ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

**ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ**

**ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ «САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ» (СПбГУ)**

**Институт истории**

|  |  |
| --- | --- |
| Руководитель магистерской программы«История искусств»доктор искусствоведения, доцентДмитриева Анна Алексеевна\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ | Председатель ГАКдоктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник отдела Новейших течений ГРМКарасик Ирина Нисоновна\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ |

***ТЕОРИЯ ИСКУССТВА ВАСИЛИЯ КАНДИНСКОГО: ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ***

Диссертация

на соискание степени магистра по направлению 50.04.03 «История искусств»

магистерская программа – История западноевропейского искусства

 Выполнила

 студентка

 Веялко  А. А.

 \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_(подпись)

|  |  |
| --- | --- |
| Рецензент:кандидат искусствоведения, доцент,Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна»Федотова Римма Александровна\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ | Научный руководитель:доктор философских науккандидат искусствоведениядоцент кафедры историизападноевропейского искусстваИнститута ИсторииРыков Анатолий Владимирович\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ |

Работа представлена в комиссию

«\_\_\_\_» \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ 2017г.

Секретарь комиссии:

Мигунова Анастасия Викторовна

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Санкт-Петербург

2017

Оглавление

Введение…………………………………………………………………………...4

История изучения вопроса………………………………………………………..6

Глава 1. Ханс Зедльмайр и Василий Кандинский: две концепции становления беспредметного…………………………………………………………………25

* 1. Общие положения Ханса Зедльмайра относительно эволюционного процесса искусства…………………………………………………….25
	2. Форма и содержание в противопоставлении “видимому гештальту” и gemeinte Bedeutung…………………………………………………29
	3. Понимание живописи как “чистого искусства”……………………35.

Глава 2. Базовые элементы теории искусства Василия Кандинского………..45

 2.1 Содержание и форма………………………………………………….45

 2.2 Концепция “тождественных противоположностей” и другие противоречивые структуры теории Кандинского……………………………..48

 2.2.1 Великий Реализм и Великая Абстракция………………………..48

 2.2.2 Утверждение линии как вещи……………………………………51

 2.2.3 Отрицание формы…………………………………………………53

 2.2.4 Изменчивость искусства………………………………………….53

Глава 3. Философские коннотации в теории искусства Василия Кандинского……………………………………………………………………...56

 3.1 Концепция абсолюта: за и против…………………………………..56

 3.2 Синтетическое искусство в рамках идеи “положительного всеединства”……………………………………………………………………...62

 3.3 Проблема формирования мифологического сознания. Категория мифа с точки зрения восприятия мира Кандинским и ее роль в становлении теории абстракциониста………………………………………………………...64

Заключение……………………………………………………………………….69

Список использованной литературы…………………………………………...72

Введение

Теория искусства Василия Кандинского представляет собой значимое явление не только первой четверти двадцатого века, – временного промежутка, который можно обозначить как период становления основных концепций абстракциониста – но и всего столетия в целом.

Причины подобного отношения к наследию мастера следует, в первую очередь, искать в самом характере высказанным им идей, рассмотрению и интерпретации которых посвящена представленная ниже магистерская диссертация.

Концепции Кандинского неоднозначны. До сих пор оставаясь предметом споров ученых из разных областей науки, они будто изначально были призваны стать объектом пристального внимания, по-новому раскрываясь каждому последующему поколению исследователей. Так или иначе, на сегодняшний день за Кандинским продолжает сохраняться место признанного теоретика абстракционизма, создавшего разветвленную систему особых категорий, служащих базой для понимания искусства той поры.

Данное исследование имеет трехчастную структуру: три главы, поделенные на параграфы, каждая из которых представляет собой развернутый комментарий на заявленную тему. Так, первую главу (“Ханс Зедльмайр и Василий Кандинский: две концепции становления беспредметного”) можно обозначить как сравнительный анализ категорий “беспредметного” и “абстрактного” в понимании Ханса Зедльмайра и Василия Кандинского, проведенный на базе теоретических трудов обоих ученых. Выбор Зедльмайра как своеобразного “оппонента” и критика не случаен. Являясь авторитетным автором в области теории искусства, он, также как и Кандинский, пытался разработать собственную философско-эстетическую систему.

Вторая глава (“Базовые элементы теории искусства Василия Кандинского”), в свою очередь, представляет собой скорее обособленное рассмотрение нескольких статей Василия Кандинского, среди которых наибольшее внимание уделено вошедшей в знаменитый сборник “Der Blaue Reiter” “К вопросу о форме”. Так или иначе, подобный анализ призван обозначить ключевые составляющие его теории, среди которых, безусловно, особое внимание будет уделено категориям формы и содержания.

Третья глава носит название “Философские коннотации в теории искусства Василия Кандинского”, что подразумевает рассмотрение некоторых концепций, таких как категория абсолюта, или синтетическое искусство, в контексте идейной направленности современной Кандинскому эпохе. В качестве философской базы была выбрана идея “положительного всеединства” Владимира Соловьева, а также концепция мифологического сознания А.Лосева. Обращении непосредственно к философии всеединства видится необходимостью, по причине отсутствия как такового подробного разбора общих элементов философско-эстетической системы Кандинского и сторонников идеи всеединства.

Актуальность работы, таким образом, заключается в выборе неочевидных ракурсов рассмотрения теории искусства Кандинского, что, в свою очередь, дает много возможностей для указания на проблемные вопросы в ее интерпретации.

Следует заранее оговориться, что в исследовании рассмотрены по большей части труды Кандинского 1901-1914 годов (“О духовном в искусстве”, “Содержание и форма”, “К вопросу о форме” и другие), то есть раннего периода его творчества, который характеризуется еще только становлением живописца как теоретика. Подобная выборочность объясняется, во-первых, большим объемом оставленного Кандинским литературного наследия, а во-вторых, личной заинтересованностью именно ранними теоретическими концепциями абстракциониста.

История изучения вопроса.

Историографический обзор такого явления как теория искусства Василия Кандинского представляется довольно непростой задачей, поскольку отношения как к абстрактной живописи в целом, так и к ее теоретическим обоснованиям в течение всего двадцатого века менялось неоднократно. Риторика исследователей, по большей части, зависела от господствующих в разное время философских доктрин. Здесь в первую очередь имеется в виду советская историография, которая, к сожалению, не может служить объективным источником в разговоре о концепциях Кандинского. Сюда же можно отнести и все работы, изданные, например, на территории ГДР. Примеры таких работ, тем не менее, все же будут рассмотрены в предложенном обзоре, поскольку являют собой совершенно особый взгляд, наличие которого следует учитывать.

Статья Л. Рейнгардта “Абстракционизм”, напечатанная в сборнике “Модернизм. Анализ и критика основных направлений” является довольно неоднозначным отечественным исследованием второй половины восьмидесятых годов. Кандинский, по мнению автора, “уступает Мондриану по логическому значению своего места в общей цепной реакции модернистской живописи, но превосходит по своему влиянию”[[1]](#footnote-1). Так или иначе, интерпретация Кандинского-теоретика и Кандинского-художника происходит здесь в жанре сопоставительного анализа двух художников-абстракционистов: Мондриана и Кандинского.

Рейнгардт обвиняет теоретика в мистицизме, который, по его мнению, и служит основной характеристикой так называемого “новаторства” живописца. Таким образом, взгляды художника идеально вписываются в концепцию “старомодного идеализма”. Автор довольно грубо сводит концепцию Кандинского до противостояния материализму: “задача абсолютного искусства должна состоять в победе над материей”[[2]](#footnote-2).

Далее, упоминая синкретичный характер мировоззрения художника, Рейнгардт пытается интерпретировать его в ключе платоновской “идеи”, сравнивая с ней категорию “звука” у абстракциониста. Искусствовед считает, что здесь Кандинскому в большей степени свойствен иррационализм, поскольку “звук – это духовное содержание, лежащее в основе каждого реального явления, каждой зримой формы”[[3]](#footnote-3). По мнению исследователя, живописец видит свое собственное искусство в высшей степени проявлением духовности, что, видимо, можно рассматривать как обвинение в претенциозности.

Статья Рейнгардта наглядно демонстрирует всю узость взглядов касаемо такого явления как теория абстракционизма. Так или иначе, автор обвиняет Кандинского в отсутствии новизны, называя “старой теологической сказкой” взаимодействие духа и материи, подробно описанное художником в своих работах. Указанное взаимодействие исследователь почему-то обозначает как борьбу, хотя любому, кто имел возможность ознакомиться с трудами живописца, очевидно полное отсутствие противостояния между этими двумя категориями. Напротив, материя постулируется Кандинским как форма выражения духовного начала.

В 1991 году вышла довольно занимательная брошюра И.П. Лукшина “Говорить о мистерии на языке мистерии”, представляющая собой беглый анализ эстетической концепции и творчества Василия Кандинского. Работа была издана после московской выставки Кандинского 1989 года, по сути первой персональной выставки художника на территории России. Насколько поменялось отношение к художнику-авангардисту и его теории абстрактной живописи можно судить по следующим словам: “Кандинский обладал редким для художника даром анализа теоретических и эстетических проблем искусства и создал по-своему оригинальную концепцию его развития, включающую и разработанную теорию познания, и принципы формирования художественного языка авангарда”[[4]](#footnote-4).

Разумное обоснование причин, по которым наследие русского авангардизма на протяжении десятилетий оставалось столь недооцененным на территории Советской России, автор видит, в том числе, в сути учения Кандинского о духовном, которое явно не отвечало господствовавшему долгое время в отечественном искусстве пропагандистскому элементу.

 Трактат “О духовном в искусстве” Лукшин обозначает как свидетельство универсализма художника-абстракциониста. Так, здесь “можно найти и тему эволюции искусства, и утопичные представления о наступлении новой духовной эры, и принципы синтеза многих видов искусства, и рассуждения о методе художественного познания, сочетающего символистские и оккультистские идеи, и соображения о семантике и грамматике языка абстрактной живописи”[[5]](#footnote-5).

Автор много рассуждает об элементе духовного в теории искусства Кандинского, а также не игнорирует факт увлечения мастера идеями теософии. Тем не менее, говоря о разделении элементов философско-эстетической системы живописца на негативные и позитивные, Лукшин относит к первым категорию “материального”. В целом, подобные наименования для комплекса процессов видятся несколько неуместными, хотя бы по причине возможной путаницы в семантике слова “позитивный”, имеющего схожее звучание с философским позитивизмом.

“Теория познания Кандинского, объединяющая символистские и теософские понятия, – пишет автор, – довольно эклектична”[[6]](#footnote-6). Таким образом, Лукшин постулирует систему Кандинского как вполне сформированную философскую систему, с собственной онто- и гносеологической базой.

Далее исследователь акцентирует внимание на небольшом противоречии, возникающем в ходе восприятия абстрактного искусства разными способами. Так, разработанная художником теоретическая база в своей основе несла идею объективного отражения действительности. Однако, по мнению автора брошюры, фактически абстрактное произведение представляло собой ни что иное, как субъективный взгляд на реальность. Здесь Лукшин ссылается на лекцию, прочитанную абстракционистом в Кельне в 1914 году, не предоставляя, однако, никаких комментариев по поводу возможной интерпретации указанного столкновения теории и практики.

Принцип внутренней необходимости – основу теоретической системы Кандинского – автор интерпретирует как “двигатель прогресса”. Так, он необходим как основной фактор, формирующий необходимые настроения реципиента. В нем, по мнению Лукшина, “слит и индивидуальность художника, и стиль, и отвердевшие нормы и правила художественной деятельности, и художественная традиция”[[7]](#footnote-7). Исследователь видит его как необходимую норму, дающую возможность определения уровня воплощения идеи в произведении. Однако от Лукшина очевидно ускользнул тот факт, что принцип внутренней необходимости в эстетической системе Кандинского-теоретика суть сама идея, направленная в одного и ищущая способ стать доступной для многих.

Так или иначе, среди выводов относительно рассматриваемой теории искусства звучит идея о двух тенденциях формирования абстракционизма. Их своеобразный симбиоз, в свою очередь, порождает бесконечное количество форм абстрактного искусства. “Одна, – пишет Лукшин – это мир геометрического абстракционизма (Малевич), а другая развивает идею биоморфного абстрактного творчества (Кандинский)”[[8]](#footnote-8).

Отдельно автор говорит о понимании художником категории “контраста”, которую, с его точки зрения, Кандинский воспринимал как базовый элемент формообразования в живописи. Данная идея, по сути, лейтмотивом проходит через все теоретические работы живописца.

В 1996 году в Якутске Филипповой Л.И. была защищена диссертация на тему “Эпистемологический анализ “Астрального видения” мира (на примере творчества В.В. Кандинского)”. Исследование интересно, в первую очередь, теми междисциплинарными вопросами, которые были обозначены автором: “наука, возникшая как объединяющее начало в вопросах психофизики миропорядка, обременена сегодня междисциплинарностью проблемы опытно-интуитивного познания, каким является “астральное видение мира”, отсутствием верификации понятий “душевное” и “духовное” в синтезе философского, религиозного, эзотерического, обыденного пониманий”[[9]](#footnote-9). Произведение художника, в свою очередь, рассматривается автором как допустимый предел в процессе абстрагирования, граница материального в попытках проникнуть во “внематериальную” среду.

В 1999 году в Москве вышел сборник “Многогранный мир Кандинского”. Здесь представлены доклады ведущих исследователей теоретического и художественного наследия мастера, зачитанные на конференции в Государственной Третьяковской галерее 1994 года. Сборник универсален, поскольку объединяет в себе точки зрения представителей различных областей науки. Подобная коллаборация ученых позволила в достаточной степени углубить уже имеющиеся концепции касаемо деятельности Кандинского, а также обозначить пути ее дальнейшего изучения. По мнению авторов статей, данную книгу следует обозначить как своеобразную ступень на пути исследования различных аспектов деятельности мастера.

В статье “К вопросу о наследии Кандинского в художественной культуре XX в.” М.А. Бессоновой проводятся интересные “параллели метода работы послевоенных абстракционистов и Кандинского”, которые “лишний раз иллюстрируют наличествующий в культуре XX в. механизм воспроизведения своих собственных открытий на разных исторических этапах”[[10]](#footnote-10). Так, исследовательница утверждает тождественность метода “молодых американцев” и Кандинского, обозначая его как “бессознательное волеизъявление”.

“Внутреннюю необходимость” – краеугольный камень теории искусства живописца – автор относит к элементу бессознательного, сравнивая процесс создания абстрактных работ с визионерством. Так, Бессонова говорит о заинтересованности самого художника в исследовании творчества душевнобольных, что, по ее мнению, давало возможность “понять механизм внутреннего, неопосредованного видения”[[11]](#footnote-11).

Главное же различие между Кандинским и американцами кроется, с точки зрения искусствоведа, в отношении к процессу работы над картинами. Для послевоенных абстракционистов было достаточно самого процесса, увлечение спонтанностью которого полностью характеризует их художественное наследие. Кандинский, в свою очередь, работал на результат, называя искусство “целеустремленной силой”. Именно в этом, по мнению Бессоновой, проявляется все еще наличествующий у него элемент традиционного.

“О духовном в искусстве” автор называет “первым авторским манифестом художника-экспериментатора XX века”[[12]](#footnote-12). Среди ключевых тем, затронутых теоретиком, исследовательница выделяет заблуждения позитивизма, а также утрату духовной составляющей в искусстве при доминирующем формальном элементе. Бессонова не наблюдает в рассуждениях Кандинского увлечения какими бы то ни было сверхъестественными настроениями: “книга свободна от литературной мистики; она не содержит оккультизма”[[13]](#footnote-13). Тем интереснее звучит данное наблюдение, учитывая ее раннее утверждение безусловного наличия элемента визионерства в процессе работы Кандинского над картинами. Так или иначе, вырисовывается вполне очевидное противоречие в теории и практике художника, которому, к сожалению, не было уделено должного внимания.

“Внутренняя необходимость” характеризуется как интуитивизм, без каких-либо намеков на фрейдистские коннотации или наличие элемента спонтанного. Текст трактата, с точки зрения автора, отличается от работ представителей русской религиозной философии (Вл. Соловьева и о. П. Флоренского) именно отсутствием мистических мотивов. В свою очередь, по мнению Бессоновой, “не до конца прояснена роль глубоко персональных, конкретных символов, питавших его (Кандинского) на вершине беспредметности”[[14]](#footnote-14). В качестве основных методов абстракциониста исследовательница снова выделяет визионерство или “процесс анимирования неодушевленной материи”. Выдвигается концепция “живой картины”, которая рассматривается автором, в том числе, в качестве результата указанного процесса, а также несущая в себе некие биологические коннотации (имеется в виду отождествление с живым существом).

Среди других статей также стоит выделить работу Н.П. Подземской “Понятие Bild в формировании художественной теории Кандинского”. Так, по мнению автора, за понятием “Bild” скрывается стремление Кандинского объяснить сущность своей “картины-композиции”. “Идея картины (“Bild”) как независимого целого, отделенного от мира природы, построенного особым образом, благодаря конструкции и композиции, обладающего своими собственными формами развития и воздействия на человека, нашла выражение в определении Кандинским картины как живого существа”[[15]](#footnote-15).

В 2008 году вышла книга известного российского искусствоведа Михаила Германа “Модернизм”, где абстракционисту посвящена статья “Кандинский: чудо Мурнау – путь к освобождению”. Основной характеристикой творчества мастера Герман называет интеллектуализм, истоки которого автор видит в философских воззрениях художника. Также звучит схожая с концепцией Бессоновой идея о визионерстве как основном методе работы Кандинского. Исследователь говорит об интересном парадоксе тысячелетия: “Кандинский, уходя от реальности, согласно мифам (или откровениям) XX века, отказывается от иллюзий и, стало быть, приближается вновь к высшей реальности”[[16]](#footnote-16).

Искусствовед упоминает имя философа Владимира Соловьева, видевшего в трансформации физических категорий жизни в духовные базовый принцип искусства. Упоминание не случайное, поскольку подобные идеи в разное время формулировались многими философами, начиная с Платона, но именно Соловьев рассматривается большинством исследователей как наиболее вероятный источник особого понимания категории духовного у Кандинского.

Живописец, по мнению Германа, созданием собственной теории искусства “объясняет не столько произведения, сколько систему идей”[[17]](#footnote-17). Он считает, что не следует искать полного переноса художником своих философско-эстетических концепций в живопись, делая, таким образом, разграничение между теорией и практикой у Кандинского. Синтез великого и малого в творчестве живописца рассматривается Михаилом Германом в качестве неизменной категории.

Годом ранее, в 2007 году, было опубликовано исследование С.П. Завизион “Эпоха и творчество (феномен культуры в теоретическом наследии Василия Кандинского)”. Здесь автор акцентирует внимание на обширнейшей культурологической составляющей наследия Василия Кандинского, теоретические работы которого обращены к рассмотрению целого спектра проблем этического, эстетического, религиозного и даже психологического характера. “Понятие “духовное”, которое он вводит и широко использует в своих работах, фактически представляет собой важнейшую универсалию культуры”[[18]](#footnote-18) – пишет Завизион.

Заинтересованность Кандинского в первую очередь проблемами искусства как частью культурологического процесса позволяет исследовательнице прийти к выводу о недостаточной целостности его теоретической системы. Здесь же в качестве аргумента приводится, по ее мнению, не совсем профессиональный подход к вопросам подведения под теоретические выкладки культурологической базы. Подразумевается, что путь живописца к теории произошел под влиянием, в первую очередь, его художественной практики. Очевидно, подобным образом Завизион пытается закрыть глаза на некоторые “любительские” моменты рассуждений Кандинского: “непрофессионализм его отдельных высказываний нередко очевиден, а некоторые рассуждения носят наивный характер”[[19]](#footnote-19) – пишет автор.

В ходе исследования искусствовед проводит аналогии между работами Кандинского и другими важными теоретическими разработками той эпохи, пытаясь определить место первых в общем временном контексте.

Одновременно с книгой С.П. Завизион вышло исследования одного из авторитетнейших авторов в области философии и эстетики – В.В. Бычкова. Так, четвертая глава второго тома сборника “2000 лет христианской культуры” под названием “Апокалиптические прозрения авангарда” включает в себя развернутый анализ теоретических установок Василия Кандинского на примере таких его работ как “О духовном в искусстве” и “Точка и линия на плоскости”. Бычковым, в том числе, выявляются некие элементы неоплатонической эстетики, переосмысленные немецкими романтиками. Что, в свою очередь, повлияло, по его мнению, на формирование концепций абстракциониста, а именно идеи о соотношении духовного и материального начал. Элемент “чисто-и-вечно-художественный” постулируется исследователем как ключевой в философско-эстетической системе художника.

“Диалектика художественного феномена, то есть выражение объективного через субъективное”[[20]](#footnote-20) провоцирует так называемый принцип внутренней необходимости, что является ключевой идеей Кандинского. Бычков интерпретирует его как стремление к внешнему проявлению объективного элемента духовного. Художественное чувство, по мнению автора, Кандинский постулирует основной оценочной категорией. В его понимании, подобная способность присуща не каждому, но ее наличие обуславливает восприимчивость к соблюдению внутренней необходимости. Что касается абстрактного искусства, то, оно есть не что иное как “наиболее полное выражение внутреннего звучания”[[21]](#footnote-21), выражаемая в некой “гармонизации” в пространстве холста абстрактных элементов: пятен и линий.

Живопись Кандинского, по Бычкову, – “научно обоснованная теория”, объединяющая в себе науку (с позиции психофизиологии) и философию (духовный элемент). Так, сам художник утверждал невозможность существования философского элемента без науки, что, в свою очередь, рассматривается как наиболее характерное выражение идеи о “всеохватывающем синтезе”. Кандинский считал себя создателем так называемого “нового искусствознания”, феномен которого заключается в стремлении к наибольшему сближению зрителя и искусства.

В 2011 году вышла статья М.А. Преснякова “О душевном и духовном в искусстве: размышления над книгой В. Кандинского “О духовном в искусстве”. Работа Кандинского, по мнению автора статьи, строится на проблеме соотношения технических средств и психического в искусстве – той проблеме, которая только спустя время приобрела статус одной и актуальнейших проблем современности. Так, деятельность первых авангардистов, в первую очередь Кандинского, заложила прочную основу для формирования современного искусства.

Автор обращает внимание на такое явление как “бегство от реальности” при условии приверженности любой форме традиции, равно как и поиску новизны. Так или иначе, наиболее ценное составляющее искусства Пресняков видит именно в “свободном движении между крайностями, культурными доминантами”[[22]](#footnote-22), к которым в равной степени можно отнести как традиционные формы, так и намеренное избегание формы вообще.

Во вступлении Пресняков указывает, что изначально данный текст представлял собой лишь комментарии к работе Кандинского, впоследствии ставшие более развернутыми и составившие целую статью. Так или иначе, автору не удалось полностью устранить изначальную стилистику; текст, по сути, представляет собой развернутые рассуждения на заданные отдельными выдержками и цитатами как самого Кандинского, так и других деятелей культуры и искусства темы.

Автор по большей части спорит с абстракционистом, указывает на слабые места его теории, на различные несоответствия. Так, к примеру, приводя высказывание о первенстве практики в искусстве (“В искусстве теория никогда не предшествует практике, а как раз наоборот”[[23]](#footnote-23)), исследователь пытается дополнить данную мысль тезисом о тождественности этих двух элементов, что, в сущности, дает художнику полную свободу выражения. Далее следует подкрепление озвученной мысли еще одной цитатой Кандинского про “день свободы”: “благодаря сегодняшнему моменту в настоящее время все предоставлено для пользования художником”[[24]](#footnote-24).

Исследователь достаточно цитирует признанных теоретиков искусства, пытаясь, таким образом, найти подтверждение своего собственного видения происходящего в современном искусстве, а также в искусстве вообще.

Упоминает Пресняков и принцип внутренней необходимости – одну из основ теории искусства Кандинского. Приводя известный отрывок о трех мистических причинах его возникновения, автор приходит к выводу, что выражение художником себя в действительности есть нечто обратное той самой внутренней необходимости. “Такое действие как “разработка” или “выработка” стиля не может быть самодостаточным, а в известной степени и необходимым действием, если в условии всего дела не положена поверхностная и достаточно бессмысленная погоня за эффектом и оригинальностью”[[25]](#footnote-25) – говорит исследователь. По его мнению, вся совокупность средств выражения в искусстве, что можно обозначить термином “язык”, не культивируется, но возникает непроизвольно как результат перетекания образа в видимую форму. Так или иначе, Пресняков утверждает повсеместность феномена внутренней необходимости, если рассматривать ее (необходимость) в глобальном философском контексте.

Завершить обзор основной литературы по теме следует статьей Сергея Даниэля “Беспредметное искусствознание”, изданной в сборнике 2013 года “Статьи разных лет”, где автор ставить себе целью “рассмотрение современного искусствознания с точки зрения стояния его здоровья”[[26]](#footnote-26).

Исследователь справедливо обозначает назревшую в сфере искусства тенденцию разграничения категорий “объективного” и “субъективного”. Особо уделяемое живописью внимание категориям духовности связывается, по мнению Даниэля, с появлением механизма фотографии, который, по сути, освободил искусство от “описательной” необходимости. “Новое искусство проникнуто духом иконоборчества – замечает автор; взамен традиционного иконизма вводится принцип произвольного означивания”[[27]](#footnote-27). Подобная концепция связывается Даниэлем с идеями, в первую очередь, Казимира Малевича. Кандинский, напротив, в основе собственной теории полагал новое беспредметное искусство как “важное разделение”, ни в кем случае не отрицающее старые формы искусства. По мнению живописца, дальнейшее развитие живописи в принципе невозможно без опоры на более ранние этапы становления искусства.

В конце статьи автор выдвигает интересный тезис о смежных дисциплинах, утверждая, что искусствовед “может почерпнуть из когнитивной психологии и когнитивной лингвистики много полезного для увеличения своей власти”[[28]](#footnote-28). Подобная идея тем более занимательна, что вторит господствующим на данный момент на Западе тенденциям развития искусствоведческой науки.

Если говорить о современном состоянии западного искусствознания в отношении Василия Кандинского, то стоит заметить, что внимание западных исследователей приковано, в основном, к исследованию феномена синестезии в отношении художественного наследия мастера. Подобная направленность порождает рассмотрение проблем интерпретации особого видения живописца в ключе некоего психо-культурологического феномена. Здесь же можно отметить переориентацию теоретической базы подобных работ о Кандинском в сторону обще-культурологического подхода. В целом, подобный подход актуален и для данной диссертационной работы, где подведение под теорию искусства Кандинского своеобразного “философского фундамента” призвано одним из методов поиска интерпретационных проблем.

# Так, исследованию проблемы синестезии посвящена книга Мелани Грусс (Melanie Gruß) “Синестезия как дискурс: тоскующая и думающая фигура между искусством, медиа сферами и наукой” (“Synästhesie als Diskurs: Eine Sehnsuchts- und Denkfigur zwischen Kunst, Medien und Wissenschaft”), вышедшая буквально в 2017 году. Здесь автор рассматривает указанный феномен в формате представления и культурологического конструкта, обозначая как его привлекательные, так и “отграничивающие” черты. Исследовательница пишет, в том числе, о двух крайностях восприятия синестезии, оговаривая их как гениальность и безумие[[29]](#footnote-29), что, по ее мнению, может служить характерным примером восприятия модернистского сознания. В любом случае, указанная ориентированность западной научной мысли на проблемы сближения разных ее областей, таких как искусство и психология, в целом, довольно логичный и ожидаемый этап на пути исследования наследия Кандинского.

Также, отдельно стоит выделить совершенно особое направление в изучении феномена Кандинского, как поиск оккультных мотивов его творчества (подразумевается не только живопись мастера, но также и теоретические выкладки). Здесь, конечно, следует назвать имя Тессела М. Бодуина (Tessel M. Bauduin) с его главой “Оккультизм и визуальные искусства” в книге “Оккультный мир”.

Предложенное ниже исследование, однако, не ставит перед собой целью подробного рассмотрения таких специфических граней таланта Василия Кандинского. Заявленная тема звучит как “Теория искусства: проблемы интерпретации”, что подразумевает, в целом, классический подход, как к выбору источниковедческой базы, так и к структурно-тематическому определению содержания исследования. Таким образом, основными источниками выступают, в первую очередь, статьи и трактаты самого художника. А также философские тексты Владимира Соловьева, в сочетании с наиболее авторитетными исследованиями и интерпретациями его концепций. Особое внимание уделяется работам Ханса Зедльмайра, чьи развернутые теоретические концепции с большим количеством пояснений и отсылок предоставляют широкое поле для проведения сравнительного анализа.

Интерес представляет книга, изданная в 1960 году Рудольфом Корном под названием “Кандинский и теория абстрактной живописи”. Исследование разделено на несколько частей, а именно: Предпосылки для возникновения абстрактного искусства, “Теория чистого средства” (“Theorie der reinen Mittel”) Кандинского, Собственная ценность (die Eigenwerte) цвета, формы и композиции, а также Цель живописи.

Особое внимание следует обратить на вторую часть, где автор делает попытку обозначить некоторые основы формирования теории Кандинского, сопоставляя их с актуальным на тот момент развитием науки. Так, Корн утверждает, что необходимость очищения искусства от “материального” сам художник (а за ним и все остальные апологеты абстрактного искусства) напрямую связывал со сложившейся на рубеже столетий ситуацией в области естественных наук, в первую очередь со значительным прорывом в физике. Здесь автор обращается к тексту “О духовном в искусстве”, где упоминается классическая электронная теория Лоренца как причина полного пересмотра всех прежних представлений. Он пишет: “для Кандинского подобное исчезновение материи было прочной мировоззренческой базой, которой он следовал на протяжении всей жизни и, более того, даже развивал”[[30]](#footnote-30). Далее приводится цитата из “Эссе об искусстве и художниках”, где мастер выводит тезис о символическом характере физических субстанций.

По мнению Корна, подобная риторика заимствуется Кандинским у физических идеалистов, которые “декларируют все установленные в нашем мире границы как ограничение сознания”[[31]](#footnote-31) и объявляют борьбу диалектическому материализму. Здесь исследователь ссылается на “Критику физического идеализма” Б. Фогарази, который считает абсолютным абсурдом идею атома как символа или абстракции, но не материи.

Подобные ложные заключения физических идеалистов спровоцировали, как считает Корн, два дальнейших ложных вывода в теории Кандинского. Во-первых, сюда относится уверенность в полном преодолении эпохи “тупого материализма” и начале века Духовности. Во-вторых, художник посчитал себя вправе выдвинуть идею о необходимости “очищения” искусства от репрезентации видимого мира.

Книга Корна написана под сильнейшим влиянием идеологических тенденций эпохи. Здесь это выглядит тем более иронично, учитывая представленные выше идеи автора об абсурдности абстрактного искусства исключительно по причине его базирования на “мировоззренческих, идеалистических интерпретациях”[[32]](#footnote-32), что ни в коем случае не является достоверными научными изысканиями. Концепции Кандинского видятся автору псевдофилософскими.

Данное исследование может представлять ценность только как классический пример предвзятого отношения к абстрактному искусству в 60-х годах двадцатого века. Тем не менее, процитированные выше выводы Корна подкрепляются вполне реальными данными о заинтересованности Кандинского в научном прогрессе рубежа веков, более того, автор обозначает конкретные имена и события, повлиявшие на формирование базовых философско-эстетических элементов теории мастера.

Абсолютно противоположным по содержанию представляется большой двухтомник Райнхарда Циммерманна “Теория искусства Василия Кандинского”, посвященный анализу и интерпретации основных философско-эстетических пунктов теории мастера. Автором была проделана огромная работа, поскольку уже в первом томе (включающем в себя именно теоретические выкладки) обозначены все возможные коннотации из философии с обширными комментариями исследователя.

Циммерманн счел также необходимым издать первое в своем роде систематически упорядоченное собрание цитат Кандинского, каждая из которых привязана к конкретной теоретической проблеме, поднятой в первом томе. Подобная скрупулезность позволяет еще больше проникнуться именно литературным наследием художника, а также как можно более наглядно представить себе идеи мастера как часть феномена абстракционизма. Что еще важнее, каждый получает возможность подробнее рассмотреть отдельные интересующие его аспекты одной из важнейших теоретических систем двадцатого столетия, ставшей краеугольным камнем развития целого направления в культуре.

Исследователь выделяет четыре основных теоретических комплекса идей, на которых, собственно, строится вся художественная теория Василия Кандинского. Здесь звучит так называемая “эволюционная теория” (“Evolutionstheorie”), которая объединяет все так или иначе связанные с процессами развития искусства (в первую очередь искусства) представления. Вторым пунктом идет “теория внутреннего” (“Theorie des Inneren”). Она описывает основные, базовые направления искусства Кандинского и позволяет определить абстрактные термины живописца в рамках одной плоскости. Далее автор говорит о “теории дематериализации” (“Theorie der Dematerialisation”), которая, в свою очередь, описывает уже конкретную особенность представленного в картинах мастера мира или “действительности”. Последним пунктом Циммерманн называет “теорию языкового характера искусства” (“Theorie des Sprachcharakters der Kunst”). Она призвана обосновать языковой и экспрессивный (в значении производимого впечатления) характер художественных элементов.

Кандинский, по мнению автора исследования, не представляет в своих работах и заметках теорию абстракции в когерентной форме. Так, она должна быть собрана из всех указанных выше пунктов – отдельных частей, называемых им Teiltheorien. Он пишет (обозначая цифрами соответствующие теоретические части, сформулированные выше): “Абстракция по своей сути представляет собой явившуюся в результате эволюционного процесса (1) особую форму (2) “искусства внутреннего” (“Kunst des Inneren”), которая соответствует реальности дематериализованного мира (3) и требует некий языковой характер (4)”[[33]](#footnote-33).

Циммерманн считает, что нельзя как-то определенно обозначить взаимодействие пунктов между собой, равно как и формирование каждого из них. Все зависит от контекста, поскольку каждую из частей теории можно объединить с другой по различным принципам, а их самостоятельность скорее условна. Так или иначе, необходимо обращать внимание и на согласованную “игру” элементов с одной стороны, и на структуру и логику каждого в отдельности. Любой из упомянутых пунктов также составлен из различных частей. Так, термин “эволюционная теория” представляет собой всего лишь собирательное определение для многих специальных фигур, тоже связанных с аспектами указанной теории, каждая из которых имеет собственное содержание и логику. Объединяющим фактором здесь является теория Кандинского, которая собрала все элементы для выражения идеи эволюции современного искусства.

В своей книге автор вводит еще один интересный термин – “Theoriegebäude”, что можно обозначить как метафорическое определение всей совокупности пунктов и элементов, дословно – “здание теории”. Циммерманн подчеркивает, что здесь имеет место именно метафора, поскольку сам способ формирования общей теории из отдельных элементов мало похож на процесс постройки здания. Метафорические “кирпичики” подобного “строения” отличаются подвижностью и изменчивостью, что совсем не соответствует их реальным прототипам. Подобные “субтеории” интерактивны, “дополняются в зависимости от приоритетности цели их использования различными способами”[[34]](#footnote-34), при случае демонстрируя различные аспекты своего содержания, а ассоциации, объединяющие их, всегда новые.

В целом, двухтомник Циммерманна можно обозначить как крупнейшее западное исследование, посвященное теории искусства Василия Кандинского. Подразумевается наличие у автора полностью разработанного терминологического аппарата, позволяющего ему проводить интерпретацию теории Кандинского через призму тех философских учений, которые, по мнению Циммерманна имели непосредственное на него влияние.

Представленный краткий обзор основных исследований о Кандинском, разумеется, не включает в себя целый пласт работ, связных с уже упомянутыми психо-культурологическими методами интерпретации, а также игнорирует большое количество изданных сборников биографического толка. Анализ непосредственно живописной составляющей наследия мастера также не представляет особого интереса именно в рамках данной диссертации, поскольку в ней рассматривается теория, разработанная Кандинским, без привязки к его художественной практике.

**Глава 1. Ханс Зедльмайр и Василий Кандинский: две концепции становления беспредметного**

Василий Кандинский рассматривается исследователями как один из первых деятелей культуры, который предпринял попытку как можно более доходчиво сформулировать собственное видение эволюции искусства. На тот момент – начало двадцатого века – подобное предприятие виделось необходимым хотя бы по причине двусмысленности положения, в котором оказалась живопись. Считающийся основоположником абстракционизма, Кандинский, по мнению многих, смог теоретически обосновать формирование феномена беспредметности. Более подробному анализу концепций Кандинского, а именно взаимоотношению содержания и формы, будет посвящена следующая глава данной работы. Сейчас следует лишь сказать, что, несмотря на общепризнанность живописца как теоретика, отношение интерпретаторов к его философско-эстетической системе можно обозначить как неоднозначное.

Так или иначе, некоторые авторы (например, С.П. Завизион), при всем уважительном отношении к наследию художника, не могут не “оговориться, что теоретические взгляды Кандинского так и не сложились в законченную и стройную концепцию”[[35]](#footnote-35). Другие отмечали, что “Кандинский никогда не становился заложником собственных теоретических концепций”[[36]](#footnote-36), а его статьи призваны объяснить “не столько произведения, сколько систему идей”[[37]](#footnote-37). В целом, противоречивость высказываний живописца отмечалась многими.

**1.1 Общие положения Ханса Зедльмайра относительно эволюционного процесса искусства**

О беспредметной живописи писал в работе “Революция современного искусства” известный немецкий искусствовед Ханс Зедльмайр. Абстрактную живопись исследователь называет “чистой”, то есть очищенной от элементов других искусств”[[38]](#footnote-38). С точки зрения теоретика, именно неосознанное желание избавиться от лишнего обусловило формирование так называемого процесса “очищения”, основанного, в свою очередь, на постепенном отторжении живописью “гетерономных элементов”: пластических и тектонических составляющих. Процесс “растектонизации” автор объясняет “склонностью современной живописи к непрочному миру сновидений, когда предпочтение отдается не восприятию, а представлению”[[39]](#footnote-39). В свою очередь, отторжение этого самого тектонического элемента исследователь объявляет событием невероятной важности. “Построение изображения теперь означает только “автономную” организацию частных плоскостей в предустановленной совокупной плоскости” – пишет искусствовед, – “и эта организация следует собственным правилам игры, свободно установленным художником”[[40]](#footnote-40). Зедльмайр подчеркивает, что именно тенденция к своеобразному “очищению”, то есть потребность живописи в автономии, обусловили начало процесса “растектонизации”, который, в свою очередь, есть лишь часть этого общего стремления отбросить лишние и чуждые элементы.

Путаница в отношении беспредметной живописи, с точки зрения теоретика, главным образом коренилась в отсутствии четко проведенной границы между способностью “видимой составляющей” картины нести в себе функцию “значения” и отсутствием значения как такового. “Существует предметная живопись *с* и *без* присоединяющегося значения, и существует “беспредметная” живопись *с* и *без* присоединяющегося значения”[[41]](#footnote-41) – пишет историк искусства. Элемент трансцендентного – то самое значение – исчезает, уступая место позитивистским тенденциям с господствующим эмпирическим подходом. Получение объективного представления становится основной целью при контакте с произведением искусства. Такую характеристику дает автор предметной живописи без конкретной семантики в себе, то есть с отсутствующим gemeinte Bedeutung (подразумеваемым значением).

Что касается беспредметной живописи, то здесь комментарий Зедльмайра соотносится с выдвинутой им концепцией разделения воспроизводящей живописи по принципу отсутствия – наличия gemeinte Bedeutung. По мнению автора, представленные в произведении сочетания различных геометрических форм (собственно, абстрактная композиция) все еще могут рассматриваться как носители “невидимого значения”. Что, однако, не отрицает существования абстрактной “композиции”. “Композиция”, по Зедльмайру, является наглядным примером того вида живописи, который “не предлагает ничего, кроме только непосредственно доступного зрению”[[42]](#footnote-42).

В любом случае, неразрешенным остается вопрос о доступности для понимания зрителем наличия или отсутствия в конкретном произведении интендированного значения. Проблема главным образом касается беспредметных картин, поскольку в процессе восприятия полотен воспроизводящей живописи главную роль играет Hauptsache (главная тема), обнаруживающая устойчивые связи с традициями культуры. Что касается абстрактных полотен, здесь реципиент привык получать нужную информацию из наличествующего словесного комментария, наиболее популярным видом которого является каталог выставки или этикетка. Таким образом, “беспредметная” живопись *с* интендированным значением зависима от “литературного” элемента, даже от буквально “литературного” элемента”[[43]](#footnote-43) – пишет Зедльмайр. Отстранение от этикетки абстрактной картины *без* подразумеваемого значения, по мнению теоретика, невозможно. Сама идея порывания с литературным элементом в рамках эстетики беспредметного кажется ему утопичной. Полностью отказаться от комментария можно только при наличии в произведении хотя бы небольшого, но указания на замысел, что неизбежно подразумевает присутствие элементов воспроизводящей живописи.

Автор, по сути, задается вопросом, насколько доступным для реципиента может быть реальное содержание изображения. С точки зрения С.С. Ванеяна, авторитетного исследователя теоретического наследия Зедльмайра, здесь “речь идет о “модусах” изображения: от того, как художник относился к собственному труду, зависит то, как к нему должен относиться интерпретатор”[[44]](#footnote-44). Для теоретика невероятно важным оказывается состояние творца, “психологический или нравственный статусы”[[45]](#footnote-45), поскольку именно они оказывают влияние на общий характер произведения. Художник как носитель собственного “Я”, управляющего им, не имеет возможности ограничить его влияние на создаваемое произведение. Так или иначе, совокупность психологических и эмоциональных характеристик в пространстве чистой абстрактной живописи нуждается в комментариях творца, которые, группируясь в некий литературный элемент, доходчиво объясняют зрителю подразумеваемое значение.

С точки зрения Зедльмайра, абстрактная живопись без “интендированного значения” напрямую связана с предметной живописью того же характера (то есть при отсутствии значения): последняя явилась предтечей удивительного по своей сути явления “чистой” живописи, ставшей окончательно возможной только к началу XX в. “Она тоже ограничивается позитивно видимым”[[46]](#footnote-46), считает автор.

 **1.2 Форма и содержание в противопоставлении “видимому гештальту” и gemeinte Bedeutung**

В какой степени выводы Зедльмайра соотносятся с концепцией Кандинского, рассуждавшего в собственном ключе о категориях формы и содержания? Следует сделать уточнение, что этим двум основным категориям абстракциониста у Зедльмайра соответствуют “видимый гештальт” и “интендированное значение” (иногда употребляется “подразумеваемое значение”)[[47]](#footnote-47).“Для понимания произведения важен “наглядный характер”, который есть “верное впечатление” от вещи-феномена”[[48]](#footnote-48). По мнению Ванеяна, понятию гештальт Зедльмайр приписывает скорее характеристики экзистенциально-феноменологического “переживания”, что, в свою очередь, позволяет рассматривать его скорее как часть жизни, некое явление взаимодействия реципиента и предмета.

Так или иначе, по Зедльмайру, художественный элемент в картине базируется на тождественности подразумеваемого значения и изображенного предмета. В качестве подтверждения своей теории он приводит слова Василия Кандинского, который формулирует “подгонку” формы под содержание главной целью живописца. Здесь же Зедльмайр оговаривается, что дальнейшая практика Кандинского не соответствует уже в той степени выдвинутой им формуле.

Итак, в разговоре о форме в трактате “О духовном в искусстве” Кандинский заявляет: “художник не только уполномочен, но и обязан обходиться с формами так, как это необходимо для его целей”[[49]](#footnote-49). Он провозглашает абсолютную свободу творца в выборе любых средств для следования “чистой цели”.

Интересен дуализм концепции Кандинского касаемо формы и содержания (данной проблеме посвящена, помимо трактата “О духовном в искусстве”, также и статья “Содержание и форма”). Так, с точки зрения теоретика, существует некий “принцип внутренней необходимости”, обуславливающий непреодолимую потребность истинного творца (выступающего и демиургом, и пророком, и провидцем) в самовыражении. Продуктом подобного искреннего желания является собственно произведение искусства, воплощающего в себе “содержание”, которое, в свою очередь, суть “эмоция души художника”[[50]](#footnote-50). Тем не менее, содержание есть лишь часть произведения, характеризующая его внутреннюю составляющую. Другой важный элемент – форма. “Эта материальная форма и есть второй элемент, т.е. внешний элемент произведения искусства”[[51]](#footnote-51) – пишет Кандинский. Содержание абстрактно, и только правильно подобранная форма способна в полной мере отразить его сущность. Здесь же автор делает оговорку, предостерегая от следования так называемой “внешней природе”, которая ни в коем случае не соответствует истинному содержанию произведения и никак не может воплотить ту самую “душевную вибрацию”.

Отсюда вытекает важная категория искусства – категория красоты, также раскрытая Кандинским по-своему. Во-первых, истинно прекрасным может быть только то произведение, чьи элементы внешнего и внутреннего гармонично-тождественны. Подобное соответствие сам теоретик обозначает “как бы вечно недоступным идеалом”[[52]](#footnote-52). Во-вторых, судить о том, насколько идеально эмоциональная составляющая воплотилась в материальной может только сам создатель произведения. Возникает спорный момент, поскольку и создатель и критик объединяются, таким образом, в одной личности. Соответственно, зрителю остается только доверчиво вслушиваться в комментарии художника, а его личное видение красоты поставлено под сомнение в связи с невозможностью проникнуться чистыми духовными вибрациями и внутренними побуждениями автора.

Проблеме художественной критики посвящено несколько частей статьи Кандинского “К вопросу о форме”. Он пишет: “теоретики, которые, исходя из анализа уже существовавших форм, порицают или хвалят произведение искусства, являются самыми вредными заблуждающимися, ведущими по ложному пути”[[53]](#footnote-53).

С одной стороны, все это выглядит вполне логичным. Художник всегда был и остается тем, кому единственному доступна первичная идея, то самое “внутренне”. Однако здесь речь идет не только об идеальном воплощении, но также и о категории красоты, которая коррелирует исключительно с упомянутым элементом гармонично-тождественного. Реципиент изначально исключается как возможный критик, поскольку его мнение о красоте произведения не может быть истинным. Творец, в свою очередь, наделяется неким мистическим даром и становится проводником идеи: понимание прекрасного в полной мере доступно только ему одному. Произведение искусства не выносится на суд зрителя, но остается закрытым для обывателя, что вызывает некоторое недоумение.

Возникает ряд вопросов: что делать живописцу, чья работа не отвечает заданному стандарту? каков процент откровенно “плохих” произведений, выставленных за все эти годы на публику? насколько честным может быть мастер не столько с собой, сколько со своими зрителями?

С точки зрения Кандинского, художественная ложь есть такое же преступление, как и бездумное следование материальному – копирование внешней природы. “Бесцельное следование за научными данными никогда не может быть так зловредно, как бесцельное их опрокидывание”, поскольку провоцирует возникновение упомянутой художественной лжи, “за которой, подобно всякому греху, тянется длинная цепь гадких последствий”[[54]](#footnote-54).

Вернемся к Зедльмайру. В параграфе “Согласование воспроизведения и значения” историк комментирует так называемую “художественную недобросовестность”. Как было обозначено ранее, литературный элемент, дающий зрителю представление о смысле изображенных на картине предметов, как правило, представляет собой размещенную под картиной этикетку. Он пишет: “несомненно то, что во многих случаях картина, изготовленная из чисто имитативных или из чисто формальных намерений, литературно заданным в названии значением наделяется лишь впоследствии, причем произвольно”[[55]](#footnote-55). Выделяя видимый гештальт и интендированное значение как два основных элемента абстрактного произведения, функции передачи значения он приписывает, в первую очередь, данному художником комментарию, или, другими словами, той самой этикетке. Таким образом, тождественность формы и содержания (по Кандинскому), или гештальта и значения видится автору делом первостепенной важности. Однако, по представленному выше утверждению Зедльмайра, становится очевидным распространенный произвол в выборе художником литературного комментария, что порождает художественную недостаточность (здесь автор ссылается на формулу Кандинского). “Не добиться созвучия между гештальтом и значением – идет ли речь о предметной или беспредметной живописи – это художественный промах”[[56]](#footnote-56)- пишет историк. Недобросовестное определение гештальта, по мнению Зедльмайра, есть характерная черта процесса “примысливания”, который здесь получает очевидно негативный окрас. Когда художник обдуманно допускает наличие “контригры”, он, таким образом, умаляет художественную значимость своего произведения.

Еще в первых параграфах “Революции современного искусства”, где автор разбирает различия между наличием – отсутствием интендированного значения в предметном и беспредметном искусствах, Зедльмайр выдвигает идею “живописного позитивизма” как наиболее характерного описания процесса отказа от значения. Утверждая преемственность от предметного искусства без gemeinte Bedeutung к беспредметному с такой же характеристикой, он, соответственно, переносит концепцию “живописного позитивизма” на последнее. Так, значение, получившее недобросовестное отображение в комментарии художника, представляется Зедльмайру “чуждым элементом”, который, таким образом, должен быть убран. “Это было оправданным очищением, – пишет автор – пока примысливаемое связывалось с картиной все более нехудожественным способом и пока его гештальт определялся не через искусство”[[57]](#footnote-57). В процессе отмежевания произведения от элемента значения теоретик видит первый шаг в том направлении, которое станет определяющим в формировании беспредметного искусства.

В дальнейшем развитии указанного направления Зедльмайр видит отказ от предметной структуры следующим основополагающим элементом. Предмет, по мнению теоретика, призван служить базой для раскрытия Gebilde (формальной структуры). В связи с данным утверждением автор постулирует тот предметный элемент в живописи, который продемонстрировал равнодушие к предметной категории как таковой, как абстрактный (ссылаясь на слова Владимира Вейдле). Такое изображение, с точки зрения Зедльмайра, автоматически обязано выражать формальное название, примером которого может случить “композиция”. Подобная позиция позволяет уже импрессионизм наделить абстрактными характеристиками, в связи с его установкой на оптическое восприятие. В любом случае, “глубокого различия между предметным искусством, ставшим равнодушным к предмету, и искусством беспредметным не существует”[[58]](#footnote-58). Здесь следует обозначить неприятие подобной позиции сторонниками художественного элемента в модернизме.

Появление беспредметности породило, по Зедльмайру, одновременное существование двух намерений, которые можно обозначить как допускающее и не допускающее наличие интендированного значения в себе. Тем не менее, автор призывает не рассматривать указанные направления как существующие обособленно друг от друга.

Здесь следует упомянуть другую работу Ханса Зедльмайра – “Смерть света”, где исследователь отвечает на актуальный для того времени (впрочем, в какой-то степени актуальный до сих пор) вопрос о пересечении границы современного искусства. Ссылаясь на статью Оскара Карпа, автор утверждает: “новое по ту сторону искусства является со всей очевидностью именно тем, что отличает беспредметное искусство от всего старого искусства”[[59]](#footnote-59). Таким образом, именно появление беспредметной живописи постулируется Зедльмайром как характерная особенность новой эпохи.

Главным отличием предметного искусства от беспредметного (*с* интендированным значением) видится исследователю в ограниченности этих самых значений. Отсутствие предметного элемента в случае абстракции позволяет процессу восприятия протекать неограниченно и произвольно, что получает положительную характеристику автора. “Интендированные значения по большей части не являются объективными, всеобщими, но действенны только для субъективной фантазии первоначального создателя произведения”[[60]](#footnote-60). Подобная позиция в отношении субъективности произведения искусства вступают в конфронтацию с концепцией Кандинского о той же самой субъективности, но воспринимаемую им скорее в ключе положительном. По Кандинскому, создатель произведения должен восприниматься как адепт духовности, что, соответственно, дает ему право свободного выбора необходимых для произведения элементов (форм).

 **1.3 Понимание живописи как “чистого искусства”**

Зедльмайра ни в коем случае нельзя рассматривать как интерпретатора теории искусства Кандинского. Тем не менее, очевидна методичность, с которой он ссылается на трактат живописца в определенных местах разработки собственных концепций. В параграфе “Согласование воспроизведения и значения” автор выявляет некую максиму Кандинского, которая, по его мнению, отчетливо формулируется в цитате из “О духовном в искусстве”: “Не овладение формой задача его [художника], но приноровление этой формы к содержанию”[[61]](#footnote-61). Видимо, именно в этой выдержке Зедльмайр пытается усмотреть всю суть концепции художника относительно взаимодействия двух базовых элементов любого произведения искусства. Так или иначе, упомянутая максима о согласовании формы и содержания воспринимается автором “Революции современного искусства” как очевидный пережиток, более того, свидетельство архаичности методики творения и восприятия. “Но пока еще интендируется определенное значение, пока задача видится в том, чтобы “форму согласовать с содержанием”, – до тех пор неопределенность в подборе значения будет представлять собой не прибыль, а ущерб”[[62]](#footnote-62) – пишет Зедльмайр.

Искусство, описанное Кандинским (более того, искусство самого Кандинского) исследователь, таким образом, без тени сомнения обозначает как “беспредметную живопись с интендированным значением”, которая, по его мнению, представляет собой завершающий этап формирования живописи старого образца. Выдвинутая Кандинским концепция о наступлении эпохи Великой Духовности, в которой он видит спасение от “тупого материализма”, почти уничтожившего истинную свободу и прекратившего движение треугольника[[63]](#footnote-63), высмеивается немецким автором как “сектантски-эзотерическая”. Сама идея объективного взаимодействия внешнего и внутреннего, материального и духовного, с точки зрения Зедльмайра, порождает “товары, в которых нет естественной потребности”[[64]](#footnote-64).

Исследователь утверждает все еще трансцендентный характер беспредметной живописи с gemeinte Bedeutung, который выражается в стремлении преодолеть формальное духовным, внутреннее внешним. Так, по Зедльмайру, еще рано называть *бес*предметной живопись даже такого промежуточного формата, к которому он относит Кандинского и Клее. Их случай – пограничный этап в движении к “чистому” искусству.

Здесь интересным будет вспомнить статью Кандинского “Живопись как чистое искусство”, где теоретик пытался сформулировать свое собственное видение движения к “чистому” в заданном формате характеристики живописи как непрерывного процесса. Происхождение живописи видится мастером как результат чисто практических устремлений глубокой древности, где эстетический элемент со временем смог стать доминирующим. “Первоначальный телесный стимул превратился в эстетический, – пишет Кандинский: это значит, что и тут первоначальная потребность тела превратилась в потребность души”[[65]](#footnote-65). Базовые потребности человека проходят через некое “одухотворение” (как через чистку), в процессе чего происходит размежевание духовного и телесного и дальнейшее становление первого элемента. Здесь рождаются искусства, которые, ощутив на себе воздействие закона содержания и формы, в конечном счете, приходят к “чистому искусству”.

Эволюция живописи, по Кандинскому, проходит три этапа:

1. Истоки
2. Развитие
3. Цель

где цель есть “достижение более высокой ступени чистого искусства, в котором остатки практического побуждения устранены полностью”[[66]](#footnote-66).

В современной живописи Кандинский видит прохождение всех трех этапов. Природа в ее понимании телесного, первобытного элемента, по мнению теоретика, представляет собой ту часть, от которой живопись стремится избавиться. Заменой предметной составляющей (или природы, поскольку два этих понятия у Кандинского суть синонимы) может выступить только художественная форма: “чисто художественная форма, которая может придать картине силу независимой жизни и которая способна возвысить ее до уровня духовного субъекта”[[67]](#footnote-67).

Третий этап, с точки зрения автора статьи, выражается в композиционной живописи, в которой и обнаруживает себя замещение предметного элемента. Таким образом, цель видится достигнутой: почти оформившееся “чистое искусство” провоцирует замену природы конструктивным элементов, что, в свою очередь, позволяет охарактеризовать картину как “конструктивное существо”. “В композиционной живописи, развивающейся сегодня на наших глазах, мы сразу замечаем признаки достижения более высокой ступени чистого искусства, в котором следы практического желания удалены полностью, которое может говорить на художественном языке, обращаясь от духа к духу, и которое является царством живописно-духовных существ (субъектов)”[[68]](#footnote-68) – утверждает художник.

Если рассматривать идеи живописца сквозь категории Зедльмайра относительно его концепции “очищения”, можно прийти к выводу, что предмет или природа есть не что иное, как “гетерономный” элемент. “Конструктивное существо” Кандинского, в таком случае, суть автономный элемент искусства, да и вообще отрицание телесного начала подразумевает под собой стремление к автономии. Тем не менее, Кандинским постулируется именно что стремление заменить природный компонент на конструктивный. В свою очередь, природа видится изначальной составляющей искусства живописи, которая просто перестала быть необходимой. У Зедльмайра же “очищение” искусства происходит по причине наличия в нем большого числа взятых из других видов искусств посторонних элементов, таких как архитектурные категории тектонического и пластического.

“Выдавливание пластического элемента, – пишет автор “Революции современного искусства” – само по себе, если смотреть исторически, конечно же, не приносит ничего фундаментально нового, но возвращает на новом уровне к тем формам более ранней живописи, которые еще не усвоили пластический элемент или утратили его во внешне схожем процессе отмирания”[[69]](#footnote-69). Таким образом, очевидно, что в процессе “очищения” исследователем допускается *возвращение* к старым художественным формам. У Кандинского художественные формы “чистой живописи” представляются результатом эволюционного процесса, то есть движения вперед. Парадоксально, какими разными путями два признанных теоретика искусства пытаются описать, по сути, один и тот же процесс возникновения абстрактного искусства.

Важным отличием видится также обозначенное Кандинским наличие некой воздействующей силы – духовности, которая провоцирует выделение эстетической категории искусства. Ко всему прочему, автор упоминает также влияние формы и содержания, при помощи которого она окончательно утверждается как отличительная черта искусства живописи.

По Зедльмайру, духовность есть элемент “сектантски-эзотерического” искусства, которое он опять же относит к стадии промежуточного. При всем при этом, Зедльмайр, говоря о становлении абсолютной живописи (которое он обозначает около 1910 года), в качестве образца приводит работы Пикассо, Малевича и, что примечательно, Кандинского. Примечательно по той причине, что почти все ранние работы художника исследователь также относит к промежуточному этапу, основной характеристикой которого является трансцендентная составляющая в основе (“как живопись она желает дать нечто такое, что превосходит видимую живопись”[[70]](#footnote-70)).

Далее, разбирая текст Зедльмайра, стоит вновь обратиться к его пониманию теории искусства Кандинского. Как уже было замечено ранее, немецкий историк искусства нивелировал ее суть до формулировки “содержание определяет форму”. В целом, суть теории Кандинского действительно установлена верно, однако, по Зедльмайру, подобная установка относится к элементу прошлого: “пока в это верят и об этом знают, на новом уровне будут желать того же самого, что представляет из себя старое искусство”[[71]](#footnote-71). Исследователь находит объяснение подобному противоречию, говоря, что сам Кандинский впоследствии изменил данному принципу. Тем не менее, это не так. Есть основания полагать, что Кандинский, в целом, оставался верен своим концепциям на протяжении всего пути становления как теоретика и художника[[72]](#footnote-72).

Разными представляются видения исследователей будущего искусства. Кандинский не задумывается о наличии или отсутствии “интендированного значения” в беспредметной живописи, поскольку для него единственной существенной категорией является Дух, то есть значение (содержание), по сути, постулируется им как некая константа. Единственная отмеченная им тенденция заключалась в обозначении развития “беспредметной живописи далее по направлению к холодной манере”[[73]](#footnote-73).

Зедльмайр, напротив, видит дальнейшую эволюцию живописи в позитивистском ключе. “Предметное искусство, для которого *значение* становится не важным, - живописный “позитивизм”, – представляет собой уже первый шаг к очищению изображения от “чуждого картине” элемента, каким является примысливаемое”[[74]](#footnote-74) – пишет он. Беспредметное искусство, по мнению автора, прямо наследует стремление к объективному познанию, которое тем более не предусматривает наличие трансцендентного Духа и субъективных комментариев художника. Так или иначе, взятая за основу Зедльмайром концепция о торжестве беспредметности в абсолютном понимании разделяется не всеми исследователями. Нельзя не вспомнить слова Михаила Германа, относящиеся к творчеству Кандинского, но, тем не менее, представленные как выражение его собственной характеристики развития искусства беспредметного. “Выход в беспредметность в живописи никогда не происходит до конца – пишет автор – но путь к этому – важнейшая художественная ценность”[[75]](#footnote-75).

Творец у Кандинского приравнивается к демиургу, откровения которого ложатся в основу картины. Художник воспринимается как некий проводник духовного зова, провоцирующего внутреннюю необходимость к самовыражению. Духовный зов, в свою очередь, есть не что иное, как Абсолют в мировоззрении Кандинского-теоретика. Абсолют не может быть субъективным, более того, он в принципе не может быть подверженным никаким оценочным суждениям. Отсюда негативное отношение живописца к художественным критикам, которые видят своей задачей оценивать выбранную художником форму выражения внутреннего. Он пишет: “теоретики, которые, исходя из анализа уже существовавших форм, порицают или хвалят произведение искусства, являются самыми вредными заблуждающимися, ведущими по ложному пути”[[76]](#footnote-76). Они воздвигают стену между наивным зрителем и произведением. ” По мнению исследователя, зритель должен следовать рекомендациям художника – голоса Абсолюта. Только автору произведения в полной мере доступно понимание его истинной красоты, поскольку только он один слышит духовный зов, трансформирующийся в содержание полотна.

Зедльмайр, в свою очередь, в “Революции современного искусства” приводит довольно показательный пример своего отношения к концепции “художник-демиург”. По мнению автора, способность зрителя самому интерпретировать произведения прямо зависит от “остатков предметного”, которые воспринимаются как очевидные проводники содержания картины, “дают наглядное указание на значение, они, так сказать, перекидывают мост между тем, что мы видим, и значением (которое само по себе является чем-то невидимым)”[[77]](#footnote-77). Проблема, с точки зрения исследователя, возникает при отсутствии возможности перекинуть этот условный мост, когда изображенные на полотне предметы перестают апеллировать к традициям и опыту реципиента, чуть более соответствуя субъективному видению художника. Субъективное, по Зедльмайру, окрашивает в целом весь процесс комментирования творцом своего произведения скорее негативными коннотациями. В его системе нет абсолютного духовного, но есть “субъективное переживание и его образная проекция”[[78]](#footnote-78).

Так, произведение искусства становится зашифрованным, но ключ к шифру подобрать невозможно, что, в свою очередь, дает художнику возможность продемонстрировать пренебрежение законами гуманности. “И можно не сомневаться в том, что весьма часто приводится в качестве аргумента именно такая надменная ссылка на присущую современному беспредметному искусству субъективность, выдаваемую за более высокую объективность”[[79]](#footnote-79). Таким образом, в системе Зедльмайра возвышенные идеи Кандинского о приверженности зову духа и голосу свободы приобретают надменное звучание.

Объявляя беспредметное искусство с интендированным значением как промежуточную стадию в движении к абсолютному “очищению” живописи, немецкий теоретик рассуждает о возможных значениях абстрактных форм, которые видятся ему *всеобщими.* Он поясняет: “бессмысленно да и невозможно стремиться создать портрет или передать историческое событие с помощью абстрактных форм”[[80]](#footnote-80). В этом исследователь наблюдает его (беспредметного искусства с gemeinte Bedeutung) ограниченность, подтверждая свой тезис обращением к названиям абстрактных полотен (как тут не вспомнить “Смутное” или “Сумеречное” Кандинского). Здесь, таким образом, в таких же абстрактных, как и сами картины, наименованиях, проявляется присущее эпохе восприятие человека не как конкретной единицы, но как явления “общечеловеческого”.

Зедльмайр подытоживает: “если выразиться по-другому, то можно сказать: этот жанр беспредметного искусства (который *почти* беспредметен) *является современным видоизменением аллегории*, нацеленной на образную репрезентацию (Verbildlichung) абстрактных содержаний (с токи зрения языка – существительных), которые отсутствуют как в “реальной”, так и в религиозной или мифологической действительности”[[81]](#footnote-81). Автор заключает, что “остатки предметного” являются необходимым условием для выполнения аллегории.

Как уже было сказано выше, дальнейшим развитием искусства по пути беспредметного является, по Зедльмайру, не-воспроизводящая живопись без подразумеваемого значения. Именно здесь исследователь проводит границу, объявляя сбрасывание значения началом нового этапа. Так или иначе, автор видит тенденции отстранения от подразумеваемого значения, “когда в картине значение, кажущееся для нее подходящим, чтобы быть дополненным, отдается на откуп зрителю”[[82]](#footnote-82). В итоге, граница, с точки зрения теоретика, не разъединяет предметное и беспредметное, но лежит поперек обеих категорий.

Зедльмайр повторяет, что рассматривает старое искусство находящимся в пределах максимы Кандинского о форме-содержании, где творец оказывается невольной пешкой в уже предопределенном ходе бытия. Опять же, “предустановленный порядок” самим Кандинским виделся как следование внутреннему зову свободы, который художник не отрицал до конца жизни. Следует заново обозначить этот значимый пункт в теории абстракциониста, поскольку далее идет речь о зедльмайровской концепции беспредметного искусства при отсутствии значения, суть абсолютной “чистой” живописи.

Так, именно в отсутствии подразумеваемого значения видится полная автономия живописи. “Ее идеал, – заявляет Зедльмайр – создать живописный эквивалент “чистой” музыки”[[83]](#footnote-83). Подобное определение, в свою очередь, уже полностью соотносится с воззрениями Кандинского на синтез искусств и роль звучания в процессе создания произведения. Получается, одновременное отрицание духовного элемента с одной стороны, и его утверждение с другой сошлись, в итоге, в общем знаменателе о принципах беспредметности без gemeinte Bedeutung. Все это видится неким невероятным парадоксом феномена беспредметного искусства. В любом случае, поскольку целью Кандинского так же было воплощение категории музыкального в своем лучшем проявлении в рамках картины, его искусство уже в меньшей степени относится к промежуточному этапу, но полностью соответствует пониманию “автономной” живописи.

Принципиальным различием между старым и новым искусством Зедльмайр видит не только в следовании максиме Кандинского, но также и стремлении “беспредметного изобразительного строя (особенно, конечно, пластического), подобно природе, самому быть явлением, а не ее (природы) толкованием”[[84]](#footnote-84). “Бытие в себе” – так немецкий искусствовед обозначает указанный элемент беспредметного искусства. Бытием-в-себе можно таким же образом назвать структуру живописи по Кандинскому. Далее Зедльмайр снова цитирует Карпа: “художественная критика неизбежно оказывается несостоятельной, так как применительно к его объектам речь идет о чем-то другом, нежели о художестве”[[85]](#footnote-85). И снова – полное попадание в характеристику, в свое время данную Кандинским художественной критике.

Уместно вспомнить слова Михаила Германа: “Кандинский стремился сквозь видимую реальность пробиться к тому, что Рильке называл “überzähliges Dasein” – “сверхсчетное бытие”[[86]](#footnote-86) – во-первых. Здесь стоит отметить, что категория бытия в философско-эстетической системе Василия Кандинского и ее интерпретация сквозь призму идеи положительного всеединства Владимира Соловьева будут представлены во второй главе данного исследования. Тем не менее, уже сейчас с полной уверенностью можно утверждать действительность попыток Кандинского в своей системе объединить сущее и бытие, равно как это пытался сделать Соловьев в философии сущего.

Во-вторых, его (Германа) утверждение, что живописец как апологет свободного пути никогда не был загнанным в границы собственной теории искусства.

“К сожалению, классические категории Вельфлина не вполне применимы к анализу абстрактной живописи, а интерпретации XX века часто претенциозны”[[87]](#footnote-87) – пишет М. Герман.

**Глава 2. Базовые элементы теории искусства Василия Кандинского.**

**2.1 Содержание и форма**

Статью “К вопросу о форме”, над которой художник работал в течение всего 1911 года, и которая вошла в знаменитый альманах “Синий всадник”, можно представить как одну из основных теоретических работ Василия Кандинского. Представляется важным рассмотреть ее более подробно в связи с уникальностью изложенных в ней взглядов. Обозначая синкретичность как наиболее очевидную характеристику философско-эстетической концепции художника, следует понимать, что подтверждение данному факту можно и нужно искать исключительно в текстах автора.

Кандинский сразу выделяет несколько основных категорий, таких как “дух” и “материя”. Тем не менее, противопоставление изначально строится не на базе указанных элементов. Дух, по мнению автора, есть та самая движущая сила эволюции. Творческий (или абстрактный) дух вызывает внутреннее томление, которое, в свою очередь, приводит к поиску формы для материализации. Таким образом, дух и материя находятся во взаимодействии и призваны служить одной цели: движению вперед и вверх. Материя есть оболочка для духа – “так, за материей в материи таится творческий дух”[[88]](#footnote-88), который, однако, оказывается доступным не всем. Если указанный поиск материализации формирует некий “белоснежный оплодотворяющий луч”, что, по Кандинскому, есть добро, то неизбежным видится наличие вполне конкретного зла. “Есть целые эпохи, отвергающие дух, и в это время люди не могут лицезреть его”[[89]](#footnote-89) – пишет художник. Человечество подвержено духовной слепоте, понятию скорее метафизическому, которое, однако, ведет к неизбежному торможению подъема и всего эволюционного процесса. И это есть безусловное зло, преграда в виде “черной длани”, закрывающей путь вперед и вверх.

Употребление словосочетания “конкретное зло” уместно, поскольку Кандинский называет это самое зло, точнее, обозначает основные инструменты “черной длани”: невежество, что есть фобия свободного движения, а также “тупой материализм”, что есть неспособность или нежелание слышать зов духа. В свою очередь, свобода движения и свобода восприятия (возможность слышать зов абстрактного духа) есть два основополагающих условия эволюционного процесса. “Эволюция в целом, то есть внутреннее развитие и внешняя культура, это перемещение преград”[[90]](#footnote-90) – пишет исследователь.

Результатом свободного движения становится появление “новой ценности”, которая, однако, под влиянием духовной слепоты и глухоты становится преградой к дальнейшему развитию. Подобная стена – суть “окостеневшая форма”, трансформировавшаяся из “нового” в “обыденное” идея или суть. Так, именно сдвигание подобных условных стен видит Кандинский как основную задачу эволюционного процесса. Стена ограничивает, а “границы уничтожает свободу и, уничтожая ее, не дают услышать новые откровения духа”.[[91]](#footnote-91) Так или иначе, здесь имеет место парадокс, который теоретик интерпретирует особым образом. Очевидно, что существует постоянная необходимость в перцепции духа и духовного зова, который воплощается в приходящих ценностях. Тем не менее, приходящие идеи ценны ровно до тех пор, пока медленно и трудно проходят процесс трансформации из новых в непреложные, но окончательно завоевав доверие, становятся преградой для последующих продуктов свободы. “Очевидно, – пишет Кандинский, – в основе своей важнейшее не новая ценность, а дух, выразивший себя в той ценности”[[92]](#footnote-92). “Новая ценность” – это форма выражения, служащая лишь сосудом для голоса свободы, который исследователь именует “абсолютом”. Итак, форма есть лишь метод, необходимый, но продиктованный временем, а потому относительный.

Здесь и далее художник говорит о десакрализации категории формы, взятой без привязки к содержанию. Кандинский также постулирует возможность существования, точнее, со-существования, нескольких в равной степени правильных, с точки зрения толкования выражаемого абсолюта, форм, что объясняется различием методов мастеров, создающих произведения. “Так дух отдельного художника находит свое отражение в форме”[[93]](#footnote-93) – утверждает автор. Теоретик выделяет три основные составляющие произведения искусства, а именно: *личность* как элемент создающий, *национальное* как пространственный элемент (обусловленное национальностью художника), и *стиль* как выражение временного и зеркало целой эпохи. Все элементы равнозначны, а сам факт их наличия в каждом произведении искусств можно приравнять к своеобразной художественной аксиоме.

По мнению Кандинского, относительность в самом широком понимании можно обозначить как основную характеристику формы. Подразумевается, что качественная оценка никоим образом не способна повлиять на ее постижение, не в последнюю очередь по причине частой сменяемости оценочных категорий с течением времени. Так или иначе, ключевым в восприятии формы является способность выстроить сам процесс в ключе максимально прямого отражения духа на реципиента, где материальная оболочка будет играть роль проводника, но не более. “В противном случае, – предостерегает автор – относительное поднимется до абсолюта”[[94]](#footnote-94).

Современное ему искусство художник видит началом “великой духовной эпохи”, к характерным признакам которой он относит высокий коэффициент стремления к содержательной стороне (духовной составляющей), выражающийся в количестве и разнообразии существующих направлений. Основополагающим здесь также является избавление от окостеневших форм и разрушение стен старого, пройденного материала, что действительно можно было наблюдать на рубеже веков. Кандинский повторяет свою идею, что суть эволюционного процесса коренится в способности слышать дух и следовать за внутренним звучанием. Так, “именно в массовом движении легко обнаруживается всеобъемлющий дух формы”[[95]](#footnote-95). Все допустимые ограничения, по мнению автора, уже существуют. Обращаясь к зрителю, он призывает полностью довериться творцу, который под руководством “заговорившего чувства” выведет единственно истинным путем к свободе.

**2.2 Концепция “тождественных противоположностей” и другие противоречивые структуры теории Кандинского**

**2.2.1 Великий Реализм и Великая Абстракция**

Противоречия, порождаемые в голове реципиента при беглом взгляде на предмет живописи, связаны, с точки зрения теоретика, с очевидной синкретичностью используемых средств выражения. Царящая в живописи анархия воспринимается Кандинским как упорядоченность, вопреки расхожему представлению о подразумеваемой переоценке ценностей. Анархия есть наглядное воплощение “чувства добра”, способное установить необходимые внутренние границы, непрерывное расширение которых открывают так необходимую всем свободу. Здесь современное искусство “воплощает духовное как материализующую силу, как созревшую к откровению”[[96]](#footnote-96).

Автор выделяет два основных полюса, между которыми происходит балансировка формы:

˗ Великая Абстракция

˗ Великая Реалистика

Тем не менее, обнаруживаемые этими крайностями две линии формального воплощения в итоге должны объединяться одной целью. Подразумевалось, что так называемый “идеальный синтез” двух противоположных структур, этакое сочетание несочетаемого, при равном присутствии обеих в гармонии друг с другом, и представляет собой изначальное стремление. Кандинский, однако, объясняет, почему современное ему искусство начало отвергать устоявшуюся систему, что, в свою очередь, спровоцировало негативное отношение зрителя к направлению “новой духовности”. Здесь следует подробнее остановиться на его концепции “тождественных противоположностей”, поскольку именно она является наиболее наглядным примером синкретичности эстетических воззрений живописца.

Так, все существующее в пределах указанных полюсов, по мнению Кандинского, представлено как вероятные сочетания абстрактного и реалистического, где каждый из параметров может преобладать. Их взаимодействие обозначается автором как “балансирование, пытавшееся достигнуть идеальной кульминации в состоянии абсолютного равновесия”[[97]](#footnote-97). Оба элемента, по мнению теоретика, всегда существовали в искусстве, именуясь “чисто художественным” и “предметным”. Таким представляется Кандинскому искусство прошлого, подобное “идеальной чаше”, всеми силами стремящееся достигнуть кульминации. Зритель, привыкший видеть гармоничное в основе любого произведения, продолжает искать его и теперь, но не находит. Именно поэтому по отношению к новой системе начинает применяться негативная риторика “переоценки ценностей”, а произведениям приписывают характер “анархичных” отнюдь не в положительном ключе.

 Живописец, в свою очередь, наделяет устоявшуюся систему своеобразного симбиоза рудиментарным характером. Сама идея того, что в полной мере отразить духовный элемент может только идеальная форма, гармонично объединяющая две противоположности, кажется ему устаревшей. Подобное, по его мнению, и формирует ту самую стену, “окостеневшую форму”, которая суть преграда для возможности слышать новые откровения духовного начала. “Привычка основное внимание уделять форме и как результат того – беглый взгляд зрителя, то есть приверженность к привычной форме равновесия – вот та ослепляющая сила, что не оставляет свободного пути свободному чувству”[[98]](#footnote-98) – пишет мастер.

Два элемента – абстрактное и реалистическое – находятся теперь в разделенном состоянии, более не связанные старыми условиями взаимодействия. В свою очередь, новым признаком Кандинский обозначает их взаимное обособление на пути выражения духовного. Так, основной задачей художник называет необходимость видеть мир сам по себе, без “прикрашенных интерпретаций”. В случае великой реалистики подобным приукрашиванием был элемент чисто художественного, который служит теперь только отвлекающим фактором. Редуцирование художественной составляющей позволяет духу выйти наружу, используя жесткую оболочку предмета без прикрас в качестве проводника. Исходя из закона “меньше = лучше”, Кандинский постулирует минимальное художественное как наиболее выразительную абстракцию. “Из комбинации эмоций и науки возникает истинная форма”[[99]](#footnote-99) – пишет он.

Что касается великой абстракции, то ее отличительной чертой теоретик видит в так называемой элиминации предметной составляющей. Звучание духа, таким образом, становится тем сильнее, чем абстрактнее и неуловимее становятся элементы картины. “Предметная интерпретация”, по мнению исследователя, препятствует познанию мира как он есть. Абстрактные формы предстают носителями внутреннего звучания, в то время как их формальное воплощение не играет принципиальной роли в процессе восприятия. Таким образом, возвращаясь все к тому же закону противоречия, Кандинский обозначает редуцированное предметное максимально выразительным реальным.

Здесь происходит утверждение концепции “тождественных противоположностей”, упомянутой ранее. “В конечном счете, – пишет теоретик – два равных полюса равны друг другу; величайшее внешнее различие становится внутренним равенством”[[100]](#footnote-100).

**2.2.2 Утверждение линии как вещи**

Кандинский приводит вполне конкретный пример с восприятием линии в контексте. Поэтапно перенося линию в разную среду, автор выявляет основные элементы меняющегося отношения реципиента. По мнению живописца, способность внимать внутреннему звучанию напрямую зависит от изначального отношения зрителя к функциональной характеристике изображенного. Теоретик утверждает необходимость осознать живописное значение линии, для того чтобы в полной мере проникнуться ее духовной составляющей. Противоположностью “чистому внутреннему звучанию” Кандинский видит “практически-целесообразное”.

Далее художник отвечает на закономерно возникающий вопрос о предметной составляющей произведения. Так, если живописным средством теперь становится линия, значит ли это, что вещь отныне исчезает с пространства полотна? Кандинский, однако, постулирует трансформацию линии в предмет. “Итак, если в живописи линия будет освобождена от задачи очерчивать предмет и будет функционировать сама в качестве последнего, она обретет полностью свое внутреннее звучание”[[101]](#footnote-101) – отвечает он.

Утверждая линию (как и любое другое живописное средство) как вещь, мастер подчеркивает единство методов величайшей абстракции и величайшей реалистики. Передача внутреннего звучания, в свою очередь, видится ему их единственной целью, тоже ставящей между двумя, казалось бы, противоположными явлениями знак равенства. Так или иначе, вопрос об оценке формы категориями реальное – абстрактное не имеет принципиального значения, поскольку любая форма призвана, в первую очередь, выразить внутреннее содержание. Что позволяет объявить реальные и абстрактные формы тождественными, а проблему выбора оставить за художником, который видит и чувствует глубже зрителя. “Рассуждая абстрактно: в принципе нет вопроса формы”[[102]](#footnote-102) – подытоживает Кандинский.

**2.2.3 Отрицание формы**

Живописец отрицает вопрос формы по причине его относительности. Так, изначально характеризуя форму как явление относительное, автор автоматически переносит подобный параметр на все остальное, так или иначе ее затрагивающее. С точки зрения Кандинского, подобная относительность в какой-то степени спасает искусство, поскольку существование одной объективной формулы подходящего для всех материального воплощения внутреннего звучания очевидно сыграло бы роль обесценивающего фактора. Абстракционист уверен, что только внутренняя необходимость в состоянии отделить истинное от ложного, а лучшее от худшего.

Все существующие “правила живописи” относятся автором, в лучшем случае, к частному понимаю отдельных методов, которые никогда не смогут сформироваться в единое для всех ситуаций руководство. “Нельзя верить теоретику, утверждающему, что он открыл в том или ином произведении какую-то объективную ошибку”[[103]](#footnote-103) – пишет Кандинский. По мнению живописца, лучшей критикой могло бы выступить описание собственных чувств или эмоций, возникших при просмотре произведения. Интересно, что отрицая саму возможность объективного выражения внутреннего (переживания или впечатления – речь идет о критике), автором допускается наличие объективной восприимчивости, которая обозначается им как “душа поэта”.

Внутренняя необходимость, с точки зрения Кандинского, способна оправдать заимствования формы, но только лишь в том случае, если она соответствует его “внутренней правде”. Таким образом, проблема подражания должна рассматриваться в другой плоскости, поскольку обусловленное внутренней потребностью использование уже имеющейся формы подражанием не является.

Говоря о предмете, Кандинский устанавливает непременную взаимосвязь всех его составляющих. Характеристиками этой самой “внутренней взаимосвязи” выступают очевидность (самое важное), а также наличие или отсутствии гармонии. Художник допускает также элемент ритмического, который, в свою очередь, может быть как схематизированным, так и неочевидным. Постулируя возможность существования “дисгармоничной взаимосвязи”, живописец в очередной раз вводит элемент противоречия в собственную методологию. Далее, Кандинский сообщает, что “помимо чисто абстрактной и чисто реальной композиции картины, есть возможность комбинировать между собой абстрактные элементы”[[104]](#footnote-104). Картина, в свою очередь, должна стать своеобразной “сущностью в себе”, что значит: элемент, “оживляющий” полотно – не внешний, но часть ее самой, то есть внутренний – “схематически сконструированный орган”.

**2.2.4 Изменчивость искусства**

В рамках данного параграфа хотелось бы затронуть еще одну принципиально противоречивую (как и все выдвинутые Кандинским ключевые категории) идею. Речь идет об особом видении мастером процессов изменения искусства, взятого, однако, не только в границах современной художнику живописи, но рассмотренного также и как общее явление.

В первую очередь, следует сформулировать основные задачи искусства, которые, по Кандинскому, обуславливают направление его движения. Так, в статье “Куда идет “новое” искусство” автором выделяются два пункта:

1. Приравнивание искусства к зеркалу. Каждое новое поколение или эпоха провоцирует появление собственного искусства, которое вбирает в себя характерные особенности своего “родителя”. Таким образом, искусство отображает, оно “зеркало духовное”[[105]](#footnote-105)
2. Наделение искусства способностью предвидения, оно “провидец будущего и вождь”[[106]](#footnote-106)

Довольно показательным видится заключение слова “новое” в названии статьи в кавычки. Очевидно, Кандинский пытается поставить под сомнение именно что новизну современного ему искусства. “Развитие искусства, подобно развитию нематериального знания, – пишет автор – не состоит из новых открытий, вычеркивающих старые истины и провозглашающих их заблуждениями”[[107]](#footnote-107). Так, искусство изменчиво, как изменчивы эпохи, отражением которых называет его исследователь. При всем при этом, искусство традиционно в самом очевидном понимании этого определения. Однако, оно в то же время и “вождь”, то есть движущая сила, способная предвидеть свое собственное развитие.

Далее, следует обратиться к работе “Содержание и форма”, где Кандинским уже четко формулируется указанная противоречивая идея. Живописец обращается к понятию “средство выражения”, которое использует как вспомогательное для наглядного пояснения своей теории “изменчивости” искусства. Итак, средства выражения неизменны, но, под воздействием “обнажающегося” духа, они истончаются – и это единственная деформация, которой может быть подвержено средство выражения. Кандинский утверждает, что истончению духовного элемента способствует его столкновение с материальной стороной души. Видимо, подразумевая под “утончением” все более необходимую способность возвышенного воздействия на все более глубокие сферы жизни и души. Так или иначе, необходимость возвышенного воздействие требует возвышенных (или утонченных форм), что, в свою очередь, провоцирует процесс изменения искусства в своих формах.

Получается: искусство неизменно, но трансформируются формы искусства. Что влечет за собой процесс неизбежного изменения искусства как носителя форм. Кандинский подытоживает: “поэтому как неизменность, так и изменчивость искусства есть его закон”[[108]](#footnote-108).

**Глава 3. Философские коннотации в теории искусства Василия Кандинского.**

**3.1 Концепция абсолюта: за и против**

Все исследования, так или иначе затрагивающие интерпретационные проблемы теории искусства Василия Кандинского схожи в одном – они все сталкиваются с невероятно противоречивым по своей сути содержанием его философско-эстетической системы. Ни для кого не секрет, что Кандинский-теоретик тяготел “скорее к сближению, чем разъединению разных, иногда кажущихся противоположными понятий и категорий”[[109]](#footnote-109), что превращает подробный анализ его работ в достаточно трудоемкий процесс.

Интерес Кандинского как теоретика очевидно концентрировался в области философии культуры, о чем свидетельствует по большему счету метапредметный подход в его исследованиях. В любом случае, влияние определенных философских настроений эпохи на формирование его теоретической системы видится фактом установленным. Более того, увлечение в студенческие годы философией Вл. Соловьева[[110]](#footnote-110) оказало, по мнению большинства искусствоведов и историков культуры, решающее воздействие на характер философско-эстетического подтекста его работ.

“Русские художники выглядят в значительно большей степени погруженными в вопросы общефилософские, мировоззренческие и социальные. Достаточно в этой связи назвать имена Малевича, Кандинского, Филонова, Матюшина, создавших не просто художественные школы, но целостные мировоззренческие концепции”[[111]](#footnote-111). Целостность мировоззренческой концепции, в свою очередь, выявляется за счет широкого охвата идей, ее составляющих.

Таким образом, привлекательными концепции Соловьева делали “универсальный синтез теологии, философской метафизики и положительной науки, представлявшийся ему логической и исторической необходимостью философского развития”[[112]](#footnote-112). Идея положительного всеединства, безусловно, вторила пониманию процесса эволюции искусства Кандинского.

В основе философии всеединства лежат метафизические принципы, сформулированные Соловьевым уже в “Чтениях о Богочеловечестве”. Так, центральную позицию здесь занимает сущее, которое “выше любых признаков и свойств, выше определений, выше множественности и раздельности. Оно – положительное ничто, несводимое к отдельным, конкретным сущностям, и содержит в себе все в потенциальном единстве”[[113]](#footnote-113). По Соловьеву, сущее абсолютно, и, соответственно, неопределимо. Неопределимость, однако, ставит под сомнение вопрос действительного существования, что, в свою очередь, порождает другую концепцию – идею “бытия”. Бытие представляет собой определимое сущее, которое может быть структурировано. Таким образом, абсолют, с точки зрения философа, представляет собой некий симбиоз двух элементов: сущего и бытия, среди которых последний необходим первому для утверждения самого себя. Бытие необходимо, поскольку препятствует превращению абсолюта в ничто. Непризнание бытия автоматически провоцирует отрицание сущего (абсолюта), что, в свою очередь, ставит под сомнение его абсолютность. Итак, “для того чтобы быть тем, что оно есть, абсолютное должно быть противоположным самому себе или единством себя и противоположного”[[114]](#footnote-114).

Каким образом можно соотнести кратко сформулированную концепцию сущего Соловьева с системой взаимодействия духовного и материального у Кандинского? Здесь следует вновь обратиться к статье “К вопросу о форме”, где автор приводит пример, наглядно иллюстрирующий разницу процессов воздействия внешнего и внутреннего. Абстракционист обращается к “области конкретного”, беря за образец конкретной единицы обычную букву. Кандинский предлагает разглядеть в букве вещественное начало, рассмотрев ее не в качестве составной части, но как самостоятельный носитель значения и воздействия. Так, воспринятая как вещь, буква обнаруживает в себе некую “абстрактную форму”, единственной функцией которой служит непрерывное выражение звука.

Формальная структура буквы, безусловно, может так же обособлено выступать в качестве некоего внешнего суггестивного фактора. Автор говорит о телесной форме (в противоположность абстрактной), которая, по его мнению, распадается на два элемента: “основная форма-явление” и “отдельные линии”[[115]](#footnote-115). Последний элемент, в свою очередь, есть неотделимая часть первого. Буква представляется собранной из двух составляющих, при том, что оба элемента выражают, по сути, один звук. Здесь Кандинский указывает на наличие так называемого закона конструкции, актуального для любого вида искусства.

Буква, по мнению автора, влияет на реципиента двумя способами. Первый, описанный художником как воздействие знака, никак не связан со вторым – воздействием звука через форму. Второй способ оказывается более глубоким: “внешнее воздействие может быть иным, чем внутреннее, предопределенное внутренним звучанием, что является могущественным и глубочайшим средством воздействия любой композиции”[[116]](#footnote-116). Пример Кандинского позволяет наглядно продемонстрировать роль внутреннего звучания в процессе восприятия. Наличие духовной составляющей, с точки зрения живописца, делает произведение искусства ценным.

Данное умозаключение подводит нас к основному выводу касаемо общих моментов философии сущего Соловьева и теории Кандинского. Как было отмечено выше, метафизические основы понимания абсолюта позволяют формулировать его как сущее и бытие, где второе определяет первое. Кандинский, в свою очередь, под абсолютом понимает духовную составляющую, тот самый “голос свободы” – базовая категория его философско-эстетической системы. Базовая категория, однако, представляется умозрительной идеей. Очевидно, что дух не может быть выражен сам в себе, но нуждается в воплощении так же, как сущее нуждается в бытии. Абстракционист постулирует принцип внутренней необходимости, который определяет навязчивое стремление духовного элемента воплотиться в формальном. Итак, форма выражает дух.

Кандинский нигде не затрагивает прямо ситуацию с худшим развитием событий, когда голос свободы остается *никем* не услышанным. Следуя концепции Соловьева, когда отсутствие или неприятие бытия обращает абсолют в ничто, можно провести параллель с умиранием духовного. Так, характеристика внутреннего звучания как ничто может рассматриваться как конец эпохи великой духовности, или, используя риторику Кандинского, как прекращение движения треугольника.

Казалось бы, представленные в данном параграфе выводы выглядят достаточно убедительно, чтобы без сомнения отвести идее положительного всеединства отдельное место в процессе становления абстрактного искусства. Тем не менее, существует прямо противоположная точка зрения на эволюцию живописи рубежа веков, которую нельзя не принять во внимание. Так, Сергей Лишаев, автор книги “Эстетика пространства”, предлагает другое видение протекания того процесса, результатом которого стало отрицание фигуративности. По мнению исследователя, возникший в начале века абстракционизм есть “логический итог эволюции культуры, утратившей веру в отнесенность сущего к безусловному Началу (абсолюту)”[[117]](#footnote-117). В определении безусловного как Творца, Создателя мира или Бога автор созвучен концепции Соловьева, который, как было сказано выше, понимал под абсолютом божественное сущее. Так или иначе, далее Лишаев выдвигает концепцию об утрате самой идеей подражания (мимесиса) обуславливающей ее онтологической базы, поскольку вера в сущее или Бога ушла. Все это приводит к осознанию бессмысленности воспроизведения окружающего, и “внимание субъекта смещается от подражания данному к изобретению/изображению возможных миров”[[118]](#footnote-118). Подобное резкое смещение вектора видится автором как результат “культурной эволюции”.

При переносе данного процесса в пространство живописи, по Лишаеву, можно проследить постепенно приходящий доминат цвета и света, характерный для импрессионистического видения, “растворяющий” предмет. Затем – “анатомирование” с приходом кубизма, и, в конце концов, наступление царства геометрического. Отторжение того, что обозначается теоретиком как “миметическая эстетика” (и снова повторимся – процесс постепенный) в конце концов, вывело искусство на новый уровень восприятия функции произведения искусства. Завершающим этапом автор видит возникновение дюшановского ready-made, и полное признание подобного метода уже в работах поп-арта концептуализма.

Данная теория могла бы заслужить признание, если бы не одно “но” – Василий Кандинский. Вероятно, не оставь живописец такого большого числа теоретических работ с доступным изложением собственных концепций перехода от фигуративности к абстракции, и, что важнее, не будь он сам *практикующим* художником, понимание глубинных процессов авангарда несколько исказилось бы. Так или иначе, но базовая идея Кандинского-теоретика строится на принятии духовного элемента как абсолюта, что сразу же нивелирует все представленные выше теоретические выкладки. Точнее сказать, почти все, поскольку идея о последовательном отрицании господства миметической эстетики вполне вписывается в систему автора “О духовном в искусстве”. Он пишет: “Предмет (реальный: человек, дерево, облако) есть как бы только реальный привкус, призвук, аромат в композиции. А потому и нет надобности, чтобы этот предмет (реальный) был воспроизведен с точностью”[[119]](#footnote-119).

Различие двух концепций, казалось бы, коренится лишь в выявлении причин подобного перехода, что, однако, фундаментальным образом меняет представление о сущности абстракционизма. С одной стороны, абстрактные формы суть выражение принципа внутренней необходимости, то есть своеобразные проводники идеи абсолютного сущего. С другой – абстрактные формы явились результатом изгнания абсолютного сущего из предметной среды, что обусловило переориентировку на беспредметность.

В конкретном случае столкновения двух концепций следует принять во внимание тот факт, что Кандинский является непосредственным участником событий возникновения “нового” искусства (используя терминологию самого живописца). Конечно, многими авторитетными интерпретаторами теории Духовного постулируется возможность обособленного рассмотрения живописных и литературных работ исследователя, что, вероятно, могло спровоцировать появление настолько расходящихся с его собственной концепцией идей становления эстетики беспредметного. Однако, подобное видится скорее невероятным, хотя бы по причине абсурдности самой мысли о Кандинском, создающим заведомо неприменимые к жизни теории, в которые не верит даже он сам. Это не значит также, что работы абстракциониста – истина в последней инстанции, поскольку так же глупо отрицать наличие в них довольно противоречивых и неоднозначных идей (например, утверждение художника как единственного допустимого реципиента зова свободы, и, как следствие, отрицание любой неугодной критики).

Так или иначе, правильным в данной ситуации будет остаться в пределах философии всеединства с выдвигаемой идеей Сущего-Абсолюта и продолжить дальнейшее рассмотрение ее взаимодействия с концепциями Кандинского. В пользу такого решения говорит, во-первых, признанное авторитетными[[120]](#footnote-120) исследователями наличие религиозного начала в идее Духовного, постулируемой живописцем. Во-вторых, никто из них не будет пытаться опровергнуть тезис о Кандинском как отце-основателе теории абстрактного искусства. Здесь следует также упомянуть, что концепция Лишаева, рассмотренная сквозь призму идей абстракциониста, изначально была бы воспринята как ложная. Утверждаемая современным исследователем концепция наличия, пусть даже и исчезнувшего теперь, безусловного Начала в предметном мире никак не могла сформироваться на почве разговоров об изначальном и всецелом примате духовного над материальным. По Кандинскому, эпоха Великой Духовности только начинает вступать в свои права, но сопутствующий ей голос свободы (он же зов духа) рассматривается как трансцендентная сущность. Звучание абсолюта не явилось результатом процесса перехода этой самой категории внутреннего из одной предметной среды в другую беспредметную, но она всегда существовала в метафизических категориях.

**3.2 Синтетическое искусство в рамках идеи “положительного всеединства”**

“Одна из важных особенностей авангарда как раз и состоит в его многослойности, многовекторности, в прихотливом переплетении на первый взгляд взаимоисключающих тенденций и устремлений”[[121]](#footnote-121). Всеобъемлющий синтез – вот основная характеристика, которую можно дать устремлениям интеллектуальной элиты той поры.

В свою очередь, наиболее характерным пунктом поисков религиозных мыслителей рубежа веков также можно обозначить их “тяготение к мировоззренческим синтезам”[[122]](#footnote-122). Так, с точки зрения апологетов идеи всеединства, познавательная функция есть характерная черта не только научной мысли, но также “и религии, и искусства, и какой-либо другой формы общественного сознания, если она интегрирована в “цельное знание”.[[123]](#footnote-123) Идея целостности видится здесь крайне важной, поскольку в отрыве от нее любой из представленных элементов автоматически лишался своего теоретико-познавательного значения. Опыт познания не может сужаться до какой-либо одной составляющей (к примеру, рассматриваться только в рамках науки), но должен включать в себя весь спектр накопленного знания за все время существования человечества.

Здесь вновь следует обратиться к теории искусства Василия Кандинского. Живопись утверждается им как основное поле для деятельности в плане экспериментов уже в 19 веке. То, что, по мнению большинства, было поиском новых форм, с точки зрения автора являлось не чем иным как стремление к обретению нового содержания. Здесь теоретик выделяет два основных следствия подобных процессов:

1. углубление живописи в себя
2. интерес к особенностям других искусств

Второй пункт дает базу для формирования такого явления как синтетическое искусство. “Это произошло в общей сфере искусств и стало началом разрушения стены, воздвигнутой на фундаменте всего искусства и отделяющей другие его виды”[[124]](#footnote-124) - пишет автор.

“Почти провиденциально установленные различия между искусством и наукой (особенно “позитивной”) внимательно обследованы, и без особого труда становится ясно, что метод, материал и обращение с ним в этих двух областях не обнаруживают существенного различия”[[125]](#footnote-125).

Автор постулирует формирование так называемого теоретического синтеза, который, в свою очередь, подготавливает почву для дальнейшего появления следом за ним синтеза практического.

Взаимоотношение искусства и науки принимает у Кандинского довольно неожиданный поворот. Всем известна цитата из его автобиографических “Ступеней” о расщеплении атома: “Одна из самых важных преград на моем пути сама рушилась благодаря чисто научному событию”[[126]](#footnote-126).

Во-первых, сам факт того что Кандинский не просто “впускает” в свое сознание событие из, казалось бы, далекой от него сферы экспериментальной физики, но, более того, “пропускает” его через себя, позволяя трансформироваться в идею – все это же свидетельствует о наличии особого мировоззренческого склада. Во-вторых, подобные события, проходя трансформацию, автоматически включаются в так называемую “мифологическую систему”. Категории мифа, как и проблеме формирования личной мифологии будет посвящен следующий параграф.

**3.3 Проблема формирования мифологического сознания. Категория мифа с точки зрения восприятия мира Кандинским и ее роль в становлении теории абстракциониста**

Проблема личной мифологии еще никогда не вставала так остро как в искусстве двадцатого века. Новый вектор развития не только художественных методов, но также и обуславливающих их теоретических систем спровоцировал необходимость более глубокого погружения в сознание художника. “Один из приемов Кандинского избежать разрушения и самораспада – кодирование беспредметной картины; насыщение ее образами-блоками индивидуальной мифологии”[[127]](#footnote-127) – пишет М.А. Бессонова в статье “К вопросу о наследии Кандинского в художественной культуре XX в.”. Отмечается бесспорный факт наличия целой системы персональной символики абстракциониста, служившая своего рода “питательной средой” формирования феномена беспредметности, а также поддерживающая его до самого конца.

Так или иначе, при подробном изучении всплывают характерные образы-символы, используемые автором в качестве вспомогательного элемента при “блокировке” своих работ.

Возвращаясь к термину “миф”, следует обозначить его особое положение среди прочих составляющих сознание художника. Это порождение изначально общечеловеческого сознания, прошедшее, тем не менее, длительный процесс эволюции и деформировавшееся в особую категорию личного Бессознательного. Если раньше за каждым подобным “порождением” скрывалась история целой цивилизации, то теперь – только одного человека – создателя своей личной мифологии. Эгоцентризм – вот основная характеристика указанной тенденции. В целом, подобное движение от общего к частному является закономерным. Более того, оно присутствует во многих, если не во всех, аспектах человеческого бытия: в рамках эволюционного процесса его можно обозначить как воплощение природы в чистом виде. Здесь, к примеру, можно провести параллель с естественным процессом дробления клетки в организме человека.

Создание личной мифологии, в свою очередь, определяется такими факторами влияния как детские воспоминания, неконтролируемо возникающие ассоциативные цепочки, формирующие особый вид мышления человека, а также непосредственно окружающая действительность категории “здесь и сейчас”. Окружающая действительность рассматривается в последний момент, поскольку сама по себе является результатом влияния разного рода факторов. Реальность вокруг человека в данный момент на одном из этапов его жизни есть не что иное, как то, к чему он пришел в результате целого ряда действий. Проще говоря, окружающая действительность, которую можно обозначить хайдеггеровским здесь-бытием (в значении сиюминутного состояния бытия) представляется последствием осознанного, то есть рационального, или, наоборот, неосознанного выбора. Все зависит от конкретного момента времени, когда встала необходимость принятия решения.

Разумеется, здесь не рассматривается рождение и самое раннее детство, когда, по понятным причинам, человек лишен возможности контролировать свою жизнь. Он не в состоянии повлиять как на процесс рождения, так и на любые сопутствующие этому процессу факторы. Таким образом, уже изначально в жизни каждого возникает парадокс случайного, некое божественное провидение, совпадение, если угодно.

“Миф – необходимейшая – прямо нужно сказать, трансцендентально-необходимая – категория мысли и жизни; и в нем нет ровно ничего случайного, выдуманного или фантастического. Это – подлинная и максимально конкретная реальность”[[128]](#footnote-128) – утверждал А.Ф. Лосев.

Важно также понимать, что “мысль о преимуществе мифа перед религией в аспекте синкретизма нашла свое отчетливое выражение в концепции всеединства”[[129]](#footnote-129). С точки зрения сторонников данного философского учения, категория мифа становится в данном случае привлекательнее именно по причине отсутствия в ней элементов сверхъестественного. Так, С.Н. Булгаков утверждал не отчуждение, а реальность основной категорией, характеризующей элементы мифологемы.

 Если рассматривать сам миф и мифическое сознание в рамках указанной концепции, то есть принять как данность их тождество с миром реальным, точнее, отражение реальности на складывание определенных мифологических констант в сознании каждого, можно сделать следующие выводы относительно взаимодействия человека-мифотворца и его личной мифологии. Так, становится очевидным доминирующее положение непосредственно окружающей действительности в пределах развития указанной категории. Действительность, как уже было сказано, есть последствие целого ряда принимаемых личностью решений. Здесь можно было бы прийти к тому, что процессы создания мифа и принятия решений (что, в сущности, составляет основу течения жизни) проходят параллельно. Однако это не совсем так, поскольку параллельность подразумевает обособленность. В свою очередь, указанные процессы не могут протекать без взаимодействия друг с другом, более того, следует признать их полное слияние. “Мифический мир состоит из фактов различных степеней реальности, которые, в свою очередь, всецело являются частями бытия. Таким образом, миф есть само бытие”[[130]](#footnote-130).

Далее, возникает вопрос об истоках бытия. Стоит сразу уточнить, что бытие рассматривается в данном параграфе (в отличие от предыдущих) не как категория общечеловеческая, то есть переходящая в масштабы космоса и охватывающая сразу весь спектр соответствующих философских интерпретаций, но скорее как обозначение мировоззрения конкретной личности, квинтэссенция внутреннего и внешнего – сознания и реальности. Причины поиска истоков кроются в актуальности проблемы доминирующего обстоятельства.

При осознании одновременности процессов мифотворчества и совершения выбора, тем не менее, может быть не до конца ясным, что именно оказало более выраженное воздействие на сознание художника и спровоцировало переориентацию его взглядов на базовые константы бытия. Встает вопрос о первичности одного из указанных факторов: было ли формирование в сознании Кандинского квазимифологической системы обусловлено окружающей его на тот момент реальностью, или же обстановка вокруг живописца, образовавшаяся как результат целого ряда принятых им решений, появилась под влиянием уже сложившейся мифологической категории сознания?

Ориентируясь на цитату из “Ступеней”, когда, по словам Кандинского, “внезапно рухнули толстые своды, и все стало неверным, шатким и мягким”[[131]](#footnote-131), можно, по крайней мере, сделать вывод относительно ключевого события, положившего начало формирования мифологемы абстракционизма.

Заключение

Целью данной магистерской диссертации было проведение анализа теоретического наследия Василия Кандинского для определения наиболее проблемных аспектов в процессе интерпретации его ключевых концепций.

Первая глава исследования была посвящена подробному разбору концепции беспредметного в “Революции современного искусства” и “Смерти света” Ханса Зедльмайра для ее дальнейшего сопоставления с концепцией абстрактного искусства Василия Кандинского. Параграф “Общие положения Ханса Зедльмайра относительно эволюционного процесса искусства” представляет собой развернутый комментарий в отношении его видения становления феномена беспредметного, что дает возможность выделить ключевые понятия немецкого искусствоведа.

Так, среди основных выводов здесь можно обозначить, во-первых, различное понимание двумя теоретиками хода эволюционного процесса современного искусства. Во-вторых, отнесение Зедльмайром Кандинского как художника в область “беспредметного искусства с интендированным значением”, которое, по его мнению, есть промежуточная стадия развития современного искусства. Теоретические выкладки Кандинского (особенно раннего периода), с точки зрения Зедльмайра, позволяют связать живописца с ключевыми категориями старого искусства. Так, Зедльмайр нивелирует теорию искусства Кандинского до формулы “содержание определяет форму”, которая активно им критикуется.

Два теоретика обнаруживают разное понимание базовых концептов искусства живописи, которое выражается в различном видении процесса “очищения” живописи. Более того, Зедльмайр принципиально отрицает духовное начало как таковое. Между тем, именно принцип духовности лежит в основе движения искусства, по Кандинскому.

Вторая глава, в свою очередь, представляет собой подробный анализ нескольких статей Кандинского раннего периода, с целью выявления базовых компонентов его теории. Так, здесь фигурируют такие категории как содержание и форма, которые, в совокупности с принципом внутренней необходимости, определяют основную идею развития духовного элемента в искусстве. Также в главе обозначаются ключевые противоречия теории Кандинского, к которым можно отнести воплотившийся в “концепции тождественных противоположностей” синтез Великой Абстракции и Великого Реализма. Все это позволяет выявить компонент синкретичного в мировоззрении абстракциониста.

Третья глава связана с философскими коннотациями, которые представляется возможным выявить у Кандинского-теоретика. Несмотря на то, что теорию искусства Василия Кандинского можно обозначить (несмотря на противоположное мнение некоторых исследователей) как, в целом, уже обозначившуюся философскую концепцию (среди характеристик которой можно выделить примат Духовного над материальным и, в целом, “внутреннюю направленность”), нельзя опускать факт заинтересованности живописцем различными актуальными для его времени философскими теориями. Здесь подобной теорией видится идея “положительного всеединства”, впервые сформулированную Владимиром Соловьевым. Ключевым общим моментом теории Кандинского и теории Соловьева о синтезе абсолютно, казалось бы, противоположных составляющих, можно обозначить, собственно, саму идею синтеза, а также примерно схожее понимание философии сущего. Так, сущее, понимаемое как абсолют у Соловьева, принимает черты Духовного зова у Кандинского.

Проведенное исследование позволило обозначить главной проблемой интерпретации теории искусства Василия Кандинского ее противоречивый характер. В ходе работы удалось выявить возможные причины подобного строя базовых теоретических идей абстракциониста (к примеру, увлечение идеей всеединства). Также, проведенный сравнительный анализ теоретических концепций Кандинского и Зедльмайра дал возможность не только взглянуть на личность и теорию живописца с “противоположной стороны”, но, также получить достоверную информацию о тех проблемах интерпретации концепций Кандинского, с которыми сталкивались, и, возможно, столкнутся в будущем, ведущие теоретики современного искусства.

Список использованной литературы

1. Акулинин В.Н. Философия всеединства. Новосибирск. 1990
2. Бессонова М.А. К вопросу о наследии Кандинского в художественной культуре XX в. // Многогранный мир Кандинского. М., 1999
3. Бычков В.В. Духовный космос Кандинского. // Многогранный мир Кандинского. М., 1999
4. Бычков В.В. 2000 лет христианской культуры. Т.2 М.: 2007
5. Бычков В.В. Эстетика. Учебник для вузов. М.: 2011
6. Бычков В.В., Маньковская Н.Б., Иванов В.В. Триалог. Живая эстетика и современная философия искусства. М., 2012
7. Выготский Л.С. Психология искусства. СПб. 2016
8. Герман М. Модернизм. СПб. 2008
9. Гирин Ю.Н. Картина мира эпохи авангарда. М.: 2013
10. Даниэль С.М. Статьи разных лет. СПб. 2013
11. Гонтарь С.М. Кандинский. Годы в России. Краснодар. 2002
12. Дуглас Ш. Лебеди иных миров и другие статьи об авангарде. М.: 2015
13. Дюфрен М. Вклад эстетики в философию. // Эстетика и теория искусства XX века. Хрестоматия. М., 2007
14. Завизион С.П. Эпоха и творчество (феномен культуры в теоретическом наследии Василия Кандинского). М.: 2007
15. Зедльмайр Х. Революция современного искусства. М.: 2008
16. Зедльмайр Х. Смерть света. М.: 2008
17. Ильин В.В. Теория познания. Философия как оправдание абсолютов. В поисках causa finalis. Монография М.: 2016
18. Кабанова Л.И. Философия творчества художника В.В. Кандинского. // Вестник МГТУ. Т.11. 2008
19. Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства в 2-х т. М.: 2001
20. Кривцун О.А. Психология искусства. М.: 2015
21. Лишаев С.А. Эстетика пространства СПб. 2015
22. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. СПб. 2014
23. Лукшин И.П. Говорить о мистерии на языке мистерии (Эстетическая концепция и творчество В. Кандинского). М.: 1991
24. Подземская Н.П. Понятие “Bild” в формировании художественной теории Кандинского. // Многогранный мир Кандинского. М., 1999
25. Пресняков М.А. О душевном и духовном в искусстве. Рязань. 2011
26. Сарабьянов Д.В., Автономова Н.Б. Василий Кандинский. Путь художника. Художник и время. М., 1994
27. Соловьев В.С. Чтения о Богочеловечестве СПб.2014
28. Соловьев В.С. Смысл любви СПб. 2016
29. Тасалов В.И. Искусство в системе Человек – Вселенная. М.: 2007
30. Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. ‒ М.: 1993
31. Турчин В.С. “Русский Эрос” и творчество Кандинского. // Многогранный мир Кандинского. М., 1999
32. Филиппова Людмила Иннокентьевна “Эпистемологический анализ “Астрального видения” мира (на примере творчества В.В. Кандинского)” Якутск. 1996
33. Цикулина (Курига) Н.Л., Цикулин А.Е. Сознательное и бессознательное в живописи. Тверь. 2015
34. Авангард в культуре XX века (1900-1930гг.): Теория. История. Поэтика: в 2 кн. М.: 2010
35. Day S.A. Was ist Synästasie? ?// Jörg Jewansky, Natalia Sidler. Farbe-Licht-Musik. Synästhesie und Farblichtmusik. Bern. 2006
36. Dittmann L. Weltbilder moderner Kunst: Werke von Kandinsky, Klee, Beckmann, Mondrian, Kokoschka im Licht phänomenologischer Philosophien (Studien zur Kunst). Köln. 2013
37. Gombrich E. Norm und Form. // Theorien der Kunst. Baden-Baden. 1992
38. Goodman N. Kunst und Erkenntnis. // Theorien der Kunst. Baden-Baden. 1992
39. Gruß Melanie. Synästasie als Diskurs: Eine Sehnsuchts- und Denkfigur zwischen Kunst, Medien und Wissenschaft. Bielefeld. 2017
40. Henrich Dieter. Theorieformen moderner Kunsttheorie. // Theorien der Kunst. Baden-Baden. 1992
41. Ingarden R. Prinzipien einer erkenntnistheoretischen Betrachtung der ästhetischen Erfahrung. // Theorien der Kunst. Baden-Baden. 1992
42. Korn Rudolf. Kandinsky und die Theorie der abstrakten Malerei. Berlin 1960
43. Ringbom S. The Sounding Cosmos. A study in the spiritualism of Kandinsky and the genesis of Abstract painting. Åbo. 1970
44. Zimmermann Reinhard. Die Kunsttheorie von Kandinsky. Band 1. Berlin. 2002.
1. Рейнхардт Л. Абстракционизм// Модернизм. Анализ и критика основных направлений. М.: 1987. С.151 [↑](#footnote-ref-1)
2. Там же С.155 [↑](#footnote-ref-2)
3. Там же С.155 [↑](#footnote-ref-3)
4. Лукшин И.П. Говорить о мистерии на языке мистерии (Эстетическая концепция и творчество В. Кандинского). М.: 1991. С.3 [↑](#footnote-ref-4)
5. Там же С.7 [↑](#footnote-ref-5)
6. Там же С.12 [↑](#footnote-ref-6)
7. Там же С.36 [↑](#footnote-ref-7)
8. Там же С.39 [↑](#footnote-ref-8)
9. Филиппова Л.И. “Эпистемологический анализ “Астрального видения” мира (на примере творчества В.В. Кандинского)”. Якутск. 1996. С.3 [↑](#footnote-ref-9)
10. Бессонова М.А. К вопросу о наследии //Многогранный мир Кандинского. М.:1999. С.7 [↑](#footnote-ref-10)
11. Там же С.7 [↑](#footnote-ref-11)
12. Там же С.8 [↑](#footnote-ref-12)
13. Там же С.9 [↑](#footnote-ref-13)
14. Там же С.11 [↑](#footnote-ref-14)
15. Подземская Н.П. Понятие “Bild” в формировании художественной теории Кандинского // Многогранный мир Кандинского. М.: 1999. С.88 [↑](#footnote-ref-15)
16. Герман М.Ю. Модернизм. СПб. 2008. С.113 [↑](#footnote-ref-16)
17. Там же С.115 [↑](#footnote-ref-17)
18. Завизион С.П. Эпоха и творчество (феномен культуры в теоретическом наследии Василия Кандинского). М.: 2007. С.6 [↑](#footnote-ref-18)
19. Там же С.7 [↑](#footnote-ref-19)
20. Бычков В.В. Апокалиптические прозрения авангарда // 2000 лет христианской культуры. М.: 2007. С. 461 [↑](#footnote-ref-20)
21. Там же С. 466 [↑](#footnote-ref-21)
22. Пресняков М.А. О душевном и духовном в искусстве. Рязань. 2011. С.9 [↑](#footnote-ref-22)
23. Там же С.21 [↑](#footnote-ref-23)
24. Там же С.21 [↑](#footnote-ref-24)
25. Там же С.30 [↑](#footnote-ref-25)
26. Даниэль С.М. Статьи разных лет. СПб. 2013. С.232 [↑](#footnote-ref-26)
27. Там же С.233 [↑](#footnote-ref-27)
28. Там же С.243 [↑](#footnote-ref-28)
29. Gruß Melanie. Synästhesie als Diskurs: Eine Sehnsuchts- und Denkfigur zwischen Kunst, Medien und Wissenschaft. Bielefeld. 2017. S.5 [↑](#footnote-ref-29)
30. Korn Rudolf. Kandinsky und die Theorie der abstrakten Malerei. Berlin. 1960. S41. [↑](#footnote-ref-30)
31. Ibid [↑](#footnote-ref-31)
32. Ibid S.42. [↑](#footnote-ref-32)
33. Zimmermann Reinhard. Die Kunsttheorie von Kandinsky. Band 1. Berlin. 2002. S.16. [↑](#footnote-ref-33)
34. Ibid S.17 [↑](#footnote-ref-34)
35. Завизион С.П. Эпоха и творчество (феномен культуры в теоретическом наследии Василия Кандинского). М., 2007. С.7 [↑](#footnote-ref-35)
36. Герман М. Модернизм. С.114 [↑](#footnote-ref-36)
37. Там же. С.115 [↑](#footnote-ref-37)
38. Зедльмайр Х. Революция современного искусства. М.,2008. С.261 [↑](#footnote-ref-38)
39. Там же С.264 [↑](#footnote-ref-39)
40. Там же С.265 [↑](#footnote-ref-40)
41. Там же С.266 [↑](#footnote-ref-41)
42. Там же С.267 [↑](#footnote-ref-42)
43. Там же С.267 [↑](#footnote-ref-43)
44. Ванеян С.С. Пустующий трон. М. 2013. С.106 [↑](#footnote-ref-44)
45. Там же С.108 [↑](#footnote-ref-45)
46. Зедльмайр Х. Революция современного искусства. С.268 [↑](#footnote-ref-46)
47. Там же С.268 [↑](#footnote-ref-47)
48. Ванеян С.С. Пустующий трон. С.112 [↑](#footnote-ref-48)
49. Кандинский В.В. О духовном в искусстве. // Избранные труды по теории искусства. Т. 1. М. 2001. С.147 [↑](#footnote-ref-49)
50. Кандинский В.В. Содержание и форма. // Избранные труды по теории искусства. Т.1. М. 2001. С.83 [↑](#footnote-ref-50)
51. Там же С.83 [↑](#footnote-ref-51)
52. Там же С.84 [↑](#footnote-ref-52)
53. Кандинский В.В. К вопросу о форме. // Избранные труды по теории искусства. Т.1. М. 2001. С.224 [↑](#footnote-ref-53)
54. Кандинский В.В. О духовном в искусстве. // Избранные труды по теории искусства. Т.1. М., 2001. С.148 [↑](#footnote-ref-54)
55. Зедльмайр Х. Революция современного искусства. С.268 [↑](#footnote-ref-55)
56. Там же С.269 [↑](#footnote-ref-56)
57. Там же С.269 [↑](#footnote-ref-57)
58. Там же С.269 [↑](#footnote-ref-58)
59. Зедльмайр Х. Смерть света. М., 2008. С.471 [↑](#footnote-ref-59)
60. Зедльмайр Х. Революция современного искусства. С.270 [↑](#footnote-ref-60)
61. Там же С.268 [↑](#footnote-ref-61)
62. Там же С.270 [↑](#footnote-ref-62)
63. Кандинский В.В. О духовном в искусстве. // Избранные труды по теории искусства. Т.1. С.100 [↑](#footnote-ref-63)
64. Зедльмайр Х. Революция современного искусства. С.271 [↑](#footnote-ref-64)
65. Кандинский В.В. Живопись как чистое искусство. // Избранные труды по теории искусства. Т.1. С. 263 [↑](#footnote-ref-65)
66. Там же С. 264 [↑](#footnote-ref-66)
67. Там же С. 265 [↑](#footnote-ref-67)
68. Там же. С. 266 [↑](#footnote-ref-68)
69. Зедльмайр Х. Революция современного искусства. С.262 [↑](#footnote-ref-69)
70. Там же С.271 [↑](#footnote-ref-70)
71. Там же С.271 [↑](#footnote-ref-71)
72. Сарабьянов Д.В., Турчин В.С. Предисловие. // Избранные труды по теории искусства. Т.1. С.8 [↑](#footnote-ref-72)
73. Герман М. Модернизм. СПб., 2008. С.121 [↑](#footnote-ref-73)
74. Зедльмайр Х. Революция современного искусства. С.269 [↑](#footnote-ref-74)
75. Герман М. Модернизм С.115 [↑](#footnote-ref-75)
76. Кандинский В.В. К вопросу о форме. // Избранные труды по теории искусства. Т.1. С. 224 [↑](#footnote-ref-76)
77. Зедльмайр Х. Революция современного искусства С.270 [↑](#footnote-ref-77)
78. Там же С.271 [↑](#footnote-ref-78)
79. Там же С.271 [↑](#footnote-ref-79)
80. Там же С.272 [↑](#footnote-ref-80)
81. Там же С.273 [↑](#footnote-ref-81)
82. Там же С.273 [↑](#footnote-ref-82)
83. Там же С.274 [↑](#footnote-ref-83)
84. Зедльмайр Х. Смерть света. С.471 [↑](#footnote-ref-84)
85. Там же С.471 [↑](#footnote-ref-85)
86. Герман М. Модернизм. С.109 [↑](#footnote-ref-86)
87. Там же С.117 [↑](#footnote-ref-87)
88. Кандинский В.В. К вопросу о форме // Избранные труды по теории искусства. М.: 2001. Т.1 С.210 [↑](#footnote-ref-88)
89. Там же С.210 [↑](#footnote-ref-89)
90. Там же С.211 [↑](#footnote-ref-90)
91. Там же С.211 [↑](#footnote-ref-91)
92. Там же С.212 [↑](#footnote-ref-92)
93. Там же С.212 [↑](#footnote-ref-93)
94. Там же С.214 [↑](#footnote-ref-94)
95. Там же С.216 [↑](#footnote-ref-95)
96. Там же С.217 [↑](#footnote-ref-96)
97. Там же С.218 [↑](#footnote-ref-97)
98. Там же С.218 [↑](#footnote-ref-98)
99. Там же С.233 [↑](#footnote-ref-99)
100. Там же С.220 [↑](#footnote-ref-100)
101. Там же С.222 [↑](#footnote-ref-101)
102. Там же С.223 [↑](#footnote-ref-102)
103. Там же С.224 [↑](#footnote-ref-103)
104. Там же С.229 [↑](#footnote-ref-104)
105. Кандинский В.В. Куда идет “новое” искусство. // Избранные труды по теории искусства. Т.1 С.90 [↑](#footnote-ref-105)
106. Там же [↑](#footnote-ref-106)
107. Кандинский В.В. Ступени. Текст художника. // Избранные труды по теории искусства. Т.1 С.291 [↑](#footnote-ref-107)
108. Кандинский В.В. Содержание и форма. // Избранные труды по теории искусства. Т.1 С. 85 [↑](#footnote-ref-108)
109. Сарабьянов Д.В. Турчин В.С. Предисловие. // Избранные труды по теории искусства. Т.1. М.: 2001. С.17 [↑](#footnote-ref-109)
110. Завизион С.П. Эпоха и творчество (феномен…). М.: 2007. С.16 [↑](#footnote-ref-110)
111. Авангард в культуре 20 века Т.2 С.9 [↑](#footnote-ref-111)
112. Акулинин В.Н. Философия всеединства. Новосибирск. 1990. С.68 [↑](#footnote-ref-112)
113. Там же С.74 [↑](#footnote-ref-113)
114. Там же С.75 [↑](#footnote-ref-114)
115. Кандинский В.В. К вопросу о форме. // Избранные труды по теории искусства. С.220 [↑](#footnote-ref-115)
116. Там же С.221 [↑](#footnote-ref-116)
117. Лишаев С.А. Эстетика пространства. СПб. 2015. С.29 [↑](#footnote-ref-117)
118. Лишаев С.А. С.29 [↑](#footnote-ref-118)
119. Кандинский В.В. Куда идет “новое” искусство. // Избранные труды по теории искусства. Т.1 С.94 [↑](#footnote-ref-119)
120. Zimmermann Reinhard. Die Kunsttheorie von Kandinsky. Band 1. Berlin. 2002 S. 222 [↑](#footnote-ref-120)
121. Авангард в культуре 20 века Т2. С5 [↑](#footnote-ref-121)
122. Акулинин В.Н. Философия всеединства. Новосибирск. 1990. С.5 [↑](#footnote-ref-122)
123. Акулинин В.Н Философия всеединства. С.57 [↑](#footnote-ref-123)
124. Кандинский В.В. “и”. Кое-что о синтетическом искусстве. // Избранные труды по теории искусства. М.: 2001. Т.2 С.262 [↑](#footnote-ref-124)
125. Там же С.263 [↑](#footnote-ref-125)
126. Кандинский В.В. Ступени. Текст художника. // Избранные труды по теории искусства. Т.1 С.274 [↑](#footnote-ref-126)
127. Бессонова М.А. К вопросу о наследии Кандинского в художественной культуре XX в. // Многогранный мир Кандинского. С.11 [↑](#footnote-ref-127)
128. Лосев А.Ф. Диалектика мифа. СПб.2014. С.37 [↑](#footnote-ref-128)
129. Акулинин В.Н. Философия всеединства. Новосибирск. 1990. С. 61 [↑](#footnote-ref-129)
130. Там же С.57 [↑](#footnote-ref-130)
131. Кандинский В.В. Ступени. Текст художника. // Избранные труды по теории искусства. Т.1. С.274 [↑](#footnote-ref-131)