

A black and white portrait of Wassily Kandinsky, looking slightly to the right with a serious expression. He is wearing a dark suit jacket over a light-colored shirt and a dark tie.

О духовном в искусстве
Ступени. Текст художника
Точка и линия на плоскости

Василий Кандинский

A black and white photograph showing a close-up of Wassily Kandinsky's hands. He is holding a pair of glasses in his right hand and a small object, possibly a pen or a piece of paper, in his left hand. He is wearing a dark suit jacket.

ЭПОХА ВЕЛИКИХ ЛЮДЕЙ



Эпоха великих людей

Василий Кандинский

**О духовном в искусстве. Ступени.
Текст художника. Точка и
линия на плоскости (сборник)**

«Издательство АСТ»

2018

УДК 75.01
ББК 85.14

Кандинский В. В.

О духовном в искусстве. Ступени. Текст художника. Точка и линия на плоскости (сборник) / В. В. Кандинский — «Издательство АСТ», 2018 — (Эпоха великих людей)

ISBN 978-5-17-099078-8

Василий Кандинский – один из лидеров европейского авангарда XX века, но вместе с тем это подлинный классик, чье творчество определило пути развития европейского и отечественного искусства прошлого столетия. Практическая деятельность художника была неотделима от работы в области теории искусства: свои открытия в живописи он всегда стремился сформулировать и обосновать теоретически. Будучи широко образованным человеком, Кандинский обладал несомненным литературным даром. Он много рассуждал и писал об искусстве. Это обстоятельство дает возможность проследить сложение и эволюцию взглядов художника на искусство, проанализировать обоснование собственной художественной концепции, исходя из его собственных текстов по теории искусства. В книгу включены важнейшие теоретические сочинения Кандинского: его центральная работа «О духовном в искусстве», «Точка и линия на плоскости», а также автобиографические записки «Ступени», в которых художник описывает стремления, побудившие его окончательно посвятить свою жизнь искусству. Наряду с этим в издание вошло несколько статей по педагогике искусства.

УДК 75.01
ББК 85.14

ISBN 978-5-17-099078-8

© Кандинский В. В., 2018

© Издательство АСТ, 2018

Содержание

Теория абстрактного искусства В. Кандинского	7
Конец ознакомительного фрагмента.	22

Василий Кандинский
О духовном в искусстве. Ступени. Текст
художника. Точка и линия на плоскости
Сборник

© Н. И. Дружкова, вступительная статья, перевод, 2018

© Оформление ООО «Издательство АСТ», 2018

* * *

Теория абстрактного искусства В. Кандинского

Василий Кандинский – один из классиков искусства XX века. Его творчество во многом определило пути развития европейского и отечественного искусства прошлого столетия. Являясь одним из лидеров европейского авангарда, он много сделал для распространения передовых, прогрессивных идей своего времени. Его книгу «О духовном в искусстве» называли Евангелием нового искусства.

В продолжение всей жизни практическая деятельность художника была неотделима от работы в области теории искусства: свои открытия в живописи он всегда стремился сформулировать и обосновать теоретически. Кандинскому удалось создать стройную систему живописных первоэлементов (точка, линия, плоскость), их эмоциональной выразительности и композиционного применения. Художника интересовали общие законы развития искусства, он сознательно работал над новой методологией его изучения.

Будучи широко образованным человеком, Кандинский обладал несомненным литературным даром. Он много рассуждал и писал об искусстве. Это обстоятельство дает возможность проследить сложение и эволюцию взглядов художника на искусство, проанализировать обоснование собственной художественной концепции, исходя из его собственных текстов по теории искусства.

Творческое развитие художника, как оно представляется ему самому, было непосредственно связано с определенной эволюцией взглядов на взаимоотношения искусства и природы, духовного и материального, искусства и науки, соотношения вопросов формы и содержания в произведении искусства. В конце 1913 года в Кельнской лекции Кандинский, как бы оглядываясь назад, выделяет три этапа своего творческого пути. «Период дилетантизма» – время пребывания и учебы на юридическом факультете Московского университета в России (до 1886 г.), «период после окончания школы» и «период осознанного применения живописных средств» – мюнхенское время (до 1914 г.), стадию его профессионального становления как художника. Первый из них он вспоминает как «смешанный эффект двух разных устремлений» – «неопределенного побуждения к творчеству» и «любви к природе». В автобиографических записках «Ступени» художник более подробно описывает эти стремления, побудившие его в результате предпринять решительный и ответственный шаг – отказавшись от научной карьеры, окончательно посвятить свою жизнь искусству:

«Уже в 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. Помню, что рисование и позже живопись ставили меня вне времени и пространства и приводили к самозабвению»¹.

В этих словах можно усмотреть некую предопределенность судьбы. Но понимание своего предназначения как художника приходит позднее. И в этом смысле сильные впечатления, полученные им от наблюдения природы и потрясшие душу еще в детстве, давали тот непреходящий импульс, который питал его творчество в продолжение всей жизни:

«...молчаливое кольцо кремлевской стены, а над нею, все превышая собою, подобно 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 собой, среди золотых, серебряных, пестрых звезд обступивших ее куполов, Солнце Москвы.

¹ Кандинский В. Ступени. Текст художника. М., 1918. С. 20–21.

Написать этот час казалось мне в юности самым невозможным и самым высоким счастьем художника... Должны были пройти многие годы, прежде чем путем чувства и мысли я пришел к той простой разгадке, что цели (а потому и средства) природы и искусства существенно, органически и мирозаконно различны и одинаково велики, а, значит, и одинаково сильны.

Эта разгадка освободила меня и открыла мне новые миры. Все мертвое дрогнуло и затрепетало... – все открыло мне свой лик, свою внутреннюю сущность, тайную душу, которая чаще молчит, чем говорит. Так ожила для меня и каждая точка в покое и в движении (линия) и явила мне свою душу. Этого было достаточно, чтобы «понять» всем существом, всеми чувствами возможность и наличность искусства, называемого нынче в отличие от «предметного» – «абстрактным»².

Эта цитата обнаруживает очевидную последовательность творческого развития художника. Вначале было страстное желание передать «хор красок, врывавшихся в душу», затем приходит осмысление необходимости и правомерности принципа подражания природе и уже потом – постижение самоценности каждого в отдельности взятого элемента живописи (точка, линия), а через них рождается предположение о возможном существовании беспредметного искусства.

Последовательность, обозначенная художником, наиболее точно определяет и сущность движения, поскольку обнаруживает взаимосвязь трех наиболее важных для него вопросов: природа – материальное или реальный мир, окружающая действительность, из которой художник черпает материал для творчества, где находит повод для вдохновения; элементы изображения – выявление и последующий анализ главных выразительных средств живописи; абстрактное искусство как открытие своего способа видения и создание собственного живописного языка, на обоснование которого и была, прежде всего, направлена его теория искусства.

В книге «О духовном в искусстве» (1911), центральной своей работе по теории искусства, своеобразным творческим манифесте, Кандинский писал, что искусство стоит выше природы, и что эта мысль в принципе не является чем-то новым. Он продолжает развивать эту тему и в книге «Точка и линия на плоскости» (1926), более конкретно рассматривая ее применительно к своей теории первоэлементов, связывая с основополагающим для него понятием внутреннего и внешнего, что дает ему основание говорить о существовании общего для природы и искусства закона «мировой композиции»:

«Природные законы композиции не дают художнику возможности внешнего подражания, в чем он нередко видит главную цель, но открывают возможность противопоставления этих самых законов искусству. В этих столь важных для абстрактного искусства вопросах мы уже сегодня открываем закон сопоставления и противопоставления, что лежит в основе двух принципов – принципа параллели и принципа контраста, как это показано при сопоставлении линий. Таким образом, обособленные и живущие самостоятельно законы обоих империй – искусства и природы – приведут, в конце концов, к пониманию общего закона мировой композиции и разъяснят их участие в более высокой синтетической системе – внешнего и внутреннего»³.

Кандинский и позднее затрагивает эту проблему. В интервью 1937 года на вопрос – верно ли то, что абстрактное искусство не имеет ничего общего с природой, он отвечает:

«Нет! И еще раз нет. Абстрактное искусство сбрасывает оболочку с природных явлений, но не пренебрегает их законами. Позвольте мне это громкое слово – космическими законами. Искусство только тогда может быть «высоким», когда оно находится в прямой связи с космическими законами и им подчиняется. Эти законы чувствуются неосознанно. Они не столько

² Там же. С. 12–15.

³ Kandinsky W. Punkt und Linie zu Fläche. München, 1926. S. 97.

внешне питают природу, сколько внутренне. Необходимо их не только увидеть, но быть способным их пережить. И в этом случае, если художник имеет внешнее и внутреннее зрение на природу, она одаривает его вдохновением»⁴.

В лекциях в Баухаузе Кандинский также неоднократно повторяет, что искусство только тогда может достигнуть своей цели, когда оно опирается на законы природы. Поскольку оно родится из жизни, оно и должно подчиняться этим законам. Одним из таких законов, как он считал, является ритм. Дыхание человека, животного, растения, всякое человеческое творение участвует в единой космической пульсации, что и позволяет «искусству одновременно говорить языком человека и космоса».

Анализируя элементы живописного изображения, Кандинский призывает и на природу взглянуть с точки зрения составляющих её основных элементов, их конструкции. Утверждение, что закон «мировой композиции» есть общий корень искусства и природы, обнаруживающий взаимосвязь внешнего и внутреннего, является свидетельством его привязанности к натуре, к предмету – он настаивал не на уходе от природы, а на выявлении ее внутренней сути путем абстрагирования от всего внешнего и второстепенного. Этому, в частности, был посвящен учебный курс Кандинского по аналитическому рисунку, который он вел в Баухаузе, представляющий собой результат его собственного практического опыта на пути к абстракции, преобразованного в учебный предмет. Ясным в этой связи оказывается, почему саму тему взаимоотношения искусства и природы он избирает в качестве одной из основных тем для теоретических занятий со студентами, рассматривая на ее примере задачи, цели и смысл искусства в целом.

Из интервью 1937 года также следует, что в 30-е годы Кандинский уже иначе формулирует путь своего развития. Вначале было впечатление от красок и музыки, вследствие чего приходит понимание того, что музыка и цвет могут обладать равной силой звучания. Затем после первого посещения выставки французских импрессионистов приходит убеждение, в котором Кандинский утвердился в 1906 году, увидев в Париже ранние работы А. Матисса, что изображение предмета не так уж важно. К этому добавился новый взгляд на древнерусскую икону, от которой, по его словам, он «получил глаза» на абстрактное в живописи. И далее: «так я шел через «экспрессионизм» к абстрактной живописи – медленно, через бесконечное множество попыток, через отчаяние, надежду, открытия»⁵.

В этой связи необходимо рассмотреть более подробно первый «дилетантский» период его творчества, поскольку с точки зрения развития он оказывается не менее важным, но менее изученным, чем последующий профессиональный мюнхенский период, которому посвящена большая часть литературы о Кандинском. Надо иметь в виду, что именно к раннему периоду относится становление его как личности, формируется своеобразный склад его характера, определенный способ мышления и мировосприятия, даже устанавливается некий уклад жизни, которому он остается верен в течение всей жизни. Так, для того чтобы лучше понять некоторые из теоретических установок художественной педагогики Кандинского, имеет смысл взглянуть на описанные им впечатления и переживания студенческой поры как бы в проекции.

«Лоэнгрэн же показался мне полным осуществлением моей сказочной Москвы, скрипки, глубокие басы, и прежде всего духовые инструменты, воплощали свою силу предвечернего часа, мысленно я видел все мои краски, они стояли у меня перед глазами. Бешеные, почти безумные линии рисовались передо мной. Я не решался только сказать себе, что Вагнер музыкально написал «мой час». Но совершенно стало мне ясно, что искусство вообще обладает гораздо большей мощностью, чем мне представлялось, и что, с другой стороны, живопись способна

⁴ Kandinsky W. Essays über Kunst und Künstler. Stuttgart, 1955. S. 213.

⁵ Ibid. S. 213.

проявить такие же силы, как музыка. И невозможность устремиться к отысканию этих сил была мне мучительна»⁶.

Эти впечатления от музыки Вагнера не изглаживаются из памяти Кандинского долгие годы. Позднее в России, работая в Государственной академии художественных наук, стремясь к научной точности своих исследований, он выстраивает целую систему ассоциативного соответствия цветов звучанию разных инструментов. В книге «Точка и линия на плоскости» эти сравнения находят свое продолжение. Он обращает внимание на то, как точки по-разному могут воспроизводиться разными инструментами, а линии способны дать музыке наибольший запас выразительных средств, и что относительно времени и пространства они могут действовать в музыке точно так же, как и в живописи. В конспектах своих лекций в Баухаузе цель композиции в живописи Кандинский определяет, как «выражение всеобщей звучности» с необходимым «существованием в ней доминирующего звучания».

«И вот сразу увидел я первый раз *картину*. Мне казалось, что без каталога не догадаться, что это – стог сена. Эта неясность была мне неприятна: мне казалось, что художник не в праве писать так неясно. Смутно чувствовалось мне, что в этой картине нет предмета. С удивлением и смущением замечал я, однако, что картина эта волнует и покоряет, неизгладимо врезается в память и вдруг неожиданно встает перед глазами до мельчайших подробностей... Мне стало совершенно ясно – это не подозревавшаяся мною прежде, скрытая от меня дотоле, превзошедшая все мои мечты сила палитры. Живопись открывала сказочные силы и прелесть. Но глубоко под сознанием был одновременно дискредитирован предмет как необходимый элемент картины. В общем же во мне образовалось впечатление, что частица Москвы-сказки все же уже живет на холсте»⁷.

Можно предположить, что предчувствие возможного существования беспредметной живописи приходит к художнику еще до отъезда в Мюнхен. Но в Мюнхене, городе искусств, своеобразной колыбели теории «нового искусства», появление которого было подготовлено во многом благодаря работам К. Фидлера, А. Гильдебранта, В. Воррингера, Г. Вельфлина, живших и трудившихся в разное время в этом городе, Кандинскому удастся найти подходящую аргументацию и форму реализации своих идей, придать теоретическую завершенность своему искусству. Именно это он проделывает в своей первой книге «О духовном в искусстве», подытоживая и обобщая таким образом живописные поиски и эксперименты тех лет. Позднее в Баухаузе он воспользуется своим методом абстрактного формообразования как одним из методов обучения современных художников.

«Склонность к «скрытому», к «запрятанному» помогла мне уйти от вредной стороны народного искусства, которое мне впервые удалось увидеть в его естественной среде и на собственной почве во время моей поездки в Вологодскую губернию... В этих-то необыкновенных избах я и повстречался впервые с тем чудом, которое стало впоследствии одним из элементов моих работ. Тут я выучился не глядеть на картину со стороны, а самому *вращаться в картине*, в ней жить. С тех пор это чувство жило во мне бессознательно, хотя я и переживал его в московских церквях, а особенно в Успенском соборе и Василии Блаженном. По возвращении из этой поездки я стал определенно сознавать его при посещении русских живописных церквей, а позже и баварских и тирольских капелл»⁸.

Эти переживания университетской поры представляют лучшим доказательством того, сколь важны и дороги ему были его «русские корни». Возможно, расписывая русским народным орнаментом лестницу в Мурнау, он добивался ностальгически похожего впечатления. А, с другой стороны, это желание «введения зрителя в картину, чтобы он вращался в ней, само-

⁶ Кандинский В. Ступени. С.19.

⁷ Там же. С. 19.

⁸ Там же. С. 28.

забвенно в ней растворялся», и поиск выразительных средств для передачи этого зрительного впечатления проходят красной нитью через все творчество художника. Именно это стремление стало основой его рассуждения о дематериализации основной плоскости в книге «Точка и линия на плоскости». В качестве одного из примеров построения живописного пространства он использует этот образ и в своих теоретических и практических занятиях со студентами в курсе «Свободные живописные классы».

Следует затронуть еще один важный аспект творчества Кандинского, который особенно отчетливо проявляется в университетские годы. Именно в это время складывается своеобразное научное мировоззрение художника, вырабатывается навык научной теоретической работы и определяется научный метод его мышления – через анализ разнородного и огромного по своему охвату материала к обобщению и синтезу. В библиотеке в Мурнау сохранилось большое количество книг с его пометками на полях – поражает их количество и разнообразие, а также эрудиция и широта интересов художника, в том числе и научных. На некоторые из них Кандинский ссылается и в своей книге «О духовном в искусстве»⁹.

Несомненно, что появлению этой книги предшествовала не только практическая, экспериментальная работа в живописи и не однажды увиденная выставка французских импрессионистов в Москве и полотен Матисса в Париже, но колоссальная по своему напряжению работа, связанная с поиском ответов на страстно занимавшие его вопросы. Он, как ученый-исследователь, шаг за шагом, тщательно отбирая необходимое, постепенно и неспешно выстраивает систему своих взглядов. И достоинством его теории абстрактного искусства как раз и становится ее последовательность и аргументированность. Определяющим, на наш взгляд, представляется тот факт, что Кандинский теоретически, последовательно и научно аргументированно доказывает закономерность появления абстрактного искусства («О духовном в искусстве») и, выстраивая стройную систему первоэлементов, отстаивает право на его существование («Точка и линия на плоскости»).

Из этого вытекает и один из главных методов его обучения, о котором он пишет в статье «Художественная педагогика» (1926). Он придерживался мнения, что искусству невозможно ни научить, ни научиться, но можно научить и научиться логически мыслить – аналитически-синтетически. Поэтому каждому художнику необходимо сформировать свое собственное мировоззрение, что в свою очередь, неотделимо от умения черпать свои знания, привлекая разные источники, или иначе из умения «соединять разъединенное». Не обладая этим качеством, художник оказывается беспомощным и поэтому, какими бы виртуозными приемами мастерства он не владел, его искусство будет бессмысленным, оно будет, по его же словам «скорлупою без ореха».

Характерно, что именно научное открытие в области физики о разложении атома оказывает, с одной стороны, определенное влияние на окончательное решение оставить занятия наукой и посвятить себя живописи, а с другой – вызывает ощущение, что «материя исчезла». Это его собственное открытие становится впоследствии тем краеугольным камнем, который лежит в основе главного для Кандинского вопроса о духовном и материальном.

«Одна из самых важных преград на моем пути сама рушилась, благодаря чисто научному событию. Это было разложение атома. Оно отозвалось во мне подобно внезапному разрушению всего мира. ... Я бы не удивился, если бы камень поднялся в воздух и растворился в нем. Наука казалась мне уничтоженной: ее главнейшая основа была только заблуждением, ошибкой ученых, не строивших уверенной рукой камень за камнем при ясном свете божественное здание, а в потемках наудачу и наощупь искавших истину, в слепоте своей принимая один предмет за другой»¹⁰.

⁹ См. подробнее: Ringbom S. The Sounding Cosmos. Abo. Finland, 1970. S. 50–56.

¹⁰ Кандинский В. Ступени. С. 20.

Это разочарование коснулось, конечно, не всей науки, а, прежде всего, позитивистской и опирающейся на нее политической экономии. Любопытным оказывается сам выбор Кандинским юридического факультета, который был не случайным для того времени. Известный русский религиозный философ Н. Бердяев писал о смене общественных приоритетов в России второй половины XIX века:

«Так, в 40-е годы на успех в любви мог рассчитывать лишь идеалист и романтик, в 60-е – лишь материалист и мыслящий реалист, в 70-е годы – народник, жертвующий собой для блага и освобождения народа, в 90-е – марксист»¹¹.

Известно, что отец Кандинского Василий Сильвестрович Кандинский, поддерживающий его во всех начинаниях и имевший на него большое влияние, увлекался идеями национально-освободительного движения – в 1862 году он специально ездил в Лондон для встречи с Герценом¹². Возможно, поэтому Кандинский вполне мог бы повторить вслед за С. Булгаковым, его дальним родственником, а впоследствии известным философом и богословом, закончившим одновременно с ним юридический факультет Московского университета, что он попал на чуждый ему юридический факультет в известном смысле затем, чтобы «спасти отечество от царской тирании», а для этого надо было «посвятить себя социальным наукам, как каторжник к тачке, привязав себя к политической экономии». В этом смысле выбор Кандинского вполне типичен для его окружения и времени.

Но эта университетская среда, к которой он принадлежал, в то же самое время являлась и той средой, в которой постепенно в 1880–1890 годы вызревали и консолидировались предпосылки будущего культурного ренессанса начала XX века. Из этой среды вышло большинство его главных представителей – Н. Бердяев, С. Булгаков, П. Флоренский, А. Белый, Вяч. Иванов и др. Бердяев дает следующую характеристику этому явлению:

«Многое из творческого подъема того времени вошло в дальнейшее развитие русской культуры и сейчас есть достояние всех русских культурных людей... В эти годы России было послано много даров. Это была эпоха пробуждения самостоятельной философской мысли, расцвета поэзии и обострения эстетической чувствительности, религиозного беспокойства и искания, интереса к мистике и оккультизму. Появились новые души, были открыты новые источники творческой жизни, видели новые зори, соединяли чувства заката и гибели с чувством восхода и с надеждой на преобразования»¹³.

Из этой же университетской среды выходит в начале 1920-х годов, являя собой как бы продолжение этого процесса и в то же самое время его завершение, и основной состав Государственной академии художественных наук, физико-психологическое отделение которой возглавил в 1921 году Кандинский, вернувшись из Германии. Он возвратился в знакомую ему московскую научную среду, но уже в ином качестве – одним из главных ее идеологов; активно включаясь в работу, он сам оказывается непосредственным участником этого культурного возрождения России.

Программы работы Института художественной культуры, а затем физико-психологического отделения ГАХН, являясь определенным сгустком, обобщением теории и философии искусства на данном этапе развития художника, легли в основу всей дальнейшей научной деятельности академии, главные задачи которой были направлены на создание новой современной синтетической науки об искусстве. И хотя его работа в академии была непродолжительной – в конце 1921 года он опять уезжает в Германию, – Кандинский оказался у самого начала деятельности ГАХН.

¹¹ Бердяев Н. Самопознание. М., 1990. С. 129.

¹² См.: Бараев В. Древо: декабристы и семейство Кандинских. М., 1991. С. 246.

¹³ Бердяев Н. Указ. соч. С. 129.

Работа в ГАХНе дала возможность Кандинскому реализовать научный потенциал, способствовала концентрации его теории и одновременно стала тем благотворным импульсом, даже определенным творческим зарядом, который он получил из русского окружения и который с этого момента определил направление его собственной научно-теоретической работы теперь уже в Баухаузе.

На наш взгляд, всю дальнейшую работу Кандинского можно рассматривать как продолжение и осуществление его научных программ ИНХУКа и ГАХНа, но приспособленных к новым условиям. Его не покидает желание создать новую науку об искусстве. Уже первые его статьи в Баухаузе дают возможность наблюдать эту преемственность или переключку идей – он видит задачи и основу Баухауза как художественного института нового типа в научном и синтетическом подходе к главным принципам обучения, направленным на осмысление и овладение современными методами формообразования.

Своим занятиям со студентами Кандинский стремится придать тот же научный и синтетический характер: строит их согласно тем целям, которые он сформулировал для новой науки об искусстве – изучение и анализ действия первоэлементов изображения (точка, линия, плоскость), изучение действия цвета как самостоятельного элемента и в соотношении с формой, а затем – уяснение целесообразного и закономерного участия этих первоэлементов в конструкции и композиции законченного произведения. Он считал необходимым привлечение к процессу обучения и современных результатов исследований других наук. Художник самостоятельно пытается это осуществить, например, в своем семинаре по цветоведению.

В книге «Точка и линия на плоскости» для анализа первоэлементов Кандинский привлекает материал разных видов искусств, и это свое исследование рассматривает как «первый шаг на пути создания новой науки об искусстве». Его творческая формула «интуиция и расчет» – так он ее определяет, могла бы быть использована, как он полагал, в качестве рабочей установки при любых научных исследованиях в разных областях знания. Кандинский также считал, что именно интуиции не хватает современной науке. И в этом он видел возможность «великого синтеза науки и искусства» в будущем. Но ведь уже он сам своим творчеством, будучи одновременно художником и ученым-теоретиком искусства, показывает убедительный пример подобного синтеза.

Следует отметить, что два московских периода имели принципиальное значение для всего творчества Кандинского. Не случайно, что в Германии, где собственно прошли годы его художественного ученичества, где были созданы первые его абстрактные произведения, написана и издана первая книга «О духовном в искусстве», почти сразу получившая международное признание, а со временем принеся ему мировую славу одного из открывателей и теоретиков абстрактной живописи, в Германии, а затем и во Франции он всегда считал и называл себя русским художником. Возможно, ему в определенном смысле был приятен романтический ореол «русской души», сложившийся на Западе. Впрочем, он и был воспринят там именно как русский художник. Так, вначале буйство красок ранних работ объясняли византийскими влияниями, затем Кандинского обвинили в том, что он пропагандирует анархизм и вседозволенность русского писателя Ф. Достоевского, а в Баухаузе даже назвали «красным комиссаром», что, безусловно, не соответствовало действительности. Но это носило, скорее, внешний характер. Существовали и более глубинные причины.

Активная антиматериалистическая, антипозитивистская позиция художника, его вера в наступающую эпоху духовности в известном смысле оказываются созвучными тем идеям, которые лежали в основе русского культурного ренессанса начала XX века и, в частности русской религиозной философии ¹⁴.

¹⁴ См. подробнее: Сарабянов Д. В. Василий Кандинский в русском контексте // Вопросы искусствознания (1/97). М., 1997. С. 353–396.

«Наша душа только начинает пробуждаться после долгого материалистического периода, скрывает в себе зачатки отчаяния, неверия, бессцельности и беспричинности. Не прошел еще кошмар материалистических воззрений, сделавший из жизни вселенной злую бессцельную шутку»¹⁵.

«Такая мысль едва ли может явиться в то время, когда позитивистская человеческая мысль была односторонне увлечена внешней закономерностью. Только новый, начинающий материализовываться дух наступившей эпохи духовности мог дать почву для такой внешней свободы, которая кажется безграничной позитивному уму, не способному чувствовать внутренних определенных закон и его ограничения»¹⁶.

Вспомним, что Вл. Соловьев связывал кризис современной ему цивилизации с кризисом позитивизма, а одной из главных идей Л. Толстого была идея о духовном единстве всего человечества – «все люди отделены друг от друга своими телами, но все соединены одним духовным началом, которое дает жизнь всему»¹⁷.

В этом смысле космополитизм Кандинского, его веру, что со временем «не будет границ между странами», можно соотнести с идеями Ф. Достоевского о всемирном предназначении русского человека: «... назначение русского человека есть бесспорно всеевропейское и всемирное. Стать настоящим русским, стать вполне русским, может быть, и значит только стать братом всех людей, всечеловеком, если хотите...» «Наш удел и есть всемирность, и не мечом приобретенная, а силой братства и братского стремления нашего к воссоединению людей»¹⁸.

Невозможно прямо утверждать о конкретном влиянии на Кандинского русской религиозной философии, хотя он безусловно был знаком с основными идеями философии Вл. Соловьева. Этому отчасти способствовало и личное знакомство с Вл. Соловьевым его научного руководителя по Московскому университету профессора А. И. Чупрова. Но Кандинского, безусловно, интересовал характер религиозных исканий в России того времени. Свидетельством тому является письмо художника к С. Булгакову с просьбой написать статью на эту тему для второго выпуска альманаха «Синий всадник», который должен был быть посвящен вопросам взаимосвязи искусства и науки. Но в то же самое время возможно определенно говорить о той общей духовной атмосфере, которая в равной степени питала как творческую мысль русских философов, так и творчество самого художника, а также о его приверженности русской культурной традиции в целом.

Своим студентам в Баухаузе Кандинский настоятельно рекомендовал читать Л. Толстого и Ф. Достоевского. Ему самому русская икона «открыла глаза» на абстрактное, а любовь и привязанность к Москве, образ Москвы на долгие годы стали главным камертоном его живописи:

«Эту внешнюю и внутреннюю Москву я считаю исходной точкой моих исканий. Она – мой живописный камертон. Мне кажется, что это всегда так было... я писал все ту же «натуру», но лишь форма моя совершенствовалась»¹⁹.

В Германии, ставшей второй родиной Кандинского, немецкую культуру он также осваивал «по-русски». Этому отчасти способствовал тот факт, что его бабушка по материнской линии была немкой, и первые книжки, прочитанные ему в детстве, были немецкими. Поэтому и немецкий язык он вспоминал как язык своего детства. Это отчасти определило выбор Мюнхена в качестве города, где он решил профессионально заняться искусством.

«И полусознательное, но полное солнца обещание шевельнулось во мне. Оно воскресило мою оловянную буланку и привязало узелком Мюнхен к годам моего детства. Этой буланке

¹⁵ Кандинский В. О духовном в искусстве // Василий Кандинский. Избранные труды по теории искусства в 2-х тт. Т. 1. М., 2008. С.106.

¹⁶ Кандинский В. О сценической композиции // Изобразительное искусство. 1919. № 1, Пг. С.42.

¹⁷ Толстой Л. Н. Путь жизни. М., 1993. Ч. II. С. 33.

¹⁸ Достоевский Ф. М. Пушкин // Избранные произведения. М., 1990. С. 546.

¹⁹ Кандинский В. Ступени. С.56.

я обязан чувством, которое я питал к Мюнхену: он стал моим вторым домом. Ребенком я много говорил по-немецки (мать моей матери была немка). И немецкие сказки моих детских лет ожили во мне... Яркие-желтые почтовые ящики пели на углах улиц свою громкую песню канареек. Я радовался надписи «Kunstmühle», и мне казалось, что я живу в городе искусства, а значит, в городе сказки»²⁰.

Но выбор художника учиться именно в Германии имел и другие основания. Так, в начале XX века Россия и Германия во многом определяли исторические судьбы Европы. Общее кризисное состояние находит отражение и в общности духовных проблем. Возникает обоюдное стремление почерпнуть из другой культуры то, что недостает собственной. Художественную жизнь этого времени отличает развитие активных международных контактов, налаживание художественных связей. Следствием этого процесса является своеобразное взаимодействие культур между Россией и Германией.

«Немецкие Афины», «художественная мастерская Германии» – Мюнхен привлекал к себе многих художников. Сюда, как и в Париж, едут приобщиться к достижениям европейской культуры, посетить Старую и Новую Пинакотеку, Глиптотеку, музей живописи XIX века, международные выставки, устраивавшиеся в «Стеклянном дворце». Молодых художников влекло туда не только стремление получить художественное образование в знаменитой Мюнхенской академии художеств, известной своими художественными традициями, но и желание сделаться причастными к «развитию современных форм в живописи и изобразительном искусстве»²¹.

На рубеже 1890-х годов в Мюнхене, в районе Швабинга, открывается множество частных художественных школ. В 1930 году в письме П. Вейсхайму Кандинский вспоминал:

«... в Швабинге, на улицах которого человек, будь то мужчина или женщина, без палитры или холста, или, по меньшей мере, без папки, сразу бросался в глаза, как «чужой в гнезде». Каждый рисовал... или декламировал, или музицировал, или танцевал. В каждом доме под крышей находились, по меньшей мере, два ателье, где иногда не столько работали, сколько дискутировали, дискутировали, философствовали...

«Что такое Швабинг?» – спросили однажды берлинцев в Мюнхене. «Это – северная часть города» – ответил один. «Ничего подобного, – сказал другой, это состояние души». И это верно. Швабинг был духовным островом в большом мире, в Германии и, в первую очередь, в самом Мюнхене.

Здесь я жил долгие годы. Здесь я написал первую абстрактную картину. Здесь я был одержим мыслями о «чистой живописи, чистом искусстве». Я «аналитически» стремился обнаружить устанавливающиеся синтетические взаимосвязи, мечтал о наступающем «великом синтезе», чувствовал себя принужденным донести мои мысли не только окружающему меня острову, но и людям вне этого острова»²².

Одновременно с Кандинским в Мюнхен приезжают И. Грабарь, М. Веревкина, А. Явленский, Д. Кардовский, в 1899 году М. Добужинский – образуется «русская колония», душой ее становится Веревкина. Это русское окружение способствовало тому, что Кандинский относительно легко и быстро входит в новую для него атмосферу мюнхенской жизни. А жизнь эта состояла из учебы, чтения книг по искусству, философии, музыке, анатомии, из регулярных посещений музеев, изучения новых работ по искусству.

Единая духовная среда, совместная учеба, общение, участие в выставках способствовали сближению и взаимопониманию художников. В определенной степени это было подготовлено и тем, что в 1890-е годы в среде русской интеллигенции увлекались философией Шопенгауэра

²⁰ Там же. С. 10.

²¹ См. подробнее: P. Jelavich. München als Kulturzentrum: Politik und Kunst// Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen. München, 1982. S.17–26.

²² Ibid. S. 17.

и Ницше, романами Гофмана, музыкой Вагнера, живописью Беклина и Штука. Популяризация немецкого искусства в России была во многом связана с деятельностью «Мира искусства», его выставками и журналами.

В свою очередь, в Германии не без влияния Толстого и Достоевского можно наблюдать несомненный интерес к России. М. Мартенштейн в статье «Новейшая Германия в литературе и искусстве» так описывает это явление:

«Руссофильство, которое охватило нашу, новейшую Германию, наше молодое поколение, охотно поддавалось освобождающей силе экстаза некоторых пророчески одаренных душ... Воспламеняются аскетическими идеалами, потребностью искупления»²³.

Кандинскому вспоминается живая картина общения русских и немецких художников:

«Постепенным освобождением духа – счастьем нашего времени – я объясняю тот глубокий интерес и все чаще замечательную веру в Россию, которые охватывают свободные к свободным восприятиям элементы в Германии. В последние перед войной годы ко мне все чаще стали приходить в Мюнхене эти прежде невиданные мною представители молодой, неофициальной Германии. Они проявляют не только интерес к сущности русской жизни, но и определенную веру в «спасение с востока». Мы ясно понимали друг друга и ясно чувствовали, что мы живем в одной и той же духовной сфере»²⁴.

Но была еще одна сторона во взаимодействии немецкой и русской культуры – это особый сложившийся интерес русской культуры к немецкой философской традиции, которой не чужд был и Кандинский. «Сумрачный германский гений» привлекал А. Пушкина. П. Чаадаев, блестяще знавший немецкую философию, подметил одну из ее особенностей: «В Германии вечно плавают по безбрежному океану «абстракции»; в нем немец чувствует себя более дома, более по себе, чем на суше»²⁵.

Бердяев считал, что германские идеализм и романтизм, Кант, Фихте, Гегель и особенно Шеллинг имели огромное значение для развития русской философской мысли. Философия славянофилов развивалась в значительной степени под воздействием Гегеля и Шеллинга, который всегда был в некотором смысле русским философом. Гете, понятый через Шеллинга, становится образцом поэта-философа. Под сильным влиянием Шеллинга находился и Вл. Соловьев. «В начале XX века после Шопенгауэра и Ницше опять обращаются к Шеллингу. Особое значение имела его поздняя философия мифологии и откровения, которая органично сливается с германской христианской теософией»²⁶.

В текстах Кандинского редко упоминается Гегель и Шеллинг, но на Канта и Гете он ссылался неоднократно, особенно в своих лекциях в Баухаузе. Шопенгауэра и Ницше он не раз вспоминает в своих статьях, а также в книге «О духовном в искусстве».

Оказавшись в Германии, Кандинский переживает сильное увлечение теософией. Эта наука о духе, как ее называл Штейнер, зародившаяся в начале XX века в Германии, не могла не привлечь его своей декларацией «духовной революции». Видимо, уже сама «русская почва» в определенной мере послужила восприятию им теософских идей. Достаточно будет упомянуть А. Белого, который непосредственно был связан со Р. Штейнером, или Вяч. Иванова с его мистически окрашенным символизмом.

В Германию Кандинский приезжает с сознанием того, что «материя исчезла». С теософией косвенным образом было связано все его мюнхенское окружение. В кружке Веревкиной читали и обсуждали труды Р. Штейнера, Е. Блаватской, К. Литбритера, Э. Шуре. «Новое объединение художников – Мюнхен», которое возглавил Кандинский, имело прямые контакты с

²³ Мартинштейн М. Новейшая Германия в литературе и искусстве // Экспрессионизм: Сб. ст. СПб.; М., 1923. С. 50.

²⁴ Кандинский В. Ступени. С. 50.

²⁵ Чаадаев П. Полное собрание сочинений и избранные письма. М., 1991. С. 497.

²⁶ Бердяев Н. О русской философии. В 2 кн. Кн. 2. Свердловск, 1991. С. 223.

Мюнхенским отделением теософского общества. Известна встреча А. Явленского со Штейнером, который с большим интересом отнесся к его искусству. В альманахе «Синий всадник» планировался материал, посвященный теософии; публикации помешало начало Первой Мировой войны.

По мнению С. Рингбома ²⁷, пик интереса Кандинского к теософии приходится на 1904–1908 годы. Кандинский посещает лекции Штейнера, изучает теософскую литературу, вступает в теософское общество. В 1907 году он принимает участие в выставке теософского искусства.

Увлечение теософией приходится на момент его основных размышлений и поисков, осмысления своего места в искусстве. К тому же в 1908 году Кандинский переживает состояние нерешительности и неудовлетворенности тем, что он делает в живописи. Выйти из этого состояния ему, возможно, помогает теософия, в которой он находит определенный механизм абстракции, конкретный ход к решению своих художественных задач. Вместе с тем Г. Мюнтер, будучи его ученицей и в этот момент близко общавшаяся с Кандинским, всегда считала, что его теоретические взгляды были интересны сами по себе, с его стороны это был лишь живой интерес к оккультизму в целом, и теософские идеи он воспринял прежде всего как художник.

На наш взгляд, следуя одному из своих принципов и обладая способностью синтезировать в себе самые разнообразные знания и явления, к чему он призывал и своих студентов, Кандинский берет от теософии то, что считает целесообразным, то, что могло бы подтвердить его мысли, сформулировать взгляды и этим укрепить свою собственную позицию.

Рудольф Штейнер, возглавивший теософское общество в Германии, занимавшееся классической немецкой философией, естественными науками, подготовивший к публикации научные труды Гете, конечно, не мог не заинтересовать Кандинского. Штейнер вслед за Шюре считал, что новое спиритуальное воззрение приведет к единству науки и религии. В связи с этим Гете представлялся ему одним из родоначальников нового теософского движения, получившего название «антропософия».

Духовная наука, которую проповедовал Штейнер, располагала, по его мнению, определенной организацией духовного познания, что сводилось приблизительно к следующему. Душа изначально имеет естественное доверие к мышлению, которое лежит в основе всякого стремления человека к познанию. Умение предаваться жизни мысли несет в себе нечто успокоительное, мышление дает душе утешение. От этого ощущения недалеко до следующего шага, «когда душа говорит: не только я мыслю, но нечто мыслит во мне – становление мира высказывается во мне; моя душа являет только арену, на которой мысль изживает себя как мысль; мысля, я ощущаю себя единым с потоком мирового свершения» ²⁸. Штейнер считал, что, отдаваясь подобному настроению, возможно постепенно подготовить себя к достижению духовного познания, поскольку дело не в одном лишь познании того, что заключено в мысли, но в самом процессе переживания. В автобиографической книге «Ступени» Кандинский так описывает похожие переживания рождения формы:

«Все формы, когда бы то ни было мною употребленные, приходили ко мне «сами по себе»: они то становились перед глазами моими совершенно готовыми – мне оставалось их копировать, то они образовывались в счастливые часы уже в течение самой работы. Иногда они долго и упорно не давались, и мне приходилось терпеливо, а нередко и со страхом в душе дожидаться, пока они созреют во мне... Я думаю, этот душевный процесс оплодотворения,

²⁷ Этой проблеме посвящено исследование С. Рингбома, который сам, являясь теософом, с этой точки зрения тщательно изучил все тексты и рукописи Кандинского. См. также его статью: S. Ringbom. Kandinsky und das Okkulte // Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen. München. 1982. S. 83–105; См. также Боулт. Дж. Э. Василий Кандинский и теософия // Многогранный мир Кандинского. М., Наука, 1998. С. 30–41.

²⁸ Штейнер Р. Порог духовного мира. М., 1991. С. 5.

созревания плода, потуг и рождения вполне соответствуют физическому процессу зарождения и рождения человека. Быть может, так рождаются и миры»²⁹.

В своем искусстве Кандинский стремился почувствовать и воссоздать ту сущность, которая лежит в основе всего живого. Он считал, что искусство не отделено от жизни. Оно живет по тем же законам, что и любое живое существо. Художник способен вдохнуть жизнь в нетронутую еще плоскость холста. Отделяясь от художника, картина или произведение начинает жить самостоятельно, не зависимо от художника, участвуя во всеобщем космическом ритме. Оттого и элементы, из которых строится картина (точка, линия, плоскость) обладают у него той же живительной сущностью. Он стремится одухотворить их, наделить силой. Чистые, отвлеченные, абстрактные формы его искусства дают возможность языком живописи говорить о вечных духовных ценностях. И в этом смысле Кандинский был одержим идеей отыскать и зримо выразить универсальную космическую формулу бытия. Поэтому и произведение он воспринимает как рождение нового мира, поскольку оно должно создаваться по тем же законам мироздания. Оно должно нести в себе отблеск Божественной гармонии. В передаче этой гармонии он и видел смысл композиции – своеобразного мироустройства картины.

Теософия вполне могла подвести художника к подобному пониманию. Она укрепила его веру в себя, помогла раскрепоститься и заговорить на своем собственном языке. Теософская терминология органично входит в тексты его теоретических работ – душевные вибрации, живая сущность, внутреннее состояние души, внутреннее переживание, восхождение и т. д. Не случайно название его программной книги «О духовном в искусстве», как, впрочем, и автобиографического сочинения, которое в русской редакции получило название не «Взгляд назад» («Rückblicke»), как в немецком, а «Ступени» (т. е. ступени восхождения).

В период Баухауза отношение Кандинского к теософии меняется, но интерес не пропадает. Известно, что и позднее он обращался к книгам А. Безант и В. Литбритера «Мыслеформы» и «Человек видимый и невидимый». Поэтому влияние теософии на Кандинского не следует недооценивать. Но вместе с тем неверно было бы всецело связывать творчество Кандинского только с реализацией теософских идей в искусстве. К тому же он сам, отмечая факт большого движения, вполне критично оценивал достижения теософии в книге «О духовном в искусстве»:

«Если даже теософы и склонны к созданию теории и несколько преждевременно радуются, что могут получить скорые ответы вместо того, чтобы стоять перед огромным вопросительным знаком, и если даже эта радость легко может настроить наблюдателя несколько скептически, все же остается факт большого духовного движения»³⁰.

Уже отмечалась способность Кандинского черпать свое вдохновение из разных источников. И, безусловно, находясь в Германии, он не мог пройти мимо той многочисленной, современной ему немецкоязычной литературы по философии, психологии, искусству, которая во многом послужила теоретической основой как искусства модерна, так и нового авангардистского искусства, в частности немецких экспрессионистов, с которыми он был непосредственно связан.

К. Фидлер, стоявший у истоков формального метода в искусствоведении, одним из первых ввел понятие «внутренней необходимости» как самостоятельной эстетической категории. Он считал, что искусство не следует никаким иным законам, кроме законов внутренней природы. Исходя из философии Канта, он полагал, что искусству не дано, и оно не может проникнуть в «неизменную суть действительности», но оно способно стать «средством, которым человек завоевывает действительность»³¹, «производством» действительности. И в этом смысле задача

²⁹ Кандинский В. Ступени. С.29–30.

³⁰ Кандинский В. О духовном в искусстве. С. 182.

³¹ Fidler K. Schriften über Kunst. Bd. 1. München, 1991. S. 109.

художника заключается не в том, чтобы выразить содержание своей эпохи, а в том, чтобы придать эпохе содержание.

Принцип внутренней необходимости стал определяющим в теории искусства Кандинского, но в отличие от Фидлера он приобрел у него несколько иной характер. В книге «О духовном в искусстве» он пишет:

«Внутренняя необходимость возникает по трем мистическим причинам. Она создается тремя мистическими необходимостями:

1) каждый художник как творец должен выразить то, что ему свойственно (индивидуальный элемент);

2) каждый художник как дитя своей эпохи должен выразить то, что присуще этой эпохе (элемент стиля во внутреннем значении, состоящий из языка эпохи и языка своей национальности, пока национальность существует как таковая);

3) каждый художник как слуга искусства должен давать то, что свойственно искусству вообще (элемент чисто и вечно художественного, который проходит через всех людей, через все национальности и через все времена; этот элемент можно видеть в художественном произведении каждого художника, каждого народа и каждой эпохи; как главный элемент искусства он не знает ни пространства, ни времени) ³².

Рассуждения Кандинского о соотношении природы и искусства так же оказываются созвучными теории «форм видения» Фидлера. Стремление найти и выразить свой собственный «индивидуальный элемент», соответствующий «языку эпохи» и являющийся выражением «чисто и вечно художественного» в искусстве, в конечном счете, приводит его к открытию новых форм видения – абстрактных форм. А желания выявить внутренние закономерности искусства, внутренние законы его развития выливаются в мечту о создании новой науки об искусстве.

Для Кандинского не могла остаться незамеченной книга друга и последователя Фидлера, скульптора и теоретика искусства А. Гильдебранта «Проблема формы в изобразительном искусстве» (1893), явление которой Г. Вельфлин сравнил с «действием освежающего дождя, упавшего на сухую почву» ³³.

Следуя за Фидлером, Гильдебрант настаивал на том, что изобразительное искусство имеет дело «с предметом, который еще предстоит преобразить способом изображения, а не с предметом, самим по себе значительным и действующим поэтически или этически» ³⁴. Он предполагал, что смысл искусств не просто в познании, а в действии и в тех формах, в которых познание становится действием. Обсуждение художественной проблемы только тогда будет плодотворным, когда ход художественного процесса как результат определённой духовной деятельности будет прослежен не только теоретически, но и в его конечном, практическом, выполнении.

Рассуждения Гильдебранта, художника и теоретика, отличаются конкретностью и точностью. О чем бы он ни писал – о плоскостных или пространственных представлениях, о «приеме пересечения форм», о горизонтальных, вертикальных направлениях в картине, о ее левой и правой сторонах, об эффекте светлого и темного – все эти рассуждения воспринимаются как результат практической деятельности художника и как своеобразное практическое руководство.

И в этом смысле книгу Кандинского «Точка и линия на плоскости» вполне можно рассматривать как продолжение подобного рода литературы, основанной на выводах из собственной художественной практики. Более того, Кандинский буквально стремится написать

³² Кандинский В. О духовном в искусстве. С.202–203.

³³ Гильдебрант А. Проблема формы в изобразительном искусстве / Пер. В. Фаворского. М., 1991. С. 7.

³⁴ Там же. С. 18.

«грамматику формы и цвета» – учебник для практического использования будущими художниками-студентами Баухауза.

Очевидно влияние Фидлера и Гильдебранта на Г. Вельфлина. «Если Фидлер дал философски-эстетическое обоснование формализма, Гильдебрант – его практически-художественное, то Вельфлин превратил его в научную доктрину, развернув ее на анализе классического искусства»³⁵. Для Кандинского, прекрасно знавшего классическое искусство, концепция Вельфлина «история искусств без имен» была столь же органичной, как и теория «форм видения» Фидлера.

Вполне вероятно, что противопоставление «рисуночной» и «живописной» формы приходит в теорию искусства Кандинского именно от Вельфлина, как, впрочем, и понятие о плоскостном и глубинном, о замкнутой и открытой форме. А его озабоченность созданием науки об искусстве вполне может быть воспринята в русле главных настояний Вельфлина, направленных на изучение законов искусства, закономерностей появления той или иной формы, а также его стремлений создать самостоятельную, по возможности более объективную науку, опирающуюся на точный анализ.

Но если Вельфлин опирается на анализ форм классического искусства, то Кандинский идет дальше. С одной стороны, он пытается привлечь к анализу экспериментальный материал других искусств, не только изобразительных, например, психологии, физиологии и физики, как он делал это в ИНХУКе и ГАХНе, а с другой – рассматривает эти закономерности применительно к формам нового авангардистского искусства, чему были посвящены его теоретические занятия в Баухаузе. Анализируя образование живописных и рисуночных форм, Кандинский выстраивает формообразующие принципы и своего собственного абстрактного искусства.

Интерес к психологии у Кандинского возник еще в Мюнхене, но он не переставал следить за новыми научными исследованиями и открытиями в этой области и позднее. Его интересовали результаты исследований с целью привлечения этого материала как в качестве аргументации теории абстрактного искусства, так и с целью возможного сотрудничества на почве интеграции психологии и только зарождающейся науки об искусстве.

Так, в мюнхенское время художника увлекает теория «вчувствования» известного мюнхенского психолога Т. Липпса, которую он обсуждал с П. Клее. Заслугу Липпса Кандинский видит в том, что ему удалось применить механизм вчувствования, известный и до него, к анализу общей эволюции искусства, связать эту идею с понятием внешнего и внутреннего, материального и нематериального, что было актуально и для него самого. Кандинский считал, что лишь через вчувствование можно акцентировать внутреннее значение формы³⁶. В статье «Содержание и форма» (1910), являющейся первым теоретическим текстом Кандинского, опубликованным в России, он писал:

«Произведение искусства состоит из двух элементов: внутреннего и внешнего. Внутренний элемент, взятый отдельно, есть эмоции души художника, которая... вызывает соответствующую душевную вибрацию другого человека, воспринимателя. В то время, когда душа связана с телом, она может воспринимать всякую вибрацию только через посредство чувств, которое и является мостом от нематериального к материальному (зритель). Эмоция – чувство – произведение – чувство – Эмоция»³⁷.

На теорию «вчувствования» Липпса опирался ученик А. Ригля В. Воррингер, с которым Кандинский, вероятно, был знаком лично – его материал планировалось поместить во втором выпуске альманаха «Синий всадник». Воррингер был одним из первых, кто выделил абстракцию как эстетическое данное, интерпретируя тем самым содержание абстрактной формы. Пер-

³⁵ Недошивин Г. А. Вельфлин Г. // История европейского искусствознания. 2-я половина XIX в. Кн. 1. М., 1969. С. 49.

³⁶ См.: Overy P. Kandinsky. Die Sprache der Augen. Köln, 1970. S. 78.

³⁷ В. Кандинский. Содержание и форма // Василий Кандинский. Избранные труды по теории искусства в 2-х тт. Т. 1. С.90.

воначально в диссертации, а затем и в книге «Абстракция и вчувствование» (1908) он противопоставил два этих понятия. Он утверждал, что вчувствование может являться ведущей силой тогда, когда общество стремится к органическому, когда оно стремится слиться с природой. Вчувствованием истолковывается классическая художественная воля, но она, в свою очередь, не способна интерпретировать многие другие формы в искусстве.

«Каковы же психологические предпосылки стремления к абстракции? Мы должны искать их в чувстве мира указанных народов, в их психологическом отношении к космосу. В то время как стремление к вчувствованию обусловлено счастливым пантеистическим отношением искренности между человеком и явлением внешнего мира, стремление к абстракции является следствием большого внутреннего конфликта между человеком и окружающим его внешним миром и в религиозном отношении перекликается с сильной трансцендентной окраской всех представлений... Сильнейшим стремлением народов было стремление вырвать объект внешнего мира из природной взаимосвязи, из бесконечной игры существования, очистить его от всякой произвольности, сделать его необходимым и разумным, приблизить его к абсолютной ценности»³⁸

³⁸ Воррингер В. Абстракция и вчувствование // Современная книга по эстетике: Антология. М., 1957. С. 469–470.

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.