

Теория беспредметного искусства у В.В. Кандинского в 1920–30-х годах

От социального пророчества к художественному мессианизму

Борис Соколов

Статья посвящена позднему этапу теории нового искусства у В.В. Кандинского, изменениям взглядов художника на будущее искусства и его роль в обществе. На основе анализа статей, высказываний и интервью Кандинского 1920–30-х годов показан процесс его перехода от радикальных идей (рождение нового мира «путем катастроф») к концепции одновременного «анализа» и «синтеза» в области художественной формы, к сосуществованию достижений фигуративного и беспредметного искусства («великий реализм» и «великая абстракция»). Поднят вопрос о социальной позиции Кандинского: в 1930-е годы он все больше говорит о проблемах современного общества, далекого от духовности, и видит в «чистоте» нового искусства то творческое начало, которое спасает человечество от превращения «в жующую и пищеварительную машину».

Ключевые слова: Кандинский, авангард, теория искусства, беспредметное искусство, искусство 1930-х годов, теория искусства, дегуманизация искусства, мессианизм.

Для многих современников, биографов и историков современного искусства В.В. Кандинский остался автором одной книги, полностью объясняющей творческий метод беспредметного искусства. Однако теоретические и социальные взгляды художника находились в постоянном развитии. Основные этапы этой духовной эволюции соответствуют живописным поискам Кандинского – вера в мессианскую роль нового искусства, соединяющего народы (1910–1912); мрачные образы грядущей войны и животной бездуховности в текстах цикла «Цветы без запаха» (1914)¹; утрата веры в объединенное искусством «человечество» и переход к аналитическому изучению средств абстрактного творчества в Институте художественной культуры (1918–1920); ощущение того, что живопись перестала быть основой синтеза искусств, и краткий период упований на «всасывающую способность» театра (1923–1926). В начале второго европейского периода Кандинский еще говорит о мессианской роли искусства, однако в той же статье, где он почти молитвенно призывает вкладывать все силы в театральный синтез, содержится признание

изменившейся ситуации: «Это период великого анализа, который вслух говорит о великом синтезе»². Поискам баланса между анализом и синтезом, «духовностью» и «конструкцией», противоборству механического искусства для масс и творчества ради всеобщей гармонии посвящены все статьи и высказывания Кандинского 1920–30-х годов.

Книга «О духовном в искусстве», задуманная в 1910 году, дает идеальный, законченный вариант мессианской теории: мир полон «духовных звучаний», которые новое искусство приводит в гармоничные сочетания, проецируя их на холст и сообщая эту гармонию душе «воспринимателя»; всеобщая гармония необходима для входа в «Эпоху Великой Духовности», которую Кандинский связывает с Третьим Откровением («Отец – Сын – Дух») и Царством Божиим на земле; в свою очередь, средства нового искусства могут питаться любой школой, интуицией либо впечатлениями природы, единственный критерий художника – Принцип Внутренней Необходимости, «называемый также честностью».

В «советском» варианте книги «О духовном в искусстве» (рукопись не вышедшего в свет издания относится примерно к 1920 году) Кандинский, опуская многие пассажи идеалистического характера, все же упорно настаивает на уподоблении искусства религиозному служению, а красоты – божественному «Добру». Говоря о борьбе сторонников «искусства для искусства» с «материализмом», художник замечает: «Они служат высшему идеалу, который, вообще говоря, есть не что иное, как бесцельное разрушение их собственного искусства. Внешняя красота есть один из элементов, создающих духовную атмосферу. Но, обладая хорошей стороной (потому что Красивое=Доброму), этот элемент страдает от недостатка таланта, который следует использовать полностью (таланта в евангельском смысле)»³.

Раздраженные слова А.М. Родченко – «в произведении есть то, что там действительно есть реально, что мы все видим – и больше ничего»⁴ – хорошо поясняют позицию молодых художников послереволюционного поколения. Большинство из них, в том числе супрематист Эль Лисицкий, оспаривающий супрематизм Казимира Малевича, стремилось поставить в центр художественного творчества мир конструктивных элементов, образующих инженерно и фактурно ясные системы. С этим связано их возмущение неясностью, «наведением мистики» и расплывчатостью эстетических формулировок в работе Института художественной культуры (Инхук). В свою очередь, в варианте книги «О духовном в искусстве» 1920 года Кандинский делает примечание к словам о границах применения абстрактных форм: «Эти строки были впервые написаны в 1910 году и, как оказалось, стали теоретическим предвестием того схематически экспериментального направления в русском искусстве, которое получило имя супрематизма»⁵.

Показательно, что в меньшинстве руководства Инхука, против которого выступила группа А.М. Родченко, вместе с В.В. Кандинским оказа-

лись композитор А.А. Шеншин и музыковед Н.Я. Брюсова, представители наиболее «неточного» и эмоционально зыбкого из искусств. Надежда Яковлевна Брюсова, сестра поэта и впоследствии видный деятель советского музыкального образования, была ученицей выдающегося теоретика музыкальной формы Б.Л. Яворского. Может быть, поэтому кружок молодых находил в ее докладах «большую долю мистицизма»⁶. Кандинский был хорошо знаком с ней еще в мюнхенский период и числил ее среди потенциальных авторов «Синего всадника». Примером занятий Н.Я. Брюсовой философией искусства в период работы в Инхуке является ее доклад «Время – внутреннее движение от покоя к напряжению и наоборот». Дискуссии по этому докладу отразили растущее противостояние сторонников «объективного анализа» и «абстрактных достижений»⁷. Александр Алексеевич Шеншин, который во второй половине 1920-х годов приобрел известность как автор опер и балетов, был, наряду с Кандинским, одним из основателей Российской Академии художественных наук (РАХН) и много работал в области теории синестетизма. 20 июня 1920 года он сделал в Инхуке доклад «Pensieroso и Sposalizio в пластических искусствах», в котором сопоставил структуру фортепианных пьес Ф. Листа с произведениями Микеланджело и Рафаэля, послужившими их сюжетом. С темой этого исследования связано выступление Шеншина на дискуссии по упомянутому выше докладу Брюсовой: «Как представить себе идеальное время в живописи? <...> Я хотел бы сделать различие между идеальным, реальным и иллюзорным временем. [Музыка] старается постичь пространство, а для живописи справедливо обратное: Где реальное, а где иллюзорное пространство, и которое из них стремится ввести время? Видимо, мы имеем два пути, ведущих к одному месту, в котором математически $1=4$ и $2=3$ (см. диаграмму)»⁸.

Подобный способ рассуждения об искусстве и его задачах не мог не произвести на входящих в Инхук будущих конструктивистов отрицательного впечатления. Однако Кандинский, который высоко оценил опыт Шеншина, приводил его в пример в докладе на Всероссийской конференции заведующих подотделами искусств в декабре 1920 года, на которой выступали также Мейерхольд и Брюсов: «Произведенные опыты показали, что искусство можно расчленить на отдельные части, находящиеся в известном математическом соотношении. Сделанная в этом направлении крупная работа композитора Шеншина доказала возможность перевода с одного языка искусства на другой. Он взял гробницу Микеланджело и музыкальное произведение Листа на ту же тему. Расчленив музыкальное произведение на части, Шеншин получил известное соотношение тактов и свел их графически к определенной форме, совпавшей с той механической формой, которой подчинено произведение Микеланджело»⁹.

Наивность таких «расчленений» и «механических» сопоставлений была, видимо, понятна и Кандинскому. Однако для него подобные опы-

ты (далее в докладе говорилось о попытках записи красками основных музыкальных аккордов и о танцевальном выражении беспредметных акварелей) стали едва ли не последним способом доказательства серьезной роли «духовного», эмоционального метода в художественном познании и пересоздании мира.

В 1920 году Кандинский вводит в текст книги «О духовном в искусстве» утверждение, новое для его теории искусства, – о близящемся единении искусства и философии: «Так искусство достигнет крайних пределов... реального и абстрактного и обнаружит прежде невиданную широту и беспримерную полноту выражения. Старые правила, определяющие искусство, тихо растворятся, самые дальние точки границ сойдутся, и великая цепь, которая, как прежде казалось, никогда не сможет образовать круг, замкнется. Абстрактное искусство возникло перед нами и растет с могучей силой, какие бы помехи не ставила ей сегодняшняя жизнь. Вероятно, где-то уже родился новый реализм, ибо великое рождается в тиши. <...> Но новый реализм придет к тому, что реально, с другой стороны: он будет стараться передать не внешнюю форму ради внешних целей, но внешнюю форму ради выражения внутренней жизни. Это путь станет свидетелем великого соединения различных духовных сфер, ибо искусство объединится со своими новыми спутниками – наукой и философией, – поскольку оно преследует общую с ними цель»¹⁰.

Высказывание, с одной стороны, проливает свет на попытки создания Кандинским «художественной науки» как слияния логического и образного анализа. Освобожденная от полемических крайностей, эта идея послужила основой для создания реального учреждения – Российской Академии художественных наук, которая продолжала успешно работать и после отъезда художника за границу. С другой стороны, идея о слиянии логического и художественного познания мира придает мессианизму Кандинского рациональный оттенок, ориентацию на поиск «того, что реально». Искусство, наука и философия должны объединиться, чтобы *познать* мир, в то время как прежде главной задачей искусства для Кандинского было настроить души «воспринимателей» в унисон с мировой гармонией. Интересно, что в мирный мюнхенский период художник говорил о духовной эволюции мира как о «пути катастроф», а в бурные годы Революции утверждает, что «великое рождается в тиши».

Слабость экспериментальной программы Кандинского периода Инхука состояла не в направлении поисков, а в анахроничности целей. Молодые художники, как это можно видеть на примере Эль Лисицкого, Александра Родченко и Варвары Степановой, пережили этап поиска основных, «духовных» принципов формообразования и композиции стихийно, еще во время обучения искусству. Тот «элемент искусства», который Кандинский намеревался искать, анализировать и формализовать, был для них уже пройденным этапом. Целью «левых» художников

было не нахождение общих, «вечных принципов искусства», а их конкретизация в индивидуальном творческом поиске. Вместо объективного «анализа» элементов формы, предлагаемого программой Кандинского, они искали нового, глубоко личного художественного синтеза на основе этих элементов.

Мессианские надежды, которые Кандинский в мюнхенский период связывал с беспредметным искусством и его художественными достижениями, он переносит на поиск «вечно художественного» элемента. Баланс мысли и эмоции, который обеспечил международный успех книги «О духовном в искусстве», теперь распадается. Теория «монументального», «синтетического» искусства отмечена в одно и то же время жестким схематизмом и расплывчатой мистичностью. В разъяснениях Кандинского постоянно сквозят противоречия, разрешаемые только порывом веры в великую, но неясную цель. Подобным образом завершается и текст Схематической программы Института художественной культуры по плану В.В. Кандинского, послужившей основой для работы Инхука: «Но человек не останавливается перед неразрешимым, а именно: вечное притягивает его с непобедимой силой. И Институт будет стремиться найти во временном вечное. Чем крупнее он будет ставить себе задачи, тем больше ценного найдет он на, быть может, утопическом пути к их разрешению»¹¹.

Кризис творческих целей оказалось возможным преодолеть только в новых условиях работы периода Баухауза. Для художественной жизни Германии начала 1920-х годов было ценным «принадлежащее миру» искусство Кандинского, а не проблемы «русской души», выразившиеся в его мессианских и апокалиптических образах. Программа обучения, направленная на комплексное развитие индивидуальных творческих способностей, видимо, дала художнику основания для пересмотра целей «психофизиологического» исследования искусства.

В статье «К реформе художественной школы», присланной из Веймара и напечатанной в 1923 году в журнале «Искусство», Кандинский энергично критикует крайности в установлении жестких систем обучения, в преобладании только «чистого» или только «производственно-го» искусства, в принижении коллективным обучением роли «крупной индивидуальности»: «Надо думать, что результатом этого полета будет средняя, дающая возможность сочетать регламентацию там, где она неизбежна, с полной свободой там, где всякая жесткость не только не нужна, но и губельна»¹².

«Среднюю» линию избирает Кандинский и для своих курсов в Баухаузе. В сборник «Государственный Баухауз в Веймаре, 1919–1923», который был издан в немецком, английском и русском вариантах, вошло три текста художника¹³. Только один из них, «Абстрактный синтез на сцене», отмечен пророческим, мессианским характером. Остальные два – «Основные элементы формы» и «Курс и семинар по цветоведению» –

представляют собой обдуманые программы по введению студентов различных специальностей в общие проблемы искусства.

Согласно этим программам, работа в Баухаузе «подчинена наконец начинающемуся единству различных областей», среди которых художник называет искусства, науку и промышленность, «ее технические возможности и экономические факторы». Вопрос формы Кандинский делит на две части:

- «1. Форма в узком смысле – плоскость и пространство.
2. Форма в широком смысле – цвет и его соотношение с формой в узком смысле.

В обоих случаях работы должны планомерно переходить от более простого формообразования к более сложному.

Так, в первой части вопроса формы плоскость будет сведена к трем основным элементам – треугольнику, квадрату и кругу, и пространство – к образующимся из них главным пространственным элементам – пирамиде, кубу и шару».

Подчеркивая, что оба «вопроса» нужно изучать вместе, художник уже не отводит для анализа и синтеза разные исторические периоды, а комбинирует их в одном творческом процессе. Только замечание о «безграничности» синтетического этапа работы напоминает недавние задачи «реального, но утопического» характера:

«Так, каждое исследование стоит перед двумя одинаково важными задачами:

1. Анализом данного явления, которое должно быть рассмотрено по возможности изолированно, и
2. Установлением взаимосвязи поначалу изолированно исследованных явлений между собой, что является синтетическим методом.

Первое нужно проделывать по возможности узко и ограниченно, второе – как можно шире и безграничнее»¹⁴.

Компромисс между «отвлеченными достижениями» и «практической необходимостью» продолжается в эволюционном подходе к исследованию цвета, в планомерном продвижении ученика от «абстрактного» цвета к реальной палитре: «Здесь надо начинать с наиболее абстрактных цветов (цвета по представлению) и через цвет, как он существует в природе, начиная со светового спектра, переходить к краске и форме пигментов».

Кандинский пытается соединить практическое изучение цвета с «точными средствами, специальными измерениями», игравшими столь важную роль в программе Инхука: «Отдельное использование цвета достигается раздельным изучением: органичной прочности краски, ее жизненной силы и долговечности, возможности сочетания через связующие средства, соответствующие конкретному случаю, который, в свою очередь, зависит от техники и вида наложения краски, соответствующих данной цели и данному материалу, от сочетания цветовых пигментов

с другими цветными материалами, такими как штукатурка, дерево, стекло, металл и т. д.

Эта работа должна быть проведена по возможности более точными средствами, специальными измерениями. Они должны быть связаны с точными опытами (экспериментальным действием), которые от возможно более простых форм планомерно переходят ко все более сложным. Эти опыты также должны использовать аналитический и синтетический методы: целенаправленное разложение данных форм и планомерно-целесообразное построение»¹⁵.

Однако ясно, что большого места в программе Баухауза «искусствоведческая» работа занять не могла. Примечателен вещественный, фактурный подход художника к проблемам цвета, его чувство материала, интерес не к утопической, а реальной архитектуре, которая «должна восприниматься как синтетическая основа» для изобразительных искусств.

Изменяются и социальные, а также связанные с ними национальные мотивы теории искусства Кандинского. Вместо борьбы и контрапункта национальных начал размышления художника концентрируются вокруг общечеловеческих проблем. В примечании к варианту книги «О духовном в искусстве» 1920 года Кандинский писал: «В своем истинном смысле “сегодня” и “завтра” напоминают библейские “дни Творения”»¹⁶. Этот образ заменяет остроту апокалиптических ожиданий плавным, последовательным историческим развитием. В тексте 1922 года художник говорит об эпохе «Великой Духовности» не как о «гремящем столкновении идей», а как о «Великом Синтезе», касающемся всех «людей на земле»: «Мы рождены под знаком *с и н т е з а*. Мы – люди на земле. Все пути, которыми мы шли до сего дня, стали *о д н и м* путем, по которому мы идем вместе, – хотим мы этого или нет»¹⁷.

Новое отношение Кандинского к задачам искусства выражено в чрезвычайно интересной, этапной статье «Абстрактное искусство», опубликованной в 1925 году в лейпцигском журнале «Чичероне». Она начинается с рассуждения о национальном художественном духе и его влиянии на судьбы современного искусства. Знакомый по «Ступеням» образ крестьянских судов, которые руководствуются духом, а не буквой закона, связывается здесь с происхождением абстрактного художественного творчества: «Внутренний критерий – относительная ценность внешнего, которое находит свое оправдание лишь во внутреннем – является основой русских “крестьянских судов”, развитие которых не было затронуто какими-либо западноевропейскими воздействиями (римское право) и которые, несмотря на западноевропейские влияния, продолжали действовать до самой революции, даже и в судебной системе образованных слоев России.

Таково происхождение все более углубляющегося различия между романскими художественными движениями, с одной стороны, и герман-

скими и славянскими с другой, для которого сегодня наступает решающий день.

Отсюда идет абстрактное искусство, оправдание существования которого, помимо внешнего вопроса формы (что можно видеть в случае с “конструктивизмом”), необходимо требует *внутренней оценки элементов искусства*».

Художник уже знает основные обвинения против теории и практики беспредметного искусства и спешит на них ответить: «Когда формальный элемент в искусстве оценивается исключительно по холодным, *внешним* принципам, произведение абстрактного искусства кажется мертвым (также и в “жизни”).

Но когда эти внешние принципы дополнены *внутренними*, которые мы можем считать нашей основой для суждения о формальном элементе в самом широком смысле, те же произведения абстрактного искусства отзываются на тепло и оживают».

XIX век, по утверждению Кандинского, был путем к абстрактному искусству, в прокладывании которого решающую роль оказала французская школа: «Сначала почву должна была расчистить *внешняя оценка*, и французы, со своим высокоразвитым чувством формы, неизбежно взяли на себя роль орудия этой цели. <...> Экономически здравым было произвести сначала (1) накопление внешних материалов искусства и (2) их разбор и исследование посредством *внешнего анализа*.

Эти задачи были планомерно и точно выполнены импрессионизмом, неоимпрессионизмом и кубизмом...».

Не останавливаясь на той роли, которую сыграла в развитии абстрактного искусства «германская душа», Кандинский ограничивается лишь упоминанием ее отзывчивости на русскую культуру: «Огромное значение имеют мыслительные процессы, свойственные германской душе, которые имели свои частные проявления даже и до войны. Это, прежде всего, всеобщий энтузиазм относительно русской литературы, обычно начинавшийся – и это особенно важно – с Достоевского, и развивался посредством русского театра в сторону танца, музыки и, наконец, поэзии...

Однако эти частности не могут сегодня пересилить мощное трезвучие: романское, германское, славянское.

Судьба абстрактного искусства тесно связана со звучанием отдельных нот, образующих это трезвучие»¹⁸.

Кандинский говорит о двух мирно сосуществующих родах художественного содержания, живописном и литературном, а в определении понятия «композиция» возвращается к общим формулировкам, известным по книге «О духовном в искусстве»: «Сомнения и споры о содержании в живописи, например, постоянно будут порождать неопределенные и темные ответы, пока не будут тщательно изучены сферы отдельных видов искусства с точки зрения их *выразительных средств* (аналитиче-

ский метод), и эти выразительные средства не будут отделены одно от другого с полной определенностью.

Когда же это произойдет, путаница между *живописным* содержанием и содержанием *литературным*, которая все еще нередко встречается, исчезнет сама собою.

<...> Содержание представляет собой комплекс воздействий, организованных в соответствии с внутренней необходимостью.

Здесь объединены идеи конструкции и композиции, которые, увы, слишком часто путают».

Художник настаивает на неуклонной эволюции искусства в сторону «чистых», абстрактных форм, однако говорит о постепенно меняющемся балансе двух сфер – «мира природы» и «мира искусства», который, как и национальные культуры Франции, Германии и России, образует подобие музыкального аккорда: «Развитие искусства в целом, если оставить в стороне его более или менее многочисленные ответвления, есть медленное продвижение, имеющее в качестве исходной точки чисто внешние практические цели. “Чисто живописное”, вначале заметное в почти незаметном эмбриональном состоянии, продолжает развиваться, так что этот эмбрион постоянно растет, пока чисто художественное не обретет, наконец, полностью оперившуюся форму.

Промежуточный период, который завершился в течение нескольких прошедших десятилетий, можно определить как более или менее полное равновесие двух сторон: две сферы – мир природы и мир искусства – перекрываются, образуя чистое двузвучие.

Сегодня мы стоим на пороге третьего периода истории искусства, который в обычных терминах можно определить как *абстрактный период*.

Необходимым условием дальнейшего развития этого периода является *внутренняя оценка внешних средств*.

Это позволяет *организовать в соответствии с нашей внутренней целью* и наши выразительные средства, так что они необходимо окажут свое собственное воздействие»¹⁹.

Кандинский еще более решительно, чем прежде, утверждает, что синтетический период может наступить только вследствие развития радикального и строго логического анализа. Для его пророческого парадоксализма характерно, что «логические манипуляции» должны открыть величайшую тайну природы, – художник определяет ее латинским выражением «*pervus regum*», «причина вещей»: «Мне представляется совершенно ясным, что мы лишь тогда сможем постичь внутренние связи (синтетические результаты, и отсюда синтетическое искусство), если разъединим разные миры самым строгим образом. В этом случае основные элементы должны не только на практике, но и в теории, освободиться от всех обертонов и ассоциаций, так что мы будем способны выделить их абсолютный звук и исследовать его отдельно.

И пока, например в живописи, живописные элементы висят на подпорах материальных форм, будет по-прежнему невозможно избавиться от подобных ассоциаций и, стало быть, открыть чистый закон живописной конструкции. В этом случае вопрос о композиции будет окутан еще более плотным, глубоким мраком, и путь к *nervus rerum* останется закрытым.

Логические манипуляции с этими основными элементами, исследование и использование их внутренней силы – иными словами, *внутренний принцип* в общем смысле – есть самое необходимое условие существования абстрактного искусства».

Художник толкует «внутренний принцип» как основу нового отношения не только к искусству, но также к природе и человеку, как основу для слияния искусства и науки: «Мне кажется, что пришло время для именно такого подхода к “природе”, и к “человеку” как части “природы” даже и в положительных науках; идя путем *внутренних ценностей*, мы сможем миновать многие тупики.

Таким образом, и наука, и искусство отойдут от односторонней специализации, которая может привести их лишь к губительному распаду (девятнадцатое столетие) и уже привела в столь устрашающей мере, и достигнут долгожданного *единства*, которое скрывает под видимостью внешнего также и внутренние силы. Недостающее звено между внутренним в каждом из миров, рассеяние этих миров преобразится в могучее слияние – внешние различия, внутреннее единство.

Искусство вступило на этот путь первопроходца, и можно предполагать, что великая заря абстрактного искусства, важнейший поворотный пункт в истории искусства, представляет собой один из наиболее значительных истоков духовного переворота, который я в свое время назвал «Эпохой Великой Духовности»²⁰.

И все же образ будущего здесь значительно снижен по сравнению с пророческими видениями начала 1910-х годов. Кандинский приравнивает «Эпоху Великой Духовности» не к расцвету духовных способностей человечества, а к «зарю абстрактного искусства».

В изданной через год книге «Точка и линия на плоскости» мотивы социального пророчества средствами искусства полностью отсутствуют, а художественный мессианизм сведен к минимуму. Кандинский приводит в систему не только «художественные элементы», но и фрагменты своих прежних теоретических суждений. Стиль его изложения подчеркнуто популярен и логически последователен. Если раньше его теории строились на контрасте «чистого» и «практического» начал искусства, то теперь он говорит о педантичном, методическом, «скучном» пути ко «всеобъемлющему синтезу», который приведет к единству человеческого и божественного (показательно, что художник заключает в кавычки все три слова, стиль которых слишком высок для будничного тона книги). Эта высшая цель «всякого исследования» здесь названа «вполне обозримой»²¹.

В основу развития художественной формы Кандинский кладет принцип геометрической и пространственной эволюции. Мгновенный акт космического творения «путем катастроф», о котором художник говорил в мюнхенский период, заменяется последовательным процессом формирования отдельных художественных элементов, их срастания в неплотную структуру или разрастания в плоскость, приобретения фактуры и цвета.

Разрабатывая концепцию точки как материала искусства, Кандинский проводит ее через ряд трансформаций: «молчание» неживой точки; «сильнейшая встряска», приходящая изнутри; извлечение точки из привычной обстановки; превращение ее в «самостоятельное существо»; ее оплодотворяющее соприкосновение с материальной плоскостью. Точка приобретает границы и форму, концентрированное напряжение и способность интенсивно взаимодействовать с окружающим миром. В отличие от прежних элементов живописи Кандинского – острых, мягких, «вспенивающихся», «туманных» – эта точка обладает однозначной утвердительной силой, входя в плоскость как гвоздь в доску: «Точка впивается в глубь основной плоскости и утверждается там навечно. Таким образом, она есть *наименьшее внутренне постоянное утверждение*, возникновение которого кратко, быстро и твердо»²².

Кандинский подчеркивает динамическую природу этой художественной элементарной частицы: «...внутренне же элементом является не сама эта форма, а ее живое внутреннее напряжение». Эта сила лежит в основе «звучания» живописной формы и, при расположении точки в центре плоскости, создает минимальную единицу, молекулу художественной выразительности: «Двузвучие – точка, плоскость – принимает характер однозвучия: звук плоскости здесь можно не учитывать. Проще говоря, это последний случай следующих друг за другом отказов от много- и двузвучий. При появлении более сложных элементов происходит обратное влияние композиции на отдельный проэлемент. Таким образом, этот случай представляет собой прообраз живописной выразительности»²³.

Поскольку композицию Кандинский определяет как «внутренне-целесообразное подчинение отдельных элементов и построений конкретной живописной цели», описанная выше точка в центре пустой плоскости уже является композицией²⁴. Теория дискретной, прерывистой художественной формы позволяет найти точечную структуру не только в живописи и графике, но и в архитектуре (места сопряжения плоскостей), танце (пуанты и графические акценты поз – иллюстрацией служит известный пример с прыжком танцовщицы Грет Палукка²⁵), музыке (извлечения тонов как «звуковые точки»). Она же оправдывает отказ от полутонов, неясных и «растворенных» частей – и в живописи, и в любом другом искусстве. Ведь даже рояль «осуществляет законченные композиции исключительно благодаря сопоставлению и последовательности звуковых точек»²⁶.

Не менее отточена и логически завершена концепция линии, которая представляет собой «невидимое существо», возникающее «из движения в результате уничтожения высшего, замкнутого в себе спокойствия точки». Кандинский начинает эволюционный процесс развития линии с «прыжка» из статического состояния в динамическое, причем эмоциональное настроение, производимое линией на зрителя, называет физическим термином «температура». Заполнение пространства плотной «звездой» линий образует плоскость, которая меняет свои характеристики в зависимости от соотношения ее цветов.

Однако построенная на логической абстракции теория в конце концов обнаруживает свою неполноценность. В разделе «Линия и плоскость» Кандинский задает вопрос: «...когда линия как таковая умирает и в какой момент рождается плоскость?», вновь поднимая ту самую проблему дискретности, которая привела к кризису его теорию «монументального искусства». И здесь читатель вынужден возвратиться почти что на исходные позиции. Оказывается, теория не может дать точного ответа, потому что «границы неотчетливы и подвижны», а «абсолютное является резонансом относительного в своем неотчетливо-смягченном звучании».

Художник использует здесь термин «приход к границам»²⁷. Очевидно, речь идет о прихотливом перекрывании границы внутренними элементами формы, которое служит «мощным выразительным средством композиции». Кандинский упоминает и о вибрации элементов композиции, воскрешая тем самым свою концепцию «душевных звучаний»: «Это средство в случае резкой сухости главных элементов композиции создает некую вибрацию этих элементов, вносит определенное ослабление в жесткую атмосферу целого».

Заключение книги возвращает к таинственным «откровениям», которые должны возникнуть вследствие сбора и систематизации «живых фактов»: «Эта работа ведет к внутренним откровениям, которые могут служить любой эпохе»²⁸.

Скрытая жизнь прежних идей художника, тот «внутренний жар», о котором он говорил близким знакомым, ярко выразились в разговоре со студентом Баухауза Лотаром Шрайером, относящемся к середине 1920-х годов. Высказывания Кандинского носят метафорический и метафизический характер, и в сжатой форме повторяют наиболее «духовные» страницы его прежних текстов.

Говоря о белом цвете, художник возражает против его определения как фона, «ничто». «Ничто – это очень много. Из ничего Бог сотворил мир». Далее разговор перешел на тему национального наследия и религиозного чувства. «Выше всего в живописи я ставлю наши иконы. Все лучшее, чему я научился, идет от наших икон, и не только в художественном отношении, но и в религиозном», заметил художник, касаясь вопроса о происхождении иконописи от египетских погребальных

масок. Он тут же поясняет свое утверждение: «Не пугайтесь слов, которые я сейчас сказал, что я понимаю собственные вещи, особенно с тех пор, как они стали беспредметными, и в тем больше мере, чем старше я становлюсь, в качестве христианских образов (als christliche Bilder). Десять лет назад это стало для меня неопровержимо ясным».

Шрайер напомнил Кандинскому о мессианской художественной концепции его друга: «Известно высказывание Франца Марка, в котором он надеется, что произведения нового искусства когда-нибудь займут свое место на алтарях будущего». Художник отвечал словами, развивающими идею «Третьего Откровения»: «Будущее уже настало. Оно уже здесь. И это дает мне некоторую смелость определенно духовного происхождения для того, чтобы отвести искусству XX века место в церковном пространстве». «“Если я правильно понял”, сказал собеседник Кандинскому, “Вы ожидаете нового и решительного изменения христианского вероучения?”». Художник ответил на этот вопрос знаменательными словами: «Конечно... Но для меня это постижимо лишь мистически (auch Sie ist mir vor der Mystik das zu verstehen). Как русский, я никогда не могу забыть своего “Христос воскрес”». Но в то же время я знаю, что восставший Христос живет в Святом Духе, в своем божественном и человеческом началах. И Христос несомненно оставил после себя и послал нам Святого Духа. <...> Говоря кратко: Церковь Христова должна быть и будет обновлена силой Святого Духа.

<...> Я полагаю, что царство Духа исходит из света, и хочу, насколько могу, воплотить его в моем искусстве. Поэтому я не пишу изображение Христа как Сына Человеческого, его человеческого воплощения. Святой Дух невозможно изобразить предметно, лишь беспредметно. Это моя цель: воплотить свет от света, струющийся свет Божества, Святого Духа. Смогут ли люди постичь Воплощение, увидеть свет?»²⁹

Начиная с середины 1920-х годов, Кандинский переходит от ясно изложенной теории пророческого искусства, связанной с темами «духовной эпохи» и «Третьего Откровения», к жанру полемических выступлений, выражающих его убеждения в полускрытой, «растворенной» форме. Понимая, что период вдохновенных предчувствий и символистской эсхатологии ушел в прошлое, художник считает необходимым извлечь из него самый главный урок, возможность сохранить и обосновать метод «духовного», прежде всего беспредметного искусства. «Точка и линия на плоскости» – это не только шаг назад по сравнению с бескомпромиссным пророчеством книги «О духовном в искусстве», но и своеобразное учебное пособие для художников, желающих мыслить о форме аналитически, работать над ее психологическими эффектами.

С периодом создания книги 1927 года связан новый этап теоретической мысли Кандинского. Он начинает активно противопоставлять «духовное» («абстрактное», «конкретное») искусство, опирающееся на синтез интуиции и знания, бездушному «конструктивизму», разделяю-

щему эмоцию и логику. В таком сравнении можно видеть оппозицию и к тенденциям советского авангарда 1920-х годов и к приобретающей все большую известность педагогической системе Малевича.

Статья «“И”»: Кое-что о синтетическом искусстве», написанная в 1927 году, начинается с картины мира «весьма образованных специалистов и совершенно необразованных людей». Художник фактически признает крах социальных пророчеств, одушевлявших его теорию в 1910-е годы: «Несмотря на то, что “подземный” гул в начале XX века буравил застывшую поверхность, разрушал ее во многих местах и реализовался в многочисленных “катастрофах”, которые еще и сегодня угрожают различным областям “жизни”, сотрясают их или уничтожают, описанный выше “порядок” остается в полной силе.

Специализация требует выбора, разделения, обособления. И сегодняшний человек пребывает под знаком *или – или*.

Кандинский рисует образ хаоса, который вырос из «порядка» XIX столетия и требует своего мирного разрешения в будущем. В центре этого «малого апокалипсиса» стоит не физическая катастрофа, а проблема духовного тупика: «Современный человек то и дело оказывается перед мгновенным выбором: он должен непременно одно явление утвердить, а другое отвергнуть – *или – или*, отчего оба явления будут рассматриваться как чисто внешние и исключительно внешние. В этом трагедия времени. Новые явления рассматриваются на старой основе, и с ними обращаются старым способом»³⁰.

В этой логической схеме «кладбищенский порядок» позитивистской эпохи является тезой, духовные и социальные «катастрофы» начала XX века – антитезой, а роль синтеза отведена «новому порядку», который позволяет заменить узкий выбор (*или – или*) более широким приятием жизненных явлений (*«и»*). Оно, в свою очередь, оказывается формой высвобождения «внутреннего» понимания задач искусства: «Так же, как в свое время чуткое ухо в покое порядка могло услышать раскаты грома, так может острый глаз в хаосе различить другой порядок. Этот порядок покидает прежнюю основу *силы – или*” и постепенно обретает новую – *“и”*. XX век оказывается под знаком *“и”*.

Это *“и”*, однако, – лишь следствие. А причина – в медленном, почти незаметном, осторожно надвигающемся расставании с прежней основой внешнего (форма) и достижении новой основы внутреннего (содержание)». Путь к «новому искусству» не кажется художнику таким прямым, как раньше: «внутренняя необходимость должна искать множество обходных путей, чтобы достичь цели». Концепции художественной революции («Куда идет “новое” искусство», «О «Великой утопии», «Абстрактный синтез на сцене») и художественной эволюции («О духовном в искусстве», «Точка и линия на плоскости») теперь воссоединяются. Развитие искусства и духовный прогресс человечества, которые Кандинский раньше уподоблял то разрыву невидимой завесы, то вос-

хождению на гору, то медленному ходу улитки, представляются пульсирующим течением, которое не всегда заметно постороннему взгляду: «Познание внешнего в лучшем случае может стать дверью, если это познание прокладывает мост к внутреннему».

Из этой отправной точки обходной дороги открывается революционный путь как эволюционный процесс. Спокойные течения и толчки образуют в исторической перспективе прямую нить. Иногда она невидима, иногда оказывается прерванной».

Общий процесс развития получает ведущий импульс от живописи, которая влияет не только на художественные, но и на общественные явления: «Эти импульсы покидают почву искусства и распространяются дальше вокруг». Примером соединения равноценных элементов искусства и техники служат ВХУТЕМАС и Баухауз; их сосредоточение на вопросах техники Кандинский объясняет «законом маятника», реакцией на чрезмерное внимание к живописной форме в предыдущий период.

Распространение моды на беспредметное искусство в 1930-е годы привело к снижению художественного качества многих выполненных в этой манере работ и вызвало сомнения в истинности принципа «абстракции». Теперь Кандинский вынужден объяснять, во-первых, критерии качества в беспредметном творчестве и, во-вторых, коренные различия между «абстрактным» и «конструктивистским» беспредметным искусством. В статье «Размышления об абстрактном искусстве» (1931) он подчеркивает отсутствие границы между предметной и беспредметной живописью («...я хотел бы заметить, что ярлык «абстрактное» вводит в заблуждение и наносит вред тогда, когда он используется буквально»), отводя главную роль духовному содержанию. Его основой служит интуиция, а разум является важным, но вторичным фактором. Предостережение против «интеллектуального творчества» нужно Кандинскому, чтобы противопоставить «нормальную» абстрактную живопись работам беспредметников-«конструктивистов»: «Художники, которые называют себя “чистыми конструктивистами”, принимали различные попытки, чтобы создать чисто математическую основу. Они пытались устранить “старомодное” чувство (интуицию), чтобы служить нашему нынешнему “разумному веку сообразными ему средствами. Они забыли, что есть два рода математики. И, помимо этого, они никогда так и не смогли выработать точную формулу, соответствующую всем соотношениям в живописи. Они должны были либо создавать бедную живопись, либо корректировать разум “старомодной” интуицией»³¹.

Развернутый ответ на вопросы анкеты журнала «Кайе д'ар» (1935) продолжает размышления о духовном и бездуховном искусстве. Кандинский буквально обрушивается на «конструктивистов», которые борются с эмоциями как «остатками буржуазной чувствительности»: «Они пытаются создать “рассчитанные конструкции” и хотят

устранить чувства не только внутри себя, но и внутри зрителя, дабы освободить его от буржуазной психологии и превратить в “современного человека”.

Эти художники в действительности механики (духовно ограниченные дети “нашего механистического века”); однако они создают механизмы, которые не работают, локомотивы, которые не движутся, самолеты, которые не летают. Это “искусство для искусства”, но дошедшее до крайних пределов или даже выходящее за них. Поэтому большинство “конструктивистов” вскоре перестало заниматься живописью. (Один из них заявил, что живопись есть лишь мост, который надо пересечь, чтобы прийти к архитектуре. Он забыл, что существуют великие архитекторы радикального авангарда, которые одновременно продолжают заниматься живописью.) Если человек начинает творить бесцельно, он в конце концов себя губит (по крайней мере, внутренне) или производит вещи, обреченные на смерть³².

Отделяя «конструктивистов» от абстрактных художников, Кандинский называет первых «бесцельниками» («sansbutiste») и подчеркивает, что форма без содержания – это «не рука, а пустая перчатка, наполненная воздухом». Слова о «конструктивистах», быстро оставивших живопись, и художнике, искавшем в живописи путь к архитектуре, вероятнее всего, относятся к Малевичу. Видимо, автор имел в виду и творческий путь молодого поколения левых художников, в том числе Родченко и Степановой. Он критикует «социальную инженерию» художников-производственников и их бесплодное прожектерство (не исключено, что под «самолетом, который не летает», подразумевается «Летатлин», появившийся на московских выставках 1932–1933 годов). Супрематический и конструктивистский пути к производственному искусству ему представляются равно гибельными для живописи, поэтому он не входит в обсуждение тех «механических» объектов, которые их заменили. Примечательно, что Кандинский отстаивает «идеал равновесия между головой и сердцем» в годы возврата художников русского авангарда к станковой и даже предметной живописи. Примечательно и то, что статья не заканчивается обычными прежде словами об «эпохе духовности» либо о «внутренних откровениях» новой живописи. Имея за плечами «двадцать пять лет существования живописи с предметом и без предмета», художник призывает соблюдать баланс эмоции и логики – закон творчества, «столь же древний, как и человечество»³³.

Образ общества и «воспринимателя» искусства в публицистике Кандинского 1930-х годов становится достаточно мрачным. Выступая в 1935 году в журнале «Линиен», основанном учившимися у него в Баухаузе датскими художниками, он пишет о материалистическом «направлении» жизни: «Это направление видит свою цель в преувеличении материальных ценностей, достижении сколь возможно большего “преуспеяния”, дающего человечеству не только “хлеб”, но также и “счастье”. Конечно,

“счастью” придется немного подождать – оно придет само собой, когда у каждого будет довольно хлеба.

Все страны напрягают все свои силы в достижении этой цели.

Это страстное, героическое стремление, ибо святы те средства, которые ведут к индивидуальному “счастью”.

Это похвальная, чрезвычайно ценная работа, у которой, к сожалению, есть и свои теневые стороны.

Одна из теневых сторон состоит в том, что это страстное, героическое напряжение ведет к результату, который почти что = 0. Ни в одной стране не хватает “хлеба”. “Счастье” слишком редко и больше похоже на анестезию.

Другая теневая сторона состоит в том, что человечество все больше забывает о необходимости и “нематериальных” ценностей. Прежние источники “духовных” благ – религия, наука и искусство – сталкиваются со все растущим непониманием, и делаются попытки их устранить ради выгод материальной жизни.

Эта пугающая, темная сторона является логическим следствием “чистого материализма” – материальное стало причиной забвения духа. Отсюда происходит “современная”, “практическая” личность, поклоняющаяся военным и домашним машинам, имеющая в своих видах лишь внешнее и смеющаяся над внутренним.

Эта односторонность губительна. Она в конечном счете превратит человечество в жующую и пищеварительную машину».

Здесь вспоминается поэтический образ Кандинского предвоенного 1914 года – стихотворение «Тайный смысл», где фигурирует масса червей, «мелящих мешкообразно благодарную пищу». Массовидное, катастрофическое мецанство вновь, как и перед Первой мировой войной, становится для художника главным врагом «духовной эпохи».

Спасительную роль абстрактной живописи Кандинский связывает с «чистотой» ее звучания. Пуризм живописи позволяет зрителю возвысить свое восприятие до космической гармонии – патетический строй размышлений, от которого художник, казалось бы, уже давно отказался: «Чистые звуки! т. е. лишенные нечистых вторичных звучаний, “les parasites”, как их удачно называют французы. Это “материал”, который абстрактный живописец использует для “построения” своих картин.

Он дает власть над композицией не “подобию природы”, а законам природы, тем законам природы, что повелевают миром, космосом.

Поэтому абстрактное искусство есть “чистое” искусство (так же как, например, “чистая” музыка), и вследствие этого *смотрящий* зритель часто испытывает “космическое” переживание абстрактной картины.

Расставляя все точки над “и”: абстрактное искусство не зависит от “природы”, но подчиняется законам ПРИРОДЫ.

Слушать ее голоса и подчиняться им есть высшее счастье художника»³⁴.

В статье «Пустой холст и так далее», напечатанной в «Кайе д'ар» в 1935 году, главным для художника оказывается взволнованный, почти исповедальный рассказ о своем «холодном периоде». Одновременно он поясняет смысл своей живописи мюнхенских лет: «Еще до войны я любил и использовал грохот грома и жужжание мошкары. Однако диапазон был “драматичным”. Взрывы, пятна, которые неистово сталкивались, безнадежные линии, вспышки, рокот, взрывы – катастрофы. Живописные элементы, такие как красочные линии, структура, манера обращаться с цветом, сама техника – все должно было быть “драматичным”, подчиняясь этой цели. Потерянный баланс, но не уничтожение. Повсюду предвестие воскресения, даже и в холодном спокойствии.

С начала 1914 года я чувствовал желание “прохладного спокойствия”. – Я не хотел чего-то строгого, но холодного, просто холодного. Иногда даже ледяного. Если можно так выразиться, китайских перевернутых пирожков, горячих и скрывающих мороженое внутри. Я хотел обратного (и сегодня люблю это по-прежнему) – пламенной “начинки” внутри ледяной чаши.

Сокрытие. Есть мириады способов сокрытия.

Уже в 1910 году я скрыл “драматичную” “Композицию 2” под “приятными” красками. Подсознательно противопоставляешь “горькое” сияние “сладости”, “теплое” “холодному”, даешь упасть в “позитивное” нескольким каплям “негативного”.

В мой “холодный” период я довольно часто сдерживал горящие краски при помощи жестких, “холодных”, “незначительных” форм. Иногда кипятик течет подо льдом – природа работает контрастами, без которых она была бы пресна и мертва. То же и с искусством, которое не только состоит в родстве с природой, но и охотно повинует ее законам. Повиноваться ее законам, угадывать их полные мудрости откровения – это величайшая радость художника».

Значение статьи еще и в том, что Кандинский объясняет здесь концепцию «великого синтеза», появившуюся еще в текстах начала 1920-х годов. «Драматичный» мюнхенский период оказывается тезой, «холодный» (видимо, совпадающий с годами работы в Москве и Баухаузе) – антитезой, а современный соединяет и развивает их качества: «После этого прыжка (который в моем случае принял форму медленного продвижения) от одной “крайности” к другой, мои желания еще раз изменились, иначе говоря, направление внутренней силы, что побуждает меня идти вперед. Но то, чего я хочу сегодня, не так легко объяснить, как предыдущие желания (если их и вправду так уж легко объяснить). На самом деле, желание не менялось. Самой большой переменной стало более ясное понимание того, как можно идти вверх и вниз в одно и то же время – одновременно “вверх” (к вершинам) и “вниз” (к глубинам).

Эта сила, вне сомнений, всегда имеет своим естественным следствием расширение, торжественное спокойствие. Рост во все стороны.

Во всяком случае, мое желание сегодня – это: “Шире!”, “Шире!”. То, что музыкант назвал бы полифонией. В то же время: связь между “сказкой” и “реальностью”. Не внешней реальностью – собака, ваза, обнаженная женщина, – но “материальной” реальностью живописных средств, инструментов, которые требуют полного изменения *всех* выразительных средств, а также и самой техники. Картина является синтетическим единством всех этих частей. Чтобы осуществить “мечту”, не нужно сказок вроде “Сапогов-сорокоходов” или “Спящей красавицы”, ни даже фантазий по поводу повседневных предметов, нужны лишь чисто живописные сказки и тот, кто знает, как “рассказать историю” картины единственно и исключительно – через ее “реальность”».

Рассказ художника, отмеченный желанием возвратиться к творческим истокам, вновь воскрешает тему сказки. На этот раз она нужна Кандинскому не в качестве ради ухода от «материального» сюжета, а для того, чтобы связать понятие «абстракции» с заветным, детским образом воображаемого, духовного пространства: «Внутренняя связь, достигнутая через внешние различия, единство через распад и уничтожение. Среди тревоги спокойствие, среди спокойствия тревога. “Действие” в картине должно происходить не на поверхности реального холста, но “где-то” в “воображаемом” пространстве. Посредством “лжи” (абстракция) должна говорить правда. Здоровая правда, имя которой “ВОТ И Я!”». Приподнятый, экстатический тон статьи позволяет предположить, что Кандинский в очередной раз старается доказать то, что невозможно поверить практикой. В данном случае концепция синтеза двух периодов, двух принципов остается чисто теоретическим, даже литературным достижением. Трудно приложить ее к живописным работам художника 1930-х годов, в которых главную роль продолжают играть монотонная цветовая плоскость и расположенные на ней геометрические элементы.

Финал текста, завершающий эту утопическую программу по созданию «полифонической» абстрактной живописи, выглядит как пробуждение от иллюзий и напоминает финал «Белых ночей» Ф.М. Достоевского. Автор видит мертвенный фабричный пейзаж, однако появление красочного дыма над одной из труб «меняет мир»: «Я гляжу в мое окно. Несколько рядов дымовых труб безжизненных фабрик возвышаются безмолвно. Они непреклонны. Внезапно из одной трубы поднялся дым. Ветер играет им, и он непрестанно меняет цвет. Весь мир изменился»³⁵.

Вместо преобразования человеческого общества, переживания «космических связей» художник утешается зрелищем обыденного пейзажа, оживленного природной игрой красок.

Мессианские проекты Кандинского – и социальные, и художнические – окончательно превращаются в литературные образы. Однако поздняя концепция «синтетического искусства» представляет большой

интерес для истории искусства XX века. Это одна из немногих попыток создания непротиворечивой «пост-утопической» теории абстрактного искусства. Она ценна и как история души глубоко человеческого художника, который сошел с авангардного «пути катастроф» ради примиряющего все поиски «великого синтеза» и перед лицом растущего социального отчуждения превратил свою теорию искусства в проповедь о духовной и полной смысла жизни.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 См.: Соколов Б. «Цветы без запаха» Василия Кандинского: недописанная страница русского литературного авангарда // Искусствознание. 2008. №3. С. 260–288.
- 2 Kandinsky W. Du theatre / Ueber das Theater / О театре. Paris, 1998. P. 285.
- 3 Kandinsky V. On the Spiritual in Art // Experiment / Эксперимент: A Journal of Russian Culture (Лос-Анджелес). 2002. № 8. P. 65.
- 4 Степанова В. Человек не может жить без чуда: Письма. Поэтические опыты. Записки художницы. М., 1994. С. 124.
- 5 Kandinsky V. On the Spiritual in Art. P. 94.
- 6 Степанова В. Указ. соч. С. 127.
- 7 Ф. 2009. Оп. 1. Ед. хр. 20. Протоколы заседаний Секции Монументального искусства ИНХУК. Дискуссия № 2. Обсуждение определения времени: «Время – внутреннее движение от покоя к напряжению и наоборот». Протокол № 22 от 6.10.20. Л. 2–5. Англ. публ.: Experiment / Эксперимент: A Journal of Russian Culture (Лос-Анджелес). 2002. № 8. P. 165–170.
- 8 Диаграмма из этого протокола утеряна, но в фонде А.А. Шеншина в РГАЛИ сохранились таблицы к его докладу (Experiment / Эксперимент... P. 65. Л. 21–23).
- 9 Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства. М., 2000. Т. 2. С. 68–69, 325–326.
- 10 Kandinsky V. On the Spiritual in Art. P. 95–96.
- 11 Кандинский В.В. Избранные труды... Т. 2. С. 63.
- 12 Там же. С. 85.
- 13 Kandinsky: Complete Writings on Art. Ed. by Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo. Boston, 1994. P. 903.
- 14 Кандинский В.В. Избранные труды... Т. 2. С. 94–95. Здесь и далее при последовательном цитировании нескольких фрагментов одного текста Кандинского общее примечание дается к последнему фрагменту.
- 15 Там же. С. 96–98.
- 16 Kandinsky V. On the Spiritual in Art. P. 66.
- 17 Kandinsky: Complete Writings on Art. P. 479.
- 18 Ibid. P. 512–514.
- 19 Ibid. P. 515–516.
- 20 Ibid. P. 517–518.
- 21 Кандинский В.В. Избранные труды... Т. 2. С. 105.

- 22 Там же. С. 114.
23 Там же. С. 117.
24 Там же. С. 118.
25 Там же. С. 124.
26 Там же. С. 125.
27 An-Die-Grenze-Gehen, удачно переданное в переводе Н.И. Дружковой как «нахождение на границы». (Там же. С. 165).
28 Там же. С. 218.
29 Schreyer L. Erinnerungen nach Sturm und Bauhaus. Was ist des Menschen Bild? Muenchen, 1956. S. 232–236.
30 Кандинский В.В. Избранные труды... Т. 2. С. 258–259.
31 Kandinsky: Complete Writings on Art. P. 758–759.
32 Кандинский В.В. Избранные труды... С. 297; Kandinsky: Complete Writings on Art. P. 770.
33 Кандинский В.В. Избранные труды... С. 298; Kandinsky: Complete Writings on Art. P. 771.
34 Ibid. P. 779.
35 Кандинский В.В. Избранные труды... Т. 2. С. 300–303; Kandinsky: Complete Writings on Art. P. 780–783.

Статья является фрагментом готовящейся к изданию книги «Василий Кандинский: Эпоха Великой Духовности. Живопись, поэзия, театр, теория искусства». Автор выражает искреннюю благодарность за помощь в работе над книгой Дмитрию Владимировичу Сарабьянову, Наталье Борисовне Автономовой, Валерию Стефановичу Турчину, Кеннету Линдсею, Жан-Клоду Маркаде и Джону Боулту.