

Б. М. Соколов

"СТРАХ В ГЛУБИНЕ И ПРЕДЧУВСТВИЙ ПОРОГИ..." В.В. КАНДИНСКИЙ И ТЕОРИЯ ПРОРОЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Художественная теория В.В. Кандинского, ставшая всемирно известной после выхода в свет немецкого варианта книги "О духовном в искусстве, преимущественно в живописи" (1912), тесно связана с его эстетическими взглядами. Корни "принципа внутренней необходимости" отчасти раскрыты в воспоминаниях ("Rückblicke", 1913; русский вариант – "Ступени", 1918). Однако генезис моральной эстетики Кандинского становится ясен только при знакомстве со всем его литературным наследием, все еще далеко не полностью опубликованным. Исследования последних лет показывают сложность и глубину экспериментов художника по созданию "монументального" сверхискусства, берущего свои формальные и содержательные качества из всех существующих искусств, включая живопись, поэзию и театр. Реконструкция этих проектов позволяет дополнить эстетическую систему Кандинского подробностями, скрытыми в плодотворной "муты"¹ его искусства.

Биография живописца, описанная им в мемуарах как ряд "ступеней" к "вершине горы", показывает, что борьба за новое искусство начиналась не с завоевания признания у публики и критики, а с многолетней борьбы с самим собой. Кандинский, не получивший в юности систематического художественного образования, началом своего пути считал череду пророческих, но неосознанных творческих импульсов. "Уже в детские годы мне были знакомы мучительно-радостные часы внутреннего напряжения, часы внутренних сотрясений, неясного стремления, требующего повсеместно 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 несколько позже живопись вырывали меня из условий действительности, т.е. ставили меня вне времени и пространства и приводили к самозабвению".²

О содержании "фантастических снов" говорит набросок к "Rückblicke", ввиду своей интимности оставшийся в рукописи: "Что такое сон? Ни позитивная, ни оккультная наука не дают ясного 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 жизнь силой. Двух снов я никогда не забуду. В 4–5 [исправлено на: пять–семь] 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 оболочки.

Второй сон, который я видел в 5–7 лет, был следующий: я вхожу в столовую и внезапно замечаю, что буфета там нет! Место, где он всегда стоял, пусто. Я вижу пустой пол и открывшиеся обои и все же чувствую, что это место *не совсем пусто*. Затем воздух становится все плотнее и, сначала неопределенно, а потом все яснее шкаф вновь возникает, воплощается, так что в конце концов он стоит такой же плотный и твердый, как всегда. Мне это во сне показалось вполне естественным, однако впоследствии потрясло как некое откровение. Это пролило яркий свет на теоретические вопросы, которыми я был поглощен. С тех пор я более 'не верю' в незыблемость материи и даже в состоянии бодрствования не удивился бы 'растворению' какого-либо предмета".³

Ранние художественные переживания – впервые виденные полотна Клода Моне, "Лоэнгрин" Вагнера, картины Рембрандта в Эрмитаже, связанная с учебой в Московском университете этнографическая поездка на Русский Север – описаны в "Ступенях" как предоощущения нового искусства, не связанного с предметностью и построенным на силе красочных звучаний. Однако основой поисков становятся не проблемы формы, а переживание национально и социально окрашенных идей и образов.

Так, вагнеровская музыка волнует героя мемуаров потому, что кажется ему полным осуществлением его "сказочной Москвы".⁴ "Я делал отчаянные усилия выразить *всю силу* этого звучания, но безуспешно, – пишет художник и продолжает. – В то же время в непрерывном напряжении держали мою душу и другие, чисто человеческие потрясения, так что не было у меня спокойного часа. Это было время создания общестуденческой организации, целью которой было объединение студенчества не только одного университета, но и всех русских, а в конечной цели и западноевропейских университетов".⁵ Социальная направленность ранних творческих порывов Кандинского и привела его к занятиям юриспруденцией, наукой, тесно связанный с этнографией, которая, в свою очередь, обещала открыть ему "тайники души народной".⁶

Социальная тема смешивается с мотивом семьи и широко разветвившихся корней в тех местах "Ступеней", где художник всломинает своих родителей, родственников, горячо рассказывает о встречах в провинции талантливых людях. Кандинский пишет о воспитавшей его тетке Е.И. Тихеевой (ей посвящена книга "О духовном в искусстве"); о старом баварском крестьянине в бархатном жилете с большими филигранными серебряными пуговицами, "который почему-то упорно стремился поговорить со мной о Париже"; об университетских учителях А.И. Чупрове и А.Н. Филиппове; о "благородном отшельнике города Кадникова" ученом Н.А. Иваницком; о сельских священниках- "делателях будущей России"; о "славянине по происхождению" Антоне Ажбе; о мюнхенском профессоре анатомии Молье; о происходящем из Нерчинска и любящем Москву как вторую родину отце ("его глубокочеловеческая душа сумела понять "московский дух", что с такой живостью выражается в каждой мелочи: для меня истинное удовольствие слушать, как он перечисляет, например, с особой любовью старинные, ароматные названия "сорока сороков" московских церквей"); о матери, воплощающей "всю сущность самой Москвы".⁷

По признанию Кандинского, вдохновения научных занятий для него "бледнели при первом соприкосновении с искусством, которое только одно выводило меня за пределы времени и пространства". "Но силы мои представлялись мне чересчур слабыми для того, чтобы признать себя вправе преобречь другими обязанностями и начать жизнь художника, казавшуюся мне в то время безгранично счастливой. Русская же жизнь была тогда особенно мрачна, мои работы ценились, и я решился сделаться ученым".⁸ Тем не менее, окончив курс, Кандинский отвергает предложенную ему карьеру в Дерптском университете, некоторое время работает художественным директором московской типографии Кушнерева и напряженно обдумывает свое будущее.

Другой текст 1913 года приоткрывает самоощущение бывшего юриста и будущего художника. "Вплоть до тридцатого года своей жизни я мечтал стать живописцем, потому что любил живопись больше всего, и бороться с этим стремлением мне было нелегко. [...] В возрасте тридцати лет мне явилась мысль – теперь или никогда. Мое постепенное внутреннее развитие, до той поры мною не осознававшееся, дошло до точки, в которой я с большой ясностью ощутил свои возможности живописца, и в то же время внутренняя зрелость позволила мне почувствовать с такой же ясностью свое полное право быть живописцем.

И поэтому я отправился в Мюнхен, художественные школы которого пользовались в это время высокой репутацией в России".⁹

В Мюнхене Кандинский избирает не Академию изящных искусств, а частную школу словенского художника Антона Ажбе, имевшего собст-

венную педагогическую систему и несколько русских учеников. Только после овладения основами искусства он решается отправиться к знаменитому Францу фон Штуку, и по его совету берет уроки рисunka в Академии.

Для поздно и извне пришедшего в искусство Кандинского традиционные методы обучения становятся преградами на пути к искомой сфере живописи. "Когда, будто вторично рожденный, я приехал из Москвы в Мюнхен, чувствуя вынужденный труд за спиной своей и видя перед лицом своим труд радости, то вскоре уже натолкнулся на ограничение своей свободы, сделавшее меня хоть только временно и с новым обликом, но все же опять-таки рабом – работа с моделью", – пишет он.¹⁰ Из-за предпочтения самостоятельной работы на натуре, вспоминает художник, "мои товарищи считали меня ленивым, а часто и беспаланным, что порой глубоко меня ранило, поскольку я ясно ощущал внутри себя радость работы, трудолюбие и талант. В конце концов, я стал чувствовать себя и в этой среде изолированным и одиноким, и все более поглощенным своими собственными устремлениями".¹¹ Ощущение рабства у реальности, оков, постоянно связывающих его продвижение вперед, становится лейтмотивом развития Кандинского-живописца.

Его тексты пестрят жалобами на непонимание критики и коллег, на практицизм художников и их нежелание сплотиться в борьбе за новое искусство вместо борьбы друг с другом.¹² "Я не знаю ни одного товарищества или художественного общества, которое в самое короткое время не стало бы организацией против искусства, вместо того, чтобы быть организацией для искусства," – горько пишет Кандинский, стоявший у истоков двух мюнхенских объединений и затем покинувший их по идеяным соображениям. Однако он критически относится и к своим способностям по созданию нового, "монументального" искусства. "Человек часто подобен жучку, которого за спину держишь в пальцах: в немой тоске двигает он своими лапками, хватается за каждую подставленную ему соломинку и верит непрерывно, что в этой соломинке его спасение. Во время моего "неверия" я спрашивал себя: кто держит меня за спину? чья рука подставляет мне соломинку и снова ее отдергивает? или я лежу на спине в пыли равнодушной земли и сам хватаюсь за соломинки, "сами собою" выросшие вокруг меня? Как часто чувствовал я все же эту руку у моей спины, а потом еще и другую, ложившуюся на мои глаза и погружавшую меня таким образом в черную ночь в тот час, когда светит солнце".¹³

Творческий путь Кандинского в его собственном изложении – это длинный ряд преград и прыжков через них, заставляющий еще раз вспомнить о символическом заглавии цитированных мемуаров. В целом художник определяет свое развитие так:

"1. Период дилетантизма, детство и юность, с неопределенными, преимущественно болезненными переживаниями и непонятной мне самому тягой к чему-то.

2. Период после окончания школы, во время которого эти переживания постепенно переходили в более определенную и ясную для меня форму. Я пытался выразить их при помощи различных внешних форм, форм, заимствованных из внешней природы, при помощи предметов.

3. Период осознанного применения живописных средств, ощущения того, что реальные формы для меня слишком поверхностны, и мучительного медленного развития способности извлекать из себя самого не только содержание, но и соответствующую ему форму – отсюда период перехода к чистой живописи, которую можно назвать также живописью абсолютной, и достижения необходимой мне абстрактной формы".¹⁴

Поиски новой формы проходили в окраинных, неизведанных и пренебрегаемых областях искусства. Недаром еще одним лейтмотивом теоретических работ и поэзии Кандинского становится образ новой ветви, растущей из старого ствола.¹⁵ Даже путешествуя вместе с Габриэле Мюнтер по Европе в 1905–07 годах, Кандинский выбирает не шумные центры художественной и культурной жизни, а тихие городки: не Рим, а Рапалло, не Париж, а Севр. В Севре было создано большинство картин на русские темы, также родившихся по принципу противопоставления, контрапунта. Гоголевское переживание России, обостряющееся по мере удаления от нее, заставило художника написать русскую деревенскую сцену даже во время пребывания в Тунисе.¹⁶

В 1910 году Кандинский выступает со своей теорией "нового искусства". Симптоматично, что ее первые наброски – статьи "Содержание и форма" и "Куда идет 'новое' искусство" – напечатаны в каталоге едва ставшего известным публике "Салона" В.А. Издебского¹⁷ и в одесской городской газете. Теория "монументального искусства", выражающего суть "Великой Эпохи Духовности", требует сочетания разнородных средств, образов и форм. В это же время растет интерес Кандинского к маргинальным формам искусства, к творчеству "дикарей" и примитивов. Художник собирает русские лубки, учится крестьянской традиции баварской живописи на стекле, помещает в альманахе "Синий всадник" карикатуры из журналов, негритянские маски, силуэты индонезийского театра. "Эти чистые художники, – пишет он о творцах примитива, – так же, как и мы, стремились передавать в своих произведениях только внутренне-существенное, причем сам собою произошел отказ от внешней случайности".¹⁸

"Отказ от внешней случайности" сопряжен в искусстве Кандинского рубежа 1910-х годов с накоплением образцов подобной "случайности", демонстративным смешением их с традиционными сюжетами и созданием

на основе этой сюжетной смеси "монументальных" картин, исходящих из реальных форм, но имеющих целью идеальное, музыкально-живописное содержание. В "Ступенях" многократно появляются "натюрморты" из случайных предметов, увиденных словно под микроскопом. "Не только воспетые леса, звезды, луна, цветы, но и лежащий в пепельнице застывший окурок, выглядывающая из уличной лужи терпеливая, кроткая белая пуговица, покорный кусочек коры, влекомый через густую траву муравьем в могучих его челюстях для неизвестных, но важных целей, листок стенного календаря, к которому протягивается уверенная рука, чтобы насильственно вырвать его из теплого соседства остающихся в календаре листков – все явило мне свой лик, свою внутреннюю сущность, тайную душу, которая чаще молчит, чем говорит". Даже занятия анатомией служат созреванию нового ощущения мира: "Именно нечто бесконечно умное говорит из каждой подробности: например, каждая ноздря пробуждает во мне то же чувство признательного удивления, как и полет дикой утки, связь листа с веткой, плавающая лягушка, клюв пеликаны".¹⁹

Метод Кандинского не состоит в отталкивании от одной традиции в интересах создания другой (что свойственно большинству теоретиков русского авангарда). Художник не считает какую-либо систему выразительных средств или круг сюжетов наилучшими, обеспечивающими создание выводящего "за пределы времени и пространства" искусства. Любой стиль или манера может содержать в себе элемент, необходимый для создания вселенского "контрапункта". Призвание учителя в искусстве – сказать: "Смотри! вон там в пыльном углу свалена груда вышедших из употребления *нынче* орудий выражения; среди них ты найдешь и органически-анатомическое построение, если тебе случится нужда в нем, ты знаешь, где его искать".²⁰ "Я научился, наконец, с любовью и радостью наслаждаться 'враждебным' моему личному искусству 'реалистическим' искусством и безразлично и холодно проходить мимо 'совершенных по форме' произведений, как будто родственных мне по духу. Но теперь я знаю, что совершенство это только видимое, быстротечное и что не может быть совершенной формы без совершенного содержания: дух определяет материю, а не наоборот".²¹

Разговор о содержании – самый тонкий и интимный момент теоретических сочинений Кандинского. "Обе эти книги, – говорит он об изданиях 1912 года, «О духовном в искусстве» и альманахе «Синий всадник», – часто понимались, да и теперь еще понимаются неправильно, т.е. как 'программы' их авторов – художников, заблудившихся в теоретической, рассудочной работе и в ней погибающих. Но наименее всего пытался я обращаться к рассудку, к мозговой работе". Речь шла о пробуждении "в будущем безусловно необходимой, обусловливающей бесконечные пережива-

ния способности восприятия духовной сущности в материальных и абстрактных вещах. Желание вызвать к жизни эту радостную способность в людях, ею еще не обладающих, и было главным мотивом появления обоих изданий".²² Таким образом, правильное понимание зрителями "нового искусства" было для Кандинского равнозначно приближению "Великой Эпохи Духовности", которое он отождествлял с "откровением Святого Духа" в человеке и с наступлением нового этапа мировой истории. Мистическое христианство Е.П. Блаватской и Р. Штейнера, В.С. Соловьева и Д.С. Мережковского обличается в теории Кандинского художественной терапией человечества, глаза которого закрыты "черной рукой ненависти".²³

Мессианизм "нового" искусства ярко отразился в стихах и "композициях для сцены" Кандинского 1908–1912 годов. В пьесе "Черное и белое" тема "черной руки ненависти" находит свое разрешение. Хор "разноцветных людей" поет:

Страх в глубине и предчувствий пороги.
Холод в вершинах. Крутые дороги.
Ветры безумные. Смерти покровы.
Свяжи, разорвавши оковы!
Оковы разбитые,
Страны открытые!
Свяжи, разорвавши оковы.
Нарушено что – возродится,
И черное тем победится.
Свяжи, разорвавши оковы.²⁴

Спасительная роль "духовного искусства" не может осуществиться без мессии. "Связать, разорвавши, оковы" – действие, равносильное искупительному умиранию и воскресению. Однако современный искупитель мыслится художником соответственно его формуле развития духовности: "Отец-Сын-Дух".²⁵ Это не приходящих со славой Спаситель, а "один из нас – людей",²⁶ приближающий "Эпоху Духовности" собственными страданиями и прозрениями. В другой пьесе того же цикла, "Зеленый звук", из-за сцены слышен голос нищего:

Я больной, я бедный,
Встать не могу.
Еще до рождения
Согнут я в дугу.
Света солнца не вижу.
Свет не угас.
Еще до рождения
Лишился я глаз.

Одинокий погибну.
Жив я для вас,
Еще до роженья
Многих я спас.²⁷

Во многих стихах и теоретических статьях Кандинского мессианская и христианская тема присутствует в скрытой форме. Ряд поэтических образов — тоненький человечек, пробирающийся через пустыни и скалы к "сней воде", одетый с ног до головы в черное бегущий барабанщик, прыгающий огромными скачками через маленькую ямку безумец, некто, расставивший руки при входе в область таинственного²⁸ — напоминает и о калеке, "живущем для всех" (такой вариант процитированной строки дает немецкий текст пьесы), и о художнике-пророке "периода поворота". Комментарием к поэзии может служить вступление к статье "О понимании искусства": "Во времена большой важности, духовная атмосфера так насыщена определенным стремлением, точно выраженной необходимостью, что не трудно стать пророком. Таковы вообще периоды поворота, времена, когда внутренняя, от поверхностного глаза скрытая зрелость невидимо дает неудержимый толчок духовному маятнику. [...] Удивительно, почти непостижимо, что 'толпа' не верит этому 'пророку'".²⁹ Герой стихотворения "Видеть", закрывающий лицо красным платком и расставляющий руки в момент "белого скачка", с которого "все начинается", соединяет в себе предтечу и мессию новой эпохи.

В эти же годы Кандинский работает над системой прикровений и трансформаций своих пророческих мотивов. "По моему ощущению, тогда мною совершенно не сознававшемуся, наивысшая трагедия скрывает себя под наибольшей холодностью. — писал он в 1914 году. — Таким образом, я увидел, что наибольшая холодность и есть наивысшая трагедия. Это та космическая трагедия, в которой человеческий элемент представляет всего лишь один из звуков, только один из множества голосов, а фокус перенесен в сферу, достигающую божественного начала".³⁰ "Перенесение фокуса" отразилось в стихах чередой гротескных либо внешне комичных образов.

Мистические шифры многих текстов альбома "Звуки"/"Klänge" могут быть прочтены как пророчества о борьбе "Великой Духовности" с "черной рукой ненависти". Герой стихотворения "Песня" — довольный своим положением человек без ушей и глаз:

Вот человек
В кругу сидит,
В кругу сидит
Стесненья.
Доволен он.

Он без ушей.
 Без глаз он точно также.
 И солнцешара
 Красный звук
 Его не достигает.
 Все что упало,
 Встанет вновь.
 Все что молчало,
 Запоет.
 И человека
 Без ушей
 Без глаз – он точно также –
 Тот солнцешара
 Красный звук
 Уже его достигнет.³¹

Герой этот подобен людям из "толпы", чьи глаза воспринимают не духовную сущность вещей, а привешенный к ним "убивающий жизнь эпитет".³²

"Охлажденное" волнение от встречи с будущим составляет содержание стихотворения "Doch noch?" ("Все еще?") из немецкого варианта альбома:

Du, wilder Schaum.	Ты, дикая пена.
Du, nichtsnutzige Schnecke, die du mich nicht liebst.	Ты, бесполезная улитка, которая меня не любит.
Leere Stille der unendlichen Soldatenschritte, die ich hier nicht hören kann.	Пустое безмолвие бесконечных солдатских шагов, которое меня здесь не слышно.
Ihr, vier Quadratfenster mit einem Kreuz in der Mitte.	Вы, четыре квадратных окна с крестом в середине.
Ihr, Fenster des leeren Saales, der weissen Mauer, an die sich keiner anlehnte. Ihr, erzählende Fenster mit unhörbaren Seufzern.	Вы, окна пустых залов, белой стены, к которой никто не при- слонился. Вы, красноречивые окна с неслышными вздохами.
Ihr seid mir kaltzeigend: nicht für mich seid ihr gebaut.	Вы показываете мне свою холодность: вы созиждены не для меня.
Du, wahrer Leim.	Ты, вещественный клей.
Du, vieldenkende Schwalbe, die du mich nicht liebst.	Ты, задумчивая ласточка, которая меня не любит.
Sich verschluckende Stille der rollenden Räder, die die Gestalten jagen und schaffen.	Поглощенная собой тишина катящихся колес, которая охотится за образами и создает их. Вы, тысячи камней, что уложены и вбиты молотом не для меня. Вы держите ноги мои в плену. Вы малы, тверды и
Ihr, tausende von Steinen, die nicht für mich gelegt werden und mit Hammern versenkt. Ihr haltet meine Füsse im Banne.	
Ihr seid klein, hart und grau.	

Wer hat euch die Macht
gegeben, mir das glänzende
Gold zu zeigen?

Du, erzählendes Gold. Du
wartest auf mich. Du bist mir
warmzeigend: für mich bist du
gebaut.

Du, seelischer Leim.

серы. Кто наделил вас силой
показать мне сверкающее
золото?

Ты, красноречивое золото. Ты
ждешь меня. Ты показываешь
мне свою теплоту: ты
созиждено для меня.

Ты, духовный клей.

Образ "бесполезной улитки" становится понятным при сопоставлении текста со строкой из "Ступеней": истина, по словам Кандинского, однажды представилась ему "похожей на медленно двигающуюся улитку, по видимости, будто бы едва сползающую с прежнего места и оставляющую за собой клейкую полосу, к которой прилипают близорукие души".³³ "Четыре квадратных окна с крестом в середине", на фоне которых происходит действие, возводят ум читателя от "вещественного клея" к "клею духовному", к дающему надежду "божественному началу".

В стихотворении "Im Wald" ("В лесу") странная пара пробирается сквозь деревья, кусты и грибы:

Der Wald wurde immer dichter.
Die roten Stämme immer dicker.
Die grünen Kronen immer
schwerer. Die Luft immer
dunkler. Die Büsche immer
üppiger. Die Pilze immer
zahlreicher. Man mußte
schließlich auf lauter Pilze
treten. Es war dem Mann
immer schwerer zu gehen,
sich durchzudringen, nicht
auszurutschen. Er ging
aber doch und wiederholte
immer schneller und immer
denselben Satz:

Die heilenden Narben.
Entsprechende Farben.
Links von ihm und etwas
hinter ihm ging eine Frau.
Jedesmal als der Mann mit
seinem Satz fertig wurde, sagte
sie sehr überzeugt und das "r"
stark rollend: sehrpraktisch.

Лес становился все гуще.
Красные стволы все толще.
Зеленая листва все тяжелее.
Воздух все темнее. Кусты
все пышнее. Грибы все
многочисленнее. В конце
концов приходилось идти
прямо по грибам.
Человеку было все труднее
идти, прориаясь, а не
проскальзывая. Однако он шел
и повторял все быстрее и
быстрее одну и ту же фразу: –
Шрамы заживают.
Краски ожидают.

Слева и несколько позади его
шла женщина. Каждый раз,
когда человек произносил
свою фразу, она говорила
очень убежденно и сильно
раскатывая "r":
кrrайнe прrактично.

Путь вспоминающего о своих ранах героя сквозь густеющий лес, так же как и путешествие "красного человека" через растущие на глазах горы и падающие на голову камни (стихотворение "Вода"), связан с идеей мессианской инициации художника. Фраза персонажа сродни монологу нищего из "Зеленого звука", в буквальном переводе она звучит так: "Заживающие раны / Надлежащие краски".

На соединении антиномий построен текст "Später" ("После") из "Klänge":

In der tiefen Höhe finde ich
dich schon. Dort wo das Glatte
sticht. Dort wo das Scharfe
nicht schneidet. Du hälst den
Ring in der linken Hand. Ich
halte den Ring in der rechten
Hand. Keiner sieht die Kette.
Aber diese Ringe sind die
letzten Glieder der Kette.

Der Anfang.
Das Ende.

Я найду тебя на глубокой
высоте. Там, где гладкое колет.
Там, где острое не режет.
Ты держишь кольцо в левой
руке. Я держу кольцо в правой
руке. Никто не видит цепи.
Но эти кольца – крайние звенья
цепи.

Начало.
Конец.

"Начало и конец" цепи, которые держат в руках герой и его неведомое alter ego, вызывают в памяти мистический призыв хора: "Свяжи, разорвавши оковы". Возвращаясь к истокам творчества Кандинского, отметим, что немецкий вариант "абсурдистского" альбома "Звуки" имеет посвящение: "Моим родителям".

Наивность, несерьезность либо подчеркнутая приземленность образов этого периода создают "вещественную" оболочку для кристаллизующейся духовности. В живописи и поэзии странная, экспериментальная форма служит достижению новых эффектов, воспитывающих душу зрителя. "Всякая новая красота кажется потому безобразием, что в ней нет образа прошлого", утверждает Кандинский, и "когда уже найдена будет и пышным цветом зацветет в к о н ц е нашей эпохи (длинной и большой, ибо она есть эпоха Духовности) новая гармония, новыи закон, новая красота", "историк увидит, что наше безобразие есть гармония и что оно вовсе не есть отрицание всех прежних гармоний и красот, а их органическое, непреложно-естественное продолжение".³⁴

В теоретических текстах фокус разговора часто переносится с целей нового искусства на его средства: способы растворения предметности, роль интуиции и расчета, описание удавшихся композиционных решений. Лишь исподволь художник позволяет себе намекнуть на стоящий за вопросами ремесла вопрос веры и надежды. И все же подчеркнуто сухая академическая манера то и дело выдает поэтическое волнение: "В самом углу

расположены белые зубцы, выраждающие чувство, которое я не могу передать словами" ("Картина с белой каймой"³⁵). Пришествию будущего "верится так же плохо, как лично нас ожидающей смерти" ("О понимании искусства"³⁶). "Ненависть – убийца. Пустой звук – могильщик. Но придет и воскресенье," – продолжает Кандинский с напряжением, не соответствующим "внешней" теме статьи: неправильному пониманию искусства.

Растворение сюжета в живописном и духовном содержании принимает форму борьбы с сюжетами, с их серьезностью и однозначными культурными ассоциациями. Разрушение традиций восприятия "предмета" в живописи внешне выглядит как легкое и даже бездумное отношение к картине. Художник сообщает, что использовал мотив потопа и для юмористической сценки с кувыркающимися в воде животными, и для "Композиции 6" – высшей точки его беспредметной живописи.³⁷ Устрашающие картины с изображением трубящих ангелов "Страшного суда" перекликаются с изображением одетого в охотничий костюм кавалера с горном; всадники Апокалипсиса выглядят как персонажи журнального шаржа.³⁸ Однако творческое удовольствие, о котором художник пишет в связи с работой над картинами, есть результат преодоления "черноты", еще недавно владевшей его душой. "Композиция 6" не удавалась "только потому, что я все еще находился под властью впечатления потопа, вместо того чтобы подчинить себя настроению слова 'Потоп'".³⁹ Метафора сбрасываемой змеиной кожи – с ее библейскими и мифологическими аллюзиями – достаточно красноречиво характеризует мучительное состояние труда над холстом и над собственной трагической меланхолией.

Кандинский, до конца дней остававшийся глубоко верующим человеком, ставит на место канона чувство ответственности художника, которое называет "принципом внутренней необходимости". Поэтому он демонстративно пишет об иконописных темах как об "избитых": "Я спокойно выбрал Восстание из мертвых как тему для 'Композиции 5', и Потоп для Шестой. Нужно иметь определенную смелость, беря подобные избитые темы в качестве отправной точки для чистой живописи. Для меня это была проба сил, которая, на мой взгляд, удалась".⁴⁰

Борьба с "материализмом" живописи изнутри, через разрушение, высмеивание и распыление сюжета имела принципиальное значение для прорыва к синтетическим созданиям "абсолютной" живописи. Вместе с тем, она становилась составной частью хрупкого баланса "монументального искусства" и создавала опасность скатывания к низшим вариантам "реализма". После возвращения Кандинского в Россию в 1914 году равновесие стихийного и сюжетного начал в его искусстве нарушилось. Наряду с беспредметными полотнами, обладающими прежним духовным импульсом (такими, как "Смутное" 1917 года), художник создает множество "багате-

лей" – реалистических картин с юмористической трактовкой сюжета и пугающие низким, ученическим уровнем живописи. Н.Н. Пунин писал о картинах Кандинского на петроградской выставке 1917 года: "Пока его работа протекает в областях чистого (поскольку вообще в мире есть что-нибудь чистое) спиритуализма, он дает известное ощущение, но как только он начинает говорить 'языком вещей', он становится плохим мастером (рисовальщиком), но просто пошлым и самым обычным художником, каких так много на последних выставках 'Мир искусства'".⁴¹

Сам художник во второй московский период чувствовал распадение своего стиля на "язык духа" и "язык вещей". Он пишет о попытках создать "монументальную" картину "Москва (Красная площадь)" как о припоминании "того, что когда-то знал".⁴² Вероятно, ощущение утраты какого-то стержня в живописном творчестве способствует переходу Кандинского к деятельности теоретика, организатора и педагога. Утопические надежды времени создания альбома "Звуки" и "Композиция 6" сменяются грандиозными, но все же конкретными и земными планами.

В статье 1920 года "О 'Великой Утопии'" художник утверждает, что разделившая народы мировая война послужила мистическим и решительным шагом к их всемирному объединению. "Так видимая цель скрывает до определенного часа невидимое последствие. Стремление к материальному рождает нематериальное. Враждебное претворяется в дружественное. Наибольший минус оказывается наибольшим плюсом".⁴³ Однако прежняя концепция целительной эсхатологии и "Духовной Эпохи" претерпевает изменения.

"Искусство, рождая нематериальные последствия, беспрерывно увеличивает запас нематериальных ценностей. А так как из нематериального рождается и материальное, то со временем из искусства истекают свободно и неуклонно материальные ценности и феномены," – спешит пояснить Кандинский, на своем опыте испытавший принципы утверждающейся в российской художественной жизни эстетики. Главным оказывается вопрос "о формах, приемах, размерах, возможностях, достигнутых и подлежащих достижению в монументальном искусстве". Средством для решения должен послужить всемирный конгресс деятелей всех искусств, а общей задачей призвана стать выработка проекта "Великой Утопии" – здания-символа, по своей задаче чем-то напоминающего башни-обсерватории Н.Ф. Федорова.

Именно к этому кризисному времени идеи и произведения Кандинского приобретают широкую известность, а сам художник становится авторитетом в художественной жизни России и Запада. Поэтому не удивительно недоумение критиков и мемуаристов по поводу творческой эволюции и заслуг этого, в их глазах едва ли не заграничного, живописца.

Видный критик П.Д. Эттингер пишет об отсутствии в полотнах Кандинского "настоящего источника художественной эмоции" и причиной этого считает длительную эволюцию его как живописца. "Но как мучителен был путь искусства Кандинского, сколькими внутренними терзаниями и какой усиленной мозговой работой сопровождалась каждая его ступень, каждый новый фазис! Тут нет и помина той радостной легкости и непосредственности, с какими живописные достижения обыкновенно даются прирожденным живописцам, и которые так чаруют в их произведениях. В Кандинском, наоборот, сказывается человек, сначала усердно изучавший политическую экономию и юриспруденцию и лишь на тридцатом году окончательно посвятивший себя живописи. И этот недостаток свежей непосредственности, холодок мозговых концепций всегда чувствовались в картинах автора, ими отмечена и его новейшая история 'абстрактного' искусства".⁴⁴

Таким образом, Кандинский, учившийся в трех художественных школах и прошедший через все стадии овладения средствами живописи, обвиняется в недостаточном таланте и профессионализме. Вновь возникает тема провинциальности, чуждости, человека, взявшегося не за свое дело. Но если в воспоминаниях Кандинского эта тема была отправной точкой, обозначением уровня, с которого он дошел до "вершины горы",⁴⁵ то критик полагает его искусство еще не состоявшимся, а "Композиции" — "первичными, окончательно еще не определившимися красочными и линейными сочетаниями, которым как раз недостает композиционного лада и формы, чтобы стать завершенным произведением живописи".⁴⁶

В том же 1920 году К. Уманский с горечью сообщает немецким почитателям искусства Кандинского: "Синий всадник, пришедший с востока и победоносно прошедший по всей Европе, тот, чьи следы по-прежнему столь заметны в Германии, в России до сих пор остается чуждым и одиночным. [...] Однако его плодотворный импульс и влияние на молодых русских художников заметны любому, кто не судит о новом искусстве по программам или отдельным группам, а способен увидеть под формально противоположными направлениями одну внутреннюю, духовную традицию. Взятые с этой точки зрения, все направления молодого русского искусства восходят к Кандинскому — при разной способности к критической переработке.

Кандинский как творец идей несомненно остается патриархом русского искусства. Кандинский — живописец и педагог внешне выглядит одионким, однако его влияние сильнее, чем у практикующих учителей в искусстве. Кандинский не является преподавателем "Высших художественно-технических мастерских" и остается единственным значительным русским художником, который не желает использовать свой авторитет воспитателя в

воинственном и пропагандистском споре с сотоварищами за молодое поколение живописцев".⁴⁷

Маргинальность, понимаемая не как незрелость, а как инокультурная чуждость и загадочность, отразилась в воспоминаниях филолога А.А. Шемшурина: "Кандинский обладал удивительным даром слова. Я слышал его много раз, и никогда не мог понять, что такое он говорит. Он все ставил на место, и подлежащее, и сказуемое, и пояснительные слова. И говорил о самом простом, казалось бы, и запутаться было не в чем. Но я не мог ухватить его мысли. Кандинского я видел во время революции. Меня всегда поражала та легкость, с какой он подходил к явлениям советской жизни. Я завидовал этому. Это не был развинченный человек. В Кандинском чувствовались сила, здоровье, совершенная уравновешенность. И я не понимал: каким образом такой положительный человек мог писать те картины? У Кандинского в картинах был сверхфутуризм. У футуристов хотя что-нибудь можно было понять: голова, рука, нога. Но у Кандинского понять ничего нельзя, как в том, что он говорит. Примечательно, что начал Кандинский с очень обыкновенных форм. Время было модернистического искусства, люди делали броски вперед: кто как мог, кто — дальше, кто — ближе. Кандинский же был в хвосте, даже еще дальше, за хвостом, ближе к отсталым художникам. А потом, вдруг что-то случилось, и Кандинский сделал огромный скачок вперед и всех обогнал.

Во время революции Кандинский довольно долго гарцевал на российской равнине. До революции же он жил за границей. Но в конце концов, очевидно, наша среда уж слишком не подходила под буйный нрав художника. Возможно, что ему было у нас слишком приторно, и он перебрался за границу. А сдержанный был человек".⁴⁸

Налаживая оборванные связи русской и немецкой культур, Кандинский обращал все большее внимание на синтез искусств, способы воздействия формы, на принципы того, что впоследствии будет названо дизайном. В одной из статей 1920 года он пишет: "Приезжавшие из Германии художники рассказывали мне, что Веймарская Академия считает недопустимым то положение вещей, при котором архитектор строит здание, скульптор налепляет на нем свои украшения, а живописцу отводится та или иная плоскость для росписи, ничем не связанная с общим планом постройки. Все три художника создают общий план постройки, слитой в одно целое из элементов всех трех искусств. Во главе этой академии стоит архитектор Вальтер Гропиус".⁴⁹ Через полтора года, в конце 1921, Кандинский станет одним из сотрудников этой академии — Bauhausa.

Спешно уехав из Мюнхена в связи с объявлением войны 1 августа 1914 года, художник прожил несколько месяцев в Швейцарии, работая над новым сочинением — "Точка и линия на плоскости". Книга, законченная и из-

данная двенадцатью годами позже, представляла собой теорию воздействия отдельных элементов беспредметной формы: точки, линии, круга, квадрата, их комбинаций. Одним из первых подходов к этому труду была "маленькая статья" 1919 года "О точке".

В ней художник говорит о психологическом эффекте точки, вырванной из обычной обстановки и говорящей новым, незнакомым языком. Он называет точку "живым и сильным существом" с "самодовлеющей судьбой", и останавливается на способе, которым обеспечивается ее внутреннее звучание, а не на содержании ее "речи".⁵⁰ "Согражданином нового мира искусства" теперь является не цельная картина, "композиция" (поиски которой и привели Кандинского к открытию "абсолютной" живописи⁵¹), а элемент этой композиции. Интерес художника акцентируется не на моральной стороне или пророческом потенциале искусства, а на психологической стороне его воздействия. Это говорит об определенном сближении Кандинского с позицией молодых мастеров авангарда, целью которых было сконструировать новые формы, а не получить их путем вдохновенного визионерства.

Художник так и не стал "своим" в московской художественной жизни. В воспоминаниях он с юмором писал: "Мюнхенская критика (частью и особенно при моих дебютах относившаяся ко мне благосклонно) объясняла мое 'красочное богатство' 'византийскими влияниями'. Русская же критика (почти без исключения осыпавшая меня непарламентскими выражениями) находила, либо, что я преподношу России западно-европейские (и там уже давно устарелые) ценности в разбавленном виде, либо, что я погибаю под вредным мюнхенским влиянием".⁵²

Поскольку высокая оценка творчества Кандинского пришла с Запада, она подчеркивала русские корни создателя беспредметного искусства. "И хотя Кандинский вследствие своего долгого пребывания за границей часто расценивается московским окружением как западный элемент, — писал Уманский, — я нисколько не сомневаюсь в его чисто славянских корнях, в его по-восточному решительном стремлении вырваться из пут материального, в его чисто русской гуманности и всечеловечности".⁵³ Уманскому вторит автор первой книги о художнике Х. Цедер: "Кандинский — русский. Понять его до конца могут, наверное, лишь русские или те, кто долго жил в России. Смелость молодого русского искусства, вставшего во главе европейского художественного процесса, не будет понята тем, кто не знает национального характера русских, их идеализма, их отношения к принципам, связанного со склонностью к дерзкому полету фантазии, придающей их искусству столь своеобразный, анархический, свободный от всякой традиционности характер. [...] Их искусство сбросило с себя пос-

ледние оковы: оно принадлежит миру. Кандинский всегда был гражданином мира".⁵⁴

Эта оценка прямо соотносится со словами самого Кандинского о том, что русские художники принадлежат к "русскому народу, носителю космополитической идеи".⁵⁵ И все же прислушаемся к интервью, которое он дал 10 июля 1921 года французскому корреспонденту Ш.-А. Жюльену: "В своей книге ["О духовном в искусстве"] я говорил, что 'что' в живописи важнее, чем 'как'. Теперь я ставлю их рядом. [...] По своей собственной работе я заметил, что 'как' подобно одежде на теле, и что истинная гармония состоит в уравновешенности. [...] Сейчас в Москве (не в России) считают, что понятие 'как' совершенно вышло из моды. Вместо создания картин занимаются экспериментами. [...] Однако [...] в науке не экспериментируют по случайному принципу, как это делают живописцы, не имеющие никакого направления. Это не слишком распространенное течение. Я предвижу реакцию, которая может оказаться слишком массовой и академической. [...] Говорят, что искусству не нужна и даже вредна интуиция. Это точка зрения нескольких молодых художников, доводящих материалистическую позицию до абсурда. Они туристы революционного толка, считающие, что живопись служит только общественным целям, что любое бесполезное произведение буржуазно, что эпоха чистого искусства кончилась. Даже забавно, что я, противник этих взглядов, первым начал делать чашки. [...] Все, что сделано теоретически, мертвое. Должен сохраняться некий 'икс', дающий произведению жизнь. [...] Чего здесь не хватает, так это возможности заниматься творчеством. Мы завалены официальными обязанностями. Мы просили Крупскую о возможности работать по своей специальности вместо того, чтобы делать карьеру через преподавание. Я, например, потратил три года на организацию более чем тридцати музеев в провинции. [...] В 1913 – более тридцати картин и две большие композиции пятиметровой длины, с подготовительными работами всех видов; в 1918 – ни одной картины, лишь рисунки. Весь мой день занят официальной работой; в 1919 я смог выкроить немного времени и начал писать; в 1920 – десять картин, за первую половину 1921 – восемь картин, чашки, гобелены. [...] Плата определяется по количеству часов, потраченных на задумывание картины, на эскизы и на исполнение. Это подарок посредственным живописцам. Выдающиеся же унижены. 30 000 рублей платится за эскиз чашки, независимо от того, кто автор. Большинство живописцев работает для заработка: плакаты. [...] Нувориши не покупают картин, они покупают шелковые чулки, безделушки".⁵⁶ Политическая и нравственная "приторность" обстановки вскоре вынуждает мастера стать космополитом в буквальном, юридическом смысле слова.

Преодоленная Кандинским маргинальность, позиция человека, стоящего сначала вне искусства, затем вне средств искусства, и, наконец, вне духовного содержания искусства, сменилась в его творческой биографии обособлением, отделением от "понятных" мастеров авангарда. Вторичный отъезд в Германию закрепил положение добровольного затворника, культурного изгоя, в котором он оказался еще во время учебы в Мюнхене.

Тексты, приоткрывающие замысел полотен "Композиция 4", "Композиция 6" и "Картина с белой каймой", были созданы художником для немецкого издания воспоминаний 1913 года. В опубликованных пять лет спустя "Ступенях" русский читатель не досчитался не только многих строк, раскрывающих христианскую основу беспредметной живописи, — там отсутствовали и все три эссе, комментирующие содержание картин. Кандинский более не считает возможным говорить "что" в живописи и сосредоточивается на "как", на вопросах формы и ремесла.

В двадцатые и тридцатые годы художник уже не пытается объяснять свои образы и конкретный метод их создания. Его положение в западном искусстве заставляет вспомнить слова из "Ступеней" о "тайной лаборатории полного тайны алхимика".⁵⁷ Образ Кандинского — мага кисти, повелителя царства холстов и баночек с красками создают и его поздние фотографии.⁵⁸ Этот образ далек и от встающего со страниц "Ступеней" портрета болезненно работающего над своим несовершенством московского интеллигента, и от фигуры "живущего для всех" неузнанного пророка. Недостаточность творческой деятельности сменилась ее самодостаточностью, профанность обернулась аскезой, а маргинальность искусства Кандинского перешла в свою высшую форму — эзотеричность.

П р и м е ч а н и я

Большую помощь в работе над материалами из наследия Кандинского мне оказали Ильзе Хольцингер (Фонд Габриэле Мюнтер и Иоханнеса Айхнера, Мюнхен), Хельмут Фридель, Аннегрет Хоберг и Рудольф Вакернагель (Городская художественная галерея, Мюнхен), Жермен Виатт, Жессика Буассель и Мона Цепеняг (Национальный музей современного искусства, Париж). Приношу им свою искреннюю благодарность.

Работа выполнена при поддержке Фонда имени Пола Гетти (Санта-Моника).

При воспроизведении текстов сохранены особенности оригиналов, отражающие авторский стиль. Переводы, не оговоренные специально, выполнены автором статьи.

¹ "Мутное", "die Trübe" — образ из программного стихотворения "Видеть": "Вот это-то и плохо, что ты не видишь мутное: в мутном-то оно и си-

дит" (В.В. Кандинский, "Текст художника" [Ступени] (далее: *Ступени*), М., 1918, 5).

² *Ступени*, 20–21.

³ Kandinsky, *Die gesammelten Schriften*, hrsg. Hans K. Roethel und Jelena Hahl-Koch, Bd. 1, Bern, 1980, 166.

⁴ *Ступени*, 19.

⁵ Там же, 15.

⁶ Там же, 17.

⁷ Там же, 10, 11, 17, 21, 27, 37, 43, 53, 55.

⁸ Там же, 18.

⁹ Kandinsky, *Complete Writings on Art*, ed. by Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo, London, 1982 (репринт: New York, 1994), 342.

¹⁰ *Ступени*, 36.

¹¹ Kandinsky, *Die gesammelten Schriften*, 43.

¹² В.В. Кандинский, *О духовном в искусстве*, предисл. Н. Кандинской. Пер. А. Лисовского, пересмотр Н.Н. Кандинской и Е.В. Жиглевич, New York, 1967 (далее: *О духовном*), 15–21, 26–27; *Ступени*, 16.

¹³ *Ступени*, 47.

¹⁴ "Кёльнская лекция", см. Kandinsky, *Die gesammelten Schriften*, 52; В.В. Кандинский, "Куда идет 'новое искусство': Тексты 1910–1915 годов", Вступ. статья, подг. текста, пер. и комм. Б.М. Соколова, *Наше наследие* 37, 1966 (далее: *НН*), 88.

¹⁵ Кандинский, "Куда идет 'новое' искусство, *Одесские новости*, 1911, № 8339, 9 (22) февраля, 2 (*НН*, 86); *Ступени*, 48–49; стихотворения "Wurzel" ("Корень") и "Das Weiche" ("Мягкое"), Kandinsky, *Klänge*, München, [1912], без пагинации.

¹⁶ Картина "Русская деревня", 1905; см. Vivian Endicott Barnett, *Kandinsky, Watercolours: Catalogue Raisonné*, vol. 1, London, 1992, № 162.

¹⁷ Салон 2. Международная художественная выставка. 1910–11. Устроитель В.А. Издебский, Одесса, [1910], 14–16.

¹⁸ *О духовном*, 16.

¹⁹ *Ступени*, 15, 43.

²⁰ Салон 2, 18 (НН, 93). Под "органически-анатомическим" построением художник имеет в виду натуралистическую трактовку натуры.

²¹ *Ступени*, 36.

²² *Ступени*, 52–53.

²³ О мессианизме Кандинского и его русских корнях см.: Sixten Ringbom, *The Sounding Cosmos: A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, Abo, 1970; Rose-Carol Washton Long, *Kandinsky: The Development of an Abstract Style*, Oxford; New York, 1980, 13–41; Reinhold Heller, "Kandinsky and Traditions Apocalyptic", *Art Journal*, XLIII, Spring 1983, 19–26; Б.М. Соколов, "Русский Апокалипсис Василия Кандинского", *Наше наследие*, 37, 1996, 97–108.

²⁴ "Черное и белое", см.: В.В. Кандинский, *Композиции для сцены. I. Желтый звук. II. Зеленый звук. III. Черное и белое* (рукопись, Национальный музей современного искусства, Париж; существуют и немецкие варианты этих пьес.)

²⁵ Фрагмент немецкого издания воспоминаний, не вошедший в "Ступени": Kandinsky, *Die gesammelten Schriften*, 45.

²⁶ *О духовном*, 22.

²⁷ "Зеленый звук", см. В.В. Кандинский, *Композиции для сцены...*

²⁸ Образы из существующих в русском и немецком вариантах стихотворений "Вода", "Холмы", "Не", "Отчего"; см.: Кандинский, "Klänge"; Д.В. Сарабьянов, Н.Б. Автономова, Кандинский: Путь художника. Художник и время, М., 1994, 164–172. См. также: Б.М. Соколов, "Кандинский. Звуки. Издание салона Издебского". История и замысел неосуществленного поэтического альбома", *Литературное обозрение*, 1996, 4, 3–41.

²⁹ Кандинский, "О понимании искусства", *Весенняя выставка картин. Одесса. Март 1914. Каталог*, Одесса, [1914], 9.

³⁰ "Кёльнская лекция", 57 (НН, 90).

³¹ Автоперевод текста "Lied" из "Klänge", не включенный в макет альбома "Звуки" (макет и рукописи хранятся в Фонде Габриэле Мюнтер и Йоханнеса Айхнера). В правом верхнем углу автографа – вариант заглавия: "Нож и перо".

³² Кандинский, "О понимании искусства", 10.

³³ *Ступени*, 45–46.

³⁴ Кандинский, "Куда идет 'новое' искусство", 2 (HH, 86).

³⁵ "Bild mit weißem Rand", *Kandinsky. 1901–1913*, Berlin, 1913, XXXIX.

³⁶ Кандинский, "О понимании искусства", 13.

³⁷ "Komposition 6", *Kandinsky. 1901–1913*, XXXV–XXXVI.

³⁸ См.: Hans K. Roethel and Jean K. Benjamin, *Kandinsky: Catalogue Raisonné of the Oil Paintings*, vol. 1, London, 1982, № 425 (картина на стекле "Всемирный потоп"), № 464 ("Композиция 6"), № 422 (картина на стекле "Воскресение"), № 448 ("Кавалер с трубой"), №. 507 ("Всадники Апокалипсиса II").

³⁹ "Komposition 6", XXXV.

⁴⁰ Kandinsky, *Die gesammelten Schriften*, 58 (HH, 91).

⁴¹ Н.Н. Пунин, "В защиту живописи", *Аполлон*, 1917, № 1, 64, цит. по кн.: Д.В. Сарабьянов, Н.Б. Автономова, *Кандинский*, 139.

⁴² Письмо к Г. Мюнгер от 4 июня 1916 г.; см.: Hans K. Roethel and Jean K. Benjamin, *Kandinsky: Catalogue Raisonné of the Oil Paintings*, vol. 2, New York, 1984, 580; пер. в кн.: Д.В. Сарабьянов, Н.Б. Автономова, *указ. соч.*, 141.

⁴³ Кандинский, "О 'Великой Утопии'", *Художественная жизнь*, 1920, № 2.

⁴⁴ П. Эттингер, "В.В. Кандинский, Текст художника", Москва, 1918, изд. Отдела изобразительных искусств Народного Комиссариата по Просвещению" [рец.], *Художественная жизнь*, № 2, январь–февраль 1920, 49. "Новейшая" теория Кандинского была изложена в книге 1912 года и в докладе на Всероссийском съезде художников в Петербурге (декабрь 1912).

⁴⁵ "Я был, так или иначе, уверен, что, живи я достаточно долго, я вошел бы в область, стоявшую перед моими глазами. Так вершину горы видно от ее подножия" ("Кёльнская лекция", 57; HH, 90).

⁴⁶ П. Эттингер, *указ. соч.*, 49.

⁴⁷ Konstantin Umansky, "Kandinskijs Rolle im russischen Kunstleben", *Ararat*, 2. Sonderheft, Mai–Juni 1920, 28–29.

- ⁴⁸ Цит. по кн.: *Неизвестный русский авангард*, М., 1992, 97. Последние две фразы восполнены по оригиналу: Отдел рукописей Российской Государственной библиотеки, ф. 339, кар. 6, ед. хр. 11, л. 7.
- ⁴⁹ Кандинский, "Шаги Отдела Изобразительных Искусств в международной художественной политике", *Художественная жизнь*, 1920, № 3, 17.
- ⁵⁰ Кандинский, "Маленькие статейки по большим вопросам. I. О точке", *Искусство: Вестник Отдела Изобразительных Искусств Народного Комиссариата по Просвещению*, 1919, № 3, 1 февраля, 2.
- ⁵¹ Ср.: "Самое слово *композиция* вызывало во мне внутреннюю вибрацию. Впоследствии я поставил себе целью моей жизни написать "Композицию". В неясных мечтах неуловимыми обрывками рисовалось передо мною подчас что-то неопределенное, временами пугавшее меня своей смелостью. Иногда мне снились стройные картины, оставлявшие по себе при пробуждении только неясный след несущественных подробностей. Раз в жару тифа я видел с большой ясностью целую картину, которая, однако, как-то рассыпалась во мне, когда я выздоровел. [...] С самого начала уже одно слово "Композиция" звучало для меня как молитва. Оно наполняло душу благоговением. И до сих пор я испытываю боль, когда вижу, как легкомысленно зачастую с ним обращаются" (*Ступени*, 25).
- ⁵² *Ступени*, 26–27.
- ⁵³ Константин Уманский, *op. cit.*, 29.
- ⁵⁴ Hugo Zehder, *Wassily Kandinsky: Unter autorisierter Benutzung der russischen Selbstbiographie*, Dresden, 1920, 53.
- ⁵⁵ "О 'Великой Утопии'", 3.
- ⁵⁶ Kandinsky, *Complete Writings on Art*, 476–477.
- ⁵⁷ *Ступени*, 34.
- ⁵⁸ См.: Rudolf Wackernagel, "Bei 'Öl' auch Aquarell... bei 'Aquarell' auch Öl usw.": Zu Kandinskys Ateliers und seinen Maltechniken, *Das bunte Leben: Wassily Kandinsky im Lenbachhaus*, Köln, 1995, 549–551.