

*Искусство
и действительность*

ВАСИЛИЙ КАНДИНСКИЙ
О ДУХОВНОМ В ИСКУССТВЕ



РИПОЛ
КЛАССИК

Василий Кандинский

О духовном в искусстве

«РИПОЛ Классик»

УДК 7.0
ББК 85

Кандинский В. В.

О духовном в искусстве / В. В. Кандинский — «РИПОЛ
Классик»,

ISBN 978-5-386-09656-4

«О духовном в искусстве» – фундаментальная работа художника с мировым именем, одного из основателей абстракционизма и главного теоретика русского авангарда Василия Васильевича Кандинского, раскрывающая взгляды художника на сущность произведения искусства. В сборник также входит статья «Конкретная (объективная) живопись Кандинского» племянника великого художника, знаменитого французского философа русского происхождения Александра Кожева, а также статья одного из ведущих российских теоретиков эстетики и специалиста по Кандинскому Виктора Васильевича Бычкова «Философия искусства Василия Кандинского».

УДК 7.0
ББК 85

ISBN 978-5-386-09656-4

© Кандинский В. В.
© РИПОЛ Классик

Содержание

Философия искусства Василия Кандинского	6
Конец ознакомительного фрагмента.	14



Василий Кандинский

О духовном в искусстве

© Маньковская Н. Б., перевод на русский язык, 2006

© Бычков В. В., вступительная статья, 2016

© Издание, оформление. ООО Группа Компаний «РИПОЛ классик», 2016

* * *

Философия искусства Василия Кандинского

Основоположником собственно абстрактного, или «беспредметного», искусства и его главным теоретиком по праву считается русский живописец *Василий Кандинский*, работавший с конца XIX в. практически постоянно в Германии, стоявший и у истоков экспрессионизма как создатель альманаха «Синий всадник», объединившего вокруг себя многих экспрессионистов. Однако он пошел в своем творчестве значительно дальше своих немецких коллег по пути «раскрепощения» цвета и формы от диктата «литературщины», т. е. по пути создания чисто живописных симфоний, в которых вся художественная нагрузка лежит только на цвете и на абстрактной, точнее, неизоморфной форме.

Художественно-эстетическая теория Кандинского сформировалась в атмосфере взлета духовных, в частности теософских, антропософских и символистских исканий, которая возникла в кругах европейской интеллигенции под влиянием социально-политических кризисов и конфликтов начала XX в. и новейших естественно-научных открытий (в частности, атомно-энергетической теории строения материи). Основные идеи его эстетики были изложены в книгах «О духовном в искусстве» (1911), «Ступени» (в первом немецком издании под названием «Rückblicke», 1913), «Точка и линия на плоскости» (1926) и в многочисленных статьях.

В этих работах Кандинский пытался осознать смысл искусства, и своего в том числе, и передать это понимание зрителям своих картин, которые, как крайне новаторские для того времени, естественно, не вызвали однозначной оценки. Одну из главных целей своих теоретических сочинений он видел в том, чтобы пробудить в читателях «способность восприятия духовной сущности в материальных и абстрактных вещах». Эта цель до сих пор остается крайне актуальной в культуре, а значимость многих суждений русского живописца сегодня, пожалуй, еще более существенна, чем в начале прошлого века.

Свое время Кандинский, наряду со многими его современниками в России, осознавал как время духовного пробуждения «от долгого периода материализма», особенно в искусстве. XIX век представлялся ему одной из тех эпох, которые отреклись от Духа, утратили способность его чувствовать. В новом же веке он ощутил наступление «эпохи Великой Духовности»¹, которая требовала адекватного ей искусства. Отсюда осознание Кандинским высочайшей роли искусства и художника в этот значительный период в истории культуры. Искусство, писал он, – «дитя своего времени» и, как часть духовной жизни, «обладает пробуждающей, пророческой силой». Художнику дан дар особого видения. Он – пророк и ясновидец, наделенный высшим знанием пути. «Сопровождаемый издевательством и ненавистью, всегда вперед и ввысь тянет он застрявшую в камнях повозку человечества» (Дух. 22)². На своих плечах Кандинский ощущал непомерную тяжесть этой «повозки» и стремился не только своим художественным творчеством, но и словесно передать открывшиеся ему знания.

Весь окружающий человека мир предстал перед его обостренным духовным взором звучащим космосом духовности, бесконечной симфонией Духа. В любом предмете Универсума душа художника ощущала глубинную жизнь, улавливала «внутреннее звучание», отличное от звучания всех остальных предметов и не стоящее в прямой зависимости от внешнего, «практически-целесообразного» смысла этого предмета. «Мир звучит. Он есть космос духовно действующих существ» (Es. 40). Эту духовную жизнь предметов хорошо ощущают дети и умеют

¹ Кандинский В. О сценической композиции // Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства. Т. 1. 1901–1914. М., 2001. С. 247.

² В скобках даются сокращенные обозначения книг Василия Кандинского с указанием страниц: Дух. – О духовном в искусстве. [Нью-Йорк], 1967; Ступ. – Ступени. Текст художника. М., 1918; Es. – Essays über Kunst und Künstler. Bern, 1973; Punkt – Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente. Bern-Bümpliz, 1973; Bd I – Die Gesammelten Schrif en. Bd I. Bern, 1980.

безыскусно передать в своих рисунках. В каждом детском рисунке без исключения, полагал Кандинский, «обнажается собственное внутреннее звучание предмета». Взрослые же всеми силами стремятся отбить у детей эту удивительную способность и вытеснить ее «практически-целесообразным», т. е. утилитарным, отношением к миру. И им это, увы, удастся! Только истинные художники сохраняют на всю жизнь детское «ясновидение», основывая на нем свое творчество.

Итак, художник, по Кандинскому, «слышит» внутреннее звучание космоса и каждого отдельного предмета, «видит» его сокровенную духовную жизнь и стремится материализовать ее, воплотить средствами подвластного ему искусства. Отсюда – ясное и четкое отношение русского живописца к проблеме содержания и формы. Для него содержание первично, а форма вторична. Главное в искусстве, считает он, *что*, а не *как*, и это *что* (= содержание = дух = внутреннее звучание) и определяет *как* (= форму = средства выражения). Кандинский – враг всяческого формализма, «искусства для искусства», «чистого искусства», увлечения формотворчеством. Кредо его творчества: *форма определяется содержанием*. «Самым важным вообще является не форма (материя), а содержание (дух)», – писал он в статье «О вопросе формы» (Es. 22). Только за свойства самой формы (прекрасная, безобразная, тонкая, грубая и т. п.) ее нельзя оценивать как позитивную или негативную. Форма относительна, и ее оценка имеет смысл только при соотнесении ее с содержанием, под которым он понимал не литературный сюжет или «рассказ» (который вообще может присутствовать в картине, но не обязателен для нее), а «сумму возбуждений, которые вызываются с помощью живописных средств» (Es. 171).

Содержание, выражаемое в искусстве, специфично. Оно отлично от любого другого «содержания», например науки или религии. Это такое содержание, «которое может вместить в себя только искусство; и только искусство способно ясно выразить это содержание средствами, которые только ему, искусству, присущи» (Дух. 31). Это содержание Кандинский называет «художественным содержанием», душой искусства, без которого его тело (*как*) никогда не будет жить полной здоровой жизнью. Оно не только специфично в целом, но индивидуально для каждого художника – у каждого оно *свое*, а отсюда и *свои* формы выражения, которые не лучше и не хуже других. Они равноценны, если адекватно выражают *свое содержание* (Es. 20).

При всей самобытности художественного содержания каждого произведения искусства Кандинский усматривает в нем и некое объективное начало, общее для искусства в целом. Он обозначил его как «объективное в искусстве», которое, как ощущал сам живописец, «особенно напряженно» стремилось проявить себя в его время, мучительно искало адекватных форм выражения (Дух. 135). И современное Кандинскому искусство предоставило такие формы, явилось «материализующей силой», воплощающей «созревшее для откровения Духовное» (Es. 27). Сам процесс воплощения Духовного в искусстве представляется Кандинскому в следующем виде. В определенное время в Универсуме возникает необходимость в художественном творчестве. «Творящий Дух», который наш живописец считает возможным обозначить и как «абстрактный Дух», подступает к душе художника и возбуждает в ней некое стремление, внутренний порыв. При определенных условиях он приводит к созданию в человеческом духе новой ценности. И художник сознательно или бессознательно устремляется на поиски материальных форм для воплощения «живущей в нем в духовной форме новой ценности» (Es. 19). Фактически эта «новая ценность» – а она уникальна, у каждого художника в данный момент творчества «своя», – и составляет содержание произведения искусства, хотя главным («важнейшим») остается Дух, Абсолют, «который явил себя в этой ценности» (Es. 19). В конечном счете настоящий художник работает, исходя не из каких-либо внешних побуждений, но исключительно «прислушиваясь к категорически приказывающему гласу, который является гласом Господа, пред которым он склоняется и чьим рабом он является» (Bd I, 59).

Художественное содержание рассматривается Кандинским, как мы уже отчасти убедились, в контексте анализа творческого процесса. Подобный подход в полной мере доступен, пожалуй, только художнику, и он дает интересные для философии искусства результаты. В отличие от многих теоретиков и художественных критиков того времени Кандинский утверждал, что художественное творчество в глубинных своих основаниях не подчиняется произволу художника. Не он управляет творческой силой, но она сама движет им, побуждая искать наиболее адекватные его творческой субъективности формы выражения. «Ядро души имеет божественное происхождение и духовно» (Bd I, 51), – утверждал Кандинский, во многом солидаризуясь с популярными в то время теософскими и антропософскими учениями. В человеке оно обростает особой «плотью души», подверженной внешним воздействиям, которые и определяют ее «окраску», существенно влияющую на создаваемое произведение искусства. Однако сквозь эту окраску у настоящего мастера всегда слышен некий неизменный звук камертона «ядра души». Им-то и определяется в конечном счете значение художника и его творчества.

Правильно «настроенная» рука живописца управляется именно этим камертоном, а не разумом и часто действует вопреки разуму – как бы «от себя» (von selbst). Созданная таким образом форма приносит художнику «такую радость, которая не сравнима ни с чем другим» (Bd I, 52–53). В творческом процессе участвуют как интуиция, так и логика, а управляет ими, соотносит и контролирует их творящий дух художника, направляемый божественным Духом. В целом, убежден Кандинский, «возникновение произведения имеет космический характер», а не произвольный и субъективистский (Bd I, 53).

Трудно сказать, насколько хорошо знал Кандинский историю философии. Однако то, что он был в достаточной мере знаком со многими аспектами немецкой культуры, хорошо известно. И в изложенной выше концепции творчества мы слышим ясно различимые мотивы неоплатонической эстетики в интерпретации немецких романтиков. Мотивы эти, как мы не раз убеждались, были не чужды многим представителям русской философской и художественной интеллигенции начала XX века. В строгом, неоплатонически-феноменологическом духе несколько позже их изложит в своей «Диалектике художественной формы» А. Ф. Лосев.

В творческом акте Кандинский отмечает три побудительные причины, или, в его терминологии, «три мистические причины», «три мистические необходимости» (почему мистические и в каком смысле мистические автор «Духовного в искусстве» не разъясняет; скорее всего, имеется в виду бессознательный характер действия этих «причин»): 1) необходимость выразить в искусстве себя («индивидуальный элемент»); 2) необходимость выразить свою эпоху, ибо художник – дитя этой эпохи («элемент стиля во внутреннем значении») и 3) необходимость выразить то, «что свойственно искусству вообще» независимо ни от каких субъективных факторов, некое *вечное содержание искусства*, которое Кандинский обозначает как «элемент чисто-и-вечно-художественного». Этот элемент «проходит через всех людей, через все национальности и через все времена», его можно «видеть» в произведениях любого художника, любой эпохи, любого народа. «Духовный взор» открывает этот элемент за первыми двумя (Дух. 82).

Первые два элемента преходящи. Они актуальны только в эпоху создания произведения и в ближайшие к ней; затем постепенно утрачивают свое значение. Поэтому элемент индивидуальности для Кандинского не имеет большого значения в искусстве. Главное – его вечное, объективное содержание – «элемент чисто-и-вечно-художественного», который не только не утрачивает своего значения со временем, но, напротив, сила его постоянно возрастает. Египетская пластика волнует нас сегодня значительно больше, чем она могла волновать ее современников, а своей живописи, покрывающей стены гробниц, египтяне вообще не видели. Она доступна только нам, и ее высшие достижения (например, росписи гробницы царицы Нефертари) являются для нас художественными шедеврами, доставляющими высочайшее эстетическое наслаждение. Истинное художественное содержание искусства прошлого, убежден Кан-

динский, скрыто от современников под печатью эпохи, личности художника. Для нас же в ней слышится «неприкрытое звучание вечности – искусства» (Дух. 83).

Чем сильнее в произведении первые два элемента, тем оно доступнее современникам. Напротив, перевес третьего элемента часто закрывает произведение от ближайших к нему поколений, но он свидетельствует о величии произведения и художника. Все три элемента теснейшим образом переплетены в произведении и образуют «целостность произведения», которая таким образом складывается из разнородных элементов – преходящих и вечного, и первые два, как правило, заслоняют третий от современников. «Процесс развития искусства состоит, до некоторой степени, в выделении чисто-и-вечно-художественного от элементов личности и стиля времени» (Дух. 83). При этом Кандинский хорошо сознает сложную диалектику художественного феномена: «объективный элемент» искусства («чисто-и-вечно-художественное») «становится понятным с помощью субъективного», т. е. только через субъективное может выразить себя. Здесь Кандинский приходит к формулированию важнейшего принципа художественного творчества, который обозначается им как *принцип внутренней необходимости*, лежит в основе всей его теории и проясняет эстетический смысл художественного творчества вообще.

«Неизбежное желание самовыражения объективного есть сила, которую мы здесь называем внутренней необходимостью; сегодня она нуждается в *одной* общей форме субъективного, а завтра – в *другой*. Она является постоянным неутомимым рычагом, пружиной, которая непременно гонит нас вперед» (Дух. 84). Внутренняя необходимость является тем двигателем, который управляет и творчеством каждого художника (его индивидуальной творческой силой), и развитием искусства в целом. С ее помощью объективное художественное содержание, или Духовное, стремится материализоваться, обрести чувственно воспринимаемую форму. «Короче говоря, – пишет Кандинский, – действие внутренней необходимости, а значит и развитие искусства, является прогрессивным выражением вечно-объективного во временно-субъективном, а с другой стороны, это есть подавление субъективного объективным» (Дух. 84).

«Временно-субъективное» и есть *форма* произведения искусства. Она несет на себе печать личности художника, стиля эпохи, и в ней же воплощено *чисто-и-вечно-художественное*. «Итак, форма есть выражение внутреннего содержания. Такова ее внутренняя характеристика» (Дух. 69–70). Выбор формы и все манипуляции с ней определяются только *внутренней необходимостью*, действующей в художнике, как правило, бессознательно, интуитивно. Поэтому ни у одной из форм нет преимущества перед другой. Все формы равноправны, «художник может пользоваться для выражения любой формой», если она есть продукт внутренней необходимости (Дух. 85). Отсюда следует, что сознательное искание художником индивидуального почерка или стиля эпохи не имеет большого смысла. Родство произведений искусства состоит не во внешнем, «а в корне всех основ – в мистическом содержании искусства». И погоня за «направлением», «школой» и другими формальными признаками времени может только увести художника от этого содержания – главной цели искусства. Ему полезнее оставаться глухим к поветриям времени. «Его отверстый глаз должен быть направлен на внутреннюю жизнь, и ухо его всегда должно быть обращено к голосу внутренней необходимости». Только тогда он будет с легкостью использовать любые формы и средства, как «дозволенные», так и «недозволенные».

Законы внутренней необходимости объективны, но они же, одновременно, и «законы души»; на этих-то объективно-субъективных законах и основывается искусство. Поэтому главным критерием в оценке произведения искусства является чувство, особое *художественное чувство*, безошибочно улавливающее соблюдение или несоблюдение этих законов в искусстве. Отсюда в теории Кандинского имеется и другой подход к принципу внутренней необходимост-

сти – от субъекта восприятия³. «Ясно, – пишет он, – что гармония форм должна основываться только на принципе целесообразного прикосновения к человеческой душе. Мы назвали здесь этот принцип принципом внутренней необходимости» (Дух. 70). Для зрительного восприятия, например, значимо воздействие цвета предмета, его форм и его самого, независимо от цвета и формы. Каждый из этих трех элементов обладает своим звучанием и художник обязан сгармонизировать их на основе «принципа целесообразного прикосновения к человеческой душе» (Дух. 77). Без этого не может быть настоящего искусства.

То, что чувство (художника и зрителя) воспринимает в искусстве как созданное по законам внутренней необходимости, ощущается им как *прекрасное*, или *внутренняя красота*, которая, по мнению Кандинского, не имеет ничего общего с внешней красотой и даже полностью противоположна ей. Человеку, привыкшему к «красивости», часто внутренняя красота искусства представляется уродством (Дух. 46). Именно так, например, многие современники воспринимали музыку друга Кандинского, крупнейшего композитора XX в. Арнольда Шёнберга. Та к воспринималась и живопись самого Кандинского всеми зрителями, лишенными художественного чувства или способности духовного видения, что в данном случае можно считать почти идентичным.

«Прекрасно то, что возникает из внутренней душевной необходимости. Прекрасно то, что прекрасно внутренне», – говорит Кандинский (Дух. 144) и разъясняет, что речь идет не о внешней и даже не о внутренней нравственности, а о том, что в совершенно неосознанной форме служит обогащению души. Поэтому в живописи, например, прекрасен всякий цвет, ибо он вызывает вибрацию души, а «каждая вибрация обогащает душу». И поэтому, наконец, внутренне прекрасным может быть все то, что внешне даже «уродливо» (Дух. 144). Отсюда Кандинский приходит к уже сформулированному Аристотелем, а затем Дионисием Ареопагитом и некоторыми классиками новоевропейской эстетики, но основательно забытому заключению, что в искусстве нет «уродливых» форм, если эти формы суть выражение внутреннего содержания; «все целесообразно-безобразное... в произведении искусства – прекрасно» (Ступ. 43).

При этом крупнейший живописец XX столетия спешит пояснить, что не может быть и речи о каком-то искусственном процессе интеллектуального поиска форм для какого-то вымышленного содержания. В труде художника *все органично и все – бессознательно*. «Уже выше было сказано, что рождение подлинного произведения искусства есть тайна. Если жива душа художника, ей не нужны костыли головных рассуждений и теорий. Она сама найдет что сказать; сам художник при этом может в ту минуту и не сознавать что именно. Ему подскажет *внутренний голос души*, какова нужная ему форма и где ее почерпнуть (из внешнего ли или внутреннего „естества“» (Дух. 143, примеч.).

Главным в вопросе формы, таким образом, для Кандинского является не ее характер, а органичность вырастания из соответствующего содержания, т. е. «выросла ли форма из внутренней необходимости или нет» (Es. 23). И процесс этот, как правило, осуществляется бессознательно, контролируемый только художественным чувством мастера, его духовной установкой.

Размышляя уже непосредственно о живописи, хотя этот вопрос имеет и более широкое теоретическое значение, Кандинский указывает, что существует два полюса форм воплощения внутреннего содержания: «большая абстракция» и «большой реализм»⁴ (Es. 27). Между ними лежит поле бесконечных промежуточных возможностей – от «чистейшей абстракции» до «чистейшего реализма». Для художника настало время неограниченной свободы в формах выражения. Однако, здесь же напоминает Кандинский, «эта свобода в то же время и одна из

³ Понятно, что у Кандинского речь идет об идеальном субъекте восприятия, так же как и об идеальном художнике, хотя он специально этого нигде не оговаривает, но имеет в виду всегда свой собственный художественный опыт, оцениваемый им очень высоко.

⁴ У Кандинского дословно «большая реалистика» (die grosse Realistik).

величайших *не-свобод*, так как все эти возможности – внутри и по ту сторону границ (абстракция-реализм. – В. Б.) – вырастают из одного и того же корня: из категорического зова внутренней необходимости» (Дух. 134). И это крайне важное напоминание. Художник свободен теоретически, ибо ко времени Кандинского искусство (живопись, во всяком случае) овладело практически всеми возможными формами и способами выражения, а теория в лице того же Кандинского признала их полное равноправие. Однако, оказывается, не во власти художника (имеется в виду – настоящего, слышащего зов Духовного, музыку космоса, звучание каждой вещи) произвольно распоряжаться этими формами. Их выбор подчинен жестким законам *внутренней необходимости* (за которой, как мы помним, стоит стремящееся выразить себя через художника объективно существующее Духовное), хотя и уникальной в каждом художнике, но отнюдь не произвольной, не подчиняющейся всякой его прихоти. Кандинский, как большой мастер, хорошо слышавший зов Духовного, творивший в период написания своих главных теоретических трудов в окружении целой плеяды крупных живописцев XX века, группировавшихся вокруг «Синего всадника», хорошо знал это отнюдь не из вторых рук, а на собственном опыте и из опыта своих одаренных друзей, среди которых на первом месте следует, конечно, назвать великого духовидца и тончайшего музыкально одаренного живописца Пауля Клее.

Искусство, по Кандинскому, всегда содержало в себе два элемента: *чистую абстракцию* и *«чистую реалистику»*, но в различных соотношениях. Обозначив их как «чисто художественное» и «предметное», основоположник абстракционизма считает, что второе в искусстве всегда служило первому. Ибо главной целью искусства всегда было «художественное», которое Кандинский в чистом виде усматривает только в *абстрактном*, т. е. применительно к живописи – в «беспредметной» гармонии цвета и формы. Однако он не принижает и уж никак не отрицает предметного и даже «реалистического» искусства. Его слабость Кандинский усматривает в том, что внешний вид обыденных предметов, наделенных помимо внутреннего еще и «внешним» (нехудожественным) звучанием, сильно затрудняет выражение «третьего элемента» («чисто-и-вечно-художественного»), хотя теоретически он признает, что реалистические формы ничем не хуже абстрактных.

В искусстве существенно их сочетание. При этом в «реализме» штрихи абстрактного значительно усиливают внутреннее звучание произведения и обратно – «в абстракции это звучание усиливается штрихами реального» (Es. 30). Можно указать на целый ряд превосходных работ Кандинского этого типа, т. е. при господстве абстрактного цветоформного симфонизма имеющих некие «штрихи реального». В частности, это «Импровизация 11» (1910, ГРМ); «Св. Георгий 2» (1911, ГРМ); «Пейзаж» (1913, Эрмитаж) и др.

Каждая форма, как и ее элементы, обладает своим звучанием, и для искусства в конечном счете важно именно это звучание, *внутренняя жизнь формы*, независимо от ее внешнего вида – абстрактного или предметного. В сущности, перед главной задачей искусства «реализм равен абстракции» и обратно. «Величайшее различие во внешнем становится величайшим равенством во внутреннем» (Es. 31). В принципе безразлично, какую форму использует художник, абстрактную или «реальную», ибо «обе формы внутренне равны». И только сам художник на основе принципа внутренней необходимости может решить, какую форму ему следует применять в каждом конкретном случае. В этом смысле, полагает Кандинский, «в принципе не существует вопроса формы» (Es. 36). В искусстве в конечном счете значимо только содержание⁵. Оно объективно, абсолютно, духовно. Оно определяет жизнь произведения искусства как автономного «живого существа». Произведение настоящего искусства, отделившись от художника, обретает «самостоятельную жизнь, становится личностью, самостоятельным, духовно дыша-

⁵ На близкой позиции стоял и о. Павел Флоренский, когда писал, что Церковь в религиозном искусстве в конечном счете интересуется не формой, но содержанием, выражаемое ею.

щим субъектом, ведущим также и материально реальную жизнь; оно является существом». Произведение искусства – не пассивный предмет. Оно обладает активными созидательными силами, живет и участвует в формировании духовной атмосферы. В этом – главное назначение искусства.

«Моя цель, – писал Кандинский, – создать живописными средствами, которые я люблю более других художественных средств, такие образы, которые вели бы свою самостоятельную, интенсивную жизнь, как чисто живописные существа» (Bd I, 25). Притом существа, наделенные высокой духовной энергией. Кандинский обладал (и сознавал это) редкой, а может быть, даже и уникальной способностью «путем ограничения внешнего заставить сильнее звучать внутреннее». До болезненности остро ощущая внутреннее звучание, или «дух», «внутреннюю сущность, тайную душу» (Ст. 15) каждой вещи и Универсума в целом, Кандинский пришел в конце концов к убеждению, что в живописи наиболее полно и глубоко выразить это «звучание» можно только с помощью гармонизации на холсте абстрактных пятен цвета и свободно движущихся линий, т. е. в *беспредметной живописи*. Русский живописец свято верил, что за этой живописью великое будущее. Он был убежден, что абстрактное искусство – это новая и более высокая ступень в развитии живописи, хотя и не отрицал всех предшествующих ступеней. Без них, полагал он, не было бы и ее, как без корней и ствола не может быть ветвей и кроны дерева. Приход беспредметной живописи на смену «реалистической» Кандинский сравнивает с появлением Нового Завета Христа, который не разрушил Ветхий Завет Моисея, но возник на его основе и углублял и развивал его более простые, прямолинейные нормы и установления. Если Закон Моисея в большей мере касался внешних поступков человека, то новозаветная этика прежде всего ориентирована на внутренние «деяния», для нее существенны и «мысленные грехи». Нечто подобное усматривает Кандинский и в беспредметной живописи. Она не отрицает и не зачеркивает старое искусство, но лишь «внутренне логично» и «чрезвычайно органично» развивает его; в ней делается акцент на требовании «внутренней жизни в произведении».

Остро и глубоко ощущая духовное в каждом предмете, в каждой форме, в каждом цвете, линии и т. п., Кандинский много внимания уделил в своих теоретических трудах изучению всех элементов художественного языка живописи, их синестетическому звучанию, их символическому. Он был глубоко убежден, что «анализ художественных элементов является мостом к внутренним пульсациям произведения» (Punkt, 14). В изучении цвета он опирался и на учение о цвете Гёте, и на современное ему цветоведение, и на восприятие цветов немецкими и французскими символистами. Во время своего недолгого пребывания в революционной России, будучи вице-президентом ГАХН, он организовал в ней Психофизиологическое отделение, где известные ученые и художники совместно занимались изучением проблем творчества и восприятия искусства. Там в 1921 г. он прочитал, в частности, доклад на тему «Основные элементы живописи», главные идеи которого легли затем в основу курсов лекций, прочитанных в «Баухаузе» (где он обосновался с 1922 г.), и в 1926 г. были частично опубликованы в книге «Punkt und Linie zu Fläche».

Помимо элементарной символики цветов Кандинский уделял большое внимание внутренним соответствиям цветов и форм. Так, он был убежден, что «желтое есть высшее движение в остроте, почему и соответствует треугольнику. Синее есть высшее углубление, почему и соответствует кругу. Красное есть высшее внутреннее движение, почему и соответствует квадрату» и т. п.⁶ Несмотря на внешнюю примитивность и элементарность этих «соответствий», Кандинский был убежден, что именно с подобных шагов начинается путь к изучению более глубоких семантических, синестетических, ассоциативных, символических связей и корреляций

⁶ Цит. по изданию: Сарабьянов Д. В., Автономова Н. Б. Василий Кандинский. Путь художника. Художник и время. М., 1994. С. 88.

в живописном произведении. Об этом свидетельствуют и его теоретические работы, и, главное, живописные полотна, но также и некоторые его поэтические опыты. Приведу, в частности, достаточно известное стихотворение Кандинского «Видеть» из альбома «Звуки» (Klänge, 1913), которое он предпослал и русскому изданию «Ступеней» и в котором предпринимается поэтическая попытка проникновения в мир цветозвукоформ.

*Синее, Синее поднималось, поднималось и падало.
Острое, Тонкое свистело и втыкалось, но не протыкало.
Во всех углах загремело.
Густо-коричневое повисло будто на все времена.
Будто. Будто.
Шире расставь руки.
Шире. Шире.
И лицо твоё прикрой красным платком.
И может быть, оно ещё вовсе не сдвинулось:
сдвинулся только ты сам.
Белый скачок за белым скачком.*

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.