Санкт-Петербургский государственный университет

**ДАНИЛОВА Лина Владимировна**

**Выпускная квалификационная работа**

***Предметное и беспредметное в творчестве В. В. Кандинского***

Уровень образования: *бакалавриат*

Направление *50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки»*

Основная образовательная программа *СВ.5045.2018
«Свободные искусства и науки»*

Научный руководитель: преподаватель факультета Свободных искусств и наук СПбГУ, ст. науч. сотр. РИИИ, канд. иск.
Саблин Иван Дмитриевич

Рецензент: сотрудник Научно-просветительного отдела Государственного Эрмитажа
Дейнека Павел Владимирович

Санкт-Петербург

2022

**Содержание**

[**Введение** 3](#_Toc104301071)

[**Глава 1. От предметного мира к беспредметному искусству. Предпосылки появления В. В. Кандинского-художника и теоретика** 8](#_Toc104301072)

[1.1 Культурно-исторические и художественные предпосылки авангарда 8](#_Toc104301073)

[1.2 Кризис предметного, эстетический идеал и ценности нового искусства 14](#_Toc104301074)

[1.3 Оппозиция «предметное/беспредметное». Василий Кандинский как первый теоретик беспредметного 22](#_Toc104301075)

[**Глава 2. Творчество В. В. Кандинского: от предмета к абстракции** 37](#_Toc104301076)

[2.1 Становление и художественные искания В. В. Кандинского 37](#_Toc104301077)

[2.2 Основные элементы и развитие теории беспредметного искусства В. В. Кандинского 57](#_Toc104301078)

[2.3 Соотношение предметного и беспредметного 68](#_Toc104301079)

[**Заключение** 80](#_Toc104301080)

[**Список литературы** 86](#_Toc104301081)

**Введение**

Художественная теория Василия Кандинского представляет собой яркое явление в истории искусства XX века. Кандинский был среди первых, кто начал изучать и обосновывать возможность существования искусства без предмета.

Путь художника с самого начала был особенным: с детских лет его привлекало художественное творчество, он имел необычное восприятие действительности, однако во взрослом возрасте не сразу предпочёл стезю художника успешной научной деятельности. Опыт научной деятельности, не связанной с искусством, впоследствии позволил Кандинскому совмещать традиционные научные подходы с авторским стилем исследования.

С помощью живописи в качестве основного инструмента, он искал путь достижения баланса между реальностью и абстракцией, провозгласив неизбежность поворота искусства к «духовному». Эволюция художественного и теоретического сознания происходила всё время жизни Кандинского. Результатом синтеза активной художественной и научной деятельности, личных интересов и взглядов, жизненного опыта Кандинского стала теория, оказавшая влияние на художников-современников и до сих пор вызывающая интерес исследователей, прежде всего, в сферах искусства и философии.

Отношение Василия Кандинского к предмету в живописи представляет интерес, поскольку оно, с одной стороны, остаётся неизменным — Кандинский признаёт равноправие предметности и абстракции, а с другой, значимость предмета в художественной деятельности рассматривается от противного — через эксперименты в поле абстракции. Ранний этап живописного творчества Кандинского предметен, в это время создаются отдельные заметки о форме и цвете. С возрастанием мастерства и понимания целей искусства происходит движение к абстракции, Кандинский оформляет свои представления об искусстве как о средстве передачи, в первую очередь, душевных состояний. В теории это проявляется не в размышлениях о беспредметности, а в глубоком изучении назначения и смысла элементов живописи.

Следует отметить тот факт, что теоретические размышления Кандинского не имели под собой серьёзной научной базы, повествование обычно отталкивается от практики искусства. Складывается ощущение, что Кандинскому хотелось охватить как можно больше, высказаться за все искусства сразу, при том, что он был прежде всего художником, поэтому, в попытках сделать свои высказывания более точными, прибегал к поэзии и сравнениям с музыкой, называя это «сменой инструмента». И всё же теоретические изыскания Кандинского отличаются, с одной стороны, страстностью и эмоциональностью, а с другой — содержательностью.

Данное исследование видится актуальным, поскольку, несмотря на существенное количество исследований, посвящённых теоретическим и художественным устремлениям Кандинского, кажется недостаточным внимание, уделённое категориям «предметное» и «беспредметное» в теории Кандинского и развитию вокруг них мысли и художественной практики художника.

Сборник статей «Беспредметность и абстракция» под редакцией Н. Б. Автономовой и др. предлагает разноплановое и глубокое рассмотрение проблем развития абстрактного искусства. Несколько статей посвящены непосредственно Кандинскому или рассматривают его творчество косвенно. Особенную ценность для данной дипломной работы представляют статьи Е. В. Сидориной «Предметное/беспредметное», Н.Л. Адаскиной «Абстракция — беспредметность: начала и концы» и Е. Халь-Фонтэн «О пути В.В. Кандинского к абстракции».

Книга Ю. Н. Гирина «Картина мира эпохи авангарда: авангард как системная целостность» рассматривает феномен авангарда как глобального художественно-идеологического комплекса. В одной из глав автор обращается к понятию «духовное» и рассматривает его не только в теории В. Кандинского, но и устанавливает происхождения концепта духовности. Рассмотрение теории В. Кандинского в разных аспектах происходит эпизодически на протяжении всего повествования.

Искусствовед М. Ю. Герман посвятил Кандинскому статью «Кандинский: чудо Мурнау — путь к освобождению» в своей книге «Модернизм. Искусство первой половины ХХ века». М. Ю. Герман среди основных характеристик творчества художника называет интеллектуализм и выражает идею о том, что теория Кандинского служит не столько объяснению произведения и порядку его создания, сколько объяснению целой системы идей. Искусствовед настаивает на разделении теории и практики у Кандинского.

Некоторые современные исследования обращают внимание на менее изученные аспекты биографии и теории Кандинского. Сборник статей «Многогранный мир Кандинского» под редакцией Н.Б. Автономовой, Д.В. Сарабьянова, В.С. Турчина посвящён рассмотрению самых разнообразных аспектов творчества и философии Кандинского. Общие усилия учёных из разных областей науки позволили углубить теоретические представления о деятельности Кандинского по множеству малоисследованных вопросов.

Особое место занимает труд Б. М. Соколова «Василий Кандинский. Эпоха Великой Духовности. Живопись. Поэзия. Театр. Личность», который призван интерпретировать творческое наследие художника, структуру и «духовный импульс» его главных работ. Автор в основном концентрирует своё внимание на влиянии мессианских идей и на идее «пророческого искусства», рассматривает виды творчества Кандинского, которые исследователи часто обходят стороной — поэзию, театр, литературно-теоретические тексты.

Цель данной дипломной работы — рассмотреть художественную теорию и творчество Василия Кандинского с точки зрения отношения «предметное — беспредметное».

Задачами дипломной работы являются:

1. изучить причины и предпосылки появления беспредметного искусства, а также роль В. Кандинского в этом процессе;
2. исследовать основные этапы творчества и становления теории В. Кандинского;
3. проанализировать основные концепции теории В. Кандинского, выявить их особенности;
4. рассмотреть способы и формы, которые избирает В. Кандинский для исследования и иллюстрации идеи беспредметности, а также то, как эта идея трансформируется и проявляется под влиянием индивидуальности художника;
5. рассмотреть отношение «реального» и «абстрактного» в теории и творчестве В Кандинского;
6. составить целостное представление о В. Кандинском как о самобытном художнике и творце, исследователе идеи беспредметности.

Объектом исследования является творчество Василия Кандинского. Предметом изучения является отношение «предметное» и «беспредметное» в теории и живописи художника.

Практическая значимость исследования заключается в том, что оно может обогатить теоретическую базу для дальнейшего исследования отношений между предметным и беспредметным в творчестве Кандинского. В работе обозначено множество различных аспектов теории Кандинского, присутствуют ссылки на классические труды В. Воррингера и Х. Зедльмайра, труды искусствоведов и исследователей, рассматривающих наследие Василия Кандинского во множестве направлений.

Исходя из поставленных целей и задач, исследование получило следующую структуру:

Во введении отражена суть исследования, выявлены цели, задачи, предмет и объект работы, обоснована актуальность.

В первой главе рассматриваются историко-художественные и социальные предпосылки появления беспредметного искусства в рамках авангарда. Особое внимание уделяется эстетике, целям и задачам нового искусства, в частности, абстрактного. Рассматриваются идеи основоположников абстракционизма В. Кандинского, К. Малевича и П. Мондриана в качестве иллюстрации различий во взглядах на путь развития беспредметного искусства. Даётся обоснование выбора фигуры В. Кандинского для исследования.

Во второй главе Василий Кандинский рассматривается как первый теоретик беспредметного в поиске нового художественного языка, художественные основы и идеи творчества В. В. Кандинского, трансформация его творчества от предметности до абстракции. Выполнен обзор основных теоретических трудов и концепций, сделана попытка проследить развитие теории и восприятие идеи о беспредметном искусстве. Отдельная часть главы отведена исключительно рассмотрению соотношения предметного и беспредметного в теории В. Кандинского.

В заключении приведены выводы по каждой главе и основные итоги исследования.

**Глава 1. От предметного мира к беспредметному искусству. Предпосылки появления В. В. Кандинского-художника и теоретика**

**1.1 Культурно-исторические и художественные предпосылки авангарда**

Социальный, идейный культурный кризис буржуазной цивилизации, который начался к концу XIX в., особенно остро проявился в начале XX века. Восторг и оптимизм эпохи Просвещения, господство гуманистического мировоззрения ушли в прошлое. Подверглись сомнению возможность справедливого устройства мира, способность человека отстоять свою свободу и независимость во враждебной среде, преобладание добра над злом в человеческой душе. Упадок, в последствии Первая мировая война, потеря прежних ценностей и ориентиров, отказ и потеря актуальности прежних методов, растерянность, поиски новых смыслов — все это отразилось в творчестве художников-модернистов[[1]](#footnote-1). Противоречия и неопределённость предоставляют место для нового и неожиданного, особенно в искусстве. Один из лидеров русского экспрессионизма Ипполит Соколов заявлял: «В эпоху борьбы и катастроф должна быть одна только музыка диссонансов». Диссонанс по определению Соколова — «это движение, порыв, взлет, беспокойство, прилив, страстность и напряжение, это жизнь»[[2]](#footnote-2). Именно такие эпитеты могут быть применимы к модернизму и зарождающемуся авангарду.

Поворотным событием для искусства конца XIX-начала XX века стало широкое распространение машинного производства и технологий, что поставило вопрос о необходимости искусства и роли художника в целом. До XX века искусство было тесно связано с реализмом и требовало неотъемлемого уважения и внимания к натуре. Искусство было чуть ли не единственным инструментом, которое было способно запечатлевать действительность наиболее реалистично. Это продолжалось до тех пор, пока не был изобретён фотографический процесс и фотокамера. С их появлением вопрос о цели и необходимости искусства вообще в том виде, которое оно существовало столетиями, стал основным. То, что делали художники, теперь перестало быть актуальным, поскольку камера могла делать это лучше любого из них, «искусство художников было погребено в маленьком гробу — фотоаппарате»[[3]](#footnote-3).

Философ Вальтер Беньямин в эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» рассматривает проблемы, с которыми столкнулось искусство в новую эпоху. Главный вопрос — чем отличается оригинал от копии, при условии, что вторая сохраняет цвет, форму и размер первого? Беньямин отвечает, что репродукция утрачивает «здесь и сейчас» произведения искусства, «его уникальное бытие в том месте, в котором оно находится. На этой уникальности и ни на чем ином держалась история, в которую произведение было вовлечено в своем бытовании. Сюда включаются как изменения, которые с течением времени претерпевала его физическая структура, так и смена имущественных отношений, в которые оно оказывалось вовлеченным»[[4]](#footnote-4). Репродуцирование «выводит репредуцируемый предмет из сферы традиции»[[5]](#footnote-5), затрагивает сакральность творческого процесса и художественного проявления, недоступность произведения искусства, сравнимую с религиозными святынями. Традиция, как известно, на протяжение многих веков, была незыблемой составляющей искусства вообще.

Импрессионисты подвергались критике за фривольность и инакомыслие, поскольку затронули глубокую традиционную ценность — иерархию жанров, выбирая субъективность и фокус на индивидуальных переживаниях, нежели чем методическое «выстраивание мирообъемлющих смысловых систем (мифологических, религиозных, политических, идеологических). Их почему-то перестает интересовать “большой нарратив”, то есть онтология, философия истории, просветительская мысль, наследие священных и сакрализованных текстов»[[6]](#footnote-6). Они выражают пренебрежение к антропоцентризму, к слепому обслуживанию человека и всяческих постулатов общества. Кажется, что те, кто критиковал импрессионистов за неуместную и вызывающую наготу моделей, легкомысленность мазка и работу на пленэре, на самом деле чувствовали, что дело в другом: в неуважении к традиции.

Появление русского авангарда было обусловлено теми же процессами, что и на Западе, главными направлениями, оказавшими влияние на новое искусство были импрессионизм, постимпрессионизм и символизм. Хотя художники-экспрессионисты, совершавшие первые авангардные открытия, старались дистанцироваться от предшественников, художников-постимпрессионистов Ван Гога, Сезанна, Гогена и других. Как революция решительно порывает с прошлым и при этом стремится сохранить всё лучшее, так и в авангарде разрыв с традицией соединяется с выборочными источниками вдохновения в виде опыта импрессионистов, постимпрессионистов и сюрреалистов.

Авангард сам по себе и в отношении традиции «балансирует в каком-то пограничном пространстве, выстроенном в промежутке жесткого самоопределения и безграничных свобод»[[7]](#footnote-7), возможно, потому, что «золотая середина» относится к традиции, которая рамками и ограничениями прокладывает путь к недостижимому идеалу, важность которого постоянно оспаривается романтическими порывами.

Цель авангарда в целом — радикально преобразовать сознание человека с помощью средств искусства. Эта цель позаимствована у модернизма, однако модернизм не стремился преобразовать с помощью искусства ещё и общество. Модернистское искусство — скорее эстетическое несогласие с прошлым, когда авангард — бунт против традиции. Если модернизм изначально сосуществует с реализмом, то авангард, уже как часть модернизма, реализм радикально отвергает[[8]](#footnote-8). Модернизм не бунтует против традиции так, как авангард, в целом он принимает, или по крайней мере, не отрицает правила традиции, но стремится преобразовать их с помощью новой эстетики, придумать для них новый язык.

Сложность изучения искусства во всех его проявлениях на рубеже XIX-XX веков состоит во многом в многочисленности исследований по вопросу, которая сочетается с разрозненностью мнений, способов рассмотрения проблем. Это отмечает, например, Ю. Н. Гирин в книге «Картина мира эпохи авангарда». Он замечает, что «в работах западных исследователей далеко не всегда явления авангардной культуры квалифицируются как таковые; <…> типологической классификации препятствует фатальное смешение понятий «модернизм» и “авангард”, а также “модерн”; не выработаны научные критерии для определения границ понятия “авангард”»[[9]](#footnote-9). Говоря о работах русскоязычных авторов, Ю. Н. Гирин отмечает лучшее понимание феномена авангарда, однако немногие труды исследователей действительно достойны внимания. Достаточное количество работ отличаются «тематической размытостью», «примитивностью идеи»[[10]](#footnote-10), излишним влиянием идеологии на ход мысли и выводы авторов и просто дилетантством, непониманием изначально выбранной темы. Несмотря на большое количество работ по вопросам авангарда и в целом искусства периода конца XIX-XX вв., есть ощущение отсутствия единства и целостности картины мира эпохи авангарда.

Одна из главных проблем для исследования авангарда и явлений внутри него состоит во многом в многочисленности различных точек зрения на модернизм и авангард, а особенно на их положение по отношению друг к другу. Мнения по этому вопросу разнятся от противопоставления этих понятий до их слияния и взаимозаменяемости[[11]](#footnote-11). В русском языке сложность определения двух понятий осложняется присутствием ещё и понятия «модерн», которое нередко путают с «модернизмом». Множество примеров уравнивания понятий «модернизм» и «авангард» приводится в монографии «Авангард в культуре ХХ века (1900-1930 гг.): Теория. История. Поэтика».

Более интересны примеры восприятия их как отдельных понятий и способы их расположения по отношению друг другу у разных авторов. Так, М. Ю. Герман определяет модернизм как «систему новых “художественных ходов”», которые укоренены в «открытиях классического авангарда», а авангард как «период революционного становления новейшего искусства XX века, субъективно построенного на отрицании»[[12]](#footnote-12). Такое определение не уникально[[13]](#footnote-13), но запутывает, получается, что авангард идёт впереди модернизма, а не является, вопреки наиболее популярному представлению, радикальным явлением и острой реакцией на принципы модернизма, выступает как явление, которое своей непохожестью и умением бросить вызов уже существующему и устоявшемуся, только расширяет модернистские принципы[[14]](#footnote-14). М. Ю. Герман, однако, замечает, что «практически развести авангард и модернизм вряд ли возможно, хотя бы в силу хронологического и событийного их переплетения и того факта, что действующими лицами обоих явлений часто становились одни и те же персонажи»[[15]](#footnote-15).

В данной дипломной работе будет принят взгляд на авангард как на радикальное явление внутри модернизма, как прорыв в будущее и расширение модернистских границ и практик, их более глубокое изучение, свободное от границ традиции[[16]](#footnote-16). Всё же главный интерес в этом исследовании — Василий Кандинский как теоретик авангарда, поэтому в фокусе именно авангард как явление в искусстве начала XX века, и при этом нет необходимости надолго останавливаться на аспектах историографии использования понятий «модернизм» и «авангард».

Изначально термин «авангард» употреблялся в политической сфере. В 1885 году термин был употреблён писателем и искусствоведом Теодором Дюре в книге «Критика авангарда», в которой была выражена поддержка импрессионистам[[17]](#footnote-17). С того времени термин обрёл объём и сложность, стал выражать борьбу за всё новое, отклоняющееся от традиции в искусстве. В целом, это слово сохранило своё значение первенства и силы, которая ведёт за собой. Общий характер авангарда как явления, порывающего с традицией и принципами прошлого, полностью отражает прямое значение этого слова.

Авангард стремится создать принципиально новое искусство, занимаясь не улучшением его средств, а экспериментами с его сутью, с самим предметом искусства. Авангардный художник часто имеет активную и радикальную позицию не только в искусстве, но и в политике: многие русские авангардисты придерживались левых взглядов и с интересом относились к левой идеологии.

Кризис — первооснова авангарда. Технические, политические, социальные события радикально повлияли на сознание художественное. Искусство начала XX века — попытка вернуть себе «золотое время», утраченные смысл и значение, попытка преодолеть противоречия между традицией и новой эстетикой, поиск новых ориентиров в мире машин, принципиально нового способа производства изображения с помощью камеры и возможности бесконечного копирования и воспроизведения. Потеря сакральности искусства, художественного труда, возможность обезличенного производства искусства, потеря ауры также определили в дальнейшем возникающие проблем и противоречия, а также путь развития и поиска нового искусства. Такие непростые, новые обстоятельства для искусства означали эксперименты с привычными средствами, с самим художественным языком, с негибкостью традиции.

**1.2 Кризис предметного, эстетический идеал и ценности нового искусства**

События, предшествовавшие возникновению (русского) авангарда, приводят к мысли, что формирование его художественного облика проходило под сильным давлением внешних факторов и явилось следствием не только социально-политических процессов, но и художественных событий, переосмысления искусства и привычных о нём представлений. В такой обстановке актуальным и закономерным становится вопрос: Каким образом авангард решил главный вопрос эстетики об отношении искусства и действительности?

«Искусство, как метод строения жизни (отсюда - преодоление материи), — вот лозунг, под которым идёт… представление о науке искусства»[[18]](#footnote-18) — так определил новое направление искусства теоретик «левого искусства» Н. Ф. Чужак. Он критикует «махровый идеализм» буржуазного искусства, оговариваясь, что он даже для него и не обязателен, однако позже называет его «отрыжкой». Тем не менее в таких резких заявлениях Н. Ф. Чужак демонстрирует, что новому искусству не по пути с буржуазными пережитками, где искусство выступает «методом познания жизни», идя вместе с пассивной созерцательностью, и эта связка представляет собой «наивысшее, и всё же детально укороченное, содержание старой, буржуазной эстетики»[[19]](#footnote-19).

Во всём тексте нет никакой речи о необходимости «красоты» и «прекрасного», наоборот, о «”вечной красоте” <…> шамкают разве что молодящиеся старички»[[20]](#footnote-20). Новое искусство «сольётся с жизнью, искусство проникнет жизнь. А значит — не может быть ни какого-то особого занятия искусством, даже понимаемым, как "труд", ни каких-то особых от единослиянной жизни "произведений искусства", специально, как таковых, сделанных»[[21]](#footnote-21). Эта позиция говорит о материализме, через оптику которого должны были смотреть левые русские авангардисты, однако не все они действительно пользовались ей, каждый художник выбирал собственную форму выражения своего видения.

Задача нового искусства в целом — переосмысление культурного пространства, идеи искусства в целом, его места и роли, а также создание принципиально новых норм и ценностей, которые будут актуальны не только в сфере искусства, но и лягут в основу личности нового типа, вместе с новым мышлением и новым восприятием. «Искусство - это лишь робкое ученичество перед лицом огромно-развивающейся, творимой жизни. И ребяческие экзерциции - произведения его, во имя единого <…> подхода современников к вырастающему из обломков противоречий будущему»[[22]](#footnote-22) — вот новая судьба всех художественных изысканий. Новая роль искусства — фрагментами (произведениями) шаг за шагом выстраивать новое будущее. Эта роль, однако,
не является самоцелью, искусство не занимается самолюбованием, а служит лишь формой для поиска новых идеалов.

Для нового художника необходимо осознанное отношение к действительности, поскольку те принципы, которые они используют для своих произведений, будут воплощены теперь в новом мире без «идеализма». «Это был прекрасный момент, когда действительно власть над искусством оказалась в руках самих художников»[[23]](#footnote-23) — так писал Казимир Малевич о новом периоде в искусстве. Получается, что не политики и буржуа теперь строят общество и государство, а художник своими руками создаёт новый мир.

Общей для художников авангарда была идея всеобщего преобразования мира: «каждый из художников русского авангарда был художником-универсалом, работающим практически во всех областях художественного творчества»[[24]](#footnote-24). И хотя был провозглашён курс на отказ от идеализма, ультимативная идея создания нового, со всех сторон преобразованного мира, нового человека, принципиально новой формы — такая задача по своему объёму и уровню выдвигаемых требований может быть так же названа «идеалистической», для выполнения которой необходимы будут большие ресурсы и коренной слом сознания художника и зрителя. Т. В. Балицкая отмечает, что «глобальностью и утопичностью своих задач эта идея была во многом созвучна утопии Ренессанса»[[25]](#footnote-25).

На фоне такой большой цели наблюдается раздробленность средств её достижения, то есть множество различных направлений, источников вдохновения и ориентиров. Исследователи и интересующиеся авангардом непременно отмечают нелинейность развития нового искусства, которая заменяется на «калейдоскопическую картину взаимодействий, отражений, мерцаний и постоянных возвратов»[[26]](#footnote-26). Футуристы и кубофутуристы, супрематисты, конструктивисты, лучисты, абстракционисты — так в первой четверти XX века называли себя те, кого сейчас называют «русскими авангардистами». При этом «каждый феномен авангардистского искусства, достаточно крупный, окружен многочисленными текстами манифестов, деклараций, высказываний <…> Сборники манифестов и высказываний художников конструируют модель исторической реальности <…> являющуюся, по сути, новой художественной реальностью»[[27]](#footnote-27).

Авангарду в целом свойственно отвержение «прекрасного», а также мышления в критериях «хорошо» и «плохо». В. С. Турчин пишет, что произведения авангарда являются «внекачественными», что вызывает восклицания в духе «И я так могу!», тем самым утверждается принцип «творчества каждого и для каждого»[[28]](#footnote-28). При этом сохраняется возможность оценивания «качества идей», которые должны в идеале обеспечить долгосрочное развитие авангардного искусства, а также оценивание «масштабности мастера», что по сути равно уровню качества идеи.

Столь же свойственен революционно-разрушительный пафос по отношению традиционному искусству и свойственным ему мимесису, реалистически-натуралистической манере; к консерватизму, мещанству, академизму. Все эти вещи так или иначе упираются в элитарность. «Насколько для авангарда безразлична идея шлифовки формы ради нее самой, настолько же он, по сути, далек от элитарных концепций»[[29]](#footnote-29), — пишет В. С. Турчин. Задача же делать всё наоборот не в качестве самоцели, а как способ воплотить «желание массовости, тотальности, всеобщности»[[30]](#footnote-30). Возникающая массовая культура как новая «норма» точно также чужда авангарду, хотя она «как некий индустриальный фольклор ХХ столетия впитывается иконографией авангарда на условиях “низовой” культуры»[[31]](#footnote-31).

Тем не менее авангард не приобретает тот же размах и те же формы. «В настоящий период после философии и религии искусство, возможно, есть единственная попытка, которая выполняет то, что в другие века называли “духовной способностью человека” <…> Авангард стремится породить неискусство и поставить его на место философии»[[32]](#footnote-32): в силу существования этой новой мировоззренческой картины, подкреплённой новой философией, которая по причине сложности и многочисленности новых художественных идей не может быть такой же удобоваримой как темы и образы массовой культуры, сам становится если не в материальном, то в духовном смысле «элитарным» с точки зрения предполагаемого уровня знаний для его восприятия. Однако же простые и понятные призывы и идеи, которые раннее были приведены (цитаты Н. Ф. Чужака), в общем демонстрируют возможность становления иного, но всё же понятного «массово-немассового» искусства авангарда.

Из первого возникает второе обстоятельство — экспериментальный характер авангарда. Эксперимент в живописи связан с отказом от того, что было перечислено раннее, то есть от мимесиса, линейной перспективы, элитарного восприятия[[33]](#footnote-33), а также с выработкой новых средств передачи движения, времени и смысла, изучения свойств цвета и света, изобретения новых художественных направлений, подходов концепций, таких как, например, цветоформы М. В. Матюшина, концепция «внутренней необходимости» В. Кандинского, а также многочисленные «-измы» каждый со своей идеей и способом её выражения. Однако при этом «примечательно, что разнообразные “-измы” по преимуществу не сменяли друг друга в эволюционном векторе, а существовали соположенно, практически синхронно, параллельно друг другу, как “вариации на основную тему”»[[34]](#footnote-34). Выход искусства за свои пределы, сочетание движения, цвета, формы в совокупности создают мощные ассоциации, которые не вызывают впечатления заурядного, закономерно появившегося направления в искусстве.

Авангард и его эксперименты — это ответ на ограничения, которые присущи искусству, особенно в традиционной форме, и ограничения извне (власть, общество, религия), которые стали предметом размышлений, и освобождение от них было возможно в свободном творчестве. Идея о свободном творчестве опирается на бессознательные механизмы, лежащие в основе творческого процесса: «Произведение искусства <…> рождается из глубин человеческой психики, не подчиняясь ни внешним нормативам, ни рациональному диктату. Случайное, непроизвольное, алогичное, неконструктивное становятся источниками и основными принципами свободного творчества»[[35]](#footnote-35). Таким образом, зарождение и развитие искусства русского авангарда подчинялось, в том числе идее о «свободном искусстве». Стихийность, импульсивность, нерациональность, мгновенность фокуса авангардистов также могут быть связаны с этой идеей.

Однако свойственная авангарду радикальность не так проста, как может показаться. Искусствовед Екатерина Бобринская отмечает важную для понимания авангардных экспериментов и в частности, философии В. Кандинского, вещь. Авангард представляется «революционным», «радикальным», но эта радикальность двойственна: «Сам жест разрушения, деформации обнажает, высвобождает архаические, глубинные пласты мира искусства, «забытые» культурой. Движение к границам привычной территории искусства в авангарде конца 1910-х и начала 1920-х годов - это и разрушительная, и «консервативная» тенденция. На первый взгляд эти опыты следуют сугубо модернистской логике, однако в глубине они полны архаических энергий»[[36]](#footnote-36).

«Обращение к первобытным пластам культуры для участников авангарда было одним из условий освобождения от непосредственной исторической традиции и было весьма осознанным…»[[37]](#footnote-37), — замечает искусствовед Н. Злыднева. Магическое мышление, анимизм свойственны архаическому сознанию, но находят своё место и в эстетике авангарда: «такое понятие, как “душа”, вроде бы совсем чуждое авангардной эстетике, не полностью из нее изгнано. “Пощечина общественному вкусу” объявляет “душу — единственной истиной”»[[38]](#footnote-38).

Искусствовед И. А. Вакар приводит следующее объяснение: функционирование искусства в обществе обусловлено всё большим отрывом от реальной жизни, утратой жизненной значимости, возрастающей элитарностью, пропасть между жизнью и старой литературой великих классиков[[39]](#footnote-39). Привычный уклад искусства, незыблемые его принципы изжили себя, и необходимость перемен остро ощущалась.

Первый и важнейший симптом глубокого кризиса искусства — исчерпанность работы с натуры, её восприятия. Наступил момент, когда у художника больше не получается посмотреть на натуру свежим взглядом, только вымученным[[40]](#footnote-40). Путь избавления от тягот восприятия натуры лежит в дистанцировании от неё. Чем дальше от неё, тем проще интерпретация, роль которой возрастает. Авангардисты заняты выработкой собственного стиля, однако они против твёрдого стиля-маски, за которой прячется реальный человек и художник: художественные истины только являются почвой для художественных возможностей[[41]](#footnote-41).

То есть, с разрушением «большого стиля» происходит размывание границ, кризис традиционных жанров[[42]](#footnote-42). Размывание границ — попытка оживить старые художественные структуры. Раньше в картинах общепринятых жанров был пафос, который превратился в набор примерно одинаковых ситуаций и сцен.

Второй симптом — перемена местами формы и содержания[[43]](#footnote-43). В конце века роль сюжета начинает играть мотив, подтекст, сначала «эмоциональный», а потом символический. Пока что речь идёт о фигуративной живописи, однако она изменяется изнутри. Форма содержательна и отражает некоторые смысловые качества, а тема, сюжет, мотив, изобразительно-предметная часть переходят в разряд внешних элементов, который важны постольку, поскольку они органически сочетаются со смыслом полотна. Василий Кандинский переживал эту перемену так: «Я искал такой предметности, которая могла бы дать оправдание краскам»[[44]](#footnote-44).

Итак, перед новым авангардным искусством стояла первостепенная задача — решить вопрос о том, как теперь соотносятся искусство и действительность, и что и как теперь должен делать художник. Авангардистов объединяла общая цель — создание кардинально нового искусства и подхода к нему, искусства, которое должно было сформировать и нового человека. Несмотря на стилистическое несоответствие и различный взгляд на то, каким именно путём эта цель должна быть достигнута, причина появления художников авангардистов с их философией, манифестами и грандиозными идеями была в системном кризисе искусства, самого его содержания и предмета. Переосмысление содержания и формы подводит авангардистов к крушению господства предметного (фигуративного) искусства и к осознанию сущности, которую они позже назовут беспредметностью.

**1.3 Оппозиция «предметное/беспредметное». Василий Кандинский как первый теоретик беспредметного**

Одна из наиболее значимых составляющих авангардного искусства — это оппозиция «предметное» и «беспредметное». Это отношение является особой, определяющей точкой авангардных концепций, выдвинутых видными художниками В. В. Кандинским, М. Ф. Ларионовым, К. С. Малевичем, а также П. Мондрианом, которые определили развитие множества авангардных направлений[[45]](#footnote-45). Каждый из них подходил по-своему к поиску средств создания нового живописного языка: уже упоминалась «оппозиция В. В. Кандинского (абстрагирование снизу, от предмета) и К. С. Малевича (абстрагирование сверху, от мира как концепта)», где «особняком стоит т. н. органическая абстракция («лучизм» Ларионова, опыты музыкально-живописной синестезии Матюшина, “проросли” Филонова). Татлин, Родченко, Попова, Эль Лисицкий и другие мастера-беспредметники, как правило, тяготеют к крылу абстракции, из которого позднее выкристаллизовался конструктивизм»[[46]](#footnote-46). Зарубежные абстракционисты, в особенности Пит Мондриан, так же были заняты изучением феномена беспредметности. Мондриан и его «неопластицизм» в особенности интересны, поскольку близки к поискам и ориентирам Кандинского, хотя и не идентичны им.

Художники-авангардисты разделяют единую систему ценностных ориентаций и имеют общее устремление в будущее как цель искусства. При этом исследователи искусства разделяются в хронологических делениях и причинно-следственных связях. Однако важно понимать идею беспредметного (абстрактного) искусства как общую и неотъемлемую для авангарда, который, «постоянно перекодировавший все традиционные и нетрадиционные смыслы, мог обращаться еще и ее раз к “абстракции”, к идее ее создания, наполняя эту идею различным содержанием»[[47]](#footnote-47). В. С. Турчин продолжает мысль: «Авангардизм “дорабатывался” до абстрактного искусства во всех своих крупных проявлениях, и потому появлялась своя абстракция в кубизме, экспрессионизме, дадаизме, сюрреализме, поп-арте, концептуальном искусстве»[[48]](#footnote-48). Именно поэтому имеет ценность исследование идеи беспредметности, которая стоит за выражением абстракции в «-измах».

Появление беспредметного или абстрактного искусства было предопределено кризисом предметного искусства и его восприятия: всё больше вопросов возникало о том, куда движется искусство, не изжило ли оно себя, если появляются новые художники, которые попирают фигуративность и пытаются её переосмыслить. Однако беспредметность не означает в прямом смысле «ничего»: «когда предмет, предметное, предметность связываются лишь с миром первой и второй (создаваемой человеком) природы, мыслятся натурализованно, тогда и беспредметность имеет точкой отсчета (понимания) тот же — натурный срез и означает отсутствие предметных форм принятого, привычного, натурализованного типа. Если же взгляд на предметность раздвигается, то и трактовка беспредметности изменяется, и грань: предметное / беспредметное смещается и связывается с утрачиванием (утратой) не натурной, но прежде всего смысловой определенности, осмысленности»[[49]](#footnote-49).

Фокус новых художников смещается с мимесиса ради мимесиса на глубокое изучение цвета и его влияния на человека, линий, фигур и их взаимодействий и впечатлений, которые они производят. Показательно в этом плане теоретическое исследование В. Кандинского «Точка и линия на плоскости», в котором проведено исследование глубинных основ художественного языка. Кандинский рассматривает формы «с точки зрения чисто пластического звучания — то есть как “абстрактные существа” с особыми свойствами»[[50]](#footnote-50).

Василий Кандинский первым в 1910 году явил миру свои неизобразительные акварели[[51]](#footnote-51) (хотя не все исследователи называют точные даты и точное произведение, например, Е. Дёготь[[52]](#footnote-52)) и тогда же упомянул «беспредметную любовь к живописи»[[53]](#footnote-53), он заметил движение в сторону абстракции, саму возможность её существования, и самое главное — дал этому новому явлению теоретическое обоснование, которое стало поворотным в искусстве и позволило ему получить развитие в различных формах.

Кандинский рассматривает и формы, и цвет как важнейшие составляющие нового художественного языка, которые теперь должны быть восприняты иначе: «Будучи рассмотрены со стороны их бытования в изобразительной культуре или же в аспекте непосредственного воздействия на зрителя, все эти формы, простые и производные, предстают средствами выражения внутреннего во внешнем; все они — “равноправные граждане духовной державы”. В этом смысле треугольник, круг, квадрат равным образом достойны стать предметом научного трактата или героем поэмы»[[54]](#footnote-54).

Такие размышления могут показаться идеалистичными, однако оказываются более рационалистичными в сравнении с мирискусниками, которые вели свою деятельность немногим раньше авангардистов-беспредметников, также противостояли академизму, но поддерживали принцип «искусства ради искусства» и видели смысл в возвращении русскому искусству художественности и эстетической направленности. Тем не менее здесь есть интересное совпадение. Александр Бенуа писал: «Для меня, как-никак, главным в искусстве всегда было (и до сих пор остается) то, что за неимением другого слова, приходится назвать избитым словом “поэзия” или еще более предосудительным в наши дни словом — “содержание” <…> здесь все дело в какой-то тайне, которая проникает до глубины нашего существа и возбуждает там ни с чем не сравнимые упования, надежды, мысли, эмоции и вообще то, что называется “движениями души”. В моем представлении и в моем непоколебимом убеждении эта тайна и есть искусство»[[55]](#footnote-55). То есть, для Бенуа в искусстве важнейшей является «поэзия», то есть сочетание цвета, линий, техника, служение их сюжету, который «проникает до глубины существа» и пробуждает в нём «тайны». Эта мысль очень похожа на размышления Василия Кандинского и его идею о «душевных вибрациях» и «внутренней необходимости».

И. А. Вакар по этому поводу отмечает, что «восприятие Бенуа целостнее, чем у будущих беспредметников. Оно <…> похоже на восприятие ребёнка для которого характерны любовь к “историям” и “картинкам”», а вот «Кандинский, Малевич чувствуют иначе. Если продолжить сравнение с детьми, то это — мальчишки, которым хочется разгадать поразивший их воображение фокус развинтить интересную игрушку <…> о запавших в душу образах искусства не вспоминает ни один из них. <…> Проще говоря — они другие»[[56]](#footnote-56). Тем не менее в том же тексте чуть ранее И. А. Вакар утверждает, что у авангардистов рациональное сосуществует с интуитивным, абстракционисты «не страдали чрезмерно развитым абстрактным мышлением, гипертрофией ratio…»[[57]](#footnote-57). У них рефлексия, размышления об искусстве неразрывны с эмоциональным переживанием, при этом «они далеко не всегда и не сразу осознают смысл собственных творений»[[58]](#footnote-58).

Уже была приведена мысль о том, что произведение искусства рождается в глубинах психики человека, на самом деле не подчиняясь рациональному. «Случайность» рождения произведения искусства ставит вопрос о роли автора как выразителя собственной воли и автора как проводника чего-то «свыше», бессознательного[[59]](#footnote-59). Случается, что художник переживает наплыв идей, однако бессознательное не формируется хаотично — его рождает опыт прошлого и настоящего. Авангардисты уделяют внимание рассмотрению степени влияния «случайности», того, в какой мере действует сам художник и его разум и что-то неизвестное действует через него[[60]](#footnote-60). Особое внимание случайности как методу создания произведения уделили дадаисты, они считали, что необходимо снизить долю действительного участия творца в процессе, поскольку «мысль творца ограничивает возможности искусства, наделяет его ложными идеями, а принцип случайности от них освобождает»[[61]](#footnote-61).

Авангардное произведение не рождается внезапным озарением, критика продуманного от начала и до конца творческого подхода с отсутствием случайности, контролем за натурой и степенью натуралистичности, соединяет в себе и бессознательные элементы, которые могут быть частью уже оформленной стилистики, и продуманный смысл, ожидаемое впечатление от будущего произведения. При этом «истолкование было естественной частью художественного жеста»[[62]](#footnote-62), и авангардные «теории, манифесты, программы, мистификации — не побочное умствование: это то содержание, которое они стремятся зафиксировать в произведении именно как жизнь, это и их быт, и акт художественного жизнетворения одновременно»[[63]](#footnote-63).

Вышеизложенное объясняет, почему идея беспредметного искусства также не может быть случайной, а также почему существование обширной теоретической поддержки этой и других авангардных идей было необходимым. Не кто иной, как В. В. Кандинский, в 1918 г. писал: «Развитие искусства, подобно развитию нематериального знания, не состоит из новых открытий, вычеркивающих старые истины и провозглашающих их заблуждениями <…> я дошел до того вывода, что беспредметная живопись не есть вычеркивание всего прежнего искусства, но лишь необычайно и первостепенно важное разделение старого ствола на две главные ветви»[[64]](#footnote-64), под которыми автор разумел традиционные и новаторские формы искусства.

Отношениям традиционного искусства и абстракции посвящена знаменитая работа «Абстракция и вчувствование» немецкого искусствоведа Вильгельма Воррингера, увидевшая свет в 1908 году. Ключевым понятием для Воррингера выступает «вчувствание» (Einfühlung), заимствованное у немецкого психолога Т. Липпса. Теория вчувствования стремится показать путь изучения художественных явлений через «соотнесение личности с творимой ею художественной формой»[[65]](#footnote-65).

Липпс «исходил из того, что природа художественного наслаждения есть не что иное, как “объектированное самонаслаждение”. Все эмоциональные реакции, возникающие у человека в момент восприятия искусства, являются лишь ответом на самые общие импульсы, посылаемые произведением. Главный эффект воздействия напрямую зависит от умения преобразовывать эти импульсы в собственное интимное переживание»[[66]](#footnote-66).

Главный тезис Воррингера состоит в том, что во все времена миметическое, натуралистическое изображение и геометрическая абстракция сосуществовали и «выражали два противоположных мировоззрения — чувственную вовлечённость в мир и отстранение из страха перед ним»[[67]](#footnote-67). Сам Воррингер писал: «В то время как стремление к одухотворению (в этом переводе заменяет слово «вчувствование» — прим. Л. Д.) обусловлено счастливым пантеистическим отношением искренности между человеком и явлениями 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. Это состояние мы могли бы назвать удивительной *духовной* (курсив мой — Л. Д.) боязнью пространства»[[68]](#footnote-68).

Абстракция отвечает на потребность совладать «с психической боязнью пространства обширного, бессвязного, запутанного мира явлений»[[69]](#footnote-69). Люди искали в искусстве возможность быть счастливыми, которая «состояла не в том, чтобы погружаться в вещи внешнего мира, находить удовлетворение в них, а в том, чтобы извлечь отдельную вещь внешнего мира из произвольности и кажущейся случайности, увековечить ее посредством приближения к абстрактным формам и найти таким образом точку опоры в ряде явлений»[[70]](#footnote-70). Абстракция, пишет Воррингер, «стоит у истоков всякого искусства»[[71]](#footnote-71) и, несмотря на оговорки о самой её природе, «абстрактные закономерные формы являются единственными и высшими, в которых при огромной запутанности мира человек может отдохнуть…»[[72]](#footnote-72) Однако за двумя этими формами эстетического наслаждения стоит общая потребность в самоотчуждении[[73]](#footnote-73), которое заключается в самовоплощении в художественном произведении, «погружении во внешнюю форму»[[74]](#footnote-74). В начале XX века мир снова мог ощущаться как пространство совершенного хаоса и тревоги, которые ранее испытывали первобытные люди, только теперь для современных людей.

Искусствовед Хэл Фостер иллюстрирует подход к новому хаосу на примере немецких экспрессионистов: Эрнст Кирхнер в картине «Улица. Дрезден» передаёт реальность с помощью активного цвета, искажённого пространства, являя нам новую «ужасную красоту», усиливая хаос, хотя абстракция должна воздействовать прямо противоположно; в то время как абстракция «Синего всадника», в который входили, в том числе Франц Марк и Василий Кандинский, иного рода: «Марк пытался с ее помощью установить глубинную связь с природой, а Кандинский — приобщиться к духовным сферам. Обоим художникам взаимная изоляция людей представлялась проблемой, которую нужно преодолеть, а не состоянием, требующим усугубления. В 1909 году Кандинский писал: “Мы ищем художественные формы, которые раскроют действие накопленных впечатлений”. Таким образом, вместо формулы “абстракция против вчувствования” “Синий всадник” предложил формулу “абстракция как вчувствование” — вчувствование в природу и/или духовную сферу»[[75]](#footnote-75). Художникам «Синего всадника» было важно примирить «внутреннюю необходимость» и новый внешний мир, наполненный не самыми простыми эмоциями и событиями. Для Кандинского важным было то, что чувствует зритель под воздействием комбинаций цветов и форм картины, это объясняет большую роль музыки как эстетического образца и для Кандинского, и для «Синего всадника». Цель заключалась в примирении реальности и абстракции, чувства и формы[[76]](#footnote-76).

Теория В. В. Кандинского во многом находится в соответствии с тезисами Воррингера, одно из ключевых для Кандинского понятий, понятие «внутренней необходимости», по сути, означает необходимость обличения в форму самосуществующего априорного нечто. Поиском этого «нечто», постоянно присутствующего побуждения к созданию произведения, также в числе прочего будет заниматься Кандинский.

Василий Кандинский видел кризис современного ему искусства в бездуховности: «искусство есть хлеб духовный», но современное искусство такой пищи зрителю не даёт, и потому он смотрит на картину «холодными глазами и полной безразличия душой»[[77]](#footnote-77). Вообще концепция искусства как пищи для души, источника эстетического удовольствия есть концепция «традиционного» искусства. Хотя Кандинский подразумевает под описываемым им кризисом именно вырождение предметности, выраженное в его бессмысленности и бессодержательности.

Кандинский описывает современный выставочный салон и тематику экспонирующихся картин: «животные, освещённые, в тени, пьющие воду, стоящие у воды, лежащие на траве; тут же распятие Христа, написанное не верующим в Него художником; цветы; человеческие фигуры — сидящие, стоящие, идущие, зачастую также нагие; много обнажённых женщин (часто данных в ракурсе сзади)…»[[78]](#footnote-78) и так далее, — перечисленное поражает бессодержательностью и бессвязностью, будто сам жанр полностью исчерпывает смысл произведения.

«Мы присутствуем… при глубочайших потрясениях в тысячелетних основах искусства»[[79]](#footnote-79), — такие слова произнёс Н. А. Бердяев после знакомства с выставкой «Бубнового валета» в 1916 году. «В современном искусстве дух… идёт на убыль…»[[80]](#footnote-80), а для Кандинского дух «идёт на убыль» как раз искусстве конца XIX в. Налицо совершенно противоположное восприятие проблем искусства и их причин: для одних упадок и смерть, для других новая жизнь. Причина же этих двух разных реакций — в кризисе натурного восприятия, в падении ценности предметного, фигуративного, изобразительного искусства. Многие авторы сходятся в том, что это явление нарождалось давно и почти фатально[[81]](#footnote-81).

Выбор фигуры Кандинского, как фокуса для исследования беспредметности, не случаен — вместе с Казимиром Малевичем и Питом Мондрианом он считается одним из первопроходцев абстрактного искусства. Все они творили в разных странах, в разном культурном окружении, но их объединяли эксперименты в области искусства, связанные с отказом от фигуративности. Каждый из них имел своё особенное понимание «духовного» в искусстве, у каждого сложилась своя художественная теория.

Теории Кандинского и Мондриана имеют схожесть, но одновременно они противопоставлены друг другу. Кандинский, продолжая дело экспрессионистов, был занят проблемой освобождения цвета и формы от оков реальности, которая всему приписывала определённые характеристики. Для Кандинского важнейшими являются самостоятельность цвета в его выразительности, ассоциации с музыкой, вызванные цветовыми сочетаниями, сила воздействия на душу человека с помощью цвета и формы. Главная цель искусства состоит в спасении от «бездуховности», оно должно быть проводником «истин бытия», основываясь не только на ощущениях от окружающего мира, но и на сложной внутренней работе художника, который должен отразить свои личные особенности, то, что свойственно эпохе, но при этом имеет место «чисто и вечно художественный элемент», наднациональный и вневременной. Необходимо позволить предмету раствориться в цвете, абстрагироваться от внешнего изображения, от мыслей о том, как предмет должен быть изображён и сосредоточиться на внутреннем. Со временем всё большее значение у Кандинского приобретают точка, линия и плоскость, которые получают определённое цветовое оформление, но фокус на человеческих переживаниях и духовных исканиях, связанных со взаимодействием с произведениями искусства, сохраняется.

Мондриан стоял на пути к созданию нового художественного пространства, в котором используются геометрические формы, сочетание цвета с плоскостями, прямыми линиями, образующими асимметричные решётки. Путь его творчества также, как и у Кандинского, в начале отмечен реалистичными полотнами, затем происходит переход к абстракции. Мондриан, так же, как и Кандинский, интересовался эзотерикой и был знаком с идеями Е. Блаватской, и так же верил в способность искусства вызывать духовный опыт[[82]](#footnote-82): «Моя цель — выразить всеобщую красоту настолько осознанно, насколько это возможно. Искусство может дать выход на более высокие уровни, их я, возможно ошибочно, называю духовными, хотя все, обладающее формой, по характеру своему ещё не достигло духовности. Это путь вверх из тисков материи»[[83]](#footnote-83).

Неопластицизм Мондриана является попыткой интерпретировать окружающее пространство, создать композицию, которая отражала бы универсальную гармонию космоса. Основные элементы живописи Мондриана — горизонтальные и вертикальные линии, пересекаются под прямыми углами, что ставит между ними как будто знак равенства, обе линии важны, при этом художник не наделял их «устойчивым символическим смыслом, взаимодействие пересекающихся под прямым углом линий служило в его глазах зримым отражением мистерии самой жизни. Вертикаль при таком подходе к живописи, по сути, служила знаком: она вбирала в себя весь видимый мир в тех его проявлениях, где преобладало значение вертикали. В свою очередь горизонталь вбирала в себя другую часть реальности — все то, что не развивалось вверх. Их объединение на холсте было сродни алхимическому союзу первоэлементов»[[84]](#footnote-84). Мондриан, по сути, занимался геометрической стилизацией природы, которая была основана на видении искусства как средства передачи «духовного», на видении мира как неоспоримо гармоничного космоса. Из группы «Де Стейл» Мондриан был единственным бессменным последователем неопластицизма, Тео ван Дусбург, основатель группы, так же шёл этим путём, однако впоследствии ввёл диагонали, добавляя композициям динамики и таким образом вступая в полемику со статикой Мондриана.

Если сравнивать Кандинского и Мондриана, можно сделать несколько выводов. Во-первых, Кандинский более идеалистичен, более расположен к чувственной стороне создания и восприятия искусства. Он глубоко углубляется в ощущения от цвета, проводя психологические исследования, пытаясь найти формулу, при которой впечатление от живописи будет наиболее сильным, привлекая музыку как основу для поиска резонансов между видимым и чувством. Для него важно «видеть» звуки и «слышать» живопись. Мондриан же более рационален, несмотря на его цель достичь «высоких уровней искусства», что невозможно без отхода от предметности. Вместе с группой «Де Стейл» он разделяет одни и те же принципы, которые должны были распространиться во всём, что окружает человека, и таким образом сформировать новый мир. Кандинский так же предвосхищает новую эпоху «Великой Духовности», где материя будет на службе у духа, а очищение искусства предполагает движение от телесного к духовному. Ранние теоретические работы наполнены духом мессианства, в целом идеи Кандинского порой имеют околорелигиозный характер. Мондриан же очень сдержан и в размышлениях об искусстве, и в его практике.

Во-вторых, Мондриан отказывается от сюжета, не пытается проводить каких-либо психологических параллелей, выяснять, какой цвет лучше передаёт какую-либо эмоцию, как это делает Кандинский. Смысл на самом деле прост — увидеть одновременно простоту и сложность миропорядка, его справедливость, поскольку всё на своих местах, и эта упорядоченность рождает гармонию. Многолетний процесс создания разнообразных решёток только подтверждает бесконечность гармонии космоса. Пластическое видение мира должно было примерить материю и дух, сознательное и бессознательное. Необходимо избавиться от «трагического» восприятия мира, человек должен обрести «гораздо более глубокий взгляд на чувствительную реальность. Вещи прекрасны или уродливы только во времени и пространстве. Видение нового человека, освободившееся от этих двух факторов, объединяется в уникальной красоте»[[85]](#footnote-85). Такая цель, как и у Кандинского, не лишена идеализма. Однако Кандинский, провозглашая единство «внутреннего и внешнего», духовное и те самые «трагические чувства», о которых говорит Мондриан, ставит выше всего. Пусть со временем он, находясь под влиянием художников разных направлений, особенно конструктивистов, которых он в то же время и критикует, пытается придать своей теории логику и проработать смыслы и назначение каждого элемента, но «душевные вибрации» от взаимодействия с произведением искусства всё равно остаются целью искусства.

Казимир Малевич же пытается объединить эти два подхода, соединяя геометрические формы и яркие цвета, однако для него характеры резкие творческие скачки, например, отказ от цвета в картине «Чёрный квадрат». Этот отказ также символизирует «обнуление» искусства, после которого должен появиться совершенно новый мир и новое искусство. Его целью было освободить искусство через создание безобъектного мира, и, хотя произведение создаётся от предмета, оно становится абстрактным в момент, когда на холсте остаются только чистые геометрические формы и цвета, исходный предмет остаётся нераскрытым. В отличие от Кандинского, в творческом процессе которого играла роль интуиция, чувство, супрематизм Малевича направлен на рациональное упрощение ради точной передачи идеи, как говорил сам Малевич: «Когда исчезнет привычка сознания видеть в картинах изображение уголков природы, мадонн и бесстыдных венер, тогда только увидим чисто живописное произведение. Я преобразился в нуле форм и выловил себя из омута дряни Академического искусства»[[86]](#footnote-86). Для всех троих, однако, абстракция является «апофеозом реальности, а не её низвержением»[[87]](#footnote-87), но каждый выбирает свой собственный формообразующий элемент: у Мондриана ­— вертикали и горизонтали, у Малевича — монохромные геометрические формы, у Кандинского — цвет.

Если Малевич стремился освободить искусство «от всего того содержания, в котором его держали тысячелетиями»[[88]](#footnote-88), то Кандинский не собирался брать на себя роль разрушителя старого искусства и строителя совершенно нового. Вместо этого он старался прочувствовать изменения, присмотреться к наблюдениям художника нового типа, к новому «вчувствованию», новым художественным потребностям. Теоретические обоснования супрематизма Малевича сложны, разобраться в них не так уж просто. В то же время у Кандинского получилось живое осмысление новых, прежде всего духовных устремлений в искусстве, описание нового мировоззрения, которое должно было обогатить опять же скорее духовно и художника, и зрителя.

Кандинский не имел ярких политических взглядов, в отличие от русских авангардистов, того же Малевича, имевших левые взгляды и нашедших себе место после революции. Здесь вырисовывается сложное противостояние политики и мистики, разума и чувства, хотя так или иначе находится общая середина — «очищение» искусства от предмета. Критика Кандинским материализма сочетается с почитанием материи как основы для абстракции, однако «духовный» аспект художественной теории и практики является главенствующим. Кандинский открыт к свободному выражению чувств, которые нельзя измерить ничем материальным, он заинтересован в продвижении вверх к вершине «духовного треугольника». Вместо политики — общественная работа в период жизни в России, которая не была поддержана, преподавание в Баухаусе. Однако неверно будет назвать Кандинского «духовным мечтателем» без всякой логики, всё же создание художественной теории требует большой мыслительной теории и убедительных обоснований.

Кроме того, Василий Кандинский жил в России, Германии, Франции и благодаря этому накапливал разнообразный культурный и художественный опыт, который позволил ему вобрать в себя множество взглядов на судьбу и прошлое искусства, осознать себя в различном творческом окружении, постоянно и в различной обстановке работая над осмыслением искусства, его метода, элементов, текущих и будущих целей и задач. Кандинскому удалось сформулировать собственный взгляд на искусство, представить особенную концепцию эволюции искусства. Особенно это ценно при учёте времени его жизни и сложности процессов в искусстве того периода.

**Глава 2. Творчество В. В. Кандинского: от предмета к абстракции**

**2.1 Становление и художественные искания В. В. Кандинского**

Василий Кандинский прошёл длинный путь от фигуративной живописи к абстракции, при этом постоянно находясь в поиске, в изучении средств искусства ради активного эмоционального отклика зрителя. Сам Кандинский в своей Кельнской лекции в 1914 году выделяет три этапа своего творческого развития: «период дилетантизма» — детство и юность с «болезненными переживаниями и непонятной <…> тягой к чему-то», где любовь к природе встречается с неясной тягой к творчеству, «период после окончания школы» — когда эти переживания обретали предметную форму и «период осознанного применения живописных средств» — мюнхенский период и после, когда происходит отвержение предметности и переход к «чистой живописи»[[89]](#footnote-89). Всё же интерес представляет вопрос о том, как произошёл этот переход и чем он подкреплялся.

По воспоминаниям Кандинского можно сказать, что он был восприимчивым и чувствительным ребёнком. Первые детские попытки Кандинского выразить свои наблюдения и переживания на холсте были не очень удачными в силу отсутствия навыков и избыточности воображения: «Помню, что рисование и несколько позже живопись вырывали меня из условий действительности <…> Еще совсем маленьким мальчиком я раскрашивал акварелью буланку в яблоках; все уже было готово, кроме копыт. <…> Мне думалось, что ничего не стоит хорошенько начернить копыта <…> Один миг — и я увидел четыре черных, чуждых бумаге, отвратительных пятна на ногах лошади <…> Такого рода несчастья ребёнка бросают длинную, длинную тень через многие годы на последующую жизнь. И недавно еще я употреблял чистую черную краску со значительно другим чувством, чем чистые белила»[[90]](#footnote-90).

Возможно, отсутствие яркой поддержки, некоторые сомнения и разочарования в собственном таланте и склонностях не позволили Кандинскому пойти к своей мечте и получить художественное образование в молодости. В итоге путь к столь желанной жизни в качестве художника был долгим. Кандинский получил образование юриста в Московском университете и изначально решил посвятить себя науке.

Научный руководитель Кандинского, видный учёный А. И. Чупров, видел в Кандинском многообещающего учёного, отмечал усердие, качество научных работ[[91]](#footnote-91). Сам Кандинский писал: «Силы мои представлялись мне чересчур слабыми для того, чтобы <…> начать жизнь художника, казавшуюся мне в то время безгранично счастливой. Русская же жизнь была тогда особенно мрачна, мои работы ценились, и я решился сделаться учёным»[[92]](#footnote-92). Ещё во времена студенчества, в свободное время художник посвящал себя живописи, и «вопреки видимой недостижимости, пытался перевести на холст “хор красок”, врывавшийся мне в душу из природы. Я делал отчаянные усилия выразить всю силу этого звучания, но безуспешно»[[93]](#footnote-93).

Позже он посвятит себя работе над теорией цвета и изучении цвето-звуковых закономерностей и их влияния на восприятие. Такая связь неслучайна: в «Ступенях» Кандинский делится двумя очень значимыми для всей его жизни событиями — это выставка французских импрессионистов в Москве и постановка Рихарда Вагнера «Лоэнгрин» в Большом театре. Кандинский пишет, что был знаком до этой выставки только с реалистической живописью, и то она в основном была русской. Опыт посещения выставки был для него знаковым: «И вот сразу я увидел в первый раз *картину* (курсив Кандинского — Л. Д.). Мне казалось, что без каталога не догадаться, что это — стог сена. Эта неясность была мне неприятна: мне казалось, что художник не вправе писать так неясно. Смутно чувствовалось мне, что в этой картине *нет предмета* (курсив мой — Л.Д.). С удивлением и смущением замечал я, однако, что картина эта волнует и покоряет, неизгладимо врезывается в память и вдруг неожиданно так и встанет перед глазами до мельчайших подробностей. <…> Но глубоко под сознанием был дискредитирован предмет как необходимый элемент картины»[[94]](#footnote-94).

Здесь проводится параллель картина — (есть) беспредметное, Кандинский впервые испытал тот опыт, который потом стремился воплотить сам. Его привлекал опыт именно воздействия, и об этом он сам пишет в примечании о его впечатлениях. Он также отмечал, что «всякая теория, основанная на почве внешних средств (а таковы преимущественно теории вообще), является лишь единичным случаем, наряду с которым одновременно может существовать и много других. Еще позже я понял, что внешнее, не рожденное внутренним, мертворожденно»[[95]](#footnote-95). Если говорить о Вагнере, то впечатления Кандинского также очень интенсивны: «бешеные, почти безумные линии рисовались передо мной»[[96]](#footnote-96). Кандинский увидел всю мощь искусства, и видел мощь живописи тождественной мощи музыки, неудивительно поэтому, что он попытается их совместить в поисках наиболее впечатляющего творческого результата. Очарование искусством победило увлечение наукой ещё и благодаря открытию деления атома, что породило разочарование в силе научного знания[[97]](#footnote-97).

В 1895 году Кандинский уехал в Мюнхен*,* чтобы учиться живописи. В это время столица Баварии считается одним из центров мирового искусства, не уступающим Парижу. Незадолго до приезда Кандинского в результате отделения группы художников от Мюнхенской ассоциации художников возникло новое объединение — Мюнхенский сецессион. Это отделение произошло в следствие неприятия группой художников всё более удушающего консерватизма академии. В эту группу входили художники самых разных направлений: Франц фон Штук (у которого позже учился сам Кандинский), Макс Либерман, Ханс Тома, Август Эндель и многие другие. Последний в своём эссе «За красоту» (Um die Schönheit) отстаивал идею о том, что искусство должно воздействовать на чувства зрителя только силой формы. Он писал: «Нет большего заблуждения, чем вера в то, что тщательное изображение природы - это искусство. Природа не является шаблонным альбомом для художников, лишенных фантазии. <…> Тот, кто хочет стать художником, не должен упускать возможности оттачивать свою чувствительность, он не должен терять время на равнодушные предметы»[[98]](#footnote-98).

В Мюнхене Василий Кандинский стал учеником словенского художника Антона Ажбе, который много внимания уделял натуре и «учил рисовать по принципам основных линий и форм, представляющих конструкцию фигуры»[[99]](#footnote-99). Учиться у Ажбе Кандинскому не нравилось, и он с трудом справлялся с натурой, с анатомическим рисунком, необходимыми профессиональному художнику. Неудивительно, что сокурсники Кандинского, имеющие существенный опыт обучения, выделялись[[100]](#footnote-100), один из них, И. Э. Грабарь, писал: «Он был совсем из другого теста, чем все мы, более сдержан, менее склонен к увлечениям, больше себе на уме и меньше „душа нараспашку“. Он писал маленькие пейзажные этюдики, пользуясь не кистью, а мастихином, и накладывая яркими красками отдельные планчики. Получались пестрые, никак не согласованные колористически этюдики. Все мы относились к ним сдержанно, подшучивали между собой над этими упражнениями в „чистоте красок“. У Ажбе Кандинский также не слишком преуспевал и вообще талантами не блистал»[[101]](#footnote-101). Здесь можно провести параллель с детскими воспоминаниями Кандинского о чёрных пятнах, художник сторонится сокурсников и из-за недостатка художественной техники, и из-за склонности к уединению.

До первой абстрактной акварели 1910 года и издания «О духовном в искусстве» в 1912 году Кандинский писал в основном пейзажи с натуры и использовал небольшой формат. Можно сказать, это начало периода «осознанного применения живописных средств», когда художник изучает собственные склонности, особенности и предпочтения, развивает мастерство владения живописными средствами, оттачивает композицию и использование цвета. Кандинский ездит на пленэры в живописные места провинциальной Германии. Работает он и неподалёку от Мюнхена, в Швабинге: «Все же блуждание с этюдником в руках, с чувством охотника в сердце казалось мне менее ответственным, нежели картинные мои попытки, уже и тогда носившие характер — частью сознательный, частью бессознательный — поисков в области композиции. Само слово композиция (курсив В. Кандинского — Л. Д.)вызывало у меня внутреннюю вибрацию»[[102]](#footnote-102). Душевная вибрация — это вообще цель живописи для Кандинского, то, чего должен добиться художник для зрителя, поэтому Кандинский постоянно и усиленно изучал цвет и композицию, однако оформленность все эти поиски получили не сразу.

В пейзажах этой эпохи уже присутствует буйство красок, которое было непонятым в годы обучения преподавателями и сокурсниками Кандинского: «В 1901 году Кандинский писал уже большие холсты, в жилкой масляной технике, интенсивные по расцветке, долженствовавшей передавать какие-то сложные чувства, ощущения и даже идеи. Они были столь хаотичны, что я не в состоянии сейчас воспроизвести их в своей памяти. Были они неприятны и надуманы. Несчастье Кандинского заключалось в том, что все его „выдумки“ шли от мозга, а не от чувства, от рассуждения, а не от таланта. Во всем, что он делал, он типичный „мозговик“ и „комбинатор“— feiner Konditor (нем. тонкий знаток — Л. Д.), как говорят немцы. В дни полной расхлябанности, характерной для европейской буржуазии на грани ХIХ и ХХ веков, он попал в точку, ибо его непонятности и трюкачество принимались снобами-коллекционерами… как некое откровение»[[103]](#footnote-103). Очевидно, что автор этих строк, И. Э. Грабарь, с предубеждением и снобизмом относился к творческим попыткам Кандинского и не понимал ни значения красок для него, ни внутреннего восторга и оживления, которые испытывал Кандинский.

Уже в 1904 Кандинский был занят изучением цвета, о чём свидетельствуют записки «Язык красок», позже включённые в книгу «О духовном в искусстве» уже под названием «Язык форм и красок»[[104]](#footnote-104). Ещё с эпиграфа, с первых строк, становится ясно, что Кандинский рассматривает цвет в связке с музыкой, тем самым поддерживая и исследуя идею о синтезе искусств. В этой же главе Кандинский исследует понятие «внутренней необходимости», т.е. «принцип целесообразного прикосновения к человеческой душе»[[105]](#footnote-105), который является одним из ключевых в теории художника.

В том же 1904 году Кандинский выпускает небольшой альбом гравюр «Стихи без слов», название снова свидетельствует об интересе к беспредметности, к живописи без натуры и стихосложению без слов. Намёк на важность звучания или не-звучания подчеркивает синтетическую и отчасти символическую идею сборника. Скорее всего, название сборника является отражением интереса автора к отношениям между звуком, цветом, образом и впечатлением от него, то есть первична не поэтичность графики, а музыка, которая звучит за каждым образом в графике.

На первом, «мюнхенском» этапе Кандинский осмысляет свой детский опыт, опыт студенчества, которое хоть и было успешным, забирало годы, которые могли бы быть пущены на искусство, а также опыт нахождения непосредственно в роли художника и среди художников, вообще людей искусства, интеллигентных и прекрасно образованных. Эти люди были в каком-то смысле катализатором появления идей Кандинского о беспредметности, о цвете, его связи с музыкой и душевными вибрациями, и многим другим. Искусство для Кандинского «в целом не есть бессмысленное созидание произведений, расплывающихся в пустоте, а целеустремлённая сила»[[106]](#footnote-106).

До 1908 Кандинский находится под влиянием множества идей, которые после приобретают очертания в идейном поле Кандинского, постепенно он формирует собственную картину мира искусства, его задач и целей. На раннем этапе — это романтизм и символизм. «Синий всадник» 1903 г., мчащийся на коне на фоне зелёного пейзажа, — соответствует идеальному романтическому образу, который мог бы охарактеризовать настрой творчества Кандинского.

На Кандинского имели огромное влияние современная ему немецкая культура, символистская литература и живопись, а также теософская литература. Символизму была близка идея взаимопроникновения разных форм художественного творчества, и интерес к нему повлиял на возникновение идеи о беспредметном. Необходимо заметить, что идеи Кандинского об искусстве без предмета, о синтезе искусств (Gesamtkunskwerk) не были его изобретением, а существовали уже в момент приобщения Кандинского к художественной жизни Мюнхена. Эти идеи присущи и мюнхенскому югендстилю, стилю «волнистой линии, динамичного образа энергии, чей собственный бурный поток неизбежно обрушил бы его, но на чьем гребне возвышались смелые возможности совершенно нового искусства»[[107]](#footnote-107). Это направление было представлено, в том числе символистом и сецессионистом, учителем Кандинского Францем фон Штуком. Некоторые художники отказывались от карьеры в изобразительном искусстве, чтобы посвятить себя воплощению мечты о Gesamtkunstwerk, целостном произведении искусства[[108]](#footnote-108).

Кандинский был знаком с диссертацией Вильгельма Воррингера «Абстракция и вчувствование», о которой ранее уже шла речь, этот факт также мог поддержать идею художника о возможности беспредметного искусства[[109]](#footnote-109). Кандинский какое-то время увлекался эзотерическими и оккультными идеями, теософией, изучал труды Р. Штейнера и Е. Блаватской. Его привлекала идея «мыслеформы» А. Безант и Ч. Ледбитера, которая заключалась в истолковании с позиций теософии визуализации мыслей, чувств и эмоций с помощью формы, цвета и музыки[[110]](#footnote-110). Теософы делали акцент на понимании музыки и её важности. Они считали, что звуковые волны могут проявляться в ауре, световом свечении, и что «видимая действительность является лишь ненадежным концептом, рациональным допущением, не только ложным в основе, но и чрезвычайно далеким от высших ступеней познания»[[111]](#footnote-111).

Символисты также считали музыку ориентиром для движения искусства, и чем больше форма приближена к музыке, «тем ближе она к конечному откровению; напротив, чем больше формы искусства ориентированы в пространстве и материале (например архитектура), тем они статичнее и менее "духовны"»[[112]](#footnote-112). Снижение важности предмета означает также и возникновение некоторого пренебрежения к технической стороне живописи, сам Кандинский писал: «Предмет <…> есть как бы только реальный привкус, призвук, аромат в композиции. А потому и нет надобности, чтобы этот предмет (реальный) был воспроизведен с точностью. Напротив, неточность его только усиливает чисто живописную композицию»[[113]](#footnote-113).

Начиная с 1908 г., в течение нескольких лет, Кандинский жил и работал в Мурнау — небольшом местечке близ Мюнхена в Баварских Альпах. Этот период стал знаковым — в Мурнау получили оформление ранние тенденции творчества, созданные до этого теоретические и живописные наработки подчиняются задаче открытия новых возможностей живописи. Повышается интенсивность звучания красок, живопись всё больше состоит из крупных цветовых пятен, как правило, ограниченных тёмным контуром. Такая активная работа с цветом требует разработки цветовых и тональных сочетаний, предметность заменяется сплошным цветовым потоком. Композиция строится на взаимодействиях очень обобщённых форм, большое значение на силу восприятия имеет непрерывное ритмическое движение. Постепенно на передний план выходит декоративность, плоскостность, фрагментарность. Пейзаж теряет самостоятельность и привычные очертания, превращаясь в основу для создания таких красочных композиций.

В Мурнау Кандинский порывает с недавним прошлым, разрешая дихотомию между импрессионистскими пейзажами и лирическими произведениями, которые долго увлекали его[[114]](#footnote-114). Манера Кандинского всё больше склоняется к абстракции и, в конце концов, ознаменуется созданием «Первой абстрактной акварели» и одновременно написанием теоретического обоснования беспредметности — книги «О духовном в искусстве». Позже Кандинский назвал три шага, которые привели его к абстракции: «преодоление перспективы путем достижения двумерности; новое применение графических элементов к масляной живописи; создание нового “плавающего” пространства путем отделения цвета от линии»[[115]](#footnote-115).

Пейзажи этого периода обращены к натуре, как в самом начале творчества. По мнению искусствоведа Д. В. Сарабьянова, знакомство с фовистами во время пребывания в Париже (а фовистам был свойственно пристрастное изучение натуры для её преобразования) могло сподвигнуть Кандинского снова пережить «пейзажный период», чтобы осознать «нежизнеспособность того живописного стиля, в каком были выдержаны его «Пестрая жизнь» или «Песня Волги”», а также то, что «наибольшие перспективы на том этапе творческого развития, на каком он тогда был, дает его собственная пейзажная традиция, хотя она и должна быть подвергнута решительному переосмыслению»[[116]](#footnote-116).

Это переосмысление вскоре действительно произошло, возрастала уверенность в направлении развития своего стиля и Кандинский, желая обрести признание, разрабатывает собственную классификацию, которая в самом начале не означает полной беспредметности, но в дальнейшем отражает её «оттенки». Так рождаются знаменитые наименования «Импрессия», «Импровизация» и «Композиция». «Импрессия» рождается в результате впечатления от натуры, это полуабстрактное произведение, сохраняющее связь с реальностью. «Импровизация» — это плод интуитивных, бессознательных внутренних процессов и впечатлений, то есть интерпретация художником встречи с мирами, внутренним и окружающим[[117]](#footnote-117). Искусствовед Дж.Э.Боулт полагает, что это понятие неслучайно, а связано с осознанием связи между предметностью, повествовательностью и видимостью, с потерей предмета духовное искусство теряет реальное физическое присутствие[[118]](#footnote-118). Можно также искать параллели с музыкальной импровизацией, но главное — что «по своей природе импровизация не является ни законченной, ни "аутентичной" и подразумевает подмену или "приближение". Таким образом, называя определенные картины "Импровизациями", Кандинский подчеркивал тот факт, что само произведение искусства является лишь импровизацией, т.е. суррогатом творческого акта, бледным отражением духовного присутствия»[[119]](#footnote-119).

«Композиция» — это высшая форма беспредметной живописи, создаваемая последовательно путём долгой проработки всех будущих деталей картины. Можно сказать, что «Композиция» объединяет «Импрессию» и «Импровизацию», приближая живопись к музыке, которая призвана выражать наиболее сложные душевные состояния.

Самые знаменитые «Композиция VI и «Композиция VII» были созданы в 1913 году, и этот период перехода к беспредметности и активного её художественного изучения можно назвать знаковым для Кандинского, когда он, вдохновлённый, создаёт большие и сложные полотна, ставшие шедеврами. Линии сталкиваются, ломаются, пересекаются, плоскость встречается с трёхмерностью, не образуя перспективной глубины. Здесь можно искать духовный аспект, и как сам говорил Кандинский, «с самого начала уже одно слово “композиция” звучало для меня, как молитва»[[120]](#footnote-120), а можно изучать мастерство художника. Кандинский создаёт новую эмоционально-чувственную реальность, где художественные средства не были первостепенны, ведь важнее всего было проложить дорогу «в мир великой духовности» для искусства и вообще для человека: «Живопись есть грохочущее столкновение различных миров, призванных путем борьбы и среди этой борьбы миров между собою создать новый мир, который зовется произведением. Каждое произведение возникает и технически так, как возник космос — оно проходит путем катастроф, подобных хаотическому реву оркестра, выливающемуся в конце концов в симфонию, имя которой — музыка сфер. Создание произведения есть мироздание»[[121]](#footnote-121).

Кандинский возвращается в Москву, в город, который он назвал «своим живописным камертоном»[[122]](#footnote-122)*,* на семь лет (1914-1921). В этот период творчества беспредметная живопись получает своё развитие, но творческий потенциал художника несколько ослабевает. Кандинский снова обращается к более предметному стилю изображения, так появляются виды на Зубовскую площадь, Смоленский бульвар, примитивы, лубочные сценки, картина, навеянная большой любовью к Москве — «Красная площадь» (1916).

Однако Кандинский был скорее отдалён от круга русских авангардистов того времени, имея интерес к оккультизму, теософии и религии, отраженный в книге «О духовном в искусстве». Ему также был не близок тон футуристического манифеста и сборника «Пощёчина общественному вкусу», и он был недоволен тем, что его сочинения были опубликованы без спроса. Искусствовед Д. В. Сарабьянов отмечает, что в отличие от большинства русских авангардистов, включавших в свои манифесты и выступления элементы эпатажа, статьи, доклады и книги Кандинского имели всегда традиционную научную форму»[[123]](#footnote-123). Кандинского критиковал Николай Пунин в связи с «Выставкой современной русской живописи» в Петрограде: «Признавая серьезность таланта Кандинского, Пунин утверждал незначительность его художественных достижений, считая, что тот чувствует себя уверенно только в сферах чистого спиритуализма и становится не только плохим ремесленником, но и просто вульгарным и совершенно посредственным художником, как только обращается к языку предметов»[[124]](#footnote-124). Несложно понять, что ищущий способы развить «духовное искусство» анти-материалист Кандинский вряд ли мог идти одной дорогой с русскими авангардистами-материалистами накануне революции.

Кандинский в 1917 году чувствует неопределённость и напряжение, создаёт три знаковых произведения «Смутное», «Сумеречное», «Синий гребень», которые напоминают о сложных беспредметных и безграничных мирах «Композиций» VI и VII, в которых сочетаются мотив вселенской катастрофы (потопа) и ода новому пост-апокалиптичному миру. Кандинский всё больше внимания уделяет форме и технике, и уже в 1918—1923 годах Кандинский пишет статьи «О точке» и «О линии», которые позже оформятся в целую книгу.

В этот период стиль Кандинского приближается к ранним работам, которым характерны тёплые и активные цвета, мозаичность. Характерной особенностью этого периода является тяга к геометрическому оформлению цвета и изобразительных элементов вообще, усиливается важность формы и линии, которые образуют множество новых Композиций. Появляются картины, отражающие пристальное внимание к цвету, отдельным формам и геометрическим фигурам, свободно расположенные формы словно парят или плывут в неопределённом пространстве: «Круги на чёрном» (1921), «Белый центр» (1921), «Белая линия (1920), «Красный овал» (1920), «Синий круг» (1922) и другие. Эта тенденция может быть обусловлена, во-первых, собственным процессом упрощения искусства Кандинского, и во-вторых, фокус авангардистов на супрематизме и конструктивизме, превозносящих геометрические формы[[125]](#footnote-125). В дальнейшем стремление к чистоте форм будет нарастать и найдет дальнейшее развитие в работах периода жизни и преподавания в Баухаусе.

Не найдя понимания и признания в своих художественных и научных устремлениях в России, где абстракционизм во временем стал обретать ярлык «упаднического» явления, Кандинский возвращается в Германию. Со своим беспредметным и тем более духовным, «непонятным», не материалистическим искусством художник не смог бы найти себе места в советской России. Кандинский получил приглашение преподавать в веймарском Баухаусе, школе, в которой сочетались теория и практика, главным принципом была возможность единства всех искусств, глубоко изучались материалы, цвет, форма. Кандинскому, безусловно, эти идеи были близки, на базе Баухауса он мог свободно развивать их.

Возникнув в 1919 году в виде небольшой художественной школы, Баухаус довольно скоро стал влиятельным художественным направлением, интерес к которому не угасает по сей день. Основатель школы, архитектор Вальтер Гропиус, ставил задачу «перекинуть мост через пропасть между реальностью и идеалами <…> понять сущность искусства архитектуры, которая соответственно человеческой природе охватывала бы собой все проявления жизни. <…> Мы мечтали о создании подлинных ценностей, а не преходящих новшеств. <…> Баухаус пропагандировал на практике равноправие всех видов творческого труда и их логическую взаимосвязь в современном мире. <…> Наш честолюбивый замысел был направлен на то, чтобы извлечь художника из состояния отрешенности и восстановить его связь с миром каждодневной реальности, и на то, чтобы расширить и очеловечить неподвижное, почти всецело материальное сознание людей труда»[[126]](#footnote-126). Архитектура выступает чем-то вроде тотального произведения искусства, в котором исчезают границы между ремеслом, скульптурой и живописью, эта идея в целом созвучна идеям Кандинского, правда высшей формой слияния искусств он видел «монументальную сценическую композицию».

Эстетическая концепция школы изменялась со временем. В первые три года существования были сильны «богоискательские устремления», которые были внесены художником и преподавателем И. Иттеном[[127]](#footnote-127). Другой преподаватель, художник О. Шлеммер, писал, что «Баухауз был основан для возведения собора социализма, и его мастерские как бы копировали ложи строителей соборов [Dombauhutten]. С течением времени идея собора отошла на задний план, а вместе с ней и некоторые художественные идеи. Сегодня мы должны в лучшем случае думать о строительстве жилища, может быть, даже только думать об этом… Перед лицом экономических трудностей наша задача — стать пионерами простоты, то есть найти простую форму удовлетворения всех жизненных нужд, которая в то же время была бы представительной и искусной»[[128]](#footnote-128). Образ собора отражает, во-первых, «утопическое настроение первых лет немецкой социалистической демократии», а во-вторых, является воплощением «экспрессионистского взгляда на Средневековье, рассматривая готический собор как центр культуры, объединяющий людей разных социальных классов в рамках общей духовной идеологии и объединяющий изобразительное и исполнительское искусство в его физических пределах»[[129]](#footnote-129). Эта идея созвучна с идеей о всемирном здании-храме искусства — «Великой Утопии» Василия Кандинского. Интересно, как создание школы сопровождается мощной по своим устремлениям идеей, однако в итоге задачи, стоящие перед преподавателями и студентами, оказываются более приземлёнными, но при этом не менее важными и сложными в исполнении.

Изначально обучение в школе состояло из трёх этапов: вводного курса И. Иттена, затем работы в мастерских, где студенты подробно изучали материалы, способы их обработки, пространство, цвет и композицию, конструирование, создавали натурные штудии, учились применять знания на практике, создавая «стандартные промышленные модели вещей для повседневного пользования», на третьем этапе студенты проходили инженерно-строительную практику, разрабатывали архитектурные проекты[[130]](#footnote-130).

Всех преподавателей Баухауса занимала идея создания единого искусства без внутренних границ[[131]](#footnote-131). Василий Кандинский присоединился к преподавательскому составу в 1922 году, вскоре школу покинул Иоханнес Иттен, как указывает В. С. Турчин, по причине «романтически-импрессионистической окраски» его теории, к тому же из группы своих учеников, проходящих предварительный курс, он планировал сформировать что-то вроде «секты, проповедующей маздеизм — древнеиранскую религию борьбы света и мрака»[[132]](#footnote-132). Этот факт является ещё одним свидетельством широкого распространения разного рода религиозных и мистических идей и концепций, которые нередко занимали людей искусства того времени и влияли на их деятельность самым прямым образом.

В Баухаусе Василий Кандинский читает сразу несколько курсов: «Аналитический рисунок», «Основы художественного проектирования», представляющий собой, по сути, теорию дизайна; и самый известный свой курс — «Цвет»[[133]](#footnote-133). Студенты учились понимать абстракцию и проникать в суть вещей, изучали историю дизайна и теорию цвета на основе разных цветовых систем и психологии восприятия цвета. На основе преподавательского опыта и собственной программы Кандинский издаёт важную работу «Точка и линия на плоскости», в которой он исследует цвет, точку, линию и плоскость в их взаимодействии. Он предложил, чтобы красный, желтый и синий цвета соответствовали квадрату, треугольнику и кругу.

Окружение Кандинского в этот период состояло из видных авангардных художников разных направлений. Так, Кандинский и П. Клее были прозваны студентами «Шиллером и Гёте», каждый из них обобщил свою учебную программу в отдельных работах: у Клее — это «Педагогические заметки», у Кандинского — «Точка и линия на плоскости»[[134]](#footnote-134). В. С. Турчин замечает: «Тексты их имеют много точек соприкосновения, хотя заметим, что Клее любит форму подвижную, игровую, зависящую от стихии подсознательного, а Кандинский исследует, начиная с точки, первоэлемент любого изображения. Здесь проявляется немало нового: во-первых, семантизация геометрических форм (что намечалось уже в книге «О духовном в искусстве), во-вторых, мысли о “молчании и покое”»[[135]](#footnote-135).

В 1921 году в Баухаусе читал курс «Материал как цвет» Тео ван Дусбург, представитель художественной группы «Де Стейл». Дусбург развивает неопластицизм, главной целью и ценностью которого стало стремление «очистить» формы от природы. Основной формой служили прямые линии, пересекающиеся только под прямым углом, складывающиеся в прямоугольники основных «чистых» цветов — красного, синего и жёлтого. В качестве основного композиционного приёма использовалась тщательно сбалансированная асимметрия. Привлечение Дусбурга как представителя «Де Стейл» и выразителя идеи «чистой формы» к преподаванию в Баухаусе не отвечало идеалам школы, поэтому вскоре сотрудничество прекратилось, однако некоторое влияние на студентов (и преподавателей) всё же было оказано[[136]](#footnote-136).

Живопись Василия Кандинского в этот период отмечена ещё большим преобладанием геометрических форм, которые иллюстрируют теоретические аспекты «Точки и линии на плоскости», это так называемый «холодный» стиль. Картины этого периода отличаются самобытной экспрессивностью, которая привлекает внимание и увлекает за собой. Для этого периода творчества характерно влияние конструктивизма, строгие геометрические композиции, которые начинают получать каждая определённые названия. Кандинский уходит от деления по абстрактным названиям «Импрессия», «Импровизация» и «Композиция», но при этом одним из самых ярких произведений можно назвать «Композицию VIII», которая позже была куплена Соломоном Гуггенхаймом[[137]](#footnote-137). Кандинский определённо использует живопись и свою эволюцию в ней и для исследования и развития собственной теории беспредметного искусства, и позже для иллюстрации полученных открытий.

После закрытия Баухауса Василий Кандинский уезжает во Францию. Начинается последний период жизни Кандинского, когда он полностью посвятил себя творчеству. Во Франции на приезд Кандинского отреагировали холодно, что связано с закрытостью местной художественной жизни в тот период, а также непопулярность абстрактной живописи и отсутствие силы, которая могла бы укрепить её позиции[[138]](#footnote-138). Круг общения Кандинского был небольшим: он восстановил некоторые старые связи и наладил контакты с группой «Abstraction-Création»[[139]](#footnote-139). Художник участвовал в выставках, спокойно и при этом продуктивно творил: в период с 1934 по 1944 год Кандинский написал сто сорок четыре картины, по меньшей мере двести восемь акварелей и более ста рисунков[[140]](#footnote-140). У Кандинского появляется время для переосмысления собственного искусства, для наблюдения за преобладающими тенденциями в искусстве того времени, прежде всего это сюрреализм.

Преобразования в живописи этого периода связаны с цветом и формой, но Кандинский не повторяет себя из прошлого. Учение о цвете в духе конструктивизма постепенно теряет свою актуальность, на полотнах всё чаще встречаются выверенные и тонкие сочетания, аккуратные тональные переходы, пёстрота и резкий контраст заменяются смягчённой разноцветностью. Порой встречаются чёрно-белые произведения, снова приобретает актуальность чёрный фон, который обладает загадочностью. Строгая геометрия теперь сочетается с причудливыми органическими формами. Композиция теряет свой центр, элементы всё чаще распределяются по всей площади полотна. Даже в этот период ощущается «глубинная жизнь» в картине, присутствие космических, трансцендентных мотивов, которые, однако, уже не подкреплены пафосом в стиле работы «О духовном в искусстве».

Даже в поздний период творчества Кандинский был верен себе, в его словах чувствуется зрелость и уверенность в собственном понимании целей и задач искусства прошлого, настоящего, будущего. Он выдвигает новую концепцию — концепцию «конкретного искусства», которая по замыслу не столько противостоит абстрактному выражению беспредметности в прошлом, и эту абстрактность, по словам Кандинского, «слишком часто хотели похоронить»[[141]](#footnote-141). Конкретное искусство — это, так сказать, абстрактность или беспредметность с новым лицом, так как заявленное сближение с природой и намёк на конкретный облик по-прежнему остаются без соответствующего воплощения: «Абстрактное искусство создает рядом с “реальным” новый мир, с виду ничего общего не имеющий с «действительностью». Внутри он подчиняется общим законам «космического мира». Так, рядом с «миром природы» появляется новый «мир искусства» — очень реальный, конкретный мир. Поэтому я предпочитаю так называемое «абстрактное искусство» называть конкретным искусством»[[142]](#footnote-142).

Кандинский прошёл долгий путь развития в качестве художника и теоретика искусства, его творческое наследие велико и разнообразно. Находясь порой в положении непонятого и непонятного художника, Кандинский продолжает развитие сообразно своему представлению об искусстве как о как о «чистом и духовном», как том, что отражает совершенную, почти религиозную, мессианскую идею о беспредметном искусстве, которое должно вызывать «душевные вибрации», раскрывая в абстрактной форме суть мира и объектов в нём. Кандинский пытается добиться появления межчувственных ассоциаций, будучи уверенным в силе синестезии, используя для этого разные формы — живопись, поэзию, театр (постановка «Жёлтый звук»), литературное творчество. Необходимость в беспредметности обусловлена в том, что предмет есть только «призвук реального мира», что предметное искусство всё больше теряет свой смысл, и душа при взаимодействии с ним «уходит голодной».

И хотя искусство Василия Кандинского может быть трудным для понимания, он сам даёт ключи к нему, обосновывая свои взгляды главным образом в текстах «О духовном в искусстве» и «Точка и линия на плоскости». Эти тексты также иллюстрируются художником в живописной форме, которая постоянно эволюционирует и развивает изначальную мысль о необходимости беспредметного. Кандинский отдаёт первенство содержанию, а не форме, признавая при этом, что в основе живописи лежит язык красок и форм, который создаёт «звучание» каждой картины.

**2.2 Основные элементы и развитие теории беспредметного искусства
В. В. Кандинского**

Василий Кандинский на протяжение всей своей художественной деятельности не переставал постоянно анализировать свои художественные попытки, рассуждать об искусстве, его судьбе и задачах. Сложно сказать, что было первичным — искусство или размышления о нём, поскольку они всегда сопровождали друг друга. Теоретические и критические труды Василия Кандинского имеют большое значение в понимании его творчества и искусства начала XX века вообще. Появление беспредметной живописи (как и множества авангардных направлений) остро требовало обоснования.

Кандинский начинал как учёный-этнограф, и, имея талант и интерес к исследовательской и литературной деятельности, был обречён стать выдающимся философом и теоретиком искусства. Духовное развитие художника, теоретическое обоснование и практика беспредметного искусства происходят на протяжение всей жизни художника. Исследователь Б. Соколов указывает на основные точки развития взглядов Кандинского: «вера в мессианскую роль нового искусства, соединяющего народы (1910—1912); мрачные образы грядущей войны и животной бездуховности в текстах цикла «Цветы без запаха» (1914); утрата веры в объединённое искусством «человечество» и переход к аналитическому изучению средств абстрактного творчества в Институте художественной культуры (1918—1920); ощущение того, что живопись перестала быть основой синтеза искусств, и краткий период упований на «всасывающую способность» театра (1923—1926)»[[143]](#footnote-143).

Кандинский проходит путь от довольно радикальной концепции «всемирной катастрофы» и начала «Эпохи Великой Духовности», до более спокойного анализа художественных средств, и в последствии до идеи синтеза искусств и сосуществования «предметного» и «беспредметного». Всё это напрямую отражено в живописи, стихотворениях, и особенно в теоретических текстах: книгах, заметках, эссе.

Главная проблема современного искусства, по мнению Кандинского — отсутствие «внутренней необходимости» в творческом процессе, «бездуховность» искусства, которое всё меньше взывает к человеческим чувствам. «Внутренняя необходимость» — центральное понятие не только для книги «О духовном в искусстве», но и для всей теории Кандинского. Эта необходимость лежит в основе каждого произведения искусства, которое видит и стремится передать внутреннее во внешнем, используя для этого форму. Художник между ними играет роль руки, «которая путём того или иного клавиша должным образом приводит человеческую душу в состояние вибрации»[[144]](#footnote-144), а гармония форм «должна основываться только на принципе целесообразного прикосновения к человеческой душе». Внутренняя необходимость создаётся из трёх «мистических необходимостей: индивидуальности художника, черт соответствующей эпохи и «элемент чисто и вечно художественного, <…> который не знает ни пространства, ни времени»[[145]](#footnote-145).

Внутренней необходимостью живописи Кандинский называет тонкое и сложное «определённое сочетание красочных тонов», при этом необходимо достичь «чистой живописи». «Внутренняя необходимость» вкупе с утончённым и сложным сочетанием линеарных плоскостей образуют общую задачу новой живописи — быть пророком, который поведёт за собой «яснозвучащие души» и весь мир в «Эпоху Великой Духовности»[[146]](#footnote-146). Композиция из этих двух элементов должна «развиться до простоты и сложности музыкального “контрапункта”», который будет найден «в пути Великого Завтра <…> вечно неизменным проводником — Чувством. Эта Эпоха и её частности «будут покоиться на одном величашем фундаменте — Принципе Внутренней Необходимости»[[147]](#footnote-147).

Этот принцип является двигателем всего творчества, и художник, словно пианист, нажимая на клавиши, которые равны форме или цвету, «приводит человеческую душу в состояние вибрации»[[148]](#footnote-148), облачая духовную сущность в материальное полотно, чувственно воспринимаемую форму. Кандинский опирается на Гёте и его учение о цвете, а также использует музыкальное понятие «генерал-баса», подразумевая под ним будущую «грамматику» абстрактной живописи, «и, когда, наконец, для нее настанет время, то построена она будет не столько на основе физических законов (как это уже пытались и даже и теперь пытаются делать: "кубизм"), сколько на *законах внутренней необходимости* (курсив Кандинского), которые можно спокойно назвать законами *души* (курсив Кандинского)*»*[[149]](#footnote-149).

Таким образом, сам факт столь раннего и серьёзного изучения цвета и формы в сочетании с музыкальной теорией и психологическим воздействием этих элементов по отдельности и вместе свидетельствует об уже имеющемся представлении о пути дальнейшего развития Кандинского как художника и теоретика искусства, а также будущем искусства вообще. Всё время до появления первых абстракции и выхода книги «О духовном в искусстве» Кандинский осознавал потенциал беспредметного искусства и предсказывал наступление «Эпохи Великой Духовности», которая должна была освободить художника от оков предметности и позволить ему реализовывать искусство на основе «законов души», одинаково целительных и для художника, и для зрителя[[150]](#footnote-150).

Одна из ключевых книг для понимания художественной теории Василия Кандинского и его живописи — «О духовном в искусстве», опубликованная в 1911 году. Искусствовед Екатерина Дёготь назвала эту книгу «без преувеличения самой влиятельной художественной теорией столетия»[[151]](#footnote-151): «Кандинский первым приструнил зрителя нового века, запретив ему ждать от искусства исполнения его обывательских желаний и потребовав судить творца по его намерениям, по степени “внутренней необходимости” его работ»[[152]](#footnote-152). Книга полна мессианских мотивов: «мир полон “духовных звучаний”, которые новое искусство приводит в гармоничные сочетания, проецируя их на холст и сообщая эту гармонию душе “воспринимателя”; всеобщая гармония необходима для входа в «Эпоху Великой Духовности», которую Кандинский связывает с Третьим Откровением (“Отец — Сын — Дух”) и Царством Божиим на земле; в свою очередь, средства нового искусства могут питаться любой школой, интуицией либо впечатлениями натуры, единственный критерий художника — Принцип Внутренней Необходимости, “называемый также честностью”»[[153]](#footnote-153).

Похожая на манифест статья «Содержание и форма» 1911 года является кратким изложением основных идей книги «О духовном в искусстве», примерно о том же повествует статья «Куда идёт “новое” искусство». Кандинский придаёт особое значение категориям «внутреннего и внешнего». Художник в своих текстах нередко проводит параллели с музыкой, что соответствует и синестезийным устремлениям, восхищением нематериальной природой музыки и стремлению уподобить теорию живописи строгой системе теории музыки, ради построения в высшей степени гармоничной формы. И этот текст не исключение: Кандинский сравнивает с вибрацией двух музыкальных тонов эмоцию души художника и отклик, душевную вибрацию от неё у другого человека. Путь встречи этих вибраций Кандинский описывает формулой «эмоция-чувство-произведение-чувство-эмоция», душа зрителя впоследствии становится «яснозвучащей»[[154]](#footnote-154). «Абстрактное», таким образом, измеряется силой «звучания» вещей, содержания и в конце концов души.

С первых страниц книги «О духовном в искусстве» Кандинский развивает мысль о том, что искусство не может идти по старому курсу, иначе получаются произведения, «подобные мёртворождённому ребёнку»[[155]](#footnote-155), однако искусство всех времён связано с «настоятельной необходимостью», «сходством внутренних стремлений всей духовно-моральной атмосферы»[[156]](#footnote-156). Кандинский возвышенно, в духе авангардистского манифеста, описывает трагедию души, окованной материализмом, вынужденной наблюдать искусство ради искусства без «внутреннего звучания». В третьей главе «О духовном в искусстве» Кандинский уподобляет духовное состояние мира большому остроконечному треугольнику, разделённому на неравные части, в котором «”небеса” опустели», а «Бог умер»[[157]](#footnote-157). Весь этот треугольник наполнен атеистами и позитивистами, а «в искусстве — они натуралисты»[[158]](#footnote-158). На низшей ступени — потребители массового искусства, и чем ближе к вершине, тем более утончённые ценители и тем духовнее искусство, тем более страх туда смотрящего, но на самом деле на самом верху никакого страха уже нет, там находится сам художник.

Кандинский упоминает основательницу теософического общества Е. Блаватскую, которая утверждала, что теософия равна вечной истине[[159]](#footnote-159). Кандинский пишет, что «когда потрясены религия, наука и нравственность, и внешние устои угрожают падением, человек обращает свой взор от внешнего внутрь самого себя. Литература, музыка и искусство являются первыми, наиболее восприимчивыми сферами, где этот поворот к духовному становится заметным в реальной форме»[[160]](#footnote-160). Таким образом, Кандинский отвергает материализм и позитивизм как антидуховные, а значит, направленные вовне основы для искусства, которое при них остаётся натуралистичным и не может вызвать «душевной вибрации», Кандинский выступает с позиции пророка-идеалиста, предвосхищая наступление Эпохи Великой Духовности не только силами живописи, но и других искусств по отдельности и в синтезе.

Шестая, самая объёмная глава книги, под названием «Язык форм и красок» направлена на очень подробное рассмотрение форм и цветов с точки зрения «внутренней необходимости». Кандинский проводит расшифровку значения каждого цвета и взаимодействия форм и цветов друг с другом. Художник опирается на учение о цвете Гёте и других предшественников. В дальнейшем Кандинский будет проводить психологические исследования в области влияния цвета на зрителя и способности этого воздействия вызывать определённые беспредметные ассоциации. Ещё позже, во время преподавания в Баухаусе, теоретические заделы о цвете из книги «О духовном в искусстве» обретут более строгий порядок и оформятся в часть книги «Точка на линии и плоскости».

В заключении Кандинский обращается к понятию «прекрасного»: «раз художник является жрецом "прекрасного", то это прекрасное следует искать при помощи того же принципа внутренней ценности, который мы всюду находили. Это "прекрасное" можно мерить только масштабом внутреннего величия и необходимости, которые до сих пор всюду и всегда верно служили нам. Прекрасно то, что возникает из внутренней душевной необходимости. Прекрасно то, что прекрасно внутренне»[[161]](#footnote-161). Прекрасное должно двигать тот самый духовный треугольник ввысь.

Таким образом, книга «О духовном в искусстве» есть центральное произведение Кандинского, объясняющее цели современного искусства на основе собственной художественно-эстетический концепции художника. Важнейшим является духовное начало, которое определяет цель всех искусств. Искусства взаимно обогащают друг друга, в слиянии создавая модель идеального, одухотворённого мироздания. Такое восприятие сформировалось у художника под влиянием множества мыслителей и деятелей искусства, в среде теософов и символистов. В слиянии с индивидуальными особенностями художника, уникальной комбинацией интересов и пути мышления, получился своеобразный манифест беспредметного искусства. Освобождение предмета от материальной формы вкупе с отказом воспринимать художественный мир так же, как мир реальный, предметный, открывает путь к чуткому видению «внутреннего», которое получает особое выражение в абстрактном искусстве. Частое сравнение живописи и музыки служит задаче найти ключ к «душевной вибрации». Поскольку музыка не обладает материальностью, живопись тоже должна стремиться к освобождению от предметности. Кандинский призывает переосмыслить живописные и вообще выразительные средства искусств, определить их новую цель, ради перехода на вершину «духовного треугольника», ради создания синтетического «монументального искусства», которое объединяет силы воздействия каждого из искусств и таким образом отражает результаты «великого пересмотра ценностей» в пользу наступления «Эпохи Великой Духовности».

Изучению и обоснованию возможности существования этого «монументального искусства» посвящены статьи Кандинского в «Синем всаднике». Кандинский верил в потенциал каждого вида искусства к синтезу, однако имел в виду не просто умножение одной и той же мысли во взаимодействии нескольких видов искусств. Он предлагал сценическую композицию как вариант реализации идеи о Gesamtkunstewerk, которую Кандинский на свой лад назвал «монументальным искусством». Кандинский верил в силу синтеза музыки, живописи и танца, которая должна была быть проиллюстрирована в постановке «Жёлтый звук». Кандинский также мечтал создать храм «Великая Утопия», который должен был стать «всемирным зданием искусств»[[162]](#footnote-162). Эта идея явно отсылает к идее О. Рунге о реализации живописного цикла в специальном помещении с музыкальным и поэтическим аккомпанементом, подобные идеи были у современника А. Скрябина с его «Мистерией», которая «своим воздействием преобразовала бы всё человечество»[[163]](#footnote-163).

В «Кёльнской лекции» 1914 года Кандинский прослеживает развитие выразительных средств в собственной живописи и пытается осмыслить физику своей новой визуальности. Кандинский описывает медленное освобождение от перспективы, и «Композиция II» стала опытом, в котором художник решил положиться на свою интуицию, однако он не хотел «добиваться форм силой»[[164]](#footnote-164) и поэтому терпеливо продолжал путь к собственному визуальному миру. И в конце концов Кандинский добился наличия перспективы, глубины и равновесия в своём понимании: «краски, которые я стал применять позже, никогда не лежали все на одной и той же плоскости, их внутренний вес был различным <…> разница между внутренними планами дала моим картинам глубину, которая более чем компенсировала прежнюю перспективную глубину»[[165]](#footnote-165). Он начал экспериментировать с наложением текстур и смешиванием цветов, избегая излишнего использования линий, которые могли бы сделать картину просто украшением.

Кандинский также делает необходимую оговорку по поводу роли и судьбы предмета: он не собирался полностью отказываться от предметности, поскольку «предмет сам по себе порождает определенное духовное звучание, которое может служить и служит материалом для всех видов искусства. <…> Поэтому я растворил предметы внутри одной картины в большей и меньшей степени, так что не все они могли быть сразу узнаны и их эмоциональные обертоны ощущались зрителем постепенно, один за другим. То тут, то там появлялись собственно абстрактные формы <…> Другими словами, я еще не достиг достаточной зрелости, чтобы пережить чисто абстрактную форму, не заполняя разрыва при помощи предметности»[[166]](#footnote-166).

В один момент Кандинский осознал ошибочность крупных масс цвета как элементов рисунка без использования внутренней силы этого цвета, благодаря чему произошёл поворот к «холодности» и сдержанности внешней формы, и чем «холоднее», тем ближе сфера божественного начала. Кандинский завершает статью мыслью о том, художник есть раб перед голосом Господа, а не слуга зрителя и не мишень критика. Таким образом, в Кёльнской лекции Василий Кандинский раскрывает природу своего творчества, анализирует свои последние открытия, подытоживая свой путь, внося ясность по поводу необходимости предмета в беспредметной живописи и по поводу своей роли художника, который проходит собственный путь не по воле требований толпы, а по воле самого Бога.

В дальнейшем изучению перспективы, отношениям цвета, плоскости и графических элементов будет посвящена книга «Точка и линия на плоскости». Отныне точка выступает «неким графическим символом метафизических мотивов», «”нематериальным существом”, в физическом плане равное нулю»[[167]](#footnote-167), при этом Кандинский «делает акцент на ее колоссальном потенциале, называя его “сдержанностью”, которая латентно заключает в себе все возможные сущности». Линия же — «невидимый объект», «след перемещающейся точки, то есть её произведение. Она возникла из движения в результате уничтожения высшего, замкнутого в себе спокойствия точки»[[168]](#footnote-168), а основные плоскости: треугольник, квадрат, круг — «естественные производные планомерно движущейся точки»[[169]](#footnote-169). Подробнейшим образом Кандинский рассматривает составляющие абстрактной живописи, формируя особый инструментарий для её анализа и понимания, создания композиции, работы с цветом и формой, а во-вторых, создаёт основу для дальнейших исследований по теме.

Текст «Точки и линий на плоскости» более сухой, чем, например, текст «О духовном в искусстве», но это можно объяснить необходимостью быть методичным. «Точка и линия на плоскости» снижает важность возвышенно-духовного переживания элементов живописи, чётко выделяя их и концентрируясь на создании прикладного пособия по созданию абстрактной композиции. Несомненно влияние конструктивистского окружения на Кандинского — в теории и художественной практике, несмотря на сохраняющуюся важность духовного и абстрактных ощущений, возникает необходимость проведения чётких параллелей между элементами теории, строгость и геометризм. Безусловно, для Кандинского и точка, и линия, и цвет, и композиция по-прежнему несут бесчисленные смыслы, которые не всегда возможно облачить в слова, однако в этой работе Кандинский подчёркивает самостоятельность бытия каждого элемента во всех его особенностях, как бы окончательно оформляя базу для беспредметности.

«Конкретное искусство», одна из самых последних статей Кандинского, написана в соответствии с теорией конкретного искусства Тео ван Дусбурга, манифестом которого выступил выпущенный в 1930 г. журнал «Art concret». В нём утверждалась универсальность искусства, необходимость освобождения искусства от «лиризма, драматизма, символизма», но при этом значение должно быть предано пластическим аспектам картины, которая не означает ничего кроме «самой себя»[[170]](#footnote-170). Произведение искусства должно быть прежде «сформировано духом» и не должно состоять из «природных» элементов, а только «конкретных»[[171]](#footnote-171). Провозглашается анти-импрессионизм, «абсолютная ясность», которые достигаются построением композиции с помощью плоскостей и цветов, механической техники, находящейся под контролем художника[[172]](#footnote-172). В своём тексте делает акцент на точности во всём, на том, что у каждого элемента должно быть своё место, иначе «будет впечатление от еды меренги со вкусом перца. Или цветка с запахом гнили <…> Композиция превращается в декомпозицию. Это смерть»[[173]](#footnote-173).

Кандинский пишет, что живописи без цвета и рисунка не может быть, а без объекта может, но не обязательно. Споры вокруг необходимости объекта убеждают художника в силе беспредметной живописи, которую теперь он называет «конкретной». Эта живопись «слишком живая» и «похоронить её», сложив в «коробочку в истории искусства», как импрессионизм, не получится, споры будут длиться долго, обеспечивая жизнь конкретному искусству очень долго. Интересно, что беспредметность семантически означает «неконкретность», однако вдруг она принимает очерченные формы. Подконтрольная разуму конструктивистская абстракция получает пропуск в будущее, в то время как всё начиналось с эмоции и чувства, а разум был у них на службе.

На основании вышеизложенного можно сделать вывод о своевременности и необходимости теоретического вклада Василия Кандинского в искусство. Кандинский всё время, будучи художником, отслеживал собственный художественный процесс и преобразования искусства вообще. Он первый предложил сильную теоретическую основу для беспредметного искусства, используя оригинальные термины и привнося собственный взгляд на путь всего искусства. Более того, Кандинский верил в свою теорию и в будущее беспредметности, которая казалась ему закономерным и необходимым продолжением всеобщего художественного развития. Кандинский находился в идейном поле своего времени, активно интересуясь теософией, философией, психологией, литературой, музыкой, идеей синтеза искусств: такое разностороннее влияние обогатило его теорию. Кандинский, осознавая несовершенство художественных средств, невозможность быть приверженным устаревшей художественной теории, берёт на себя ответственность в разработке и активном иллюстрировании новых художественных ориентиров. На протяжение всей своей деятельности в качестве теоретика он придерживается своих идей: с самых первых статей, написанных в возвышенном, полном предвосхищения новизны ключе, до последних, более рационально рассматривающих беспредметность и её задачи.

**2.3 Соотношение предметного и беспредметного**

Весь творческий путь Василия Кандинского — это движение от предметности к беспредметности и постоянное изучение этого движения. Кандинский действительно считается одним из главных абстрактных художников, который внёс огромный вклад в обоснование беспредметности и художественную практику авангарда. Однако предмет не был для него «второсортным», он всегда был в поле зрения.

Ещё в книге «О духовном в искусстве» Кандинский провозгласил живопись как единство «внутреннего и внешнего», где внешнее — природная форма, внутреннее — это главная ценность, и побуждение к созданию и смысл искусства. Предмет, который понимается прежде всего как готовая природная форма, является бесценным источником для абстрактного искусства: «Тут мы стоим перед вопросом: не следует ли нам вообще отказаться от предметного <…> и выявлять только чисто абстрактное? Таков встающий перед нами вопрос, который путем обсуждения совместного звучания обоих элементов формы (предметной и абстрактной), сразу же наталкивает нас на ответ. Как каждое произнесенное слово (дерево, небо, человек) пробуждает внутреннюю вибрацию, так и каждый образно изображенный предмет. Лишить себя этой возможности вызывать вибрацию означало бы уменьшить арсенал наших средств выражения»[[174]](#footnote-174). Таким образом, Кандинский провозглашает необходимость «обоих элементов формы», если и вовсе не провозглашает их равноправие, поскольку внешнее призывает увидеть внутреннее, без первого не было бы второго и наоборот.

Следует отметить, что Кандинский использует слова «абстрактное» и «беспредметное» нечасто, повествование всегда ведётся как бы около них. В «О духовном в искусстве» он с самого начала обозначает проблему вокруг самого понятия абстракции, объясняя художественные процессы через взаимосвязь «телесного» и «духовного». Кандинский принимает абстрактное искусство не как вариант среди множества разных направлений, а как закономерную ступень развития: «Первый период — истоки: практическое желание удержать преходящее телесное. Второй период — развитие: постепенное отдаление от этой практической цели и постепенное преобладание духовного элемента. Третий период — цель: достижение более высокой ступени чистого искусства, в котором остатки практического побуждения устранены полностью. Искусство говорит на художественном языке, обращаясь от духа к духу, и является царством живописно-духовных существ (субъектов)»[[175]](#footnote-175).

Произведение искусства — это единство «внутреннего и внешнего», «живописно-духовный организм», который «подобно любому материальному организму, состоит из множества отдельных частей»[[176]](#footnote-176). Кандинский уподобляет произведение искусства произведению природы, в котором всегда частное подчинено целому. Так и в искусстве вне целого части не имеют применения: «Подобно произведению природы, также и произведение искусства подлежит тому же самому закону — закону конструкции. Отдельные части становятся живыми только через целое»[[177]](#footnote-177).

В первых двух периодах, о которых речь идёт в цитате выше, предмет является неотъемлемым элементом, без которой чисто художественное не имеет опоры. Освобождение от предмета как «практического элемента, предметного (природы), возможно лишь при замене его столь же существенной, составной частью. Ею является чисто художественная форма, которая может придать картине силу независимой жизни, и которая способна возвысить её до уровня духовного субъекта»[[178]](#footnote-178). Кандинский таким образом делает вывод, что чисто художественная (беспредметная) форма соответствует новой «конструктивной живописи», которая позволяет связь «от духа к духу».

Само слово «конструктивный» означает «состоящий из нескольких элементов», то есть, несмотря на «внешнюю» абстрактность картины, её действительное содержание обязательно имеет основу, оно не бессмысленно и неопределимо. Сила абстракции как раз состоит в её продуманности, или, скорее, прочувствованности, о чём говорил сам Кандинский, объясняя разницу между «Импрессией», «Импровизацией» и «Композицией». Можно с уверенностью сказать, что Кандинский понимал, что полное освобождение от предмета невозможно, что также справедливо отмечает исследователь Е. В. Сидорина[[179]](#footnote-179).

Рассуждения Кандинского о самодостаточности и силе линии и точки сами по себе имеют авторское теоретическое обоснование, однако присутствие на холсте одной линии или точки не обозначает «беспредметности» (если говорить от противного), и та, и другая имеют большое «внутреннее» значение. Кандинский считал точку первоэлементом не только живописи, но и вообще Вселенной как мегамира, состоящего из бесчисленного количества точек, и таким образом, точка есть элемент и предмета, и абстракции, вообще всей материи[[180]](#footnote-180). Что касается линии, то она «принадлежит миру, предметно осмысленному человеком», и потому предмет из картины изгнан быть не может[[181]](#footnote-181). Получается, что «беспредметности» в том же смысле, в котором понимается «предметность», не может быть, первое всегда в той или иной мере будет связано со вторым.

В конце концов, Василий Кандинский уравнивает их «в величайшем их различии»: «Для понимания такого рода произведений необходимо то же самое освобождение, что и в реалистике, то есть мир нужно воспринимать таким, каков он есть, не подвергая его предметной интерпретации. И здесь важны эти абстрагирующие, или абстрактные, формы, не как таковые (линии, поверхности, пятна), а только лишь их внутренний звук, их жизнь. Так же, как и в реалистике, важен не предмет или его наружная оболочка, но его внутреннее звучание, его жизнь. Доведенное до минимума в абстрактном "предметное" должно быть познано как наиболее сильно воздействующее реальное. Так, наконец, мы видим: если в великой реалистике реальное представляется необычайно большим, а абстрактное необычайно малым, то в великой абстракции это соотношение рисуется противоположным. В конечном счете два данных полюса равны друг другу. Между ними может быть поставлен знак равенства: Реалистика = Абстракция, Абстракция = Реалистика. Величайшее внешнее различие становится внутренним равенством»[[182]](#footnote-182). Далее он ещё раз подчёркивает, что нет никакой разницы между этими двумя формами, художник должен выбрать сам исходя из своей задачи, и вообще «в принципе нет вопроса формы»[[183]](#footnote-183).

На самом деле вопрос именно во «внутреннем звучании», которое должно быть непременно, и оно достигается путём достижения баланса между двумя полюсами — Великой Абстракцией и Великой Реалистикой. Кандинский как художник выбирает абстрактные формы, так как считает их наиболее подходящими, предлагая в качестве обоснования обширную теорию. Будучи теоретиком беспредметного искусства, он в какой-то мере всегда был и противоположным — теоретиком предметности.

Немецкий искусствовед Ханс Зедльмайр рассматривает вопрос о границе между реальным и абстрактным в одной из глав книги «Смерть Света». Зедльмайр начинает с мысли о сложности достижения согласия в оценке современного искусства, поскольку присутствуют фиксации «на обладающих властью идолах» и поскольку оценки относятся к множеству различных феноменов[[184]](#footnote-184). Эта глава призвана выделить «решающие» феномены, эту задачу Зедльмайр решает, обозревая некоторые выводы искусствоведа Вернера Хафтманна из его книги «Живопись XX века».

Хафтманн выделяет «два символических жеста» — реди-мейд Дюшана и «Чёрный квадрат» Малевича, оба по мнению Хафтманна, не являются «искусством», а соответствуют «демаркационным точкам в пограничной зоне, внутри которой искусство кончается»[[185]](#footnote-185). Жест Дюшана иллюстрирует и слова Кандинского о том, что Величие создаёт внутреннее звучание: самый что ни на есть реальный предмет нашёл себя в непривычной обстановке, и его «самое реальнейшее присутствие наделило его самой что ни на есть нереальной ценностью, *магией* и величием *фетиша* (курсив Зедльмайра — Л.Д.)»[[186]](#footnote-186).

У Малевича «современное восприятие формы определило себя в качестве опыта конкретной реальности, которая принадлежит исключительно человеческому духу и в которой он сам себя являет»[[187]](#footnote-187), то есть нивелированное предметное породило самое что ни на есть реальное. Дюшан и дадаисты, таким образом, трудятся над магическим (то есть, нереальным) восприятием реальных вещей. Одновременно оба эти полюса вбирают в себя весь художественный опыт, но также не являются искусством, являясь «абсолютной (магической) вещью и абсолютной (магической) формой»[[188]](#footnote-188). И дадаизм, и супрематизм проверяют ориентированный на объекты, вещи, предметы мир. С одной стороны, эта цель сплачивает два полюса, а с другой — нет друг для друга больших врагов[[189]](#footnote-189).

Художественный путь Кандинского является иллюстрацией выбора между двумя полюсами — работа с предметом развила в нём понимание комплексности строения художественного произведения, однако работа с абстракцией не легче работы с предметом, поскольку учитывает и долгий опыт предметного искусства, и предлагает постоянно расширяющееся понимание беспредметности, которая ранее не имела ни теории, ни практического воплощения. Дадаизм, балансирующий на грани предметности и беспредметности, сходится с видением Кандинского в том, что сфера внутреннего есть место встречи с внешним или с трансцендентным.

Наблюдая проблемы современных ему живописи и искусства, Кандинский предлагает их решение через переосмысление цели искусства, через развитие предмета к отказу от фигуративности. Распространённая в то время концепция синтеза искусств, получая место и развитие в творчестве Кандинского, только убеждает его в перспективах развития идеи беспредметности, поэтому он пытается развивать идею «духовного искусства», используя музыкальные понятия «вибрации», «звучания», «контрапункта», поскольку музыка, в силу своей беспредметности, оказалась «универсальной природой искусства»[[190]](#footnote-190), он также использует психологию для обоснования своих концепций, пробует себя в качестве поэта и драматурга. «Смена инструмента» позволила Кандинскому продемонстрировать универсальность и по большей части неизменность его творческих принципов.

Ранний этап живописного творчества Кандинского предметен, в это время создаются отдельные заметки о форме и цвете. С возрастанием мастерства и понимания целей искусства происходит движение к абстракции, Кандинский оформляет свои представления об искусстве как о средстве передачи душевных состояний в первую очередь. Важно обратить внимание, как именно развивается концепция беспредметности и какие её аспекты выдвигаются Кандинским на первый план в разные периоды творчества и исследования теории и практики искусства.

С самого начала Кандинский, осознавая то или нет, пытается создать «художественную науку», соединяя разум, логику и чувство, образ. Однако необходимо обозначить, что это не означает второстепенность практики, для Кандинского «в искусстве теория никогда не предшествует практике, а наоборот <…> Только чувством, особенно в начале пути, может быть достигнуто художественно верное. Если чисто теоретически и возможно достигнуть общей конструкции, то это преимущество <…> всё же никогда не может быть создано теоретическим путём; его нельзя найти, если чувство не вдохнуло его внезапно в творение»[[191]](#footnote-191).

В 1910-х годах теория Кандинского строится вокруг принципа «внутренней необходимости», то есть картина считается удачной, если выражает определённое комплексное чувство, абстрагируется от материальной формы через «абсолютизацию того или иного художественного приёма»[[192]](#footnote-192) и вызывает у зрителя «душевные вибрации». Внутреннее следует понимать как духовное. Эта взаимосвязь отсылает к учению стоиков, где гармония, порядок (равно у Кандинского «конструктивной живописи», видению точки как универсального элемента), космос равняются божественному, красоте мирового порядка, чудесному нечеловеческому, что у Кандинского соответствует идее о некоем «духовном», которое необходимо увидеть в предметном мире вокруг. Представление греков о космосе также включало убеждение в том, что каждый элемент большого целого находится на своём месте и все они сосуществуют гармонично. Само слово «теория» этимологически означает «созерцать божественное», она должна помочь узнать больше об этом божественном упорядоченном мире.

Теория Василия Кандинского направлена на то же самое. Первым делом художник обозначает целью искусства «поворот к духовному», действительно направить искусство «вперёд и ввысь», сообразно направлению духовной жизни человека[[193]](#footnote-193). Книга «О духовном в искусстве» наполнена мотивами спасения искусства, художник выступает в роли мессии, объяснение необходимости преобразования целей и задач искусства происходит через представление о «духовном», внутреннем, которое должно быть затронуто, выступать и проводником, и целью всякой творческой деятельности. В дальнейшем Кандинский пытается реализовать эти идеи на своём примере, вовлекаясь в практику живописи, поэзии, создания синтетических произведений.

Со временем, уже в конце 1910-х — начале 1920-х годов, фокус Василия Кандинского перенаправляется на поиск и исследование средств, передающих «вечно художественный» элемент живописи. Художник постоянно анализирует элементы искусства, и особенно живописи, появляется подробнейшее исследование линии, точки, формы, цвета. Одна из задач — «освобождение» этих элементов от предметности, от их привычного назначения: «Я опрокидываю практическое значение точки и ставлю её здесь: . Этим я вырываю точку из обычных ей условий жизни: она стала не только нецелесообразной, но и практически бессмысленной <…> Точка, освобождённая от своей насильственной службы, сделалась гражданином нового мира искусства» [[194]](#footnote-194). То же самое должно произойти с цветом, формой, линией, словом, со сценической композицией. Переживание любой композиции теперь основывается на восприятии отдельных элементов, которые укладываются в некое единство.

Книга «Точка и линия на плоскости» призвана глубоко изучить художественные элементы, создать некую систему, доступную для использования художником, и ключ для восприятия зрителя. Кандинский как бы отступает от провозглашения великой цели искусства и занимается инструментарием, который смог бы эту цель выполнить. Повествование Кандинского построено логически, логика и последовательность необходимы, чтобы «открыть величайшую тайну природы», определяемую латинским выражением «nervus rerum» («причина вещей»), постичь внутренние связи между элементами (синтетического искусства)»[[195]](#footnote-195). Для этого необходимо очистить все элементы искусства от ассоциаций, «выделить их абсолютный звук и исследовать его отдельно», чтобы «открыть чистый закон живописной конструкции »[[196]](#footnote-196).

Точка превращается в онтологический символ, первоэлемент художественной реальности и бытия вообще[[197]](#footnote-197). Всего лишь одна точка на фоне чистой плоскости — уже композиция, ничто лучше не раскрывает точку, как белый лист. Линия — производная точки, рождённая её движением. Точка — это ноль, она связывает тишину и звук, всегда находится в напряжении, одновременно являясь ничем и всем, так как составляет всё существующее[[198]](#footnote-198). Это удивительное свойство точки становится причиной её животворной силы. Предметное искусство, по мнению Кандинского, подавляет «звучание» точки, тогда как в абстрактном искусстве она «приходит к полноценному, освобождённому звуку»[[199]](#footnote-199), традиционное искусство композицию строит из фрагментов, тогда как в поле беспредметного каждый элемент должен быть наделён свободой, одновременно неся смыслы и призывая посмотреть за их пределы. Точка становится выразителем глубины Вселенной, великой гармонии внутреннего и внешнего. Кандинский стремится создать не столько теорию живописи, подробно разбирая её первоэлементы, сколько философски переосмыслить основы бытия и культуры вообще. Речь опять же не идёт о превосходстве предметности или абстракции, точка присутствует и там, и там, а о том, каким образом её сущность может быть выражена наиболее полно и соразмерно её величию. Возвышенный стиль повествования в духе «О духовном в искусстве» был отвергнут в пользу великой идеи о точке как первооснове, которую Кандинский облёк в сдержанную, почти тезисную форму.

В этот же период, как указывает искусствовед Борис Соколов, Кандинский противопоставляет «”духовное” (“абстрактное”, “конкретное”) искусство, опирающееся на синтез интуиции и знания, бездушному “конструктивизму”, разделяющему эмоцию и логику»[[200]](#footnote-200). Кандинский, таким образом, занимает противоположную позицию по отношению к русским авангардистам 1920-х. Кандинский говорит о конце эпохи активных потрясений, которые воодушевляли его на раннем этапе, однако всё остаётся на тех же позициях, по-прежнему человек находится в духовном тупике. Художник не отказывается от примата «духовного», он видит, что его предсказания сбываются медленно и неравномерно, «великой необходимости» необходимо искать «обходные пути, чтобы достичь цели»[[201]](#footnote-201). Развитие происходит пульсирующими движениями, от живописи ко всему остальному искусству.

В 1930-е, наконец, приходит мода на беспредметное искусство, однако и в эту эпоху Кандинский был недоволен, поскольку качество работ художников-беспредметников оставляло желать лучшего, и приходилось объяснять «критерии качества в беспредметном творчестве», а также «коренные различия между “абстрактным” и “конструктивистским” беспредметным искусством», снова говорить об отсутствии границ между предметностью и беспредметностью, о главенстве чувства и интуиции, а не разума, призывая, тем не менее, к их равновесию[[202]](#footnote-202). На этом основаны основные претензии Кандинского к конструктивистам.

В конце концов Кандинский нарекает абстрактное искусство «конкретным» с целью забыть о спорах вокруг предметного и беспредметного искусства со всеми вытекающими сложностями. Ему не хочется, чтобы искусство, теорию которого он развивал всю свою жизнь, стало очередным
«-измом». Кандинский излагает уже знакомые тезисы о равенстве всех искусств, о равенстве и величии их средств, однако теперь они звучат иначе: с уверенностью и некоторой резкостью, словно художник сам устал от спекуляций на проведённых им взаимосвязях между цветом, формой, чувством, всё, о чём он писал — это база нового искусства, которая на самом деле существовала всегда, это «внутренняя необходимость» самого искусства.

Нет никакого конфликта между предметным и беспредметным искусством, поскольку у них общие живописные средства. Объект не обязателен, что Кандинский показывает на своём примере, двигаясь от традиционных этюдов и пейзажей к беспредметным композициям большого формата. В статье «Конкретное искусство» Кандинский лишь напоминает основные положения своей теории, которые со временем практически не изменились, и желает, чтобы споры вокруг не самого значительного — объекта — прекратились, поскольку они отдаляют от искусства «конкретного», направленного «внутрь» себя, а значит, и «внутрь» зрителя.

Василий Кандинский всё время находился среди противоположностей: предметное и беспредметное, внутреннее и внешнее, духовное и бездуховное, разум и чувство. Кандинский как художник и теоретик всегда помнил о процессах изменения искусства, видел в них определённую закономерность. Так, оно изначально содержало элемент духовного, но самую подходящую форму для воплощения этого ведущего элемента нашло только в эпоху абстракции. Искусство каждой эпохи находится меж двух противоположных сторон: с одной стороны, оно отражает соответствующую эпоху, является «зеркалом духовным», с другой — «носит в себе зачатки будущего, пробуждая либо замолчавшие, либо никогда ещё не звучавшие струны души. Оно — провидец будущего и вождь»[[203]](#footnote-203). С этой точки зрения «новое» искусство не является подлинно новым, оно привносит элементы эпохи, не вычёркивая старых достижений. Искусство, его цели, внутреннее содержание остаются неизменными, трансформируется лишь элементы и формы, в этом есть его закон[[204]](#footnote-204).

**Заключение**

Цель данной дипломной работы состояла в рассмотрении художественной теории и творчества Василия Кандинского с точки зрения отношения «предметное — беспредметное».

Первая глава исследования была направлена на рассмотрение процессов, имевших место в искусстве конца XIX-начала XX вв. Кризис в искусстве в большой степени был связан с потерей сакральности художественного процесса, размыванием границ традиционных жанров, необходимостью установления новых отношений между искусством и действительностью. Отличительной особенностью авангардной живописи стала концептуальность и активное внимание к абстракции как средству преодоления назревших противоречий между традицией, пассивным созерцанием лишённых «духовности» картин и новым многообещающим миром, в котором искусство способно сформировать нового человека. Множество художников и их объединений решали проблемы искусства по-своему, однако устойчивой тенденцией явился отказ от фигуративного (предметного) искусства и изучение феномена беспредметности с помощью разнообразных художественных средств и форм.

Позиция художников авангарда связана, как правило, с радикальным видением необходимых преобразований. Позиция Кандинского привлекательна отсутствием какого-либо экстремизма и революционности, он видит абстракцию как закономерный этап развития искусства, в отличие, например, от Малевича, который считал искусство взятым в заложники фигуративностью. Кандинский замечает кризис смыслов в предметном искусстве. Сильное впечатление, которое на него произвела одна из выставок, а также талант к исследовательской и художественной деятельности определили вектор развития Василия Кандинского как художника и теоретика в области абстрактного искусства.

Возникновение абстрактной живописи вызвало закономерные сомнения в её способности нести духовное содержание, с чем перестала справляться живопись предметная. Василий Кандинский взял на себя задачу стать проводником в мир беспредметности, обстоятельно освещая вопросы содержания и формы, методах, целях, задачах, судьбе искусства, способах достижения духовности в нём. Заслуга Кандинского состоит в обосновании возможности преодоления границ традиционного искусства, благодаря чему абстракционизм из скептически воспринимаемого явления превратился в одно из самых влиятельных. Справедливости ради, эта заслуга принадлежит не только Кандинскому, но его теоретический вклад чрезвычайно важен.

Вторая глава посвящена непосредственно личности Василия Кандинского и основным положениям его теории. На первом этапе своего творчества Кандинский активно работает с натурой, первое время его картины написаны в манере импрессионистов. Уже тогда заметно большое внимание к цвету, которое Кандинский будет только развивать, со временем создавая пёстрые полотна из крупных цветовых пятен. В конце концов он разделит свои картины на три группы: «Импрессии», «Импровизации» и «Композиции». Каждое название отражает подход художника — более интуитивный или более тщательный и осмысленный. В этот же период выходит в свет один из главнейших теоретических трудов, книга «О духовном в искусстве».

Недолгий период жизни в России характеризуется небольшим возвратом к фигуративности, Кандинский проходит через творческий кризис. Некоторое время он занимается изучением психологических аспектов влияния на человека абстракции, однако не получает должной поддержки, даже критикуется, например, конструктивистом А. Родченко.

Кандинский возвращается в Германию, получает предложение преподавать в Баухаусе, пишет вторую по важности книгу — «Точка и линия на плоскости». В ней приводится подробнейшее изучение цвета и формы. Мотивы художника-пророка отходят на задний план. Катастрофа и столкновение как мотивы исчезают, появляется последовательное развитие к синтезу человеческого и божественного, точка выдвигается как элемент с сильным внутренним напряжением, линии как порождения точки.

К 1930-м беспредметное искусство обретает широкую популярность, Кандинскому, как его теоретику, приходится разъяснять его элементы и задачи, отличие от «конструктивистского искусства», мессианская тема сходит на нет, вместо неё всё более частыми становятся призывы к балансу. В конце концов Кандинский чувствует разочарование растущим материализмом современного мира, однако он остаётся твёрдым в собственном понимании целей и задач искусства прошлого, настоящего, будущего.

Кандинский на всём протяжении своей деятельности постоянно занимается осмыслением собственных художественных поисков, значением традиционных элементов живописи. Он видит проблему в кризисе духа, и в своей теории старается её преодолеть через установление новой цели для искусства — достижения духовного через принцип «внутренней необходимости». Это центральное понятие для Кандинского, остающееся таким на всём протяжении его творчества. Художник есть только проводник к «духовному», задача которого наделить произведение, которое видит и стремится передать внутреннее во внешнем, используя для этого форму, способностью вызывать «душевную вибрацию». Художник должен включить три компонента: индивидуальный, национально-временной и внехудожественный. Таким образом, на первый план выходит мастерство художника и его глубокое понимание целей и задач искусства, уверенное владение цветом и «первоэлементами» искусства точкой, линией, и производными от них фигурами.

Для этого требуется изучать взаимодействия элементов искусства и их восприятие, механизм воздействия на зрителя, принципы работы художника. Важную роль играет психологический аспект элементов живописи, в особенности цвета. Кандинский увлечён теософией, психологией, идеей синтеза искусств, которые указывают ему путь развития теории.

Свои теоретические положения Кандинский оформляет в многочисленные статьи и две книги «О духовном в искусстве» и «Точка и линия на плоскости». В основе теории Кандинского лежит идея о том, что произведение искусства — это не просто материальный объект, это прежде всего процесс, в котором всегда принимают участие три субъекта: художник, само произведение и зритель. Искусство выступает уникальным связующим звеном между двумя душами. В качестве способа преодоления «бездуховности» предметного искусства, Кандинский предлагает переход к беспредметности. Эта оппозиция является центральной не только для художника, но и для авангардного искусства вообще. Кандинский на самом деле не имел в виду полный отказ от предмета, наоборот — натура служила мощной отправной точкой, необходимо было только переосмыслить художественные средства.

Отличие теории Кандинского от многих других современных ему эстетических теории состоит ещё и в том, что в основе понимания произведения искусства находится не форма, а содержание, главное — «что», а не «как». Форма стоит на службе у духовного. Кандинский также верит в возможность объединения искусств в одно большое «монументальное произведение», которое могло бы обеспечить сильнейшее внутреннее переживание.

В «О духовном в искусстве» часто используется сравнение живописи с музыкой, поскольку музыка есть пример искусства без предмета, который мог бы показать путь другим видам искусства. Кандинский призывает к переосмыслению живописных и вообще выразительных средств искусств, определению их новой цели ради создания синтетического «монументального искусства», которое объединяет силы воздействия каждого из искусств и, таким образом, отражает результаты «великого пересмотра ценностей» в пользу наступления «Эпохи Великой Духовности».

В «Точке и линии на плоскости» Кандинский наделяет точку колоссальным потенциалом, линия выступает лишь её первоэлементом. Более того, точка есть ещё и первоэлемент всей Вселенной, всё, что есть вокруг, состоит из бесчисленного количества точек. Линия же есть результат предметного осмысления мира человеком. Таким образом, «беспредметность» не может означать полного отрыва от «предметности». Беспредметное не означает «бесприродное» и потому «беспредметное» искусство — это попытка постичь великий космос природы, самое духовное, что только есть.

С самого начала Кандинский указывает на равенство реального и абстрактного. Предмет, который понимается прежде всего как готовая природная форма, является бесценным источником для абстрактного искусства, отказ от которого уменьшил бы арсенал доступных для постижения «душевной вибрации» средств. Абстракция видится Кандинскому закономерным этапом развития искусства, отказ от предмета возможен только при должном уровне развития художественно формы, который смог бы заполнить разрыв между двумя полюсами.

Работа Кандинского с предметом развила в нём понимание комплексности строения художественного произведения, однако работа с абстракцией представляется ещё более сложной, поскольку художник вынужден учитывать долгий опыт развития предметного искусства, который мог бы стать. Теория Кандинского предлагает постоянно расширяющееся и комплексное понимание беспредметности, которая ранее не имела ни обоснавания, ни практического воплощения.

Проведённое в данной дипломной работе исследование позволяет составить целостное представление о В. Кандинском как о самобытном художнике и творце, исследователе идеи беспредметности. При решении поставленных в работе задач показана многоаспектность теории и живописи Кандинского, определены статус отношений между предметностью и абстракцией, место и роль понятий «внутренняя необходимость», «духовное», рассмотрены особенности основных художественных элементов в понимании Кандинского, сделана попытка систематизировать представления о теории и творчестве художника, сопоставить их с творчеством других абстракционистов и современников.

**Список литературы**

1. Авангард в культуре XX века (1900-1930 гг.): Теория. История. Практика. Поэтика [Текст]: В 2 кн / под ред. Ю.Н. Гирина. — М.: ИМЛИ РАН, 2010. — 600 с.
2. Автономова Н. Б. Кандинский и художественная жизнь России начала 1910-х годов // Поэзия и живопись: Сборник трудов памяти Н. И. Харджиева. — М. : Языки русской культуры, 2000. — С. 120 —128.

Автономова Н.Б. Василий Кандинский: Художник и наука // Многогранный мир Кандинского / редкол. : Н. Б. Автономова и др. ; Гос. Третьяк. галерея, РАН, Науч. совет по историко-теорет. пробл. искусствознания отд-ния лит. и яз. — М. : Наука, 1999. — С. 98—105.

Адаскина Н. Л. Абстракция—беспредметность: начала и концы / Н. Л. Адаскина // Беспредметность и абстракция / Рос. акад. наук, Мин. культуры РФ, Государственный институт искусствознания [и др.]; [ред­кол. : Н. Б. Автономова, Н. Л. Адаскина, Г. Ф. Коваленко (пред.) и др.]. — М., 2011. — С. 82—95.

Аксёнова А. С. Искусство XX века. Ключи к пониманию. События, художники, эксперименты / А. С. Аксёнова. — М. : БОМБОРА, 2021. — 208 с.

1. Аронов И. Кандинский : истоки, 1866-1907 / Игорь Аронов. — М. : Мосты культуры ; Иерусалим : Гешарим, 2010. — 342 с.
2. Балицкая Т. В. Русский авангард 1920-х гг. и искусство предметного мира : диссертация кандидата искусствоведения: 17.00.04. — М., 2003. — 148 с.

Басин Е.Я., Крутоус В.П. Философская эстетика и психология искусства. — М. : Гардарики, 2007. — 287 с.

Бенуа А. Н. Мои воспоминания: В 5 кн. / Изд. подг. Александрова Н. И., Гришунин А. Л., Савинов А. Н. и др.; Отв. ред. Лихачёв Д. С. — Т. 2. Кн. 4—5. — 743 с. 19 л. — М.: Наука, 1980. — 1456 с.

Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Под. ред. Ю.А. Здорового. — М. : Медиум, 1996. — 240 с.

Бобринская Е. А. Русский авангард: границы искусства. — М.: Новое литературное обозрение, 2006. — 304 с.

Боулт Дж. Э. Василий Кандинский и теософия // Многогранный мир Кандинского / редкол. : Н. Б. Автономова и др. ; Гос. Третьяк. галерея, РАН, Науч. совет по историко-теорет. пробл. искусствознания отд-ния лит. и яз. — М. : Наука, 1999. — С. 30—41.

Вакар И. А. В поисках утраченного смысла. Кризис предметного искусства и выход к «абстрактному содержанию» / И. А. Вакар // Беспредметность и абстракция / Рос. акад. наук, Мин. культуры РФ, Гос. инт искусствознания [и др.]; [ред­кол. : Н. Б. Автономова, Н. Л. Адаскина, Г. Ф. Коваленко (пред.) и др.]. — М., 2011. — С. 3—38.

Ванечкина И. Л., Галеев Б. М. Кандинский и Скрябин : мифы и реальность // Многогранный мир Кандинского / редкол. : Н. Б. Автономова и др. ; Гос. Третьяк. галерея, РАН, Науч. совет по историко-теорет. пробл. искусствознания отд-ния лит. и яз. — М. : Наука, 1999. — С. 131—144.

Герман М. Ю. Модернизм. Искусство первой половины ХХ века : научное издание / М. Герман. —СПб. : Азбука, 2018. — 480 с.

Гирин Ю. Н. Картина мира эпохи авангарда: авангард как системная целостность. / Ю. Н. Гирин — М. : ИМЛИ РАН, 2013. — 400 с.

1. Грабарь И. Э. Моя жизнь : автомонография / И. Э. Грабарь. — М. ; Ленинград : Искусство, 1937. — 375 с.
2. Гропиус В. Границы архитектуры / В. Гропиус / Перевод А. С. Пинскер, В. Р. Аронова, В. Г. Калиша ; Сост., науч. ред. и предисловие В. И. Тасалова. — М. : Издательство «Искусство», 1971. — 287 с.
3. Даниэль С. М. От вдохновения к рефлексии: Кандинский — теоретик искусства // Точка и линия на плоскости / В. Кандинский. — СПб. : Азбука, 2020. — С. 5—16.

Деготь Е. Ю. Русское искусство XX века. — М. : Издательство «Трилистник», 2000. — 223 с.

Дейхер С. Пит Мондриан (1872-1944). Конструкции в пространстве. — М. : АРТ-Родник. — 96 с.

Дюхтинг Х. Кандинский: Революция в живописи. — М. : Taschen / Арт-Родник, 2002. — 96 с.

Жаркова Е. О., Коваленко В.Д. Предпосылки русского аванграда XX века как социо-культурного явления в контексте дискурса власти российской империи и советского союза // Скиф. — 2020. — №6 (46). — С. 371—374.

Зедльмайр Х. Утрата середины. Революция современного искусства. Смерть света / Х. Зедльмайр ; пер. с нем. С. С. Ванеяна. — М. : Территория будущего, 2008. — 639 с.

Злыднева, Н. В. Изображение и слово в риторике русской культуры ХХ века. — М. : Индрик, 2008. — 304 с.

Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства : с приложением вологодской записной книжки 1889 г. и др. материалов : [в 2 томах] / В.Кандинский / редкол. и сост. : Н. Б. Автономова (отв. ред.), Д. В. Сарабьянов, В. С. Турчин. ‒ Изд. 2-е, испр. и доп. ‒ М.: Гилея, 2008. — Т. 1 : 1901‒1914. ‒ 428 с. Т. 2 : 1918‒1938. ‒ 445 с.

Кандинский В. В. Куда идёт «новое» искусство // О духовном в искусстве. — СПб. : Азбука, 2020. — С. 178—187.

Маленькие статейки по большим вопросам: I. О точке // Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства. / В. В. Кандинский. ‒ М.: Гилея, 2008.­ — Т.2. — С. 12— 19.

Кандинский В. В. О духовном в искусстве. / В. В. Кандинский. — СПб. : Азбука, 2020. — 288 с.

Кандинский В. В. Письмо из Мюнхена (IV) // О духовном в искусстве. / В. В. Кандинский. — СПб. : Азбука, 2020. — С. 162— 171.

Кандинский В. В. Ступени. Текст художника // Точка и линия на плоскости. / В. В. Кандинский. — СПб. : Азбука, 2020. — С. 17—64.

1. Кандинский В. В. Точка и линия на плоскости. / В. В. Кандинский. — СПб: Азбука, 2020. — 240 с.

Живопись как чистое искусство // Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства. / В. В. Кандинский. ‒ М.: Гилея, 2008.­ — Т.1. — С. 285— 291.

1. Кандинский В. В. Содержание и форма // О духовном в искусстве. / В. В. Кандинский. — СПб. : Азбука, 2020. — С. 172—177.

Конкретное искусство // Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства. / В. В. Кандинский. ‒ М.: Гилея, 2008.­ — Т.2. — С. 341—345.

Кривцун О. А. Эстетика : учебник для среднего профессионального образования. / O.A. Кривцун. — М. : Аспект-Пресс, 1998. — 430 с.

Лебедева И. В. Путешествие по вертикалям: от Пита Мондриана до Сары Моррис [Текст] / И. В. Лебедева // Искусствознание. - 2021. - № 3. - С. 316-343.

Малевич К. С. Чёрный квадрат (сборник) / К. С. Малевич. — М. : Азбука-Аттикус, 2016. — 288 с.

Маньковская Н.Б. Хронотипологические этапы развития неклассического эстетического сознания / Н. Б. Маньковская // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 1. — М. : ИФ РАН, 2005. — С. 68 —90.

Перекрестова А. В. Точка как онтологический символ в концепции В. В. Кандинского / А. В. Перекрестова // Гуманитарные и социально-экономические науки. — 2021. — № 3. — С. 20—25.

Сарабьянов Д. В. Василий Кандинский : путь художника : художник и время. / Д. В. Сарабьянов. — М. : Галарт, 1994. — 174 с.

Сидорина Е. В. Конструктивизм без берегов. Исследования и этюды о русском авангарде. / Е. В. Сидорина. — М. : Прогресс-Традиция, 2012. — 656 с.

Соколов Б. М. Василий Кандинский. Эпоха великой духовности : живопись, поэзия, театр, личность. / Б. М. Соколов. — М. : БуксМарт, 2016. — 534 с.

Соколов Б. М. Теория беспредметного искусства у В.В. Кандинского в 1920—30-х годах // Искусствознание. — 2012. — №3—4. — С. 171—191.

Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. / В. С. Турчин. — М.: Изд-во МГУ, 1993. — 248 с.

1. Фостер Х. Искусство с 1900 года : модернизм, антимодернизм, постмодернизм. — М. : Ад Маргинем Пресс, 2015. — 816 с.
2. Фремптон К. Баухауз: эволюция идеи, 1919 - 1932. // Фремптон К. Современная архитектура: Критический взгляд на историю развития/ Пер. с англ. Е. А. Дубченко; Под ред. В. Л. Хайта. — М. : Стройиздат, 1990. — С. 181—190.

Халь-Фонтэн Е. О пути В. В. Кандинского к абстракции // Беспредметность и абстракция / Рос. акад. наук, Мин. культуры РФ, Государственный институт искусствознания [и др.]; [ред­кол. : Н. Б. Автономова, Н. Л. Адаскина, Г. Ф. Коваленко (пред.) и др.]. — М., 2011. — С. 96—112.

Чужак Н. Ф. Под знаком жизнестроения (опыт осознания искусства дня) // ЛЕФ : Журнал Левого фронта искусств. — Москва ; Петроград : Государственное издательство. ­— 1923. — № 1. ­— С. 12—39.

Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия / Сост. Н.А. Хренов., А. С. Мигунов. — М. : Прогресс-Традиция, 2008. — 688 с.

1. Якимович А. К. Рождение авангарда. Искусство и мысль : диссертация доктора искусствоведения: 17.00.04. — М., 1998. — 343 с.
2. Bauhaus, 1919-1928 / Edited by Herbert Bayer, Walter Gropius, Ise Gropius (Chairman of the Department of Architecture, Harvard University). — New York : The Museum of Modern Art, 1938. — 224 p., ill.
3. Endell A. Um die Schönheit: eine Paraphrase über die Münchener Kunstausstellungen 1896. München : Verlag von Emil Franke, 1896.
4. Kandinsky W. Wassily Kandinsky (1866-1944): A Selection from the Solomon R. Guggenheim Museum and the Hilla Von Rebay Foundation. Sydney, N.S.W.: International Cultural Corp. of Australia, 1982.
5. Marc F. Die konstruktiven Ideen der neuen Malerei // PAN, II (1911—1912). S. 527-531.
6. Mondrian P. Le Néo-Plasticisme. Paris : Éditions de l'Effort Moderne, 1920.
7. Polling C. V. Kandinsky: Russian and Bauhaus Years, 1915-1933. New York : Solomon R. Guggenheim Museum, 1983.

Van Doesburg T. et al. Base de la peinture concrète // Art Concret, nr. 1, 1930.

1. Weiss P. Kandinsky in Munich: Encounters and Transformations // Kandinsky in Munich 1896-1914. New York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 1982, pp. 28—82.
1. Жаркова Е. О., Коваленко В.Д. Предпосылки русского аванграда XX века как социо-культурного явления в контексте дискурса власти российской империи и советского союза // Скиф. 2020. №6 (46). С. 371. [↑](#footnote-ref-1)
2. Цит. по: Гирин Ю. Н. Картина мира эпохи авангарда: авангард как системная целостность. М. : ИМЛИ РАН, 2013. С. 145. [↑](#footnote-ref-2)
3. Marc F. Die konstruktiven Ideen der neuen Malerei // PAN, II (1911—1912). S. 527-531. [↑](#footnote-ref-3)
4. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Под. ред. Ю.А. Здорового. М. : Медиум, 1996. С. 19. [↑](#footnote-ref-4)
5. Там же. С. 22. [↑](#footnote-ref-5)
6. Якимович А. К. Рождение авангарда. Искусство и мысль : диссертация доктора искусствоведения: 17.00.04. М., 1998. С. 52. [↑](#footnote-ref-6)
7. Авангард в культуре ХХ века (1900-1930 гг.) : Теория. История. Поэтика : в 2 кн. Кн. 1 / под ред. Ю. Н. Гирина. М., 2010. С. 230. [↑](#footnote-ref-7)
8. Гирин Ю. Н. Картина мира эпохи авангарда: авангард как системная целостность. С. 22. [↑](#footnote-ref-8)
9. Там же. С. 11. [↑](#footnote-ref-9)
10. Там же. С. 16. [↑](#footnote-ref-10)
11. Авангард в культуре ХХ века (1900-1930 гг.): Теория. История. Поэтика. Кн. 1. С. 9. [↑](#footnote-ref-11)
12. Герман М. Ю. Модернизм. Искусство первой половины XX века. СПб. : Азбука, 2018. С. 8—9. [↑](#footnote-ref-12)
13. Гирин Ю. Н. Картина мира эпохи авангарда: авангард как системная целостность. С. 29. [↑](#footnote-ref-13)
14. Авангард в культуре ХХ века… Кн. 1. С. 19. [↑](#footnote-ref-14)
15. Герман М. Ю. Указ. соч. С. 8—9. [↑](#footnote-ref-15)
16. Гирин Ю. Н. Картина мира эпохи авангарда: авангард как системная целостность. С. 21—22. [↑](#footnote-ref-16)
17. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993. С. 3. [↑](#footnote-ref-17)
18. Чужак Н. Ф. Под знаком жизнестроения (опыт осознания искусства дня) // ЛЕФ : Журнал Левого фронта искусств. — Москва ; Петроград : Государственное издательство, 1923. № 1. С. 36. [↑](#footnote-ref-18)
19. Чужак Н. Ф. Указ. соч. С. 36. [↑](#footnote-ref-19)
20. Там же. С. 12. [↑](#footnote-ref-20)
21. Там же. [↑](#footnote-ref-21)
22. Там же. С. 13. [↑](#footnote-ref-22)
23. Цит. по: Балицкая Т. В. Русский авангард 1920-х гг. и искусство предметного мира : диссертация кандидата искусствоведения: 17.00.04. М., 2003. С. 18. [↑](#footnote-ref-23)
24. Балицкая Т. В. Русский авангард 1920-х гг. и искусство предметного мира. С. 18. [↑](#footnote-ref-24)
25. Там же. С. 19. [↑](#footnote-ref-25)
26. Бобринская Е. А. Русский авангард: границы искусства. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 11. [↑](#footnote-ref-26)
27. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. С. 7—8. [↑](#footnote-ref-27)
28. Там же. С. 16. [↑](#footnote-ref-28)
29. Там же. С. 17. [↑](#footnote-ref-29)
30. Там же. [↑](#footnote-ref-30)
31. Турчин В. С. Указ. соч. С. 17. [↑](#footnote-ref-31)
32. Там же. [↑](#footnote-ref-32)
33. Маньковская Н.Б. Хронотипологические этапы развития неклассического эстетического сознания // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 1. М. : ИФ РАН, 2005. С. 71. [↑](#footnote-ref-33)
34. Гирин Ю. Н. Картина мира эпохи авангарда: авангард как системная целостность. С. 101. [↑](#footnote-ref-34)
35. Авангард в культуре ХХ века (1900-1930 гг.): Теория. История. Поэтика. Кн. 2. С. 16­—17. [↑](#footnote-ref-35)
36. Бобринская Е. А. Русский авангард: границы искусства. C. 9-10. [↑](#footnote-ref-36)
37. Злыднева Н. В. Изображение и слово в риторике русской культуры ХХ века. М., 2008. C. 79. [↑](#footnote-ref-37)
38. Авангард в культуре ХХ века (1900-1930 гг.): Теория. История. Поэтика. Кн. 1. С. 271. [↑](#footnote-ref-38)
39. Вакар И. А. В поисках утраченного смысла. Кризис предметного искусства и выход к «абстрактному

содержанию» // Беспредметность и абстракция. М., 2011. С. 7. [↑](#footnote-ref-39)
40. Там же. С. 10. [↑](#footnote-ref-40)
41. Вакар И. А. Указ. соч. С. 10. [↑](#footnote-ref-41)
42. Там же. С. 9. [↑](#footnote-ref-42)
43. Там же. С. 11. [↑](#footnote-ref-43)
44. Там же. С. 12. [↑](#footnote-ref-44)
45. Сидорина Е. В. Конструктивизм без берегов. Исследования и этюды о русском авангарде. М. : Прогресс-Традиция, 2012. С. 157. [↑](#footnote-ref-45)
46. Злыднева Н. В. Указ. соч. C. 79. [↑](#footnote-ref-46)
47. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. С. 125. [↑](#footnote-ref-47)
48. Там же. [↑](#footnote-ref-48)
49. Сидорина Е. В. Конструктивизм без берегов. Исследования и этюды о русском авангарде. С. 159. [↑](#footnote-ref-49)
50. Даниэль С. М. От вдохновения к рефлексии: Кандинский — теоретик искусства // Точка и линия на плоскости / В. Кандинский — СПб. : Азбука, 2020. С. 11. [↑](#footnote-ref-50)
51. Там же. С. 123. [↑](#footnote-ref-51)
52. Деготь Е. Ю. Русское искусство XX века. М.: Издательство «Трилистник», 2000. С. 16. [↑](#footnote-ref-52)
53. Кандинский В. В. Письмо из Мюнхена (IV) // О духовном в искусстве. СПб. : Азбука, 2020. С. 169. [↑](#footnote-ref-53)
54. Даниэль С. М. Там же. С. 11. [↑](#footnote-ref-54)
55. Бенуа А. Н. Мои воспоминания. Т. 2, кн. 4—5. М. : Наука, 1980. С. 340—341. [↑](#footnote-ref-55)
56. Вакар И. А. В поисках утраченного смысла. Кризис предметного искусства и выход к «абстрактному содержанию». С. 16. [↑](#footnote-ref-56)
57. Там же. С. 14. [↑](#footnote-ref-57)
58. Вакар И. А. Указ. соч. С. 14. [↑](#footnote-ref-58)
59. Авангард в культуре ХХ века (1900-1930 гг.): Теория. История. Поэтика. Кн. 2. С. 56. [↑](#footnote-ref-59)
60. Там же. С. 60 [↑](#footnote-ref-60)
61. Аксёнова А. С. Искусство XX века. Ключи к пониманию. События, художники, эксперименты / А. С. Аксёнова. М. : БОМБОРА, 2021. С. 96. [↑](#footnote-ref-61)
62. Герман М. Ю. Модернизм. Искусство первой половины XX века. С. 199. [↑](#footnote-ref-62)
63. Авангард в культуре ХХ века (1900-1930 гг.): Теория. История. Поэтика. Кн. 1. С. 78. [↑](#footnote-ref-63)
64. Цит. по: Гирин Ю. Н. Картина мира эпохи авангарда: авангард как системная целостность. С. 95—96. [↑](#footnote-ref-64)
65. Басин Е.Я., Крутоус В.П. Философская эстетика и психология искусства. М. : Гардарики, 2007. С. 260. [↑](#footnote-ref-65)
66. Кривцун О. А. Эстетика : учебник для среднего профессионального образования. М. : Аспект-Пресс, 1998. С. 333. [↑](#footnote-ref-66)
67. Фостер Х. Искусство с 1900 года : модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М. : Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 86. [↑](#footnote-ref-67)
68. Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия. С. 542. [↑](#footnote-ref-68)
69. Там же. С. 543. [↑](#footnote-ref-69)
70. Там же. [↑](#footnote-ref-70)
71. Там же. С. 542. [↑](#footnote-ref-71)
72. Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия. С. 545. [↑](#footnote-ref-72)
73. Там же. С. 546. [↑](#footnote-ref-73)
74. Там же. С. 547. [↑](#footnote-ref-74)
75. Фостер Х. Искусство с 1900 года : модернизм, антимодернизм, постмодернизм. С. 87. [↑](#footnote-ref-75)
76. Фостер Х. Указ. соч. С. 87. [↑](#footnote-ref-76)
77. Вакар И. А. Указ. соч. С. 4. [↑](#footnote-ref-77)
78. Кандинский В. В. О духовном в искусстве. СПб. : Азбука, 2020. С. 10. [↑](#footnote-ref-78)
79. Вакар И. А. Указ. соч. С. 10. [↑](#footnote-ref-79)
80. Там же. [↑](#footnote-ref-80)
81. Там же. С. 4—5. [↑](#footnote-ref-81)
82. Дейхер С. Пит Мондриан (1872-1944). Конструкции в пространстве. М. : АРТ-Родник. С. 13. [↑](#footnote-ref-82)
83. Цит. по: Лебедева И. В. Путешествие по вертикалям: от Пита Мондриана до Сары Моррис // Искусствознание. 2021. № 3. С. 319. [↑](#footnote-ref-83)
84. Лебедева И. В. Указ. соч. С. 319. [↑](#footnote-ref-84)
85. Mondrian P. Le Néo-Plasticisme. Paris, Éditions de l'Effort Moderne, 1920. P. 3. [↑](#footnote-ref-85)
86. Малевич К. С. Чёрный квадрат (сборник). М. : Азбука-Аттикус, 2016. С. 5. [↑](#footnote-ref-86)
87. Фостер Х. Указ. соч. С. 124. [↑](#footnote-ref-87)
88. Даниэль С. М. От вдохновения к рефлексии : Кандинский — теоретик искусства. С. 14—15. [↑](#footnote-ref-88)
89. Кёльнская лекция // Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства. М.: Гилея, 2008. Т.1. С. 346. [↑](#footnote-ref-89)
90. Кандинский В. В. Ступени. Текст художника // Точка и линия на плоскости. СПб. : Азбука, 2020. С. 29—30. [↑](#footnote-ref-90)
91. Автономова Н.Б. Василий Кандинский: Художник и наука // Многогранный мир Кандинского. М. : Наука, 1998. С. 98—101. [↑](#footnote-ref-91)
92. Кандинский В. В. Ступени. Текст художника. С. 26—27. [↑](#footnote-ref-92)
93. Там же. С. 24. [↑](#footnote-ref-93)
94. Кандинский В. В. Ступени. Текст художника. С. 26. [↑](#footnote-ref-94)
95. Там же. [↑](#footnote-ref-95)
96. Там же. [↑](#footnote-ref-96)
97. Автономова Н.Б. Василий Кандинский: Художник и наука. С. 98. [↑](#footnote-ref-97)
98. Endell A. Um die Schönheit: eine Paraphrase über die Münchener Kunstausstellungen 1896. München : Verlag von Emil Franke, 1896. S. 13. [↑](#footnote-ref-98)
99. Аронов И. Кандинский : истоки, 1866-1907. М. : Мосты культуры, 2010. С. 121. [↑](#footnote-ref-99)
100. Там же. С. 120. [↑](#footnote-ref-100)
101. Грабарь И. Э. Моя жизнь : автомонография. М.; Ленинград : Искусство, 1937. С. 141. [↑](#footnote-ref-101)
102. Кандинский В. В. Ступени. Текст художника. С. 33. [↑](#footnote-ref-102)
103. Грабарь И. Э. Моя жизнь : автомонография. С. 141—142. [↑](#footnote-ref-103)
104. Халь-Фонтэн Е. О пути В. В. Кандинского к абстракции // Беспредметность и абстракция. М., 2011. С. 99. [↑](#footnote-ref-104)
105. Кандинский В. В. О духовном в искусстве. С. 51. [↑](#footnote-ref-105)
106. Кандинский В. В. О духовном в искусстве. С. 100. [↑](#footnote-ref-106)
107. Weiss P. Kandinsky in Munich: Encounters and Transformations. *Kandinsky in Munich 1896-1914*, New York: Solomon R. Guggenheim Foundation, 1982, p. 32. [↑](#footnote-ref-107)
108. Ibid. P. 33. [↑](#footnote-ref-108)
109. Сарабьянов Д. В. Василий Кандинский : путь художника : художник и время. М.: Галарт, 1994. С. 40. [↑](#footnote-ref-109)
110. Боулт Дж. Э. Василий Кандинский и теософия // Многогранный мир Кандинского. М.: Наука, 1998. С. 32. [↑](#footnote-ref-110)
111. Там же. С. 35. [↑](#footnote-ref-111)
112. Там же. [↑](#footnote-ref-112)
113. Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства : в 2 томах. Т.1. М. : Гилея, 2001. С. 52. [↑](#footnote-ref-113)
114. Weiss P. Kandinsky in Munich: Encounters and Transformations. P. 59. [↑](#footnote-ref-114)
115. Цит. по: Weiss P. Kandinsky in Munich: Encounters and Transformations. P. 59. [↑](#footnote-ref-115)
116. Сарабьянов Д. В. Василий Кандинский : путь художника : художник и время. С. 25. [↑](#footnote-ref-116)
117. Kandinsky W. Wassily Kandinsky (1866-1944): A Selection from the Solomon R. Guggenheim Museum and the Hilla Von Rebay Foundation. Sydney, N.S.W.: International Cultural Corp. of Australia, 1982, р. 10. [↑](#footnote-ref-117)
118. Боулт Дж. Э. Василий Кандинский и теософия. С. 39. [↑](#footnote-ref-118)
119. Боулт Дж. Э. Указ. соч. С. 39. [↑](#footnote-ref-119)
120. Кандинский В. В. Ступени. Текст художника. С. 33. [↑](#footnote-ref-120)
121. Кандинский В. В. Ступени. Текст художника. С. 43. [↑](#footnote-ref-121)
122. Там же. С. 62. [↑](#footnote-ref-122)
123. Цит. по: Автономова Н. Б. Кандинский и художественная жизнь России начала 1910-х годов // Поэзия и живопись: Сборник трудов памяти Н. И. Харджиева. М. : Языки русской культуры, 2000. С. 128. [↑](#footnote-ref-123)
124. Дюхтинг Х. Кандинский: Революция в живописи. М. : Арт-Родник, 2007. С. 58. [↑](#footnote-ref-124)
125. Дюхтинг Х. Кандинский: Революция в живописи. С. 60—61. [↑](#footnote-ref-125)
126. Гропиус В. Границы архитектуры. М. : Издательство «Искусство», 1971. С. 80—81. [↑](#footnote-ref-126)
127. Фремптон К. Баухауз: эволюция идеи, 1919 - 1932. // Фремптон К. Современная архитектура: Критический взгляд на историю развития. М. : Стройиздат, 1990. С. 182. [↑](#footnote-ref-127)
128. Там же. С. 181—182. [↑](#footnote-ref-128)
129. Polling C. V. Kandinsky: Russian and Bauhaus Years, 1915-1933. New York : Solomon R. Guggenheim Museum, 1983, p. 41—42. [↑](#footnote-ref-129)
130. Гропиус В. Указ. соч. С. 84—119. [↑](#footnote-ref-130)
131. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. С. 150. [↑](#footnote-ref-131)
132. Там же. [↑](#footnote-ref-132)
133. Polling C. V. Kandinsky: Russian and Bauhaus Years, 1915-1933. P. 42—43. [↑](#footnote-ref-133)
134. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. С. 150. [↑](#footnote-ref-134)
135. Там же. [↑](#footnote-ref-135)
136. Bauhaus, 1919-1928 / Edited by Herbert Bayer, Walter Gropius, Ise Gropius (Chairman of the Department of Architecture, Harvard University). New York : The Museum of Modern Art, 1938, p. 38. [↑](#footnote-ref-136)
137. Kandinsky W. Wassily Kandinsky (1866-1944): A Selection from the Solomon R. Guggenheim Museum and the Hilla Von Rebay Foundation. P. 14. [↑](#footnote-ref-137)
138. Дюхтинг Х. Кандинский: Революция в живописи. С. 79. [↑](#footnote-ref-138)
139. Сарабьянов Д. В. Василий Кандинский : путь художника : художник и время. С. 97. [↑](#footnote-ref-139)
140. Kandinsky W. Wassily Kandinsky (1866-1944): A Selection from… Р. 15. [↑](#footnote-ref-140)
141. Конкретное искусство // Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства. М.: Гилея, 2008.­ Т.2. С. 341. [↑](#footnote-ref-141)
142. Конкретное искусство // Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства. С. 345. [↑](#footnote-ref-142)
143. Соколов Б. М. Теория беспредметного искусства у В.В. Кандинского в 1920—30-х годах // Искусствознание №3—4, 2012. С. 171. [↑](#footnote-ref-143)
144. Кандинский В. В. О духовном в искусстве. С. 44. [↑](#footnote-ref-144)
145. Там же. С. 58. [↑](#footnote-ref-145)
146. Кандинский В. В. Содержание и форма // О духовном в искусстве. СПб. : Азбука, 2020. С. 176. [↑](#footnote-ref-146)
147. Кандинский, В. В. Содержание и форма // О духовном в искусстве. С. 176. [↑](#footnote-ref-147)
148. Кандинский, В. В. О духовном в искусстве. С. 51. [↑](#footnote-ref-148)
149. Там же. С. 66. [↑](#footnote-ref-149)
150. Халь-Фонтэн Е. О пути В. В. Кандинского к абстракции. С. 100. [↑](#footnote-ref-150)
151. Деготь Е. Ю. Русское искусство XX века. С. 14. [↑](#footnote-ref-151)
152. Там же. [↑](#footnote-ref-152)
153. Соколов Б. М. Теория беспредметного искусства у В.В. Кандинского в 1920—30-х годах. C. 172. [↑](#footnote-ref-153)
154. Кандинский, В. В. Содержание и форма // О духовном в искусстве. СПб. : Азбука, 2020. С. 172, 176. [↑](#footnote-ref-154)
155. Кандинский, В. В. О духовном в искусстве. С. 7. [↑](#footnote-ref-155)
156. Там же. С. 8. [↑](#footnote-ref-156)
157. Там же. С. 21 [↑](#footnote-ref-157)
158. Там же. С. 23. [↑](#footnote-ref-158)
159. Там же. С. 27. [↑](#footnote-ref-159)
160. Кандинский, В. В. О духовном в искусстве. С. 28. [↑](#footnote-ref-160)
161. Там же. С. 114. [↑](#footnote-ref-161)
162. Кандинский В. В. О духовном в искусстве. С. 218. [↑](#footnote-ref-162)
163. Ванечкина И. Л., Галеев Б. М. Кандинский и Скрябин : мифы и реальность // Многогранный мир Кандинского. М. : Наука, 1998. С. 132. [↑](#footnote-ref-163)
164. Кёльнская лекция // Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства. Т.1. С. 348. [↑](#footnote-ref-164)
165. Там же. [↑](#footnote-ref-165)
166. Кёльнская лекция // Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства. Т.1. С. 348. [↑](#footnote-ref-166)
167. Перекрестова А. В. Точка как онтологический символ в концепции В. В. Кандинского // Гуманитарные и социально-экономические науки. 2021. № 3. С. 21. [↑](#footnote-ref-167)
168. Кандинский В. В. Точка и линия на плоскости. СПб: Азбука, 2020. С. 109. [↑](#footnote-ref-168)
169. Там же. С. 203. [↑](#footnote-ref-169)
170. Van Doesburg T. et al. Base de la peinture concrète // Art Concret, nr. 1, 1930. [↑](#footnote-ref-170)
171. Ibid. [↑](#footnote-ref-171)
172. Ibid. [↑](#footnote-ref-172)
173. Конкретное искусство // Кандинский В. Избранные труды по теории искусства. C. 343. [↑](#footnote-ref-173)
174. Кандинский В. В. О духовном в искусстве. С. 57. [↑](#footnote-ref-174)
175. Живопись как чистое искусство // Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства. Т. 1. М.: Гилея, 2008.­ С. 289. [↑](#footnote-ref-175)
176. Живопись как чистое искусство // Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства. Т. 1. С. 289. [↑](#footnote-ref-176)
177. Там же. С. 287. [↑](#footnote-ref-177)
178. Там же. С. 290. [↑](#footnote-ref-178)
179. Сидорина Е. В. Конструктивизм без берегов. Исследования и этюды о русском авангарде. С. 169—170. [↑](#footnote-ref-179)
180. Перекрестова, А. В. Точка как онтологический символ в концепции В. В. Кандинского. С. 23. [↑](#footnote-ref-180)
181. Там же. [↑](#footnote-ref-181)
182. К вопросу о форме // Кандинский В. Избранные труды по теории искусства. Кн. 1. С. 222. [↑](#footnote-ref-182)
183. Там же. [↑](#footnote-ref-183)
184. Зедльмайр Х. Смерть света // Утрата середины. Революция современного искусства. Смерть света. М. : Территория будущего, 2008. С. 460. [↑](#footnote-ref-184)
185. Там же. С. 461—462. [↑](#footnote-ref-185)
186. Зедльмайр Х. Указ. соч. С. 461—462. [↑](#footnote-ref-186)
187. Там же. [↑](#footnote-ref-187)
188. Там же. С. 463. [↑](#footnote-ref-188)
189. Там же. С. 463—464. [↑](#footnote-ref-189)
190. Соколов Б. М. Василий Кандинский. Эпоха великой духовности : живопись, поэзия, театр, личность. М. : БуксМарт, 2016. С. 188. [↑](#footnote-ref-190)
191. Кандинский В. В. О духовном в искусстве. С. 65. [↑](#footnote-ref-191)
192. Адаскина Н. Л. Абстракция—беспредметность: начала и концы // Беспредметность и абстракция. М., 2011. С. 83. [↑](#footnote-ref-192)
193. Кандинский, В. В. О духовном в искусстве. С. 13. [↑](#footnote-ref-193)
194. Маленькие статейки по большим вопросам: I. О точке // Кандинский В. Избранные труды по теории искусства. Т.2. М.: Гилея, 2008.­ С. 12. [↑](#footnote-ref-194)
195. Соколов Б. М. Теория беспредметного искусства у В.В. Кандинского в 1920—30-х годах. C. 179—180. [↑](#footnote-ref-195)
196. Там же. [↑](#footnote-ref-196)
197. Перекрестова А. В. Указ. соч. С. 21. [↑](#footnote-ref-197)
198. Кандинский В. В. Точка и линия на плоскости. С. 74, 82—83. [↑](#footnote-ref-198)
199. Там же. С 107. [↑](#footnote-ref-199)
200. Соколов Б. М. Теория беспредметного искусства у В.В. Кандинского в 1920—30-х годах. С. 183—184. [↑](#footnote-ref-200)
201. Соколов Б. М. Теория беспредметного искусства у В.В. Кандинского в 1920—30-х годах. Там же. С 185. [↑](#footnote-ref-201)
202. Там же. [↑](#footnote-ref-202)
203. Кандинский В. В. Куда идёт «новое» искусство // О духовном в искусстве. СПб. : Азбука, 2020. С. 181. [↑](#footnote-ref-203)
204. Кандинский В. В. Содержание и форма. С. 173. [↑](#footnote-ref-204)