

Борис Фаликов

## Астральный цвет: Кандинский и теософия

В статье рассматриваются малоизученные вопросы влияния на В. Кандинского теософии Е. П. Блаватской, Энни Безант, Чарльза Ледбиттера и антропософии Рудольфа Штайнера. Автор показывает, как духовные поиски художника привели его к изучению трудов этих авторов. В них Кандинский нашел подтверждение собственным интуициям и обнаружил духовные практики, которые помогли ему по-новому увидеть мир. Однако ни теософом, ни антропософом художник не стал, поскольку считал, что не эти движения, а его собственное искусство и искусство его единомышленников подтолкнет мир в сторону чаемого им духовного преображения.

Ключевые слова:

теософия, антропософия,  
Кандинский, Блаватская, Безант,  
Ледбиттер,  
Штайнер, цвет,  
абстракция.

В 1947 году в Нью-Йорке вышла книга британского дизайнера Теренса Гарольда Робсджон-Гиббингса «Усы Моны Лизы. Критика современного искусства»<sup>1</sup>. Слово *dissection*, использованное в названии, означает не столько «критику», сколько «вскрытие». Оно отлично передает установку автора: современное искусство, над которым он проделывает критический эксперимент, — бездыханный труп. И он рассчитывает убедить в этом американских нуворишей, которым прививает изысканные вкусы. В покойники Робсджон-Гиббингс записал постимпрессионизм, фовизм, экспрессионизм, сюрреализм и абстракционизм. Короче, те направления, которые успешно борются с ним за кошельки клиентов. Один из главных аргументов рафинированного ниспровергателя — порочная связь современного искусства с оккультизмом.

После разоблачений нацистских злодеяний иррациональное было не в почете, девять тезисов против оккультизма Теодора Адорно<sup>2</sup>, написанные в том же году, что и «Усы Моны Лизы», но увидевшие свет четырьмя годами позже, окончательно расставили точки над *i*. Правда, Робсджон-Гиббингс вел атаку под другими флагами. Он защищал от оккультизма здравый смысл буржуазной культуры, тогда как Адорно — критический рационализм Просвещения. Кроме того, в отличие от философа дизайнер допускал логические ошибки. Оккультизм и нацизм укоренены в иррациональном, современное искусство связано с первым, следовательно, оно запятнано и вторым. То, что Геббельс боролся с «дегенеративным искусством» не менее настойчиво, чем сам Робсджон-Гиббингс, было оставлено тем без внимания. Как и то, что его собственные эстетические предпочтения, укорененные в античном прошлом, скорее, совпадали со вкусами нацистских бонз.

1 *Robsjohn-Gibbings T.H. Mona Lisa's Mustache: a Dissection of Modern Art. New York: Arnold A. Knopf, 1947.*

2 *Adorno T. Minima Moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1951. Pp. 251–253.*

Но суть не в этом. Пусть и упиваясь разоблачительным пафосом, Робсджон-Гиббингс напомнил о подзабытом факте — абстрактное искусство рождалось в тесном контакте с такими оккультными движениями, как теософия и антропософия. И прежде всего это относится к Василию Кандинскому.

Между тем для современников Кандинского это не было большим секретом. Уважение к Теософскому обществу и Елене Петровне Блаватской он подчеркивал в своем манифесте «О духовном в искусстве», там же есть и ссылки на журнал немецких теософов «Люцифер-Гносис», где обильно печатался Рудольф Штайнер, будущий основатель Антропософского общества. Упомянута и книга Штайнера «Теософия»<sup>3</sup>. Потом все это ушло в тень и вышло на поверхность лишь в шестидесятые годы прошлого века, когда таким исследователям, как финский историк искусства Сикстен Рингбом, пришлось с пеной у рта доказывать очевидные факты<sup>4</sup>.

Впрочем, к середине восьмидесятых то, что «оккультная наука» в каком-то смысле была повивальной бабкой абстракционизма, уже мало кого удивляло. И грандиозная выставка в Лос-Анджелесе в 1986 году «Духовное в искусстве. Абстрактная живопись, 1890–1985», с блеском проведенная куратором Морисом Такмэном, лишь подтвердила широкой публике то, что было хорошо известно специалистам.

Сейчас эзотерические и оккультные корни современного искусства широко изучаются не только в США и Европе, но и в далекой Австралии<sup>5</sup>. Творчество Василия Кандинского не исключение. Оно представляет собой благодарную почву для исследователей из разных стран. Художник писал теоретические труды по-немецки и по-русски, его картины вывешены в крупнейших музеях мира, архивы хранятся в Германии, России, Франции и США. Он был одной из первых ласточек современ-

3 *Kandinsky W. Uber das Geistige in der Kunst. Munchen: Piper, 1912; Steiner R. Theosophie. Einfuhrung in ubersinnliche Welterkenntniss und Menschenbestimmung. Berlin: C. A. Schwetschke und Sohn, 1904.*

4 *Ringbom S. The Sounding Cosmos: a Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting. Abo: Abo Academi, 1970.* Он-то первым и вспомнил о забытой послевоенной книге Робсджона-Гиббингса. Из современных исследователей ее упоминает Марко Паззи. *Pasi M. Coming forth by Night // Vaillant A., ed. Options with Nostrils. Rotterdam: Sternberg Press, Piet Zwart Institute, 2010. Pp. 103–111.*

5 *Bauduin T. The Occult and the Visual Arts // Partridge C., ed. The Occult World. New York: Routledge, 2015; Alderton Z. Color, Shape, and Music: The Presence of "Thought Forms" in Abstract Art // Literature & Aesthetics, 21 (1), June 2011. Pp. 236–258.*

ного искусства, родина которых — небо, а потому национальные границы — не более чем условность.

Духовные поиски Кандинского и его собратьев по искусству то выпадали из фокуса внимания публики, то в него возвращались. И это понятно. На протяжении двадцатого столетия культурный климат на Западе несколько раз менялся. В его начале твердыня материализма и позитивизма зашаталась (и сам художник принимал в этом расшатывании активное участие), потом укрепилась вновь, а в шестидесятые годы подверглась бурной атаке контркультуры. То, что Кандинский стал одним из ее героев, а прежде был записан в антигерои буржуазной культуры эстетическим традиционалистом Робсджоном-Гиббингсом, вовсе не случайно. Во всяком случае, один из лозунгов парижских бунтарей 1968 года *Pouvoir au imagination!* («Власть воображению!») ему бы точно понравился.

В статье рассматриваются причины, побудившие Кандинского обратиться к теософской литературе и практике. В них он обнаружил подтверждение тех интуиций о духовной первооснове мира, которые посещали его с раннего возраста. Теософская идея о том, что духовная эволюция мира может быть ускорена, была им подхвачена и переосмыслена. Но в качестве лидеров этой эволюции он мыслил не эзотериков и оккультистов, а художников, композиторов и писателей. Им-то и предстояло осуществить тот «духовный поворот», о котором он писал в своих теоретических трудах и который подготавливал своим творчеством.

### ЦВЕТНОЙ ЗВУК

Воображение играло в жизни художника огромную роль с детства. Причем наделено оно было необычными инструментами. Кандинский не только невероятно остро воспринимал цвета и долго держал их в памяти, но и слышал их звучание. Современные нейрофизиологи нередко считают такую способность к синестезии дефектом восприятия, но в начале прошлого века она воспевалась как эстетическая утонченность. И ею гордились не только Кандинский, но и его немецкий друг, создатель додекафонии Арнольд Шенберг, а другой великий композитор — Александр Скрябин — синестетиком, видимо, не был, но цветовомузыку все же сочинял.

Вот как художник описывает это переживание в своих воспоминаниях «Взгляд назад» (цитирую по русскому автопереводу): «Солнце

плавит всю Москву в один кусок, звучащий как туба, сильной рукой потрясающий всю душу. Нет, не это красное единство — лучший московский час. Он только последний аккорд симфонии, развивающей в каждом тоне высшую жизнь, заставляющей звучать всю Москву подобно *fortissimo* огромного оркестра. Розовые, лиловые, белые, синие, голубые, фишашковые, пламенно-красные дома, церкви — всякая из них как отдельная песнь — бешено-зеленая трава, низко гудящие деревья, или на тысячу ладов поющий снег, или *allegretto* голых веток и сучьев...»<sup>6</sup>

Синестезия не только подстегивает воображение, но и заставляет относиться к нему как к инструменту постижения высшей реальности, далеко превосходящей реальность обыденного. Эстетическое переживание превращается в религиозное. Неудивительно, что впечатление от музыки Вагнера у молодого Кандинского напоминает эпифанию: «Лоэнгрин же показался мне полным осуществлением моей сказочной Москвы. Скрипки, глубокие басы и прежде всего духовые инструменты воплощали в моем восприятии всю силу предвечернего часа, мысленно я видел все мои краски, они стояли у меня перед глазами. Бешеные, почти безумные линии рисовались передо мной. <...> совершенно стало мне ясно, что искусство вообще обладает гораздо большей мощностью, чем это мне представлялось...»<sup>7</sup>

Если эстетический импульс еще можно подчинить практическим интересам, то религиозный подобному приручению не поддается. Осознание своей тяги к живописи как духовного призвания заставляет Кандинского пренебречь научной карьерой. После окончания юридического факультета в Москве и профессиональных занятий этнографией ему поступило лестное приглашение в Дерптский университет. Но в тридцатилетнем возрасте он решает начать все с начала и отправляется учиться живописи в Мюнхен.

### ИЗ НЕМЦЕВ В ШАМАНЫ

Германия притягивала воображение Кандинского не в меньшей мере, чем живопись и музыка. Его бабушка по матери была прибалтийской немкой, на этом языке он много говорил ребенком, на нем он впервые

6 Kandinsky W. Ruckblicke. Berlin: Sturm Verlag, 1913. Кандинский В.В. Ступени. М.: Изд. Отдела Изобразительных Искусств Нар. Комиссариата Просвещения, 1918. С. 12–13.

7 Кандинский В.В. Ступени... С. 19.

слушал сказки и детский образ Германии был позаимствован им у братьев Гримм. Мюнхен вполне оправдал его ожидания, более того, соединил прошлое с будущим, детские грезы с мечтой об искусстве: «... немецкие сказки моих детских лет ожили во мне. Исчезнувшие теперь высокие, узкие крыши на Promenadeplatz, на теперешнем Lenbachplatz, старый Schwabing и в особенности Au, совершенно случайно открытая мною на одной из прогулок по окраинам города, превратили эти сказки в действительность. Синяя «конка» сновала по улицам, как воплощенный дух сказок, как синий воздух, наполнявший грудь легким радостным дыханием. Ярко-желтые почтовые ящики пели на углах улиц свою громкую песню канареек. Я радовался надписи *Kunstmühle* (букв. «художественная мельница»), и мне казалось, что я живу в городе искусства, а значит, и в городе сказки»<sup>8</sup>.

Однако, прежде чем попасть в сказку немецкую, Кандинский побывал в российской. Его отец был родом из Нерчинска, в жилах художника текла кровь тунгусов и манси. В Университете он увлекся этнографией, но вряд ли это было лишь научное увлечение. Интерес к своим полиэтническим корням всегда занимал Кандинского, и он с увлечением рассказывал своей последней жене Нине о прабабушке «монгольской княжне»<sup>9</sup>.

Молодой этнограф отправился на северо-восток Вологодской губернии. Неудивительно, что встреча с местами, неподалеку от которых, по семейному преданию, проживали его далекие предки и откуда они были высланы в Восточную Сибирь, произвела на него сильное впечатление. Оно носило двоякий характер. Будучи обеспеченным городским жителем, Кандинский видел нищету местных обитателей, распухшие от грубой пищи животы, но их мифы и верования, которые он изучал, поразили его своей изощренностью. Более того, анализируя их, он избежал плоского позитивизма и кое-что соотнес с собственным духовным опытом. Американской исследовательнице Пег Вейс этого показалось достаточно, чтобы сделать из него этнографа, который настолько глубоко вошел в материал, что «отуземился» — вплоть до того, что не прочь был попробовать и галлюциногенные грибы<sup>10</sup>. Однако на российского Кастанеду Кандинский не тянет, скорее, исследовательница проецирует

8 Там же. С. 10.

9 Kandinsky N. Kandinsky und Ich. Mein Leben mit einem grossen Künstler. München: Kindler, 1976. P. 22.

на него культурную моду своего времени, ее работы вышли во второй половине 80-х годов прошлого века. Он вовсе не превратился в шамана (хотя Вейс и пытается разглядеть в его неврозах следы шаманской болезни), но полученные впечатления стали одним из элементов миро-воззренческого синтеза, который произошел уже в Германии.

Не меньше, если не больше поразили его зырянские избы. «В этих-то необыкновенных избах я и повстречался впервые с тем чудом, которое стало впоследствии одним из элементов моих работ. Тут я выучился не глядеть на картину со стороны, а самому *вращаться в картине*, в ней жить. Ярко помню, как я остановился на пороге перед этим неожиданным зрелищем. Стол, лавки, важная и огромная печь, шкафы, поставцы — все было расписано пестрыми, размашистыми орнаментами. По стенам лубки: символически представленный богатырь, сражение, красками переданная песня. Красный угол, весь завешанный писаными и печатными образами, а перед ними красно-тепящаяся лампадка, будто что-то про себя знающая, про себя живущая, таинственно-шепчущая скромная и гордая звезда. Когда я, наконец, вошел в горницу, живопись обступила меня, и я вошел в нее»<sup>11</sup>. Чувство эстетического ошеломления было столь велико, что позднее он истолковал его в оккультном духе.

### ИЗ ШАМАНОВ В НЕМЦЫ

В Мюнхене Кандинский поначалу записался в известную школу живописи словенца Антона Ашбе, где училось немало русских художников. С двумя из них — Алексеем Явленским и Марианной Верёвкиной он подружился надолго — со временем они вошли в созданную им и Францем Марком группу «Синий всадник». К ней присоединилась и Габриэле Мюнтер, с которой его связывали не только живописные, но и духовные интересы. Они полюбили друг друга, много путешествовали по Европе — в Италии, Голландии и Франции, где познакомились с Руссо и Матиссом. В 1908 году Мюнтер и Кандинский поселились в живописном баварском городке Мурнау неподалеку от Мюнхена, где она купила дом. В этом доме Мюнтер удалось спрятать от нацистских борцов с «деге-

10 Weiss P. Kandinsky and "Old Russia": An Ethnographic Exploration // Syracuse Scholar, Volume 7, Issue 1, Spring 1986. P. 61.

11 Кандинский В.В. Ступени... С. 28.

неративным искусством» полотна Кандинского, когда ему пришлось бежать во Францию. Эти полотна и свой архив, где сохранились бумаги художника и книги из их общей библиотеки, она передала в 1957 году в мюнхенскую Городскую галерею.

Кандинскому плохо давался рисунок, и в мюнхенскую Академию он поступил со второй попытки. Франц Штук считался «первым рисовальщиком Германии», но Кандинский учился у него другим вещам, связанным, скорее, с психологией творчества. И с благодарностью вспоминал, как мастер одним замечанием мог помочь ему завершить работу. Этот постоянный напряженный интерес к внутреннему миру и стал главным фактором в эволюции Кандинского как художника. Поэтому советов он искал не столько у людей искусства, сколько у духовных учителей.

В Германии начала прошлого века среди них ярко светила звезда Рудольфа Штайнера. Получивший естественно-научное образование в Венском технологическом институте и защитивший докторскую степень по философии в Ростокке, Штайнер долгое время трудился в Веймарском архиве Гёте, где совмещал оба интереса, разбирая работы поэта по философии природы. Особый интерес вызывало у него учение о цвете, в котором Гёте-естествоиспытатель протягивал руку Гёте-эстетике. Штайнер разделял увлечение поэта эзотерикой и оккультными науками<sup>12</sup>. Он и сам избрал для себя этот путь, начав с 1899 года читать лекции в германской секции Теософского общества и через три года возглавив ее.

Теософское общество было создано в 1875 году в Нью-Йорке русским медиумом Еленой Петровной Блаватской и американским исследователем спиритизма Генри Олкоттом. Но к началу прошлого века бразды правления в нем перешли к англичанке Энни Безант, переселившейся в Индию. С ней-то и сотрудничал Штайнер до 1913 года, пока не создал собственное Антропософское общество. Раскол, как он утверждал впоследствии, назревал давно и был связан с чрезмерным увлечением теософов религиями Востока. В то время как сам он хотел вернуться к учению Христа, пропустив его через призму западной эзотерической традиции, законным наследником которой себя считал.

12 Об изучении западной эзотерической традиции и интересе к алхимии Гете вспоминает в своих мемуарах. См.: Гете И.В. Из моей жизни. Поэзия и правда. Собрание сочинений в 10 томах. Т. 3. М.: Художественная литература, 1976. С. 288–291, 296–298.

Однако базовые принципы теософии не вызывали у него сомнения. Он верил в духовную эволюцию человечества, лидерами которой считал людей, наделенных даром ясновидения (посвященных). Люди эти транслировали через века тайные знания (по терминологии Штайнера, *Geisteswissenschaft*, «духовная наука»), которыми можно было овладеть и развить в себе сверхъестественные способности. Дело в том, что между материей и духом, как считали теософы и антропософы, не было резкого разрыва и за материальной оболочкой после нескольких слоев тонкой материи можно было прозреть духовное измерение. Этому Штайнер и обучал своих последователей, среди которых было немало людей творческих.

Встречались они и в мюнхенском окружении Кандинского. Среди них была молодая художница-теософка Мария Стракош Гислер. С ней Кандинский посещал лекции Штайнера в Мюнхене в 1907 году<sup>13</sup>. Штайнеровские идеи увлекли художника настолько сильно, что на следующий год он ездил слушать его в Берлин, где тот выступал в Доме архитекторов<sup>14</sup>. Теософией проникся и его близкий друг Алексей Явленский, оба художника встречались и беседовали со Штайнером в Мюнхене вплоть до 1913 года<sup>15</sup>.

Круг теософского чтения Кандинского был достаточно широк. Кроме «Ключа к теософии» Блаватской, на который он ссылается в главном своем труде «О духовном в искусстве», художник, скорее всего, читал ее «Тайную доктрину» в немецком переводе, который вышел в 1907–1909 годах, то есть в пик его увлечения теософией<sup>16</sup>. Подробные конспекты работ Штайнера были обнаружены в записной книжке Кандинского, которая хранится в мюнхенской Городской галерее. Все это свидетельствует, что в те годы, когда он перешел от фигуративной живописи к абстрактной, Кандинский был глубоко погружен в теософские размышления, хотя в само Общество так и не вступил.

### БОЖЕСТВЕННОЕ ЗДАНИЕ

«Духовная наука» в начале XX века была в большом почете не только у немецких интеллектуалов, но и у российской интеллигенции. На лекции Штайнера в Европу выезжали знаменитые русские писатели и философы (Мережковские, Белый, Волошин, Бердяев), самого его в Российскую империю пускали не дальше Гельсингфорса, православная церковь побаивалась чуждого влияния. Этот ореол популярности,

конечно, не мог не повлиять на Кандинского, круг интересов которого выходил далеко за рамки живописи. Но главное было в другом. Теософия помогла ему концептуально осмыслить творческие и духовные переживания, которые по мере осмысления все больше сливались в единое целое.

Материалистическая наука потеряла для Кандинского авторитет еще до отъезда из России, более того, это разочарование ускорило сам отъезд, определив выбор в пользу живописи. «Одна из самых важных преград на моем пути сама рушилась благодаря чисто научному событию. Это было разложение атома. Оно 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. Наука казалась мне уничтоженной: ее главнейшая основа была только заблуждением, ошибкой ученых, не строивших уверенной рукой камень за камнем при ясном свете божественное здание, а в потемках, наудачу и наощупь искавших истину, в слепоте своей принимая один предмет за другой»<sup>17</sup>. Но тренированный университетом ум не хотел и не мог отправиться в богемный путь легких озарений и быстрых разочарований. «Божественное здание» нужно было строить не вслепую, «наощупь», а при «ясном свете». Именно это и предлагали «оккультная наука» Блаватской и «духовная наука» Штайнера. Они казались Кандинскому вовсе не отказом от научной точности, а напротив — перенесением ее в те сферы, для описания которых раньше по преимуществу прибегали к экзальтированному косноязычию мистиков.

Такое желание поверить гармонию алгеброй было характерно не для одного Кандинского, другие модернисты тоже нередко искали в оккультизме возможность измерить вещи, которые, как считалось, измерению не подлежат. К примеру, театральным экспериментатор Питер Брук рассуждал о «величине качества», с помощью которой он

13 *Grohmann W.* Wassily Kandinsky: Life and Work. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1958. P. 41.

14 *Carlson M.* No Religion Higher than Truth. A History of Theosophical Movement in Russia, 1875–1922. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1993. P. 197.

15 *Ringbom S.* Art in the Epoch of the Great Spiritual. Occult Elements in the Early Theory of the Abstract Painting // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1966. Vol. 29. P. 393.

16 *Ibid.* P. 395.

17 *Кандинский В.В.* Ступени... С. 20.

«желал прорвать барьер между естественными науками, искусством и религией и соединить их в одном пространстве опыта»<sup>18</sup>. И обогащал свой творческий инструментарий за счет оккультных методов Петра Успенского и Георгия Гурджиева<sup>19</sup>.

Но самым главным для Кандинского было то, что теософия выделяла особое место под крышей «божественного здания» искусству. Поэтому участие в его возведении могли принимать не только оккультисты, но и писатели и художники. Особенно четко это было прописано у Штайнера, который считал, что художественная чувствительность — это предпосылка для развития духовных способностей, так как она «проникает под поверхность вещей и постигает их секреты»<sup>20</sup>.

То, что искусство имеет божественную природу, не вызывало у Кандинского ни малейшего сомнения. Его синестетический опыт восприятия цвета и музыки осознавался им как религиозный. Но ему хотелось понять его природу, тогда как ни позитивистская наука, ни традиционная религия объяснить ее толком не могли. А теософия как раз объясняла. Лучи творения, испускаемые Абсолютом, рядом с ним еще не дифференцировались на цвет и звук. Поэтому чем ближе к высотам духа поднимается человеческое сознание, тем целостнее его восприятие. Неудивительно, что это возвышенное толкование способности к синестезии привлекло к теософии не только наделенного ей Кандинского, но и Скрябина, который ей, видимо, не обладал, но пользовался для создания цветомузыкальных опусов выкладками Блаватской<sup>21</sup>.

### Мудрость примитива

Первой из трех целей Теософского общества, выработанных вскоре после его основания, было «создание ядра вселенского братства человечества вне расовых, вероучительных, половых и кастовых различий»<sup>22</sup>. Блаватская, Олкотт и их последователи верили, что «тайная мудрость» была достоянием всего человечества. Более того, древние народы, которые в эпоху колониального господства Запада было принято считать

18 Брук П. Нить времени. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2005. С. 104.

19 Там же. С. 108.

20 Steiner R. *Wie Erlangt Man Erkenntnisse der höheren Welten?* Berlin: Folgenden, 1909. P. 47.

21 Dann K.T. *Bright Colors Falsely Seen: Synaesthesia and the Search for Transcendental Knowledge.* New Haven: Yale University Press, 1998. P. 213.

22 Cranston S. *The Extraordinary Life and Influence of Helena Blavatsky, Founder of the Theosophic Movement.* New York: J.P. Putnam's Sons, 1994. P. 146.

нецивилизованными, сохранили эту мудрость лучше других. Не случайно те посвященные (махатмы), которые «являлись» Блаватской, проживали на Гималаях, откуда и руководили духовной эволюцией человечества. Интерес первых теософов к первозданному Востоку был так силен, что заставил их перенести центр движения из Нью-Йорка в Бомбей (1879), а затем под Мадрас в Адьяр (1882). Отчеты Блаватской о путешествиях среди таинственных племен Индии, которые она начала печатать в «Московских ведомостях» М. Н. Каткова, а продолжила в его же «Русском вестнике», напоминали полевые заметки этнографа, разве что с той разницей, что исследовательница не столько изучала «туземцев», сколько восхищалась их сверхъестественными способностями<sup>23</sup>. Кандинский-этнограф был трезвее экзальтированной соотечественницы, но и он поражался изощренной мифологии зырян и удивительным качествам шаманов. Так или иначе, их объединяло уважение к духовному миру тех, кого было принято считать невежественными дикарями. И это безусловно сыграло свою роль в обращении Кандинского к теософии. Не случайно он акцентирует именно этот момент в «О духовном в искусстве». «С другой стороны, множится число людей, которые не возлагают никаких надежд на методы материалистической науки в вопросах, касающихся всего того, что не есть материя, или всего того, что недоступно органам чувств. И, подобно искусству, которое ищет помощи у примитивов, эти люди обращаются к полузабытым временам с их полузабытыми методами, чтобы там найти помощь. Эти методы, однако, еще живы у народов, на которых мы, с высоты наших знаний, привыкли смотреть с жалостью и презрением. К числу таких народов относятся, напр., индусы, которые время от времени преподносят ученым нашей культуры загадочные факты, факты, на которые или не обращали внимания, или от которых, как от назойливых мух, пытались отмахнуться поверхностными словами и объяснениями. Е. П. Блаватская, пожалуй, первая, после долголетнего пребывания в Индии, установила крепкую связь между этими «дикарями» и нашей культурой. Этим было положено начало одного из величайших духовных движений, которое объединяет сегодня большое число людей в «Теософском Обществе»»<sup>24</sup>.

23 Русский вестник. 1884. № 12; 1885. № 1–4; 1886. № 2, 3, 8.

24 Кандинский В. О духовном в искусстве. М.: Архимед, 1992. С. 27.

Читая этот эмоциональный пассаж, можно предположить, что, когда Кандинский ознакомился с трудами Блаватской, в его памяти возникла собственная экспедиция на Русский Север. И полученный там опыт не только обретал подтверждение в ее опыте, но и находил в ее теориях концептуальную оболочку. А это, в свою очередь, преломляло интуицию и переживания художника в теософском ключе. Рискну предположить, что тот факт, что Кандинский уделил Блаватской несколько страниц в своем манифесте, а Штайнера упомянул только в сноске, может быть связан и с тем, что ее ориентализм был ему ближе, чем штайнеровский западоцентризм.

Будучи прежде всего художником, Кандинский находил аналогии теософским идеям в искусстве. Именно в этом плане он толкует интерес своих современников к «примитивному искусству», которое видит мир глубже, чем его материальная оболочка. Он и сам стремится к такому видению в своих картинах. И теософия помогает ему понять причины этого стремления.

### АПОКАЛИПТИЧЕСКИЕ НАДЕЖДЫ

Главная тема манифеста Кандинского заявлена в самом его названии «О духовном в искусстве». Речь в нем идет о «великом повороте к Духовному», свидетелем и участником которого он является. Его разочарование в материальном мире и обслуживающей его науке не случайно. Он разделяет его со многими современниками, с теми же учеными из самых прозорливых, которые своими открытиями субатомных частиц разлагают грубую материальность мира. В христианстве начала прошлого века также усиливаются эсхатологические надежды на то, что видимый мир изменится и человечество увидит «новое небо и новую Землю». В России религиозные философы пророчествуют о том, что грядет новая эпоха Святого Духа. Но теософы говорят об этом на современном языке, который сочетает в себе научную точность с религиозным вдохновением. Во всяком случае, так кажется Кандинскому. И в этом он тоже не одинок. Эсхатологические ожидания русских символистов меняют свою форму от христианской к теософской очень легко. А еще чаще они пытаются найти синтез того и другого. Духовные поиски Андрея Белого — яркий тому пример. В начале века его эсхатологические надежды окрашены в христианские «соловьевские» тона, но через несколько лет он увлекается теософией и в 1912 году вместе с молодой женой, художни-

цей Асей Тургеневой посещает лекцию Рудольфа Штайнера в Кёльне<sup>25</sup>. После чего на много лет до ссоры в 1922 году становится его преданным учеником. Кандинский менее подвержен метаниям и крайностям. Он тоже может рассуждать о грядущем духовном повороте в Бердяевском духе: «Разве Новый Завет был бы возможен без Старого? А наша эпоха, стоящая на пороге третьего Откровения, была бы представима без второго?»<sup>26</sup> Но теософская лексика в его писаниях преобладает<sup>27</sup>.

На мой взгляд, объясняется это тем, что теософия не только в большей степени резонировала с духовным и интеллектуальным опытом Кандинского, но и тем, что она отдавала гораздо более активную роль творческой элите в одухотворении мира, чем традиционное христианство. Бердяевское учение о творчестве все же трудно назвать традиционным, да и сам он нередко зачислялся своими православными современниками в еретики, от суда по обвинению в богохульстве его спасла февральская революция<sup>28</sup>. Между тем опора на творческую элиту была органичной частью теософской, а затем в еще большей мере антропософской программы Штайнера, который не только видел в ней союзника в ускорении духовной эволюции, но и брался помогать ей в этом. И та отвечала ему взаимностью.

Поэтому обращение к нему Кандинского закономерно. Художнику мало было оставаться свидетелем поворота к духовному. Он осознавал себя его активным участником, а свое творчество не только эстетической, но и религиозной миссией. По свидетельству одного из первых британских ценителей творчества Кандинского и переводчика его манифеста на английский романиста Майкла Садлейра, который виделся с ним в Мюнхене в 1913 году, художник практиковал созерцательные упражнения в индийском духе<sup>29</sup>. Видимо, британец немного ошибся, и упражне-

25 Белый А. Рудольф Штейнер и Гёте в мировоззрении современности. Воспоминания о Штейнере. М.: Республика, 2000. С. 644–645.

26 *Kandinsky W. Ruckblicke.* Berlin: der Sturm, 1913. P. 27. В русском авторском переводе эта фраза отсутствует, как и другие отсылки к христианству, видимо, по причине авторской осторожности. Не стоит забывать, что «Ступени» были опубликованы в Москве в 1918 году.

27 Кстати говоря, Штайнер тоже пишет, подобно Бердяеву, о наступлении эпохи Святого Духа. Возможно, сходство объясняется тем, что их пророчества восходят к одному источнику: средневековому калабрийскому мистика Иоахиму Флорскому (Giacchino da Fiori, 1130–1202).

28 Бердяев Н. Самопознание. М.: Книга, 1991. С. 202–203.

29 Sadleir M. Th. *Michael Ernest Sadler 1861–1943; A Memoire by his Son.* London: Constable, 1949. P. 238. Лишнюю букву в фамилию писатель добавил, чтобы его не путали с отцом, тоже известным коллекционером.

ния были теософские. Теософы легко заимствовали для медитативной практики элементы йоги, а некоторые для пущей убедительности брали индийские псевдонимы, как, например, американец Уильям Аткинсон, известный миру в качестве Йоги Рамачараки. Кстати, его книга «Четырнадцать уроков по философии йоги и восточный оккультизм» (1911) хранится среди бумаг Кандинского в Городской галерее в Мюнхене.

Так или иначе, преображение мира в христианстве, видимо, казалось ему слишком пассивным, оно целиком и полностью зависело от Бога. Да и эстетический консерватизм православия его вряд ли устраивал. Теософский активизм привлекал его больше, хотя старомодные вкусы теософов ему тоже были чужды.

### ТРЕУГОЛЬНИК И ПИРАМИДА

Как считает Сикстен Рингбом, интерес Кандинского к Штайнеру был во многом вызван тем, что он хотел понять эстетическое учение Гёте, а Штайнер был одним из известных его интерпретаторов. Свою первую работу на эту тему он написал в 1888 году, еще работая в Веймарском архиве, но Кандинский, вероятно, читал второй вариант, переработанный в теософском духе и увидевший свет в 1909-м под несколько претенциозным названием «Гёте как отец новой эстетики»<sup>30</sup>.

Гёте утверждает (по Штайнеру), что художник не столько открывает путь божественному в мир дольний, сколько наоборот — поднимает его к небу. И в этом заключается его миссия. Кандинский воспринял это утверждение как указание на теургический характер миссии художника, которая должна вести к преображению мира. Это не только подтверждало его собственную интуицию, но и давало инструментарий для теоретического ее обоснования. Что он и проделал в манифесте о «Духовном в искусстве», который был опубликован через пару лет после выхода статьи Штайнера. В нем разработана концепция пирамиды, устремленной в будущее, на вершине которой находится истинный художник. «И каждый, углубляющийся в скрытые *внутренние* сокровища своего искусства, — завидный сотрудник в деле созидания духовной пирамиды, которая *дорастет до небес*»<sup>31</sup>.

30 Steiner R. Goethe als Vater einen neuen Aesthetik. Basel, 1909.

31 Кандинский В. О духовном... С. 40.

Аналогичным образом построена и концепция Кандинского о духовном треугольнике, который в ходе истории движется вперед и вверх. В «высших секциях» этого треугольника находятся теософы, которым он воздает должное: «В духовной атмосфере это (теософское. — Б. Ф.) движение является сильным фактором, и в этой форме оно, как звук избавления, дойдет до многих отчаявшихся сердец, окутанных мраком ночи, оно будет для них рукой, указующей и подающей помощь»<sup>32</sup>. Однако не меньшую, если не большую, роль Кандинский отводит людям искусства: «Литература, музыка и искусство являются первыми, наиболее восприимчивыми сферами, где этот поворот к духовному становится заметным в реальной форме»<sup>33</sup>. И перечисляет тех из них, которые «обращаются к сюжетам и окружению, дающим свободный исход нематериальным устремлениям жаждущей души», то есть принимают в одухотворении мира непосредственное участие<sup>34</sup>. Это Метерлинк, Вагнер, Дебюсси, Мусоргский, Скрябин, Шенберг, Сезанн, Матисс и Пикассо. В этих рассуждениях есть заметное сходство с теософской идеей духовной эволюции, центральную роль в которой играли «посвященные». Очевидно, что к их числу Кандинский относит и наиболее близких ему писателей, композиторов и художников.

С одним из них, русским композитором из прибалтийских немцев Фомой Гартманом, он создал оперу «Желтый звук», для которой сочинил либретто и собирался написать декорации. Как и музыкальные произведения Скрябина, опера должна была внести вклад в духовное преображение мира. К. С. Станиславский, однако, ставить ее отказался, а постановка в Мюнхене в 1914 году сорвалась по понятным причинам. Мир изменился, но не в лучшую сторону, и при жизни Кандинского «Желтый звук» сцены так и не увидел. Партитура Гартмана утеряна, но опера до сих пор ставится экспериментальными театральными коллективами, и музыку для нее пишут разные композиторы. В 1984 году она была поставлена Гедрюсом Мяскавичусом в Москве, музыку сочинил Альфред Шнитке. Оккультные интересы Гартман сохранил до конца жизни, став одним из самых преданных учеников Георгия Гурджиева<sup>35</sup>.

32 Там же. С. 28.

33 Там же. С. 30.

34 Там же.

35 См.: Hartmann T. and O. de. Our Life with Mr. Gurdjieff. New York: Penguin Books, 1992. Переписка Гартмана с Кандинским хранится в РГАЛИ, ф. 2037, ед. хр. 126, л. 1–12.

Что касается геометрических фигур треугольника и пирамиды, использованных Кандинским для его концепций, то они, на мой взгляд, напоминают теософскую символику. В центре эмблемы теософского движения — два треугольника, направленные вверх и вниз и пронизывающие друг друга. Внешне они напоминают «Звезду Давида», что всегда давало повод для антисемитских и конспирологических измышлений, которые иногда приобретали и вовсе фантастический характер, поскольку в эмблеме присутствует также свастика.

Но теософы вкладывали в нее совсем иной смысл. Треугольник, устремленный вниз, толковался ими как космическая инволюция, то есть нисхождение духа в материю, а тот, что был устремлен вверх, как эволюция, то есть возвращение к духу. Он-то и был, по-видимому, заимствован Кандинским в качестве символа «поворота к великому Духовному».

### КОНТРАКТ КОЛОРИСТА

Интенсивное восприятие цвета с раннего детства было характерно для художника. С этого и начинаются его мемуары: «Первые цвета, впечатлившиеся во мне, были светло-сочно-зеленое, белое, красное кармина, черное и желтое охры. Впечатления эти начались с трех лет моей жизни. Эти цвета я видел на разных предметах, стоящих перед моими глазами далеко не так ярко, как сами эти цвета»<sup>36</sup>. Такая интенсивность восприятия при склонности Кандинского к рефлексии требовала от него объяснения. Тем более, что это свойство мешало ему обращать должное внимание на предметы и препятствовало развитию дара рисовальщика. С этим он столкнулся в Мюнхене, когда обучался ремеслу. Но вспоминал утешения соучеников, мол, у колористов дар рисовальщика обычно не развит, с иронией. Прежде всего, потому, что был уверен в своем таланте, но еще и потому, что считал реалистическое изображение предмета устаревшим художественным приемом. Раннее потрясение, которое вызвал у него «Сток сена» Клода Моне, впервые увиденный на выставке импрессионистов в Москве, он позднее объяснял именно тем, что француз отказался от изображения предмета. «Смутно чувствовалось мне, что в этой картине нет предмета. С удивлением

36 Кандинский В.В. Ступени... С. 9.

и смущением замечал я, однако, что картина эта волнует и покоряет, неизгладимо врезывается в память и вдруг неожиданно так и встанет перед глазами до мельчайших подробностей. Во всем этом я не мог разобраться, а тем более был не в силах сделать из пережитого таких, на мой теперешний взгляд, простых выводов. Но что мне стало совершенно ясно — это не подозревавшаяся мною прежде, скрытая от меня дотоле, превзошедшая все мои смелые мечты сила палитры. Живопись открывала сказочные силы и прелесть. Но глубоко под сознанием был одновременно дискредитирован предмет как необходимый элемент картины»<sup>37</sup>.

Он и в Сезанне и Матиссе, которых считал спутниками на повороте к духовному, подмечал безразличие к предмету как таковому. Первый «дает им (вещам. — Б. Ф.) красочное выражение, которое является внутренней живописной нотой, и отливает их в форму, поднимающуюся до абстрактно-звучащих, излучающих гармонию, часто математических формул. Изображается не человек, не яблоко, не дерево»<sup>38</sup>. Второй «пишет «картины» и в этих «картинах» стремится передать «божественное». Чтобы достигнуть этого, он «берет в качестве исходной точки какой-нибудь предмет (человека или что-либо иное) и пользуется исключительно живописными средствами — краской и формой. Руководимый чисто индивидуальными свойствами, одаренный как француз особенно и прежде всего колористически, Матисс приписывает краске преобладающее значение и наибольший вес»<sup>39</sup>.

Отказ от изображения предмета и акцент на цвете, таким образом, ведут к тому, что живопись открывает «сказочные силу и прелесть» (Моне), выявляет в предмете «внутреннюю живописную ноту» (Сезанн) и помогает «передать божественное» (Матисс).

Борьбу с материальностью ведет и Пикассо, но он прибегает для этого к иным средствам. Он дробит предмет на части и разбрасывает их по картине. То есть опирается не на силу красок (иногда он ими просто пренебрегает), а на мощь абстрактной формы. «Матисс — краска, Пикассо — форма, — два великих указателя на великую цель», — подводит итог Кандинский. И объединяет оба средства для создания своей первой абстрактной акварели в 1910 году.

37 Там же. С. 19.

38 Кандинский В. О духовном... С. 35.

39 Там же.

### БЕСПРЕДМЕТНЫЕ АУРЫ

Какую великую цель имеет в виду Кандинский, понятно. Это устремление к глубинам Духа. Но почему в качестве главных средств избираются цвет и форма? Конечно, их важность можно объяснить чисто технически, не выходя за рамки традиционного искусствоведения. Этим собственно и занимались теоретики искусства, когда духовное измерение абстрактной живописи выпало из фокуса их внимания. Именно это произошло в несколько десятилетий перед началом и после окончания Второй мировой войны. Но к таким искусствоведам Кандинский относился весьма скептически: их внимание обращено на внешнее и они не способны видеть внутреннее<sup>40</sup>.

Зато внутреннее способны видеть ясновидцы, эта элита теософского общества. И для них изнанка мира и человека наполнена всеми оттенками цвета и самыми причудливыми формами, которые находятся в постоянном движении и взаимодействии.

В этом Кандинского убедили лекции и статьи Штайнера, но зерна, как обычно, упали на плодотворную почву собственного опыта. Во время экспедиции на Русский Север Кандинский оказался в зырянской избе и увидел вокруг себя водоворот красок, словно он оказался внутри картины. Теперь он осознал это как прорыв за материальную оболочку мира, и этот взгляд изнутри очень походил на опыт ясновидения, описанный Штайнером. Такие описания встречались у того в текстах, которые он публиковал в журнале «Люцифер-Гносис». Именно номера этого журнала были обнаружены исследователями в личной библиотеке Мюнтер и Кандинского, а конспекты из них в записной книжке художника касались теософской антропологической концепции семи тел, то есть той самой таинственной изнанки человека.

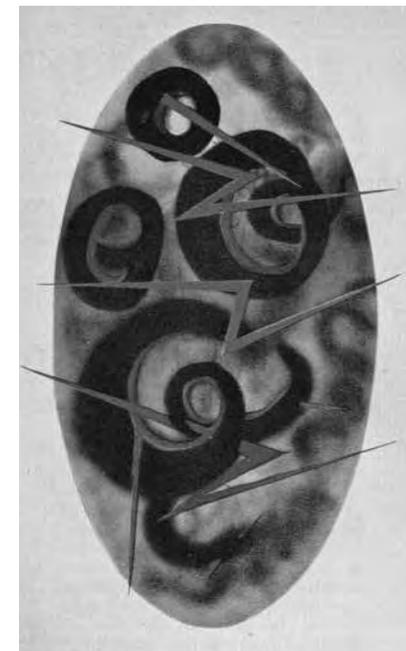
Согласно ей человек наделен не только физическим телом, но и ментальным и астральным, а также четырьмя духовными телами. И все они испускают различные цвета, яркость которых усиливается по мере утончения материи и приближению к духовной сердцевине. Как считалось в теософских кругах, они-то и были доступны сверхчужственному зрению ясновидцев, которые называли их аурой<sup>41</sup>.

40 Там же. С. 25.

41 Штайнер Р. Из области духовного знания и антропософии. М.: Энигма, 1997. С. 74.



1. Форма, построенная музыкой Шарля Гуно. Иллюстрация из 2-го издания книги Энни Безант и Чарльза Ледбитера *Мыслеформы*. 1905



2. Сильный гнев. Иллюстрация из книги Чарльза Ледбитера *Человек видимый и невидимый*. 1902

Аурой наделены и предметы внешнего мира. Но теософы полагали, что самые яркие цвета можно увидеть в духовных его глубинах, где предметы как таковые уже не существуют. В этих глубинах теософы прозревали и «мыслеформы», то есть визуальные образы мыслей, недоступные обычному физическому зрению. Причем тонкие миры были организованы по тем же законам, что и материальный. Главную роль в этом играл принцип вибрации, он же осуществлял и связь между мирами.

Этим явлениям были посвящены две книги, весьма популярные в теософских кругах. Первая так и называлась «Мыслеформы» и была написана Энни Безант и Чарльзом Ледбитером (ил. 1), вторая принадлежала перу Ледбитера и называлась «Человек видимый и невидимый»

(ил. 2)<sup>42</sup>. Отношения Штайнера и его последователей с лидерами «индийской фракции» были сложными, что в конце концов и привело к разрыву, но популярность книг была столь высока, что они были переведены на немецкий в 1908 году. Эти переводы Кандинский и читал, причем они так глубоко запали ему в душу, что книгу Ледбитера он упоминал даже в начале 1920-х годов<sup>43</sup>. В лексиконе Кандинского на всю жизнь закрепилось и понятие вибрации. Он использует его в самом известном своем образе творчества: «Вообще цвет является средством, которым можно непосредственно влиять на душу. Цвет — это клавиш; глаз — молоточек; душа — многострунный рояль. Художник есть рука, которая посредством того или иного клавиша *целесообразно* приводит в *вибрацию* человеческую душу»<sup>44</sup>.

В немецких переводах, так же как и в английских оригиналах, книги были снабжены иллюстрациями, на которых художники Джон Варли, Принс и некая мисс Макфарлей со слов авторов-ясновидцев изображали как ауры, так и мыслеформы. Никакой художественной ценности эти иллюстрации не представляли, и язвительный Робсджон-Гиббингс предложил считать их первыми абстрактными картинами в истории европейской живописи.

Но для Кандинского они были важны не как картины, а как подтверждение принципа, что освобождение цвета и формы от предмета, то есть оков материи, происходит на тех глубинах, к которым и велчаемый им «поворот к великому Духовному». А значит, задача тех художников, которые верят в преображение человека и мира, — по мере сил и таланта участвовать в этом процессе и давать зрителям возможность разделить их видение, то есть преобразить себя изнутри. «Моя книга «О духовном в искусстве», а также и *Der Blaue Reiter* («Синий всадник» — альманах, выпущенный в 1913 году участниками одноименной группы. — Б. Ф.) преследуют преимущественно цель пробуждения этой в будущем безусловно необходимой, обуславливающей бесконечные переживания способности восприятия духовной сущности в материальных и абстрактных вещах. Желание вызвать к жизни эту радостную способность в людях, ею еще не обладающих, и было главным мотивом

42 *Besant A. and Leadbeater C. Thought Forms. London, 1901; Leadbeater C. Man Visible and Invisible. London, 1902.*

43 *Grohmann W. Wassily Kandinsky... P. 41.*

44 *Кандинский В. О духовном... С. 45.*

появления обоих изданий»<sup>45</sup>. Но, конечно, в гораздо большей степени этому способствовали не теоретические труды Кандинского, а его картины.

### Гуру

Осмысление своего художнического дара, внутреннего опыта, переживаний, интуиции привело Кандинского к знакомству с Теософией. В силу жизненных обстоятельств это оказалась немецкая ее версия, которая со временем развилась в самостоятельное движение — антропософию во главе с Рудольфом Штайнером. В нем Кандинский встретил духовного наставника, который не только окормлял творческую элиту, но и видел в ней надежного союзника в преображении мира и человека. Труды Блаватской, Штайнера и их единомышленников помогли художнику не только концептуализировать свой опыт, но и сформулировать собственную миссию, которая сочетала в себе художественное и религиозное измерение. Он осознал себя активным участником поворота к духовному миру, о котором пророчествовала теософия.

Но Кандинский не вступил ни в Теософское, ни в Антропософское общество. Если Штайнер говорил о художниках, писателях, композиторах и поэтах как обладателях тонких чувств, способных открыть им духовные глубины под началом истинных ясновидцев (в том числе и его самого), Кандинский, судя по всему, счел себя и своих товарищей равными участниками преображения мира, задачи которых по сложности не уступали задачам теософов. И отнесся к теософской теории и практике (те самые упражнения в индийском духе, о которых упоминает Майкл Садлейр) как к подсобным инструментам для осуществления собственных задач.

Во многом это объяснялось тем, что по своей природе он был лидером, отнюдь не уступающим Штайнеру харизматическими качествами. И всегда стремился организовать своих товарищей в группу или движение. Участник «Синего всадника» Август Маке называл его «романтиком, мечтателем, фантастом и рассказчиком», жена Маке — Елизавета более прозаична. «Кандинский очень специальный и странный тип, поразительно вдохновляюще действующий на всех художников, которые попадают под его чары, в нем есть что-то особенно мистическое,

45 *Кандинский В. В. Ступени... С. 54.*

фантастическое в соединении со специальным пафосом и догматизмом <... > его искусство подобно доктрине, мировоззрению»<sup>46</sup>. Человек с такими качествами вряд ли был способен оказаться, как выражаются индийцы, «у ног гуру», скорее, он ожидал этого от других.

Не устраивала Кандинского и эстетическая консервативность теософов, чьи вкусы остались в прошлом. А самый продвинутый из них, Штайнер, не пошел дальше Ар Нуво.

Но главное — Кандинский был слишком большим художником, чтобы принести свой дар на алтарь религии. Подобно Рихарду Вагнеру, он был уверен, что способен превратить искусство в самостоятельное и мощное духовное движение. Как и у великого предшественника, у него это не получилось. Однако опусы Вагнера рождают во многих не только музыкальные, но и религиозные переживания. Так и картины Кандинского по сей день пробуждают в их ценителях как эстетические, так и мистические чувства.

## БИБЛИОГРАФИЯ

### Источники

1. *Besant A. and Leadbeater C.* Thought-Forms. London: Theosophical Publishing Society, 1901.
2. *Kandinsky W.* Uber das Geistige in der Kunst. Munchen: Piper, 1912.
3. *Kandinsky W.* Ruckblicke. Berlin: Sturm Verlag, 1913.
4. *Leadbeater C.* Man Visible and Invisible, London: Theosophical Publishing Society, 1902.
5. *Steiner R.* Goethe als Vater einen neuen Ästhetik (1888). Basel, 1909.
6. *Steiner R.* Theosophie. Einfuhrung in ubersinnliche Welterkenntniss und Menschenbestimmung. Berlin: C. A. Schwetschke und Sohn, 1904.
7. *Steiner R.* Wie Erlangt Man Erkenntnisse der hoheren Welten? Berlin: Folgenden, 1909.
8. *Кандинский В.* О духовном в искусстве (1910). М.: Архимед, 1992.
9. *Кандинский В. В.* Ступени. М.: Изд. Отдела ИЗО Наркомпроса, 1918.
10. *Штайнер Р.* Из области духовного знания и антропософии. М.: Энигма, 1997.

46 *Vriesen G.* August Macke. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1957. 2nd ed. P. 91. Цит. по: *Ringbom S.* Art in the Epoch... P. 388..

### Книги

11. *Adorno T.* Minima Moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1951.
12. *Carlson M.* No Religion Higher than Thruth. A History of Theosophical Movement in Russia, 1875–1922. Princeton: Princeton University Press, 1993.
13. *Cranston S.* The Extraordinary Life and Influence of Helena Blavatsky, Founder of the Theosophic Movement. New York: J. P. Putnam's Sons, 1994.
14. *Dann K. T.* Bright Colors Falsely Seen: Synaesthesia and the Search for Transcendental Knowledge. New Haven: Yale University Press, 1998.
15. *Grohmann W.* Wassily Kandinsky: Life and Work. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1958.
16. *Hartmann T. and O. de.* Our Life with Mr. Gurdjieff. New York: Penguin Books, 1992.
17. *Kandinsky N.* Kandinsky und Ich. Mein Leben mit einem grossen Kunstler. Munchen: Kindler, 1976.
18. *Partridge C., ed.* In The Occult World. New York: Routledge, 2015.
19. *Ringbom S.* The Sounding Cosmos: a Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting. Åbo: Åbo Academi, 1970.
20. *Robsjohn-Gibblings T. H.* Mona Lisa's Mustache: a Dissection of Modern Art. New York: Arnold A. Knopf, 1947.
21. *Sadleir M. Th.* Michael Ernest Sadler 1861–1943; A Memoire by his Son. London: Constable, 1949.
22. *Белый А.* Рудольф Штейнер и Гёте в мировоззрении современности. Воспоминания о Штейнере. М.: Республика, 2000.
23. *Бердяев Н.* Самопознание. М.: Книга, 1991.

### Статьи

26. *Alderton Z.* Color, Shape, and Music: The Presence of Thought Forms in Abstract Art // Literature & Aesthetics. June 2011. 21 (1). Pp. 236–258.
27. *Pasi M.* Coming forth by Night // *Vaillant A., ed.* Options with Nostrils. Rotterdam: Sternberg Press, Piet Zwart Institute, 2010. Pp. 103–111.
28. *Ringbom S.* Art in the Epoch of the Great Spiritual. Occult Elements in the Early Theory of the Abstract Painting // Journal of the Warbourg and Courtlauld Institutes. 1966. V. 29. Pp. 386–418.
29. *Weiss P.* Kandinsky and “Old Russia”: An Ethnographic Exploration // Syracuse Scholar. Spring 1986. Vol. 7. Issue 1. Pp. 43–62.