



**ИСКУССТВО АВАНГАРДА.
ЛЕКСИКА И СИМВОЛИКА**

«...грохочущее столкновение миров». Материальное и «духовно-пророческое» в русской живописи начала XX века

Алексей Курбановский

В статье рассматривается диалектика материального и трансцендентного в искусстве В.В. Кандинского. Интерес к эзотерическим и мистическим теориям на рубеже XIX–XX веков был спровоцирован «тривиализацией» христианства: прочтением священных текстов сквозь позитивистскую этнографию, археологию, антропологию. Теософские увлечения Кандинского, его этнографические исследования погружаются в широкий европейский контекст. Для рассмотрения творчества художника привлекается инструментарий формального анализа Г. Вёльфлина и учения об «истории искусства как истории духа» М. Дворжака. Автор делает вывод: никакие теософские экскурсы не в состоянии обеспечить абстракциям взыскуемую мистагогом духовность. Значение вклада Кандинского – не в эзотерических референциях и не в предсказании Первой мировой войны. Как духовный симптом эпохи (термин Э. Панофского) его «грохочущее столкновение миров» (т.е. абстрактная живопись, откуда изгнан человек) манифестирует кризис антропоцентрической модели культуры Ренессанса и Просвещения. Вместе с тем пластическая и цветовая гармония произведений Кандинского проецируются в диапазон орнаменталистики ар деко 1930-х годов.

Ключевые слова: духовное, материальное, эзотерика, теософия, абстракция, форма, декоративность, гуманизм.

«А лицо свое покрой красным платком».

В.В. Кандинский

В знаменитом, провокационно озаглавленном сборнике «Пощечина общественному вкусу» (1912) один из братьев Бурлюков так описывает картину К. Моне «Руанский собор» из коллекции С.И. Щукина: «Здесь близко под стеклом росли мхи – нежно окрашенные тонко оранжевыми, лиловатыми, желтоватыми тонами, казалось и было на самом деле – краска имела корни своих ниточек – они тянулись вверх от полотна – изысканно ароматные. “Структура волокнистая (вертикально), – подумал я, – нежные нити дивных и странных рас-

тений”»¹. Приведенный пассаж входит в краткое эссе «Фактура», где использованы и другие метафоры живописных поверхностей: «цветные камни, сланцы, разрезанные острым мечом» (работы П. Сезанна), «тонкие пластинки старинной бронзы, изъеденной временем», «глаз замерзшего озера». Автор утверждает, что «неизмеримая важность фактуры» была исследована только новыми стилями (например, кубизмом). Действительно: по крайней мере публично теоретический вопрос о фактуре ранее не ставился ни художниками, ни критикой. Но в начале XX века появилась специальная брошюра, где можно было прочесть: «...Вся поверхность картины была точно испахана бороздами и волнами, и эта волнистость была выдержана с любовью, и в смысле блеска плоскость картины давала богатое впечатление, так как изобилие извилин, их пересечений, заставляло масло мерцать, блестеть и гаснуть»².

Из текста Бурлюка ясно, что заворожившая его фактура принадлежала импрессионистскому полотну Клода Моне. Можно заметить: совпадение возможностей пастообразных красок в тюбиках (запатентованы Дж. Рэндом в 1841 году, в широкое употребление вошли в 1860-х) с поставленной импрессионистами задачей оптической смеси «хроматического излучения» мазков непосредственно на сетчатке глаза породило особый эстетический эффект. Как писал тогдашний интерпретатор: «Глаз собирает то, что разделила кисть, и с удивлением замечаешь, что точное знание и скрытый порядок руководит этим нагромождением пятен, как будто брошенных на холст бурным потоком»³. Живопись при сем казалась не закрепленной на холсте, но — *распыленной* в воздухе, между покрытой красками «рабочей поверхностью» и зрительским оком. Последнее к тому времени было уже искушено многообразными патентованными иллюзиями: от тонко градуированных фантазмагорий «транспарантной диорамы» до пляски теней «оптического театра». Посему «обман глаза», опасно граничащий с аттракционом массовой культуры, не мог более считаться серьезной творческой задачей. Художник оказался принужден к «критике дисциплины с помощью концептуальных ресурсов самой этой дисциплины»: не скрывая, что все в его работах, как-то: облака и деревья, здания и человеческие тела, *вылеплено из пигментов*, он все более и более вовлекался в «шум красок, звук материалов, игру многими техниками» (выражения В.И. Маркова-Матвейса). При этом «шум», «камертон» фактуры ценился именно за внеприродные, немиметические свойства: «Если художника интересует получить камертон тяжести, жесткости и т.д., то ему следует обращаться за советом к старой живописи... Природа тут не поможет. Идею формы можно передать любыми материалами, но идею камертона только известным материалом и в известных рамках»⁴. То есть: живопись будто намеренно замыкалась в кругу своих традиций и ремесленных секретов;

мастера могли обсуждать их на своем жаргоне, – профаны попросту игнорировались. Подчеркнем, что выпрєнные метафоры, изобретенные Бурлюком в «Пощечине», выдают в нем скорее профессионального литератора, нежели живописца.

«То обстоятельство, что вся... дальнейшая работа оказалась выросшей из строго ограниченного художественного материала, среди которого масляная краска и холст играли подавляющую, если не единственную роль, наложило глубокий отпечаток...» – размышлял десятилетие спустя критик, пытаясь подвести некий итог⁵. Действительно: в послереволюционные годы, в свете официально провозглашенного материализма, описанная тенденция прочитывалась уже как неизбежное стирание граней между равноправными видами кустарно-производственной деятельности: «Мастер объединяет архитектуру построения масс материала (архитектура) с объемной конструктивностью этих масс (скульптура) и с их цветовой, фактурной и композиционной выразительностью (живопись)»⁶. Отсюда логически вытекал следующий шаг – упразднение различий между маэстро-профессионалом и обывателем/реципиентом (особенно если это победоносный пролетарий). «Обнажение приемов художественного мастерства, ликвидация фетишистической “тайны” его, передача приемов от художника-производителя к потребителю – вот единственное условие... – провозгласил теоретик ЛЕФа и “Пролеткульта”. – Отжившая вещь будет заменяться новой, фетишизм искусства падет, так как будет наглядно разоблачена тайна художественного творчества, понятого отныне как высшее мастерство»⁷. В материалистической формуле уместилось и авангардистское *жизнестроение*, и фрейдовская «компенсаторная функция» («искусство не “отражает” жизнь, как это принято думать, а восполняет ее»); помянута там даже «электрификация искусства» – возможно, под влиянием актуального партийного лозунга о перспективах новой власти.

Впрочем: из импрессионизма оказалось возможно сделать и совсем другие выводы, затрагивающие не «производственно-технологические характеристики» холста и масла, но – гносеологический статус субъекта и объекта. «Для него [импрессиониста] содержание сознания есть предмет познания, и его он поэтому обозначает тем понятием, которое отличает предмет познания естественного миропонимания от поводов к подобному познанию – понятием единственной реальности, – записал Рихард Гаманн. – Тем самым решается отрицательно вопрос о том, существует ли “независимая от познающего сознания действительность, являющаяся объектом познания”. <...> Итак, если существует импрессионистское мышление, то ему ближе психология и описания данности, чем естествознание и объяснения; душевные переживания ближе, чем природа...» Отсюда путь лежал через «поток ощущений», не представляющих «ни правильных, ни

ложных указаний», к «трансцендентному существованию вещей» – вплоть до *эфемерной* живописной картины, где «субъективные, существующие в качестве чувственного восприятия образы... не преобразовываются, путем поправок со стороны памяти, в то, что мы называем действительностью или предметно-объективным существованием»⁸. Тут чувствуется философское предвосхищение/приближение к так называемой энергичной концепции творчества.

Очерчивая горизонты импрессионистского мышления, теоретик указывает на его проявления в разных сферах семантической, знаково-творческой деятельности. «Весьма характерно для импрессионистской философии то, – отмечает он в соответствующем месте, – что самый выдающийся представитель ее – Фридрих Ницше – может быть назван и поэтом, и философом. Импрессионистское мышление всецело становится искусством, и от него требуют вместо ясности понятий художественной наглядности»⁹. Акцент сделан на синтетическом/синергическом воздействии текста (= любого артефакта); последний понимается как партитура, разыгрываемая автором с привлечением душевного инструментария публики. Здесь напрашивается отсутствующий у Гаманна, но поистине характерный ницшеанский термин: *дионисийство*, тот самый «дух музыки», что заявлен и в названии первого, нашумевшего сочинения молодого базельского профессора филологии. В любом смысле, это нечто нематериальное: «музыка/мелодия мира», мистическое опьянение и экстаз, неиссякаемая энергия «танца» → трансгрессивного порыва¹⁰.

Неудивительно, что германский мыслитель интерпретировался экзальтированными русскими адептами не как философ, а как некий пророк (святой?), вместивший магические потенции, проповедовавший своей жизнью и *самим телом*, его духовными и физическими эманациями: «Каждый из символистов, переступая грань чистого созерцания, фатально вступал в тот круг, когда его личное “я” становилось живым и деятельным воплощением созерцаний и учений, когда его личная судьба, жизнь и смерть превращались в великие и очевидные живые символы, озаренные подчас магической силой (безумие Ницше)»¹¹. Итак, *безумие*, «выламываясь» из позитивистских конвенций нормальности, оказывалось (наперекор тревожному диагнозу М. Нордау в его книге «Entartung», 1892–1893) гарантией подлинности переживания – завидным, взыскуемым качеством.

Через 15 лет сам Ницше комментировал то, что у него непреднамеренно «вытанцевалось»: «Здесь во всяком случае говорил, – это признавали и с любопытством, и с некоторым нерасположением, – чуждый голос, ученик еще “неведомого бога”, который пока что прятался под капюшоном ученого... тут был налицо дух с чуждыми, еще не получившими имени потребностями, память, битком набитая вопросами, опытами, скрытностями, к которым приписано было имя

Диониса как лишний вопросительный знак...»¹² *Неведомый бог* (не столько Дионис) = дух страшный и загадочный – *скрытый!* – антипод как наукообразного «археологического Христа», так, например, и тусклого босоногого персонажа картин Фрица фон Уде (1848–1911): «Благодать (Войди, Господи Иисусе, будь нашим гостем)» (1884–1885, Берлин, Национальная галерея; 2-й вариант: Париж, музей Орсэ). Отечественным зрителям «натуралистская» трактовка знакома по евангельским полотнам В.Д. Поленова 1880–1900-х годов, основаным на скрупулезных исторических, этнологических, антропологических штудиях. *Мистика* – именно то, чего недоставало и этим произведениям, и, собственно, позитивистскому христианству конца XIX века, постепенно деградировавшему до набора скучных и пресных назиданий, не дерзавших подняться над убогим здравым смыслом и пугливо конформных в отношении властей предрержащих.

Параллельно филистерскому «приземлению Бога» (фактически лабораторному вытравлению *тайны* из религии) происходило «расколдовывание художества»: навязанная последнему забота о прудоновском «юридическом и научном развитии человеческого рода» обернулась пошлым утилитаризмом массовой культуры¹³. По мере того как познавательная функция искусства «снялась» фотографией и (позднее) кинематографом, у тех мастеров, кто презрел «разврат сердца и разложение мыслей» (П.Ж. Прудон), могло забрезжить воспоминание об иных – забытых, архаических – притязаниях творчества. Тут ценно свидетельство П. Пикассо, интуитивно воспринявшего мощь *древней волшбы* при столкновении с африканскими масками в этнографическом музее Трокадеро в Париже в июне 1907 года. «Эти маски не были просто скульптурой. Совсем нет, – рассказывал впоследствии Пикассо. – Они были магическими предметами... Негритянские скульптуры были защитниками... Против всего: против неведомых, грозных духов. Я всегда рассматривал фетиши. Я понял: я тоже против всего. Я тоже верил, что все – неведомо, что все враждебно! Все! Не отдельные вещи – женщины, животные, табак, игра... но все! Я понял, для чего неграм служит их скульптура. Почему она делается так, а не иначе... все фетиши служили одному и тому же. Они были оружием. Чтобы помочь людям не быть более подвластными духам, стать независимыми. Духи, бессознательное (о нем говорили еще мало), эмоция – ведь это все то же самое. Я понял, почему я художник. Наедине с масками, краснокожими куклами, пыльными манекенами в этом ужасном музее. “Авиньонские девицы”, должно быть, пришли в тот день, но вовсе не из-за форм, а потому, что это было мое первое полотно, изгоняющее злых духов, только поэтому!»¹⁴ В противоположность мелочной и безвкусной реконструкции исторического антуража, выхолащивавшей мистическую сущность религии, живописец-кубист пытался преодолеть, превозмочь не только архитектонику строения тел

или перспективную аранжировку пространства, но и самое *красоту* = *благолепие*, нащупывая «по ту сторону» первобытный страх и чары. Примерно с тем же пафосом сюрреалист М. Лейрис позднее осудил современный музей за превращение «маски или статуи, созданной, чтоб служить специфическим, сложным ритуальным назначениям, в вульгарное произведение искусства»¹⁵.

Обращаясь к ситуации в русском искусстве, можно – конечно, учитывая сравнительный вклад авторов в историю модернизма, – распознать похожие устремления в «квазирелигиозных» работах Н.С. Гончаровой (1881–1962): начиная с «Богоматери на троне» (1909–1910, ГТГ) и «Спаса» (триптих, 1910–1911, ГТГ) вплоть до цикла 14 литографий «Мистические образы войны» (М.: изд. В.Н. Кашина, 1914). Подобно Пикассо, русская авангардистка обращается не только к архаической/фольклорной религиозности, где обреталась интенсивная, подлинная набожность, но и к аутентичному языку лубка/иконы, символически кодировавшему народные верования¹⁶. В таких случаях подразумевался как будто «выход за рамки художества»: *сакральное* угадывалось в примитивном, значит, изучалось *этнографией* (не позитивистской = описательной, а семиотической, граничащей с религиоведением)¹⁷. Избегая жизнеподобных критериев натуралистского искусства, данный подход, в силу тех же причин, не проявлял разборчивости в отношениях «прекрасного – безобразного», «древнего – современного», «священного – профанного», «высокого – низкого». «Есть что-то ницшеанское в этом намерении говорить *да* всему, — тонко комментирует новейший исследователь. — Желать того, что существует во всей тотальности. Говорить *да*, не выбирая, — тому, что не избрано. Утверждать одно за другим — тотальность всего, что существует в онтологическом дисплее, в музее без границ»¹⁸.

Все эти памятники подрывали профессиональные категории любой эстетики: и академической, и условно называемой «либерально-передвижнической». «“Этнографический” подход предлагал научно обоснованный стиль культурной систематизации, распределения оценочных категорий, — пишет антрополог, — таких, как “музыка”, “искусство”, “красота”, “сложность”, “чистота” и так далее». Упомянув «предельный релятивизм, даже нигилизм», присущий данному подходу, автор заключает: «Эта концепция реальности может быть названа, без ненужного анахронизма, семиотической. Культурную реальность образуют искусственные коды, идеологические идентичности и объекты, которые можно по-разному комбинировать и сопоставлять»¹⁹. «Ницшеанская аффирмативность» у Н.С. Гончаровой проявляется в тематическом разнообразии сюжетов ее крестьянского цикла: «Уборка хлеба» (1907, ГРМ); «Беление холста» (1908, ГРМ), «Сажаят картофель» (1908–1909, ГТГ), «Рыбная ловля» (1908, ГТГ), «Мытье холста» (1910, ГТГ) и др. Стилистика всех этих полотен соответствует

специфическому языку кустарных народных поделок; можно сказать: интерпретация непонятных (для интеллигента-горожанина) сцен соответствует великости повседневного труда для их героев, крестьян. Конечно, не в меньшей степени важна *множественность кодирования* артефактов, столкновение в них различных видов семиозиса: языка модернистской живописи и деревенского «рукоделия», концепций этнологии начала XX века – и циклического времени, *предвечности* аграрного ритуала.

Семиотический, знаковый характер искусства осознавали многие из тех, кто присутствовал при рождении радикального стиля. «Эти художники [кубисты] отвергли имитацию, поскольку открыли: истинный характер живописи и скульптуры – это характер *письма*. Разные виды искусства производят знаки, эмблемы для внешнего мира, а вовсе не зеркала, отражающие мир... Как только это было признано, пластические искусства освободились от рабства, налагаемого иллюзионистическими стилями. Маски [племени Гребо] засвидетельствовали данную концепцию во всей ее чистоте: искусство нацелено на творение знаков»²⁰. Далее Д.Г. Канвейлер (1884–1979) сделал вывод, что, обнаружив произвольность и «несубстанциональность знака» в ритуальных африканских масках, Пикассо смог реализовать абстрагирующий потенциал морфологической революции – когда перешел к кубистским = беспредметным композициям/коллажам (иные из них, как мы видели, могли иметь *экзорцистский* подтекст).

Примерно это же можно сказать о русском живописце, который также на раннем этапе карьеры испытал воздействие фольклорного/этнографического материала. Речь о члене Императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии В.В. Кандинском (1866–1944). В 1889 году, по результатам полевой экспедиции к сысольским и вычегодским зырянам, он опубликовал в *Этнографическом обозрении* научную статью, где есть, в частности, такое рассуждение: «Зыряне сохранили почти бессознательную веру в способность солнца видеть и влиять на явления природы. <...> Вера в то, что солнце видит, может сердиться, посылать град, т.е. мстить, в некоторых более глухих местностях живет еще упорно»²¹.

«Вот начинается медленная реакция, – писал о своей эпохе И.Э. Грабарь. – Люди чувствуют потребность получить что-нибудь взамен разбитой религии и, не получая ничего, не находят ничего лучшего, как возвратиться к ней снова. Позитивизм пошатывается, и метафизика снова пробивает себе дорогу... Этот «*возрожденный идеализм*» красной нитью проходит по всем сферам духовной жизни современного общества и заметно отразился на искусстве...»²² Вторит коллеге А.Н. Бенуа: «Материализм с его поразительно простым объяснением

жизни не удовлетворял теперь более. <...> Вытекающее из материализма стремление устроить удобную жизнь, ограниченную чисто земными интересами, – все социальное учение утратило свое обаяние, и мистический дух поэзии, вечное стремление вырваться из оков обыденной прозы возродилось с новой силой... Все, что было молодого и свежего, ринулось в объятия мистики...»²³ Объективность данной характеристики косвенно подтверждает тот факт, что в собственном творчестве обоих художников «идеализм и мистика» если и проявляются, то вовсе не очевидно.

Актуальная задача, вставшая перед культурой, заключалась в исследовании тех областей опыта, которые замалчивались, вытеснялись, табуировались позитивной наукой (как можно допустить, последняя сама явилась продуктом такого табу). Игнорирование *иррационального* создавало видимость объективной позиции по отношению к предмету изучения. Но на рубеже XIX–XX веков уже наука подошла к «подрыву оплотов» материалистского здравого смысла («генеалогия морали» Ницше; психоанализ). Проясняя, анализируя «мистифицированные» предпосылки знания, новый дискурс не мог говорить на языке своего объекта: приходилось выворачивать, расшатывать, деконструировать его, чтобы «вырваться из оков обыденной прозы» и уловить нечто, могущее явиться залогом обновления человека и, возможно, социума в целом. Здесь первостепенная роль отводилась искусству. Как пишет современный критик: «Итак, стало ясно всем, кроме нескольких твердолобых материалистов, что живой организм не может быть однозначно сведен к материи... Художник постоянно имеет дело с неизвестным, с тем, что могут открыть лишь живое сердце и интуиция; это неизвестное, коему дает форму искусство, столь же важно для человечества, как и то, что выносит на свет или, вернее, кодифицирует наука; дополнительность данных двух дисциплин и завершает целостность человека»²⁴.

В самом деле: европейская философия науки (в том числе доступная в начале XX столетия по-русски) проблематизировала традиционные представления о пространстве, времени, человеке и т.д. «Не представляет никакого труда вообразить себе, – полагал математик А. Пуанкаре, – какую геометрию имели бы существа, воспитанные в среде, подчиняющейся законам, не совпадающим с законами нашей среды»²⁵. Пропагандист «4-го измерения» Ч.Г. Хинтон размышлял: «Каждый, кто пожелает сделать опыт, может найти, что, углубляясь глубже и глубже в безотносительное существование материи, он утрачивает ощущение реальности того, что первоначально им принималось за реальное; хотя по мере того, как реальность растворяется, она становится внешним признаком реальностей бесконечно более величественных»²⁶. Проблемой времени/длительности как экзистенциальным ингредиентом для понимания действительности особо за-

нимался Анри Бергсон (1859–1941)²⁷. Согласно его трактовке, *внешнее* время есть нечто вроде развертки пространства, в то время как время *внутреннее*, интенсивно-субъективное, – это переживание некоего энергетического потока; человеческую жизнь философ понимает как *творческую эволюцию*, аналогичную «превосходящему целесообразности» произведению искусства. «Из необъятного запаса жизни непрерывно текут отдельные струйки, которые при падении образуют миры»; когда разум производит «мгновенное выделение» в пределах струи, та *закрепляется в виде вещи*. При контакте человека с Богом как источником «непрестанной жизни, деятельности, свободы» – допустимо считать: при священнодействии, жертвоприношении, – происходит восстановление первозданной духовной имманентности; это и есть «единство порыва, который, проходя через поколения, связывает одни индивиды с другими индивидами, одни виды и роды с другими видами и родами, и таким образом обращает всю цепь живых существ в единую огромную волну, проходящую по материи»²⁸. Если восстановить первичное свободное истечение энергии, то «жизнь могла бы принять совершенно иной внешний вид и совершенно иные формы, чем те, которые мы знаем... изо всего ряда живых существ ни один член не был бы таким, как теперь». Вот почему аналогами бергсоновской «плещущей струи» являются «этнографическое» понятие *первобытной магии*, или религиозное чаяние о благодати.

Прозрение «энергетической волны» в окружающем мире доступно человеку при помощи интуиции – можно сказать, иррационального = сверхчувственного зрения. «Она походит на почти погасшую лампу, которая вспыхивает время от времени, всего на несколько мгновений... Ее свет освещает наше “я”, нашу свободу, то место, которое мы занимаем в целом во вселенной, наше происхождение, а также, быть может, и нашу судьбу; правда, этот свет колеблющийся и слабый, но он все же проясняет ту ночную тьму, в которой оставляет нас интеллект»²⁹. То, что эволюционисту Бергсону представилось колеблющейся вспышкой, нарастает до ослепительной яркости в видении мистически чуткого поэта. «Миры, предстающие взору в свете лучезарного меча, становятся все более зовущими; – вещал А.А. Блок; – уже из глубины их несутся щемящие музыкальные звуки, призывы, шепоты, почти *слова*. Вместе с тем они начинают *окрашиваться*... наконец, преобладающим является тот цвет, который мне всего легче назвать пурпурно-лиловым... <...> Лезвие лучезарного меча меркнет... Миры, которые были пронизаны его золотым светом, теряют пурпурный оттенок; как сквозь прорванную плотину, врывается сине-лиловый мировой сумрак (лучшее изображение всех этих цветов – у Врубеля), при раздирающем аккомпанементе скрипок...»³⁰ «Мы полагаем, что в данном случае Блок описывает эволюцию того, что в теософических учениях называется “астральной сферой”», – заметил отечественный

автор³¹. Тут оказался затронут другой важнейший источник *рубежного художества*, и цветовая окрашенность тому порукой (ср. упоминание Врубеля); еще в большей мере картина «цветных миров» напоминает произведения «младших» русских символистов-голуборозовцев – «голубые фонтаны» и «нерожденных младенцев» П.В. Кузнецова, «небесные торжества» П.С. Уткина – где «фигуры уже только сгустки воздуха, своего рода облака, имеющие сходство с фигурами людей» (А.А. Фёдоров-Давыдов)³². Конечно, особого разговора заслуживают «астральная сфера», *теософический след* как у Блока (что мы оставим в стороне), так и в современной ему живописи.

Как «этнографическая подоплека» кубизма в конечном итоге обрачивалась анимизмом и первобытной магией, так идея «энергетического излияния», сформулированная Бергсоном, переплелась с различными, пронизанными мистическим духом, символистскими концепциями художества. Возникнувшее на смену «пошатнувшемуся позитивизму» требование *нематериального творчества* явилось общеевропейским феноменом; вот что пишет свидетель: «Искусство – это все, что не нарисовано, не изложено в стихах, не положено на музыку; если искусство было бы осуществлением, искусства больше не было бы»³³. Теоретические основы «поиска неосуществимого», заложенные во Франции, вдохновляли, например, живописцев «Салона Розы и Креста»; в Германии их возводили еще дальше: к романтикам, Гегелю, Шеллингу и Фихте, Э.Т.А. Гофману и Ф.О. Рунге.

Случай В.В. Кандинского – в русском контексте – можно считать более «архаизующим»; как мы видели, в его ранней карьере присутствовал этнографический эпизод, что позволяет рассмотреть автора как *ориенталиста* (в особой отечественной традиции – изучения своего народа как «восточного Иного»). В рамках широко трактуемого *ориентализма* на рубеже XIX–XX веков можно констатировать устойчивый интерес к архаическим магическим, оккультным ритуалам: там надеялись обрести источник духовного обновления, спасавший от позитивистской таксономии. Поиски нового = старого «потустороннего» повсеместно велись с большой интенсивностью; вот как ставил вопрос в 1905 году британский оккультист, член Герметического ордена «Золотой Зари» и *Ordo Templi Orientis*: «Я не желаю ни вашего жалкого одобрения, ни жалкого порицания: я взыскую святотатства, расправы, насилия, революции, – всего, что угодно, злого или доброго, но в сильных дозах»³⁴. Тут можно услышать эхо ницшеанской декларации о «смерти Бога», – или *прозрения о художниках* (из того же источника): «Достаточно только полюбить, возненавидеть, пожелать, вообще почувствовать, – тотчас сойдет на нас сон в духе и силе, и мы, с открытыми глазами и равнодушные ко всякой опасности, идем на самые опасные дороги, взбираемся на крыши и башни фантазии... Художники! Грабители естественности! Лунатики и суеверы! Совер-

шенно спокойные и невозмутимые путешественники по высотам...»³⁵ Переведенный в практическую плоскость, подобный пафос стимулировал крайние формы критики репрезентации: создание нового языка, способного гипостазировать живописца как лунатика, фантазера, герметиста, революционера, – «грабящего естественность» и производящего неосуществимое/абстрактное «в сильных дозах».

В теоретической статье, опубликованной в «Одесских новостях» в феврале 1911 года, Кандинский отметил: «...совершается поворот, уже нынче всякому видимый во всей духовной атмосфере. Возрождается интерес к абстрактному вообще, как в поверхностной форме спиритического движения, так и в форме оккультизма, спиритуализма, монизма, “нового” христианства, теософии и к религии в самом широком смысле слова. Растут именно не по дням, а по часам кружки, общества, журналы, лекции, съезды, посвященные вопросам абстрактным» (Т. 1. С. 99–100). Действительно: «Русские оккультные искания (это слова из современной монографии. – А.К.) охватили полный диапазон; спиритуализм и теософия привлекли наибольшее внимание... но существовали также: розенкрейцерство, алхимия, психографология, френология, каббализм, йога, сектантство, герметизм, гипнотизм, египетская религия, астрология, хиромантия, животный магнетизм, факиризм, телепатия, Таро и магия (как черная, так и белая)»³⁶. Нынешний автор констатирует: более 800 эзотерических трудов было опубликовано в России между 1881 и 1918 годами, печаталось примерно 30 периодических изданий; и в столицах, и в провинции действовали сотни оккультных кружков – как зарегистрированных, так и (вполне объяснимо) тайных.

«Я могу принять метафизическую доктрину, предложенную Шеллингом в его философии относительного; особо подчеркну, что согласие с объективностью реального подразумевает понятие об индивидуе как о некоей *tabula rasa*, и тут западные учения об Абсолюте вполне соотносятся с буддийской доктриной Сакьядиттхи. Если же вам угодно опровержение, загляните в Вагасанеи-самхиту-упанишаду! <...> Вернувшись в студию, они нашли, что простые приготовления к сеансу завершены. Женщина-медиум уселась за стол, двое мужчин расположились по обе стороны от нее. Перед нею, промеж рук, лежали несколько целлулоидных шариков, пара огрызков карандашей и разные другие мелкие предметы...»³⁷ Как ученый диспут – своеобразный *западно-восточный диван*, – так и последующий сеанс телекинеза (по сюжету английского романа, имевшие место в Париже) могли происходить в Петербурге или Москве; ср., например, у молодого В.Я. Брюсова (с введением «посюстороннего» эротического компонента): «Стол поднимается, звонки звенят, вещи летят через всю комнату, а я покрываю чуть слышными, даже вовсе неслышными поцелуями и шепотом, и лице, и наконцец, губы Ел-кены» Андр-сеевны»³⁸.

Медиумический, сомнамбулический аспект деятельности творца – имперсональность, неотвратимость – акцентируется Кандинским в его главном теоретическом труде «О духовном в искусстве» (*Über das Geistige in der Kunst*, 1912), начиная с введения: «В этот час приходит непреложно человек, такой же, как и мы, и нам во всем подобный, только таинственно дана ему скрытая в нем сила “видеть”. – И видя, он показывает. Иногда он бы и отказался от этого высшего дара, становящегося ему крестом. Но этой власти ему не дано» (Т. 1. С. 108)³⁹. По мысли автора, *сквозь* человека говорит в таком случае «внутренняя необходимость... движения вперед и вверх», равная «пророческой силе».

Пророческое послание должно облечься в материальную форму. «Слово есть внутренний звук, – писал Кандинский. – ...Так, *зеленое, желтое, красное* дерево на лугу являются лишь материальным случаем, случайной материализованной формой дерева, которое мы внутренне воспринимаем, слыша слово: *дерево*» (Т. 1. С. 185, выделение в оригинале). Фактически здесь художник приблизился к пониманию произвольности отношений *означающего* и *означаемого*, для анализа которых Ф. де Соссюр разработал свою «структурную лингвистику»; ср.: «Некто произнес французское слово *ли* “обнаженный”: поверхностному наблюдателю покажется, что это конкретный лингвистический объект; однако более пристальный взгляд обнаружит в *ли* три или четыре совершенно различные вещи в зависимости от того, как он будет рассматривать это слово... <...> Языковой знак связывает не вещь и ее название, а понятие и акустический образ. Этот последний является... психическим отпечатком звучания, представлением, получаемым нами о нем посредством наших органов чувств...»⁴⁰ Живописца, конечно, весьма интересуют как «психические», так и «физиологические отпечатки» слов и предметов, т.е. формы и краски.

Вот Кандинский отметил: «Привычные предметы действуют на среднечувствительного человека совершенно поверхностно. Те же, которые нам встретились впервые, немедля вызывают в нас душевное впечатление». На примере знакомства ребенка с огнем он заключил: «...только еще способность огня к радостным представлениям тормозит наступление полного равнодушия. Итак, медленно и шаг за шагом чары распадаются» (Т. 1. С. 119). Речь об эффекте «автоматического узнавания», описанием которого В.Б. Шкловский (1893–1984) предварил знаменитую «теорию остранения»: «Процессом автоматизации объясняются законы нашей прозаической речи с ее недостроенной фразой и с ее полувыговоренным словом... Так пропадает, в ничто вмываясь, жизнь. Автоматизация съедает вещи, платье, мебель, жену и страх войны»⁴¹. Действительно, *эрозия* (экспрессивных) *возможностей языка* была распространенным мотивом «рубежной» культурной критики; ср. у Ницше: «И что вчера еще было слишком жестко для самого времени и его зубов – то сегодня изгрызенное и изжеванное висит изо

рта у современников. Все у них говорят, и все разбалтывается»⁴². Для оживления художества требовался ницшеанский натиск *allegro feroce* – или что-то вроде «взрыва глухонемых пластов языка» (В.В. Хлебников).

На первый взгляд Кандинский часто говорит о языке («Из этих двух элементов — краски и формы — их сочетания... и создается тот язык живописи, который мы изучаем нынче по складам...» (Т. 1. С. 114), но фактически имеется в виду репрезентация — *письмо*⁴³. Мы уже видели, что это свойство Д.Г. Канвейлер обнаружил у кубистов. Действительно, повторяемость суть условие всякой сигнификации, а исследуемый художником набор («слово/звук ↔ краска/форма») может прочитываться как последовательность означающих. Это становится очевидным при обращении к центральному, конститутивному для искусства *креативному моменту* (учитывая пионерский характер обосновываемой мастером абстракции). Итак, момент творчества для Кандинского — момент свободы, «которая есть в тот же самый момент величайшая связанность, поскольку все эти возможности... растут из одного корня: повелительного призыва Внутренней Необходимости. <...> Полным тайны, загадочным, мистическим образом возникает из “художника” творение. Освобожденное от него, оно получает самостоятельную жизнь, делается личностью, независимо дышащим субъектом...» (Т. 1. С. 164, 165). Таким образом, в момент инвенции *означаемое* и *означающее* присутствуют одновременно; духовный и материальный элементы кажутся единым целым, причем интеллектуальное (мысль творца = Внутренняя Необходимость) контролирует чувственное (форму/краску). Однако читаем далее: «Из точки зрения этой внутренней исключительности и рождается ответ на вопрос, хорошо или плохо художественное произведение. Если оно “плохо” или слабо по форме, то это значит, что форма плоха или слишком слаба, чтобы вызвать чисто звучащую душевную вибрацию...» (Т. 1. С. 165). Следовательно, форма произведения = знак включена в систему других форм/знаков и может вызвать «чистую душевную вибрацию» лишь в дифференциальной игре *означающих*. Поэтому самая «Внутренняя Необходимость» изначально уже структурирована как *письмо*, а значит, художественное высказывание = произведение — как *цитата*.

В тексте «О духовном в искусстве» Кандинский использовал оккультные цитаты, что прокомментировано биографами. Так, в 1-м немецком издании (München: R. Piper & Co. Verlag, 1912, появилось в декабре 1911 г.) есть не только упоминание «Теософического общества», но и прямые фразы из «Ключа к теософии» Е.П. Блаватской, где идет речь о «вечносущей истине»⁴⁴. В заключение трактата приведена ссылка на вожака французских розенкрейцеров: «[Художник] не только в том смысле “король”, как называет его *Sâr Peladan*, что велика власть его, но и в том, что велика его и обязанность» (Т. 1. С. 169)⁴⁵. Вместе с тем в разных сочинениях живописца можно найти много-

численные элементы *эзотерического дискурса* – на уровне тропов, «фигур речи», метафор – это то, что принято называть «наложением и пересечением семиотических практик» (Ю. Кристева); данный факт укореняет мысль пишущего в текстуальном пространстве эпохи.

«Пробуждающаяся душа еще почти всецело под впечатлением этого кошмара. Только слабый свет брезжит, как крошечная точка в огромной черноте. Этот слабый свет – только предчувствие, отдаться которому у души нет яркой смелости...»

Кандинский В.В. О духовном в искусстве. 1911–1912. (Т. 1. С. 106.)

«Красное так, как мы его мыслим, как ничем не ограниченный характерно-теплый цвет, воздействует внутренне, как жизненная, живая, беспокойная краска, не имеющая, однако, легкомысленного характера... но при всей энергии и интенсивности обнаруживающая определенную ноту почти плановой необыкновенной силы».

Кандинский В.В.
О духовном в искусстве.
1911–1912. (Т. 1. С. 147.)

«...в основе каждой мельчайшей, как и в основе каждой величайшей проблемы в живописи всегда лежит внутреннее. Путь, на котором мы находимся уже сегодня... есть путь, на котором мы отряхнемся от внешнего, чтобы на место этого главного базиса поставить ему противоположности: главный базис внутренней необходимости».

Кандинский В.В. О духовном в искусстве. 1911–1912. (Т. 1. С. 314.)

«Что это за блестящая отдаленная точка, которая появляется на черном фоне мрака? Она приближается, она увеличивается, она становится звездой о пяти концах, лучи которой переливаются...»

Шюре Э. Великие посвященные.
Очерк эзотеризма религий. 1889
Рус. перевод Е. П[исаревой], 1908⁴⁶

«Если у меня является ощущение красного цвета, то я, прежде всего, воспринимаю “нейтральное возбуждение” из окружающей меня среды. И только тогда, когда к этому возбуждению присоединяется удовольствие от красного цвета, является еще иное воздействие, душевное».

Штайнер Р. Теософия. Введение
в сверхчувственное познание
мира и человека. 1908
(Рус. пер. А.Р. Минцловой, 1910⁴⁷)

«Из глубины моей собственной души должна истекать истина; но не мое собственное я должно быть той волшебной силой, которая раскрывала бы передо мною истинную суть наблюдаемого, но то, что я наблюдаю, должно само раскрыть пред моей душой свою истинную суть».

Штайнер Р. Путь к посвящению, или
Как достигнуть познания высших
миров. 1900. (Рус. пер. В. Лалетина,
1911⁴⁸.)

«...разложение атома... отозвалось во мне подобно внезапному разрушению всего мира. Внезапно рухнули толстые своды. Все стало неверным, шатким и мягким. Я бы не удивился, если бы камень поднялся на воздух и растворился в нем».

Кандинский В.В. Rückblicke. 1913.

(Рус. изд.: Ступени. Текст художника. 1918.) (Т. 1. С. 301.)

«Материя каждого из этих планов отличается от состава материи предыдущего... настолько же, как, например, парообразное состояние отличается от состояния твердого... состояния, называемые нами твердым, жидким и газообразным, представляют только низшие состояния материи, образующей физический план».

Лидбитер Ч. Астральный план. 1900.

(Рус. пер. А.В. Трояновского, 1908⁴⁹.)

Разумеется, всякое *письмо* суть след, черта, отпечаток; это проявляется не только в «скрытых цитатах», но у художника – в трактовке линии, штриха, мазка, пятна-иероглифа. «Еще до какой-либо связи с насечкой, гравировкой, рисунком, буквой или вообще с означающим, которое всегда отсылает к другому означающему, им обозначенному, понятие графии уже предполагает *установление следа* как общую возможность всех означающих систем»⁵⁰. Значащие элементы системы у Кандинского предстают как след творческой *пульсации*: он фиксирует/кодирует напор Внутренней Необходимости, исследует идеографию. Именно тут автор мог использовать формально-пластические аналогии из архаических источников (очевидные фольклорные, иконописные мотивы), равно и из теософских «мысле-форм» (*formes-pensées*), предложенных А. Безант/Ч. Ледбитером; ср.: «Большой фиолетовый выступ – это, очевидно, открывающий фразу аккорд, и если мы последуем по внешней линии вверх и далее вокруг, мы можем получить некоторое представление о характере этой фразы. Более близкое рассмотрение откроет две другие линии, которые движутся почти параллельно этой внешней и демонстрируют аналогичную последовательность цветов...»⁵¹ Речь о музыке – «нематериальнейшем из искусств», всегда служившем для русского живописца образчиком прямого доступа в *сферу духовного*.

«Концепция духовной сферы у Кандинского, – указывает современный ученый, – была амальгамой идей, заимствованных из различных символистских и теософских источников. Теории Георге, Вольфскеля, русского религиозного движения, представленного Булгаковым и Бердяевым, символистские посылы Белого, Иванова и Мережковского, теософия Штайнера – все сыграли важную роль в формировании мессианского видения Кандинского»⁵². Ориентируясь на эзотерические декларации о творце как «жреце-мистагоге-теурге», художник действительно мог ощутить себя достигшим духовного озарения – «посвященным», инициированным (*initié* в смысле Э. Шюре),

пророком. То есть субъект, персонифицирующий самого мастера, занимал в творчестве центральное место. Галерея ипостасей «избранных», радикально Иных (с различным знаком) на рубеже XIX–XX веков чрезвычайно обширна. Здесь – «сверхчеловек» Ницше и, скажем, «Великий Зверь 666» (так любил именовать себя А. Кроули), и «боги-марсиане» В.В. Хлебникова. Возможно, одну из позднейших инкарнаций являет герой романа Г. Гессе «Степной волк» (*Der Steppenwolf*; 1927): не забудем «яркие, светящиеся акварели», которые тот писал. Диапазон здесь: от модифицированного человека до мистического или нечеловеческого существа.

К числу воплощений творческого «посредника между мирами» относилась, как показала исследователь П. Вейсс, фигура шамана, знакомая Кандинскому со времени этнографических поездок. Пробуждая личное бессознательное (ср. воспоминания о детстве Василия, где акцентировано зарождение творческого начала: «радость, потрясавшая до дна мою душу [доходившая до экстаза]»; см.: Т. 1. С. 296 [413]), медиатор погружает его в символический порядок языка и культуры. «Как бесспорный лидер радикальной группы художников, связанной с организацией альманаха “Синий всадник” и выставок, Кандинский все более и более склонялся к тому, чтобы усвоить диапазон шаманских ассоциаций, – размышляет искусствовед. – <...> Согласно всем свидетельствам (включая его собственное), Кандинский демонстрировал некие черты, обычно приписываемые шаманам. <...> Кандинский начал изобретать шаманские иероглифы для многих своих важнейших фигур...»⁵³ Впечатляет собранный американской ученой дамой материал (этнографические гравюры, фото костюмированных манекенов, шаманские бубны, куклы из личной коллекции мастера). Впрочем, не стоит мутить социокультурный семиозис: выпускник Московского университета, член мюнхенского *Künstler-Vereinigung* мог отождествляться с шаманом в той же степени, в какой испанский парижанин Пикассо – с колдуном – изготовителем африканских масок/амулетов (или, например, студент Академии художеств Б.М. Кустодиев – с вятским кустарем, лепившим и расписывавшим дымковскую куклу). Речь шла не о безоглядном нырянии в «шаманайзинг» (термин П. Вейсс), но – о стимуляции креативной способности сильнодействующими средствами, в числе коих могли быть аура старой иконописи, теософское прозрение или некий «ритуал высшей магии» (Э. Леви). Вот и А. Кроули полагал, что успех (в магии) «зависит от способности разбудить творческий гений, который является неотчуждаемым наследием всякого сына человеческого»⁵⁴.

Как мы увидели, взыскание *Иного* привело целый ряд чутких творцов к пренебрежению плоским рассудком и грубой материей, «подвешиванию» конвенций пространства и времени (модерного ↔ вечного), нащупыванию *сквозь* искусство иероглифов трансценден-

тального/магического письма. «Очевидно, что абстрактное искусство, – пишет современный автор, – произошло из желания запечатлеть спиритуальную и психическую реальность, а не из утомления фигуративной живописью, или чувства отчуждения и страха... <...> ...понятие современного [modern]... основывалось на сверхчувственных прозрениях высшей реальности, на изображении того, что лежит за планом грубой материи, где духовные “формы” совсем не должны напоминать формы физической материи, присущие нашему миру»⁵⁵. В этом смысл «морфологической революции», которая мыслилась самими вдохновенными пророками залогом преобразования человека и общества. Так, Кандинский назвал грядущее «эпохой великой духовности»; он сочувственно процитировал предсказание Блаватской о том, что в XXI веке «земля будет подобна небу».

Современный немецкий культуролог Г. Бельтинг остроумно предложил построить эволюцию искусства модернизма как параллель синхронному развитию искусствознания (*Kunstgeschichte; Kunstwissenschaft*). Именно в начале XX века «тексты об искусстве» постепенно перешли от анекдотов из биографий художников⁵⁶ к так называемому *формальному анализу*, где центральным было понятие стиля, то есть «общность нового чувства формы» (Г. Вёльфлин). «Если редуцировать искусство до стиля, или до элемента эволюции, то даже утрата изобразительности не покажется разрывом с прошлым, поскольку абстрактное искусство возникло как триумфальная победа формы. Тут стиль не нужно отделять от содержания, поскольку как таковой он стал самодостаточным содержанием»⁵⁷.

Формальный смысл эволюции живописи В.В. Кандинского заключался в развитии от позднего «декоративного» импрессионизма, осложненного влиянием *югендштиля*, – через индивидуальную интерпретацию фовизма (в обоих случаях использовался густой, фактурный мазок, что так восхитило Бурлюка) – к игре абстрактных орнаментальных элементов на плоскости. С точки зрения *обмана глаза*, перехода от «гаптического ощупывания» к визуальной иллюзии (предмет рассмотрения Вёльfliна в труде «*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*» (1915) на материале искусства Ренессанса и барокко), это можно назвать *инволюцией*. Поэтому адекватной представляется попытка наряду с инструментарием Вёльfliна использовать для ее понимания концепции М. Дворжака (1873–1921) из работы «*Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*» (1924; опубликована посмертно). В самом деле: Кандинский стремился «переработать традиционные или покоящиеся на наблюдении природы формальные представления и связи в средства для выражения сверхматериального восприятия художественных идеальных созданий»⁵⁸. Не случайна перекличка названий книг вен-

ского профессора-искусствоведа и русского живописца: слово «духовность» было чем-то вроде *пароля эпохи*. Ср.: «Искусство воспринимается теперь не зрением... – устанавливает разницу между прежним и современным искусством Георг Бирманн, – последнее становится теперь лишь посредником духа, который видит новые миры, подобные сновидениям образы, далекие от действительности»⁵⁹.

Наиболее ранние вещи Кандинского есть, по сути, импрессионистские атмосферные этюды; причем и фигура, и вообще любая изображенная деталь трактуется как безразличный элемент – например, в работе «Кёхель. Габриэле Мюнтер» (1902, частное собрание) лицо подруги художника менее важно, чем синяя тень на ее белой юбке. На этой натурной стадии автор использовал длинный, рельефный мазок: его густота дала рецензенту право сравнить выставленные картины с «крупной мозаикой»⁶⁰. Люди и всевозможные предметы в пейзажных (по названию) произведениях имеют трехстепенное значение; «уплощенное» пространство оценивается путем сопоставления масштабов («Осень в Мурнау». 1908, частное собрание; «Осень в Баварии». 1908, Париж, Центр Ж. Помпиду). Художник отказался от пластической трактовки формы, заменив ее живописной массой; примерно то же имел в виду Г. Вёльфлин: «Грубо отделанные, разобщенные поверхности вовсе не поддаются непосредственному сравнению с природой. Они обращаются только к глазу и не хотят, чтобы их ощущали как осязательные поверхности. Прежние линии форм разрушены»⁶¹. Это не мешает проработке мелочей; подчас даже фигура может трактоваться как *деталь* – из-за случайного жеста, или прихотливого движения кисти. Возможно, поэтому Кандинский на данном этапе часто использовал черный фон, где каждый цветной мазок выглядит как горящий силуэт («Песнь Волги». 1906, Париж, Центр Ж. Помпиду; «Пестрая жизнь». 1907, Мюнхен, Городская художественная галерея Ленбаха; и др.)⁶². Итак, любой объем становится плоским пятном; последнее «оживляется» лишь за счет фактуры, мазка и линии – абстрагирующих материально-технических средств модернистской живописи.

Кажется несомненным, что нарратив, фабульная история уже совсем не интересовали мастера, а давали лишь «сюжетное оправдание» эпизодической цитации театрально-антикварных костюмов и сказочно-фантастического, даже, пожалуй, *сувенирного* псевдославянского набора (царевна = красна девица; крестьянин = Иванушка; Змей Горыныч; город на горе с маковками, луковицами церквей). Д.В. Сарабьянов справедливо усмотрел здесь опасную близость *китча*⁶³. Условная «русскость» (в иных случаях западная «медиевальность») обреталась не на уровне рассказа, но подсказывалась значками-маркерами и вполне этнографическими ссылками на лубок, народный орнамент, вышивку и т.д.

Кандинский быстро перешел от построения формы с помощью раздельного, дробного мазка («Влюбленная пара. (Пара на коне)». 1906–1907, Мюнхен, Городская художественная галерея Ленбаха) к так называемому цветовому рельефу («Мурнау: вид на замок, церковь и вокзал». 1909, частное собрание), далее склеивал мазки в некое аморфное целое («Картина с лучником». 1909, Нью-Йорк, Метрополитен-музей). Проблема света/освещения решалась тут колористическими средствами: тень на красном – зеленая («Синяя гора». 1908–1909, Нью-Йорк, Музей С. Гуггенхайма), на желтом – синяя («Летний пейзаж. Мурнау». 1909, ГРМ). Хронологическая краткость всех опытов доказывает, что разные стили раннего модернизма (*пуантилизм*; *гогеновский клуазонизм*) воспринимались уже как историческая традиция, арсенал средств для «превращения приема в тему» картины. И далее: цветные силуэты арабов («Ориентальное»; «Импровизация 6: африканская»; обе – 1909 г., Мюнхен, Городская художественная галерея Ленбаха) ничем не отличаются от квазисомовских «Дам в кринолинах» (1909, ГТГ). Любопытно, что такой трактовке можно найти *теософское* объяснение; ср.: «Хотя эти мимолетные проявления имеют подобие человеческих и других форм живых созданий, это не более существа, чем облака, принимающие под влиянием ветра всевозможные образы. Они, по-видимому, являются простым противодействием напора обширных хранилищ астрального света, но вообще в них находят некоторое соотношение с мыслью, их вызвавшей...»⁶⁴

Подчас еще узнаваемые «остаточные персоны» иронически намекают на развернутую, даже драматическую коллизию: в «Импровизации 11 (Желтый парус)» (1910, ГРМ) прочитывается плывущая по реке лодка с гребцом и пассажирами, справа стреляющие по ней воины (даже пушка!), в глубине – какие-то цветные тени, размахивающие саблями⁶⁵. Посудина с гребущей фигурой перебралась в «Импровизацию 29» (1917, частное собрание); что же до остальных участников, к ним можно отнести авторский комментарий из «Кёльнской лекции» (1914): «И вот предметы на моих картинах стали постепенно, шаг за шагом, растворяться. Это можно видеть практически во всех картинах начиная с 1910 года» (Т. 1. С. 351). Сперва *растворились* внешние аксессуары: лица, костюмы (ушла «русская экзотика»), затем – архитектурная среда, пейзаж, пространство. Допустима искусствоведческая оценка: «Все это стало второстепенным по сравнению с высшей организующей силой, господствующей в мире вечных ценностей... [Образы] являются... символами того, как представляется дух, освобожденный от времени и земной ограниченности в мире бесконечности». В единую картину их соединяет «абстрактный принцип композиции, ритмически прерывающееся чередование»⁶⁶. Для ритма важен и стилизующий контур, подчас –

красочный, например зеленая обводка скачущих фигур в «Романтическом пейзаже» (1911, Мюнхен, Городская художественная галерея Ленбаха), причем цвета сопоставляются по их светосиле.

Пигмент мог использоваться произвольно (зеленый конь в «Картине с лучником»); мог коннотировать метафору – так, в «Импрессию III (Концерт)» (1911, Мюнхен, Городская художественная галерея Ленбаха) поток желтого, возможно, обозначает музыку, «обволакивающую» слушателей (совпадая, таким образом, с энергией «мира вечных ценностей»). После того как краска перестала соотноситься с локальной расцветкой предметов, художник мог использовать ее в отвлеченно-декоративном плане; это понималось как достижение авангарда. «[М]ы возвращаем живопись... – писал участник «Ослиного хвоста» А.В. Шевченко, – к собственно-цвету, к краске в ее полном, изначальном значении. Другими словами, кубизм ставит нас на ту точку зрения, что изображаемые предметы можно окрашивать произвольно, не считаясь с их действительным цветом»⁶⁷. Живописец играет с густотой и тягучестью краски; *фактура* отмечает «характеристику сырья» и факсимиле руки маэстро.

Как мы видели, «теософская инициация» смогла приуготовить Кандинского к полному «переосмыслению всех художественных ценностей» (М. Дворжак; возможно, реминисценция Фр. Ницше), к новаторской концепции искусства. «Тогда эти души увидят, что у них нет больше предметов для их материалистического мышления, – предрекал Р. Штейнер. – Как лед от лучей солнца, тает в душе эта вера и исчезает. Сущность души отныне поглощена своим собственным миром, и дух освободился от всех оков»⁶⁸. В другой работе: «Итак, образы встречает человек прежде всего на своем пути к высшему миру; ибо действительность, соответствующая этим образам, *заклучена в нем самом*. И ученик должен быть настолько духовно зрелым, чтобы на этой первой ступени не требовать грубых реальностей, а удовольствоваться упомянутыми образами. И тогда *внутри* этого мира образов он научится вскоре познавать нечто совершенно иное»⁶⁹. Остаточное влияние теософской риторики очевидно в трудах русского живописца на протяжении 1910-х годов.

После полного исчезновения даже приблизительных аллюзий на события и предметы внешнего мира в картинах Кандинского анализировать их можно уже только с помощью вельфлиновских категорий: «линейности/живописности», «тектоничности/атектоничности» (замкнутой или открытой формы), «множественности/единства» и т.д. Сам Кандинский в кратких пояснительных заметках о своих картинах (например, что были опубликованы в берлинском журнале *Der Sturm*) говорил (помимо сведений об обстоятельствах труда) языком именно формального анализа. Вот некоторые примеры.

«Эти два центра разделены и в то же время соединены многочисленными более или менее различимыми формами, часть которых представляет собой просто пятна зеленого цвета. То, что я использовал так много зеленой краски, получилось совершенно произвольно... Мне, скорее, хотелось, как я понял позднее, использовать беспокойство для выражения покоя».

Кандинский В.В. «Картина с белой каймой». 1913. (Т. 1. С. 340.)

«Перекрытие контуров красками. Только все очертания замка ослаблены перетеканием неба сквозь его контур».

Кандинский В.В. «Композиция 4». 1913. (Т. 1. С. 331.)

«Уже повторение одной и той же краски в различных местах картины свидетельствует о намерении заглушить предметный характер колорита. Зритель связывает одинаково окрашенные места ... <...> Эта вольность никем не ощущается как посягательство на ясность композиции, но она все же означает эмансипацию краски...»

Вёльфлин Г. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. 1915⁷⁰

«Линия пересекает формы и, выходя за границы предметов, выходит и за пределы изобразительности».

Фёдоров-Давыдов А.А.
Русское искусство промышленного капитализма. 1929⁷¹

Формалистская терминология и «вёльфлиновские» приемы очевидны и в критических отзывах, которые мог знать и понимать Кандинский. Так, Н.Н. Пунин подробно разбирает его работы, выставленные в 1917 году в России; вот что пишет критик: «Кандинский не знает, просто не понимает формы... не знает и краски: он совершенно, например, не считается с принципом изменения цвета в зависимости от величины и качества поверхности; его цвета не проработаны, фактура бедна... словом, все те отрицательные с точки зрения живописного мастерства качества, которые являются показателями очень неглубокого “искусства”, не действующего и исторически малоценного...»⁷²

Число приведенных аналогий можно умножать. Итак, отметим: невзирая на «теософское витийство», для текстов самого Кандинского (и критики о нем!) характерно восходящее к Вёльфлину понимание искусства как «системы декоративных приемов» («Всякий прогресс “подражания природе” коренится в декоративном принципе... художник никогда не соблазнялся тем, что не ощущалось им как живописно привлекательное. Поэтому история живописи не только с известных точек зрения, но и по существу является историей декоративных прие-

мов»⁷³). Маэстро не забывал об «опасности орнаментальной формы» (см. «Кёльнскую лекцию», 1914); но нужно признать: в его риторике раскрывается актуализованная искусством критика формального языка художества. Действительно, когда живописец пишет (по поводу «Картины с белой каймой», 1913), что «белые зубцы» выражают «чувство, которое я не могу передать словами» (Т. 1. С. 338–339), он обращается к пластическим формам как будто чтобы *восполнить* свойственные языку слов ограниченность, неполноту, изъян. Иными словами, для артиста последовательность «зубцов», «изогнутых линий», «мощно звучащих красочных мазков» равноценна – или даже предпочтительна – в сравнении с цепочкой лингвистических означающих (используем принадлежащую эпохе структуралистскую терминологию Ф. де Соссюра).

Хотя, учитывая общий «духовно-теософский» характер мысли Кандинского и его отвержение натурализма, формально-пластическая, материальная составляющая (живо-пись = *живое письмо!*) оказывается «опасным восполнением». «Письмо опасно потому, что в нем изображение прикидывается наличием, а знак — самой вещью... И тем самым искусство, *techné*, образ, представление, условность и проч. выступают как восполнение природы и щедро выполняют эту накопительскую функцию. <...> ...природа невосполнима (*ne se supplée*), а то, что ее восполняет, не ею порождается... и в принципе отлично от нее»⁷⁴. То есть: что бы ни постулировать как исходный термин (природу? астральное откровение?), *восполнение* обнаруживает его внутренний изъян, несовершенство, а устраняя последние, оказывается существенным условием того, что оно восполняет.

Краткий очерк диалектики «духовного» (теософского, энергийного) и «материального» (ремесленного, живописного) компонентов подсказывает, что Кандинский неосознанно почувствовал тенденцию, имплицитно вызревавшую в эзотерически-утопическом дискурсе эпохи. В самом деле, вот озарение лидера международной теософии: «Эти вибрации, создающие из ментальной материи мыслеформы, дают также начало... необыкновенно красивым и изящным, вечно изменяющимся краскам, волнам переливающихся оттенков, подобным радужной игре на перламутровой поверхности, воздушным и ярким в степени, не передаваемой земными впечатлениями... каждая [форма] представляет из себя гармонию струящихся, живых, светящихся, нежных цветов, многие из которых даже неизвестны на земле. Никакими словами нельзя передать изящную красоту и сияние, проявляющиеся в сочетаниях этой тонкой материи...»⁷⁵ Сравним это описание с нижеследующей подборкой: «[Г]олубые, зеленые, красные, желтые, легкие невиданные постройки, обвитые вьющимися цветами, огромными, как луны, и всюду статуи (какие статуи!) генэрийских скульпторов»⁷⁶. «[Т]ысячи фабрик на всем земном шаре занялись изготовлением свя-

тящихся тканей, напитанных особым химическим составом и соединенных с карманным аккумулятором особого вида энергии. Беспроволочная передача этой энергии была изобретена гораздо раньше, и это дало возможность и нам здесь в лесу устраивать такое чудесное освещение»⁷⁷. «...чем ярче эта жизнь, тем более яркие следы она оставляет на человеке. А этого можно добиться, если человек будет находиться в постоянном раздражении. Его эмоции, волнующиеся внезапностью линий и красок, должны быть в непрекращающемся движении. Он должен встречать бесконечные сочетания неповторяемых линий и пятен. Тысячи и миллионы ответных звучаний должно это вызывать в человеческом мозгу. Новые мысли, ритмы, ощущения человек воплотит в общественно полезную работу»⁷⁸. Так характеризовали ослепительное коммунистическое будущее далекие от теософии (!) писатели-фантасты ранних советских лет (в двух последних случаях речь велась конкретно о дизайне одежды). Здесь напрашивается заключение. Для В.В. Кандинского — кого, строго говоря, нельзя считать подлинно инициированным, практикующим «мистагогом», — знакомство с концептуальными ресурсами эзотерики сыграло важную роль в осознании и заложении основ «анатурального, абстрактного» творчества (автохарактеристика). В общем же плане теософский дискурс разработал *риторический тезаурус*: широко трактуемый словарь образов, метафор, семиотических фигур, ассоциаций — отголоски коих, как видно, обнаруживаются в самых неожиданных местах. Подчеркнем, что замена символистской фразеологии «ментальной экзальтации» — велеречивой, но все же прагматикой «раскрашивания быта», в общем, соответствует деконструктивистской логике (где *духовное* и *материальное* выступают как частные случаи друг друга). Можно усмотреть тут резкое падение уровня ожиданий, так или иначе связанных с искусством.

Именно за это позже подвергся нападкам сам Кандинский, и с довольно неожиданного ракурса. «Эстетическое понятие духа сильно скомпрометировано не только идеализмом, но и тем, что писали представители радикального “модерна” в начале этой эпохи, такие, например, как Кандинский, — сетовал в 1950–1960-е годы Т.В. Адорно. — Поднимая вполне оправданный мятеж против сенсуализма..., он абстрактно изолировал то, что противостояло этому принципу, и овеществлял его так, что было трудно отличить заповедь “ты должен верить в дух” от суеверия и художественно-промышленных фантазий на тему о “высоком”»⁷⁹. Адорно осуждал Кандинского за полный отказ от всякой даже претензии на изобразительность, поскольку, с точки зрения германского мыслителя, именно процесс *трансцендирования изобразительности* (зашифрованный в артефакте и реализуемый подготовленным зрителем) составляет суть духовной задачи искусства.

В некоторых работах Кандинского 1910-х годов можно встретить условные «милитаристские» мотивы (пики, схематичное изображение пушек); авторские названия включают слова: «битва», «потоп», «судный день». Эти и иные подробности дали, в частности, Б.М. Соколову основание спроецировать данные вещи в контекст апокалипсических предчувствий, сгустившихся в канун Первой мировой войны⁸⁰. Здесь следует подчеркнуть: произведения Кандинского совершенно очевидно не иллюстрации (то есть они вообще *не нарративны!*). Нельзя с полным основанием поместить их и в область эмоциональной реакции художника на военный шок – такая оценка больше подходит к фронтовым рисункам П.Н. Филонова (и картине «Германская война», 1914, ГРМ), к «окопной графике» О. Дикса (1891–1969), его пугающему триптиху «Война» (1929–1932, Дрезденская картинная галерея). Для глубинной характеристики произведений Кандинского можно применить предложенный позднее (1932) известным искусствоведом Э. Панофским (1892–1968) термин «культурный симптом»: «История культурных симптомов или “символов” вообще (обнаружение того способа, которым, при меняющихся исторических условиях, сущностные тенденции человеческого сознания выражались специфическими темами и концепциями)»⁸¹. Это позволит адекватно оценить весь комплекс духовных исканий/произведений Кандинского – включая теософскую и мистико-апокалипсическую составляющую.

«Живопись есть грохочущее столкновение различных миров, призванных путем борьбы и среди этой борьбы миров между собою создать новый мир, который зовется произведением», – записал Кандинский (Т. 1. С. 314–315). Сущностной культурной/духовной тенденцией той *грохочущей эпохи*, когда ему довелось жить, эпохи войн и революций, можно считать общий экзистенциальный кризис, главной манифестацией коего стала утрата оптимистической веры в человека, которая была неким духовным стержнем всего новоевропейского искусства как минимум со времен Ренессанса. Аллюзии на потрясенное состояние сознания достаточно часты, в том числе у самого живописца⁸². Творчество Кандинского встает в ряд прочих «дегуманизирующих» течений искусства: оно столь же *симптоматично*, как, например, и «нечеловеческий» кубизм (характеристика Г. Аполлинера), и футуристский культ современной машины.

Одним из факторов, подготовивших такое «ниспровержение человека», можно считать радикальные выводы, сделанные из «рубежной» критики археологически-этнографической интерпретации религии/христианства (о чем шла речь ранее). Можно констатировать широко распространенный в европейской культуре 1890–1920-х годов интерес к архаическому религиозному мышлению, в связи с чем выше

назывались имена П. Пикассо и Н.С. Гончаровой; здесь же, несомненно, Э. Нольде (и ряд немецких экспрессионистов – выучеников В. Вориингера); В.В. Хлебников и «национально озабоченные» *будетляне*; «сюрреалисты-этнологи» Ж. Батай, Р. Кайуа, М. Лейрис (список можно еще расширить). Кандинский сочувственно упоминал индусов (в связи с Е.П. Блаватской) и негров (в связи с Пикассо); видимо, интересом к архаической религиозности можно объяснить и его этнографизм, и гипотетическое увлечение *шаманизмом* – те зерна истины, что есть в небесспорных построениях П. Вейсс⁸³.

Но основная характеристика первобытного религиозного сознания – как раз уничтожение человека, вынужденного неизбежно преклоняться перед грозным и абсолютно непостижимым богом, взывать к его милостям путем ритуалов и жертвоприношений. Отвергая тривиализованное, «археологическое» христианство позитивизма, обращаясь к седой (шаманской?) древности, модернистское культурное сознание одновременно ставило под сомнение и *гуманную трактовку* отношений человека и бога. Например, в популярном изложении Э. Ренана (1823–1892) из книги «Жизнь Иисуса» (*Vie de Jésus*; вышла первым изданием в 1863-м, многократно исправлялась и переиздавалась): «Бог Иисуса – это не тот грозный владыка, который то убивает людей по произволу или осуждает на вечную муку, то спасает, когда это ему вздумается; Бог Иисуса – это наш Отец. <...> Зачем посредники между человеком и его Отцом? <...> Один только Иисус выяснил эту мысль очевидным образом. Никто не был менее священником, чем Иисус, ни более враждебным к внешним формам, только подавляющим религию под предлогом ее защиты»⁸⁴.

Обрядовое действо, ритуально связывающее человека с *трансценденцией* – в идолопоклонническом, жертвенном варианте, – в начале XX века привлекало внимание деятелей отечественного искусства: достаточно вспомнить балет на музыку И.Ф. Стравинского «Весна священная» (либретто, костюмы и декорации Н.К. Рериха, хореография В.Ф. Нижинского; триумфальная премьера 29 мая 1913 года в Париже). Упоминания первобытного/античного жертвоприношения встречаются у Вяч.И. Иванова и А.А. Блока, позже у М. Мосса, Ж. Батая. Развязыванием «нечеловеческих», *сакрифических* энергий могла представляться разразившаяся вскоре мировая – далее гражданская – война.

Об эсхатологических ожиданиях в европейском/русском символизме, их влиянии на искусство писали, в числе многих, С. Рингбом, Р. Уоштон-Лонг, Б.М. Соколов. Так, «Эпоху Великого Духовного», предсказанную в предисловии к альманаху «Синий всадник» (1912, подписано В.В. Кандинским и Ф. Марком), исследователи связывают с идеологией Третьего Откровения/Завета/Царства, восходящей к католическому мистика Иоахиму Флорскому (1131–1202)⁸⁵. Это учение было актуализовано в начале XX века; вот что ощутил Д.С. Ме-

режковский (чьи сочинения были хорошо знакомы Кандинскому): «Третий и последний момент религиозной эволюции – момент, который именно теперь наступает, есть откровение Духа, которое соединит откровение Отца с откровением Сына <...> И Христос благословит мир в восходящей заре, в откровении Духа, в Третьем Завете...»⁸⁶ Как комментирует С. Рингбом: «Не совсем безвредным результатом проповеди неоихазимизма Мережковским было то вдохновение, что почерпнул у него А. Моллер ван ден Брюк: тот опубликовал в 1923 году книгу “Das Dritte Reich”, а она предоставила нацистам пророчески-многозначное название той Германии, которую они намеревались сотворить»⁸⁷. Подводим черту под вышесказанным: развитие общественно-политической ситуации в Европе доказало, что на место страшного, непостижимого бога мог проецироваться грозный «сверхчеловек» = авторитарный лидер. Не преувеличивая значение эскизно обрисованного здесь фактора, можно предположить, что удалось коснуться одной из духовных предпосылок, внесших вклад в формирование атмосферы тоталитаризма. Это – другая грань «дегуманизации искусства» как культурного симптома.

Кандинский никогда не забывал о пророческой функции художника; в книге «О духовном в искусстве» он уподобил его «незримому Моисею», который «несет людям новую мудрость» (Т. 1. С. 175), то есть пророку, которому суждено было увидеть «землю обетованную». Нечто *прозорливое* допустимо полагать у того, кто может создать «культурный симптом своей эпохи»; завершая данные размышления, можно полагать *симптоматичными* по крайней мере два важных аспекта творчества русского мастера.

«Если бы мы уже сегодня начали безгранично порывать с “природой”, – беспокоился Василий Васильевич, – насильственно рваться к освобождению и ограничиваться исключительно комбинациями чистой краски с независимою формою, то возникли бы творения геометрической орнаментики, грубо выражаясь, подобные галстуку или ковру» (Т. 1. С. 156). Это предвидение нужно считать сбывшимся; в самом деле – невозможно доказать или гарантированно подтвердить «высокую духовность» каких-либо артефактов: будь то собственные полотна Кандинского, или, скажем, работы еще одного теософа, П. Мондриана. Также наивно предполагать непременно духовное потрясение/перерождение зрителя при контакте с такими произведениями⁸⁸. Усиливающаяся «странность» творчества ряда авторов рассматриваемой эпохи приближает их вещи не к духовности, а, скорее, к самодовлеющей орнаментике и узорочью *Art Deco*. Дабы облагородить метафору, можно сравнить, в частности, поздние вещи мэтра, где господствует жесткий контур, гармонически упорядочивающее начало, с придуманной Г. Гессе игрой цветных

стеклянных бус – «игрой в бисер» как самодостаточным интеллектуальным упражнением.

Важнейшим «пророчеством» Кандинского следует считать *агонию гуманизма*. Если принять анализ С. Рингбома, выведившего абстрактную «Композицию VII» (1913, ГТГ), через ряд этапов, из цикла все еще узнаваемых «Страшных Судов» или «Дней Всех Святых» (1910–1911), заключим: драматически «обезлюдившие» красочные водовороты суть тревожащий симптом как «грохочущего столкновения» старых и новых социальных структур, так и Апокалипсиса антропоцентрической европейской живописи.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Пощечина общественному вкусу. В защиту свободного искусства: Стихи, проза, статьи / Д. Бурлюк, Н. Бурлюк, А. Крученых, В. Кандинский, Б. Лившиц, В. Маяковский, В. Хлебников. М.: Изд. Г.Л. Кузьмина, 1913. Цитированная статья подписана именем Николая Бурлюка, но принято считать, что автором был его брат Давид. Ср. иную оценку современника (1895): «Приходил Бракмон... он бросает мне с бульвара: "Вы видели Соборы Моне? Это небольшие сгустки желтой, голубой, розовой грязи... Но издали это превосходно!"» (Де Гонкур Э., Де Гонкур Ж. Дневник. Записки о литературной жизни. Избранные страницы. В 2 томах. Перевод с французского. Т. 2. М.: Художественная литература, 1964. С. 612).
- 2 Марков В. Принципы творчества в пластических искусствах: фактура. СПб.: изд. т-ва художников "Союз молодежи", 1914. С. 48. Автор также известен как Волдемар Матвейск (1877–1914).
- 3 Моклер Г. Импрессионизм: его история, его эстетика, его мастера / Пер. с франц. Под ред. Ф.Н. Рерберга. М.: изд. Ю. Лепковского, [1909]. С. 50. В оригинале книга была напечатана в 1904 году.
- 4 Марков В. Указ. соч. С. 69–70.
- 5 Аркин Д.Р. Фальк и московская живопись // Русское искусство. 1923. № 2–3. С. 22. Начав с мастеров «Бубнового валета», автор проследил эволюцию вплоть до супрематизма и «производственников».
- 6 Тарабукин Н.М. От мольберта к машине. М.: Работник просвещения, 1923. С. 9.
- 7 Арватов Б.И. Искусство и производство. Сб. статей. М.: Пролеткульт, 1926. С. 128; ниже: «восполнение жизни» искусством (там же. С. 125); «электрификация» (там же. С. 99).

- 8 Гаман Р. Импрессионизм в искусстве и жизни / Пер. Я. Зунделовича. М.: Огиз – Изогиз, 1935. С. 23; 29; 95. Книга вышла на немецком яз. в 1907 г. (2-е изд. – 1923). Р. Гаманн (1879–1961) – ученик В. Дильтея; слова в кавычках – цитата из Г. Риккерта (*Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung*, 1902).
- 9 Гаман Р. Указ. соч. С. 38. И тут, и выше, к сожалению, весьма неуклюжий перевод.
- 10 «Отныне он [Ницше] уже никогда не станет говорить об античности языком исследователя, – комментирует современный автор. – Теперь даже когда он отсылает к грекам, то делает это как современный мистагог и предводитель оргий, непрерывно из некоего внутреннего пространства синхронности сообщаясь с древнегреческими таинствами» (Слотердайк П. Мыслитель на сцене [1986] // Ницше Фр. и др. Рождение трагедии. Сборник / Сост., ред., комм. А.А. Россиуса. М.: Ad Marginem, 2001. С. 577).
- 11 Эллис [Кобылинский Л.Л.] Русские символисты: Константин Бальмонт, Валерий Брюсов, Андрей Белый. М.: Мусaget, 1910. С. 329. Изначально безумие Ницше восторженно названо «жертвой, равной которой, может быть, не приносилось никогда со времени Голгофы». (Там же. С. 46.)
- 12 Ницше Фр. Опыт самокритики [1886; предисл. к «Рождению трагедии»] // Соч. в 2 томах / Сост., ред. К.А. Свасьяна. Т. 1. М.: Мысль, 1990. С. 50. Здесь воспроизведен пер. Г.А. Рачинского (1912).
- 13 «Мы вправе определить эстетическое чувство, возбуждаемое произведениями искусства, – поучал позитивист, – ...как сложную совокупность ощущений утилизации полезностей, сопровождаемую столь же сложной совокупностью наслаждений». (Велямович В. Психо-физиологические основания эстетики: сущность искусства, его социальное значение и отношение к науке и нравственности. СПб.: типография Л.В. Фомина, 1878. С. 215.) Определение вполне подходит для коммерческой рекламы.
- 14 П. Пикассо в разговоре с А. Мальро (1937). Опул. А. Мальро в кн. «La Tête d'obsedienne» 1974 г. Цит. по: Дмитриева Н.А. Тема добра и зла в творчестве Пикассо // Пикассо и окрестности: Сборник статей / Отв. ред. М.А. Бусев. М.: Прогресс–Традиция, 2006. С. 17, 19. Порядок слов Пикассо восстановлен по оригиналу.
- 15 Из статьи: Лейрис М. Цивилизация // Documents 4 (September 1929). Цит. по: Hollier D. The Use-Value of the Impossible / trans. by L. Ollman // October. № 60. 1992. P. 12.
- 16 Известная ремарка Н. Гончаровой: «Скифские каменные бабы, русские крашенные деревянные куклы, продаваемые на ярмарках, сделаны в манере кубизма» (цит. по: Против течения. Еженедельное приложение к журн. «Свободным художествам». 1912. № 23/47/3/16/ марта. С. 4) в данном контексте представляется знаменательной.
- 17 Ср. свидетельство: «Народ русский был обуреваем исканием истинных способов богугождения и истинного пути к спасению. Искание это доводило людей до голодной смерти... и самоожжения целыми тысячами <...> В народе смутно таилось сознание нецелесообразности и ненормальности того, что рядом с учением православной церкви о всеобщем братстве во Христе стояло рабство...» (Реутский Н.В. Люди Божьи и скопцы. Историческое исследование [из достоверных источников и подлинных бумаг]. М.: типогр. Грачева и К°, 1872. С. 23). Мы оставляем в стороне социально-политические импликации автора.
- 18 Слова Д. Олье (Hollier D. Op. cit. P. 17) о М. Лейрисе и М. Жироле релевантны и в нашем случае.

- 19 Clifford J. On Ethnographic Surrealism // *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*. Harvard: Harvard University Press, 1988. P. 131–132.
- 20 Слова Д.Г. Канвейлера, эксклюзивного менеджера П. Пикассо и Ж. Брака (1948). Цит. по: Bois Y.A. *Kahnweiler's Lesson // Painting as Model*. Cambridge, Mass. & London: The MIT Press, 1990. P. 74. Ниже окончательные выводы Канвейлера изложены по тому же источнику.
- 21 Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства в 2 томах / Под ред. Н.Б. Автономовой, Д.В. Сарабьянова, В.С. Турчина. 2-е изд. М.: Гилея, 2008. Т. 2. С. 368. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием только тома и страницы.
- 22 Грабарь И. Упадок или возрождение? Обзор современных течений в искусстве // Литературное приложение к «Ниве». 1897. № 1 (январь). С. 67.
- 23 Бенуа А.Н. История живописи в XIX веке. Русская живопись. СПб.: типогр. акц. о-ва Е. Евдокимова, 1901. С. 225–226. К отрицательным чертам эпохи отнесены «позитивизм», «либерализм», «национализм».
- 24 Chiari J. Vitalism and Contemporary Thought // *The Crisis in Modernism: Bergson and the Vitalist Controversy*. Ed. F. Burwick & P. Douglass. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. P. 249.
- 25 Пуанкаре [А.] Гипотеза и наука / Пер. с франц. Ник. Андреева. М.: типогр. Г. Лисснера и А. Гешеля, 1903. С. 47. На французском языке книга «La Science et l'Hypothèse» появилась в 1901 году.
- 26 Хинтон С.Г. Четвертое измерение и эра новой мысли. Пг.: Новый человек, 1916. С. 222.
- 27 Критик Т. Митчелл считает, что «философия Бергсона была столь же важна для развития кубизма, как натурфилософия Шеллинга – для немецкой романтической живописи» (Mitchell T. Bergson, Le Bon and Hermetic Cubism // *Journal of Aesthetics & Art Criticism* # 36. Winter, 1977. P. 176).
- 28 Бергсон А. Творческая эволюция. Пер. с 3-го фр. изд. М. Булгакова. М.: типогр. А.И. Мамонтова, 1909. С. 211 («струйки»); 212 («вещь»); 213 («волна»); 219 («иной внешний вид»).
- 29 Бергсон А. Указ. соч. С. 228.
- 30 Блок А. О современном состоянии русского символизма // *Аполлон*. 1910. № 8 (май-июнь). С. 23, 24.
- 31 Богомолов Н.А. Русская литература начала XX века и оккультизм: исследования и материалы. М.: НЛО, 1999. С. 194. Автор доказывает связь блоковских метафор с книгой А. Безант «Древняя мудрость».
- 32 Фёдоров-Давыдов А.А. Русское искусство промышленного капитализма. М.: ГАХН, 1929. С. 48. Формальный смысл сохраняется, если подставить «сгустки энергии» на место «воздуха» и «облаков».
- 33 Верёвкина М. Письма к неизвестному. [1905]. М.: Искусство – XXI век, 2011. С. 125. Автор, известная как Marianne von Werefkin (1860–1938), – художница; совместно с В.В. Кандинским, А.Г. Явленским, Г. Мюнтер, А. Канольдтом, А. Кубиным и др. основала мюнхенское *Новое художественное общество* (1909).
- 34 Из письма А. Кроули (1875–1947) брату своей жены, художнику Дж. Келли. Цит. по: Symmonds J. *The Great Beast: the Life and Magick of Aleister Crowley*. London: Mayflower, 1973. P. 111. В Герметический Орден Золотой Зари входили писатели А. Беннетт, Г. Мейринк, Б. Стокер, поэт У.Б. Йейтс и др.

- 35 Ницше Ф. Веселая наука (*La gaya scienza*) / Пер. с нем. А.Н. Ачкасова. М.: изд. книжн. склада Д.П. Ефимова, 1901. С. 139–140. Пассаж назван «Мы, художники» и, возможно, подразумевает автопортрет пишущего.
- 36 Carlson M. *No Religion Higher Than Truth: A History of the Theosophical Movement in Russia, 1875–1922*. Princeton NJ: Princeton University Press, 1993. P. 28. Строго говоря, френологию и животный магнетизм/месмеризм, обладавшие просвещенческой генеалогией, нельзя относить к «оккультным исканиям».
- 37 Crowley A. *Moonchild: A Prologue*. [1917]. San Francisco CA / Newburyport MA: Weiser Books, 2010. P. 36–37, 38. Книга основана на личных оккультных экспериментах автора, восходящих к 1910-м гг.
- 38 Приводится по: Богомолов Н.А. Указ. соч. С. 280. Запись 1892 г. (Брюсову 19 лет).
- 39 Помимо «креста», можно усмотреть аллюзию на блаж. Феофилакта Болгарского (кон. XI–XII в.): «Ибо Он был истинный человек и подобен нам во всем, кроме греха». В данном сборнике помещена не последняя прижизненная редакция книги В.В. Кандинского, но доклад, прочитанный Н.И. Кульбиным на II Всероссийском съезде художников в Петербурге (29–31 декабря 1911 г.), заимствованный из «Трудов съезда» 1914 года; авторские дополнения и разночтения с иными разноязычными изданиями текста вынесены в Приложения к 1-му тому использованного мною издания.
- 40 Соссюр Ф. де. *Труды по языкознанию* / Пер. с франц. под ред. А.А. Холодовича. М.: Прогресс, 1977. С. 46, 99. Цитируется «Курс общей лингвистики», читавшийся Соссюром в Женевском университете в 1907–1911 годах и опубликованный посмертно в 1916 году его учениками.
- 41 Шкловский В. *Искусство как прием // Поэтика. Сборники по теории поэтического языка*. Пг.: 18-я гос. типография, 1919. С. 104–105. Шкловский ссылается на свою работу «Воскрешение слова» (1914).
- 42 Ницше Фр. *Так говорил Заратустра* / Пер. А.В. Перельгиной. М.: Д.П. Ефимов, 1903. С. 190–191.
- 43 Диалектика «языка» и «письма» как частных случаев друг друга раскрыта в трудах Ж. Деррида; ср.: «Хотя “письмо” означает запись и прежде всего прочное установление знака (таково единственное неразложимое ядро понятия письма), письмо вообще покрывает все поле языковых знаков... Сама идея установления знака и, следовательно, его произвольности немыслима до возможности письма и вне его горизонта» (Деррида Ж. *О грамматологии* / Пер. с франц. Н. Автономовой. М.: Ad Marginem, 2000. С. 165).
- 44 Ссылка на немецкое издание книги 1907 года. С. Рингбом перечислил оккультные тексты из мюнхенской библиотеки Кандинского – Мюнтер: Е. Блаватская, Р. Штейнер, Э. Шюре, А. Безант и Ч. Ледбитер; помимо заметок на полях книг, в записках художника есть и конспекты (Ringbom S. *The Sounding Cosmos: A Study in the Spirituality of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*. Åbo: Åbo Akademi, 1970. P. 62–63).
- 45 Р.К. Уолтон-Лонг указала источник (книга Ж. Пеладана «*L'Art idéaliste et mystique*», 1894) и связала появление данной цитаты с поездкой Кандинского и Мюнтер в Париж в 1906–1907 гг. (Washton-Long R.-C. *Kandinsky: the Development of an Abstract Style*. Oxford: Clarendon Press, 1980. P. 29–30).
- 46 Вестник теософии. *Религиозно-философский научный журнал*. 1908. № 11. С. 118.
- 47 Штайнер Р. *Теософия. Введение в сверхчувственное познание и назначение человека*.

1904. Пер. 2-го испр. нем. издания 1908 года А.Р. Минцловой. СПб.: тип. М.М. Стасюлевича, 1910. С. 82.
- 48 Штейнер Р. Путь к посвящению, или Как достигнуть познания высших миров / Пер. с нем. В. Лалетина. Калуга: Тип. губ. зем. управы, 1911. С. 113–114; ранее опублик. в журнале «Вестник теософии» (1908–1909).
- 49 Лидбитер Ч. Астральный план / Пер. с франц. и предисл. А.В. Трояновского. СПб.: изд. В.А. Богушевского, [1908]. С. 3–4; далее: «Предметы в астральном плане имеют совершенно другой вид, нежели в физическом мире... Они видны со всех сторон разом...» (Там же.) Это ли не «кубистическое» видение?!
- 50 Деррида Ж. Указ. соч. С. 167. (Курсив в оригинале.)
- 51 Безант А., Ледбитер Ч. Мыслеформы. Ледбитер Ч. Сны / Пер. К. Зайцева. М.: Амрита, 2013. С. 90. На сходство пассажа с абстрактной картиной В. Кандинского впервые указал С. Рингбом (ор. cit. Р. 89); он сообщил, что немецкое 1908 года издание данной брошюры имелось в мюнхенской библиотеке художника. Это позволяет цитировать современную публикацию (наличие раннего русского перевода не установлено).
- 52 Washton-Long R.-C. Ор. cit. Р. 41. Автор особо рассматривает роль мюнхенского кружка С. Георге, в который входил друживший и переписывавшийся с Кандинским поэт Карл Вольфскель (1869–1948).
- 53 Weiss P. Kandinsky and Old Russia: the Artist as Ethnographer and Shaman. New Haven & London: Yale University Press, 1995. Р. 72, 74, 87. Разрабатывая эту тему в течение ряда лет, автор демонстрировала все возрастающую уверенность в своей правоте; ср.: «Будучи студентом-этнографом в то время, когда эта дисциплина развивалась стремительными скачками... Кандинский мог быть знаком с литературой по шаманизму» (Weiss P. Kandinsky and 'Old Russia': an Ethnographic Exploration // The Documented Image: Visions in Art History. Syracuse, 1987. Р. 196). В соответствующем месте книги 1995 г. читаем: «Будучи студентом-этнографом в то время, когда эта дисциплина развивалась стремительными скачками... Кандинский давно уже познакомился с обширной литературой по шаманизму» (Ор. cit. Р. 72).
- 54 Кроули А. Исповедь. (Запись относится к 1912 г.). Цит. по: Lachman G. Aleister Crowley: Magick, Rock and Roll, and the Wickedest Man in the World. New York: Jeremy P., Tarcher/Penguin, 2014. Р. 174.
- 55 Carlson M. Ор. cit. Р. 191. Автор упоминает тут и В. Кандинского, и П. Мондриана, и А. Белого.
- 56 Поэтому «возвратом к позитивизму» представляется упорное стремление И. Аронова найти биографическую подоплеку ранних вещей Кандинского, даже отдельных элементов – так, мотив «странствующего рыцаря» автор связывает с решением художника покинуть жену Анну и соединиться с Г. Мюнтер (Аронов И. Кандинский. Истоки. 1866–1907. М. – Иерусалим: Мосты культуры / Гешарим, 2010. С. 223–225).
- 57 Belting H. Art History after Modernism. Trans. C. Saltzweid & M. Cohen Chicago & London: The University of Chicago Press, 2003. Р. 27. Исправленный автором вариант немецкой книги 1995 года.
- 58 Из статьи: Идеализм и натурализм в готической скульптуре и живописи. (1915–1917). Цит. по: Дворжак М. История искусства как история духа / Пер. с нем. СПб.: Академический проект, 2001. С. 75–76.

- 59 Из книги Г. Бирманна о М. Пехштейне, изданной в 1919 г. Цит. по: Арватов Б. Искусство и классы. М. – Пг.: Госиздат, 1922. Пехштейн – участник дрезденской группы «Мост» (Die Brücke) – не имел никаких «теософских претензий».
- 60 Из рецензии на выставку. См.: Русские ведомости. 1901. 3 марта. С. 4.
- 61 Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве / Пер. с нем. А.Л. Франковского. М. – Л.: Academia, 1930. С. 51. Возможно, навеяно картинами импрессионистов.
- 62 В последней картине некоторые авторы (И. Аронов, Б. Соколов) прочитывают сюжет и чуть ли не психологические характеристики персонажей («добрая улыбка» – И. Аронов; «ненавидящий смех» – см.: Соколов Б.М. Картина Кандинского «Пестрая жизнь» и мессианиззм в русском искусстве начала XX века // Библия в культуре и искусстве: Випперовские чтения – 1995. Вып. 28. М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 1996. С. 229). Думается, это неверно: как в многофигурных композициях Б.М. Кустодиева, К.Ф. Юона, тут нет «нарратива», а герои заменены толпой, подчиненной формальной, преимущественно декоративной, задаче.
- 63 «Все эти формы составляют определенный набор. А сами композиции словно построены по шаблону. Эта взятая напрокат расхожая красота приближает эти произведения к своеобразному китчу, что свойственно модерну вообще» (Сарабьянов Д.В., Автономова Н.Б. Василий Кандинский. Путь художника. Художник и время. Альбом. М.: Галарт, 1994. С. 17).
- 64 Лидбитер Ч. Астральный план... С. 83.
- 65 Может быть, это реминисценция мотива похищения и преследования из древнегреческого романа «Дафнис и Хлоя», который живописец пытался переложить в стихах; ср.: «От грозного черного корабля с воинами, которые похищают бедную Хлою, Кандинский пришел к уже более абстрактному образу корабля с желтыми великанами в пьесе “Желтый звук”» (Халь-Кох Е.А. Заметки о поэзии и драматургии Кандинского // Многогранный мир Кандинского. М.: Наука, 1999. С. 128).
- 66 Дворжак М. Указ. соч. С. 28. Ученый проследил морфологически сходный процесс инволюции – замены «телесного» – «психоцентрическим» в раннехристианской живописи катакомб II–IV веков н.э.
- 67 Шевченко А. Принципы кубизма и других современных течений в живописи всех времен и народов. М.: изд. А. Шевченко, 1913. С. 7–8. Литографированное издание.
- 68 Штейнер Р. Теософия... С. 101; ср. с «растворением» у Кандинского.
- 69 Штейнер Р. Путь к посвящению... С. 234 (выделение в оригинале).
- 70 Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств... С. 239–240. Сравнение дат показывает, что речь идет не о заимствовании, но – о воистину параллельном движении мысли художника и искусствоведа.
- 71 Фёдоров-Давыдов А.А. Русское искусство промышленного капитализма... С. 57. Формальный анализ в данной работе, несомненно, сделан по вёльфлиновскому образцу; ср.: «...линия Рембрандта остается разорванной даже на совершенно отделанных листах. Она не должна закрепляться в осязаемый контур, но всегда сохраняет трепетный характер» (Вёльфлин Г. Указ. соч. С. 41).
- 72 Пунин Н. В защиту живописи (к выставке современной русской живописи) // Аполлон. 1917. № 1. С. 62. Деляя последний вывод, Пунин упрекает Кандинского в «литературности»; к сожалению, некоторые современные русскоязычные исследователи при анализе

его произведений никак не могут выйти из заколдованного круга именно литературных, сюжетно-тематических ассоциаций.

- 73 Вельфлин Г. Указ. соч. С. 272.
- 74 Деррида Ж. Указ. соч. С. 295–296. Логика «опасного восполнения» (иногда называемая «логикой супплементарности») анализируется философом и в целом ряде других работ.
- 75 Безант А. Древняя мудрость (очерк теософических учений). Пер. Е. П[исаревой]. СПб.: изд. журнала «Вестник теософии», 1910. С. 81. Описание относится к «ментальной сфере».
- 76 Итин В. Страна Гонгури. Канск: Госиздат, 1922. С. 23.
- 77 Жуков И. Путешествие звена «Красной звезды» в страну чудес. Харьков: Всеукраинское о-во содействия Юному Ленину, 1924. С. 23. Мы оставляем в стороне качественную оценку цитируемых текстов.
- 78 Ларри Я. Страна счастливых. Публицистическая повесть. Л.: Областное изд-во, 1931. С. 15.
- 79 Адорно Т.В. Эстетическая теория / Пер. с нем. А.В. Дранова. М.: Республика, 2001. С. 129.
- 80 Собранный автором культурный материал (апокалипсические образы у В.С. Соловьёва и А. Белого; настроения, воплощенные в опере Н.А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже» 1907 г.) носит общий характер и может с тем же успехом рассматриваться как контекст для создания, скажем, полотен К.С. Петрова-Водкина «Купание красного коня» (1912), «Богоматерь Умиление злых сердец» (1914–1915).
- 81 Panofsky E. Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance. NY & L.: Icons, 1972 [1939]. P. 15. Автор указал, что эта методология была выдвинута им еще в 1932 г. (Panofsky E. Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenen Kunst // Logos, XXI, 1932).
- 82 В своей публикации Б.М. Соколов («Забывшее весь мир аллилуйя...» Образ Москвы и тема города в творчестве В. Кандинского 1900–1910-х гг. // Вопросы искусствознания. 1995. № 1–2) приводит слова маэстро, сказанные М. Садлеру: «Я знал, что чудовищная война надвигается в духовной сфере, и это заставило меня написать посланную Вам картину» (с. 440). Эта интересная статья, впрочем, разделяет вышеуказанные недостатки (например, попытки «психологизации» квазиперсонажей полуабстрактных картин.
- 83 Хотя П. Вейсс признает множественность «архаических источников»; ср. «Вдохновляясь образцами примитивной пиктографии, художник ловко спрессовал куски и части своей синкретической иконографии, вкупе с перелевами персидской миниатюры, шаманского бубна и мотивами Калевалы; он сводил свою живописную вселенную к иконографии скелетных останков, свободно плавающих как нестабильные сцепления событий, окутанные смутной дымкой» (Weiss P. Op. cit. P. 99–100).
- 84 Ренан Э. История первых веков христианства: Жизнь Иисуса; Апостолы [репринт. воспр. изд. Н. Глаголева, 1906]. М.: Советский писатель, 1991. С. 101, 106, 108. Первый рус. перевод книги появился в 1864 г.
- 85 Согласно его учению человеческая история подразделяется на «эпоху Бога-Отца» (Древний мир, Ветхий Завет), «эпоху Бога-Сына» (Иисус Христос, Новый Завет) и «эпоху Св. Духа», которая будет сопровождаться появлением некоего «Третьего Завета»; согласно Апокалипсису, это будет еще и Третье Царство праведников, избранных.
- 86 Мережковский Д. Грядущий Хам / Сост. А.Н. Николоюкина. М.: Республика, 2004. С. 253–253. Цитируется статья «Ответ на вопрос» (1907; вошла в книгу «Не мир, но меч», 1908).

- 87 Ringbom S. Op. cit. P. 175. Хотя здесь же автор оговаривается, что словосочетание «Третье Царство» использовалось разными немецкими авторами на протяжении 1900-х гг.
- 88 То же наблюдение, с другими выводами, у Е.Ю. Деготь: «На самом деле “внутренняя необходимость” совершенно не доказуема, и в этом и состоит новация: зритель не может измерить ее, поскольку она есть не что иное, как форма манипуляции его, зрительским, восприятием» (Деготь Е. Русское искусство XX века. М.: Трилистник, 2000. С. 14).