолог, исследователь кинематографа с позиций психоанализа.

Кандинского в той же мере относится к богословию искусства: творческий акт художника — продолжение акта Божественного творения и призыв к установлению мировой гармонии.

Ключевые слова

В.В.Кандинский, психология художественного творчества, художественная практика, творческий акт, мистический опыт, теологическое понимание творчества.

Принцип внутренней необходимости

Организирующим центром мысли Кандинского является принцип внутренней необходимости, который он определяет как «*принцип целесообразного затрагивания человеческой души*¹» («О Духовном в искусстве») [Kandinsky, 1989: 112]. Внутренняя необходимость связана с сердечным познанием, которое, сохраняя всю строгость научного подхода, является результатом эмоционального, а не концептуального воздействия.

Его определения в целом больше восходят не к концептам (понятиям), а к перцептам (ощущениям), это своего рода отчёты о пережитом опыте. Они определяют пройденный путь, на котором он хочет указать исходные точки²

¹ Курсив автора.

² Определение исходной точки занимает важное место в теории Кандинского. Три главные исходные точки — это теория цвета (красок), теория форм и теория композиции. Всякий раз для Кандинского «этой исходной точкой является взвешивание внутреннего значения материала на объективных весах, т. е. исследование — в настоящем случае цвета, который в общем и целом должен во всяком случае действовать на каждого человека» [Kandinsky, 1989: 141]. Напомним, что исходной точкой для теории цвета является наблюдение над теплыми и холодными контрастами и над темным или светлым тоном, для теории форм — это сама точка, взаимодействие между инструментом и основной плоскостью, содержащая в себе все возможные формы в потенциале, а для теории

и все последующие этапы. Его познание неотделимо от жизни тем более, что именно сама жизнь, можно сказать, является объектом этого познания. Познания, чуткого к этой неизмеримо превосходящей его данности — реальности жизни, — когда целью является вовсе не понимание (ибо оно предполагает присвоение и объективацию). Целью познания также не является анализ, действующий методом расчленения, а следовательно, рассматривающий элементы, отсеченные от живого целого. Для Кандинского, как и для традиции иконописи, наследником которой он является, познание связано с личностной этикой, нептической (*трезвовоймудренной*)³ и милосердной. Здесь предлагается онтологический *ethos*, выбор способа существования перед лицом Абсолюта.

Это сердечное познание отличается тем, что оно исходит из личного, живого опыта, основанного не на теоретическом знании, но на *идеи созерцания*. Речь идет о том, чтобы суметь увидеть смысл существования за чередой пестрых событий. Такая «дегустация» поэтического и иконографического вкуса жизни есть сама истина, а истина и есть жизнь — таков смысл русского слова «истина» по наблюдению Павла Флоренского, видение которого близко Кандинскому, так же как и подход о. Сергия Булгакова (двоюродного брата художника)⁴.

композиции — это точка в центре квадрата. Каждый из этих случаев представляет собою путь (хромогенетический, морфогенетический и композиционный), характеризующий развертывание всех творческих возможностей. См. об этом: [Sers, 1995, 2016].

³ Ф. Серс использует прилагательное *nep̄tique*, от греч. *nep̄sis*, означающее аскетическое трезвение, предписываемое авторами «Добротолубия». (*Прим. перев.*) Плодом аскетического отказа является очищение сердца, делающее возможным восприятие божественного вдохновения (см. примеч. 21).

Обретение истины происходит, таким образом, через живое, зримое и поэтическое воплощение. Продолжая рассуждения в этом же духе, можно сказать, что идея (этимологически слово в греческом восходит к глаголу «видеть») — это то, что я замечаю, что производит на меня впечатление. Это *душевная вибрация*, испытанная при явлении истины — тот же «восторг», что сотряс душу Алеши Карамазова и горел в сердцах учеников при встрече в Эммаусе. Созерцание таинства, изначально предназначенное для человеческого сердца, утверждается в образе, но сходит на нет при любой попытке рационального объяснения.

Излюбленный инструмент Кандинского — это метафизическое изображение, являющееся одним из модусов идеи созерцания. Можно определить метафизическое изображение как зрительную актуализацию скрытой реальности, обнаружимой посредством мистического опыта и позволяющей выход за пределы видимого и преодоление границ человеческого восприятия (например, пространственно-временных) путем примирения противоположностей: духовное / материальное, частное / всеобщее и т. д. Термин «метафизическое изображение» парадоксален сам по себе, потому что он подразумевает возможность воочию увидеть невидимое, запредельное. Но уместным его делает именно то, что невидимое может проявляться в видимом. Флоренский исходит из опыта со светом, доказывая метафизические возможности видимого. Опыт метафизического изображения наличие-

⁴ Флоренский сравнивает этимологию слова *истина* в древнееврейском, греческом, латыни и русском. Славяне, наблюдая смену природных циклов (зимнее умирание, весеннее воскресение), считают, что истинны не собственно явления, а движущая ими жизнь. Так, истина означает «пребывающее существование»; это «живущее», «живое существо», «дышащее», т. е. владеющее условием жизни и существования» [Florensky, 1975: 17].

ствуется в таких разных культурах, как палеолит, восточная и византийская традиции или искусство модернизма, включая и современные « примитивные» культуры, как это продемонстрирует Кандинский¹.

Понятие вдохновения и его истоки в творчестве Кандинского

Благодаря Кандинскому, понятие вдохновения, которое значительно обесценили идеи Спинозы и критическая философия, снова занимает свое место в художественном творчестве. Кандинский верит в веления Святого Духа².

Он черпает из всех возможных источников вдохновения, и это связывает его одновременно и с Востоком, и с Западом. Принцип внутренней необходимости, как бы-

¹ У истоков идей альманаха *Der Blaue Reiter* («Синий Всадник») — интуиции Кандинского и Франца Марка. Духовное начало — источник всех великих произведений искусства, каким бы ни было их происхождение и эпоха, принадлежат ли они к фольклору или к просвещенной культуре. Впервые в этом альманахе появляются рядом репродукции новейших произведений искусства, гравюры на дереве из старинных рукописей, произведения античности и «примитивное искусство», японские эстампы, китайская живопись, готическая скульптура, детские рисунки и картины Анри Руссо. Произведения Делоне помещаются рядом с Эль Греко, Гоген соседствует с античным барельефом, Пикассо — с детскими рисунками, Сезанн — с вышивками XIV в., Ван Гог — с японскими эстампами. Предпочтение отдается народному искусству, марионеткам или баварским стеклянным картинкам, а также главным произведениям современных художников, таких как Пикассо и, конечно, Матисс, который, согласно Кандинскому, сыграл важнейшую роль в современном видении цвета и формы.

² Так, Кандинский пишет в «Кельнской лекции» в 1914 году: «Рождение художественного произведения носит космический характер. Создатель произведения — Дух» [Eichner, 1958: 110].

ло сказано, определяет условия творческого вдохновения, гарантируя «целесообразное затрагивание человеческой души» [Kandinsky, 1989: 118]. Внутренняя необходимость есть следствие «трех мистических необходимостей» [там же: 132]: художник *естественным образом* приходит к выражению того, что присуще именно ему, его эпохе и искусству в целом. Качество художественного создания измеряется «целесообразным затрагиванием человеческой души», оно основывается не на виртуозности художника, еще менее на его человеческом «я», но на том вдохновении, которое движет им, тем самым объединяя его со всем человечеством.

Первопричина вдохновения коренится в личности художника. Поскольку каждый человек имеет свое предназначение, художник есть тот, кто следует этому предназначению занимаясь творчеством. Его самобытность связана не с какой-то формально новой «манерой письма», но с особым призванием к свидетельству об исключительном личном духовном опыте. Второй источник вдохновения — это язык эпохи или культурной среды, национальный язык. Этот вклад характеризуется не с точки зрения «стиля», но как внутренняя ценность мудрости данного народа. Здесь не просто отождествление с эпохой или нацией, но и некая исключительная миссия. Всё это означает, что человечество духовно совершенствуется в течение веков и что каждая эпоха и нация играют свою роль в этом поступательном движении. Наконец, третий источник внутренней необходимости находится вне личных особенностей художника, его национальной принадлежности или его исторической эпохи. Это высшее вдохновение, питающее глубинное содержание искусства, начало универсальное: «чистое и вечно художественное» (*rein und ewig künstlerisch*) [там же: 133, 134].

Разные источники питали творчество Кандинского в ходе его становления. Первый из них — святоотеческий. До-

словно на греческом «Добротолюбие» (Φιλοκαλία) означает «любовь к красоте» или «красота любви». Это название носит сборник духовных произведений святых отцов, составленный св. Никодимом Святогорцем и опубликованный в Венеции в 1782 г.¹ В России это издание имело огромный успех. Оно отразило мистический опыт восточных монахов, для которых шестая заповедь Блаженства из Нагорной проповеди Иисуса: «Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят» [Мф 5:8] — была не метафорой, а реальностью, потому что Бог есть свет и является Он именно в свете. Поэтому православные мистики свидетельствуют о своей встрече не с Божественной сущностью, но с Его энергией в виде божественного света, который становится видимым для человека. Эта традиция доходит до св. Серафима Саровского уже в XIX в. и ложится в основу «богословия света», которое в той или иной мере унаследовали Кандинский и Флоренский, но также и Михаил Ларионов и Наталья Гончарова с их лучизмом и даже в каком-то смысле Казимир Малевич со своим супрематизмом.

У этой же традиции Кандинский заимствует богословие творческого жеста, подражающего Божественному творению. Философ Александр Кожев, племянник Кандинского, говорит об абсолютной картине:

В общем, не являясь «изображением» объекта, сама «тотальная» картина — объект. Картины Кандинского — не предметная живопись, но написанные объекты: это объекты на том же основании, на каком деревья, горы, стулья, государства... являются объектами; но это живописные объекты, «объективная» живопись. «Тотальная» картина существует так, как существуют объекты. То есть она существует абсолютно, а не относительно; она существует

¹ Полностью он называется «Добротолюбие священных трезвумудрцев, собранное из святых и богоносных отцов наших, в котором, через деятельную и созерцательную нравственную философию, ум очищается, просвещается и совершенствуется».

независимо от своих отношений с чем-либо отличным от себя; она существует так, как существует Мир. Вот почему «тотальная» картина является также и «абсолютной» [Kojève, 2001: 35], [А. Кожев, 1997: №6]

Космогония стала для Кандинского моделью художественного творчества: «Каждое произведение возникает и технически так, как возник *космос*, — оно проходит путем катастроф, подобных хаотическому рёву оркестра, выливающемуся в конце концов в симфонию, имя которой — музыка сфер. Создание произведения есть мироздание» [Kandinsky, 1974: 116]. Художественное творчество требует определенного аскетического (трезвомудренного) подвига и любовного приятия мира, по примеру отношения Всемогущего, чье удаление оставляет место для действия причинно-следственных связей в мире и проявлений свободной воли у человека¹.

¹Здесь можно вспомнить прекрасные слова Симоны Вайль о любви к миру: «Любовь к тому, как устроен мир, к его красоте... есть дополнение любви к ближнему. Она проистекает из того же источника, что и смирение Бога, творческое удаление Бога. Бог дал существование вселенной, решив не управлять ею, хотя мог бы, но он предпочел оставить вместо себя, с одной стороны, механическую необходимость, привязанную к материи, в том числе и к психической материи души, с другой стороны — сугубую независимость мыслящих существ. Любя ближнего, мы подражаем божественной любви, сотворившей нас и нам подобных. Любя мир, мы подражаем божественной любви, создавшей нашу вселенную и ее часть — нас самих. Человеку незачем отречься от власти над материальным и психическим мирами, потому что он и так этой властью не обладает. Но Создатель наделил его неким образом этой власти, воображаемой божественностью, чтобы он тоже имел возможность, даже будучи Его творением, отказаться от своей божественности» [Weil, 1950: 161, 162].

Для Кандинского самое поразительное проявление Откровения Духа — это существование внутреннего Закона, который пришел на смену Закона внешнего, данного Моисею. Нравственные требования больше не налагаются извне, они становятся личным выбором человека. Поэтому существует близость между открытием внутреннего закона и тем, что в православной традиции «Добротолюбия» называется «сердечной молитвой». В исихазме речь идет о непрестанной молитве, которая для многих отшельников и мистиков заменила традиционную литургию. Вступление в эру Святого Духа отмечено переходом от внешней молитвы к молитве внутренней и сердечной. Разве мог Кандинский, глубоко русский человек, пройти мимо этого, не попытавшись применить подобный опыт в области изображения? Православная литургия тоже имеет *двойную природу*, словесную и изобразительную. Святые образа, иконы, участвуют в литургии наравне со Словом Божьим¹.

¹ Второй Никейский собор, на который напрямую ссылаются Тридентский и Второй Ватиканский соборы, утверждает согласование и взаимосвязь ре-презентации таинства и евангельского послания, поскольку и то и другое основано на Откровении. Икона и евангельская проповедь согласуются между собой, взаимно отсылают друг к другу, указывают друг на друга, раскрываются друг в друге: «...сохраняем все церковные предания, утвержденные письменно или неписьменно. Одно из них заповедует делать живописные иконные изображения, так как это согласно с историей евангельской проповеди, служит подтверждением того, что Бог Слово истинно, а не призрачно вочеловечился, и служит на пользу нам, потому что такие вещи, которые взаимно друг друга объясняют, без сомнения и доказывают взаимно друг друга» [Lamberz, Uphus, 2006: 317–345]. Мы видим здесь мистическое, катехизаторское и богослужebное призвание совокупности слова-образа — служить встрече со Христом и евангельскому свидетельству.

Духовная революция может осуществиться также и в сфере изображения, и литургия тому пример. Живописная абстракция — это зримое воплощение сердечной молитвы.

Помимо святоотеческой традиции, Кандинский вдохновлялся еще и тем, что он называл «новым романтизмом». Об этом свидетельствует его письмо к Уиллу Грохману от 21 ноября 1925 года:

Однажды вы обрели слово «романтизм», и я был этому рад <...>. У нас есть сегодня *Neue Sachlichkeit*¹ — так пусть же будет и какой-нибудь (или вполне определенный) новый романтизм. Мне захотелось тогда написать об этом, я думал посвятить романтизму главу в новом издании «О Духовном». С тех пор план моей книги изменился, и она выходит в виде двух разных монографий — «Точка и линия на плоскости» будет первой <...>. Смысл, содержание искусства — это идет от романтизма. <...> Кажется, в 1910 году я написал «Романтический пейзаж», не имевший ничего общего с романтизмом в изначальном смысле слова². Я собираюсь снова использовать это определение... грядущий романтизм будет настоящему глубок, прекрасен... это как глыба льда, внутри которой пылает огонь. [Grohman, 1958: 180, 181]

Подобно романтикам, Кандинский воспринимает природу как произведение искусства в полном смысле слова; так же, как и они, он рассматривает творчество как органи-

¹ Речь идет о т. н. «Новой вещественности», направлении, возникшем в Германии в 1920-е годы, которое предъявляло политические и социальные требования к искусству.

² «*Romantische Landschaft*», 1911. Эта картина осталась у Габриеле Мюнтер, что и объясняет ошибку Кандинского в датировке. На ней изображены три всадника, спускающиеся с возвышенности. Пейзаж едва намечен, сверху доминирует ярко-красное солнце, с которым контрастирует большое черное пятно снизу и справа. Слева поднимается скала, очень похожая на скалу из «Композиции II» 1910 года. Кандинский приводит пример произведения на тему Апокалипсиса.

ческое целое, находящее полноту выражения в синтезе искусств, и вместе с ними он понимает творчество как модель для человеческого поведения. Живописная репрезентация может постичь «вещь в себе» (что предчувствовал уже Шопенгауэр, говоря о музыке), в то время как для теоретических философских рассуждений это недоступно: согласно кантианской критике, их роль состоит в том, чтобы обеспечивать априорные условия для мира феноменов. Искусство способно явить Бытие в самой его истине, можно сказать, в самой его жизни. Это очень точно почувствовал Хайдеггер, говоря о том, что искусство призвано взять на себя задачи метафизики. Вот почему Кандинский добавляет:

Мне бы так хотелось, чтобы все наконец поняли, что находится *по ту сторону* моей живописи (потому что меня интересует исключительно и только это); «формальная проблема» всегда играла для меня подчиненную роль, форма была лишь средством для достижения цели, и <...> если я так много и так тщательно работаю над нею, то лишь затем, чтобы проникнуть внутрь формы. [Там же: 180]

Его поиск гораздо меньше связан с формальными новаторством, чем с раскрытием смысла. В этом идеи Кандинского полностью совпадают с мыслями Флоренского: «Таким образом, жизненность искусства зависит от степени объединенности впечатлений и способов их выражений. Истинное искусство есть единство содержания и способов выражения этого содержания» [Florensky, 1992: 57]. Кроме того, умение вос-производить Бытие в его истине, *делать его наличествующим*¹, призывать его присутствие освобождает от дуализма между внутренним (которое могло быть стать субъективным) и внешним предметным миром. Но это упразднение происходит не в воображении, как у романти-

¹ Автор употребляет глагол *présentifier* — дословно «давать присутствие». (Прим. перев.)

ков, которые, согласно определению Бодлера, видят «чистое искусство» как нечто способное «создавать гипнотическую магию, заключающую в себе одновременно объект и субъект, мир вокруг художника и самого художника» [Baudelaire, 1971: 119]. Кандинский говорит о *новом* романтизме, потому что там, где классический романтизм видел духовный взгляд (*das geistige Auge*) в *воображении* художника, он видит его во встрече с Софией, Премудростью Божьей, идея которой была так дорога о. Сергию Булгакову. Различие здесь фундаментально, именно «благоухание» этой Премудрости, ощущаемое в разумном устройстве вселенной, влечет художника в его «геометрический период».

Также Кандинский вдохновляется китайским традиционным искусством. Его духовное родство с мудрецами, принадлежавшими к этой великой традиции, обнаруживается в самом художническом жесте и в его размышлении над формой, подобно древним китайским художникам, посвятившим себя поиску «первопринципа» (*ли*). Это центральное понятие в китайской философии искусства, означающее внутренний принцип, который направляет созидание и становление абсолютной сущности всех вещей и явлений. Буквально это слово означает «прожилка в нефрите»; но также это контуры и линии скал, движения потоков водопада или ветвление растений. Китайский художник стремится передать дух мироздания в его становлении, избегая неподвижной видимости вещей или «постоянной формы». Что же касается динамики первопринципа, который проявляется в росте бамбука, то этот первопринцип способен вызывать к жизни любые возможные формы, подобно переменчивым облакам, напоминающим то профиль человека, то животное, то гору. Художник бежит от устойчивости «постоянных форм», преисполняясь динамизмом творения. Свободные формы Кандинского и вся его теория формогенеза основана на динамике столкновений и контрастов, а вовсе не на застывших формах. Именно это составляет радикальную но-

визну и значимость его творчества.

Но, помимо этого, еще одно ключевое понятие Кандинского, «внутренний резонанс», почти буквально соответствует китайскому термину *циюнь*, означающему резонанс дыханий или одухотворенный ритм. У Кандинского внутренний резонанс основных элементов искусства, например красок, форм, звуков, слов и т. д., — это их благоухание, их воздействие на душу зрителя или слушателя, их психическая функция и глубинное значение. Внутренний резонанс — это жизненная динамика всякой стихии. Так, цель живописи, поэзии и музыки состоит не столько в описании внешних аспектов реальности, сколько в стремлении уловить внутренние принципы, задающие структуру вещей и явлений и их взаимосвязь. Другими словами, сущность искусства заключена не в механическом воспроизводстве зримых форм (это была бы задача ремесленника) — она состоит в постижении внутренней природы реального, доступном лишь пытливому уму.

Близость к этим идеям ощущается и в поэтическом творчестве Кандинского. В Китае художник и мыслитель Су Дунпо утверждает по поводу Ван Вея, жившего в VIII в. и считавшегося первым китайским ученым эрудитом: «Каждое его стихотворение — словно картина, каждая из его картин — поэма» [*Sers Ph., Escande Y., 2003: 11*]. Эта фраза близка к словам Кандинского, писавшего об общей природе живописи и поэзии, которая делает естественным переход от одной к другой:

Каждая подлинная картина — это стихотворение. Потому что поэзия творится не только словами, но упорядоченными, скомпонованными красками; таким образом, живопись есть поэтическое творение в красках. Она обладает собственными средствами проявления «чистой поэзии». Так называемая «абстрактная» живопись «разговаривает» (или «повествует») исключительно живописными формами — в этом ее преимущество перед поэзией словесной. Источник

обоих языков один, корень у них один: интуиция = душа» [Kandinsky, 1933: 10].

Народная мудрость, воспринятая еще в детстве, от няни, также стала одним из важнейших источников вдохновения для Кандинского, который был очень привязан к народным сказкам и традициям. Живопись, поэзия и даже сценография Кандинского движимы сказочным духом, полны волшебных персонажей. Он собирал лубки, благочестивые и наивные эстампы, иллюстрировавшие русские народные легенды и предания: Яга с ее избушкой на курьих ножках, Змей-Горыныч, несущий царевну, его битва с Иванушкой, три богатыря, Алеша Попович, Добрыня Никитич и в особенности Илья Муромец, стреляющий из лука, — воплощения храбрости, смекалки и силы; святой Нил, плывущий в лодке прочь из своего монастыря, в пустыню, и т. д.

Еще его поразило внутреннее убранство крестьянских изб: они были так удивительно расписаны, что находившаяся там мебель и утварь — лавки и сундуки — словно растворялась в цветных мазках и орнаментах. Эти избы вплотную подвели его к переломному открытию:

Ярко помню, как я остановился на пороге перед этим неожиданным зрелищем. Стол, лавки, важная и огромная печь, шкафы, поставцы — все было расписано пестрыми, размашистыми орнаментами. По стенам лубки: символически представленный богатырь, сражение, красками переданная песня. Красный угол, весь завешанный писаными и печатными образами, а перед ними красно-тепящаяся лампадка, будто что-то про себя знающая, про себя живущая, таинственно-шепчущая скромная и гордая звезда. Когда я наконец вошел в горницу, живопись обступила меня, и я вошел в нее¹ («Ступени») [Kandinsky, 1974: 118].

Путь внутри крестьянской избы ведет от материального

¹ Мы дополнили перевод согласно замечаниям Ж.-К. Маркаде.

к духовному, от расписной утвари к лубкам, на которых изображены богатыри и святые, последние — на «писанных и печатных образах», висящих в красном углу, а от них — к мерцающей лампадке, молчаливому воплощению пламенной молитвы. Входя в эти «волшебные дома», Кандинский чувствует, что погружается в живопись, открывает для себя, что теперь он может жить внутри нее. Он замечает, что похожее чувство охватывало его в московских церквях, прежде всего в Успенском соборе московского Кремля. «Вероятно, именно путем таких впечатлений во мне воплощались мои дальнейшие желания, цели в искусстве. Несколько лет занимало меня искание средств для введения зрителя в картину так, чтобы он вращался в ней, самозабвенно в ней растворялся» [там же: 109]. Но важнейшим источником вдохновения для Кандинского были его сны, пророческие видения и даже порою горячечный бред: например, заболев тифом, он увидел в лихорадочном состоянии тему своей будущей «Композиции II», посвященной мистерии Спасения человечества. Искусство живописи, вышедшей из иконописной традиции, имеет мессианское предназначение, как считает Кандинский, верящий в *визионерские откровения* пророков — одно из оснований библейской традиции, согласно которому Бог является людям посредством снов и видений. С особым вниманием поэтому он относится к снам и видениям, запечатлевая их в стихах и в живописи. Для него художественное творчество призвано упорядочить, истолковать видение в том проявлении высшей мудрости, каким является композиция. Главное видение Кандинского — это образ Страшного суда и конца времен, то, над чем великий учитель святоотеческой традиции, преподобный Исаак Сирин, предлагает сосредоточенно размышлять в молитве, предварительно погрузившись в созерцание природы. Так, видение закатного часа над Москвой, метафизический образ Последнего суда, стало главной темой творчества Кандинского: это следует из его духовной биографии, поэтиче-

ского альбома 1913 года «Звуки» (Klänge)¹, об этом говорит и обложка книги «О Духовном в искусстве», увидевшая свет за два года до этого альбома.

Составляющие элементы и инструментарий художественного творчества: синтез искусств и науки

Первоначально книга «Точка и линия на плоскости, вклад в анализ элементов живописи», изданная Кандинским в 1926 году в Баухаусе, должна была носить такой заголовок: «Трактат о гармонии в живописи» со следующим подзаголовком: «Трактат о композиции». Цель, которую он поставил перед собой в этом произведении, — изучить средства художественного творчества, которые у каждого из искусств будут своими, однако их резонансы можно определить исходя из контрастов витальных напряжений, которые их определяют и завершаются тройственными системами. Резонансы элементов различных форм искусства, живописи, музыки, поэзии могут соотноситься друг с другом. На основе этой разработки можно определять различные виды конструкций и композиции произведения.

Кандинский достигает высшей точки в своих теоретических размышлениях об искусстве. Он пишет: Одной из важнейших задач зарождающейся сейчас науки об искусстве мог бы быть подробный анализ всей истории искусства разных времен и народов с точки зрения теории элементов, конструкций и композиций с одной стороны, а с другой — установления, во-первых, роста в области трех вопросов: путь, темп, необходимость обогащения художественных средств, во-вторых, скачкообразного развития, которое

¹ Кандинский собирался издать русскую версию этого альбома, но это ему так и не удалось. Нужно отметить прекрасное издание, осуществленное уже в наши дни Борисом Соколовым: *Кандинский, В. Звуки*, Москва, Кучково поле, 2017.

в истории искусства совершается по определенной линии развития, возможно волнообразной. Первая часть этой задачи — анализ — граничит с задачами «позитивных наук». Вторая часть — вид развития — граничит с задачами философии. Здесь образуется узловой пункт закономерности человеческого развития в целом [Kandinsky, 1991: 18, 19].

В этом заявлении Кандинский утверждает в идее о том, что искусство является не просто парадигмой человеческого действия, — в научном плане, в сфере антропологии оно играет ту же роль, что и математика для естественных наук. Объяснением этой удивительной особенности может быть тот факт, что художественное творчество — место радикального сдвига в человеческом сознании. Качественная оценка, восходящая к сфере абсолютного, становится на место количественной оценки, принадлежащей регистру относительного. Эта качественная оценка гарантирована своим отношением с абсолютом истины, справедливости и красоты, а также тем, что она раскрывается в познании сердца, распахнутого навстречу бесконечному источнику существ и явлений. И тут можно покинуть границы искусства и достичь основополагающего единства:

Исследование должно проходить очень точно, педантично точно. Шаг за шагом надо пройти этот «скучный путь», не упуская из виду ни малейшего изменения в характере, свойствах и в действии отдельных элементов. Только этим путем микроскопического анализа наука об искусстве придет к всеобъемлющему синтезу, который в конце концов распространится далеко за пределы искусства в область «единства» «человеческого» и «божественного» [там же: 21].

Первый шаг в науке об искусстве — выявление *резонанса элементов*. Кандинский констатировал двойственную природу элементов¹. Элемент материализует внутреннее содер-

¹ Известно, что элементы искусства имеют двойственную природу

жание, с которым он связан по самой своей природе. Если бы содержание искусства было лишь внешним, то элемент оставался бы всего лишь частью миметической иллюзии: скучным повторением внешней реальности, материальных объектов. Имитация опасна тем, что она может перекрыть собой истинное содержание, помешать найти для него соответствующую внешнюю форму. Резонанс элементов и человеческой души раскрывается не через внешнее соответствие, но через внутреннюю необходимость. Чистый элемент искусства материализует чисто и вечно Художественное; так же и предметы этого мира больше их самих, они восходят к единому первопринципу — к творящей мир Божественной премудрости. Резонанс элементов основывается на внутреннем и объединяющем их витальном динамизме. Этот динамизм, обнаруживающий троичную природу², есть

ду. Так, краски, формы и звуки имеют внешнюю природу, связанную с внешней стороной вещей. Желтый может ассоциироваться со вкусом лимона или с жаром солнца, с пронзительным звуком, с сигналом тревоги и т. д. Но те же самые элементы обладают ещё и внутренней природой, которая открывается нам при пробуждении нашей собственной чуткости к духовному. Тогда проявляется витальный динамизм, *внутренний резонанс* элементов, составляющий *язык души*, которым пользуется художник. В этих теоретических наблюдениях Кандинский выделяет внутренние резонансы цветов, точки, линий и форм, а также «основной плоскости» (Grundfläche), которая является носителем изображения. Он также соотносит их с элементами, связанными с другими типами восприятия, в частности с музыкальными элементами. В живописном, поэтическом и сценическом творчестве, равно как и в преподавательской работе, он постоянно изучал эти внутренние резонансы и их взаимоотношения, подвергая проверкам свой собственный труд, а также работы учеников и реакции зрителя.

путеводная нить в теориях красок, точки и формы, основной плоскости (плоскости-личности, двойного измерения и диагонального структурирования) [там же]. Этот подлинный онтогенез основных элементов живописи закладывает фундамент для созвучия элементов, базу для построения синтеза искусств. Это соответствие отражает однородность элементов и связь художественного творчество с троичной Премудростью, определяющей законы жизни.

Следующая задача науки об искусстве состоит в определении *конструкции* произведения. Конструкция — это органическое сочетание элементов. Через объединение различных элементов в единое целое она делает их живыми. В самом деле, если бы художественное творчество было ограничено лишь внутренним резонансом элементов, искусство могло бы доставлять лишь удовольствие. Тогда как конструкция делает произведение целостным, и это не просто прибавление резонансов, — оно обретает свой смысл в столкновении элементов. Так, резонансы встречаются друг с другом либо по принципу единства, либо в манере противопоставления. В первом случае конструкция произведения представляет собой *лирическую* гармонию; во втором случае это будет гармония *драматическая*. Конструкция, таким образом, противопоставляет элементы в их *витальных напряжениях*.

Вершина науки об искусстве — это учение о композиции. В теории Кандинского о гармонии композиция имеет

² Теория цвета также объединяет две триады: синий, желтый, зеленый; красный, оранжевый, фиолетовый. Теория форм, рождающихся из единой точки, завершается триадой — квадрат, треугольник, круг. Для каждого из элементов обнаруживается духовный резонанс благодаря наблюдению над напряжениями или внутренней динамикой самого элемента. См. об этом: [Sers, 1995; 2016].

первостепенную важность¹. В самом деле, конструкция сама по себе может замкнуть произведение в порочном круге системы, исходя из простых формальных постулатов. И Кандинский не раз говорил об опасной ловушке «декоративности». Но композиция, вдохновлённая внутренней необходимостью, будет окончательным воплощением, завершением произведения: она формирует то «целое, которое мы называем картиной». Исходя из общей жизни элементов, лишь сближенных в конструкции, композиция создает гармонию через «подчинение духовным законам». Также если конструкция есть комбинирование живых элементов, то композиция — это поиск их внутренней логики, и цель её — собирание разрозненных форм в гармоническое единство, которое раскрывает смысл, созидает его. В композиции художественное творчество приближается к божественной премудрости, а в самом лучшем случае совпадает с нею². Кандинский пишет

¹ Термин «композиция» может иметь у Кандинского два разных значения. Сначала он употребляет его для подразделения своих картин на «Впечатления», «Импровизации» и «Композиции»: Впечатления — некие заметки, фиксации проявлений внешнего мира, Импровизации приходят изнутри, а Композиции суть комбинации того и другого. В более широком смысле создавать композицию (со-членять, со-чинять, со-полагать) — это соединять в организованное целое то, что человеческий опыт воспринимает как беспорядочную последовательность. Композиция, следовательно, есть инструмент выявления смысла: она есть осмысленное упорядочение элементов, предназначенное для передачи зрителю или слушателю ощутимого и решающего переживания истины.

² Вот почему художник создал всего десять «композиций» (в первом смысле слова). Композиция выражает логику сотворения мира. В свой «гениальный» период, между 1908 и 1912 гг., Кандинский создает апокалиптические композиции. В «ненарративный»

в работе «О Духовном в искусстве»:

И цвет, который сам является материалом для контрапункта, который сам таит в себе безграничные возможности, приведет, в соединении с рисунком, к великому контрапункту живописи, который ей даст возможность придти к композиции; и тогда живопись, как поистине чистое искусство, будет служить Божественному [Kandinsky, 1989: 128].

Духовный опыт как эпистемология

В своей книге «О Духовном в искусстве» Кандинский цитирует евангельскую притчу о талантах [там же: 141]. Эта притча дана Иисусом, чтобы объяснить ученикам необходимость заставить плодоносить дары, полученные по благодати [Мф 25:15; Лк 19:12]. В комментариях св. Иеронима слову «талант» даются самые разнообразные толкования. Единственный талант, «скрытый в землю» ленивым рабом, который отказывается отдавать его торгующим, означает одинокий ум, застывший в самодовольстве и потому бесплодный. Два таланта, заработанные вторым рабом, представляют мудрость веры и те дары, что преумножились от Ветхого к Новому завету. Пять талантов, данные первому рабу и принесшие другие пять, определяются как пять чувств человека, мощь которых удваивается при духовном самораскрытии. Духовное самораскрытие, обращение пяти чувств к духовному — важная тема для отцов Церкви. Так, телесное зрение отвергается для *зримых* откровений в области духовных реалий.

Восточное христианство, и в особенности монашество святоотеческой традиции, которое оказало значительное

период, после 1914 года, он рассказывает о возможных мирах и существах, о том, чего не может продемонстрировать нам наука, но что искусство способно «во-образить».

влияние на русскую культуру, свидетельствует о мистиках, стяжавших видения такого рода тем, что они буквально восприняли шестую заповедь Блаженства: «Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят» [Мф 5:8]. Для отцов Церкви это высказывание отнюдь не образно, это призыв к духовному деланию, потому что Бог может явиться в виде света тому, чье сердце чисто, а душа смиренна. Подобно Флоренскому, Кандинский сохраняет научный подход к вопросу о метафизическом изображении и духовном опыте. Его труды свидетельствуют о наличии метода. Он исследует свои предметы в два этапа: сначала фиксирует *случайный* опыт, который позволил ему увидеть возможности, о которых он даже не подозревал. Затем он проводит опытную *проверку*, предназначенную для подтверждения предполагаемых возможностей и для определения условий, которые позволят использовать их в художественном творчестве.

Именно так он исследует резонанс элементов. В отрочестве он пережил опыт (случайный) восприятия красок, выходящих из тюбика, в качестве живых существ. В «Ступенях» Кандинский рассказывает, как, накопив денег, в возрасте тринадцати или четырнадцати лет он смог купить себе ящичек с масляными красками. Открыв тюбики и видя, как оттуда выходят краски, он чувствует, что они живы, одарены свойствами для «дальнейшей самостоятельной жизни» на полотне. Их самостоятельная жизнь таинственна: они «существа... живые сами в себе». Это было фундаментальное открытие: внутренняя жизнь может быть доступна живописи потому, что сам составляющий её элемент, краски, наделен личным существованием и внутренним резонансом: краска требуется для картины не только ради копирования внешнего облика предметов, она обладает своей собственной жизнью, способной общаться с человеческой душой независимо от любого изображения — и это доказывает ощущение «кипуче шаловливых» красок, выходящих из тюбиков.

Некое обстоятельство жизни становится событием, игрой случая¹ и открывает неизведанную реальность. В частности, Кандинский узнает о бытии красок, которое связывает их с Бытием мира. Это могло бы остаться мимолетным впечатлением и позабыться, если бы вслед за тем не последовали новые опыты, подтверждающие тезис о самостоятельной жизни элементов искусства. Эти наблюдения изложены в его великих теоретических текстах, в первую очередь в книгах «О Духовном в искусстве» и «Точка и линия на плоскости».

Теоретический труд Кандинского об искусстве никак не является чисто интеллектуальной конструкцией. Собранные вместе свидетельства о разных моментах личного опыта удостоверяют его основные открытия. Он описывает реально прочувствованные им напряжения между элементами. Он подвергает свои опыты внутренней оценке, выработанной благодаря особому внутреннему состоянию — *трезвенному (нептическому) вниманию*², великой традиции

¹ Случай играет огромную роль в творческом и философском пути Кандинского, и он принимает его как «ничто, из которого может родиться всё», согласно выражению Кьеркегора, который рассматривал случай как «знак, подаваемый вечностью временному». Разные моменты жизни Кандинского говорят о его интересе к осмысленному моменту бытия — кайросу (Καῖρός) — как в стихах, так и при фиксации жизненных моментов; к примеру когда он заметил собственную картину, стоявшую на боку, и не узнал её, увидев в ней нечто «неописуемо прекрасное» [Kandinsky, 1974: 109]. Это приятие случая делает художника предшественником движения дада́: день основания дадаизма в Цюрихе в 1916 году Хуго Балль отметил выражением признательности Кандинскому.

² Трезвенное внимание — это внимание, основанное на воздержанности, понимаемой одновременно как телесная чистота и как очищение помыслов ради духовного преображения. Парадигму

исихазма. Именно так витальные напряжения теплого и холодн движением от темноты к свету) дадут «жизнь теории красок. Так наблюдения над точкой, источником всех форм, значительно обогатятся размышлениями об эре Планка, а осмысление (в его парижских композициях) возникновения биологической жизни — наблюдениями за микроорганизмами³.

Второй пример перехода от случая к опытной проверке относится к синтезу искусств. Сначала Кандинский пересказывает свой синестетический опыт, пережитый во время представления вагнеровского «Лоэнгрин» [Kandinsky, 1974: 98]. Музыка заставила его мысленно увидеть «его краски», краски «его часа» (заката над Москвой). Эти краски стояли у него «перед глазами», в то время как «бешеные, почти безумные линии» рисовались перед ним. Он убеждается, что передача «его часа» осуществима в музыке, и делает вывод, что она также может быть воспроизведена и в живописи. Произведение искусства способно всем существом погрузить человека в состояние вибрации, ибо оно становится местом встречи с человеческой душой, как только начинает говорить посредством своих элементов — в данном случае звуков — на языке души.

Опытная проверка найдет подтверждение в *созвучии элементов*. Напомним, что для Кандинского три цвета: желтый,

трезвения можно определить как внутренний сдвиг, перемену сознания, открывающую душе новые измерения бытия вследствие внутреннего очищения, отказа от иллюзорной жизни. Парадигма трезвения — основа Духовного в искусстве, ибо она есть условие любого духовного опыта. Это движение, приводящее к отказу от вторичных элементов бытия ради встречи с со-Бытием.

³ В библиотеке Кандинского находится немало иллюстрированных научных трудов по этим темам, очевидно, что они служили источником его размышлений или же их подтверждали.

красный, синий — и это центральный момент в его теории красок — сближаются с геометрическими углами, соответственно с острым, прямым, тупым, что выводит непосредственно к трем основным фигурам: треугольнику, кругу, квадрату¹. Это сродство важно для всей мысли Кандинского. Цветовая триада есть своего рода скрытая модель человеческого переживания в сфере внутреннего резонанса. Воздействие созидающей Премудрости для Кандинского, как и для Флоренского, разворачивается по троичному образцу. Несомненно, по этой причине Кандинский утверждает, что, согласно принципу соответствия элементов, существует принцип переноса, позволяющий любому феномену внешнего или внутреннего мира найти свое выражение в линии. Искусство, таким образом, обретает статус инструмента познания, который целиком реализуется в органической целостности синтеза искусств. И не случайно Кандинский, как и Флоренский, видит модель синтеза искусств в христианской литургии, и в первую очередь в её византийско-славянском варианте.

Находка Кандинского революционна². Она лежит в ос-

¹ Эта тройственная структура включает в себе все чувственные элементы. В своих лекциях в Баухаусе Кандинский дает диаграмму отношений между формами, красками, чувствами и т. д.» [Kandinsky, 1975: 381]. В этой довольно схематичной диаграмме музыкальные триады — это « сильный средний слабый» и «резкий спокойный глубокий» уделено много внимания в книге «О Духовном в искусстве», также они были предметом оживленного обсуждения с музыкантами из окружения Кандинского. Именно на триадах основаны попытки осуществления синтеза искусств в альбоме «Звуки» или в театральных постановках, предпринимавшихся в течение всей творческой жизни художника.

² В рамках этой статьи невозможно показать все богатство открытий Кандинского. Для понимания их значимости в области взаи-

нове концепции синтеза искусств и создает базу для формулировки понятия метафизического искусства, потому что предлагаемая им *тройственная* структура элементов делает его развитием троичной Премудрости, которой, согласно русской мистической традиции, определяется структура Творения³. Вот почему создание произведения — поистине аналог сотворения мира.

Третий пример относится к качественному сдвигу (или смещению), то есть к переходу от количественной оценки реальности к качественной, от относительного к абсолютному, что будет подлинной переменной сознания (метаною) художника. Он переживает исключительный опыт во время своей научной поездки в Вологодскую губернию. Входя в крестьянские избы, он испытывает особые переживания. Ему кажется, что он оказывается внутри картины. Узорная роспись на бытовых предметах как бы стирает их материальность и устраняет прикладной характер, создавая чисто живописную вселенную. Лубочные картинки, покрывающие стены, напоминают ему о сказках и былинах его детства, глаз влечется к красному (то есть красивому) углу. Все это словно подтверждает благоговение перед божественным присутствием — огнем лампады, горящей перед образами. Живописное пространство становится одушевленным, на-

модействия искусств отсылаем к нашему изданию [Kandinsky, 1991: 89, 90] (в особенности прим. 18 и 19).

³ Для Флоренского число три характеризует Божественный абсолют, оно присуще творению как фундаментальная жизненная категория, самая общая характеристика бытия. Троица ипостасей неделимо. Они «извечно делают друг друга». Троица не следствие нашей концепции Бога, это содержание самого опыта Божественного, открывшегося разуму в высшей реальности. Она дана как элемент, как извечное явление, структурирующее реальность [Флоренский, 1990: 51].

правленным в сторону «божественного». Это основополагающий опыт. Сама архитектура крестьянских изб, которые он называет «волшебными»¹ [Kandinsky, 1974: 108], утрачивает материальность, растворяется в живописной росписи, которая его окружила и в которой он тонет, благодаря которой его душа раскрывается для нового перехода — в Царствие Божие. Этот путь ведет к свету через упорядочение, иерархизацию вещей и самой жизни. Материальный мир словно сдвигается в сторону и раскрывает путь к абсолютному, и этот сдвиг осуществляется благодаря миру живописи и внутри него. Верификация у Кандинского осуществляется через творческий процесс, находящий полноту своего выражения в Композиции. В рассказе о рождении «Композиции VI», созданной в 1913 году [там же: 134—138], такой сдвиг совершенно очевиден. Тема картины — потоп. Сначала он написал картину на стекле², не очень значительную, где создал какие-то фольклорные или вымышленные образы, в духе своей серии «Bagatelles» (безделицы), но одновременно в ней были и серьезные элементы: люди и животные, подхваченные водоворотом. Позже, не удовлетворившись сделанным, он пишет картину маслом на холсте, где сюжет исчезает, уступив место своей «внутренней сущности». Видение Потопа превращается в воронкообразное движение, втягивающее в себя зрителя навстречу пугающей пустоте бездны³.

Но художник по-прежнему не удовлетворен, и тогда в его уме зарождается финальная композиция. В «Композиции VI» мы можем видеть разгул космических стихий с ак-

¹ В русском тексте Кандинский использует слово «необыкновенные». Во фр. переводе — «maisons magiques» (волшебные или магические избы). (Прим. перев.)

² «Потоп», 1911 (работа уничтожена).

³ Импровизация «Потоп», 1913.

центами на зияющей бездне, заметной в трех или четырех местах по краям картины, но также — и в особенности — в самом её центре. Это пугающая бездна, неизмеримо опасная глубина. Над бездной и над змеем, чей образ сохранен в композиции, художник располагает пространство божественной защиты, некое парение, сияющее и покойное (он сравнивает это с русской паровой баней), где лишь намечена форма ковчега, воплощение защиты. И тут сдвиг в сознании превращается из случайного происшествия в событие, из повседневного опыта рождается осмысление, а время становится вечностью.

Конструктивные линии в «Композиции VI» создают концентрическое движение, которое останавливается в точке, отмеченной молнией в правой верхней части над головой змея-дракона. Это точка завершения центростремительной динамики полотна, именно в этом месте люди и животные, гибнущие в Потопе, будут поглощены бездной — как лев и как человек, замыкающие движение. Динамизм смягчён в «Импровизации» и, напротив, подчеркнут в стеклянной картине — «Впечатлении», но в особенности — в «Композиции». Оттуда, разворачиваясь к центру, ковчег праведника сможет достичь Божественного покоя. Это место осуществления последнего эсхатологического сдвига, место обретения смысла: выбор человека между головокружительным падением и спасением, между бездной и верой, нигилизмом и внутренним законом. «Впечатление» представляет зрелище тягостных материальных обликов, случайностей, окружающих Событие. «Импровизация» представляет внутренний жизненный опыт, выводящий зрителя за пределы самого себя. «Композиция» — вызов, желание выявить смысл, находящийся по ту сторону видимого. Именно она, собственно, и становится метафизическим изображением, значимость которого строится на опыте сдвига: переход от внешних образов к высшему смыслу.

Наконец, стоит вспомнить о самом важном открытии

Кандинского. Оно вызвано его синестетическим опытом, о котором мы уже упоминали и который есть ключ к синтезу искусств. Это опыт *душевной вибрации*. Кандинский убедился на своем опыте художника и музыканта, что душа способна к восприятию некоторых резонансов, заставляющих её вибрировать. Эта вибрация дает уверенность, что посредством природы или искусства достигнута определенная цель, а именно вступление в диалог с человеческой душой. Резонансы, о которых идет речь, суть гармонии, вышедшие из определенных базовых сенсорных тональностей. Эти тональности, визуальные, слуховые или иные, могут исходить из природы или рождаться в ходе творческой деятельности (в широком смысле слова), чьи «цели (а потому и средства) одинаково велики, а значит, и одинаково сильны» [Kandinsky, 1974: 92].

Эти резонансы элементов природы и искусства — материя «языка души», принцип действия которого — интуиция, а окончательное состояние — стяжание «умного сердца». Благодаря этим резонансам происходит исключительная встреча с живыми существами и с миром. За видимым покровом природы и повседневной жизни сквозит изначальная и благосклонная Премудрость, обустроивающая мир, которая может быть выражена с помощью художественной композиции в обход всякой фигуративности. В искусстве внутренняя структура этой реальности выражается с помощью элементов: красок, форм, звуков и т. д., движимых внутренними напряжениями и жизненным динамизмом.

Случайный опыт душевной вибрации он испытал, глядя на закат солнца над Москвой:

Солнце плавит всю Москву в один кусок, звучащий как туба, сильной рукой потрясающий всю душу. Нет, не это красное единство — лучший московский час. Он только последний аккорд симфонии, развивающей в каждом тоне высшую жизнь, заставляющей звучать всю Москву подобно fortissimo огромного оркестра. Розовые, лиловые, белые, синие, голубые, фишашковые, пламеннокрасные дома, церкви — всякая из них как отдельная песнь, — бешено-зе-

леная трава, низко гудящие деревья, или на тысячу ладов поющий снег, или *allegretto* голых веток и сучьев, красное, жесткое, непоколебимое, молчаливое кольцо кремлевской стены, а над нею, всё превышая собою, подобная торжествующему крику забывшего весь мир аллилуйя, белая, длинная, стройно-серьезная черта Ивана Великого. И на его длинной, в вечной тоске по небу напряженной, вытянутой шее — золотая глава купола, являющая собою, среди других золотых, серебряных, пестрых звезд обступивших ее куполов, Солнце Москвы. Написать этот час казалось мне в юности самым невозможным и самым высоким счастьем художника [там же: 91, 92].

Опыт верификации — это способ передачи (трансфера) очевидного¹. Кандинский демонстрирует этот опыт в своем единственном дошедшем до нас действительно «синтетическом» произведении — альбоме «Звуки» (*Résonances / Klänge*) 1913 года [Sers, 2015]. Такая передача тождественна

¹ Мы определяем процесс передачи очевидного следующим образом: «Сложная, парадоксальная и неуловимая реальность — поскольку она восходит к живому опыту — может сделаться очевидной с помощью приема передачи (или переноса). Эта передача происходит посредством репрезентации, то есть реальность явления, о котором идет речь, призвана раскрыться, предстать заново в личном опыте, но в какой-то иной форме, что предполагает сведение её к самой сути. Сведение сложной реальности к простым составляющим элементам и новое развёртывание в непосредственно доступной форме, благодаря освобождению от эмоциональных путаницы, — это основа процесса верификации, проверки на истинность при передаче очевидного. Сам принцип композиции приводит к системе передачи очевидного. Композиция как упорядочение ведёт к выявлению смысла. С этого момента родится идея перехода от композиции, имитирующей видимую реальность, к такой системе, которая могла бы функционировать сходным с нею образом. Действительно, благодаря этому смещению появляется возможность сосредоточиться на самом главном» [Sers, 2012: 163].

упорядочению видения, ставшему возможным благодаря духовному уподоблению. Это итог духовного раскрытия смысла. Конкретно, как и в случае работы над «Композицией VI», взгляд художника сначала останавливается на реальных элементах и событиях жизни, пытаясь войти с ними в духовный резонанс. Тогда они становятся предметом настоящего преобразования. Мы наблюдаем это как в стихах, так и в живописи, потому что в этом альбоме сопоставляются стихотворения Кандинского и его гравюры на дереве. Гравюры не являются иллюстрациями. В них мы встречаем все главные темы его живописи, посвященные размышлению о судьбе человечества: Потоп и история избранного народа, обретение святости в Крещении, падение земного Града и замещение его Небесным Иерусалимом, откровение о Спасении вместе с центральной и вездесущей темой Воскресения мертвых. Гравюры Кандинского в упрощенном виде воспроизводят темы его главных картин¹.

Расположенные рядом с гравюрами, стихи художника говорят моментах повседневной жизни, снах или же являются краткими историями, притчами, напоминающими непрерывное размышление. Путеводной нитью здесь будет раскрытие смысла через внутренний опыт, упражнение в сосредоточении внимания² и различении знамений, ведущих к финальному откровению. Стихи вырастают из народных сказок или элементов мифа. Сочетание стихов и гравюр на дереве отвечает потребности Кандинского до конца прожить в стихах непроявленные и смутные мечты и сны человеческой жизни и прийти к осмыслению всего этого в изображении, используя его в качестве инструмента различения.

Верификация, которую осуществляет Кандинский, осно-

¹ Читатель найдет наглядное объяснение в упомянутом выше тексте, сопровождающем факсимиле.

² См. прим. 21.

вана на передаче очевидного: жизненный опыт, возникший из стечения обстоятельств, кажется ему слишком невнятным и смутным для понимания его истинного смысла. Но это этот смысл может проявиться при использовании переноса, осуществленного через композицию. Это перенос одной конкретики в другую, передача одного материального опыта с помощью другого, — аналогичного, тождественного. Однако художественная композиция раскрывает доступ к смыслу, потому что она упорядочивает. Она есть передача через репрезентацию, то есть реальность первого феномена призвана раскрыться, явить себя заново в чувственном опыте, но в иной форме. Когда закат солнца над Москвой становится художественной композицией, это предполагает, что элементы, составлявшие это зрелище, сведены к своим основным резонансам, находящим своё место в композиции. Это корень абстракции, которая есть призыв ко внутреннему переосмыслению. Живописная абстракция не есть *abstractio ab*, но *abstractio ad*. Вот почему Кандинский, Дусбург и Кожев предпочитали термин «конкретное искусство». Абстракция — это не отказ от реального, но раскрытие навстречу Бытию, то раскрытие, к которому призвано искусство, берущее на себя задачи метафизики. Сведение сложной жизненной реальности к ее простым элементам и новое развертывание их в непосредственно доступной форме, освобожденной от эмоциональных помех, — вот основа процесса верификации, установления истины, раскрытия навстречу Бытию в художественной композиции. Размышление Кандинского о Страшном суде — лучший тому пример. Именно эта тема вызывает полноту душевной вибрации.

Главное видение Кандинского — это откровение конца времен, то, на чём преп. Исаак Сиринов советовал сосредоточиться после созерцания природы. Для Кандинского закат над Москвой — поистине метафизический образ, открывающий переход от созерцания творений Премудрости к пророческому или апокалиптическому видению. Это под-

тверждает его теорию вдохновения, выраженную понятием «внутренней необходимости». Критика пророческого вдохновения (от Спинозы до Фрейда) сосредоточена на идее, что пророк является жертвой заблуждения, галлюцинации, питаемой его субъективным воображением. На самом деле сон или видение пророка радикально отличается от галлюцинации как раз своей *внутренней последовательностью*.

Детство Кандинского было отмечено сном, который он помнил всю жизнь. Он вспоминает:

Что такое сон? Ни позитивная, ни оккультная науки не дают ясно-го ответа на этот вопрос. Что касается меня, то я *знаю, что сон может пролить свет на всю последующую жизнь и вследствие этого — или благодаря этому — обладает определяющей жизнью силой*. <...> В 4—5 лет я видел сон, который показал мне небеса и который и поныне как единственное воспоминание увлекает меня с неослабевающей силой. Мне кажется, что этот сон со временем дал мне способность отличать вещественное от духовного, почувствовать различие (= самостоятельность существования обоих элементов), переживать посредством интуиции, и, наконец, ощутить дух как ядро внутри отчасти чуждой ему, отчасти им определяемой, отчасти им ограниченной вещественной оболочки¹. [Kandinsky, 1980:166] [Hahl-Fontaine, 1993: 24, 25].

Кандинский опять и опять будет возвращается к теме снов и бреда². Он считает, что в художнике неразрывно связаны два элемента, первый — это «внутренний, то есть идеальный мир, сновидение художника и призыв сновидения, которое стремится стать вещественной реальностью», и второй — «форма, требуемая для ответа на этот призыв, именно на него, и инструменты для воплощения: линии и краски по личному вдохновению». И он пишет:

¹ Курсив наш.

² Мы уже приводили рассказ о тифозном видении, вдохновившем художника на создание серии картин, приведших его к апокалиптической репрезентации «Композиции II» в 1910 году.

Уже детские годы мне были знакомы мучительно-радостные часы внутреннего напряжения, часы внутренних сотрясений, неясного стремления, требующего повелительно чего-то еще неопределенного, днем сжимающего сердце и делающего дыхание поверхностным, наполняющего душу беспокойством, а ночью вводящего в мир фантастических снов, полных и ужаса, и счастья. Как многие дети и юноши, я пытался писать стихи, которые потом порвал. Помню, что рисование и несколько позже живопись вырывали меня из условий действительности, т. е. ставили меня вне времени и пространства и приводили к самозабвению» [Kandinsky, 1974: 99, 100]

Его свидетельство говорит о силе воздействия сна или пророческого видения — мистического или делирия. Но главное в этом — отношение между источником вдохновения и самим поэтическим и живописным произведением. Открытие композиции заставило его забыть о беспокойстве и страхах, потому что она есть осмысление, упорядочение; с её помощью *верифицируется внутренний порядок видения*. Кандинский придает композиции огромное значение: именно она дает возможность исключить гипотезу Спинозы и Фрейда о галлюцинациях у пророков; в самом деле, основная характеристика галлюцинации состоит в том, что она основана на несуществующем, в ее истоке нет реальной предпосылки¹. Вся композиционная работа состоит в том,

¹ Возможно, что стремление верифицировать пророческие видения было связано для Кандинского с какой-то личной необходимостью: может быть, он опасался самоубийства, зная о судьбе своего родственника, психиатра Виктора Кандинского (1849–1889), покончившего с собой в возрасте сорока лет. Ученый описал синдром Кандинского-Клерамбо (синдром психического автоматизма), а также опубликовал на немецком труд о различии между псевдо- и истинными галлюцинациями. При этом он и сам страдал галлюцинациями. Чувствуя, как обостряются симптомы заболевания, и желая избежать безумия, он прервал жизнь, приняв большую до-

чтобы определить смысловой порядок, то есть последовательную организацию целого как *откровения*, источником которого является *трансцендентное*. Если поэзия и живопись имеют одну природу, то их функции различны. Кандинский уничтожил ранние стихи, скорее всего, потому, что они были просто отражением его «смутного беспокойства», не выводили за пределы юношеского «я», тогда как рисование и живопись положили конец этому смятению, помогли преодолеть внутренний разлад и беспокойство, тем более мучительное и властное, что у него не было определенного предмета и цели. Рисование стало выходом, открыв возможность оказаться «вне времени и пространства», а также перейти от личного ко всеобщему. Кандинский описывает здесь проявление внутренней необходимости, которую он определит в книге «О Духовном в искусстве» как динамику, раскрывающуюся через личность художника и выводящую за пределы пространства и времени к «вечно художественному», к месту встречи с душой, поскольку внутренняя необходимость является «целесообразным затрагиванием человеческой души». И если живопись представляется выходом, то именно потому, что она созидает порядок посредством композиции. Он пишет в своей статье «О художнике» (февраль 1916 г., Стокгольм), что изображение «не литературный рассказ, но сумма не поддающегося описанию реального опыта, из которого рождается произведение. Этот жизненный опыт принадлежит миру, недоступному литературным «средствам выражения». Он может явиться на свет благодаря бессловесному искусству, с помощью средств данного искусства». [Kandinsky, 1979: 17].

Искусство, следовательно, рассматривается им как теургическая миссия, оно есть форма Логоса. Кандинский остался верен этим идеям, намереваясь создавать «искусство, ко-

зу морфия.

торое будет служить Божественному» [Kandinsky, 1989: 132] Если, согласно Хайдеггеру, искусство должно стать новой метафизикой, то причиной этому стало «забвение бытия», ведущее к технической эксплуатации, присвоению мира. Теперь можно сказать, что эти причины удваиваются: искусство берет на себя задачи метафизики в процессе живого опыта познания Первоначала — по следам и знакам или же по манифестациям этого Первоначала, а с другой стороны, — в композиционном процессе, в возможности сдвига, перехода от внешнего к внутреннему, от видимостей к смыслу. Именно этот качественный сдвиг позволяет совершить скачок из метафизического тупика «забвения бытия».

Кандинский превосходно воплощает этот тип исканий и внутренних требований. Он устанавливает, что через процесс созидания композиции искусство призвано к верификации, поиску истины. Когда гипотеза галлюцинаций устранена, духовная реальность творческого вдохновения не вызывает сомнений, а искусство обретает полномочия для верификации. Тогда живописная абстракция — это удаление от внешнего, видимого, которое способствует развитию нептического (трезвомудренного) внимания, позволяет сосредоточиться на смысле явлений, то есть на их связи с Первоначалом: на осуществлении даров Бога в мире и на самораскрытии Его благой воли, данной в Обетовании. Вот почему главными в творчестве Кандинского стали две темы: красота природы и Великое Воскресение мертвых, пережитое им как опыт откровения Истины, как весть о Спасении человечества — в видении закатного солнца над «сказочной Москвой».

Ссылки

Baudelaire, Ch. (1971): *Écrits sur l'art*, t. 2 / *L'art philosophique*. LP, Paris.

Eichner, J. (1958): *Kandinsky und Gabriele Münter, von Ursprüngen moderner Kunst*. Bruckmann, Munich.

- Florensky, P.* (1975): *La Colonne et le fondement de la vérité. L'Âge d'Homme*, Lausanne.
- Florensky, P.* (1992): *La perspective inversée suivi de L'Iconostase. L'Âge d'Homme*, Lausanne.
- Grohman, W.* (1958): *Vassily Kandinsky: sa vie, son œuvre*. Flammarion, Paris.
- Hahl-Fontaine, J.* (1993): *Kandinsky*. Marc Vokar, Bruxelles.
- Kandinsky, W.* (1975): *Écrits complets* (éd. Ph. Sers), t. 3. Denoël, Paris.
- Kandinsky, V.* (1933): *L'esprit poétique*, // *Journal des poètes*, N°10.
- Kandinsky, W.* (1991): *Point et ligne sur plan*. Gallimard, Paris.
- Kandinsky, W.* (1989): *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Gallimard, Paris.
- Kandinsky, V.* (1974): *Regards sur le passé et autres textes 1912—1922*. Hermann, Paris.
- Kandinsky, W.* (1980): *Die gesammelten Schriften*. Benteli, Bern.
- Kandinsky, V.* (1979): *Kandinsky, trente peintures des musées soviétiques*, catalogue. Musée national d'art moderne, Paris.
- Kojève, A.* (1985): *Les peintures concrètes de Kandinsky // Revue de métaphysique et de morale*, avril — juin.
- Kojève, A.* (2001): *Les peintures concrètes de Kandinsky. La lettre volée* (coll. «Palimpsestes»), Bruxelles.
- Lamberz, E., Uphus, J. B.* (2006): *The œcumenical Councils. From Nicaea I to Nicaea II // Corpus Christianorum Concilium Nicaenum II – 787*. Brepols, Turnhout.
- Sers, Ph.* (1995; 2016): *Kandinsky, Philosophie de l'art abstrait*. Hazan, Paris.
- Sers, Ph.* (2012): *La Révolution des avant-gardes, l'expérience de la Vérité en art*. Hazan, Paris.
- Sers, Ph., Escande Y.* (2003): *Résonance intérieure, dialogue sur l'expérience artistique et l'expérience spirituelle en Chine et en Occident*. Klincksieck, Paris.
- Sers, Ph.* (2015): *Résonances: Kandinsky et la nécessité intérieure*. Hazan, Paris (в сопровождении факсимильного переиздания альбома *Klänge* 1913 г. в ранее не публиковавшемся переводе Филиппа Супо).
- Weil, S.* (1950): *Attente de Dieu*. La Colombe, Paris.

Источники цитирования в изданиях на русском языке

- Кандинский, В. В.* (2008): *Избранные труды по теории искусства: В 2-х т. / Под ред. Н. Б. Автономовой, Д. В. Сарабянова, В. С. Турчина*. М.: Гилея.
- Кожев, А. В.* *Конкретная (объективная) живопись Кандинского*. Че-

ловек. 1997, №6.

Флоренский, П. А. (1990): Столп и утверждение истины. М.: Правда.

Флоренский, П. А. (1993): Храмовое действо как синтез искусств.

Иконостас. Избранные труды по искусству. Спб.: Мифрил.

EMILY CHRISTENSEN¹

«AMBIVALENT» IMAGES: WASSILY KANDINSKY'S ABSTRACT-ORIENTALIST PAINTINGS²

Abstract

In the years 1909–1911, Wassily Kandinsky sought to change art — but not simply for the sake of it. He wanted to create art capable of generating a spiritual epiphany in his viewers. To achieve this he strove for both a suitable formal element (abstraction of forms) and spiritual content. It was essential to Kandinsky that the paintings be recognised by his viewers as spiritual. Orientalist subject matter offered him this opportunity. This paper proposes that in a group of five paintings completed during this important period of transition, Kandinsky turned for inspiration to his personal experience of «the Orient»: photographs and sketches from his trip to Tunisia in 1904–1905 and two exhibitions in Munich in 1909 and 1910. Kandinsky quickly discovered that it was not only the spiritual associations that helped him achieve his objective; the visual material from his trip to Tunisia presented an approach to the dissolution of form. Bodies were veiled and hooded; architecture appeared reduced to flat planes and geometrical shapes. Content and form combined to propel him towards abstraction in a manner not available with any other thematic subject. Postcolonial studies of Orientalist art suggest that it typically involved the implicit or explicit support of an imperial agenda: the

¹ *Emily Christensen* — The Courtauld Institute of Art.

² The Russian version of the article will be published in the next issue of the article. — *Editorial Board*. Русский перевод этой статьи будет помещен в следующем номере журнала. - *Ред.*

domination of «the Orient» by «the West». This interpretation oversimplifies what Kandinsky did with his abstract-Orientalist paintings. Kandinsky's paintings engaged with Orientalist themes, but they were not conventional Orientalist works. Analysis reveals that he rejected as many dominant power structures as he accepted. This complex interplay of acceptance and rejection, or what Homi Bhabha expressed in terms of conflicting desire and derision led to the creation of quintessentially "ambivalent" images.

Introduction

Starting in 1909, Wassily Kandinsky transformed art: he formulated the concept of abstract art and then experimented until he was able to paint it. Abstraction was arguably the most influential innovation in art of the twentieth century, and Kandinsky is seen as one of its founders.¹ For Kandinsky, however, abstraction of form was not an end in itself: in his book *On the Spiritual in Art* he explained that «art is [...] a power that has a purpose and must serve the development and refinement of the human soul.»² He believed this could be achieved through abstraction, but only if it conveyed spiritual significance. This study proposes an entirely new understanding of Kandinsky's art in these critical years: his formal and thematic dependence on «Oriental» themes.

This study will examine a group of five paintings to reveal

¹ Rose-Carole Washton Long, *Kandinsky: The Development of an Abstract Style* (Oxford: Clarendon Press, 1980), p. 1. See also Alfred H. Barr, «Cubism and Abstract Art» in *Abstraction: Documents of Contemporary Art*, ed. by Maria Lind (London: Whitechapel Gallery, 2013), pp. 28–33.

² Wassily Kandinsky, «On the Spiritual in Art», in *Kandinsky: Complete Writings on Art, Volume One (1901–1921)*, trans. by and ed. by Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo (London: Faber and Faber, 1982), pp. 114–219 (p. 212).

how content and form combined in these works in a manner uniquely suited to propel Kandinsky towards a new type of art. These paintings, which I will refer to as "abstract-Orientalist" paintings, have never previously been examined as a distinct group through the lens of postcolonialism. There are more paintings from this period with Orientalist references, but unfortunately space dictates a narrow focus in the present article.¹ Kandinsky assigned these paintings titles that include the words "African", "Arabs" and "Oriental".² Today we understand the three terms above to mean different things with distinct geographic, political and historical connotations; for Kandinsky, however, and for his contemporaries, these terms were interchangeable and related not to specific geographies, but rather to a culturally constructed idea.³ Kandinsky's manipulation of this idea in his early abstract art forms the subject of this study.

Kandinsky's artistic objectives during these years centred around the desire to produce «spiritual» art. His book *On the Spiritual in Art*, written in 1909 but not published until 1911,

¹ See, for example, Emily Christensen, «The Tunisian Sources of Wassily Kandinsky's «Improvisation on Mahogany'», *The Burlington Magazine* 159 (September 2017): 714–719. A comprehensive study of Kandinsky's abstract-Orientalist paintings forms the subject of the author's PhD at The Courtauld Institute of Art, London.

² Kandinsky assigned titles to his paintings in German until the year 1916, and recorded the titles in his Handlists, the hand-written lists of his paintings. See Hans K. Roethel and Jean K. Benjamin, *Kandinsky: Catalogue Raisonné of the Oil Paintings, Volume One: 1900–1915* (London: Sotheby Publications, 1982), p. 23. For ease of reference, English translations of the titles will be used in the text of this study.

³ Edward W. Said, *Orientalism* (London: Routledge & Kegan, 1978; reprint, London: Penguin Books Ltd, 2003), p. 1.

was his major intellectual contribution in the period under examination here.¹ In his book, he articulated the view that art is 'spiritual bread for the spiritual awakening now beginning' and believed it could lead viewers, and ultimately society as a whole, to a «spiritual turning point».² The intellectual landscape that Kandinsky inhabited was in the throes of responding to Nietzsche's proposition, «God is dead!», which Kandinsky cited in his book.³ Raised in the Russian Orthodox tradition, Kandinsky was never an atheist, but like other cosmopolitan intellectuals across Russia and Europe, he was looking for a new solution to what J.J. Clarke has described as:

a pervasive cultural disquietude, an uneasy awareness of fault lines running deep into the strata of European cultural life, down through levels of politics, religion, and philosophy, giving rise to a sense of some fundamental breakdown at the heart of the West's intellectual, spiritual and moral being.⁴

Kandinsky's drive to produce «spiritual art needs to be understood in this context. And, like many of his predecessors and contemporaries, Kandinsky believed that «the West» that he inhabited was materialistic and spiritually corrupt. Like them, he turned to «the Orient' to fill the spiritual void.⁵

¹ Kandinsky also wrote several smaller articles and edited and contributed to *The Blaue Reiter Almanac*, but as the latter largely reiterated his views on abstract painting first propounded in «On the Spiritual in Art', the Almanac will not be examined further here.

² Kandinsky, «On the Spiritual in Art', p. 138. «The Spiritual Turning Point' is the title of Chapter 3 in «On the Spiritual in Art'.

³ Friedrich Nietzsche, *The Gay Science* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), p. 120. And see Kandinsky, «On the Spiritual in Art', p. 139.

⁴ J.J. Clarke, *Oriental Enlightenment: The encounter between Asian and Western thought* (London: Routledge, 1997), p. 28.

⁵ See discussion in Clarke, pp. 16–34.

Although Russian, Kandinsky lived in Germany during the period under examination here and had done since 1896. This paper does not seek to deny his Russianness, nor his feelings about Moscow which he described on several occasions in spiritual terms. Nevertheless, Kandinsky was raised in a multilingual, metropolitan household, grew up in rapidly modernising Russian cities, and spent his formative artistic years in Munich, studying the European artistic tradition. This paper proposes that when Kandinsky referred to «the West», he was referring to the modern, increasingly homogenous metropolises across Europe, extending into Russia, and his view of «the Orient» was framed in opposition to this construction of «the West».¹

A key element of Kandinsky's understanding of «the Orient» was a three-month trip to Tunisia that he took with his partner Gabriele Münter in 1904–1905, during which he produced hundreds of sketches, approximately thirty tempera paintings and several oils on board.² In addition, Kandinsky and Münter between them took more than one hundred and eighty photographs of their surroundings.³ This Tunisian material is

¹ In addition, studies show that while there is some evidence that Russian academics were more willing to challenge the notion that «the Orient» was a homogenous whole, this was primarily within St Petersburg University; meanwhile the general public perceptions and stereotypes paralleled those in Germany. Vera Tolz, *Russia's Own Orient: The politics of identity and Oriental studies in the late Imperial and early Soviet periods* (Oxford: Oxford University Press, 2011).

² Vivian Endicott Barnett, *Kandinsky Drawings: Catalogue Raisonné, Volume Two: Sketchbooks* (London: Philip Wilson Publishers, 2007), Vivian Endicott Barnett, *Kandinsky Watercolours: Catalogue Raisonné, Volume One: 1901–1921* (London: Sotheby's Publications, 1992), and Roethel and Benjamin.

important for two reasons: it shows that Kandinsky had already engaged with conventional Orientalist themes; and it provided a visual resource for his subsequent abstract-Orientalist works.

The Abstract-Orientalist Paintings

The most literal representation of Tunisia in Kandinsky's abstract-Orientalist paintings occurs in *Arabs I (Cemetery)* (Fig. 1) of 1909. It is among his earliest paintings to experiment with abstracted forms in a context other than landscapes. Dominated by bright, warm yellows and contrasting, cool blues, the painting provides direct references to Kandinsky's trip to Tunisia, and evidence of his reliance on the artistic outputs from that trip. Roger Benjamin has identified two specific photographs which Kandinsky has «amalgamated' in order to produce this image: *Tunisian Village* (Fig. 2), which provides the background of the wall with arch and doorways, the steps down, and the twisted, pollarded tree; and *Ottoman Cemetery, Tunisia* (Fig. 3), which provides the rows of turban graves.⁴ The four partially-abstracted figures appear to be loosely based on sketches and photographs from the trip. The two seated figures wrapped in burnous cloaks, one at the far left and one at the far right of the canvas, appear in multiple gouache paintings from the trip.

Two other paintings from 1909 show Kandinsky developing his Orientalist theme by reference to Tunisia while introducing increasingly abstract forms. He described this practice as follows:

I dissolved objects to a greater or lesser extent within the

³ See the discussion on authorship of the photographs in Roger Benjamin with Cristina Ashjian, *Kandinsky and Klee in Tunisia* (Oakland, California: University of California Press, 2015), p. 78.

⁴ Benjamin with Ashjian, pp. 93–94.

same picture, so that they might not all be recognised at once and so that these emotional overtones might thus be experienced gradually by the spectator, one after another.¹

Improvisation 6 (Africans) (Fig. 4), shows two turbaned figures in the foreground, in front of a white building with a green dome and a series of abstracted shapes delineated either by black lines or by contrasting blocks of colour. The building resembles the Tombs of the Beys, in Kandinsky's painting *Tunis Street (Tombs of the Beys)* (Fig. 5), with its blank white walls and green tiled, domed roof. The *Pencil sketch for Improvisation 6 (Africans)* (Fig. 6) bears an even closer resemblance (although reversed) to the Tombs of the Beys, showing not only the dome, but also the small turret in the corner, which Kandinsky subsequently omitted from the oil painting. The turbaned figures, meanwhile, recall those from his *Pencil sketches of figures in costume* and *Pencil sketches of male and female figures* (Figs. 7 and 8) and photographs including of *Courtyard of the Dar El Bey Mosque with traditionally dressed visitors* (Fig. 9).

A closely related painting is *Orientalists* (Fig. 10) of 1909. The figure on the left with dark brown skin, small feathered hat (known as a *cechia*) and loose white trousers that become tight around the lower legs is identifiable from a photograph taken by the artists in Tunisia, namely the right-hand figure in *Three dark-skinned men in elegant clothes in front of a café* (Fig. 11). The composition suggests people sitting in a cafe, a common theme in Orientalist art and popular photography, and a subject Kandinsky painted in Tunisia, in his work *Moorish Café*.²

¹ Wassily Kandinsky, «Cologne Lecture», in *Kandinsky: Complete Writings on Art, Volume One (1901–1921)*, trans. by and ed. by Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo (London: Faber and Faber, 1982), pp. 392–400 (p. 393).

² See discussion in Benjamin with Ashjian, pp. 30–31.

Arabs II and *Arabs III (with Pitcher)* both from 1911 show Kandinsky conflating his visual references to Tunisia with Persian and possibly Syrian influences in broad stereotypes of Orientalism. Before discussing these paintings individually, it is important to note that by naming the pair *Arabs II* and *Arabs III (with Pitcher)*, Kandinsky made a deliberate link back to the first of his abstract-Orientalist paintings: *Arabs I (Cemetery)*. Stylistically the three are dramatically different; the titular link suggests that his intention was to link the paintings by theme. The titles prepare the viewer to search out, even in the most dissolved forms, conventional images of «the Arab», and, by implication, to make the association between Orientalist themes and spirituality. In *Arabs II*¹, the composition is centred around a group of galloping blue horses ridden by the abstracted forms of men in flowing white burnouses. Of the figures in the lower right corner, the red ones are barely discernible other than by the turbans on the backs of their heads, while the small figure pointing to the riders clearly has dark skin and a red cecchia hat reminiscent of the left-hand figure in *Orientalis*.

In *Arabs III (with Pitcher)* (Fig. 12), only the title allows the identification of the almost entirely dissolved shapes in the upper left and right of the painting as riders on galloping or rearing horses ridden by men in white burnouses and wearing turbans. The reclining woman and the pitcher are, by contrast, easily identifiable. The reclining woman with her exotic veil and chin in her hand does not appear in sketches or photographs from the trip to Tunisia. It seems most likely that she was introduced as a visual cue to the Orientalist theme of the

¹ Unfortunately, this painting is owned by a private collection and the author was unable to obtain permission to reproduce this image. A reproduction of the image can be found in the artist's catalogue raisonné. Roethel and Benjamin, p. 360.

painting, particularly given that the «Oriental' horsemen are almost entirely dissolved into abstract shapes. The presence of a reclining woman in Orientalist art is one with which Kandinsky and his viewers would have been familiar from innumerable Odalisques painted since the eighteenth century, all erotic fantasies based on assumptions around the availability of sexual encounters in «the Orient'.¹

Ambivalence and Postcolonial Theory

Before proceeding further with an analysis of these paintings, it is necessary to address the treatment of postcolonial theory and its related terminology used in this study. The decades-long debate around «Orientalism' has been highly charged. The term itself is burdened with a multiplicity of meanings, and will be largely avoided in this paper in favour of the adjective «Orientalist' (in relation to art or themes) which is used here to reference an affinity with a genre of painting produced mainly in Europe during the nineteenth and twentieth centuries featuring largely imaginary scenes of people and places outside of Europe, often in the Middle East and Northern Africa. The term «Orientalism' will be used sparingly to reference the postcolonial debate around the meaning of «the West's' engagement with «the Orient'. Other than the brief outline below, this paper does not purport to reproduce a history of the debate, but rather extends some of its most important ideas to an analysis of Kandinsky's abstract-Orientalist paintings.

Postcolonial interpretations of Orientalism began with the publication in 1978 of Edward Said's book *Orientalism*. Said

¹ Christine Peltre, «Et les Femmes?», in *De Delacroix à Kandinsky: L'Orientalisme en Europe*, ed. by Roger Diederer and Davy Depelchin (Paris: Hazan, 2010), pp. 157–165.

criticised the Orientalism practiced by «the West’ on «the Orient’ and analysed it in terms of Foucauldian discourse and the relationship between truth and power. For Said, the study of «the Orient’ is not and never was a neutral academic exercise in pursuit of truth.¹ On the contrary, he argued that Orientalism is a manifestation of the power relationship that underlies the broader «Western’ imperial project, and as such it says more about the moral and political concerns of «the West’ than it does about any «Oriental’ reality.² The proliferation of inverted commas in the preceding sentences reflects the sensitivity which surrounds these terms in the wake of the debate.³ For the purpose of this study, inverted commas will be used for these essentialised terms to represent the way in which they were used by Kandinsky (and others) in the period.

While Said’s work did not engage significantly with painting, his arguments were systematically applied to nineteenth century French Orientalist painting by Linda Nochlin in her article, «The Imaginary Orient’.⁴ Nochlin’s article translates the standard themes of Orientalist ideology into the visual language of painting: among them, the mystery

¹ See Foucault’s statement that «truth is a thing of this world. [...] Each society has its regime of truth, its «general politics» of truth.» Michel Foucault, «Truth and Power’ in Paul Rabinow, ed., *The Foucault Reader* (London: Penguin Books, 1984), pp. 51–75 (p. 73).

² Said, pp. 11–12.

³ Not the least of which was Said’s use of the term «the West’ in his criticism of how «the West’ essentialises «the Orient’, which has itself drawn criticism for essentialising «the West’. See for example, John M. MacKenzie, *Orientalism: History, theory and the arts* (Manchester: Manchester University Press, 1995), p. 5.

⁴ Linda Nochlin, «The Imaginary Orient’, *Art in America*, 71, (May 1983), pp. 119–131, 186–191.

of the East, the vice of idleness, the harmonious religious practices, and of course lasciviousness and the sexual availability of submissive women. All of these appear in Kandinsky's Orientalist paintings and need to be examined both in relation to their status as century-old themes, and to their particular manifestation in his twentieth century modernism. Significantly, Nochlin also identifies four conspicuous absences in Orientalist art: the absence of history, in which the Oriental world is «a world without change, a world of timeless, atemporal customs and rituals, untouched by historical processes; the absence of the Western colonial presence; the absence of artistic interpretation, bringing with it the implication of scientific objectivity; and finally the «*apparent* absence of art', the eradication of all artistic traces to create a «pseudo-realist' painting.¹ These, as shall be seen below, provide a method for interpreting the complex interplay of the conventional and the unconventional in Kandinsky's abstract-Orientalist works.

The criticisms of Said have been manifold.² A significant critique for present purposes comes from J.J. Clarke in his book *Oriental Enlightenment*. Clarke accepts much of Said's analysis, particularly his exposure of hidden and suppressed ideological

¹ Nochlin, p. 122.

² These include, most famously, Bernard Lewis' accusation that Said's book was anti-Zionist, anti-Semitic, anti-American and motivated by hostility: Bernard Lewis, *Islam and the West* (Oxford: Oxford University Press, 1993). See also John MacKenzie's concern that Said presents an unchanging Western imperial intention over a span of 150 years, a well-argued critique, but one that is less relevant to this dissertation: MacKenzie, *Orientalism: History, theory and the arts*. A book summarising the critiques and comments on Said's *Orientalism* is A.L. Macfie, *Orientalism* (London: Longman, 2002).

agendas, but he argues that Said's analysis is too restricted in its dogmatic identification of Orientalism with the dominant imperialist ideology.¹ Clarke asserts that in some cases it also represents, «a counter-movement, [...] albeit not a unified or consciously organised one, which in various ways has often tended to subvert rather than to confirm the discursive structures of imperial power.»² It was not, he argued, simply a question of «power' and «domination'; it was an attempt to confront the structures of knowledge and power and to engage with «Oriental' ideas in ways that confronted the «painful void in the spiritual and intellectual heart of Europe'.³ Elements of this interpretation are anticipated by Kandinsky's work.

Homi Bhabha has proposed, in his complex, multi-disciplinary chapter, «The Other Question: Stereotype, discrimination and the discourse of colonialism', an alternative to the binary oppositions identified by Said.⁴ Bhabha also largely agrees with Said's thesis that Orientalism is a «regime of truth' which creates «the Orient' as a unified zone of the world.⁵ He produces a more subtle reading, however, with his focus on stereotyping.⁶ He is not interested in the stereotype as a wholly positive or negative characterisation; rather, he explores its inherent «ambivalence': an expression of ««otherness» which is at once an object of desire and derision.»⁷ Looking at Kandinsky's abstract-Orientalist

¹ Clarke, *Oriental Enlightenment*, p. 25.

² Clarke, p. 9.

³ Clarke, p. 34.

⁴ Homi Bhabha, *The Location of Culture* (London: Routledge, 1994), pp. 94–120.

⁵ Bhabha, p. 101.

⁶ Bhabha, p. 95.

paintings as ambivalent images allows the complex nature of this important and underestimated group of paintings to be revealed. At one level, the Orientalist themes express Kandinsky's yearning for the spirituality he associates with «the Orient» while simultaneously exposing his tendency to reduce «the Orient» to a homogenous, undifferentiated whole. And at another level, he relies on conventional Orientalist themes that play to the desires of his viewers while simultaneously rejecting artistic conventions through his dissolution of form.

Exhibitions as Catalysts

The intellectual catalyst for Kandinsky's abstract-Orientalist paintings was, this study proposes, two exhibitions in Munich in 1909 and 1910, both of which he reviewed for the Russian art journal *Apollon*.

In 1909, Kandinsky visited «Japanese and East Asian Art». Featuring 1,276 works, this exhibition took place at what turned out to be the start of Kandinsky's intellectual commitment to spiritual content in his art.⁸ He wrote about the exhibition:

Here, along with the truly Oriental gift for combining the subtlest details into an overall consonance, one finds landscapes of an extraordinary breadth and abstraction in the handling of colour and form, subordinated to a sense of rhythm that is the pure expression of a unique, wholly artistic temperament. Again and again, so much that is part of Western art becomes

⁷ Bhabha, p. 96.

⁸ Jens Kröger, «The 1910 Exhibition «Meisterwerke Muhammedanischer Kunst»: Its protagonists and its consequences for the display of Islamic art in Berlin» in *After One Hundred Years: The 1910 Exhibition «Meisterwerke muhammedanischer Kunst» Reconsidered* ed. by Andrea Lermer and Avinoam Shalem (Leiden: Koninklijke Brill NV, 2010), pp. 65–116 (p. 72).

clear when one sees the infinite variety of the works of the East, which are, nonetheless, subordinated to and united by the same fundamental «tone»! It is precisely this general «inner tone» that the West lacks. Indeed it cannot be helped: we have turned, for reasons obscure to us, away from the internal and toward the external. And yet, perhaps we Westerners shall not, after all, have to wait too long before the same inner sound, so strangely silenced, reawakens within us and, sounding forth from the innermost depths, involuntarily reveals its affinity with the East — just as in the very heart of all peoples, in the now darkest depths of the spirit, there shall resound one universal sound, albeit at present inaudible to us — the sound of the spirit of man.¹

Coming at a time when Kandinsky was seeking new content that would be identifiably spiritual, this exhibition revealed the potential to achieve his artistic objectives by reference to the «Oriental gift» with its «inner tone». Although there is no way of knowing definitively whether the exhibition inspired his links between «the Orient», spirituality and abstraction, or whether it coincided with ideas he had already read about, its powerful effect on Kandinsky at this formative time is evident from the quote above.

It is noteworthy that the language of the quote closely resembles the language he used in his introduction to *On the Spiritual in Art*, written the same year: «This all-important spark of inner life today is at present only a spark. Our minds, which are even now only just awakening after years of materialism, are infected with the despair of unbelief.»² Certainly if the

¹ Wassily Kandinsky, «Letters from Munich (1)», in *Kandinsky: Complete Writings on Art, Volume One (1901–1921)*, trans. by and ed. by Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo (London: Faber and Faber, 1982), pp. 54–59 (p. 59).

exhibition inspired him to revisit his sketches and photographs from his only experience of «the Orient» (Tunisia) he would have discovered two distinct stimuli for the development of his art: spiritual content and partially-abstracted forms. The visual material from his trip to Tunisia would have presented him with established assumptions around «Oriental» spirituality, offering him a subject matter that projected the «inner tone» he sought. Meanwhile, his newfound interest in the dissolution of form would have recognised the opportunities inherent in robed, veiled and hooded bodies and in architecture that appeared to be reduced to flat planes and geometrical shapes. This combination of content and form proved uniquely suited to his artistic objectives.

If the exhibition in 1909 helped Kandinsky establish a link between «the Orient», spiritualism and abstraction, the exhibition in 1910 confirmed it. Kandinsky reviewed the exhibition «Masterpieces of Mohammedan Art» in one of his «Letters from Munich» for *Apollon* Magazine, writing that it «has far exceeded all hopes.»³ The exhibition, held in Munich between May and October 1910, displayed over 3,600 objects and was described by Kandinsky as «a huge collection of the most diverse objects, which are, almost without exception, of the first quality.»⁴ In the article, Kandinsky wrote over two pages about the profound impact the Persian miniatures had on him. In one passage, he explained his reaction to them:

It seemed unbelievable that this could have been created

² Kandinsky, «On the Spiritual in Art», pp. 1–2.

³ Wassily Kandinsky, «Letters from Munich (5)», in *Kandinsky: Complete Writings on Art, Volume One (1901–1921)*, ed. by Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo (London: Faber and Faber, 1982), pp. 73–80 (p. 73).

⁴ Lerner and Shalem, p. vii; and Lindsay and Vergo, p. 73.

by human hands. Standing before it, I felt it had come into being of its own accord, as if it had come down from heaven, like a revelation. This was one of those occasions when the spirit partakes of spiritual refreshment for which it has been waiting, searching, without knowing where to find it.¹

He wrote about another work:

Horses! I remember one drawing of a team of black horses running as if pursued by devils from right to left across the picture. [...] The heads of the horses in the most distant rows are turned in such a way that they appear nearer to the viewer, so that not one single head should be concealed. [...] Imagine them obscured, and the whole strength not only of the linear composition, but also the whole «inner harmony» of the picture would be lost.²

Like the exhibition the previous year, this exhibition induced a sense of revelation and «spiritual refreshment» that closely matched his response to the art in the «Japanese and East Asian Art» exhibition. Also in the 1910 review he expressed the art from the «East» as originating in the artist's «internal world», in the same way that he had referred to its «inner tone» the year before. He again deplored «Western art», this time describing it as decadent and buried under «the stifling accretions of the materialism of «yesterday»». ³ Finally, both responses, in their description of his spiritual epiphany, supported his belief in art's power to impact its viewers.⁴ His articulation of the dynamic relationship between an artwork

¹ Kandinsky, «Letters from Munich (5)», p. 74.

² Kandinsky, «Letters from Munich (5)», p. 75. The influence of Persian miniatures on Kandinsky more broadly, is explored in Fereshteh Daftari, *The Influence of Persian Art on Gauguin, Matisse and Kandinsky* (New York: Garland Publishing Inc., 1991).

³ Kandinsky, «Letters from Munich (5)», p. 74.

⁴ Kandinsky, «Letters from Munich (5)», pp. 74–75.

and its viewer in these exhibitions revealed the impact he sought with his own paintings.

Kandinsky's Use of Stereotypes

It is evident from these two reviews in *Apollon* magazine, and from the titles of his paintings, that Kandinsky conflated Japanese, Chinese, «East Asian», «the East», Tunisian, Persian and «African» under the umbrella terms «Eastern» and «Oriental». In relation to the «Japanese and East Asian Art» exhibition, he used the terms «Asiatic», «Japanese», «the Orient», «Oriental», «the East», all to refer to the art in the exhibition. Modern readers are left without much indication of their precise origin. Writing about «Masterpieces of Mohammedan Art», he focused specifically on Persian miniatures, but referred to the exhibition again as «the exhibition of Eastern art in Munich».¹ Despite Kandinsky's embrace of «Oriental enlightenment» in the constructive sense proposed by Clarke, it is difficult to avoid the conclusion that Kandinsky was an Orientalist artist of the type described by Said:

Orientalists [...] conceive of humanity either in large collective terms or in abstract generalities. Orientalists are neither interested in nor capable of discussing individuals; instead, artificial entities [...] predominate.²

For Said, all use of stereotype is necessarily negative. But while the quote above appears to be true of Kandinsky, it seems incorrect to follow this observation with Said's ultimate proposal that Kandinsky must, therefore, have been acting in support of the «Western» colonial agenda.³ To do so would be to oversimplify Kandinsky's engagement with Orientalism. Bhabha's writing on stereotypes provides an alternative

¹ Kandinsky, «Letters from Munich (5)», p. 73.

² Said, p. 154–155.

³ Said, pp. 11–12.

interpretation; for Bhabha, stereotypes are a site of ambivalence because of their inherent duality as objects of simultaneous desire and derision.¹ The desire expressed by Kandinsky is evident in his expressions of yearning for the «inner tone» or the «profundity of inner expression» he believed these «Oriental artists» capable of. The derision is present not only in his dehumanising generalisations of Japanese, Chinese, Persian, Syrian and other artists as generically «Oriental» or «Eastern», but also in a more insidious manner. His brief paragraph describing the Persian miniature that elicited his epiphany employed five adjectives from a conventional vocabulary of Orientalist writing: «barbaric», «sensuous», «cunning», and twice the term «primitive».² These are value-laden terms with established connotations in Orientalist literature, discussed in depth in Said and Nochlin, of containment, domination and derision in the creation of a justification for imperialism.³ It is equally evident, however, that that was not Kandinsky's objective in the context of his panegyric on Persian miniatures. It seems rather to be an example of what Said wrote about when he described the essentialising impact of Orientalism on mental processes:

My point [...] is to emphasise the truth that the Orientalist, as much as anyone in the European West who thought about or experienced the Orient, performed this kind of mental operation. But what is more important still is the limited vocabulary and imagery that impose themselves as a consequence.⁴

Kandinsky's use of essentialising language was almost unconscious, what Said would describe as «latent», and the

¹ Bhabha, p. 96.

² Kandinsky, «Letters from Munich (5)», p. 74.

³ Said, p. 40

⁴ Said, p. 60.

negative connotations conflict with the apparent intention of his review.¹ Bhabha's reading of stereotypes, therefore, as ambivalent expressions of desire and derision reflect the tension between Kandinsky's conventional, essentialising Orientalism, and his assertions of «the Orient's' superiority over «the West'. It provides a more nuanced reading of Kandinsky's engagement with Orientalism than is available in Said's binary universe and thus provides a useful lens through which to view Kandinsky's abstract-Orientalist paintings.²

Said wrote of Orientalism that, «what mattered was not Asia so much as Asia's *use to* modern Europe.»³ This could be rephrased: what mattered was not «the Orient' so much as «the Orient's' *use to* Kandinsky. Orientalist themes and their veiled forms were uniquely suited to Kandinsky's objective of developing art capable of provoking spiritual revelation in his viewers. Kandinsky's personal associations between «the Orient' and spiritual enlightenment were revealed in his reviews for *Apollon*. Crucially, these associations were not only Kandinsky's: given his focus on the impact of his art on his viewers, he may have employed Orientalist themes precisely because he would expect his viewers to make the same associations between «the Orient' and spirituality.⁴ Writers on visual culture have noted the «explosion of the visual image' in the late nineteenth century in Europe, and the repertoire of Orientalist themes that formed part of this.⁵ This was «the Orient's' *use to* Kandinsky:

¹ Said, p. 201.

² Bhabha, p. 95.

³ Said's italics. Said, p. 115.

⁴ Rémi Labrusse, «Islamic Arts and the Crisis of Representation in Modern Europe', in *A Companion to Islamic Art and Architecture* (London: Wiley-Blackwell, 2017), pp. 1196–1217 (p. 1198).

⁵ Volker M. Langbehn, «Introduction: Picturing Race: Visuality and

he relied upon the hidden assumptions underlying Orientalist visual imagery as a strategy for achieving his artistic goal of spiritual enlightenment with regard to his viewing public.

«Ambivalent» Images

The projection of spiritual content in *Arabs I (Cemetery)* is explicit: set in a Tunisian cemetery, veiled mourners are seated amongst anthropomorphic turban tombs. The focal point for the scene is the ambiguous interaction between the figure in a blue robe with a striped turban that echoes the stripes on the grave markers and the shrouded figure facing him, standing with arms outstretched and head bowed. The sense of ritual conveyed by this pair, combined with its setting, announces its spiritual theme clearly to the viewer. In *Improvisation 6 (Africans)*, the theme is less explicit and the forms more abstract. Kandinsky painted the two figures in the act of either wrapping themselves in their burnous cloaks, or removing them; in either case, what interested him was the enveloping cloak, a reprise of the Orientalist fantasy of the mysterious, exotic Orient.⁶ The formal effect, meanwhile, is to partially abstract the bodies, whose limbs are concealed beneath their robes. In *Orientalis*, the composition suggests people sitting in a café, a common theme in Orientalist art and popular photography, and a subject Kandinsky painted in Tunisia. Beyond that, it suggests a timeless and idealistic social harmony, which could be an attempt by Kandinsky to project his esoteric beliefs that, as he wrote, «in the very heart of all peoples [...] there shall resound one universal sound [...] the sound of the spirit of man.»

German Colonialism', in *German Colonialism, Visual Culture and Modern Memory*, ed. by Volker M. Langbehn (New York: Routledge, 2010), pp. 1–36 (p. 3).

⁶ Nochlin, p. 119.

Improvisation 6 (Africans) and *Oriental*s manifest Kandinsky's stated intention of dissolving objects to a greater or lesser extent within the same picture: some figures are recognisable, others become apparent only after close examination, while some patches of colour appear to lack form entirely. As this was done with the stated intention of ensuring that «particular overtones might be experienced gradually by the spectator», it would appear that Kandinsky assigned (presumably spiritual) «overtones» to the recognisable objects in the paintings: the robed and turbaned «Oriental» men, and the domed religious buildings.

Arabs II with its flat picture plane and superimposition of multiple horses and *Arabs III* with its robed horsemen, reclining woman and pitcher show Kandinsky combining iconography from his trip to Tunisia with inspiration from Persian miniatures, and possibly Syrian ceramics, bringing them together under generic Orientalist titles in a conflation of visual stereotypes that mirrors his conflation of written stereotypes. The ambivalence of the resulting images is evident in his representation of «Arabs» as simultaneously homogenised and romanticised; in Bhabha's words, they are simultaneously derided and desired. The almost abstract forms of the visual stereotypes act to reinforce and multiply the ambivalence of the images: the «Arabs» in the paintings are designed to be recognised by the (Western) viewer because of their familiarity as stereotypes; and yet, the strangeness of their abstracted form is both confounding and disconcerting.

The process of development towards abstraction in his abstract-Orientalist works reveals Kandinsky's constant awareness of the dynamic relationship between his paintings and their viewers, and his desire to create art that «has a purpose and must serve the development and refinement of the human soul».¹ A passage from Said that subsequently

formed the central part of Bhabha's chapter on stereotypes suggests a way of understanding this:

Something patently foreign and distant acquires, for one reason or another, a status more or less familiar. One tends to stop judging things either as completely novel or as completely well-known; a new median category emerges, a category that allows one to see new things, things seen for the first time, as versions of a previously known thing. In essence such a category is not so much a way of receiving new information as it is a method of controlling what seems to be a threat to some established view of things.²

For Bhabha, this describes the ambivalence that goes beyond the binary notions of the dominant coloniser and the colonised subject in Said's book and suggests an object that «vacillates between delight and fear».³ In this way, Kandinsky can be seen to introduce his progressive abstraction as «versions of a previously known thing», where familiar Orientalist themes are a method for controlling the threat posed by these new abstract forms. In this inversion of the discourse, the «patently foreign», «Oriental' subject has become the familiar.

Conclusion

Kandinsky achieved extraordinary artistic innovation in the years 1909–1911. The significance of his engagement with Orientalist themes in enabling this achievement has thus far been overlooked. This study has found that in his abstract-Orientalist paintings, content and form combined in a unique synthesis to propel him towards abstraction. These works reveal Kandinsky reprising familiar Orientalist stereotypes of timeless, anti-materialistic spirituality, in order to lead his viewers

¹ Kandinsky, «On the Spiritual in Art», p. 212.

² Said quoted in Bhabha, p. 104.

³ Bhabha, p. 105.

towards an acceptance of his radical formal innovations. While some postcolonial studies suggest that stereotypes support an imperial agenda of domination over «the Orient» by «the West», this interpretation oversimplifies what Kandinsky achieved with his abstract-Orientalist works. These paintings engage with certain aspects of the dominant power structure while simultaneously challenging others. The resulting complex interplay of desire and derision makes them quintessentially ambivalent images. Their role in the development of one of the twentieth century's most influential artistic innovations deserves to be celebrated.

References

- Ashjian, C. «Representing „Scènes et Types“: Wassily Kandinsky in Tunisia 1904–1905» (unpublished doctoral thesis, Northwestern University, 2001).
- Barnett, V. E. Kandinsky Drawings: Catalogue Raisonne, Volume One: Individual Drawings (London: Philip Wilson Publishers, 2006).
- Kandinsky Drawings: Catalogue Raisonne, Volume Two: Sketchbooks (London: Philip Wilson Publishers, 2007).
- Kandinsky Watercolours: Catalogue Raisonne, Volume One: 1901–1921 (London: Sotheby's Publications, 1992)
- Barr, A. H. Cubism and Abstract Art // *Abstraction: Documents of Contemporary Art*, ed. by Maria Lind (London: Whitechapel Gallery, 2013), pp. 28–33.
- Roger, B. with Ashjian, C. Kandinsky and Klee in Tunisia (Oakland, California: University of California Press, 2015).
- Bhabha, H. The Location of Culture (London: Routledge, 1994)
- Bohrer, F.N. Orientalism and Visual Culture: Imagining Mesopotamia in Nineteenth-Century Europe (Cambridge: Cambridge University Press, 2003)
- Clarke, J.J. Oriental Enlightenment: The Encounter between Asian and Western thought (London: Routledge, 1997)
- Daftari, F. The Influence of Persian Art on Gauguin, Matisse and Kandinsky (New York: Garland Publishing Inc., 1991)
- Diederer, R. and Davy, D eds, De Delacroix à Kandinsky: L'Orientalisme en Europe (Paris: Hazan, 2010)
- Encyclopaedia of African History / Ed. by Kevin Shillington (London: Routledge, 2013)
- Foucault, M. Truth and Power // *The Foucault Reader* / Ed. by Paul

- Rabinow (*London: Penguin Books, 1984*), pp. 51–75
- Grohmann, W. *Wassily Kandinsky: Life and Work* (New York: Harry N. Abrams Inc., 1958).
- Hoberg, A. *Biography // Kandinsky: Absolute, Abstract, Concrete* / Ed. by H. Friedel (Munich: Prestel Verlag, 2008), pp. 16–41
- Vasily Kandinsky – *Abstract, Absolute, Concrete // Kandinsky: Absolute, Abstract* // Ed. by Helmut Friedel (Munich: Prestel Verlag, 2008), pp. 190–225
- Kandinsky, W. Letters from Munich (1) // Kandinsky: Complete Writings on Art, Volume One (1901–1921) / Trans. by and ed. by Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo* (London: Faber and Faber, 1982), pp. 54–59
- Letters from Munich (5) // Kandinsky: Complete Writings on Art, Volume One (1901–1921) / Trans. by and ed. by Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo* (London: Faber and Faber, 1982), pp. 73–80.
- On the Spiritual in Art // Kandinsky: Complete Writings on Art, Volume One (1901–1921) / Trans. by and ed. by Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo* (London: Faber and Faber, 1982), pp. 114–219
- Reminiscences // Kandinsky: Complete Writings on Art, Volume One (1901–1921) / Trans. by and ed. by Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo* (London: Faber and Faber, 1982), pp. 355–391.
- Cologne Lecture // Kandinsky: Complete Writings on Art, Volume One (1901–1921) / Trans. by and ed. by Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo* (London: Faber and Faber, 1982), pp. 392–400.
- Kröger, J. *The 1910 Exhibition «Meisterwerke Muhammedanischer Kunst»: Its protagonists and its consequences for the display of Islamic art in Berlin // After One Hundred Years: The 1910 Exhibition «Meisterwerke muhammedanischer Kunst» Reconsidered* / Ed. by Andrea Lerner and Avinoam Shalem (Leiden: Koninklijke Brill NV, 2010), pp. 65–116
- Labrusse, R. *Islamic Arts and the Crisis of Representation in Modern Europe // A Companion to Islamic Art and Architecture* (London: Wiley-Blackwell, 2017), pp. 1196–1217/
- Langbehn, V.M. *Introduction: Picturing Race: Visuality and German Colonialism* in *German Colonialism, Visual Culture and Modern Memory*, ed. by Volker M. Langbehn (New York: Routledge, 2010), pp. 1–36
- Lerner, A. and Avinoam Sh. eds. *After One Hundred Years: The 1910 Exhibition «Meisterwerke muhammedanischer Kunst» Reconsidered* (Leiden: Koninklijke Brill NV, 2010)
- Lewis, B. *Islam and the West* (Oxford: Oxford University Press, 1993).
- Lindsay, K. C., and Vergo, P. eds, *Kandinsky: Complete Writings on Art,*

Volume One (1901–1921) (London: Faber and Faber, 1982)

Macfie, A.L. Orientalism (London: Longman, 2002).

MacKenzie, J.M. Orientalism: History, Theory and the Arts (Manchester: Manchester University Press, 1995)

Nietzsche, F. The Gay Science (Cambridge: Cambridge University Press, 2001)

Nochlin, Li. The Imaginary Orient // Art in America, 71 (May 1983), pp. 119–131, 186–191.

Peltre, Ch. Et les Femmes? De Delacroix à Kandinsky: L'Orientalisme en Europe // Ed. by Roger Diederer and Davy Depelchin (Paris: Hazan, 2010), pp. 157–165.

Roethel, H. K., and Benjamin, J.K. Kandinsky: Catalogue Raisonné of the Oil Paintings, Volume One: 1900–1915 (London: Sotheby Publications, 1982)

Sadler, M.T. H. Translator's Introduction // Wassily Kandinsky. Concerning the Spiritual in Art (New York: Dover Publications, 1977), pp. xiii-xxi

Said, E.W. Orientalism (London: Routledge & Kegan, 1978; reprint, London: Penguin Books Ltd, 2003)

Tolz, V. Russia's Own Orient: The politics of identity and Oriental studies in the late Imperial and early Soviet periods (Oxford: Oxford University Press, 2011)

Troelenberg, E.-M. Framing the Artwork: Munich 1910 and the image of Islamic art' // German Colonialism, Visual Culture and Modern Memory // Ed. by Volker M. Langbehn (New York: Routledge, 2010), pp. 37–64

Washton Long, R.-C. Kandinsky: The Development of an Abstract Style (Oxford: Clarendon Press, 1980)

Weiss, P. Kandinsky and Old Russia: The artist as ethnographer and shaman (New Haven: Yale University Press, 1995).



Figure 1. Wassily Kandinsky, Arabs I (Cemetery), 1909, oil on cardboard, 71.5 x 98 cm. Kunsthalle, Hamburg. © bpk-Bildagentur.



Figure 2. Gabriele Münter, Tunisian Village (Zaouia of Sidi Bel-Hassen, Tunis), 1905, photograph, dimensions unknown. Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung, Munich



Figure 3. Gabriele Münter, Ottoman cemetery, Tunisia, March 1905, photograph, dimensions unknown. Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung, Munich.

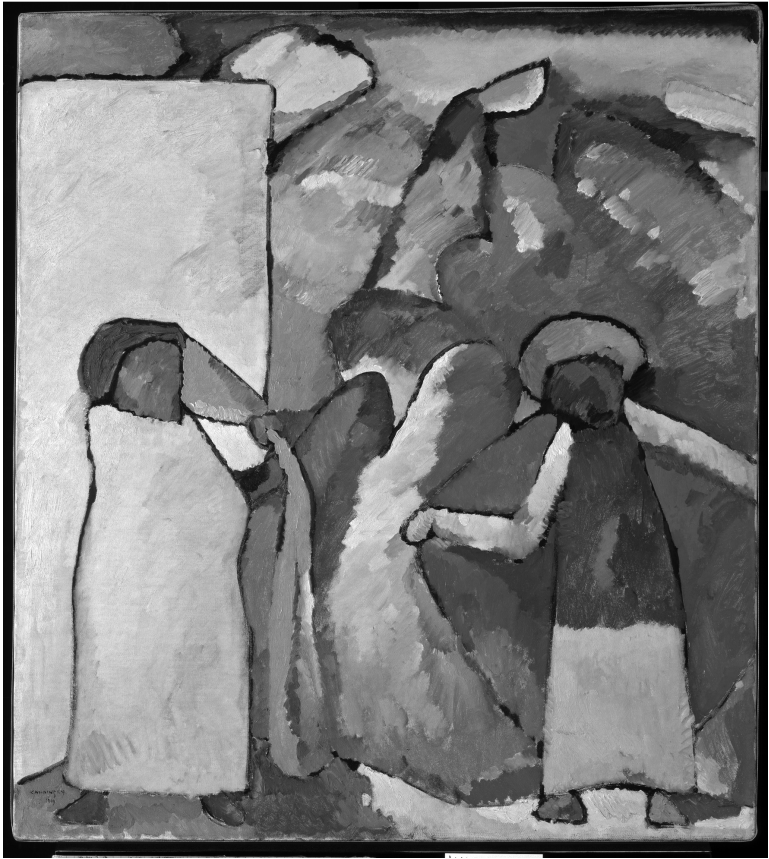


Figure 4. Wassily Kandinsky, Improvisation 6 (Africans), 1909, oil on canvas, 107 x 99.5 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich.



Figure 5. Wassily Kandinsky, Tunis Street (Tombs of the Beys), 1905, oil on canvas board, 24 x 35 cm. Centre Pompidou, Paris. © MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais.

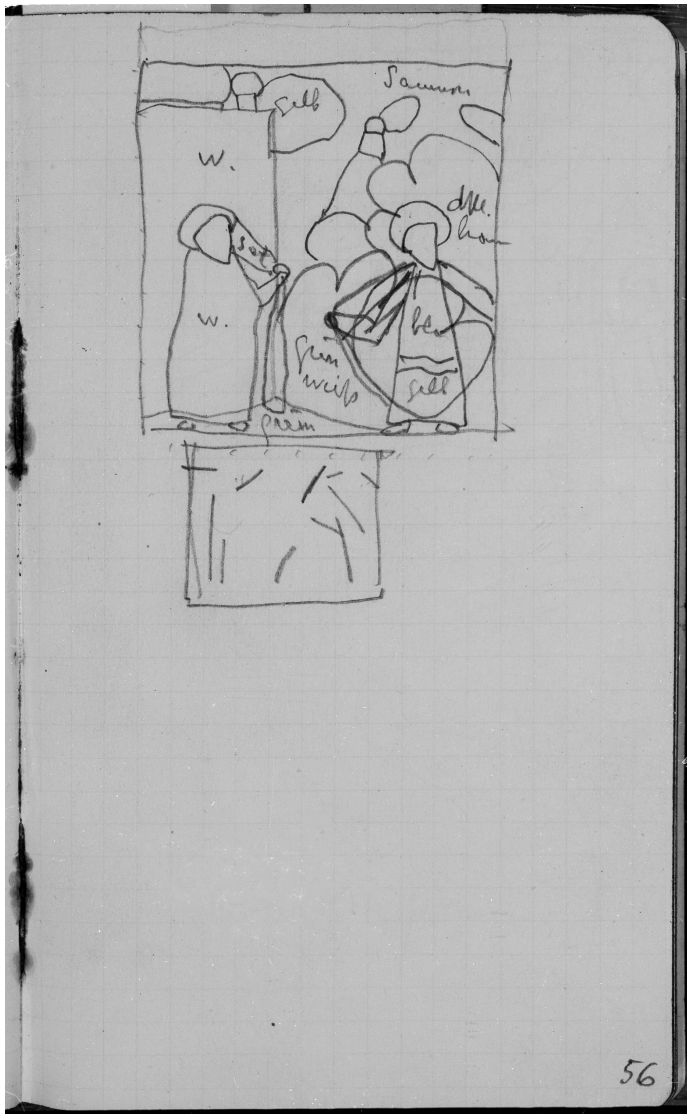


Figure 6. Wassily Kandinsky, *Pencil sketch for Improvisation 6 of 1909*, c. 1908–1910 (possibly 1909), pencil on paper, 13.2 x 8.1 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich.

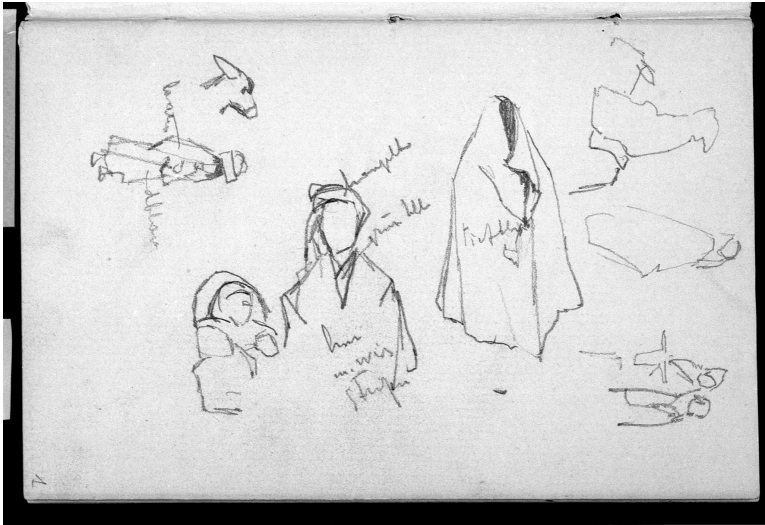


Figure 7. Wassily Kandinsky, *Pencil sketches of figures in costume*, 1904–1905, pencil on paper, 16.6 x 11 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich.



Figure 8. Wassily Kandinsky, Pencil sketches of male and female figures, 1905, pencil on paper, 12 x 19.1 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich.



Figure 9. Gabriele Münter, Courtyard of the Dar El Bey Mosque with traditionally dressed visitors, 1905, photograph, dimensions unknown. Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung, Munich.



Figure 10. Wassily Kandinsky, Orientals, 1909, oil on cardboard, 69.5 x 96.5 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich.



Figure 11. Gabriele Münter, Three dark-skinned men in elegant clothes in front of a cafe, 1905, photograph, dimensions unknown. Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung, Munich.



Figure 12. Wassily Kandinsky, Arabs III (with Pitcher), 1911, oil on canvas, 106 x 158 cm. National Gallery of Armenia, Yerevan. Alamy Stock Photo.

ИСТОРИЯ / HISTORY

ELENA DZIKEVICH, SERGEY DZIKEVICH¹

SHAKESPEARE AS A PHILOSOPHER OF MIND AND INTERTEXTUALITY (THE CASE OF HAMLET)

Abstract:

All authors writing on Shakespeare's plays — being philosophers of language or not, being theoreticians or not — can't escape from one detail: almost everywhere his language provokes some quantity of possible interpretations competing with one another in spectators' minds. These authors — especially if they are theoreticians and surely if they are philosophers of language — can have different and sometimes opposite points of view on the nature of Shakespeare's language and, consequently, its meanings. Some of these points of view are very exotic — for instance, what could be changed in understanding of Shakespeare's language if this language had been invented by *Francis Bacon*? We think that ideas of this sort must be explained with the only reason: Shakespeare's language is really *of philosophical virtues*. But we are sure that these virtues are *his own achievement*, they were elaborated by him as the implicit *discourse* of his specific and highly personalized manner to work with language and texts. Thinking on philosophical universality of many passages

¹ *Elena Dzikevich* — Professor, PhD, Moscow, Russia, High Theatre School named after M.S.Schepkin of Maly State Theatre, Department of Philosophy and Culturology; *Sergey Dzikevich* — Associate Professor, PhD, Lomonosov Moscow State University, Faculty of Philosophy Department of Aesthetics, AU Editor-in-Chief

of Shakespeare's texts we've developed the following version of this phenomenon: 1) this universality is real, not metaphorical; 2) this universality comes from intertextuality of Shakespeare's plays; 3) this universality is especially evident in Shakespeare's playwrights because he realized the theoretical meaning of his creative operations with text as special kind of *re-writing old stories* in which the *everlasting* elements were supposed to be kept and stressed to carry out the fundamental meaning of the text to which such a procedure has been applied; 4) there are reasons to think that because Shakespeare many times repeated this procedure he elaborated an implicit discourse on their textual essence; 5) because this discourse was based on the essence of what is now called *intertextuality* we could evaluate Shakespeare as an implicit theoretician of this subject-matter; 6) this evaluation gives us some adding instruments in understanding Shakespeare's intellectual heritage and provides us an opportunity to re-look at its possible theoretical connotations that we propose to see in philosophy of mind.

Key words

Intertextuality and Shakespeare, the origins of literature intertext of Hamlet's tragedy, intertextual meaning of Hamlet's tragedy, intertextual changes in understanding the message of *Hamlet*, Shakespeare and philosophy of mind.

1. The Origins of the Intertext of the Danish Prince's Tragedy

Let's turn to the very essence of fact that in his playwrights Shakespeare preferred to deal with *pre-told* stories. The first thing that must be said in this article is that we don't want to look at this fact from the point of view of differing *original* and *non-original* plots or even creatures. We choose another way to evaluate this fact: in the order of establishing a *new story* Shakespeare used as basic mean *repetition* of an old one. He without doubts was inspired with some story but none of his creatures could be named repetition in its *wholeness*: he *repeated* only such elements of previous stories or their versions with which he was inspired and so which couldn't be omitted

T H E
Tragicall Historie of
H A M L E T,
Prince of Denmarke.

By William Shakespeare.

Newly imprinted and enlarged to almost as much
again as it was, according to the true and perfect
Coppie.



AT LONDON,
Printed by I. R. for N. L. and are to be sold at his
shoppe vnder Saint Dunstons Church in
Fleetstreet. 1609.

("...repetition is a necessary and justified conduct only in relation to that which cannot be replaced», it's what Gilles Deleuze rightly tells us on such cases¹).

Here we want to show, basing on the case of *Hamlet* — the longest of Shakespeare's playwrights — that this manner of *re-writing* stories was *a necessary and justified conduct* in his strategy of creative activity dedicated to establishing absolutely authentic and unique events on the scene. We also hope to demonstrate that Shakespeare turned such a great master of this *creative repetition* — using this mean as his basic method of producing playwrights and performances — that he *couldn't escape from thinking on its nature*.

Not only practice of *creative repetition* as this great person's manner to write scripts we mean in this text; we mean a detail

¹ Deleuze, Gilles. *Difference and Repetition* / Translated by Paul Patton. N.Y.: Columbia University Press, 1994. P. 1.

that is deeper and more representative for showing reality of his reflective relation to repetition as strategy and method. This detail is the fact of Shakespeare's *control* of the place of repetition within every playwright. In this aspect we mentioned that *Hamlet* is Shakespeare's longest play not occasionally: we could see how repetition is developed and controlled in time and is fully realized as creative base. So *Hamlet* seems to provide us the best ground to investigate if there was an implicit but special *logic of repetition* in Shakespeare's creative mind.

Let's look from this point of view at well-known words said on Hamlet by *William Hazlitt*: «Hamlet is a name; his speeches and sayings but the idle coinage of the poet's brain. What then, are they not real?»¹ Hazlitt as we know continues his reflection on Hamlet's reality into inner world of readers: «They are as real as our own thoughts. Their reality is in the reader's mind. It is we who are Hamlet.»² He finishes his thought trying to catch the essence of *Hamlet's* effect on readers and spectators: «This play has a prophetic truth, which is above that of history.»³ This sentence, affirmed by extraordinary influence of this Shakespeare's play, we could accept as the most suitable proposal of Shakespeare's original creation in the story of Hamlet: in the playwright Shakespeare created *the mental content effecting as a prophetic truth that is above the truth of history*. Comparing Shakespeare's story with those that are *pre-told* let's try to find textual elements capable to provoke feelings described by Hazlitt.

Evidently he turns to the story *firstly written* by *Saxo Grammaticus* in *Deeds of the Danes*⁴ (Danish chronicles) in Latin

¹ Hazlitt, William. *Lectures on the Literature of the Age of Elizabeth and Characters of Shakespear's Plays*. L.: George Bell and Sons, 1900. P. 74.

² Ibid.

³ Ibid.

(*Gesta Danorum*) in 12th century. As it used to be with texts of this kind it exposed well-known, even famous stories that had earlier been told orally for a pretty long time. Moreover, it is a rule that such texts include pure mythology and their authors – trying to develop mythological plots into sources of facts in which readers must believe – executed some analysis of poetry thanks to which these plots had earlier appeared. The logic of this examination of poetry is transparent: if some events or deeds inspired poets it's the best proof that events or deeds were real and outstanding.

Gesta Danorum is not some exclusion: in its sixteen books we at first find exposition of regional mythology (the first half, books 1 – 9) that finishes with enthronization of Gorm the Old⁷ as King of Denmark. At this point the poetical and factual kinds of reality with which the text deals are connected in one storyline because Gorm was the first documented Danish King. Then (the second half, books 9 – 16) the author tries to draw a picture of factually based events of mediaeval Baltic region in which Denmark was involved.

It's symptomatic that Saxo Grammaticus who united mythological and historical events used a very interesting expressive mean to reach this unity in his text: in the first half he combines prose and verses⁸ making imagination of the total

⁴ We used English translation: Saxo Grammaticus. The History of the Danes. Books I – IX / Translated by Peter Fisher. Edited and with commentary by⁵Hilda Ellis Davidson⁶. 2 vols. Cambridge: Cambridge University Press, 1979–1980.

⁵ http://www.goodreads.com/book/show/677058.Saxo_Grammaticus

⁶ http://www.goodreads.com/author/show/4913993.H_R_Ellis_Davidson

⁷ http://en.wikipedia.org/wiki/Gorm_the_Old

⁸ On Saxo's style, including mixture of prose and verses, see the article by P.Fisher whose translation we used when preparing this publication:

heroic reality.⁹ In this context in the early part of the first half of *Gesta Danorum* (books III, IV) appears the story upon which Shakespeare based his tragedy of Hamlet, Prince of Denmark, and this story we can evaluate as *the main content of its intertextual meaning*.

This story is called *Vita Amlethi (The Life of Amleth)* and as a fact of text it is combined *written* re-telling of several earlier *oral* legends. We don't need to repeat events of the life of Amleth in details — they are well known — we'll just fix the parallel characters that allowed Shakespeare to keep intertextual meaning of the chronicle story¹⁰ (see the following table).

<i>Saxo Grammaticus</i>	<i>Shakespeare</i>
Amleth, Prince of Denmark	Hamlet, Prince of Denmark
Horwendil	Hamlet's father
Gurutha, daughter of Rorik	Gertrude
Feng	King Claudius
An unnamed «fair woman»	Ophelia
An unnamed evesdropper	Polonius
Two unnamed retainers of Feng	Rosencrantz and Guildenstern

Here we'll take the central figure of Amleth-Hamlet on which all lines of the intertext of the story are crossed to try

Fisher, Peter. On Translating Saxo into English // **Saxo Grammaticus: A Medieval Author between Norse and Latin Culture / Edited by Karsten Friis-Jensen. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 1981. P. 53—64.**

⁹ On poetical qualities of Saxo's text see: *Fris-Jensen, Karsten*. Saxo Grammaticus as Latin Poet: Studies in Verse Passages of «Gesta Danorum». Rome: «L'Erma» di Bretshneider, 1987.

¹⁰ Spelling of the persons mentioned in the chronicle, Shakespeare's characters' names, as well as his own name, is different in different sources but it's easy to identify them in every case.

to refine this intertextuality from later elements among which we'll have a good chance to identify as Shakespeare's creative transformations. We see how Amleth appeared: a person called Horwendil, the brave, strong and lucky Danish lord and pirate, together with his brother Feng (Shakespeare calls this character Claudius), was appointed by King Roderick (Rorik) sitting then in Denmark to govern the province of Juteland; Rorik gave Horwendil his daughter Gurutha (Gertrude in Shakespeare's Hamlet) to marry because he had earlier killed King Coller of Norway (Fortinbras of Shakespeare's playwright) in the single combat, took his treasures and brought them to Rorik.

From this marriage of Horwendil and Gurutha Amleth (re-named into Hamlet by Shakespeare) was born. This is the point where the tragedy starts. Amleth was born as Danish prince, very possible King of Denmark in future. Feng, Horwendil's brother and Amleth's uncle, wishing to rule Juteland alone, killed Horwendil. Moreover, he must have thought not only of Juteland, he must have wished to turn King of Denmark too, so it's very possible that before the murder he had turned Gerutha's lover and executed the murder with her — Amleth's mother's — assistance. The social level and the dirty personal secret are mixed at this point: the point of the beginning of the real — psychological — intertext of this story. Then Shakespeare deals with this basis. Let's look at how Shakespeare's creative method (surely, we speak of it as a model) of repeating and differing works starting from this point where the intertextual beginning of this tragic story is constituted.

2. Mental Experiment of Repetition and Difference of the Tragic

For Shakespeare it wasn't important whether Hamlet's father was a real king or not, and moreover — King of Denmark, we see how free he was in relation to possible historical details. He reveals such a free reference to the historical provenance of the story as if he had really been a Romantic poet that he was supposed to be by many theoreticians of Romanticism among

whom S.T. Coleridge seems to be the most conceptual in this evaluation of Shakespeare's kind of creativity.¹ Shakespeare caught the main factor that determined the structure of the very tragic action of a character like Amleth.

Coleridge, for whom Shakespeare and his Hamlet were very valuable for his own mental experience,² wrote on the origin of Hamlet as intellectual reality of his author's mind: «I believe the character of Hamlet may be traced to Shakspeare's deep and accurate science in mental philosophy.»³ We not only agree with this interpretation, we want to make this idea epistemologically stronger, more concrete, to make it closer to current practice of gnoseological investigations. We think that there are some reasons to interpret Shakespeare's creative action with Hamlet's character as one of the earliest cases of mental experiments with which later philosophy of mind was concerned.

This way we interpret the following Coleridge's words: «this

¹ And *implicitly* he was a poet of the kind that much later Romantic theoreticians made *the model* of poetry and creativity in general and this is analogical to how we identify him as an implicit philosopher of mind and intertextuality. Because *creative imagination* was the fundament of the method of repeating and differing we agree with many ideas of *Coleridge* on Shakespeare in general and *Hamlet's* origins especially: see: Coleridge, Samuel Taylor. *Lectures and Notes on Shakspeare and Other English Poets*. L.: George Bell and Sons, 1904).

² „Hamlet“ was the play, or rather Hamlet himself was the character, in the intuition and exposition of which I first made my turn for philosophical criticism, and especially for insight into the genius of Shakspeare...». This is how Coleridge evaluated circumstances of Shakespeare's creative work on Hamlet for his own theoretical positions and investigations (Coleridge, Samuel Taylor. *Lectures and Notes on Shakspeare and Other English Poets*. L.: 1904. P. 342).

³ Ibid. P. 343.

character must have some connection with the common fundamental laws of our nature may be assumed from the fact, that Hamlet has been the darling of every country in which the literature of England has been fostered. In order to understand him, it is essential that we should reflect on the constitution of our own minds.»¹ Thus in this aspect — as the result of the mental experiment on this situation — we are going to look at creative additions that Shakespeare made to the previously existing intertext of the story about the Prince of Denmark.

Let's look more attentively at those details with which Shakespeare dealt in his work: it was not only the half-mythological story of Amleth that we already know but also some theatrical reality that had already been constituted to the time when he created his Hamlet. We mean the very play of Amlet-Ham (b) let, tragedy of revenge as a genre, ghost as a type of scenic character. Shakespeare didn't invent them, he used them as experimental instruments.

About the time of creation of Hamlet we must remark that it is still a problem of discussion where it was localized in Shakespeare's existential and creative biography. We could easily imagine that the very idea of the playwright was in a very long process of development in the creator's mind and it could easily appear that the mental experiment on Amleth's case not only resulted in the character of Hamlet and in the playwright of the same name but gave Shakespeare some key ideas concerned with disposition of human psychological nature and human communication that he applied to many of his creative tasks.

Among such ideas the most important, as we think, is the one that is directly involved in Shakespeare's creative experience of all kinds. It's division of what could be communicated with language from what could not be

¹ Ibid.

communicated with language and so must be associated with silence. This theme has already been investigated in special works¹ and we don't plan to stress attention on it now but we must mention it to show the final (in our understanding) point of Shakespeare's reflection. Repeating and differing of the tragic appeared in language and silence we here propose as Shakespeare's covered but actualized plan on which creation of Hamlet was based — and it was his original thought and his authentic intention in the work on this text.

Investigating Shakespeare's text on Hamlet we can notice only one special mean that could be included to the playwright as a result of the mental experiment we have described. This is the figure of the Ghost as the carrier of Hamlet Father's participation in the story that was supposed to be performed according to the Shakespeare's script.

For Shakespeare, as we think, the Ghost is fixing some very concrete mental content. The Ghost of Hamlet's Father is the field reminiscence in Hamlet's mind — and everybody's mind when a person is involved in an extreme existential situation. This character expresses interior but intersubjective content of one's mind when anybody faces the Danish Prince's condition. This content consists of remindings, recollections, reflective and imaginative ideas constituting in one's mind earlier absent but very significant things: moral motivations for extraordinary actions including the right and the duty to execute revenge.

¹ For instance: *Hecker, Pierre Alexandre*. The Shakespearean Stage: Language and Silence. D.Phil. University of Oxford. 1999. Roland Barthes examined the special role of silence in his writings on Racine and the classicist discourse (going one step after Shakespeare's theatrical innovations): *Barthes, Roland*. On Racine / Translated by Richard Howard. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1992.

We propose that in the case of creating the character of the Ghost Shakespeare researches how what we have just described must happen in human mind. And, returning to our idea that unity and opposition of language and silence in human communication is the covered but basic aim of his cognition, we must fix that the Ghost — a bodiless speaker — could be the only scenic opportunity to include into the action the inner speech that is speech in silence — pure phenomenon of mind at work.

First of all Shakespeare deconstructs the given intertextual conditions of Amleth's revenge known from the story of Saxo's chronicle and its later retellings. Then he reconstructs them in a new literature case of Hamlet with modification of some details (repetition of the tragic situation). Because in the Saxo's and later versions Amleth's actions and their motivations are described very mythologically, Shakespeare must to settle personal disposition of the tragic passing through Hamlet's mind (difference of the tragic) using mental experiment. The result of this experiment, as we have fixed it, was actualized in the character Hamlet's Father's Ghost — Hamlet's mind talking to itself.

To verify this hypothesis we could point at the following details and passages of Shakespeare's text. Hamlet is a Wittenberg student and we remember that he wished to return to his studies but he was refused in «going back to school in Wittenberg» by his uncle (act I, scene 2). Horatio, his fellow student as Hamlet calls him in the same scene of the same act, in scene 1 was asked to talk to Hamlet's Father's Ghost because Horatio was a scholar. He was also asked in the role of a scholar (an expert) to examine, to identify and to comment appearance, behavior and sense of the Ghost.

So Hamlet is a scholar too, a person with abstract reflective experience and — the one who wants to return to his scholarship. This is the context that allows us to think of theoretical level of his thinking and of philosophical content

of his ideas, visions and emotions. Moreover, all this mental subjects are concentrated in the Ghost whose message, as Horatio says, only Hamlet could understand because the Ghost's words were predestinated to him: This spirit, dumb to us, will speak to him.

And, finally, the main detail that shows us the message will be spoken in inner speech is revealed to us in the following talk of the two scholars (also in act I, scene 2) :

Hamlet. /.../

My father — methinks I see my father.

Horatio. O, where, my lord?

Hamlet. In my mind's eye, Horatio.

We see that all psychological conditions were settled in the two earliest scenes of the first act and the mental experiment could be executed as it was done by Shakespeare and we can try to interpret it. This will be the following stage of this investigation and the theme of another article.

3. Conclusion: an Integral Approach to Shakespeare as a Philosopher

There are a lot of works dedicated to possible philosophical meanings of Shakespeare's heritage, some of them are well localized and the others are well generalized. The both trends of searching the correct approach to Shakespeare's philosophical ideas that were revealed rather artistically than logically have serious reasons because Shakespeare was a person of Renaissance type. For minds of this type, as we know, feeling of totality of the universe and investigating interest to its local phenomena were equally strong cognitive motivations of all forms of activity. After 300 years from Shakespeare's birth we have an opportunity of an integral glance on philosophical meanings covered in Shakespeare's key texts among which Hamlet must be the most representative.

As for interpretations of Shakespeare that were specially based on Shakespeare's dramas the most remarkable case —

where the trends to localization and generalization are happily united — we undoubtedly find in Colin McGinn's text on Shakespeare's philosophy that is widely known.¹ From the point of view we have just proposed for Hamlet in this article it's very significant that McGinn was specialized in philosophy of mind and just before the text on Shakespeare he had published two investigations on objects and insight of mind, and the last is connecting images, dreams and meanings.²

We think it's a very productive precedent of analysis of Shakespeare's dramas according to philosophy of mind criteria. We also think it must be associated with idea of Shakespeare's possible mental experiments with content of consciousness that he seems to execute in all his playwrights basing on repeating and differing the intertextual stories. There is a hope that this kind of interpretative work could be valuable both for philosophical understanding of Shakespeare's dramatic heritage and to practice of its theatrical performance in future.

References

- Barthes, Roland.* On Racine / Translated by Richard Howard. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1992.
- Coleridge, Samuel Taylor.* Lectures and Notes on Shakspeare and Other English Poets. L.: George Bell and Sons, 1904).
- Deleuze, Gilles.* Difference and Repetition / Translated by Paul Patton. N.Y.: Columbia University Press, 1994. P. 1.
- Hazlitt, William.* Lectures on the Literature of the Age of Elizabeth and Characters of Shakespear's Plays. L.: George Bell and Sons, 1900. P. 74.

¹ McGinn, Colin. Shakespeare's Philosophy: Discovering the Meaning Behind the Plays. Hammersmith: HarperCollins, 2006.

² See: McGinn, Colin. Consciousness and Its Objects. N.Y.: Oxford University Press, 2004; McGinn, Colin. Mindsight: Image, Dream, Meaning. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 2004. These works developed ideas of earlier McGinn's investigations in the field of the «hard problem» (The Problem of Consciousness (1991); Can We Solve Mind-Body Problem? (1989)).

Hecker, Pierre Alexandre. The Shakespearean Stage: Language and Silence. D.Phil. University of Oxford. 1999.

Fisher, Peter. On Translating Saxo into English // Saxo Grammaticus: A Medieval Author between Norse and Latin Culture / Edited by Karsten Friis-Jensen. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 1981.

P. 53–64.

Fris-Jensen, Karsten. Saxo Grammaticus as Latin Poet: Studies in Verse Passages of «Gesta Danorum». Rome: «L'Erma» di Bretshneider, 1987.

McGunn, Colin. Shakespeare's Philosophy: Discovering the Meaning Behind the Plays. Hammersmith: HarperCollins, 2006.

McGinn, Colin. Consciousness and Its Objects. N.Y.: Oxford University Press, 2004;

McGinn, Colin. Mindsight: Image, Dream, Meaning. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 2004.

Saxo Grammaticus. The History of the Danes. Books I – IX / Translated by Peter Fisher. Edited and with commentary by¹Hilda Ellis Davidson². 2 vols. Cambridge: Cambridge University Press, 1979–1980.

¹ http://www.goodreads.com/book/show/677058.Saxo_Grammaticus

² http://www.goodreads.com/author/show/4913993.H_R_Ellis_Davidson

ЕЛЕНА ДЗИКЕВИЧ, СЕРГЕЙ ДЗИКЕВИЧ¹

ШЕКСПИР КАК ФИЛОСОФ СОЗНАНИЯ И ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ (СЛУЧАЙ «ГАМЛЕТА»)

Абстракт

Все авторы, которые пишут о пьесах Шекспира — являются они философами языка или нет, являются они теоретиками вообще или нет — не могут не отметить одну деталь: почти везде его язык провоцирует некоторое множество возможных интерпретаций, соревнующихся друг с другом в сознании зрителей. Эти авторы — в особенности если они теоретики и, конечно, если они философы языка — могут иметь различные и часто противоречащие друг другу точки зрения на природу языка Шекспира и, следовательно, на его значения. Некоторые точки зрения являются весьма экзотическими — например, что может быть изменено в понимании языка Шекспира, если бы этот язык был изобретен *Фрэнсисом Бэконом*? Мы полагаем, что идеи этого рода могут объясняться только одной причиной: Шекспир использует язык, которому свойственны действительно *философские качества*. Однако мы уверены, что эти качества представляют собой *его собственное достижение*, они выработаны им в качестве имплицитного *дискурса*

¹ Елена Дзикевич — профессор кафедры философии и культурологии Высшего театрального училища имени М.С.Щепкина при Малом театре; Сергей Дзикевич — доцент кафедры эстетики философского факультета МГУ имени М.В.Ломоносова, главный редактор АУ.

его особой и весьма персонализированной работы с языком и текстами. Размышляя над философской универсальностью многих пассажей Шекспировых текстов мы пришли к следующим версиям объяснения этого феномена: 1) эта универсальность является действительной, а не метафорической; 2) эта универсальность имеет истоком интертекстуальность Шекспировых пьес; 3) эта универсальность особенно очевидна в драматургии Шекспира, поскольку он осознал теоретическое значение своих креативных действий с текстом как специальной разновидности *переписывания старых историй*, в которых *вечные* элементы должны были быть сохранены и усилены для того, чтобы передавать фундаментальное значение текста, к которому эта процедура была применена; 4) есть основания полагать, что, поскольку Шекспир много раз повторял эту процедуру, он выработал имплицитный дискурс на примерах их текстуальной сущности; 5) поскольку его дискурс был основан на сущности того, что теперь называется интертекстуальностью, мы можем оценить Шекспира как имплицитного теоретика этого предмета; 6) эта оценка дает нам некоторые дополнительные инструменты для понимания интеллектуального наследия Шекспира и предоставляет нам возможность по-новому посмотреть на теоретические коннотации, которые мы предполагаем видеть в философии сознания.

Ключевые слова

Интертекстуальность и Шекспир, происхождение литературного интертекста трагедии Гамлета, интертекстуальное значение трагедии Гамлета, интертекстуальные изменения понимания послания трагедии Шекспира «Гамлет», Шекспир и философия сознания.

1. Истоки интертекста трагедии датского принца

Давайте обратимся к самой сущности того факта, что Шекспир предпочитал иметь дело с *рассказанными ранее* историями. Первое, что следует отметить в этой статье, заключается в том, что мы не хотели бы смотреть на этот факт с точки зрения различения *оригинальности* и *неоригинальности* сюжетов или произведений. Мы изби-

T H E
Tragicall Historie of
H A M L E T,
Prince of Denmarke.

By William Shakepeare.

Newly imprinted and enlarged to almost as much
again as it was, according to the true and perfect
Coppie.



AT LONDON,
Printed by I. R. for N. L. and are to be sold at his
shoppe vnder Saint Dunstons Church in
Fleetstreet. 1609.

раем другой способ оценки этого факта: для того чтобы создать *новую историю*, Шекспир использовал прием *повторения* старой. Он, вне всякого сомнения, вдохновлялся некоей историей, но ни одно из его произведений не может быть названо повторением в своей *целостности*: он *повторял* только те элементы предшествующих историй или их версий, которыми он был вдохновлен и которые поэтому не могли быть пропущены («...повторение является необходимым и обоснованным действием лишь в отношении того, что не может быть заменено», как справедливо отмечает Жиль Делез применительно к подобным случаям¹).

¹ При подготовке как английского текста мы использовали перевод текста Делеза на английский язык: *Deleuze, Gilles. Difference and Repetition / Translated by Paul Patton. N.Y.: Columbia University Press, 1994. P. 1.* При подготовке русского текста использован существующий русский перевод: *Делез, Жиль. Различие и повторение / Пере-*

Здесь мы хотели бы показать, основываясь на случае трагедии «Гамлет,» самой длительной из пьес Шекспира, что эта его манера *переписывания* историй была *необходимым и обоснованным действием* в его стратегии творческой деятельности, посвященной созданию абсолютно аутентичных и уникальных событий на сцене. Мы также надеемся продемонстрировать, что Шекспир стал столь великим мастером *креативного повторения*, используя это средство как свой базовый метод создания пьес и спектаклей, что он не мог избежать осмысления его природы.

В этой статье мы имеем в виду не только практику креативного повторения как манеру этого великого человека создавать свои сценарии, мы имеем в виду обстоятельство, которое более глубоко и репрезентативно для того, чтобы обнаружить его рефлексивное отношение к повторению как стратегии и методу. Это обстоятельство заключается в факте *контроля* Шекспиром места повторения внутри каждой пьесы. В этом аспекте мы неслучайно упоминали, что «Гамлет» — самая длительная пьеса Шекспира: мы можем видеть, как повторение развивается и контролируется во времени и как оно полностью осознанно в качестве креативного основания. Поэтому «Гамлет», как нам кажется, предоставляет нам наилучшую почву для исследования того, была ли неявная, но специальная *логика повторения* в творческом сознании Шекспира.

Давайте посмотрим с этой точки зрения на хорошо известные слова, сказанные о Гамлете Уильямом Хэзлиттом: «Гамлет — это имя; его речи и высказывания — не что иное,

вод с французского Н. Б. Маньковской (содержание с. 3—7 и вторая часть с. 215—382), Э. П. Юровской (первая часть с. 9—215). Указанный паассаж находится во введении «Повторение и различие», предпосланном Делезом своему сочинению и размещенном в издании указанного перевода на с. 13.

как разменная монета ума поэта. Что ж из того, разве они не реальны?»¹ Хэзлитт, как мы знаем, продолжает свое рассуждение о реальности Гамлета в направлении внутреннего мира читателя: «Они так же реальны, как наши собственные мысли. Их реальность — в разуме читателя. Гамлет — это *мы*.»² Он завершает свою мысль попыткой уловить сущность воздействия трагедии «Гамлет» на читателей и зрителей: «Эта пьеса содержит истину откровения, которая выше истины истории.»³ Это высказывание, порожденное экстраординарным влиянием пьесы Шекспира, мы можем принять как наиболее удовлетворительное предположение об оригинальном творении Шекспира в истории о Гамлете: в этой пьесе Шекспир создал *интеллектуальное содержание, действующее как истина откровения, которая выше истины истории*. Сравнивая историю Шекспира с историями, рассказанными до него, мы попытаемся найти текстуальные элементы, способные спровоцировать чувства, описанные Хэззитом.

Очевидным образом он обращается к истории, впервые записанной *Саксоном Грамматиком* в «Деяниях датчан» (датских хрониках, называемых на латинском языке *Gesta Danorum*)⁴ в XII веке. Как бывало с текстами подобного ро-

¹ Hazlitt, William. *Lectures on the Literature of the Age of Elizabeth and Characters of Shakespear's Plays*. L.: George Bell and Sons, 1900. P. 74.

² Ibid.

³ Ibid.

⁴ Мы использовали английское издание: *Saxo Grammaticus. The History of the Danes. Books I — IX / Translated by Peter Fisher. Edited and with commentary by*⁵*Hilda Ellis Davidson*⁶. 2 vols. Cambridge: Cambridge University Press, 1979—1980.

⁵ http://www.goodreads.com/book/show/677058.Saxo_Grammaticus

⁶ http://www.goodreads.com/author/show/4913993.H_R_Ellis_Davidson

да, эти хроники экспонировали хорошо известные, даже знаменитые истории, которые до этого рассказывались устно в течение длительного времени. Более того оказывается правилом, что подобные тексты включают чистую мифологию, а их авторы, старающиеся переработать мифологические сюжеты в факты, в которые читателям предлагалось верить, предпринимали некоторый анализ поэзии, благодаря которой эти сюжеты появились ранее. Логика этого исследования поэзии прозрачна: если некоторые события или деяния вдохновляли поэтов, это было лучшим доказательством того, что эти события или деяния были реальными и выдающимися.

Gesta Danorum — не исключение: в шестнадцати книгах этой хроники мы в первую очередь находим экспозицию региональной мифологии (первая половина, книги 1—9), которая завершается интронизацией Горна Старшего в качестве короля Дании. В этом пункте поэтическая и фактическая сторона реальности, с которой имеет дело текст, соединяются в единую линию повествования, поскольку Горн был первым документированным датским королем. Далее (вторая половина, книги 9—16) автор пытается нарисовать картину основанных на фактах событий средневекового балтийского региона, в которые была вовлечена Дания.

Симптоматично, что Саксон Грамматик, соединивший мифологические и исторические события, использовал очень интересное выразительное средство для того, чтобы добиться единства своего текста: в первой половине он использует прозу и стихи, создавая впечатление героической реальности.¹ В этом контексте в первой части *Gesta Danorum* (книги III, IV) появляется история, на которой

¹ О поэтических качествах текста Саксона Грамматика см.: *Fris-Jensen, Karsten. Saxo Grammaticus as Latin Poet: Studies in Verse Passages of «Gesta Danorum»*. Rome: «L'Erma» di Bretshneider, 1987.

Шекспир основал трагедию Гамлета, принца Датского, и эту историю мы можем оценить как главное содержание ее интертекстуального значения.

Эта история носит название *Vita Amlethi* («Жизнь Амлета») и как факт текста представляет собой комбинацию *записанных* пересказов нескольких *устных* легенд. Нам нет необходимости пересказывать события жизни Амлета в деталях — они хорошо известны — мы просто зафиксируем параллельные персонажи, которые позволили Шекспиру сохранить интертекстуальное значение истории из хроники¹ (см. таблицу ниже).

Саксон Грамматик	Шекспир
Амлет, принц датский	Гамлет, принц датский
Хорвендил	Отец Гамлета
Гурута, дочь Рерика	Гертруда
Фенг	Король Клавдий
Безьянная «волшебница»	Офелия
Безьянный соглядатай	Полоний
Два безьянных слуги Фенга	Розенкранц и Гильденстерн

Здесь мы рассмотрим центральную фигуру Амлета-Гамлета, на которой пересекаются все линии интертекста этой истории, для того, чтобы очистить эту интертекстуальность от позднейших элементов которые, мы получим счастливый шанс идентифицировать как креативные трансформации, привнесенные Шекспиром. Мы видим, как появилась фигура Амлета: человек по имен Хорвендил, смелый, сильный и удачливый датский правитель и пират, вместе со своим братом Фенгом (у Шекспира он представлен в образе Клав-

¹ Написание имен персоналий, упоминаемых в хронике Саксона Грамматика, персонажей Шекспира, так же, как и его собственного имени, различно в различных источниках, но их легко идентифицировать в каждом случае.

дия) был назначен королем Родриком (Рериком), правившим тогда в Дании, быть его наместником в провинции Ютландия; Рерик отдал Хорвендилу в жены свою дочь Гуруту (Гертруду в «Гамлете» Шекспира), поскольку ранее тот убил короля Норвегии Коллера (*Фортинбраса* в пьесе Шекспира) в личном поединке, захватил его казну и привез ее Рерику.

От этого брака Хорвендила и Гуруты и был рожден Амлет (переименованный Шекспиром в Гамлета). Именно в этом пункте и коренится завязка трагедии. Амлет был рожден как датский принц, весьма вероятный король Дании в будущем. Фенг, брат Хорвендила и дядя Амлета, возжелавший управлять Ютландией единолично, убил Хорвендила. Более того, он, по всей вероятности, думал не только о Ютландии, но вынашивал планы стать также королем всей Дании, поэтому весьма возможно, что до убийства он стал любовником Гуруты и совершил убийство при ее — матери Амлета — помощи. Социальный уровень и нечистоплотная личная тайна переплелись в этом пункте: пункте начала реального — психологического — интертекста этой истории. Затем Шекспир имеет дело именно с этим основанием. Давайте посмотрим, как творческий метод Шекспира (конечно, мы говорим о нем как о модели), заключающийся в повторении и различении, работает начиная с этого пункта, в котором заключен интертекстуальный источник этой трагической истории.

2. Мысленный эксперимент повторения и различения трагического

Для Шекспира было не важно, был ли отец Гамлета реальным королем или нет и, тем более, королем Дании: мы видим, насколько он свободен в отношении исторических деталей. Он обнаруживает столь свободное отношение к историческому провенансу этой истории, как если бы он действительно был романтическим поэтом, каким предполагалась, что он был теоретиками романтизма, среди которых

С.Т.Кольридж кажется наиболее концептуальным в оценке творчества Шекспира.¹ Шекспир выхватил главный фактор, который определил структуру самого трагического действия персонажа, подобного Амлету.

Кольридж, для которого Шекспир и его Гамлета были очень важны для его собственного ментального опыта,² написал о происхождении Гамлета как интеллектуальной реальности разума его автора: «Я полагаю, что характер Гамлета может быть возведен к глубокому и аккуратному исследованию Шекспира в философии сознания (*mental philosophy*).»³ Мы не только согласны с этой интерпретацией, мы хотели бы эпистемологически усилить и конкретизировать эту идею, чтобы сблизить ее с текущей гносеологической практикой гносеологических исследований. Мы полагаем, что есть некоторые основания интерпретировать

¹ И *имплицитно* он был поэтом того типа, уоторый гораздо позже романтические теоретики сделали *моделью* поэзии и творческой деятельностью вообще и это аналогично тому, как мы идентифицируем его как имплицитного философа сознания и интертекстуальности. Поскольку *творческое воображение* было фундаментом метода повторения и различения, мы согласны со многими идеями *Кольриджа* о Шекспире вообще и о происхождении Гамлета в особенности, см.: Coleridge, Samuel Taylor. *Lectures and Notes on Shakspeare and Other English Poets*. L.: George Bell and Sons, 1904).

² «Гамлет» стал пьесой, или, вернее, сам Гамлет стал персонажем, в интуиции и экспозиции которого я впервые сделал поворот к своей философской критике, и особенно для того, чтобы заглянуть во внутренний мир гения Шекспира...». Это — то, как Кольридж оценивал обстоятельства творческой работы Шекспира над Гамлетом с точки зрения своей собственной теоретической позиции и исследований. (Coleridge, Samuel Taylor. *Lectures and Notes on Shakspeare and Other English Poets*. L.: 1904. P. 342).

³ *Ibid.* P. 343.

креативное действие Шекспира с персонажем Гамлета как один из самых ранних случаев мысленных экспериментов, с которыми позже стала связана философия сознания.

Именно в этом ключе мы интерпретируем слова Кольриджа о том, что «этот персонаж должен иметь некоторую связь с общими фундаментальными законами нашей природы, которые могут быть помышлены на основании того факта, что Гамлет стал дорог в каждой стране, где распространилась английская литература. Для того, чтобы понять его, существенно то, чтобы мы думали о конституции своих собственных сознаний.»¹ Следовательно, в этом аспекте — как результат мысленного эксперимента над этой ситуацией — мы собираемся рассматривать творческие приращения, сделанные Шекспиром к ранее существовавшему ин-тертексту истории о Принце Датском.

Давайте посмотрим более внимательно на те детали, с которыми Шекспир имел дело в своей работе: это была не только полумифологическая Амлета, которая нам теперь известна, но также и некоторая театральная реальность, которая уже сложилась к тому времени, когда был создан его Гамлет. Мы имеем в виду пьесу об Амлете-Гам (б) лете, трагедии возмездия как жанре, призраке как сценическом персонаже. Шекспир не изобрел их, он использовал их как экспериментальные инструменты.

О *времени создания Гамлета* мы должны заметить, что все еще остается дискуссионной проблемой, где оно локализовано в его экзистенциальной и творческой биографии. Мы можем легко допустить, что сама идея пьесы находилась в процессе творческой разработки в разуме творца в течение длительного времени, и может легко оказаться, что мысленный эксперимент над случаем Амлета получил результат не только в виде персонажа Гамлета и в одно-

¹ Ibid.

именной пьесе, но дал Шекспиру некоторые ключевые идеи относительно диспозиции человеческой природы и человеческой коммуникации, которые он применил ко многим творческим задачам.

Среди этих идей, как мы думаем, наиболее важной является та, которая непосредственно вовлечена в творческий опыт Шекспира всех видов. Это разделение того, что может *передаваться с помощью языка*, и того, что *не может передаваться с помощью языка* и потому должно быть *ассоциировано с тишиной*. Эта тема уже была исследована в специальных работах,¹ и мы не планируем концентрировать внимание на ней сейчас, но мы должны упомянуть о ней для того, чтобы указать на конечный (по нашему пониманию) пункт рефлексии Шекспира. Повсторение и различение трагического обнаруживается в языке и молчании, которые мы здесь предполагаем как скрытый но выполненный план Шекспира, на котором было основано создание Гамлета — и это была его оригинальная мысль и его аутентичная интенция в его тексте.

Исследуя текст Шекспира о Гамлете, мы можем заметить только одно специальное средство, которое может быть включено в пьесу, как результат мысленного эксперимента, который мы описали. Это — фигура Призрака, как воплощения присутствия отца Гамлета в этой истории, которое должно было быть представлено согласно сценарию Шекспира.

Для Шекспира, как мы полагаем, Призрак фиксирует

¹ Например: *Hecker, Pierre Alexandre. The Shakespearean Stage: Language and Silence. D.Phil. University of Oxford. 1999.* Ролан Барт исследовал особую роль тишины в его текстах о Расине и классическом дискурсе: *Barthes, Roland. On Racine / Translated by Richard Howard. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1992.*

очень конкретное мысленное содержание. Призрак отца Гамлета — это поле воспоминания разума Гамлета — и разума всякого человека, когда человек вовлечен в экстремальную экзистенциальную ситуацию. Это персонаж выражает внутреннее, но интерсубъективное содержание сознания любого человека, когда он сталкивается с положением Принца Датского. Это содержание состоит из воспоминаний, припоминаний и идей воображения, конституируя в разуме любого человека ранее отсутствовавшие, но очень значительные вещи: моральные мотивации для экстраординарных действий, включая право и долг исполнения возмездия.

Мы предполагаем, что в случае создания образа Призрака Шекспир исследует, как то, что мы только что описали, должно происходить в человеческом сознании. И, возвращаясь к идее о том, что идея единства и потивостояния языка и молчания в человеческой коммуникации представляет собой скрытую, но базовую цель его познания, мы должны зафиксировать, что Призрак — бестелесный источник речи — мог быть единственной сценической возможностью для того, чтобы включить в сценическое действие внутреннюю речь, которая представляет собой речь при молчании — чистый феномен сознания в действии.

Прежде всего, Шекспир деконструирует данные интертекстуальные условия возмездия Амлета, известного из истории из хроники Саксона и позднейших пересказов. Потом он реконструирует их в новом литературном случае Гамлета с модификацией некоторых деталей (повторение трагической ситуации). Поскольку в версии Саксона и более поздних действия Амлета и их мотивация описывается очень мифологически, Шекспир должен выстроить свою собственную диспозицию трагического, проходящего через сознание Гамлета (различение трагического), используя мысленный эксперимент. Результат этого эксперимента, как мы отметили, был воплощен в образе Призрака отца Гамлета —

сознания Гамлета, говорящего с самим собой.

Для того, чтобы подтвердить эту гипотезу, мы могли бы указать на следующие детали и повороты текста Шекспира. Гамлет — виттенбергский студент и мы помним, что он хотел вернуться к своим занятиям, но ему было отказано в том, чтобы «вернуться назад к учебе в Виттенберге» его дядей (акт I, сцена 2). Горацио, его студенческий друг, как называет его Гамлет в той же сцене того же акта, в сцене 1 был попрошен поговорить с Призраком отца Гамлета как ученый. Его также попросили в качестве ученого (эксперта) исследовать, идентифицировать и прокомментировать внешний облик, поведение и чувство Призрака.

Поэтому Гамлет — также ученый, человек с опытом абстрактной рефлексии — тот, кто хочет вернуться назад к своим ученым занятиям. Это — тот контекст, который позволяет нам думать о теоретическом уровне его мышления и о философском содержании его идей, взглядов и эмоций. Более того, все эти ментальные предметы сконцентрированы в Призраке, чье послание, как говорит Горацио, может понять только Гамлет, потому что слова Призрака были предназначены ему: «Это дух, немой для нас, будет говорить ему».

И, наконец, главная деталь, которая показывает, что это послание будет высказано во внутренней речи, обнаруживается нам в следующем разговоре этих двух ученых (также акт I, сцена 2):

Гамлет. /.../

Отец — мне грезится, я вижу своего отца

Горацио. О, где, мой Бог?

Гамлет. Во взоре моего ума, Горацио.

Мы видим, что все психологические условия были выстроены в двух сценах первого акта, и мысленный эксперимент мог быть выполнен в той форме, как это было сделано Шекспиром, и мы можем предпринять попытку интерпре-

тировать его. Это будет следующей стадией этого исследования и темой другой публикации.

3. Заключение: интегральный подход к Шекспиру как философу

Существует множество работ, посвященных возможным значениям наследия Шекспира, некоторые из которых носят весьма специализированный, некоторые — весьма обобщенный характер. Оба эти направления поиска корректного подхода к философским идеям Шекспира, которые выражены скорее художественно, нежели логически, имеют серьезные основания, поскольку Шекспир был личностью ренессансного типа. Для умов этого типа, как мы знаем, чувство целостности универсума и исследовательский интерес к его частным феноменам были очень сильными когнитивными мотивациями для всех форм деятельности. Через более, чем 300 лет после рождения Шекспира мы имеем возможность интегрального взгляда на философские значения, скрытые в ключевых текстах Шекспира, среди которых «Гамлет» является наиболее репрезентативным.

Что касается интерпретаций Шекспира, которые специально были основаны на его драмах, наиболее замечательный случай — в котором тенденции к локализации и генерализации счастливо соединились — мы несомненно находим в широкоизвестном тексте Колина Макгинна о философии Шекспира.¹ С точки зрения на Гамлета, которую в этой статье мы только что предложили, очень важно, что Макгинн специализировался на философии сознания и непосредственно перед текстом о Шекспире он опубликовал два исследования об объектах и инсайте сознания, и последнее из них касается образов, видений и значений.²

¹ McGunn, Colin. Shakespeare's Philosophy: Discovering the Meaning Behind the Plays. Hammersmith: HarperCollins, 2006.

² See: McGinn, Colin. Consciousness and Its Objects. N.Y.: Oxford

Мы полагаем, что это — очень продуктивный прецедент анализа драм Шекспира согласно критериев философии сознания. Мы также полагаем, что он должен быть ассоциирован возможных мысленных экспериментов с содержанием сознанием, которые, как кажется, он выполнял во всех своих пьесах, базируясь на повторении и различении интертекстуальных историй. Есть надежда, что этот вид интерпретационной работы может быть ценен как для философского понимания драматического наследия Шекспира, так и практики его театрального представления в будущем.

Ссылки

Barthes, Roland. On Racine / Translated by Richard Howard. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1992.

Coleridge, Samuel Taylor. Lectures and Notes on Shakspeare and Other English Poets. L.: George Bell and Sons, 1904).

Deleuze, Gilles. Difference and Repetition / Translated by Paul Patton. N.Y.: Columbia University Press, 1994. P. 1.

Hazlitt, William. Lectures on the Literature of the Age of Elizabeth and Characters of Shakespear's Plays. L.: George Bell and Sons, 1900. P. 74.

Hecker, Pierre Alexandre. The Shakespearean Stage: Language and Silence. D.Phil. University of Oxford. 1999.

Fisher, Peter. On Translating Saxo into English // Saxo Grammaticus: A Medieval Author between Norse and Latin Culture / Edited by Karsten Friis-Jensen. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 1981.

P. 53—64.

Fris-Jensen, Karsten. Saxo Grammaticus as Latin Poet: Studies in Verse Passages of «Gesta Danorum». Rome: «L'Erma» di Bretshneider, 1987.

McGinn, Colin. Shakespeare's Philosophy: Discovering the Meaning Behind the Plays. Hammersmith: HarperCollins, 2006.

McGinn, Colin. Consciousness and Its Objects. N.Y.: Oxford University

University Press, 2004; McGinn, Colin. Mindsight: Image, Dream, Meaning. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 2004. Эти работы развивали идеи более ранние исследования Макгинна в области «трудной проблемы» (The Problem of Consciousness (1991); Can We Solve Mind-Body Problem? (1989)).

Press, 2004;

McGinn, Colin. *Mindsight: Image, Dream, Meaning.* Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 2004.

Saxo Grammaticus. The History of the Danes. Books I – IX / Translated by Peter Fisher. Edited and with commentary by¹Hilda Ellis Davidson². 2 vols. Cambridge: Cambridge University Press, 1979–1980.

¹ http://www.goodreads.com/book/show/677058.Saxo_Grammaticus

² http://www.goodreads.com/author/show/4913993.H_R_Ellis_Davidson

ЛАДА БАЛАШОВА¹

В. В. КАНДИНСКИЙ И АНГЛИЙСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ 1900–1910-Х ГОДОВ. МАЛОИЗВЕСТНЫЕ СТРАНИЦЫ ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ МАСТЕРА

Абстракт

Статья посвящена малоизвестным в России фактам восприятия творчества Кандинского в Британии в 1900–1910-е годы. Рассматривая историю экспонирования работ Кандинского, а затем знакомство с его теорией через публикации Садлера, автор приходит к выводу, что интерес к творчеству мастера, его идеям проходил в контексте всеобщего национального увлечения проблематикой, поднимаемой художником в книге «О духовном в искусстве», — идеям синестезии, абстрактной живописи, ритма, психологии цвета. Многие из живописных экспериментов в британском искусстве проходили параллельно творчеству Кандинского, некоторые из них — под его влиянием, но и в том и другом случае это был лишь небольшой период, закончившийся 1920-ми годами.

Ключевые слова

Кандинский, Фрэнк Раттер, Майкл Садлер, Майкл Садлейр, Роджер Фрай, журнал «Ритм», журнал «Бласт», Ванесса Белл, группа «Блумсбери».

Кандинский и Англия. Данная тема, а также аспект ее рассмотрения, представляет особый интерес, поскольку вос-

¹ Лада Балашова - кандидат искусствоведения, приглашенный лектор университета Эссекса, Великобритания.

приятие эстетики и творчества мастера — своеобразное зеркало, в котором отражаются течения и идеи британского культурного сообщества того времени. В отличие от национально-русского искусства, о котором будет сказано ниже, творчество Кандинского воспринималось в ином контексте — в контексте современных поисков форм нового модернистского искусства, абстрактного искусства и духовности в искусстве.

1900-е годы в Британии характеризуются особым интересом к русской культуре. На протяжении всего XIX века, вплоть до англо-русской Антанты 1907 года, дипломатические отношения между Великобританией и Россией были неизменно враждебными. Но среди интеллигенции усиливалось увлечение как достижениями русской литературы — Толстого, Достоевского, Тургенева и Чехова, — так и русскими народными традициями. В литературных кругах важную роль в качестве переводчика Тургенева, Толстого, Достоевского и других играла Констанция Гарнетт. Она лично знала многих выдающихся писателей, и ее переводы оказали определяющее влияние на ключевых модернистских писателей, таких как Джозеф Конрад и Кэтрин Мэнсфилд. [1] Энтузиазм британской интеллигенции по отношению к русской живописи, музыке и танцу достиг своего пика в «моде на Россию» в 1910–1920-е годы. [2] Одним из направлений эдвардианской русофилии были прогрессивные интеллектуалы, очарованные культурой русского крестьянства с их народным искусством и религиозными обрядами. Первооткрывателем в этой области был Стефан Грэхем — влиятельный писатель-путешественник и романист, чьи книги — в том числе «Неоткрытая Россия» (1912) и «С русскими паломниками в Иерусалим» (1913) — во многом способствовали формированию образа русской крестьянской жизни как простой красоты и духовной целостности. [3] Если Грэхем прославлял духовность России, ее близость к Богу, утраченную западным христианским

миром, другую часть интеллигенции привлекало русское народное творчество. Стараниями кн. Марии Тенишевой в сотрудничестве с Фрэнком Раттером в 1908 году в лондонском Альберт Холле состоялась выставка, на которой была представлена «нео-русская» школа народного искусства с традиционными славянскими темами и ремеслами. [4] Сельская Россия стала для многих объектом новой антропологии, простота крестьянской жизни и ремесленные изделия из Талашкина резонировали британскому современному менталитету, увлечению сельской идиллией, идеями движения «искусств и ремесел». Наиболее влиятельным из всех, в особенности на модернистскую литературу, были *Ballets Russes*, впервые показанные в Великобритании в 1911 году. Эти лондонские спектакли, задуманные Сергеем Дягилевым, принесли с собой новые идеи представления, сценографии и художественного зрелища — ту форму синестезии, которая интересовала многих представителей культурной интеллигенции. [5]

Авангардную сторону русского изобразительного искусства впервые можно было увидеть в Великобритании в русской секции *Второй постимпрессионистской выставки* 1912 года, организованной арт-критиком *Bloomsbury Group* Роджером Фраем, в которую не были, однако, включены работы Кандинского. [6] Узкая подборка стран и художников, выбранных Фраем для выставки — «Англия, Франция, Россия», — не осталась незамеченной. Так, Руперт Брук, познакомившийся с Кандинским в Мюнхене в период изучения немецкого языка в январе-мае 1911 года, писал: «жаль, что комитет не смог включить работы Эрбсло, Явленского и Кандинского из Мюнхена, Пехштейна из Берлина и Кошки из Вены, которые пишут картины, по крайней мере, столь же хорошие и интересные, как и большинство из здесь представленных. Кандинский, в частности, является удивительным упущением, учитывая, что он выставялся в объединении художников ААА (*Ассоциация Объединенных худож-*

ников — *Allied Artists Association*) в Лондоне с 1909 года, и его теории более доступны, чем у большинства русских художников, потому что он пишет на немецком языке. Тем не менее, русский художник Борис Анреп, который сделал выбор от имени Фрая, возможно, находился под влиянием тенденции к более национальному типу русского искусства, что в определенной степени исключало русских художников, живущих и работающих в Германии». [7]

Ассоциация объединенных художников (AAA) — первая площадка экспонирования работ Кандинского, была создана в 1908 году ранним энтузиастом модернистского искусства в Англии Фрэнком Раттером, знаменитым британским критиком и куратором галерей и выставок. Цель *Ассоциации*, аналога парижского «Салона независимых», заключалась в том, чтобы художники могли «свободно представлять свои работы на суд общественности без вмешательства какого-либо посредника, будь то дилер или художник», что, в свою очередь, должно было облегчить доступ к экспонированию «прогрессивным» художникам, в том числе иностранным. Одновременно с выставками *Ассоциации* началось издание журнала *Art News* и первой арт-газеты в Великобритании — *The First Art Newspaper in the United Kingdom*. Первая международная выставка AAA 1908 года, проходившая в Роял Альберт Холле и состоявшая из 3000 работ, включала русскую секцию (искусство и ремесла), организованную с помощью Яна Холевински. В 1909 году на Второй выставке в Роял Альберт Холле демонстрировалось более 1000 работ, в основном британских художников, а также первые работы Василия Кандинского — две картины «Желтый и розовый» и «Зимний пейзаж» (обе 1909), по другим сведениям — «Пейзаж Мурнау с зеленым домом» (1908) и «Желтая скала» (1909) — и двенадцать ксилографий. [8] Работы Кандинского продолжали включаться в выставки AAA (за исключением 1912 года) до 1914 года, когда с началом войны большие выставки AAA прекратились, но небольшие экспозиции проходили

в галереях *Grafton Galleries* до 1920-го.

Через Фрэнка Раттера его друзья — Майкл Садлер и его сын Майкл Садлейр — познакомились с Кандинским. Они активно интересовались искусством — отец как коллекционер, а сын, недавний выпускник Оксфордского университета, как писатель для нового художественного журнала *Rhythm*. На момент встречи с Кандинским Майкл Садлер являлся президентом авангардной модернистской группы *The Leeds Arts Club*, основанной в 1903 году Альфредом Орейджем и объединившей радикальных художников, мыслителей, просветителей и писателей Великобритании. Группу отличала сильная склонность к культурным, политическим и теоретическим идеям, исходящим в то время из Германии. [9] За шесть месяцев до начала переписки с Кандинским Садлейр начал проявлять интерес к теориям цвета. В 1911 году на выставке AAA он купил шесть (по другим сведениям четыре) ксилографий Кандинского из его книги *Klänge*. В августе 1911 года Кандинский отправил Раттеру «16 небольших текстов» и описание *Klänge*: «„сочинения для сцены“, которые будут состоять из жеста (движение „танца“), цвета (движение живописи) и звука (музыкальное движение — это будет делать известный композитор Гартманн) по принципу чистого театра». [10] В ответе Раттер написал, что передал тексты Садлейру, «кто купил ксилографии», что послужило началом важной переписки между ними (переписка хранится в архиве музея *Tate Gallery*). 2 октября 1911 года Садлейр обратился к Кандинскому с просьбой о воспроизведении одной из ксилографией в ежеквартальном журнале *Rhythm*, охарактеризовав ее как «художественную революцию», имеющую огромное значение. [11] В письме от 6 октября Кандинский поблагодарил за присланное издание *Rhythm*, дав свое согласие на публикацию, одновременно выразив радость, «что так называемое движение модернистского искусства отражено в журнале и вызывает интерес в Англии. Мистер Брук из Кембриджа, — пи-

шет Кандинский, — также рассказал мне об этом прошлой зимой. Я предоставляю вам план-проспект художественного периодического издания, которое я основал. Первый номер должен появиться в январе. Также в этом месяце будет издана моя книга „О духовном в искусстве“. Я пришлю Вам копию. Пожалуйста, напишите о своих впечатлениях». [12]

В конце лета 1912 года Садлер предложил сыну посетить Кандинского, после чего последовало письмо с просьбой о встрече. Кандинский пригласил их в загородный домик недалеко от Мурнау. 16 августа 1912 года они провели приятный день, по рассказу Садлера, в оживленной беседе. В письме к жене на следующий день он описывает интерьер коттеджа и некоторые склонности Кандинского:

«Все очень просто. На стенах небольшие картины на стекле, очень яркие, религиозные сюжеты в основном — баварские крестьянские работы восемнадцатого века и написанные современником в Мурнау, работающего в традициях старого искусства, некоторые из них (мистические и в примитивном стиле) — самого Кандинского. Он испытывает восхищение и глубокое уважение к китайскому искусству и характеру. Склонен (хотя и вовсе не навязчиво) говорить о религиозных вещах и очень интересуется мистическими книгами и жизнями святых. У него был странный опыт исцеления верой». [13]

Поездка сцементировала дружбу Кандинского с Садлером. Используя свои личные связи с Василием Кандинским в Мюнхене, Садлер создал замечательную коллекцию экспрессионистского и абстрактно-экспрессионистского искусства того времени, когда такое искусство было либо неизвестно, либо отклонено в Лондоне даже известными пропагандистами модернизма, такими как Роджер Фрай. Наиболее значительным в его коллекции был «Фрагмент II для Композиции VII» (1912) Кандинского, которая демонстрировалась в Лидсе на выставке в Лидском клубе искусств в 1913 году. Садлер стал одним из первых, кто приобрел его

работы в Англии, с гордостью показывая их своим гостям в Лидсе, в том числе тогдашнему директору Национальной портретной галереи и одному из основателей журнала Берлингтон Чарлзу Джону Холмсу. [14]

Восхищение отца и сына его творчеством было высоко оценено художником, и в течение месяца Садлейр обеспечил себе права на перевод работы «О духовном в искусстве», полный вариант которого был опубликован в 1914 году.

Но наибольшую важность имели публикации Садлейра, предшествующие книге, — комментарии и обзор теории Кандинского, которые впервые познакомили английское художественное общество с идеями мастера. Журнал *Rhythm*, в котором было напечатано большинство из этих статей, был создан в 1910 году оксфордским другом Садлейра Джоном Марри с участием Садлейра. *Rhythm* проявлял особый интерес к русскому искусству и литературе — печатал эссе Вяч. Иванова «Театр будущего», прозу Леонида Андреева, рисунки и литографии Натальи Гончаровой, рецензии на постановки русских балетов Сергея Дягилева, рассказы, написанные в стиле Толстого и Достоевского. Однако в целом журнал проводил интернациональную художественную политику. Наравне с корреспондентом из России, которую представлял Михаил Ликиардопуло — литературный секретарь дирекции Московского Художественного театра, секретарь редакции журнала «Весы», один из ведущих участников кружка московских символистов 1900-х годов, в пятом выпуске журнала были перечислены корреспонденты из Парижа, Нью-Йорка, Мюнхена и Берлина. [15]

Интерес к русской культуре в среде британского модернизма на данном этапе во многом объяснялся растущим в Англии интересом к духовной эстетике, интересом, который вырос из различных источников, включая викторианскую моду на спиритизм, теософское движение начала века и негативную реакцию в некоторых кругах на эмпиризм. Включение русского изобразительного искусства, в том чис-

ле русского балета, определило позицию журнала *Rhythm* на переднем плане модернизма и способствовало продвижению журналом самобытной интерпретации постимпрессионизма, состоящего из англо-американских фовистов, шотландских колористов и русских художников — Гончаровой и Кандинского.

Ballets Russes предложили новый мощный эстетический опыт — синестезию. Синестезия становилась все более популярным явлением в начале XX века, о чем свидетельствует «Прометей» Александра Скрябина (1910), представленный самим Скрябиным в Британии, — композиция для фортепиано, оркестра, хора и клавира с подсветкой. И позже — «Абстрактная кинетическая коллажная живопись со Звуком или Свитком» (1914) Дункана Гранта, включавшая абстрактный узор из нарисованных прямоугольников на свитке бумаги, который просматривался через отверстие в освещенной коробке под звуки Адажио из Первого Бранденбургского концерта Баха. Именно на этой актуальной художественной проблематике останавливается и Садлейр в своем первом комментарии теории Кандинского в статье «Письма Винсента Ван Гога» в осеннем номере журнала *Rhythm* 1911 года. Рассматривая функцию цвета — у Ван Гога, который, как отмечает Садлейр, никогда не использовал цвет, чтобы «создать иллюзию», а скорее «передать более глубокий смысл»; у импрессионистов, которых он не был сторонником, их теории «намеренно разделенного» цвета, который «сливался бы в глазу с должного расстояния» [16]; фовистов, сохранивших целостность каждого цвета, — критик обращается к теории синестезии Кандинского. «Возможность слышать цвет, видеть звук, прикасаться к ритмам и так далее, — заключает он, — слишком системная теория, которую можно определить как простую идею: „цвет передает более непосредственно и тонко воззвание к душе, чем слова“». [17] При этом, как заканчивает Садлейр, «более глубокое значение» цвета должно быть

несомненным, но не сформулированным. В марте 1912 года в *Art News* Садлейр пишет: «я думаю, Кандинский склоняется к научному в некоторых своих теориях. Нормальное искусство не обязательно означает научное, и главной опасностью этой новой идеи — развитие формулы, по которой впечатления от картины будут как бы изготовлены по рецепту. Такая линия должна возбудить, такой цвет — успокоить». [18]

Основная статья Садлейра, посвященная анализу творчества Кандинского — «После Гогена», — появилась весной 1912 года. В самом названии Садлейр как бы продолжает идеи Кандинского, изложенные им в книге «О духовном в искусстве». По словам Кандинского, дух эпохи в начале XX века связан с духом «примитивов», поскольку художники обоих периодов стремились выразить «внутренние истины», не заботясь о «внешней форме». Но толкование Садлейром искусства Кандинского как продолжателя «неопримитивизма» Гогена опирается не только на теорию Кандинского, но и глубоко связано с теми процессами, которые происходили в немецком искусстве. Так, художники группы *Die Brücke*, для которых стиль примитива был некоторым социальным актом в искусстве — борьбой с консервативным сознанием в немецком искусстве, также использовали выразительные средства и примитива, и традиционной для Германии гравюры. *Der Blaue Reiter* (*Голубой всадник*) же в примитиве привлекали более мистические аспекты, особенно его связь с духовным и сверхъестественным, содержательная и образная чистота, отличающая его от современного мира материализма и духовного распада, говоря словами Кандинского. Это «мост в мир духа», как выразился Франц Марк. Целью выставок группы (декабрь, 1911, и весна, 1912) было подчеркнуть сходство различных подходов к созданию искусства, найти точки соприкосновения между примитивным и современным.

Души художников, утверждал Кандинский, в начале XX века выходят из «кошмара материализма», устремляясь в сторону «более тонких эмоций». Литература, музыка и искусство приближаются друг к другу с точки зрения «духовного развития», потому что «стремятся к абстрактному, нематериальному». Одна из первых теоретических дискуссий об абстрактном искусстве, книга была посвящена определению современного состояния духовности в искусстве. Напомним, музыка для Кандинского — «лучший учитель», потому что она раскрывает «это современное стремление к ритму в живописи, к математическому, абстрактному построению, к повторяющимся цветовым нотам, к созданию цвета в движении». Вторая половина книги, как известно, посвящена «психологической работе цвета», в которой Кандинский излагает свою теорию о том, что разные цвета создают разные психические эффекты, или «духовную вибрацию», и что разные формы имеют свою индивидуальную «духовную ценность». [19] «Из этой книги, — заключает Садлейр, — вытекают два основных утверждения. Первый — это фактически утверждение Пантеизма, что существует „что-то“ за внешними факторами, общими для природы и человечества. Именно так считал Вордсворт (знаменитый английский мыслитель-мистик XIX века, создавший основу британской натурфилософии), но он подходил к вопросу субъективно, довольствуясь описанием переживаний своего душевного общения с окружающей его природой. Новое же искусство, — по мнению Садлейра, — должно выступать в качестве посредника для других, гармонизировать внутренний *Klang* (Звук) внешней природы с человеческим, задача художника — предугадать и выявить общие основы, лежащие в основе обоих. Второе утверждение, — пишет критик, — естественно вытекает из первого. Искусство, которое видит своей целью выражение внутренней души людей и вещей, неизбежно будет отклоняться от внешних условностей формы и цвета. То есть это будет определено

не-натуралистично и анти-материалистично». [20]

Теория «внутреннего звука» Кандинского наряду с теорией цвета оказались полностью созвучны обсуждавшимся в тот период в Британии художественно-эстетическим идеям. Эстетика журнала *Rhythm* во многом зиждилась на чрезвычайно популярной в Англии в начале XX века философии Бергсона. Только за период 1909–1911 годов в британских журналах было опубликовано более 200 статей по его теории. [21] Как заявлял основатель журнала *Rhythm* Джон Миддлтон Марри в статье «Искусство и философия», модернизм «проникает под поверхность внешнего мира», указывая также на то, что главной целью журнала является распространение теорий Бергсона в Англии. [22]

Для многих модернистов идеи Бергсона послужили инспирирующим источником освобождения от традиционности мышления в поисках того, что Бергсон назвал «непосредственными данными сознания». Эстетические способности человечества, согласно Бергсону, доказывают, что мы можем получить доступ к своей интуиции или внутренней жизни, демонстрируя это на примере художника, который ощущает жизнь, «помещая себя внутрь объекта» и разрушая «барьер, который пространство ставит между ним и его моделью».

В анализе теории Кандинского Садлейр апеллирует к идеям, уже знакомым читателям по публикациям в *Rhythm* и другим изданиям, — бергсоновской философии, в частности, идее «импульса жизни», соединяющей искусство всех эпох, «не во внешней форме, а во внутреннем смысле». В своем обзоре Садлейр также остановился на иных утверждениях Кандинского, сближающего его с Бергсоном, — то, что художник в той или иной степени может «понять, что лежит в основе жизни, которая вдохновляет его» и «о современном стремлении к ритму в живописи». [23]

Последнее положение также не было уникальным для своего времени, когда термин «ритм» охватывал разнообразные художественные движения. Всего за несколько

недель до выхода первого номера журнала *Rhythm* Роджер Фрай писал в дискуссии о постимпрессионизме, что «ритм — это фундаментальное и жизненно важное качество живописи, как и всех искусств; представление — вторично по отношению к этому». [24]

Идея и терминология ритма были настолько распространены среди британских искусствоведов, что Д. МакКолл, хранитель *Tate Gallery*, разработал теорию классических и романтических ритмов для классификации искусства всех периодов. Обзоры «Постимпрессионистских выставок» Фрая привычно описывали работы Матисса с точки зрения ритма как поиски Матиссом «абстрактной гармонии линии, ритма». [25]

Арт-критик журнала *New Age* Хантли Картер (который во многом способствовал продвижению художников *Rhythm*) в своей книге «Новый дух в драматургии и искусстве» (1912) отмечает, что «огромное значение ритма в жизни уже начинает ощущаться». Ритм был одним из четырех «современных принципов» Картера наряду с «простотой, единством, непрерывностью», которые отличали, по его мнению, Московский Художественный театр и дягилевские балеты от современного театра в Лондоне и Париже. Одна из причин этого, по словам Картера, заключалась в том, что «русские сценографы» обнаружили, что «мистицизм» — это «определенная вещь, имеющая силу и жизнеспособность». [26]

В рецензии для журнала *The Egoist* Картер сравнивает книгу Кандинского с работой Клайва Белла «Искусство», опубликованной весной 1914 года. Учитывая восхищение Картера духовностью в искусстве и в частности русским искусством, неудивительно, что он отдает предпочтение Кандинскому, которого называл «духовным гармонистом», который верит, что «искусство проходит через мир как поток духа». [27]

По словам Фрэнка Раттера, ритм был «магическим сло-

вом того периода». Даже если «многочисленные попытки определить его были не очень убедительными», «каждый знал, что это значит». [28]

Однако рецензии на теории Кандинского не были однозначными. Так, Соломон Игл, рецензент журнала *New Statesman* оценил целеустремленность Кандинского, но все же назвал его картины «загадочными», потому что они напоминали ему «увеличенные фотографии бактерий», которые не убеждают в том, что его формы «действительно абстрактны». *The Saturday Review* отзывались о книге как чрезмерно интеллектуальной, запутанной, расплывчатой, оккультной и идеалистической; философской (хотя и во многом необоснованной), психологической и догматической. Рецензент *The Athenaeum* (вероятно, Джон Марри) похвалил классификацию цветов художника за исключением «зеленого», который Кандинский ассоциирует с «буржуазией» — самодовольной, инертной и ограниченной. [29]

Садлейр, критиковавший Кандинского за излишнюю научность в обзоре 1912 года, во введении к переводу 1914 года уже критикует художника за отсутствие ясности: «философия, особенно в руках немецкого писателя, представляет неисчерпаемые возможности для расплывчатого и высокопарного языка». [30] Возможно, своей критикой определенных моментов теории Кандинского Садлейр пытался говорить с точки зрения английского культурного менталитета, признавая ее сложность и споры, ею вызванные, тем самым в этой своеобразной форме пытаясь донести суть до английского читателя. В то же время критика обнажила исключительность ряда идей художника, обратив внимание на теорию и творчество Кандинского тех, которые смогли их оценить.

Фрэнк Раттер был одним из немногих рецензентов, однозначно оценивших книгу Кандинского как «наиболее ясное и аргументированное изложение целей абстрактной живописи, которая еще не была написана». [31] В 1913 году

после выставки AAA, Роджер Фрай напишет в своем обзоре для американского журнала *The Nation*: «на сегодняшний день лучшими картинами там мне показались три работы Кандинского», поскольку они имеют самую «определенную и глубокую выразительную силу». Это «чистая визуальная музыка», убеждающая «в возможности эмоционального выражения подобными абстрактными визуальными знаками». [32]

Когда в апреле 1914 года появилась полная английская версия «О духовном в искусстве», Кандинский, несмотря на определенную критику, тем не менее остался доволен результатом ее восприятия в британском художественном сообществе. В письме к Садлейру он писал: «для меня это постоянная радость знать, [что есть] такие друзья моего искусства в далекой Англии, как Вы и Ваш отец». [33]

Но репутация Кандинского в Лондоне укрепилась не только благодаря публикациям Садлейра, но и поддержке со стороны Фрая, несмотря на то что изначально он не включил Кандинского в русскую секцию *Второй Постимпрессионистской выставки*. 11 марта 1913 года Садлер написал Кандинскому: «Мистер Роджер Фрай гостил у нас и очень интересовался Вашими рисунками. Он спросил, не одолжу ли я их для выставки, которую он и некоторые друзья организуют на следующей неделе в Лондоне, и, конечно, я с радостью согласился». Таким образом, Кандинский был представлен на групповой выставке *Grafton Group* в галерее *Alpine Club Gallery* в марте 1913 года. [34] Фрай высоко отзывался о «визуальной музыке» Кандинского в 1913 году, работы мастера широко обсуждались после экспонирования на выставках в Лондоне в 1913-ом. [35]

В 1914 году выдержки из работы Кандинского «О духовном в искусстве» были напечатаны в журнале *Blast*. *Blast* — модернистский журнал вортицизма, основанный Уиндхемом Льюисом при содействии Эзры Паунда. Предтечей вортицистов, которые противостояли импрессионизму, вы-

ступил Рождер Фрай, проложивший им дорогу своими выставками 1910-го и 1912 годов. Своей целью журнал видел продвижение новых направлений в литературе и изобразительном искусстве. Несмотря на короткую жизнь — вышло только два выпуска журнала в 1914-ом и 1915 годах, *Blast* оказал мощное влияние на формирование и продвижение модернизма. Основные художники, на которых оказали в дальнейшем влияние идеи Кандинского, принадлежали кругу, ассоциирующегося с *Blast*. Среди художников-авангардистов, которые быстро отреагировали на идеи Кандинского, были Уиндхем Льюис¹ и Эдвард Уодсворт (оба учились в Мюнхене в 1906 году).

В первом номере журнала *Blast* (июнь, 1914) с манифестом вортицистов появился отзыв на книгу Кандинского художника-вортициста Эдварда Уодсворта, напечатанный рядом с изображением картины Уодсворта «Излучение» (1913). В своей рецензии Эдвард Уодсворт пишет: «эта книга является важнейшим вкладом в психологию современного искусства. Высокое положение автора как художника придает работе значительную ценность. Прекрасные художники, как правило, крайне неохотно или неспособны выражать свои идеи более чем одним средством. Однако г-н Кандинский — психолог и метафизик с редкой интуицией и вдохновенным энтузиазмом». [36] Для Льюиса именно ксилографии Кандинского и «оригинальное и резкое» использование цветовых сочетаний ставили его выше других художников-авангардистов. Льюис особенно ценил его идеи о несогласованных цветовых гармониях, подходящих для современной, более бурной эпохи, по его мнению. На том этапе также существовала тесная связь воззрений художника с духовным эволюционизмом Кандинского, о чем, в определенной степени, свидетельствует интерес

¹ <https://www.tate.org.uk/art/artists/wyndham-lewis-1502>

Льюиса к фэн шуй.

Проблематика цвета и формы, синестезии, ощущения и восприятия живописи, ее воздействия наиболее всего обсуждались в группе *Bloomsbury group*. Основным источником новых идей для художников группы стали постимпрессионисты, которые были представлены лондонской культурной общественности впервые на прославленной выставке, организованной Роджером Фраем, «Мане и постимпрессионисты» (*Grafton Galleries*, Лондон) в 1910 году, — работы Сезанна, Ван Гога и Матисса. Как говорила Ванесса Белл, художница группы, «выставка имела революционное значение, указав путь к внезапному освобождению». Творчество Ванессы Белл являет один из ярких примеров экспериментирования с цвето-эмоциональными характеристиками в абстрактной живописи, которые проходили в группе *Блумсбери*. [37] Эмоциональные качества выражены в ее живописи через нюансы тона и фактуры, а цвет меняет опыт различных форм.

«Большое восхищение цветом»: это было определяющим воспоминанием Ванессы Белл о напряженном периоде художественного эксперимента начала 1910-х годов. [38] По мнению искусствоведа Фрэнсис Сполдинг, в немалой степени на эксперименты с цветом художницы оказывала теория и работы Кандинского. [39] «Я полагаю, — писала художница, — что это было результатом попытки сначала превратить все в цвет». «Это, конечно, заставило меня склониться к разрушению прочности объектов». [40] В работе 1912 года «Пляж в Стадленд» интенсивный синий цвет передает сложный эмоциональный резонанс: синий цвет Санта-Айвса (расположенного на западном побережье Англии, в Корнуолле), пустоты и божественного света, одеяния Богородицы, с отголосками Пьеро Делла Франческа и Джотто и темой материнства как место «двойственности и потери». В 1914 году появилась первая чисто абстрактная работа художницы — «Абстрактная композиция», в которой ясно

прослеживается влияние идей Кандинского, как и в произведении другого художника группы Дункан Грант, его «Абстрактной кинетической коллажной живописи со звуком» 1914 года, ставшей важным этапом в развитии идей о цвете, музыке и абстракции.

Как отмечает Адриан Глю, самым специфическим, устойчивым, но наименее известным влиянием Кандинского среди британских художников того периода было на Джеймса Вуда. Этот художник восхищался Кандинским. В период обучения в 1909 году в парижской, а затем лондонской художественной школе *Percyval Tudor-Hart's* Вуд начал создавать свою теорию цвета, основанную во многом на теории Кандинского, в особенности на идее соответствия между цветом и музыкальным тоном. Как соавтор с К. Огденом и А. Ричардсом работы «Основы эстетики» (не опубликованной до 1922 года), Вуд писал о переживании и наслаждении искусством, включая концепцию синестезии. Как и Кандинский, Вуд и его соавторы приписывали эмоциям цветовые эффекты. Новаторская теория Василия Кандинского «О духовном в искусстве» (1912), где особое место уделялось цвету как «вибрации души», психологическому воздействию цветов, была созвучна взглядам Вуда, отраженным в его живописных работах, где корреспондирование цветов служит специфическим функциям, и изображение как бы вибрирует и резонирует за пределами холста. [41]

Одним из менее документированных влияний Кандинского на художников, согласно тому же исследователю, Адриану Глю, было на Спенсера Гора, участника *Второй Постимпрессионистской выставки* Роджера Фрая. В конце лета и осенью 1912 года он создал более двадцати полотен. Одно из них — (*Бобовое поле*), 1912 — своего рода выражение долга перед Кандинским. Известно, что на данном этапе Гор разрабатывал собственную цветовую систему. Другом Гора, который непосредственно признавал влияние Кандинского, был Кристофер Невинсон. Во время обучения в Париже

в 1900-е годы, Невинсон сблизился с русским кругом художников, среди которых он был известен как Нивинский. По возвращении в Англию Невинсон заявил о радикальном изменении в своем творчестве: «я недоволен репрезентативной живописью. Меня, как и многих других, привлекает абстрактное искусство и цветовые гармонии Кандинского». [42]

Таким образом, обобщая сказанное, еще раз обратим внимание на то, что экспонирование первых работ Кандинского, а затем знакомство с его теорией в Британии, произошло в контексте всеобщего национального увлечения проблематикой, поднимаемой художником в книге «О духовном в искусстве». Идеи синестезии, духовной абстрактной живописи, «визуальной музыки», психологии цвета и ритма, «внутреннего звука» Кандинского появились в Британии во время кардинальных инноваций в использовании цвета в искусстве, в период поисков в создании цвето-эмоциональной живописи и цвето-формы. Многие из этих живописных экспериментов проходили параллельно творчеству Кандинского, некоторые из них — под его влиянием, но и в том и другом случае это был лишь небольшой период, закончившийся 1920-ми годами.

Ссылки

1. *Waddington, P.* Garnett, Constance Clara (1861–1946 // Oxford Dictionary of National Biography. Oxford: Oxford University Press, 2004); online edn, May 2007 [<http://www.oxforddnb.com/view/article/33332>, accessed 4 Jan. 2016].
2. *Maclean, C.* The Vogue for Russia. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015. P. 1.
3. See *Hughes, M.* Beyond Holy Russia: The Life and Times of Stephen Graham. Cambridge: Open Book Publishers, 2014.
4. *Hardiman, L.* Infantine Smudges of Paint... Infantine Rudeness of Soul: British Reception of Russian Art at the Allied Artists' Association, 1908–1911 // *A People Passing Rude*. Cambridge: Open Book Publishers, 2013). P. 133–147.
5. *Garafola, L.* Diaghilev's Ballet Russes. N.Y., Oxford: Oxford University Press, 1989. P.300–329, 133–147.

6. *Gruetzner-Robins, A.* Modern Art in Britain 1910 –1914. L.: Merrell, 1997. P. 105 –107.
7. *Brooke, R.* Cambridge Magazine (23 November 1912), 125–6 (30 November 1912). P. 158–159 // Post-Impressionists in England. L.: Routledge, 1988.
8. Allied Artists' Association (A.A.A.), [Grove Art Online](#)¹, retrieved from [Oxford Art Online](#)² (subscription site), 8 August 2008.
9. *Steele, T.* Alfred Orage and the Leeds Arts Club 1893–1923. Mitcham, Orage Press, 2009.
10. *Gruetzner-Robins, A.* Modern Art in Britain, 12. Kandinsky, Postcard to Rutter, 22 August 1911» // *Kandinsky, B.* Concerning the Spiritual in Art, appendix B, letter 1, 115.
11. Quoted in *Glew, A.* Blue Spiritual Sounds: Kandinsky and the Sadlers, 1911–16 // Burlington Magazine. 139. No. 1134 (1997). P. 602.
12. Kandinsky to Michael T. H. Sadler, 6 October 1911 // *Kandinsky, B.* Concerning the Spiritual in Art / Trans. Michael T. H. Sadler. L.: Tate, 2006), appendix B, letter 2, 115.
13. Quoted in *Glew, A.* «Blue Spiritual Sounds: Kandinsky and the Sadlers, 1911–16», Burlington Magazine, 139, no. 1134 (1997), 604
14. *Sadler, M.* The Avant-Garde in Interwar England. N.Y.: Oxford University.
15. See *Binckes, F.* Modernism, Magazines, and the British Avant-Garde: Reading Rhythm, 1910–1914 (Oxford: Oxford University Press, 2010).
16. *Sadler, M.T.H.* The Letters of Vincent Van Gogh // Rhythm. 1. No. 2. 1911. 19.
17. *Sadler, M.T.H.* Fauvism and a Fauve // Rhythm. 1. No. 1. 1911. P. 16.
18. *Sadler, M.T.H.* Kandinsky's Book on Art // Art News. 9 March 1912.
46. Quoted in *Glew, A.* Blue Spiritual Sounds: Kandinsky and the Sadlers, 1911–1916. Burlington Magazine. 139. No. 1134. 1997. P. 606.
19. *Kandinsky, W.* Concerning the Spiritual in Art / Trans. Michael T. H. Sadler. L.: Tate, 2006. P. 6, 7, 40, 41, 49, 56.
20. *Sadler, M.T.H.* After Gauguin // Rhythm. No.2. 1912. P. 30.
21. *Antliff, M.* Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1993.

¹ https://en.wikipedia.org/wiki/Grove_Dictionary_of_Art

² http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T001911?q=frank+rutter&source=oa_o_gao&source=oa_o_t118&source=oa_o_t234&source=oa_o_t4&search=quick&pos=5&_start=1#firsthit

22. Brooker, P. and Thacker, A. General Introduction // *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*. Oxford: Oxford University Press, 2009. P. 13.
23. *Sadler, M.T.H.* After Gauguin // *Rhythm*. 1. No. 4 (1912). P. 29.
24. *Fry, R.* Post Impressionism // *Fortnightly Review*. 95 (May 1911). P. 856–67 // *Post-Impressionists in England*. P. 174.
25. *MacCarthy, D.* The Post-Impressionists // *Manet and the Post-Impressionists* (1910); *Ross, R.* (?) A Post-Impressionist Exhibition: Matisse and Picasso *The Times* (4 October 1912), 9; *Konody, P.G.* *Observer* (16 July 1911). P. 7 // *Post-Impressionists in England*. 98. 363. P. 24.
26. *Carter, H.* *The New Spirit in Drama and Art*. L.: Frank Palmer, 1912. P. 4, 24, 25 (Reprint BiblioLife, 2016, 406 pages)
27. *Carter, H.* *New Books on Art* // *The Egoist*. 1. No. 12. 1914. P. 235, 236 // *Post-Impressionists in England*. P. 201.
28. *Rutter, F.* *Art in My Time*. L.: Rich & Cowan, 1933. P. 132.
29. *Eagle, S.* *Current Literature, Books in General* // *New Statesman*. 3. No. 56. 1914. P. 118; *Art's Enigma* // *Saturday Review* (15 August 1914). P. 203; *Kandinsky, W.* Concerning the Spiritual in Art, 76; *Murry, J.M.* (?) *The Art of Spiritual Harmony* // *The Athenaeum*. 4523 (1914), 24. Quoted // *Robins, G.* *Modern Art in Britain*, 134.
30. *Sadler, M.T.H.* Introduction // *Kandinsky, W.* Concerning the Spiritual in Art. P. XXVIII.
31. *Rutter, F.* *Round the Galleries: Twentieth Century Art* // *Sunday Times* (24 May 1914. Quoted // *Robins, G.* *Modern Art in Britain*. P. 134.
32. *Fry, R.* *The Allied Artists* // *The Nation*. 2 August 1913. P. 676–677 // *Post-Impressionists in England*. 1988. P. 459.
33. Quoted // *Glew, A.* *Blue Spiritual Sounds: Kandinsky and the Sadlers, 1911–16*. *Burlington Magazine*. 139. No. 1134. 1997. P. 609.
34. Michael E. Sadler to Kandinsky, 11 March 1913 // Michael Ernest Sadler Collection 8221/2/50, Tate Archive
35. *Gruetzner-Robins, A.* *Modern Art in Britain, 1910–1914*. L.: Merrell Holberton, 1997. P. 22.
36. *Wadsworth, E.* *Inner Necessity* // *Blast*. 1. 1914. P. 119.
37. See *Shone, R.* *The Art of Bloomsbury: Roger Fry, Vanessa Bell and Duncan Grant*, exhibition catalogue, Tate Gallery, L., 1999. P.160.
38. Vanessa Bell, letter to Roger Fry, 19 September 1923 // *Regina Marler* (ed.), *Selected Letters of Vanessa Bell, L. and N.Y.* 1994. P. 272.
39. *Spalding, F.* *Vanessa Bell*. L., 1983. P.116.
40. *Shone, R.* Introduction to *Vanessa Bell, 1879–1961, A Retrospective Exhibition*, exhibition catalogue, Davis and Long Company, New York

1980, p.3.

41. *Glew, A. Every Work of Art is a Child of its Time... // Tate Etc. Issue 7. Summer 2006. P. 5.*

42. *Glew, A. Every Work of Art is a Child of its Time... // Tate Et., Issue 7. Summer 2006. P. 7.*

Библиография

Binckes, F. Modernism, Magazines, and the British Avant-Garde: Reading Rhythm, 1910–1914. Oxford: Oxford University Press, 2010.

Brooker, P. and Thacker, A. General Introduction', in The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines. Oxford: Oxford University Press, 2009.

Bullen J. B., ed., Post-Impressionists in England (London: Routledge, 1988.

Glew, A. Blue Spiritual Sounds: Kandinsky and the Sadlers, 1911–16 // Burlington Magazineю 139. No. 1134. 1997. P. 600–615.

Glew, A. Every Work of Art is a Child of its Time... // Tate Et., Issue 7. Summer 2006.

Gruetzner-Robins, A. Modern Art in Britain 1910 –1914. L.: Merrell, 1997.

Kandinsky, W. Concerning the Spiritual in Art, trans. Michael T. H. Sadler. L.: Tate, 2006.

Maclean, C. The Vogue for Russia. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015.

Shone, R. The Art of Bloomsbury: Roger Fry, Vanessa Bell and Duncan Grant, exhibition catalogue, Tate Gallery, London 1999. P.160.

Allied Artists Association (A.A.A.)», [Grove Art Online](#)¹, retrieved from [Oxford Art Online](#)² (subscription site)

Rhythm. 1911–1912. (e-library, subscription site)

¹ https://en.wikipedia.org/wiki/Grove_Dictionary_of_Art

² http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T001911?q=frank+rutter&source=oao_gao&source=oao_t118&source=oao_t234&source=oao_t4&search=quick&pos=5&_start=1#firsthit

LADA BALASHOVA¹

WASSILY KANDINSKY AND ENGLISH ARTISTIC LIFE 1900–1910S. LITTLE- KNOWN PAGES OF THE MASTER'S CREATIVE BIOGRAPHY

Abstract

The article is devoted to the little-known in Russia facts of perception of Kandinsky's work in Britain in the 1900–1910s. Considering the history of exhibiting Kandinsky's works, and then familiarity with his theory through the publication of Sadleir, the author comes to the conclusion that the interest in the work of the master, his ideas took place in the context of the general national interest in the problems raised by the artist in the book «Concerning the Spiritual in Art» — the ideas of synesthesia, abstract painting, rhythm, psychology of colour. Many of the pictorial experiments in british art took place in parallel with the work of Kandinsky, some of them — under his influence, but in both cases it was only a short period ended in the 1920s.

Key words

Kandinsky, Frank Rutter, Michael Sadleir, Michael Sadler, Roger Fry, Rhythm magazine, Blast magazine, Vanessa Bell, Bloomsbury group

Kandinsky and England. This topic, as well as the aspect of its consideration, is of particular interest since the perception of aesthetics and creativity of the master is a kind of mirror

¹ *Lada Balashova* - PhD in art theory, guest lecturer of Essex University, Great Britain.

which reflects the currents and ideas of the British cultural community of the time. In contrast to the national Russian art, which will be discussed below, Kandinsky's work was perceived in a different context: in the context of the modern search for new forms of modern art, abstract art and spirituality in art.

The 1900s in Britain are characterized by a special interest in Russian culture. Throughout the 19th century, up to the Anglo-Russian Entente in 1907, diplomatic relations between Great Britain and Russia were invariably hostile. But among the intelligentsia there was increased enthusiasm for the achievements of Russian literature — Tolstoy, Dostoevsky, Turgenev and Chekhov — and Russian folk traditions. In literary circles Constance Garnett (and others) played an important role as a translator Turgenev, Tolstoy, Dostoevsky. She personally knew many prominent writers, and her translations have had a defining influence on key modernist writers such as Joseph Conrad and Catherine Mansfield. [1] The Enthusiasm of the British intelligentsia for Russian painting, music and dance reached its peak in the «fashion for Russia» in the 1910s-1920s. [2]

One of the directions of Edwardian Russophilia was the interest of progressive intellectuals, fascinated by the culture of the Russian peasantry, with their folk art and religious rites. One of the pioneers in this field was Stefan Graham, an influential travel writer and novelist whose books — including «Undiscovered Russia» (1912) and «With Russian pilgrims to Jerusalem» (1913) — largely contributed to the formation of the image of Russian peasant life as a simple beauty and spiritual integrity. [3] If Graham glorified the spirituality of Russia, its closeness to God, lost by the Western Christian world, another part of the intelligentsia was attracted by Russian folk art. Through the efforts of Princess Maria Tenisheva in collaboration with Frank Rutter in 1908 in the Albert Hall held an exhibition which presented the «neo-Russian» school of folk art, with traditional Slavic themes and

crafts. [4] Rural Russia became for many an object of new anthropology, the simplicity of peasant life and handicrafts at Talashkino resonated British modern mentality, passion for rural idyll, the ideas of the movement «arts and crafts».

The most influential of all, especially for modernist literature, were *The Ballets Russes*, first shown in Britain in 1911. These London performances, conceived by Sergei Diaghilev, brought with them new ideas of representation, scenography and artistic spectacle — the form of synesthesia that interested many representatives of the cultural intelligentsia. [5]

The avant-garde side of Russian fine art was first seen in Britain in the Russian section of *The Second Post-Impressionist Exhibition* in 1912, organized by art critic of *The Bloomsbury Group* Roger Fry, which did not, however, include the work of Kandinsky. [6] A narrow selection of countries and artists chosen by Fry for the exhibition — «England, France, Russia» — did not go unnoticed. Rupert Brooke wrote in the *Cambridge Magazine* in November 1912: «it is a pity that the Committee was unable to include works Erbsloh, Jawlensky and Kandinsky from Munich, Pechstein from Berlin and of Kokoschka in Vienna, who wrote of the picture, at least as good and interesting as most of here are. Kandinsky, in particular, is a surprising omission, given that he had exhibited at *The Allied Artists Association* in London since 1909, and his theories are more accessible than most Russian artists because he wrote in German. However, the Russian artist Boris Anrep, who made the choice on behalf of Fry, may have been influenced by the trend towards a more national type of Russian art, which to some extent excluded Russian artists living and working in Germany.»[7]

The Allied Artists Association (AAA), the first exhibition site for Kandinsky's work, was created in 1908 by the early modernist art enthusiast in England, Francis (Frank) Rutter, a famous British critic and curator of galleries and exhibitions.

The purpose of the *Association*, an analogue of the Paris *Salon des Indépendants*, was to allow artists to «freely present their work to the public without the intervention of any intermediary, be it a dealer or an artist», which in turn should have made it easier for «progressive» artists to exhibit a number of foreign works. Simultaneously with the exhibitions of the *Association* began publishing *The Art News* magazine and *The First Art Newspaper in the United Kingdom*. The first international exhibition AAA in 1908, held at Royal Albert Hall and consisting of 3,000 works, included the Russian section (arts and crafts), organized with the help of Jan Holewinski. In 1909, the second exhibition at Royal Albert Hall showed more than 1,000 works, mostly by British artists, as well as the first works of Vasily Kandinsky — two paintings «Yellow and Pink» and «Winter Landscape» — both 1909; according to other sources — «Murnau Landscape with a green house» (1908) and «Yellow Rock» (1909) — and twelve woodcuts. [8] Kandinsky's works continued to be included in AAA exhibitions (except in 1912) until 1914, when the great AAA exhibitions ceased with the outbreak of the war, but small exhibitions were held in *The Grafton Galleries* until 1920.

Through Rutter, his friends, Michael Sadler and his son, Michael Sadleir, met Kandinsky. They were actively interested in art — his father as a collector, and his son, a recent graduate of Oxford University, as a writer for the new art magazine *Rhythm*. At the time of his meeting with Kandinsky, Michael Sadler was President of the avant-garde modernist group *The Leeds Arts Club*, founded in 1903 by Alfred Orage, and united radical artists, thinkers, educators and writers of Great Britain. The group was strongly inclined towards cultural, political and theoretical ideas emanating from Germany at the time. [9]

Six months before the start of correspondence with Kandinsky, Sadleir began to show interest in colour theories. In 1911, at the AAA exhibition, he bought six (according to other sources four) Kandinsky woodcuts from his book

Klange. In August 1911, Kandinsky sent Rutter «16 small texts» and a description of *Klange*: «compositions for the stage», which will consist of a gesture (the movement of «dance»), colour (the movement of painting) and sound (the musical movement — this done by the famous composer Hartmann) on the principle of pure theatre.» [10] In response, Rutter wrote that he gave the texts to Sadleir, who bought the woodcuts, which was the beginning of an important correspondence between them (correspondence is stored in the archive of the Tate Gallery).

On October 2, 1911, Sadleir asked Kandinsky to reproduce one of the woodcuts in the quarterly magazine *Rhythm*, describing it as «an artistic revolution» of great importance. [11] In a letter dated October 6, Kandinsky thanked Sadleir for the edition of *Rhythm* he had sent, giving his consent to the publication, while expressing joy, «that the so-called movement of modern art is reflected in the magazine and is of interest in England.«Mr. Brooke from Cambridge», Kandinsky writes, «also told me about it last winter. I'm providing you with a prospectus of the periodical art I founded. The first issue should appear in January. Also this month my book «Concerning the Spiritual in Art' will be published. I'll send you a copy. Please write about your impressions.» [12]

At the end of the summer of 1912, Sadler shared with his son a desire to visit Kandinsky, followed by a letter asking for a meeting. Kandinsky invited them to a country house near Murnau. On August 16, 1912, they had a pleasant day, according to Sadler, in a lively conversation. In a letter to his wife the next day, he describes the interior of the cottage and some of Kandinsky's tendencies:

«It's very simple. On the walls are small paintings on glass, very bright, religious subjects mainly-Bavarian peasant works of the eighteenth century and written by a contemporary in Murnau, working in the traditions of old art, some of them (mystical and primitive style) — the Kandinsky. He has admiration and deep respect for Chinese art and character.

Inclined (though not intrusive) to talk about religious things and is very interested in mystical books and the lives of saints. He had a strange experience of healing by faith.»[13]

The trip cemented Kandinsky's friendship with Sadler. Using his personal connections with Wasily Kandinsky in Munich, Sadler created a remarkable collection of expressionist and abstract expressionist art of a time when such art was either unknown or rejected in London by even well-known modernist propagandists such as Roger Fry. The most significant in his collection was «Fragment II for Composition VII», 1912 by Kandinsky, which was shown in Leeds at an exhibition at *The Leeds Art Club* in 1913. He was one of the first to acquire his works in England, proudly showing them to his guests in Leeds, including the Director of the National Portrait Gallery and editor of the *Burlington Magazine*, C. J. Holmes. [14] The admiration of the father and of the son for his work was highly appreciated by the artist, and within a month Sadleir secured the rights to a translation of the work «Concerning the Spiritual in Art», a full version of which was published in 1914.

But the most important were the publications of Sadleir, preceding the book — the comments and an overview of Kandinsky's theory — which for the first time introduced English art society to the ideas of the master. *Rhythm* magazine, where most of these articles were published, was created in 1910 by the Oxford friend of Sadleir, J. M. Murry. *Rhythm* showed a special interest in Russian art and literature. For example, it published Vyacheslav Ivanov's essay «Theatre of the future», prose by Leonid Andreev, drawings and lithographs by Natalia Goncharova, reviews of productions of *The Russian Ballets* by Sergei Diaghilev, and stories written in the style of Tolstoy and Dostoevsky. Along with correspondents from Paris, New York, Munich and Berlin, which were listed in the fifth edition of the magazine, Russia was represented by Mikhail Lykiardopulo — the literary Secretary of the Directorate of the Moscow Art Theatre, Secretary of the editorial Board of the

journal *Vesy*, one of the leading members of the circle of the Moscow Symbolists 1900s. [15] Russian culture and modernism were associated with a growing interest in spiritual aesthetics, an interest that grew from various sources, including the Victorian fashion for spiritualism, the Theosophical movement of the early 20th century, and a negative reaction in some circles to empiricism. The inclusion of Russian fine arts, including Russian Ballets, defined the magazine's position at the forefront of modernism and helped promote the magazine's original interpretation of post-impressionism, consisting of Anglo-American Fauves, Scottish colourists and Russian artists Goncharova and Kandinsky. *Ballets Russes* offered a powerful new aesthetic experience in which the boundaries between sound and image were no longer fixed — called «synesthesia'. Synesthesia became more and more popular in the early twentieth century, as evidenced by the «Prometheus» of Alexander Scriabin (1910) — a composition for piano, orchestra, choir and clavier with lighting. And later «Abstract Kinetic Collage painting with Sound or Scroll» (1914) by Duncan Grant, which included an abstract pattern of painted rectangles on a roll of paper that was viewed through a hole in a lighted box to the sounds of Adagio from Bach's First Brandenburg Concerto. Exactly these issues Sadleir points in his first comment on Kandinsky's theory in the article «Letters of Vincent van Gogh» in the autumn issue of *Rhythm* magazine in 1911. Considering the function of colour in van Gogh paintings, who, as Sadleir notes, never used colour to «create an illusion», but rather «convey a deeper meaning»; the Impressionists, whom he was not a supporter of their theory of «intentionally divided» colour, which «would merge into the eye from a proper distance» [16]; the fauves, who preserved the integrity of each colour, the critic refers also to Kandinsky's theory of synesthesia. «The ability to hear colour, see sound, touch rhythms, and so on», he concludes, is «an overly systemic theory that can be defined as a simple idea: colour conveys

a more direct and subtle appeal to the soul than words.» [17] Certainly, Sadleir finishes the «deeper meaning» of colour must be certain, but not formulated. In March 1912, in *Art News*, Sadleir wrote: «I think Kandinsky tends to be scientific in some of his theories. Normal art does not necessarily mean scientific, and the main danger of this new idea — the development of the formula by which the impression of the picture — will be as if made by prescription. This line should exite that colour calm down.» [18]

The main article of Sadleir, devoted to the analysis of Kandinsky's work — «After Gauguin» — appeared in the spring of 1912. In the title Sadleir as it continues the ideas of Kandinsky, set out in his book «Concerning the Spiritual in Art.» According to Kandinsky, the spirit of the era in the early twentieth century is associated with the spirit of «primitives», as artists of both periods sought to express «internal truths», not caring about «external form». But Sadleir's interpretation of Kandinsky's art as a follower of Gauguin's «neo-primitivism» is based not only on Kandinsky's theory, but also deeply connected with the processes that took place in contemporary German art. The artists of the group Die Brücke, for whom use of expressive means of primitives and traditional German prints was a social act in art — a struggle with conservative consciousness in German art. Der Blaue Reiter in primitivism attracted more mystical aspects, especially its connection with the spiritual and supernatural, meaningful and imaginative purity that distinguishes it from the modern world of materialism and spiritual decay, in the words of Kandinsky. It is a bridge to the spirit world, as Mark put it. The aim of the group's exhibitions (December 1911 and spring 1912) was to emphasize the similarity of different approaches to the creation of art, to find common ground between the primitive and the modern.

The souls of artists, Kandinsky argued, in the early twentieth century out of the «nightmare of materialism»,

rushing towards «more subtle emotions.» Literature, music and art approach each other from the point of view of «spiritual development», because «they strive for abstract, immaterial». One of the first theoretical discussions about abstract art, the book was devoted to the definition of the modern state of spirituality in art. We recall that music for Kandinsky is «the best teacher», because she reveals «this is a modern desire for rhythm in painting, for mathematical, abstract construction, for repetitive colour notes, to create colour in motion.» The second half of the book is known to be devoted to the «psychological work of colour,» in which Kandinsky lays out his theory that different colours create different mental effects, or «spiritual vibration,» and that different forms have their own individual «spiritual value.» [19]

«This book concludes Sadleir, suggests two main claims. The first is actually the assertion of Pantheism that there is „something“ behind external factors common to nature and humanity. That’s what Wordsworth (the famous English thinker-mystic of the XIX century, who created the basis of British natural philosophy), but he approached the question subjectively, content with a description of the experiences of his spiritual communication with the surrounding nature. The new art, according to Sadleir, should act as an intermediary for others, harmonize the inner Klang of the external nature with the human, the artist’s task is to predict and identify the common foundations underlying both. The second statement, the critic writes, naturally follows from the first. Art that aims to the expression inner soul of people and things will inevitably stray from the outer conventions of form and colour. That is, it will definitely be non-naturalistic and anti-materialistic.»[20]

The theory of «internal sound» Kandinsky, along with the theory of colour were fully consonant, discussed at that time in Britain artistic and aesthetic ideas. Aesthetics of *Rhythm* magazine is largely based on the extremely popular in England in the early twentieth century Bergson’s philosophy. In the

period 1909—1911 alone, more than 200 articles on his theory were published in British journals. [21] As stated by the founder of *Rhythm* magazine John Middleton Murry in the article «Art and Philosophy», modernism «penetrates the surface of the outside world», pointing also to the fact that the main purpose of the magazine is to spread Bergson's theories in England. [22] For many modernists, Bergson's ideas served as an inspirational source of liberation from traditional thinking. According to Bergson, humanity's aesthetic abilities prove that we can gain access to our intuition or inner life by demonstrating this through the example of an artist who feels life by «placing himself inside an object» and breaking down «the barrier that space puts between him and his model».

In the analysis of Kandinsky's theory, Sadleir appeals to ideas already familiar to readers from publications in *Rhythm* and others — Bergson's philosophy, in particular, the idea of the «impulse of life» connecting the art of all ages, «not in the external form, but in the internal sense.» In his review, Sadleir also focused on other statements Kandinsky, bringing him closer to Bergson — that the artist in one way or another can «understand what lies at the heart of life that inspires him» and «about the modern desire for rhythm in painting». [23] The latter provision was also not unique for its time, when the term «rhythm» covered a variety of artistic movements. Just a few weeks before the release in the first issue of *Rhythm*, Roger Fry wrote in a discussion about Post-Impressionism that «rhythm is a fundamental and vital quality of painting, like all arts; representation is secondary to it.» [24] The idea and terminology of rhythm were so common among British art historians, so that the Keeper of the Tate Gallery D. S. MacColl developed a theory of classical and romantic rhythms to classify the art of all periods. In reviews of Post-Impressionist exhibitions Fry habitually described the work of Matisse in terms of rhythm, as Matisse's search for «abstract harmony of line, rhythm.» [25] Art critic of *New Age* magazine Huntly

Carter (who contributed greatly to the promotion of *Rhythm* artists) in his book «A New Spirit in Drama and Art» (1912), notes that «the great importance of rhythm in life is already beginning to be felt. «Rhythm was one of four modern principles that Carter, along with «simplicity, unity, continuity», which distinguished, in his opinion, Moscow Art Theatre and Diaghilev's *Ballets* from modern theatre in London and Paris. One of the reasons for this, according to Carter, was that «Russian set designers» found that «mysticism» is «a certain thing that has power and vitality.» [26] In a review for *The Egoist*, Carter compares Kandinsky's book to Clive Bell's «The Art», published in the spring of 1914. Given Carter's admiration for spirituality in art, and Russian art in particular, it is not surprising that he prefers Kandinsky, whom he called a «spiritual harmonist» who believes that «art passes through the world as a stream of spirit.» [27] According to Frank Rutter, rhythm was the «magic word of that age.«Even if numerous attempts to define it were not very convincing, «everyone» knew what it meant.» [28]

However, reviews of Kandinsky's theories were not unambiguous. So, Solomon Eagle, a reviewer of *The New Statesman* magazine, appreciated Kandinsky's commitment, but still called his paintings «mysterious» because they reminded him of «enlarged photos of bacteria» that do not convince him that his forms are really abstract». *The Saturday Review* described the book as overly intellectual, confusing, vague, occult, and idealistic; philosophical (though largely unwarranted), psychological, and dogmatic. A reviewer for *The Athenaeum* (probably Murry) praised the classification of the artists colours, with the exception of «green», which Kandinsky associates with the «bourgeoisie» – smug, inert and limited.

Sadleir, who criticized Kandinsky for being too scientific in a 1912 review, in an introduction to the 1914 translation of Kandinsky's ««Concerning the Spiritual in Art'» already criticizes the artist for his lack of clarity: «philosophy, especially

in the hands of a German writer, presents inexhaustible opportunities for a vague and arrogant language.» [30] Perhaps his criticism of certain points in the theory of Kandinsky Sadleir tried to speak from the point of view of the English cultural mentality, recognizing its complexity and the controversy caused by it, thereby in this peculiar form trying to convey the essence to the English reader. At the same time, criticism has exposed the exclusivity of a number of ideas of the artist, drawing attention to them those who were able to evaluate it.

Frank Rutter was one of the few reviewers who unambiguously assessed Kandinsky's book as «the most clear and reasoned statement of the abstract goals painting that has not yet been written.» [31] In 1913, after the AAA exhibition, Roger Fry wrote in his review for the American magazine *The Nation*: «to date, the best pictures there seemed to me three works by Kandinsky», because they have the most «definite and deep expressive power.» It is» pure visual music», convincing «the possibility of emotional expression by such abstract visual signs». [32]

When in April 1914 was published a full English version of «Concerning the Spiritual in Art», Kandinsky, despite some criticism, nevertheless was satisfied with the result of its reception in the British art community. In a letter to Sadleir, he wrote «for me it is a constant joy to know [that there are] such friends of my art in distant England as you and your father.»[33]

Kandinsky's reputation in London was strengthened not only by Sadleir's publications, but also by Fry's support, despite the fact that he initially did not include Kandinsky in the Russian section of the *Second post-Impressionist exhibition*. On March 11, 1913, Sadler wrote to Kandinsky: «Mr. Roger Fry visited us and was very interested in your drawings. He asked if I would lend them to an exhibition he and some friends are organizing next week in London, and of course I gladly agreed». Thus, Kandinsky was presented in the group exhibition of *The Grafton Group* in *The Alpine Club Gallery* in March 1913. [34] Fry

spoke highly of the «visual music» of Kandinsky in 1913, and the master was widely discussed after exhibiting at shows in London in 1913. [35]

And in 1914, excerpts from Kandinsky's work «Concerning the Spiritual in Art» were published in the magazine *Blast*. *Blast*, the modernist magazine of Vorticism, was founded by Wyndham Lewis with the assistance of Ezra Pound. His goal was to promote new trends in literature and fine arts. Despite the short life — only two issues of the magazine in 1914 and 1915, *Blast* had a powerful influence on the formation and promotion of modernism. The main artists who were further influenced by Kandinsky's ideas belonged to the circle associated with *Blast*.

Among the avant-garde artists who responded quickly to Kandinsky's ideas were Windham Lewis and Edward Wadsworth (both studied in Munich in 1906). In the first issue of *Blast* magazine (June 1914) with a Manifesto of Vorticists there was a review of the book by Kandinsky by the artist-vorticist, Edward Wadsworth printed next to the image of the painting Wadsworth «Radiation», 1913. In his review, Wadsworth writes: «this book is a major contribution to the psychology of contemporary art. The high position of the author as an artist gives the work considerable value. Fine artists tend to be extremely reluctant or unable to express their ideas in more than one medium. However, Mr. Kandinsky is a psychologist and metaphysicist with rare intuition and inspired enthusiasm.» [36]

For Lewis, it is Kandinsky's woodcuts and «original and sharp» use of colour combinations which put him above other artists of the avant-garde. Lewis particularly appreciated his ideas about inconsistent colour harmonies, suitable for a modern, more turbulent era, in his opinion. At that stage, there was also a close connection between the artist's views and Kandinsky's spiritual evolutionism, as evidenced, to a certain extent, by Lewis' interest in Feng Shui.

The problems of colour and shape, synesthesia, sensation and perception of painting, its effects were most discussed in *The Bloomsbury group*. The main source of new ideas for the artists of the group were Post-Impressionists, who were presented to the London cultural community for the first time at the famous exhibition organized by Roger Fry «Manet and Post – Impressionists» (Grafton Galleries, London) in 1910 – the work of Cezanne, van Gogh and Matisse. As Vanessa Bell said, the artist of the group, «the exhibition was of revolutionary value, specifying the path to sudden freedom». Creativity for Vanessa Bell is one of the clearest examples of experimentation with colour-emotional characteristics in abstract painting, which took place in *The Bloomsbury group*. [37] Emotional qualities are expressed in her painting through the nuances of tone and texture, and colour changes the experience of different forms.

«Great admiration for colour»: this was Vanessa Bell's defining memory of the intense period of the artistic experiment of the early 1910s. [38] According to art critic Francis Spaulding, to a large extent, the experiments with the colour of the artist provided the theory and work of Kandinsky. [39] ««I believe, wrote the artist, that this was the result attempts first turn all in colour.» «This, of course, made me lean towards the destruction of the strength of the objects.» [40] In the 1912 work «Beach in Stadland» intense blue colour conveys a complex emotional resonance: the blue colour of St. Ives (located on the west coast of England, in Cornwall), emptiness and divine light, the robes of the Virgin, with echoes of Piero Della Francesca and Giotto and the theme of motherhood as a place of «duality and loss». In 1914 there appeared the first purely abstract work of the artist, which clearly shows the influence of Kandinsky's ideas, as in the work of another artist group Duncan Grant, his «Abstract Kinetic Collage painting with Sound» in 1914, which became an important stage in the development of ideas about colour, music

and abstraction.

As states Adrian Glew, the most specific, stable, but least known influence of Kandinsky among British artists of that period was on James Wood. He absorbed lessons on the theory of colour, especially the position of the correspondence between colour and music tone, when he studied in 1909 in Paris, and then the London art school Percyval Tudor-Hart's. As a co-author With K. Ogden and A. Richards of the «Fundamentals of Aesthetics» (unpublished until 1922), Wood wrote about experiencing and enjoying art, including the concept of synesthesia. Like Kandinsky, Wood and his co-authors attributed colour effects to emotions. The innovative theory of Vasily Kandinsky in «Concerning the Spiritual in Art»(1912), where a special place was given to colour as a «vibration of the soul», to the psychological impact of colours was in tune with the views of Wood, reflected in his paintings, where the correspondence of colours serves specific functions, and the image as it vibrates and resonates outside the canvas. [41]

One of the less documented influence of Kandinsky, points Adrian Glew, was the art of Spencer Gore, a member of Roger Fry's *Second Post-Impressionist exhibition*. In late summer and autumn 1912, he created more than twenty paintings. One of them — *Beanfield*, 1912 — is a kind of expression of debt to Kandinsky. It is known that at this stage Gore developed his own colour system. Gore, who directly recognized the influence of Kandinsky, was a friend of C. R. W. Nevinson. While studying in Paris in the 1900s, Nevinson became close to the Russian circle of artists, among whom he was known as Nevinski. Upon his return to England, Nevinson said about a radical change in his work: «I am dissatisfied with representative painting. Like many others, I am attracted to abstract art and Kandinsky's colour harmonies.»[42]

Thus, summarizing the above, we once again draw attention to the fact that the exposure of the first works of Kandinsky, and then familiarity with his theory in Britain, took place in the

context of the general national interest in the problems raised by the artist in the book «Concerning the Spiritual in Art.» With his ideas of synesthesia, spiritual abstract painting, «visual music», the psychology of colour and rhythm, and «internal sound», Kandinsky appeared in Britain during the radical innovation in the use of colour in art during the search for the creation of colour-emotional painting and colour-form. Many of these pictorial experiments took place in parallel with the work of Kandinsky, some of them under his influence, but in both cases it was only a short period that ended in the 1920s.

References

1. *Waddington, P.* Garnett, Constance Clara (1861–1946 // Oxford Dictionary of National Biography. Oxford: Oxford University Press, 2004); online edn, May 2007 [http://www.oxforddnb.com/view/article/33332, accessed 4 Jan. 2016].
2. *Maclean, C.* The Vogue for Russia. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015. P. 1.
3. See *Hughes, M.* Beyond Holy Russia: The Life and Times of Stephen Graham. Cambridge: Open Book Publishers, 2014.
4. *Hardiman, L.* Infantine Smudges of Paint... Infantine Rudeness of Soul: British Reception of Russian Art at the Allied Artists' Association, 1908 –1911 // A People Passing Rude. Cambridge: Open Book Publishers, 2013). P. 133–147.
5. *Garafola, L.* Diaghilev's Ballet Russes. N.Y., Oxford: Oxford University Press, 1989. P.300 –329, 133 –147.
6. *Gruetzner-Robins, A.* Modern Art in Britain 1910 –1914. L.: Merrell, 1997. P. 105 –107.
7. *Brooke, R.* Cambridge Magazine (23 November 1912), 125–6 (30 November 1912). P. 158–159 // Post-Impressionists in England. L.: Routledge, 1988.
8. Allied Artists' Association (A.A.A.), Grove Art Online¹, retrieved from Oxford Art Online² (subscription site), 8 August 2008.

¹ https://en.wikipedia.org/wiki/Grove_Dictionary_of_Art

² http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T001911?q=frank+rutter&source=oa_o_gao&source=oa_o_t118&source=oa_o_t234&source=oa_o_t4&search=quick&pos=5&_start=1#firsthit

9. *Steele, T.* Alfred Orage and the Leeds Arts Club 1893–1923. Mitcham, Orage Press, 2009.
10. *Gruetzner-Robins, A.* Modern Art in Britain, 12. Kandinsky, Postcard to Rutter, 22 August 1911» // *Kandinsky, B.* Concerning the Spiritual in Art, appendix B, letter 1, 115.
11. Quoted in *Glew, A.* Blue Spiritual Sounds: Kandinsky and the Sadlers, 1911–16 // Burlington Magazine. 139. No. 1134 (1997). P. 602.
12. Kandinsky to Michael T. H. Sadler, 6 October 1911 // *Kandinsky, B.* Concerning the Spiritual in Art / Trans. Michael T. H. Sadler. L.: Tate, 2006), appendix B, letter 2, 115.
13. Quoted in *Glew, A.* «Blue Spiritual Sounds: Kandinsky and the Sadlers, 1911–16», Burlington Magazine, 139, no. 1134 (1997), 604
14. *Sadler, M.* The Avant-Garde in Interwar England. N.Y.: Oxford University.
15. See *Binckes, F.* Modernism, Magazines, and the British Avant-Garde: Reading Rhythm, 1910–1914 (Oxford: Oxford University Press, 2010).
16. *Sadler, M.T.H.* The Letters of Vincent Van Gogh // Rhythm. 1. No. 2. 1911. 19.
17. *Sadler, M.T.H.* Fauvism and a Fauve // Rhythm. 1. No. 1. 1911. P. 16.
18. *Sadler, M.T.H.* Kandinsky's Book on Art // Art News. 9 March 1912.
46. Quoted in *Glew, A.* Blue Spiritual Sounds: Kandinsky and the Sadlers, 1911–1916. Burlington Magazine. 139. No. 1134. 1997. P. 606.
19. *Kandinsky, W.* Concerning the Spiritual in Art / Trans. Michael T. H. Sadler. L.: Tate, 2006. P. 6, 7, 40, 41, 49, 56.
20. *Sadler, M.T.H.* After Gauguin // Rhythm. No.2. 1912. P. 30.
21. *Antliff, M.* Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1993.
22. Brooker, P. and Thacker, A. General Introduction // The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines. Oxford: Oxford University Press, 2009. P. 13.
23. *Sadler, M.T.H.* After Gauguin // Rhythm. 1. No. 4 (1912). P. 29.
24. *Fry, R.* Post Impressionism // Fortnightly Review. 95 (May 1911). P. 856–67 // Post-Impressionists in England. P. 174.
25. *MacCarthy, D.* The Post-Impressionists // Manet and the Post-Impressionists (1910); *Ross, R. (?)* A Post-Impressionist Exhibition: Matisse and Picasso The Times (4 October 1912), 9; *Konody, P.G.* Observer (16 July 1911). P. 7 // Post-Impressionists in England. 98. 363. P. 24.
26. *Carter, H.* The New Spirit in Drama and Art. L.: Frank Palmer, 1912. P. 4, 24, 25 (Reprint BiblioLife, 2016, 406 pages)
27. *Carter, H.* New Books on Art // The Egoist. 1. No. 12. 1914. P. 235,

- 236 // Post-Impressionists in England. P. 201.
28. *Rutter, F.* Art in My Time. L.: Rich & Cowan, 1933. P. 132.
29. *Eagle, S.* Current Literature, Books in General // New Statesman. 3. No. 56. 1914. P. 118; Art's Enigma // Saturday Review (15 August 1914). P. 203; *Kandinsky, W.* Concerning the Spiritual in Art, 76; *Murry, J.M.* (?) The Art of Spiritual Harmony // The Athenaeum. 4523 (1914), 24. Quoted // *Robins, G.* Modern Art in Britain, 134.
30. *Sadler, M.T.H.* Introduction // *Kandinsky, W.* Concerning the Spiritual in Art. P. XXVIII.
31. *Rutter, F.* Round the Galleries: Twentieth Century Art // Sunday Times (24 May 1914. Quoted // *Robins, G.* Modern Art in Britain. P. 134.
32. *Fry, R.* The Allied Artists // The Nation. 2 August 1913. P. 676—677 // Post-Impressionists in England. 1988. P. 459.
33. Quoted // *Glew, A.* Blue Spiritual Sounds: Kandinsky and the Sadlers, 1911—16. Burlington Magazine. 139. No. 1134. 1997. P. 609.
34. Michael E. Sadler to Kandinsky, 11 March 1913 // Michael Ernest Sadler Collection 8221/2/50, Tate Archive
35. *Gruetzner-Robins, A.* Modern Art in Britain, 1910—1914. L.: Merrell Holberton, 1997. P. 22.
36. *Wadsworth, E.* Inner Necessity // Blast. 1. 1914. P. 119.
37. See *Shone, R.* The Art of Bloomsbury: Roger Fry, Vanessa Bell and Duncan Grant, exhibition catalogue, Tate Gallery, L., 1999. P.160.
38. Vanessa Bell, letter to Roger Fry, 19 September 1923 // Regina Marler (ed.), Selected Letters of Vanessa Bell, L. and N.Y. 1994. P. 272.
39. *Spalding, F.* Vanessa Bell. L., 1983. P.116.
40. *Shone, R.* Introduction to Vanessa Bell, 1879—1961, A Retrospective Exhibition, exhibition catalogue, Davis and Long Company, New York 1980, p.3.
41. *Glew, A.* Every Work of Art is a Child of its Time... // Tate Etc. Issue 7. Summer 2006. P. 5.
42. *Glew, A.* Every Work of Art is a Child of its Time... // Tate Et., Issue 7. Summer 2006. P. 7.

Bibliography

- Binckes, F.* Modernism, Magazines, and the British Avant-Garde: Reading Rhythm, 1910—1914. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Brooker, P.* and *Thacker, A.* General Introduction', in The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Bullen J. B.*, ed., Post-Impressionists in England (London: Routledge, 1988.

Glew, A. Blue Spiritual Sounds: Kandinsky and the Sadlers, 1911–16 // Burlington Magazineю 139. No. 1134. 1997. P. 600–615.
Glew, A. Every Work of Art is a Child of its Time... // Tate Et., Issue 7. Summer 2006.
Gruetzner-Robins, A. Modern Art in Britain 1910 –1914. L.: Merrell, 1997.
Kandinsky, W. Concerning the Spiritual in Art, trans. Michael T. H. Sadler. L.: Tate, 2006.
Maclean, C. The Vogue for Russia. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015.
Shone, R. The Art of Bloomsbury: Roger Fry, Vanessa Bell and Duncan Grant, exhibition catalogue, Tate Gallery, London 1999. P.160.
Allied Artists Association (A.A.A.)», Grove Art Online¹, retrieved from Oxford Art Online² (subscription site)
Rhythm. 1911–1912. (e-library, subscription site)

¹ https://en.wikipedia.org/wiki/Grove_Dictionary_of_Art

² http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T001911?q=frank+rutter&source=oao_gao&source=oao_t118&source=oao_t234&source=oao_t4&search=quick&pos=5&_start=1#firsthit

**ПЕРЕВОДЫ /
TRANSLATIONS**

КЛАЙВ БЕЛЛ

ИСКУССТВО И ВОЙНА

(Перевод с английского Евгения Доброва¹)

Абстракт

Эссе Клайва Белла «Искусство и война» на первый взгляд может показаться публицистическим текстом. Нелишенное апелляциям к личному опыту, подвижное пафосом художественного произведения, оно обладает и пафосом исследовательским. Отталкиваясь от базовых эстетических понятий, ссылаясь на хрестоматийные исторические примеры, современный ему контекст, Белл в доступной форме доносит как до широкого читателя, так и до ведущих мыслителей его эпохи сложные, требующие доказательной базы мысли о сущности искусства. Главной линией статьи можно назвать рассуждение о том, что искусство не может быть патриотичным или непатриотичным. Искусство, по его мнению, не может принадлежать только нации, стране, оно вообще не должно не мыслиться в этих категориях.

«Не время для искусства» — расхожая фраза времен Первой мировой войны. Сегодня в медиа-дискурсе вряд ли можно встретить подобное суждение. Но тема, разрабатываемая Беллом, не теряет своей актуальности. Произведения искусства, в число которых входят и выдающиеся творения прежних исторических периодов и сегодня становятся «жертвами» вооруженных конфликтов, при-

¹ *Евгений Добров* — аспирант кафедры эстетики философского факультета МГУ имени М.В.Ломоносова, секретарь редакции АУ. Абстракт к публикации включает в себя комментарий автора перевода к публикуемому тексту, ключевые слова отражают понимаемую им тематическую принадлежность текста в эстетическом дискурсе.

чем в самых различных культурных регионах мира. Отношение к искусству как к выражению патриотизма и государственных интересов также сохраняется в современных публицистических, а подчас и теоретизирующих текстах, иногда оно настойчиво предлагается обществу как некий доминирующий стандарт отношения социума к функциям искусства, сводя его именно к критикуемой Беллом ограниченной функциональности и превращая это отношение в суррогатный «мейнстрим».

Применительно к этому тексту можно говорить об анализе собственно понимания патриотизма, имплицитно представленном в данном эссе и разводящем интересы общества и конкретной государственной системы. В этом смысле Белл разводит интересы Британской колониальной империи и интересы британского гражданского общества с его культурой и культурными институтами, причем указывая на конкретные их случаи, находившиеся в забвении и совершенно вне зоны внимания воинствующих «патриотов». На такое понимание наталкивает и принадлежность Белла к группе Блумсбери, известной своим антагонистическим настроением по отношению к викторианским ценностям и колониальной политике империи. В этом аспекте Белл предвосхищает и многие направления будущего постколониального эстетического мышления, и новые позиции в отношении арт-мира как автономной области, которые к середине XX века станут доминирующими в англо-саксонском и континентальном эстетическом мышлении.

Ключевые слова

Клайв Белл, группа «Блумсбери», прекрасное, истина, сущность искусства, эстетическая ценность, патриотизм, искусство.

Мой знакомый французский художник, некоторое время проживавший в Англии и писавший переоцененные, на мой взгляд, полотна, этим августом отбыл на фронт, покинув свою жену и пятерых детей. Столь печальными казались его перспективы, что одна благожелательная дама написала своим богатым друзьям, таким же ценителям искусства, умоляя их приобрести картину-другую и помочь тем самым семье их обойденного судьбой любимца. Каждый считал своим долгом отказаться, дав понять даме, что сейчас уже не до искусства. Речь не шла про благотворительность: воз-

можно, они даже были записаны в парочку влиятельных фондов, что стоило их слугам половины зарплаты.

Впрочем, благотворительность находится вне моего поля рассмотрения. Что же вызывает мой неподдельный интерес в этой истории, так это единодушие, в коем образованные люди соглашались, что сейчас не время для искусства. А интересует меня этот вопрос по той причине, что в последнее время я взял на себя задачу говорить о том, что интеллигенция не полагает искусство ничем большим, нежели изящное времяпрепровождение. Война только подтвердила эту точку зрения, заставив меня искренне удивиться своей правоте. Со всех сторон только и слышно: «Не время для искусства!» Те галереи и выставочные залы, которые еще не закрылись, в большинстве своем посещаются лишь бездомными да беженцами. Если литературные вкусы читателя и выходят за пределы газет, то они упираются в вирши Мистера Бэгби¹ или же в прозу Герберта Уэлса. Даже на концертах наши уши истерзаны национальной серостью и банальностями наших Союзников. Вот оно, «не время для искусства». Хороший вк ус признан непатриотичным. Человек же, оставшийся неравнодушным к живописи, поэзии или музыке, считается чуть ли не варваром.

Те люди, что во времена спокойствия и мира относятся к искусству как к сопряженному с прекрасным, должны, полагаю, естественным образом понять, что сейчас искусству не время. Их ожидания, что это понимание придет и к тем, для кого искусство превосходит все ценности мира, я считаю неоправданными. Для тех, кто к искусству от-

¹ *Эдвард Гарольд Бэгби* (1871 — 1929) — английский поэт, публицист и журналист, издавший без малого 50 книг. Его творчество было пронизано политической сатирой. Также занимался исследованиями христианской религии. (Здесь и далее примечания переводчика. — *Е.Д.*)

носится серьезно, для кого искусство — вечный источник сильного чувства, сама мысль о том, что сейчас не время для искусства, кажется нелепой. Так же, как и христианскому мистиком XIX века нелепа мысль о том, что година страданий не время для религиозного экстаза. Человек, способный на экстатическое переживание, будь то религиозное или эстетическое, умеет различать цели и средства. Такие люди знают, что империи и любая власть вообще, политические системы и материальное благополучие, да и сама жизнь ценны только как средства для тех, чей образ мышления сам по себе является целью. Соответственно, те предметы, что для большинства обладают первостепенной важностью, кажутся целями, для мистиков и художников, наделяющих их второстепенным характером — всего лишь средства. Они не могут оставить мысль об искусстве, променяв ее на думу о войне, ведь как только они забудут об искусстве, мир станет недостойным поводом для мысли. Для них формы общественной деятельности и связанные с ними процессы релевантны лишь в связи с влиянием на то, что обладает для них исключительным значением — на упоение искусством или же верой, другими словами — на абстрактное мышление и на частные отношения.

Необоснованно ожидать от нас, что мы будем направлять все наше внимание на то, что обществом признается абсолютным благом, и на средства, которые должны привести нас к нему. Кроме того, если бы мы даже желали размышлять только в этом направлении, мы бы вряд ли смогли достичь подобной узости. Художник больше всего прочего должен посвящать свои мысли искусству, философ — истине, мистик — Богу, эстетик — прекрасному, любящий — любимым. Факты таковы, что мы не прагматики; мы не можем просто приспособливаться к обстоятельствам, а значит, мы должны довольствоваться тем, что общество нас признает неблагоприятными и непатриотичными. Мы не являемся хозяевами своей судьбы. Но если мы держимся за свои

представления о том, что является величайшим в мире, то и это величайшее держится за нас.

Кризис отделил агнцев от козлиц, своих от чужих — сейчас не так важно, от «своих» или от «чужих» я пишу — теперь мы знаем, кто любит искусство искренне, а кто — из чувства долга. Сейчас я не даю моральных оценок. Я указываю лишь на тот факт, что говорящие «Нет времени, чтобы думать об искусстве» признают, что для них размышлять или не размышлять об искусстве — проблема некоего выбора. Я всегда придерживался той точки зрения, что нет ничего дурного в том, чтобы потерять себя в экстазе акта творения или акта созерцания. Что может быть лучше достижения красоты? Побуждать подобного человека к отказу от лучшего и перенаправлению усилий на средства к хорошему кажется мне абсурдным занятием. Я всегда придерживался этого взгляда и не могу представить обстоятельств, способных его изменить. Те, кто его отвергает, кто отрицает, что единственно возможные цели — состояния человека (в том числе эстетическое созерцание), — эти люди ставят себя в интеллектуальную позицию, на мой взгляд, кажущуюся несостоятельной. Я не собираюсь вступать с ними в споры, по крайней мере до тех пор, пока они не вторгаются в наше пространство, привнося в него лицемерие и ханжество. По их мнению, есть вещи, куда более ценные, чем прекрасное, истина и их постижение. Я никогда не соглашусь с этим: я буду протестовать лишь тогда, когда застаю их за горестным заламыванием рук над руинами Реймского собора.

Не произносите имени искусства всуе. По крайней мере, устыдитесь использовать его для политических целей. И палка подойдет для того, чтобы побить немцев. Побейте их, ежели сможете: слез по ним вместе с их милитаризованной верхушкой внутри меня нет. Я не из тех, кто будет рыдать по Пруссии. Но хоть и каждая палка хороша, некоторые хороши чересчур. Кроме того, каким бы ни было наше отношение к Франции и ее народу, будет справедливым напом-

нить, что если уж французские солдаты использовали собор в качестве наблюдательного пункта (что кажется правдоподобным), немцы имели на это право по законам войны. В этом случае именно французы первыми нарушили закон, согласно которому, как они теперь говорят, искусство и его предметы не должны вовлекаться в военные действия, но должны находиться в положении нейтралитета. Лично я отрицаю возможность подвергать объекты искусства опасности или разрушению, при любых обстоятельствах. Однако болтовня правительств, которые принимали участие в намеренном разрушении Летнего дворца в Пекине, об актах вандализма, а также их попытки выставить себя поборниками искусства — это не просто лицемерие, но, в первую очередь, глупость. Спектакль, устроенный европейскими солдатами и политиками, ранее подтолкнувшими китайцев громкими словами про защиту их свободы и религии к разрушению прекрасных образцов восточного искусства, как и спектакль, которым я называю хныканье о руинах поздней готики Лёвена и ранней готики Реймса, производят на меня впечатление, по словам французов (если их чувство юмора не пострадало больше чем их памятники), " un peu trop fort " ¹.

Реймс является или же являлся (не уверен, представлять ли нам то, что существовало до бомбардировки, или же лучше представлять, что осталось сейчас), — Реймс является или же являлся типичной постройкой XIII века, как и большинство из них, на мой взгляд, не обладающей или же не обладавшей большой художественной значимостью. Никто не отрицает, что это лишь объект, почетный для сожаления, как и, полагаю, монструозный Кельн и мемориал принца Альберта. Но сейчас сожаления, в отличие от искусства, находятся вне фокуса моего рассмотрения. Поэтому я дол-

¹ (фр.) Несколько преувеличенным.

жен отметить, что не бомбы унесли значительную часть эстетической ценности Реймского собора. На самом деле, он был уничтожен еще за несколько лет до этого события — реставрационными работами, когда министерство искусств поставило новенький верх церкви. Только витраж и скульптура около дверцы в северном трансепте, а также несколько фигур XII — начала XIII в., избегнувшие реставрации, стали великой потерей для мира. Для нашего удобства, мы можем также вспомнить, что витраж собора не шел ни в какое сравнение с витражами Шартра или Буржа, а статуи изящнее можно лицезреть во множестве романских церквей. Я готов слушать с заслуживающим внимания терпением о том ущербе, который был нанесен Реймскому собору, но если бы, скажем, аббатство Сен-Реми было повреждено, было бы куда сложнее простить ответственных за разрушение. Церковь Сен-Реми — шедевр XI века, он оставался им и тогда, когда я видел его в последний раз, по-прежнему поражающий нас своим величием и красотой, даже несмотря на тот факт, что французские архитекторы вредят ей больше, чем могли бы немецкие канониры.

Это ошибка английских элит — заверять весь мир в том, что они ставят предмет искусства выше победы; мир знает лучше. Разве это не те же самые люди, кто теперь говорит нам, что не время для искусства? Престало ли им и дальновидно ли клеймить их собственный класс в Германии за подобное пренебрежение искусством, какое прекрасно демонстрируют и они сами? Когда немцы разграбили Лёвен и обстреляли Реймс, наши политики и газеты внезапно обнаружили, что искусство — дело святое, а люди, его неуважающие, — варвары. Соглашусь с этим, но каким образом богатый класс в Англии проявил к искусству почтение? Какие жертвы, материальные, моральные или военные были ими сделаны? Здесь, в богатейшей в мире стране, с какими сложностями мы сталкиваемся, чтобы собрать пару тысяч фунтов на покупку произведения искус-

ства. Какую институцию мы обделяем так подло, как обделяем Национальную Галерею? Кто-нибудь встречал богача, который бы отказался от покупки новомодного мотоцикла ради произведения гения? Как смеют люди, которые наполнили наши улицы статуями, сделавшими нас посмешищем для всей Европы, люди, не способные потратить несколько гиней, чтобы спасти картину, люди, своей благотворительностью портящие архитектуру, те, кто позволяют художникам страдать и гибнуть, вкладывая деньги в Арку Адмиралтейства, — как смеют подобные люди выставлять себя поборниками культуры и выражать свои израненные чувства в однопенсовых газетенках? Во времена мира и спокойствия они привыкли представлять искусство своим хобби и средством увеселения, в военное время они потрясают им будто какой палкой, пытаясь внушить страх своим врагам. Преподобнее обращение было вульгарным, теперешнее — и того хуже.

Мы можем измерить всю чувствительность этих политиков-дилетантов, когда прислушиваемся к их бормотанию про патриотическое искусство и хватаем их, как и хватали прежде, на попытке запретить немецкую музыку. «Подайте нам искусства патриотического», — слышим мы их вопль. Могло ли бы только искусство быть патриотичным или же непатриотичным! Также они могут взывать и к патриотической математике. Сущность искусства состоит в возбуждении особого типа эмоций, называемых эстетическими, она, подобно чувству веры или страсти к поиску истины, преодолевает границы национального. Особая важность искусства основывается на следующем: его великолепие, сравнимое с великолепием истины или веры, является силой, обращаемой к тем нашим сторонам, которые находятся вне зависимости от времени и места, от общественных или частных интересов. Произведение искусства эстетически удовлетворяет нас так же, как и истинное утверждение удовлетворяет нас интеллектуально, будь они созданы в Германии или где-

либо еще. Кем они созданы, когда и где — обстоятельства, волнующие, пожалуй, только археолога.

Не существует как такового искусства патриотического. Качества стихотворения, картины или симфонии, побуждающие оценивать произведение как патриотическое, целиком и полностью побочны и не имеют никакого отношения к эстетической значимости. «Патриотические» сонеты Вордсворта, будучи объектами искусства — да еще и какой значимости! — ценятся читателями и в Берлине, и в Лондоне. Они напрямую апеллируют к эстетической чувствительности любого немца, способного читать на английском и воспринимать поэзию, также явственно, как и к чувствительности любого англичанина. Но если человек не имеет никакой эстетической чувствительности, он не способен их оценить, неважно, где этот человек рожден. Состояние ума, которое создается искусством и которое может как воспринимать искусство, так и реагировать на него, — это состояние может быть найдено у представителей любой национальности. Я не говорю о том, что истинный патриот не способен ценить искусство, я лишь говорю о том, что в момент восприятия этот человек погружается в мир, где патриотизм становится бессмысленным. Если данное погружение отсутствует, то и понимание искусства не достигается. Неуместно отрицать факт того, что в настоящее время англичанин способен найти что-либо эмпатически значимое в идеях и воспоминаниях, ассоциируемых с поэзией Вордсворта. Вероятно то, что француз может обнаружить схожие идеи и воспоминания, ассоциируемые с музыкой, например, Баха, неприятными. Но эти идеи и воспоминания не являются частью музыки. Они представляют собой лишь соответствия, привносимые внеэстетическим. Человек, способный сказать, что более он не может ценить музыку Баха, в принципе признает, что он не способен и никогда не был способен ценить музыку любого другого композитора.

Существует лишь два понятия, превыше остальных придающих ценность цивилизации: искусство и мысль. Очевидно, что даже те, кто не может оценить Красоту и Истину, должны держать это в голове. Вместо того, чтобы везде бряцать избитой фразой «не время для искусства», они должны радоваться тому, что даже в столь смутные времена находятся те, кто продолжает творить и мыслить. До тех пор, существуют чувство искусства и незаинтересованная страсть к истине, мир продолжает обладать правом на какое-то уважение к себе; но как только все исчезнет, исчезнет и это уважение, на чье место придет полное безразличие. Существование мира, наполненного глупостью и бесчувственностью, не способного к экстатическим переживаниям эстетики и метафизики, не особенно и желаемо. Может быть, и мудро вести войну ради цивилизации; это вопрос вероятностей, который я сейчас не обсуждаю. Но война, заставляющая отказаться от искусства и мысли, вне зависимости от политических обстоятельств, — это победа варваризма и катастрофа для человечества. Народ, защищающий цивилизацию, должен оставаться цивилизованным, только тогда этот народ может выйти цивилизованным из ужасов любой утомительной войны. Только в этом случае нация способна обращать свою силу во благо. Необходимо, чтобы в этих лишениях и страданиях оставались люди, которые продолжают служить целям намного более высоким, чем цели отдельного государства или объединения государств. Во времена бури и волнений именно на плечи художников и философов ложится обязанность поддерживать свет разума. Они выполняют эту работу бесознательно, никому не мешая и просто занимаясь своим делом.

Художники и философы и другие служители истины и красоты, на самом деле, являются подлинными служителями цивилизованности. Еще раз скажем, что их никто не выбирал и не назначал, они не являются в большинстве

своим святыми и благонравными, однако именно они поддерживают свет разума. Так как именно их мысли и чувства могут быть теми маяками, свет которых льется далеко за пределы республик и империй. Так как их чуткость и их интересы универсальны. Так как они могут раствориться в абстрактном. Так как их царство не в этом мире. Именно поэтому только они во времена всеобщего разобщения, бедствий и недалновидности могут поддерживать огонь в этом светильнике. И тем не менее, непредумышленно они служат и на благо государства. Покуда они увлечены, их благодеяния безвозмездны, а работа при этом чрезмерна. Ибо они живут не внешней службой гуманизму, но служением своему искусству и внечеловеческой страсти; служением искренним настолько, что именно через него они спасают мир. Позволим же им продолжить свои размышления о поиске истины и красоты. Позволим же им беспрепятственно вглядываться в безоблачное небо, покуда люди, живущие в животном труде, смогут поднять взоры на не меняющих свое положение на небосклоне звезд.

Mens equa in arduis¹: сохраняйте спокойствие и уравновешенность, когда вокруг бушует ураган, устремите свой взгляд на объекты, неспособные быть разрушенными. Именно так я предлагаю поступать в эти дни, именно так

¹ «В беде не забывай хранить спокойствие духа» / «Хранить старайся спокойствие духа Во дни напасти». Здесь К. Белл отсылает читателя к первой строке оды Горация к Делию (*Гораций*. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. — М., 1970. — С. 96). Перефраз этой строки широко известен мировому читателю по первым двум строкам стихотворения Редьярда Киплинга «Если» (1910). Скорее всего, Беллу было известно данное стихотворение, но отсылка к Р. Киплингу в произведениях Белла и группы Блумсбери невозможно, так как члены этого кружка открыто выступали против Викторианских взглядов в искусстве, которых придерживался Р. Киплинг.

следует относиться к философам и художникам. Когда римские легионеры вошли в Сиракузы, они обнаружили там Архимеда, поглощенного математическими размышлениями. Он склонился над своими чертежами и даже не поднял на римлян головы. Они убили его сидящим.

Мне хочется уберечь тех милых, цивилизованных людей, говорящих о том, что нынче не время для искусства, от причинения вреда, а также от того, что они попросту могут выглядеть глупыми. Все мои слова сейчас обращены именно к ним, а не к философам, не к художникам. Они находятся в огромной опасности стать грубыми и нелепыми, говоря подобные слова, которые их враги никогда не позволят им забыть, обратив против них. Они никогда не покажутся нам устрашающими, особенно потому, что искусство бесстрашно. Искусство не способно умереть, как не способно умереть стремление постичь искусство. История не учит ничему так явно, как именно этому. Художник идет на акт творчества, чувствуя непреодолимую потребность в нем, и мы наслаждаемся искусством, даже не смотря на то, что наши дни быстротечны. Художники и те, для кого искусство представляет истинную важность, могут потерять свою значимость в человеческой массе, но через свою пылкую веру они покоряют и повелевают миром, несмотря ни на какие войны.

Искусство продолжает существовать: мир никогда не был столь богат на раздоры, чтобы люди искусства потеряли свою веру. В конце концов, могут ли они эту веру терять? Искусство не становится менее важным из-за того, что некоторые люди плохие, а большинство вообще ни на что не годны; в обязанности художника не входит исправление человеческих нравов. «Пусть о потере той грустит,» — писал Чэн Хао (1032 — 1085), китайский поэт эпохи Сун (960 — 1279), — «сам берег, но не ты»¹. Искусство переживало дни, куда хуже нынешних. Так, между 937 и 1069 годами, если верить Глаберу², Европу 48 лет терзали чума

и голод. От Константинополя до Девона мир был наполнен страданиями. Канныбализм был повсеместным явлением. На рынке в Турню продавалась человечина. Люди были настолько обессилены, что волки стали хозяевами Европы. Война казалась единственным видом деятельности, с которым люди хоть как-то справлялись: будем надеяться, что честь тогда блюлась, и именно в соответствии с ней сохранялся баланс между Нейстрией, Австрией и королевством Италии. И над всем этим висел грозным пророчеством приближающийся конец света. И все же искусство пережило и этот мрачный период. Вступление в новое тысячелетие — время, когда люди искусства, кажется, почти не могут ошибаться. Таким образом, эстетическое чувство, возвеличивая спокойствие над смятением, позволило человеку избежать любые беды и выразить себя в великой романской архитектуре и скульптуре — нетленной и бессмертной славе Средних веков.

¹ Стихотворение, цитируемое автором, озаглавлено «Храм Хуайнань». Существует перевод данного стихотворения на русский язык (*Мещеряков Б.* Стихи 1000 поэтов. Антология китайской поэзии «ши» VII — XVI вв. в новых переводах Бориса Мещерякова. [URL: «<http://baruchim.byethost8.com/index.html>», дата обращения: 15.10.2018]). Однако ввиду того, что переводчик смещает акцент последней строки, не представляется возможным привести соответствующую с английской цитату. Перевод стихотворения, близкий к его английскому варианту приводится ниже: Я север с югом исходил. Искал приют, где мог... / Смотри: речной уж бережок по осени продрог! / Но что с того, что ветер свёл с побережья все цветы? / Пусть о потере той грустит сам берег, но не ты. (*Е.Д.*) Чэн Хао, выражая даосское отношение к жизни, говорит о нецелесообразности личного переживания в связи с приходом осени (символ грусти и тоски в средневековой китайской поэзии).

² *Рауль Глабер* (985 — 1047) — бургундский монах и хронист.

Бывали войны, по размаху сопоставимые с нынешней. Может быть, были и еще масштабнее. Империи уходили в небытие, и с таким же успехом сегодняшние страны могут кануть в Лету. Искусство переживет и это. Что осталось от Египта помимо его грандиозных строений? В Вавилоне еще до прихода ассирийцев были короли и принцы, чиновники, генералы и жрецы, но слава и известность этой страны не дошла бы до нас, исчезла бы подобна мороку или сну, если бы не сохранившие свое величие скульптуры исчезнувших шумеров. Кублай Хан, покоритель Китая и бич всего Востока, живет лишь в стихах английского поэта¹, в то время как искусство им поработанных — подлинное сияние Азии и восхищение для половины мира. Быть или не быть в мыслях об искусстве — это не проблема выбора. Искусство повелевает мыслью. С таким же успехом можно предложить художнику не дышать, предлагая не заниматься творчеством. Художник всегда будет оставаться художником: и насколько я могу судить, дух еще не проигрывал материи. Если древние сенешали дьявола, огня и меча, чумы и голода не смогли воспрепятствовать человеку создавать и чувствовать, я тем более не могу представить, что журналисты и политики вместе с инертными мундирами и воинствующими клириками преуспеют в этом деле. Еще не бывало эпох, когда бы не было времени для искусства. Даже в самые темные годы эстетическое чувство ярко сияло. Разве не шедевры аттической комедии создавались в период катастрофической войны? И разве не в 1667 году Англия страдала от своего «величайшего унижения»²? И именно в этом году выходит величайшая³ из созданных в Англии эпических поэм.

¹ «Кубла-хан» — поэма *Сэмюэля Тэйлора Кольриджа* (1772 — 1834).

² В 1667 году Нидерланды отнимают у Англии Суринам (Гвиану).

³ Речь идет о поэме *Джона Мильтона* «Потерянный рай».

Действительно, немногие могут оценить и понять свое время. Эфемерность, коей подернуты воды прошлого, чьи волны были подобны горам, нам кажется спокойным, печальным и серым озером, с едва различимой рябью на поверхности, из коей, однако, рождаются невероятные огни искусства и мысли. Возможно, это неверное, сбившееся восприятие людей, цитирующих Аристофана, но не слышавших об афинском полководце Кононе, чуть ли не наизусть знающих «Потерянный рай», но забывших, кто победил в Лустофтском сражении, которое позволяет им провозглашать в своей уверенности, что сейчас не время для искусства. Так давайте позволим же им самим судить о том, какую фигуру можно вымарать из истории. Что было бы, если бы наступил день, когда тридцатилетний Шекспир принес присягу, — по крайней мере, можно сделать предположение, что он умел пользоваться оружием, — и отправился с экспедиционным корпусом в Португалию, распрощавшись со своим драгоценным шутовством? Сколь печальным был бы этот день: не существовало бы «трагедий мести», и лишь позорная осада Кадиса осталась в истории. Солдаты, среди которых был бы Шекспир, несомненно бы шли на этот подвиг на благо своей страны.

Лондон, Англия, 1915 г.

ОБЗОРЫ / REVIEWS

ЕВГЕНИЙ ДОБРОВ, КРИСТИНА ЛОГИНОВА¹

МЕЖДУНАРОДНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ ПО ПРОБЛЕМАМ ТЕОРИИ ИСКУССТВА В МГУ ИМЕНИ М. В. ЛОМОНОСОВА

Абстракт

Данный обзор посвящен VIII Международной научной конференции «Актуальные проблемы теории и истории искусства» и в сжатой форме предоставляет сведения о выборочных докладах ряда секций.

Ключевые слова

Искусство, история искусства, теория искусства

Масштабных и качественных конференций, посвященных исследованиям в области теории и истории искусства, существует не так много, и Международная конференция «Актуальные проблемы теории и истории искусства» является одной из них.

«Актуальные проблемы теории и истории искусства» — научный форум международного значения. Каждые два года конференция проводится в двух университетах Москвы

¹ *Евгений Добров* (секретарь редакции АУ) и *Кристина Логинова* (PR-референт редакции АУ) — специальные корреспонденты нашего издания, аккредитованные на описываемой конференции для освещения этого события.

и Санкт-Петербурга поочередно — в Московском государственном университете им. М. В. Ломоносова и в Санкт-Петербургском государственном университете. В этом году площадкой выступил МГУ, к которому впервые в истории конференции присоединилась Государственная Третьяковская галерея.

Заявленная тема VIII Международной научной конференции «Актуальные проблемы теории и истории искусства» — «Границы и горизонты» — прошла сквозь структуру всех секционных докладов, что позволило организаторам охватить внушительное количество тематических полей истории искусства в его ретроспективе и географии.

В настоящем обзоре будут рассмотрены выборочные доклады некоторого количества секций из программы всей конференции, прошедшей с 2 по 6 октября 2018 года.

2 октября, день первый: пленарное заседание

Конференция была открыта во вторник данью памяти декану исторического факультета МГУ *Тучкову Ивану Ивановичу*, ушедшему из жизни 22 сентября 2018 года. На открытии выступили заместитель декана исторического факультета по научной работе *Андреев Дмитрий Александрович*, директор института истории СПбГУ *Даудов Абдулла Хамидович* и генеральный директор Государственной Третьяковской галереи *Трегулова Зельфира Исмаиловна*. *Мальцева Светлана Владиславовна* и *Станюкович-Денисова Екатерина Юрьевна* представили тома «Актуальных проблем теории и истории искусства» под номерами 7 и 8, выпущенные в 2017 и 2018 году.

Томас Нобл Хоу (Юго-западный университет, США) выступил с докладом «*Римская пейзажная живопись, буколическая литература и изобретение „панорамной виллы“ в районе Неаполитанского залива: взгляд из Стабий*», представив концепт «панорамной виллы», которая «вбирает в себя» природные окрестности, одновременно с этим создавая соб-

ственный образ вне природы. Докладчик уделил особое внимание роли садов, которые выступали в виде архитектурных решений, необходимых для осуществления поставленных задач.

Аллан Доуг (Оксфордский Университет, Великобритания) в своем докладе *«Святая София и горизонты Империи»* рассказал о церкви Святой Софии как о месте, заключающем в себе границы и географические пределы Империи, а также о Святой Софии как о наиболее ярком примере в Византии, где указанные пределы (облицовка) представлены физически.

Джованна Перини Фолезани (Урбинский университет им. Карло Бо, Италия) в своем докладе *«Пограничные иконографии: границы визуальной коммуникации в распространении христианских догм в Европе раннего Нового времени»* затронула, помимо прочего, содержательное различие между *«Троицей Ветхозаветной»* Андрея Рублева и *«Авраамом и тремя ангелами»* Лудовико Карраччи, рассказав также о догматических картинах Кранаха в контексте лютеранского толкования Писания.

3 октября, день второй

В среду начали свою работу следующие секции: «Искусство Востока»; «Востонохристианское искусство»; «Европейское искусство Средних веков»; «Искусство Ренессанса». В конференц-зале Новой Третьяковки в это же время проходила секция «Искусство XX века и современности».

Секция «Искусство Востока» собрала исследователей восточного искусства таких культурных пространств, как Индия, Империя Великих Моголов, Бенгалия, Бурятия, Татарстан, Япония, Китай, Корея. В секции «Востонохристианское искусство» можно отметить нескольких докладчиков из Армении, которые наряду с остальными участниками рассматривали культовые сооружения и объекты искусства восточного христианства с VI по XIX вв. Секция «Европейское

искусство Средних веков» открылась докладами о романском искусстве XIII века, а затем перешла к западноевропейскому искусству в целом. В тематиках «Искусство Ренессанса» было освоено понятие границы в контексте итальянской и французской живописи и скульптуры, а об их влиянии на искусство своих стран рассказали докладчики из Кипра, Греции и Швеции. Секция «Искусство XX века и современности» была представлена тремя подсекциями: «Архитектура: между классицизмом и модернизмом», «Авангард: за пределами картины», «Россия и Запад: условность границ».

Европейское искусство Средних веков

Модератором секции выступила *Пожидаева Анна Владимировна* (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»), подготовившая доклад «*От Ионического моря до Мааса: границы распространения традиции Генезиса лорда Коттона в западноевропейской иконографии Сотворения мира в VIII–XII веках*».

В своем докладе «*Чувство Рима*» в XII веке: *Николай Маньякуция об иконе Спасителя из Sancta Sanctorum*» *Олег Сергеевич Воскобойников* (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»), используя трактат Николая Маньякуции, рассказал об исследовании важной для Средневековья иконы «Acheiropoeton». Эта икона Спасителя играет большую роль для католической среды и сегодня. Не ограничиваясь традиционной точкой зрения, согласно которой трактат написан для поддержания статуса иконы как богооткровенного творения и ее главенствующего места на алтаре Латеранской базилики, автор коснулся ряда интересных моментов: во-первых, изучения трудов Маньякуции как одного из первых историков искусств, кто пользовался при создании текста риторической логикой; во-вторых — отношения автора к внецерковной среде и критике средневековой низовой культуры (в частности, смеха).

Вопросы иконописи в своих докладах также затронули *Пугачева Ирина Вячеславовна* (Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова), и *Голубева Ирина Валерьевна* (Санкт-Петербургский государственный институт живописи им. Репина).

Энрико Пиццолли и Джулия Поллини (Университет «Ла Сапиенца», Рим, Италия) представили доклады: «*Палермо в XIV веке: между латинянами и каталонцами*» и «*У пределов Неаполитанского королевства. Князя Таранто Орсини дель Бальцо в Солето*».

Егорова Анастасия Сергеевна (Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова) в своем докладе «*Композиция „Семичастное колесо“ и её связь со средневековой проповедью*» разобрала миниатюру позднего Средневековья, проанализировав трансформацию концепта «Семичастного колеса» в заявленный период. «Семичастное колесо» — одна из двенадцати миниатюр коллекции «Зерцало теологии». Впервые переведенные на русский язык тексты внутри миниатюры помогли понять механизм работы иллюстративной таблицы и объяснить ее функцию. Разбирая элементы данной миниатюры, автор вывела концепцию, согласно которой «Семичастное колесо», помимо обладания художественной ценностью, выполняло и прагматические задачи, а именно служило средством оттачивания мнемонических техник.

Искусство XX века и современности

Печёнкин Илья Евгеньевич (Российский государственный гуманитарный университет) представил доклад «*Палладианство в эпоху модернизма: Иван Жолтовский и его странный путь*» в подсекции «Архитектура: между классицизмом и модернизмом». Докладчик рассказал о Иване Жолтовском, русском и советском архитекторе, чью биографию можно назвать «палладианским мифом». Палладианство Жолтовского представляется автору содержащим три существенных аспекта: открытие наследия Палладио, опыт его

апроприации через поездку в Италию и опыт апроприации через перевод «Четырех книг по архитектуре».

Лысенко Оксана Александровна (Государственный Русский музей) в своем докладе «*Супрематические рамы Николая Суе-тина. К вопросу об авторских рамах художников русского авангарда*» в подсекции «Авангард: за пределами картины» обозначила «пограничность» картинных рам в рамках научных интересов исследователей и выдвинула точку зрения, что художники русского авангарда придавали рамам такое же значение, как и их предшественники, используя для этого пример Суетина, ученика и соратника Малевича.

Доклад *Гранцевой Екатерины Олеговны* (Институт всеобщей истории РАН) «*Нонконформизм в советском и испанском искусстве: параллели и противоречия*» в подсекции «Россия и Запад: Условность границ» был посвящен выявлению параллелей в истории СССР и Испании с середины 1950 до 1970 годов и искусству нонконформизма (в том числе, по отношению к испанскому искусству того времени).

4 октября, день третий

В четверг в МГУ открылись следующие секции: «Искусство Древнего мира», «Византийское и поствизантийское искусство» и «Европейское искусство Нового времени». На двух площадках Государственной Третьяковской галереи проходили секции «Русское искусство XVIII века», вне деления на подсекции, и «Искусство XX века и современности», представленная подсекциями «Выставки и кураторство: механизмы репрезентации» и «Современное искусство: курс на горизонт».

«Искусство Древнего мира» не ставило ограничений на географию исследования, поэтому докладчики секции (приехавшие, в том числе, из Великобритании, Венгрии, Германии, Греции и Италии) анализировали искусство Анатолии, Крита, Афин, Сиракуз, Кипра, Персии, Ассирии, Ирана, т. д. Секция «Византийское и поствизантийское ис-

куство» собрала исследователей не только из России, но и из Греции, Турции и Израиля. Секция «Европейское искусство Нового времени» открылась исследованиями рубежа XVII — XVIII вв., перейдя затем к XIX в. и завершив работу докладами о финском авангарде и фотографической коллекции Гаврилы Рюмина. На секции «Русского искусства XVIII века» были рассмотрены проблемы балета и сценографии, представлены исследования по архитектуре, скульптуре и портретам. Секция «Искусство XX века и современности» теперь была представлена не тремя, а двумя подсекциями: «Выставки и кураторство: механизмы репрезентации» и «Современное искусство: курс на горизонт».

Византийское и поствизантийское искусство

Зоитакис Афанасий Георгиевич (Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова) открыл работу секции докладом об «*Иконографии равноапостольного Космы Этолийского (1779—1962)*», посвятив аудиторию в историю иконографического образа святого, прославленного лишь в XX веке. Проанализировав имеющиеся на данный момент изображения, докладчик ознакомил слушателей с результатами последних искусствоведческих исследований, некоторые из которых утверждают существование прижизненного образа святого. Начиная с года мученической кончины в 1779, народное почитание Космы Этолийского выразилось в феномене не подчиненных единому изобразительному канону изображениях православного мученика. Отдельно было отмечено, что распространение икон происходило по широкому географическому горизонту (Балканский полуостров) и преодолевало государственные и религиозные границы.

Европейское искусство Нового времени

Агратина Елена Евгеньевна (Московская государственная академия хореографии) выступила с докладом «*Граф де Ке-*

люс. *„Великий антиквар“ и новые горизонты в искусстве XVIII столетия»* и затронула особенности классицистическо-просвещенческого периода, выделив на общем фоне графа де Келюса.

Звездина Юлия Николаевна (Музеи Московского Кремля) подготовила доклад *«Натюрморт „Vanitas“ Эдварта Коллира и книга эмблем Джорджа Уайтера»*. Раскрыв перед слушателями символику натюрмортов, автор исследовала творческую манеру и трансформацию стиля художника Эдварта Коллира.

Искусство XX века и современности

В подсекции *«Современное искусство: курс на горизонт»* понятие горизонта проанализировала *Кочеткова Екатерина Сергеевна* (Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова), которая использовала пример ведущих творцов site-specific art. В своем докладе *«Горизонт как символическая категория в современном сайт-специфическом искусстве»* она показала, каким образом современное искусство подчеркивает, акцентирует и смещает линию горизонта, а также как эти трансформации связаны с авторской идеей и влияют на символический смысл, заложенный в арт-объект создателем.

Доклад *Рымшиной Елены Николаевны* (Государственная Третьяковская галерея) *«Российский плакат конца XX — начал XXI века как лаборатория искусства времени перемен»* затронул проблематику формирования нового пластического языка актуального искусства. Докладчиком были упомянуты и проанализированы работы таких художников, как Игорь Майстровский, Ефим Цвик, Лев Помянский, Владимир Чайка и Андрей Логвин, а также упомянуто объединение Ostengruppe.

5 октября, день четвертый

В пятницу в МГУ были прочитаны доклады следующих

секций: «Искусство Древнего мира», «Древнерусское искусство», «Теория искусства» и «Искусство пространства. Границы и горизонты». На двух площадках Третьяковской галереи были освещены вопросы секций «Русское искусство XIX века и академическая традиция» и «Экспозиция искусства XX—XXI: мировой опыт». Секция «Экспозиция искусства XX—XXI: мировой опыт» продолжила свою работу и на следующий день, 6 октября, вплоть до закрытия конференции.

Секция «Искусство Древнего мира» завершила свою работу докладами по скульптуре. На «Древнерусском искусстве» (вплоть до Позднего Средневековья) докладчики секции исследовали разнообразные объекты искусства заявленного периода. «Теория искусства», представившая методики и теоретические разработки условных «границ», была поделена на четыре подсекции: «Границы и ориентиры», «Горизонты и границы», «Медиа и отмена границ», «Пограничная ситуация». В работе секции приняли участие исследователи из Германии, Чехии, Италии, Израиля и Словакии. Тематика секции «Искусство пространства. Границы и горизонты» была сфокусирована на анализе отражения пространства в архитектуре, живописи и театра (от Древней Греции до 2010 годов). Секция «Русское искусство XIX века и академическая традиция» была сосредоточена на заявленном периоде отечественного искусства и академической живописи; тем не менее, докладчики обсудили и наивное народное искусство, и мебельные изделия, и ювелирное мастерство. Секция «Экспозиция искусства XX — XXI: мировой опыт» заострила свой интерес на наиболее актуальных вопросах искусствоведения в рамках музееведения, кураторских практик и коллекционирования. 5 и 6 октября обсуждения инициировали представители ведущих русских музеев и докладчики из Австрии, Японии, Испании, Чехии, Великобритании, Нидерландов, Франции,

Польши, Болгарии, Эстонии и Германии.

Теория искусства

Захарченко Ирина Николаевна (Российский государственный гуманитарный университет) в рамках подсекции «Границы и ориентиры» посвятила свой доклад теме «*История искусства в границах визуального архива: Аби Варбург и Андре Мальро*» и рассмотрела концептуализацию подхода к истории искусства как к визуальному архиву, сделав акцент на двух художественных концепциях, явившихся противоположными моделями формирования знаний и рецепции искусства, — «Атласе Мнемозины» Варбурга и «Воображаемом музее» Мальро.

Кочекоская Ника Александровна (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики») в подсекции «Горизонты и границы» представила доклад на тему «*Барочный орнамент как проблема пограничности и пересечения границ: В. Беньямин, Ж. Делез, Ф. Анкерсмита*», рассказав о феномене барочного орнамента, который совмещает в себе несколько уровней пересечения границ, на примере трудов трех его исследователей — Беньямина, Делеза и Анкерсмита.

Портнова Ирина Васильевна выступила в подсекции «Пограничная ситуация» с докладом «*Концепция анималистического образа в русском и европейском искусствоведении. Современный взгляд на проблемы жанра*» и обозначила основные аспекты анималистики как изобразительно-пластического феномена.

Искусство пространства: границы и горизонты

Клименко Юлия Гавриловна (Московский архитектурный институт (Государственная академия)) в своем докладе «*Образ площади в московском градостроительстве эпохи классицизма: между проектом и реальностью*» рассказала о первых проектных планировочных документах и попыт-

ках разработать систему новых площадей, вызвавшую активное противодействие местных архитектурных органов власти, а также уделила внимание термину «площадь» и его истолкованию различными группами населения того времени.

Доклад *Борзовой Екатерины Викторовны* (Государственный Русский музей) *«Когда горизонты творчества сильнее территориальных границ (поздняя графика С. М. Эйзенштейна)»* был посвящен графике Эйзенштейна как ясному отображению внутреннего мира режиссера. В докладе были рассмотрены творческие работы и основные концепты, на которых зиждилось представление Эйзенштейна о мире, их уникальность и естественность в условиях полного контроля, а также возникающее в ходе переосмысления зарубежных тенденций авторское естество.

Кутейникова Нина Сергеевна (Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина) представила доклад *«Современное храмовое искусство Санкт-Петербурга. Тенденции и проблемы развития»*, в котором посвятила аудиторию в проблематику развития современного храмового строительства, заключив, что состояние храмового искусства Санкт-Петербурга и России в целом определяет начало XXI века как новый этап в развитии культуры православия.

Отдельное упоминание: постерные доклады

В силу своих специфических особенностей постерные доклады могут вызвать меньше внимания и интереса подавляющего большинства слушателей, но их наличие выгодно дополняет любую секцию, если дело касается освещения больших массивов материала и/или отсутствия необходимого количества времени у докладчика.

На конференции было представлено большое количество постерных докладов, по своему содержанию сконцентрированных на различных темах и проблематиках.

Постерный доклад *Тюпановой Оксаны Евгеньевны* и *Верижниковой Татьяны Филипповны* (Санкт-Петербургский государственный академический институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина) «*Питер Санредам и Джорджо де Кирико: Энигма пространства времени в живописи XVII и XX веков*» затронул проблему времени и пространства в творчестве упомянутых художников.

С помощью развернутого массива текста и большого количества иллюстративного материала докладчики показали, что Питер Янс Санредам, нидерландский художник и гравер XVII века, и Джорджо де Кирико, итальянский художник XX века, пытались изобразить время и пространство в разделенные столетиями периоды времени, когда «реалистический метод, исчерпав возможности, обращается к символу», и воспроизводили дух времени с помощью архитектурных композиций. Докладчики заключили, что и Санредам, и де Кирико используют схожие приемы, пытаются достичь полного переосмысления сложившихся художественных представлений, и творчество де Кирико можно рассматривать в структуре логического продолжения трансформирующейся идеи «пространства-времени» Санредама. Схожие попытки поиска многообразия приемов художественного выражения и одинаковые исторические и культурные обстоятельства лишь подтверждают, тем самым, выстроенную «общность проблематики исследования».

Постерный доклад *Колосова Владимира Павловича* (Государственный Эрмитаж) «*Традиции и инновации в древнегреческой архитектуре: Опыт применения статистических методов*», сопровождаемый большим количеством гистограмм и диаграмм, проиллюстрировал сходства и различия сооружений дорического ордера, расположенных в разных регионах Средиземноморья. Используемый статистический метод — анализ главных компонент.

Постерный доклад *Трусовой Полины Александровны* (Государственный Эрмитаж) «*Традиции и перспективы художе-*

ственного наследия Жана Огюста Доминика Энгра в искусстве и теории Мориса Дени начала XX века», сопровождаемый большим иллюстративным материалом, был посвящен проблеме осмысления и переосмысления творчества Энгра в работах Дени.

Творчество Жана Огюста Доминика Энгра, французского академика XIX века, нашло отражение не только в творческих произведениях французского художника Мориса Дени, но и в его теоретических работах. Докладчик поставила своей целью сформировать представление Дени о наследии Энгра в контексте «общественно-политической позиции» Дени. Сильное влияние на Дени и его соратников, заметила докладчик, оказали «роль линии в работах Энгра, согласованность его композиций, классические ориентиры, но также и необходимость пристального наблюдения за натурой, деформация формы и свободное обращение с анатомией ради наибольшей выразительности, подчеркивание индивидуальности». Хотя изначально академическая основа и виделась для Дени выходом для современной эпохи, тем не менее, слом, на котором разошлись взгляды Дени и французских авангардистов, заключался в нежелании Дени продолжать интерпретировать творчество Энгра в русле Нового времени, в его приверженности сложившемуся пониманию наследия академика, его религиозности и консервативным правым социально-политическим убеждениям.

Заключение

На пресс-конференции, состоявшейся 6 октября, были подведены итоги мероприятия. Во время работы конференции были освещены более трехсот докладов, в подготовке и обсуждении которые приняли участие докладчики и гости из более чем двадцати стран. В целом, можно сказать, что событие было организовано и проведено на высоком уровне. Процесс качественного предварительного отбора

докладов, логично структурированные секции, хорошо выстроенные линии выступлений докладчиков и соблюдение регламента в очередной раз подтвердили высокий научный статус мероприятия. Насыщенное пленарное заседание и четырнадцать интересных секций, успешно прошедших в дни конференции, стали показателем обширности границ культурных горизонтов, которые необходимы для конкретизации и агрегации мирового знания.

EVGENIY DOBROV, CHRISTINA LOGINOVA¹

INTERNATIONAL CONFERENCE ON ART THEORY PROBLEMS AT LOMONOSOV MOSCOW STATE UNIVERSITY

Abstract

This review is dedicated to the 8th International scientific conference «*Actual Problems of Theory and History of Art*» and briefly summarizes selected papers of several of the conference panels.

Key words

Art, history of art, theory of art.

«Actual Problems of Theory and History of Art» is a scientific forum of international importance. The conference is interchangeably held in Lomonosov Moscow State University and in Saint Petersburg State University. This year, the conference took place in Moscow from the 2nd to the 6th of October. For the first time, the State Tretyakov Gallery was the other platform discussion of the event.

«*Borders and Horizons*» was the official theme of the 8th International conference «Actual Problems of Theory and History of Art». It ran through the structure of every panel, which allowed the organizers to seize upon a massive number

¹ *Evgeniy Dobrov* (AU Editorial Secretary) and *Christina Loginova* (AU PR-referent) were AU official observers at the conference.

of issues in fields of the history of art related to its chronological and geographical spread.

This review summarizes selected papers of several of the conference panels.

October, 2, the first day: Plenary session

The conference was open with the tribute to *Ivan Tuchkov*, the Dean of the Faculty of History at Lomonosov Moscow State University, who had passed away on the 22nd of September. The speakers of the welcome speech were *Dmitry Andreev*, the Vice Dean for Scholarly Affairs, *Abdulla Daudov*, Director of the Institute of History at Saint Petersburg State University, and *Zelfira Tregulova*, Director General of the State Tretyakov Gallery. *Svetlana Maltseva* and *Ekaterina Stanyukovich-Denisova* presented two volumes (7, 2017 and 8, 2018) of articles *Actual Problems of Theory and History of Art*.

Thomas Noble Howe (Southwestern University, USA) made a report on «*The connection between a revolution in Roman landscape painting, bucolic literature and the invention of the panoramic villa in the bay of Naples in the late republic and early empire: the perspective from Stabiae*». He presented the concept of «panoramic» villa that combines the integration of nature into itself and the creation of external images apart from nature. The speaker also pointed out the importance of the gardens which served as architectural constructions and fixed specific problems.

Allan Doing (University of Oxford, United Kingdom) with his report on «*Hagia Sofia and the horizons of Empire*» told about Hagia Sofia as a place that embodies the borders and the geographical horizons of Empire. Hagia Sofia, he claimed, is the greatest Byzantine example with these borders (decorative stonework) physically presented.

Giovanna Perini Folesani (Carlo Bo University of Urbino, Italy) made a report on «*Borderline Iconographies: The limits of visual communication in conveying Christian dogmas in early*

modern Europe». She described, among other things, structural differences between Andrey Rublev's Old Testament Trinity and Ludovico Carracci's Abraham and the Three Angels. She also told about Cranach's Dogmenbilder in terms of Lutheran interpretations of the Scripture.

October, 3. The second day

On Wednesday, at MSU there were the following panels: «Oriental Art», «Eastern Christian Art», «Western European Medieval Art», «Renaissance Art». Meanwhile at the conference hall of the New Tretyakov Gallery there was the panel «20th-Century and Contemporary Art».

The panel «Oriental art» gathered those scholars who research such cultural regions as India, Mughal Empire, Bengal, Buryatia, Tatarstan, Japan, China, Korea. In the panel on «Eastern Christian Art», several presenters from Armenia, who studied houses of worship and works of art from Eastern Christianity in the 6—19th centuries. The panel on «Western European Medieval Art» opened with the presentation of papers on Romanesque art and then continued with Western European Art in general. In the «Renaissance Art» panel the term «border» in the context of Italian and French paintings and sculpture was investigated. The researchers from Cyprus, Greece, and Sweden highlighted the influence of this period on their cultures. The panel «20th-Century and Contemporary Art» was devoted to three subsections: «Architecture: Between Classicism and Modernism», «Avant-Garde: Beyond the Picture» and «Russia and the West: Conventional Borders».

Western European Medieval Art

Anna Pozhidaeva (The National Research University «Higher School of Economics») was a chairperson of this panel. She also presented her paper «*From Ionian Sea to Meuse: Limits of Extension of the Cotton Genesis Tradition Influence in West-European Iconography of the Creation of the World in 8th — 12th*»

Centuries».

The paper «*Rome Feeling*» in the 12th Century: *Nicolas Maniacutia on the Lateran Saviour Icon*» was narrated by Oleg Voskoboynikov (The National Research University «Higher School of Economics»). This icon plays a prominent role in the Catholic community nowadays. Looking beyond the traditional notion, in accordance with which Nicolas Maniacutia wrote his text to prove this icon's status as a divinely revealed creation and hence its high status on Lateran Basilica's chancel, the speaker touched upon several interesting points. To begin with, he focused on Nicolas Maniacutia as one of the first art historians; next, Oleg Voskoboynikov spoke concerning Maniacutia's attitude to the churchless public, and his criticism of the medieval culture of the lower class (in particular, the role of laughter).

Icon-paintings investigations also were touched on by Irina Pugacheva («*Meliore di Jacopo. Evolution of the Image of the Mother of God in Tuscany in the 13th Century on the Example of the Work of a Master*») and Irina Golubeva («*Rome or Florence? The Attribution Problems of Hagiografic Fresco Cycle of Saint Francis in Upper Church of San Francesco in Assisi in studies of 21st Century*»).

Enrico Pizzoli and Giulia Pollini from the Sapienza University of Rome represented following papers: «*Palermo in the 14th Century: Between Latins and Catalans*» and «*At the Borders of the „Regnum“ of Naples. The Princes of Taranto Orsini del Balzo in Soleto*».

Anastasia Egorova (Lomonosov Moscow State University) in her paper «*The Wheel of Sevens Illustration and Its Connection to The Medieval Sermon*» inquired into the medieval miniatures, analysed the transformation of the concept of «the Wheel of sevens' in the period in question. «The Wheel of sevens' is one of 12 miniatures of the Speculum theologiae collection. Recently translated texts inside the miniatures helped in understanding the mechanics of the illustrative table and

explained its function. Investigating the element of this miniature, the speaker explained the concept that «The Wheel of seven' has not only aesthetic value, but also had pragmatic relevance as a tool to sharpen mnemonic techniques.

20th-Century and Contemporary Art

Iliya Pechenkin (Russian State University for the Humanities) told about «*Palladianism in the modernist era: Ivan Zholtowsky and his singular route*» in the «Architecture: Between Classicism and Modernism' subsection. The speaker told about Russian and Soviet architect Ivan Zholtowsky which biography can be observed as «the legend of Palladianism». He declared that Zholtowsky's Palladianism has three core aspects: the Palladio's heritage discovery, Palladio's appropriation through the Italy experience and Palladio's appropriation through «Four Books on Architecture' translation.

Oksana Lysenko (State Russian Museum) presented the research «*Suprematist Frames of Nikolai Suetin: On authentic frames of Russian Avant-Garde artists*» in the «Avant-Garde: Beyond the Picture' subsection. She marked the «borderline' state' of picture frames in terms of researchers' scientific interests and declared that Russian avant-garde artists attached great importance to picture frames — as well as their predecessors had done. She used an example of Suetin, the student and the follower of Malevich.

Ekaterina Grantseva (Institute of World History of Russian Academy of Science) with her paper on «*Nonconformist art of the USSR and Spain: Parallels and differences*» in the «Russia and the West: Conventional Borders' subsection revealed the parallels between the USSR and Spain histories from the mid-1950s till 1970s. She observed it through nonconformist art (in particular, with regard to the Spanish art of that period).

October, 4. The third day

On Tuesday at MSU there were following panels: «Art of the

Ancient World», «Byzantine and Postbyzantine Art», «Early Modern European Art». Two platforms of Tretyakov Gallery hosted panels of «18th-Century Russian Art» and «20th-Century and Contemporary Art». The last one was made up by three of the following subsections: «Exhibitions and Curatorship: Mechanisms of Representation» and «Contemporary Art: Heading to the Horizon».

The panel «Art of the Ancient World» did not set limitations on the geographic spread of the research, therefore the speakers (it is worth noting, some of them had come from Great Britain, Hungary, Germany, Greece and Italy) analysed the art of Anatolia, Crete, Athens, Syracuse, Cyprus, Persia, Assyria, Iran, etc. The panel of «Byzantine and Postbyzantine Art» gathered research not only from Russia, but also from Greece, Turkey and Israel. The panel on «Early Modern European Art» opened with research on 17–18th century art, continued with 19th century art and ended with papers about Finnish Avant-Garde. «18th-Century Russian Art» panel worked with research relating to ballet and scenography, architecture, sculpture, and portraits.

Byzantine and Postbyzantine Art

Afanasy Zoitakis (Lomonosov Moscow State University) opened the panel with a paper on «*Iconography of St. Cosmas of Aetolia (1779–1962)*», introducing the audience to the history of the iconic image of the saint, who was just honored in the 20th century. He analysed the whole body of iconography of this saint and reported that according to the series of some art studies, some of this saint's iconic images were created in his lifetime. Starting from the year of his martyr's death, the folk esteem of Cosmas of Aetolia was centred around the phenomenon of the orthodox martyr's iconic images without a specific canonical iconography being associated with him. It was also observed that these icons had a wide geographical spread (some of them have been found in Balkan Peninsula).

Thus, they overcame state and religious borders.

Early Modern European Art

Elena Agratina (Moscow State Ballet Academy) in her paper «Comte de Caylus. «The Great Antiquarian' and New Perspectives in the 18th-Century Art» focused on the personality of Count de Caylus, proto-archaeologist, antiquarian and man of letters while touching on the particular qualities of Classicism and age of Enlightenment.

Yulia Zvezdina (Moscow Kremlin Museums) prepared the paper «The «Vanitas' of Edvard Collier and the Emblem Book of George Wither». She revealed the meaning of symbols in the still-life paintings and traced the transformation of Edvard Collier's style.

20th-Century and Contemporary Art

Elena Rymshina (The State Tretyakov Gallery) with her paper on «Russian Poster of the Late 20th and Early 21st Centuries as Artistic Laboratory in the Time of Change» told about the forming problems of new visual language of contemporary art. She mentioned and analysed the pieces of Igor Maistrovsky, Efim Zwick, Lev Pomyansky, Vladimir Chaika and Andrei Logvin, and Ostengruppe.

October, 5. The fourth day

On Friday, at MSU there were the following panels: «Art of the Ancient World», «Russian Medieval Art», «Theory of Art», «Art. Space. Borders and Horizons». Two platforms of Tretyakov Gallery contained the following panels: «19th-Century Russian Art and the Academic Tradition» and «Challenges in Displaying Modern and Contemporary Art Collections». The last one continued on the next day until the end of the conference.

«Art of the Ancient World» concluded with papers about sculpture. The presenters in the «Russian Medieval Art» (including the later Russian Middle Ages) panel investigated

various works of this of period art history. The panel «Theory of art», which examined several methods and theoretical insights into conventional «borders», was divided into 4 subsections: «Borders and Landmarks», «Horizons and Borders», «Media and Cancellation of the Borders» and «Borderline Situation». The participants of this panel were from Germany, the Czech Republic, Italy, Israel, Slovakia and Russia. The panel «Art. Space. Borders and Horizons» was focused on an analysis of the reflection of the concept of space in the art of architecture, painting, and theatre (From Ancient Greece to 2010 a.d.). The panel «19th-Century Russian Art and the Academic Tradition» was centred on the specified Russian art and academic painting. However the speakers also discussed the native folk art, old-Russian furniture, and jewellery. The «Challenges in Displaying Modern and Contemporary Art Collections» panel covered the topics of contemporary issues in art studies in the context of museology, curatorship, and collecting. On the 5th and 6th of October, the discussion was moderated by representatives of leading Russian museums and several foreign countries, such as Austria, Japan, Spain, Czech Republic, Great Britain, the Netherlands, France, Poland, Bulgaria, Estonia and Germany.

Theory of Art

Irina Zakharchenko (Russian State University for the Humanities) presented her paper «*History of Art within the Boundaries of the Visual Archive: Abi Warburg and André Malraux*» in the «Borders and Landmarks» subsection. The speaker presented the problem of conceptualization of art history as a visual archive. She marked two artistic concepts as opposite models in knowledge forming and art reception — the Mnemosyne atlas of Abi Warburg and the Imaginary Museum of André Malraux.

Nika Kochekovskaya (The National Research University «Higher School of Economics») presented her paper «*Baroque*

ornament as a problem of borderline and crossing borders: W. Benjamin, G. Deleuze, F. Ankersmit» in the «Horizons and Borders' subsection. She told about the phenomenon of baroque ornament that has the multilevel of border crossing using the papers of notable researches Benjamin, Deleuzem and Ankersmit.

Irina Portnova (Peoples' Friendship University of Russia (RUDN University)) told about «*The Concept of Animalistic Image in Russian and European art History. A Modern View on the Problems of the Genre*» in the «Borderline Situation' subsection. The speaker defined the main aspects of animalistic image as visual and plastic phenomenon.

Art. Space. Borders and Horizons

Julia Klimenko (Moscow Architectural Institute (State Academy)) told about «*The Image of the Square in the Moscow Urban Planning of the Epoch of Classicism: Between the Project and Reality*». The speaker mentioned first project planning documents and the attempts to develop new squares system that faced the local architectural authorities' opposition. She also payed specific attention to the meaning of the term «square' and its interpretation by different groups of people from that time.

Ekaterina Borzova (State Russian Museum) in her «*When the Horizons of Creativity are Stronger than the Territorial Boundaries (Late Drawings of S. Eisenstein)* » observed Eisenstein graphics as the representative of the master's inner world. She told about his pieces and his main concepts concerning the whole world, the originality and naturalness under the total control conditions, the essence that had derived from his reconsideration of Western trends.

Nina Kuteynikova (Saint Petersburg Academy of Arts) presented her paper on «*Contemporary St. Petersburg Religious Art. Tendencies and Problems of Development*». She told about the problems of contemporary religious art development and

concluded that the religious art condition in Saint Petersburg and Russia generally determined the beginning of the 21st century as the new era in the Orthodox culture development.

Special mention: posters presentation

When it comes to the specific of posters presentation section, we can obviously say that they do not receive as much attention and interest of wider audience as the usual presentation does. Nevertheless, these posters being presented are a great addition if speakers have a huge amount of material to elucidate and/or not enough time to make a decent report.

There were many posters presentations concentrated on different themes and problems at the conference.

The poster of *Oksana Tjupanova* and *Tatiana Verizhnikova* (Saint Petersburg Academy of Arts) titled «*Pieter Saenredam and Giorgio De Chirico: the Spatial-Temporal Enigma in Painting of the 17th and 20th Centuries*» was devoted to the problem of time and space in the mentioned artists' oeuvre.

Using the detailed data and many artworks' copies authors declared that Pieter Saenredam, 17th century Dutch painter and engraver, and Giorgio De Chirico, 20th century Italian painter, both tried to depict time and space in different centuries when «the realistic approach has turned to a symbol while in lack of possibilities». Both of them fixed the spirit of time using certain architectural compositions. The authors concluded that artists had used similar techniques trying to achieve an absolute traditions rethinking, and, therefore, De Chirico's oeuvre could be observed as a logical continuation of Saenredam's spatial-temporal ideas. Similar attempts in which they both tried to find multiple methods of artistic expression and same historical and cultural circumstances they had been put in certified the «common issue of the research».

The poster of *Vladimir Kolosov* (State Hermitage Museum) titled «*Traditions and Innovations in Ancient Greek Architecture. The Experience of Statistical Method Application*» has illustrated

the similarities and the differences of the Doric order buildings placed in different Mediterranean regions. The poster had huge amount of data, histograms, and charts. The method the author had used is the Principal components analysis.

The poster of *Polina Trusova* (The State Hermitage Museum) titled «*Tradition and Perspective of Ingres's Art in the Theory and Practice of Maurice Denis in the Early 20th Century*» was devoted to the problem of understanding and reconsideration the Ingres's oeuvre in Denis's pieces. The poster had many images of art works.

The art of Jean Auguste Dominique Ingres, French academic art painter of the 19th century, could be found in artistic and theoretical works of French painter Maurice Denis. The author aimed to form Denis's views on Ingres's art in the context of «social political attitude' of Denis. The great influence on Denis and his colleagues were in «the role on Ingers's line, the composition coherence, classic guidelines, the necessity to observe nature closely, the shape deformation, and free views on anatomy concepts to perform the most expressive individuality'. Even though at first Denis saw academic rules as a solution for contemporary era, the breaking between him and French avant-garde artists had come. Denis did not want to interpret Ingres's oeuvre as part of the new era, and he remained to think about Ingres as he used to do before, what made a great sense considering his religious and conservative right-wing social and political views.

Conclusion

On the 6th of October the results of the conference were summarized. During conference's work, more than three hundred papers were presented. The speakers and guests of the conference arrived from more than twenty countries. In conclusion, it is worth noting that the organisation of the conference allowed it to run smoothly. The process of qualitative preparatory selection of papers, the competent

structure of the panels, well-shaped papers and strict time limits were yet more proof the high status of this event. The intense plenary session and fourteen interesting panels, successfully held during the conference, became the mark of breadth of cultural horizons, which are essential for the concretization and the aggregation of world knowledge.

ПРАКТИКИ / PRACTICES

**AESTHETICA UNIVERSALS:
ПУБЛИЧНАЯ ПРЕЗЕНТАЦИЯ
НА ФИЛОСОФСКОМ
ФАКУЛЬТЕТЕ МГУ ИМЕНИИ
М. В. ЛОМОНОСОВА / PUBLIC
PRESENTATION AT
LOMONOSOV MOSCOW STATE
UNIVERSITY, FACULTY
OF PHILOSOPHY**

**5 ОКТЯБРЯ 2018 ГОДА, ФОТОСЕССИЯ /
OCTOBER, 5, 2018, PHOTOSSESSION**



Библиотека философского факультета МГУ: на полках стеллажа — издания, инициированные кафедрой эстетики в разные годы, на столике — первые два номера АУ: традиция продолжается. Презентация в библиотеке была декорирована живыми розами / On the bookshelves there are editions initiated by Department of Aesthetics at Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University in different years, on the table — the first two issues of AU: the tradition goes on. Presentation at library was decorated with living roses.



Елена Романова (Российская Академия художеств), член редакционной коллегии АУ с нашими номерами / Elena Romanova (Russian Academy of Arts), the member of the Editorial Board, with AU issues



Презентация начинается / Presentation is starting



Слева направо: В. В. Миронов — декан философского факультета МГУ., А.П.Козырев — заместитель декана по научной работе, С.А.Дзикевич — главный редактор АУ, Е.А.Кондратьев — и.о.заведующего кафедрой эстетики, заместитель главного редактора АУ / Right to the left: Vladimir V. Mironov — Dean, Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University, Alexey P. Kozyrev — Vice Dean for Scholarly Affairs, Sergey A. Dzikevich — AU Editor-in-Chief, Evgeniy A. Kondratyev — Executing Head, Department of Aesthetics, AU Deputy Editor-in-Chief



*Приветственное слово декана В.В.Миронова новому журналу /
The Dean Vladimir V. Mironov's greeting speech to the new journal*



AU уделяет много внимания проблемам искусства, поэтому презентация журнала закончилась в художественной галерее Cogito: главный редактор обратил внимание на сложности будущей работы журнала по аналогии с красотой этой железной розы (работа Льва Панченко) / AU devotes great attention to problems of art so presentation finished at Cogito Art Gallery: the Editor-in-Chief pointed at the beauty of this iron rose (contemporary sculpture by Lev Panchenko as analogy of the journal future work

ОГЛАВЛЕНИЕ

ЧИТАЙТЕ В ЭТОМ НОМЕРЕ	4
ТЕОРИЯ	4
ИСТОРИЯ	4
ПЕРЕВОДЫ	4
ОБЗОРЫ	5
ПРАКТИКИ	5
READ IN THIS ISSUE	6
THEORY	6
HISTORY	6
TRANSLATIONS	6
REVIEWS	6
PRACTICES	7
РЕДАКЦИОННАЯ СТАТЬЯ	8
EDITORIAL	9
ТЕОРИЯ / THEORY	11
ФИЛИПП СЕРС	13
КАНДИНСКИЙ: ИДЕИ ХУДОЖНИКА И МИСТИЧЕСКИЙ ОПЫТ	14
EMILY CHRISTENSEN	52
«AMBIVALENT» IMAGES: WASSILY KANDINSKY'S ABSTRACT-ORIENTALIST PAINTINGS	52
ИСТОРИЯ / HISTORY	89
ELENA DZIKEVICH, SERGEY DZIKEVICH	91
SHAKESPEARE AS A PHILOSOPHER OF MIND AND INTERTEXTUALITY (The Case of Hamlet)	91
Елена Дзикевич, Сергей Дзикевич	105
ШЕКСПИР КАК ФИЛОСОФ СОЗНАНИЯ И ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ (Случай «Гамлета»)	105
ЛАДА БАЛАШОВА	121
В. В. Кандинский и английская художественная жизнь 1900-1910-х годов. Малоизвестные страницы творческой биографии мастера	121

LADA BALASHOVA	142
Wassily Kandinsky and English artistic life 1900— 1910s. LITTLE-known pages of the master’s creative biography	142
ПЕРЕВОДЫ / TRANSLATIONS	161
КЛАЙВ БЕЛЛ	163
Искусство и война	163
ОБЗОРЫ / REVIEWS	179
ЕВГЕНИЙ ДОБРОВ, КРИСТИНА ЛОГИНОВА	181
МЕЖДУНАРОДНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ ПО ПРОБЛЕМАМ ТЕОРИИ ИСКУССТВА В МГУ ИМЕНИ М. В. ЛОМОНОСОВА	181
EUGENIY DOBROV, CHRISTINA LOGINOVA	195
INTERNATIONAL CONFERENCE ON ART THEORY PROBLEMS AT LOMONOSOV MOSCOW STATE UNIVERSITY	195
ПРАКТИКИ / PRACTICES	207
AESTHETICA UNIVERSALS: ПУБЛИЧНАЯ ПРЕЗЕНТАЦИЯ НА ФИЛОСОФСКОМ ФАКУЛЬТЕТЕ МГУ ИМЕНИИ М. В. ЛОМОНОСОВА / PUBLIC PRESENTATION AT LOMONOSOV MOSCOW STATE UNIVERSITY, FACULTY OF PHILOSOPHY	209
5 ОКТЯБРЯ 2018 ГОДА, ФОТОСЕССИЯ / OCTOBER, 5, 2018, PHOTOCSESSION	209

AESTHETICA UNIVERSALIS

Vol. 3 (3). 2018