

Архив

Хуго Балль

Кандинский. Доклад, сделанный в «Галерее дада», Цюрих, 7 апреля 1917 года

Настоящая публикация является первым переводом на русский язык доклада Хуго Балля о Василии Кандинском, прочитанного на открытии «Галереи дада». Доклад посвящен личности, творчеству и творческому методу Кандинского, с точки зрения автора, который был лично знаком с художником в его мюнхенские годы. Во вступительной статье анализируется влияние идей Кандинского на художественную концепцию цюрихских дадаистов. Перевод, вступительная статья и комментарии Марины Изюмской.

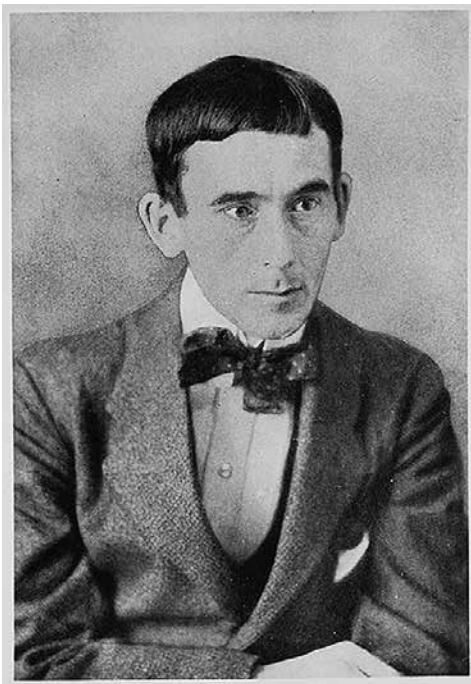
Ключевые слова:

Хуго Балль, Василий Кандинский,
«Кабаре Вольтер», «Галерея дада»,
дадаизм,
экспрессионизм.

Хуго Балль и Василий Кандинский

Хуго Балль — один из самых интересных деятелей немецкого художественного авангарда начала XX века — драматург, писатель, режиссер, основатель знаменитого «Кабаре Вольтер» и «Галереи дада» в Цюрихе в 1916–1917 годах и один из лидеров дадаистов. (Ил. 1.) «Кабаре Вольтер» должно было стать отдушиной, «нашим Кандидом против времени», как писал Балль [9, S. 155], отсылая к роману Вольтера «Кандид. Оптимизм», местом, где Балль и его соратники — Ханс Арп, Рихард Хюльзенбек, Эмми Хеннингс, Вальтер Зернер, Тристан Тцара и другие — попытались среди ужасов войны найти пути нового искусства и возможности сформировать новую личность, свободную от косного мышления, дурного вкуса и национальных предрассудков, способную радоваться. На воплощение этой идеи — поиска мощного и свободного искусства будущего — оказали немалое влияние его знакомство с теорией Василия Кандинского, изложенной в книге «О духовном в искусстве», и личная харизма художника, с которым ему довелось сотрудничать в Мюнхене. Опираясь на идею Кандинского о равенстве искусств и их взаимопроникновении и сочетании в синтетическом произведении искусства *Gesamtkunstwerk*, Балль пытался воплотить это всеобъемлющее искусство будущего в программе дадаистских вечеринок с музыкой, живописью и скульптурой, «танцем будущего», симультанным чтением стихов и вовлечением зрителей в этот универсальный перформанс.

В Мюнхене, куда он был приглашен в качестве драматурга известного театра «Каммершпиле», Балль часто общался с Кандинским, изучал его теорию, в частности, изложенную в книге «О духовном в искусстве» и в альманахе «Синий всадник», планировал совместные проекты. Осуществиться этим общим планам помешала Первая мировая война — Кандинский, как представитель державы-противника, должен был покинуть Германию, а Балль, признанный непригодным к службе,



1. Хуго Балль. Около 1916
Фотография
Швейцарский литературный архив,
Берн

вскоре уехал в Берлин, а затем в Цюрих, где и развернулись события, которые внесли его имя в историю искусства XX века.

Доклад о Василии Кандинском был прочитан Баллем в «Галерее дада» в Цюрихе 7 апреля 1917 года. Надо сказать, что Балль весьма интересовался русской культурой — как и многие представители европейской интеллигенции тех лет. Балль следил за развитием русского театра, творчеством Леонида Андреева, Чехова, методами работы Станиславского, а первый сезон в «Каммершпиле» под его руководством открылся шумевшей постановкой «Жизни человека» Андреева. В 1915 году Балль познакомился с М. Бакуниным, написал о нем монографию, в которой исследовал русский анархизм, писал и о П. Кропоткине. Постоянно общаясь с Кандинским в Мюнхене, Балль многое почерпнул у него,

наблюдая за работой над сценической композицией «Желтый звук» и продолжая размышлять над концепцией нового театра, о личности художника и задачах искусства в современных условиях. Балль оставил замечательные дневники «Бегство из времени», в которых делился мыслями о литературе и искусстве, о создании дадаистского движения и его истории глазами очевидца и участника событий.

Балль родился в семье с крепкими католическими традициями, учился философии в Гейдельберге и Мюнхене. Хотя его диссертация «Ницше в Базеле» осталась незаконченной, направленность интересов молодого Балля тем не менее очевидна. Внезапно, однако, он увлекся театром и начал обучаться у Макса Рейнхарда в Берлине, а затем переехал в Мюнхен, где стал драматургом знаменитого Театра комедии, по предложению Балля переименованного в «Каммершпиле». Вскоре он познакомился с Василием Кандинским и участниками «Синего всадника» — Францем Марком, Оскаром Кокошкой и Паулем Клее. С началом Первой мировой войны Балль просился добровольцем на фронт, но не был мобилизован по состоянию здоровья. Затем ненадолго переехал в Берлин, где вместе с писателем и будущим дадаистом Рихардом Хюльзенбеком организовывал литературные вечера, но вскоре, как и многие другие деятели культуры, переехал в нейтральную Швейцарию, и в Цюрихе, в феврале 1916 года основал «Кабаре Вольтер» — объединившее представителей нового искусства — дадаистов. В конце жизни Балль вернулся к философии, прежде всего религиозной — католицизму и мистике, в 1923-м опубликовал книгу «Византийское христианство», затем «Последствия Реформации». В свое время в Швейцарии в Монте Верита Хуго Балль искренне подружился с Германом Гессе, который поддерживал Балля, в последние годы жизни очень стесненного в средствах. Одним из его последних произведений стала биография Гессе.

Личное знакомство Хуго Балля с Василием Кандинским произошло в Мюнхене. Данные о времени этой встречи исследователи представляли разные. Например, В. Седелник указывает 1914 год: «27 мая он писал своей сестре Марии: “Я провожу очень много времени вместе с Кандинским, который представляет мне всех, кто — между Москвой и Парижем — может быть полезен для нашей идеи”. Под “нашей идеей” имелся в виду план возродить основанный в 1906 г. Георгом Фуксом “Мюнхенский художественный театр” в духе пропагандируемой Кандинским концепции “целостного художественного произведения”» [7].

Немецкий исследователь Андехайнц Мёзер, публикатор и автор комментариев к докладу Балля о Кандинском, считает датой их знакомства 1913 год [15].

Однако есть все основания считать, что встреча состоялась еще раньше, а именно в 1912 году. Балль упоминал в своем дневнике знакомство и сотрудничество с Фомой Гартманом — композитором и теоретиком, другом Кандинского: «Кандинский познакомил меня с Томасом фон Хартманом. Он только что вернулся из Москвы и рассказал много нового о Станиславском: как там под влиянием изучения индийской культуры играют Андреева и Чехова. Это было по-другому, шире, глубже, чем у нас, новее и во многом способствовало расширению моего кругозора и моих требований к современному театру» [7]. Известно, что Гартман вернулся в Мюнхен из Москвы после постановки его балета «Аленький цветочек» на сцене Большого театра в 1911 году и собирался стажироваться у известного дирижера, ученика Вагнера и руководителя Оперного театра, Феликса Мотля. А в 1912 году Гартман по семейным обстоятельствам вынужден был вернуться в Петербург. Так что знакомство Кандинского и Балля очевидно произошло не позднее 1912 года.

Об этом косвенно свидетельствует и воспоминание Балля:

Мюнхен приютил тогда художника, который придал этому городу в сравнении с другими немецкими городами одним своим присутствием преимущество модернизма, — Василия Кандинского. Можно бы считать эту оценку чрезмерной, но таким было мое тогдашнее ощущение... Когда я познакомился с Кандинским, он только что опубликовал «О духовном в искусстве» и совместно с Францем Марком «Синего всадника», две программные книги, которые легли в основу выродившегося позднее экспрессионизма. Многообразие и глубина его интересов поразительны; в еще большей мере поражали высота и утонченность его эстетической концепции. Его занимала идея возрождения общества из объединения всех художественных средств и сил. К какому бы жанру искусства он ни обращался, он всегда шел новыми путями, невзирая на издевательства и смех. В нем жили в редком согласии слово, краска и звук, и он всегда умел выразить то, что его поражало, совершенно убедительным и естественным образом. Его конечная цель заключалась в том, чтобы не только создавать художественные произведения, но и представлять искусство как таковое... Мы не могли не встретиться, и я еще и сегодня

сожалею, что война разлучила нас, едва мы собрались приступить к проекту особого рода [7].

Книга «О духовном в искусстве» вышла в мюнхенском издательстве Райнхарда Пипера в конце 1911 (с датой 1912), имела ошеломительный успех и издавалась еще дважды в 1912 года, а в мае этого же года вышел альманах «Синий всадник». Эта цитата косвенно подтверждает встречу с Кандинским именно в 1912 году.

В это время Кандинский тесно сотрудничал с Гартманом и танцовщиком Александром Сахаровым. Они познакомились в «розовом салоне» Марианны Веревкиной и Алексея Явленского в Мюнхене, на Гизелаштрассе, 23, где собирались не только русские художники, ученики школ Холлоши, Ашбе и Мюнхенской академии, но и немецкие писатели, художники и музыканты. Бывали здесь и Херварт Вальден, основатель галереи и журнала «Штурм», писатель Томас Манн, актриса Элеонора Дузе, импрессарио Сергей Дягилев. Атмосфера способствовала сближению единомышленников и рождению совместных творческих планов. Так сложился творческий союз Кандинского, выдающегося балетного танцора Александра Сахарова и композитора Фомы Гартмана. Довольно долгое время они работали вместе над постановками хореографической сюиты «Дафнис и Хлоя», сценической композиции «Желтый звук», к которым Гартман писал музыку. В альманахе «Синий всадник» была также размещена статья Гартмана «Анархия в музыке». А вскоре в этот круг был вовлечен и Хуго Балль, который хотел поручить Кандинскому и Ф. Марку работу над декорациями в театре «Каммершпиле». Балль и Кандинский также собирали материалы для сборника «Новый театр», построенного по аналогии с «Синим всадником», и в этом альманахе предполагалось участие Н. Евреинова, Н. Кульбина, А. Шенберга, Ф. Марка, Ф. Гартмана, О. Кокошки и самого В. Кандинского. К сожалению, как упоминает Балль в своем докладе, планы эти не осуществились в связи с началом войны. Впрочем, и сотрудничество Кандинского, Сахарова и Гартмана оказалось «бумажным театром» (по выражению В. Турчина): работа над балетом «Дафнис и Хлоя» была прекращена, а постановка «Желтого звука» так и не была осуществлена при жизни Кандинского. Однако идеи, зародившиеся в мюнхенский период сотрудничества — о новом *Gesamtkunstwerk*, о симультанной поэзии и «стихах без слов», получили свое развитие в художественной концепции дадаистских вечеров «Кабаре Вольтер».



2. Хуго Балль и Эмми Хеннингс
Около 1916. Фотография
Швейцарский литературный архив,
Берн

Еще одна важная для Хуго Балля и будущего «Кабаре Вольтер» встреча тоже состоялась в 1912 году в Мюнхене — здесь Балль познакомился с будущей женой Эмми Хеннингс, которая станет соратницей в организации «Кабаре Вольтер» и участницей всех дадаистских мероприятий в Цюрихе. (Ил. 2.) Они встретились в известном кабаре художников «Симплициссмус» на Тюркенштрассе, 57, — в том месте, где собиралась мюнхенская богема, где звучала музыка и читали стихи, пел свои песни под гитару поэт Франк Ведекинд. Эмми пела на сцене и вела диалог с публикой — этот сценический опыт пригодился впоследствии в устройстве программ «Кабаре Вольтер» в Цюрихе.

В октябре 1915 года в Цюрихе Балль и Хеннингс получили ангажемент в ансамбле-варьете «Максим», а затем решили открыть собственное



3. Марсель Слodka. Афиша
к открытию Кабаре Вольтер,
5 февраля 1916
Литография
Кунстхауз, Цюрих



4. Марсель Янко. Афиша вечера
Негритянского пения (*Chant nègre*)
в Кабаре Вольтер, 31 марта 1916
Иллюстрация из кн.: *Cabaret Voltaire*.
Zurich, 1916. S. 17

кабаре и арендовали в конце января 1916 года помещение молочной на углу Шпигельгассе, 1 (стоит упомянуть, что в этом же переулке, в доме 17, жил тогда В. И. Ленин и факт этот неоднократно упоминался и обсуждался дадаистами). 5 февраля 1916 года «Кабаре Вольтер» открылось для публики. (Ил. 3, 5.)

В программе первого вечера Балль читал тексты Вольтера, Тристан Тцара декламировал собственные стихи. На стенах была представлена живопись и графика Х. Арпа, П. Пикассо (из собрания Х. Арпа), М. Слodka, А. Сегала и других. Музыкальная программа помимо произведений С. Рахманинова и К. Сен-Санса включала выступление «Хора революционеров» и балалаечного оркестра. Так, с первого дня существования «Кабаре Вольтер» наметилась схема, ставшая традиционной



5. Марсель Янко. Кабаре Вольтер. 1916
Фотография с утраченного оригинала

для цюрихских суаре: живопись – музыка – декламация. Вскоре к работе «Кабаре» подключился приехавший из Берлина давний друг Балля – Р. Хюльзенбек.

В мае 1916 года под редакцией Х. Балля вышел сборник «Кабаре Вольтер», отпечатанный в типографии Юлиуса Хойбергера в Цюрихе тиражом 500 экземпляров. В этой публикации впервые зафиксировано слово «дада». Во вступительной заметке Балль писал: «...Это небольшой журнал, который мы издали по нашей инициативе и при содействии наших друзей из Франции, Италии и России. Он призван охарактеризовать деятельность и интересы кабаре, задача которого, невзирая на войну, независимо от гражданства, напомнить о тех немногих независимых, которые живут другими идеалами. Дальнейшей целью объединившихся здесь художников станет издание международного ревю» [11, S. 5]. В сборник вошли тексты Т. Тцара, Х. Балля, стихи Г. Аполлинера, Б. Сандрара, Р. Хюльзенбека, Э. Хеннингс, Я. ван Ходдиса, В. Кандинского, итальянских футуристов Ф. Канджулло, П. Буцци, Ф. Т. Маринетти, воспроизведены работы П. Пикассо (гравюра «Мадмуазель Леони»), А. Модильяни (портрет Х. Арпа), рисунки и коллажи Х. Арпа, гравюры М. Янко (афиша «Кабаре Вольтер»; ил. 4) и М. Слодки.

По замыслу Балля, кабаре должно было действовать как небольшая театральная сцена, как артистический клуб с программой лекций и дискуссий и как выставочное помещение. Участник цюрихской группы дада Х. Рихтер вспоминал: «Под влиянием Кандинского с его идеей *Gesamtkunst*... Балль организовывал выставки с обширной программой – танец, музыка, лекции...» [16, S. 202].

Впоследствии, в докладе о Кандинском Балль цитировал фрагменты книги художника, которые были особенно важны для его замысла, например:

Так же, как в музыке или живописи не существует «безобразного звучания» и внешнего «диссонанса», т. е. так же, как в этих двух искусствах всякий звук и созвучие прекрасны (целесообразны), если вытекают из внутренней необходимости, так в скором времени и в танце будут чувствовать внутреннюю ценность каждого движения, и внутренняя красота заменит внешнюю. От «некрасивых» движений, которые теперь внезапно и немедленно становятся прекрасными, тотчас исходит небывалая мощь и живая сила. С этого мгновения начинается танец будущего.



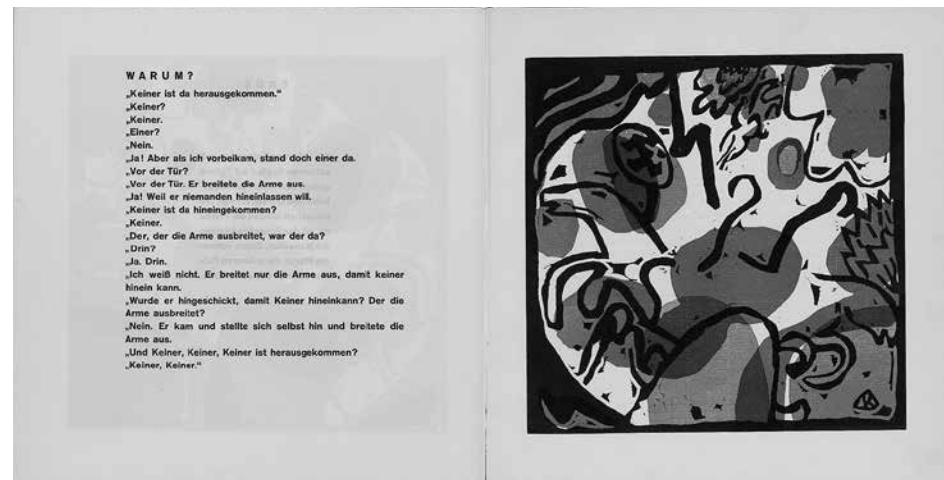
6. Стихи Василия Кандинского из цикла *Звуки*
Страница из кн.: *Cabaret*
Voltaire. Zurich, 1916. S. 21

Этот танец будущего, который таким образом становится на высоту современной музыки и живописи в качестве третьего момента, и получит сейчас же способность осуществить сценическую композицию, которая будет первым произведением монументального искусства. Сценическая композиция сначала будет состоять из следующих трех элементов:

- 1) Из музыкального движения,
- 2) Из живописного движения,
- 3) Из движения художественного танца.

<...> Представьте себе только преисполненный счастьем новый мир трех мощных элементов, которые будут служить одной творческой цели [3, с. 94–95].

Именно поэтому в программе «Кабаре» вскоре приняли участие и танцовщицы группы Рудольфа Лабана, знаменитого хореографа, открывшего в Цюрихе свою школу в феврале 1916 года. Ассистентки Лабана и ученицы его школы — Катя Вульф, Мэри Вигманн, Клер Вальтер, Сюзанна Перротте, — становятся постоянными участницами дадаистских



7. Стихотворение Василия Кандинского из цикла *Звуки*
Разворот из кн.: *Kandinsky W. Klänge*.
Munich: R. Piper & Co., 1913. S. 36–37

вечеров. Дадаистские и кубистические танцы на фоне раскрашенных деревянных масок Марселя Янко, произведений В. Кандинского и Х. Арпа, живая музыка в сочетании с шумовыми эффектами и декламацией, — воплощали синтез искусств в едином монументальном произведении, — ту сценическую композицию, о которой писал Кандинский.

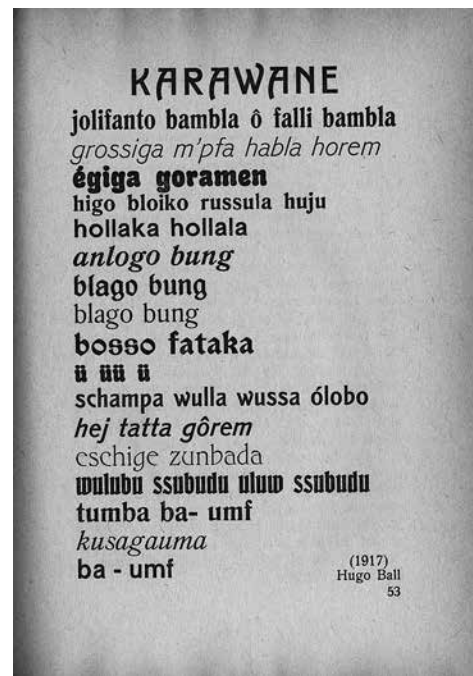
Влияние Кандинского сказалось и на опытах фонетической поэзии Балля. Балль весьма заинтересовался лишенными семантики стихами Кандинского, которые он писал с 1912 года, и опубликовал два стихотворения из цикла «Звуки» в своем альманахе «Кабаре Вольтер» (ил. 6–7), декламировал из Кандинского на выставке «Штурма» 14 апреля 1917 года. В своем докладе о Кандинском Балль называл его новатором в области поэзии: «Ни у кого, даже у футуристов, не было столь смелой попытки очищения языка. Но Кандинский сделал и следующий шаг вперед. В “Желтом звуке” он первым нашел и применил абсолютно абстрактное словотворчество, используя лишь гармонизированные гласные и согласные».

Интерес к фонетической поэзии был вызван недоверием к языку, как носителю современной цивилизации: «Я не хочу слов, которые

изобретены другими. Все слова изобретены другими <...> Стих — это повод по возможности обойтись без слов и языка. Этого проклятого языка, липкого от грязных рук маклеров, от прикосновений которых стираются монеты», — писал Балль в своем «Манифесте к первому вечеру дадаистов в Цюрихе» [1, с. 317]. Свои первые «звуковые стихи» (*Lautgedichte*) Балль прочитал 23 июня 1916 года в «Кабаре Вольтер». Это были «Лабада песня облакам» и «Караван». (Ил. 8–9.)

Одной из основополагающих идей «Синего всадника», многократно сформулированной как в одноименном альманахе, так и в программных работах В. Кандинского, в первую очередь в книге «О духовном в искусстве» является идея «внутренней необходимости», составляющей основу всякого подлинного искусства. Именно принцип «внутренней необходимости», как импульс искусства, выступал связующим для столь разнородных художников, входивших в группу: в «Синем всаднике» объединились орфизм Робера Делоне, наивное искусство Анри Руссо, стилизованные портреты Алексея Явленского, анималистические образы Франца Марка, абстракции Василия Кандинского. Почему этот принцип вызывал интерес дадаистов? Он позволял включить в орбиту искусства и примитивное искусство, и наивное искусство, и народное искусство деревенских художников (как известно, Кандинский очень ценил и собирал образцы подстекольной народной живописи, распространенные в Баварии), и работы людей с психическими отклонениями, и позволял, если не стереть, то расширить границы искусства и не-искусства, что отвечало одной из основных задач деятельности дадаистов.

Идея создания своей «Галереи дада» возникла почти через год после открытия «Кабаре Вольтер» и была осуществлена в середине марта 1917 года. Х. Балль и Т. Тцара открыли «Галерею дада» (в помещении галереи Коррей) выставкой «Штурм». Берлинская галерея и журнал *Der Sturm* под руководством Херварта Вальдена активно пропагандировали творчество экспрессионистов. На выставке было представлено 79 работ, среди них произведения В. Кандинского, П. Клее, О. Кокошки и др. Торжественное открытие было превращено в синтетическое действо: Сюзанна Перротте играла «новую музыку», Тцара читал из негритянской поэзии, Софи Тойбер исполняла абстрактные танцы, Клер Вальтер — танцовщица школы Лабана — экспрессионистские танцы. Были также предусмотрены экскурсии по выставке, которые проводились по средам Т. Тцарой, Х. Арпом и другом Арпа, искусствоведом Людви-



8. Звуковое стихотворение (*Lautgedichte*) Хуго Балля Караван. Страница из кн.: *Dada Almanach*. Berlin, 1920. S. 53



9. Хуго Балль читает стихотворение Караван в Кабаре Вольтер, 23 июня 1916 года. Фотография Швейцарский литературный архив, Берн

гом Найтцелем. Х. Балль выступил со своим программным докладом о творчестве Кандинского, Т. Тцара прочитал доклады «О экспрессионизме и абстрактном искусстве» и «Новое искусство».

Очевидно, однако, что в докладе Балля его занимает не столько научная теория Кандинского, сколько воплощенное в личности Кандинского представление о художнике нового времени. Для Балля Кандинский — универсальная личность, он художник, поэт, теоретик искусства и музыки, разработчик синтетических произведений для театра, всесторонне развитый человек, способный охватить идею *Gesamtkunstwerk* и воплотить ее в гармоничном синтезе искусств¹.

«Галерея дада» просуществовала недолго, в ее помещениях было организовано шесть суаре, а 1 июня 1917 года «Галерея» закрылась

на «бессрочные каникулы». Х. Балль и Э. Хеннингс покинули Цюрих, Рихард Хюльзенбек вернулся в Берлин и лидером цюрихских дадаистов на некоторое время — до своего отъезда в Париж — стал Т. Тцара.

Хуго Балль и Эмми Хеннингс перебрались в Берн, где он с 1917 по 1920 работал в газете *Freie Zeitung*, здесь он свел знакомство со многими политэмигрантами, а также выпустил брошюру «Критика немецкой интеллигенции», имевшую определенный общественный резонанс. Его и Эмми Хеннингс власти сочли неблагонадежными и несколько раз вызывали на допрос.

С Кандинским ему больше встретиться не довелось — сфера его интересов из области искусства переместилась в область публицистики и религиозной философии. Последние годы недолгой жизни Балль провел в Швейцарии и скончался после тяжелой болезни в 1927 году. Его жена опубликовала в 1931 году биографию «Путь Хуго Балля к Богу» и до конца жизни занималась сохранением и публикацией наследия мужа. В период национал-социализма история дадаистов замалчивалась и осуждалась как «культур-большевизм», поэтому интерес к творчеству Хуго Балля возник только после окончания войны вместе с возросшим вниманием к деятельности дадаистов в Цюрихе, Берлине и Париже.

1 Примечательно, что берлинские дадаисты, входившие в основанный в апреле 1918 года «Клуб дада» таким же универсальным человеком почитали Владимира Татлина. Правда, скорее, по ошибке. Прочитав в книге Константина Уманского «Новое искусство в России, 1914–1919» утверждение, что Татлин стирает границы между искусством и машинной техникой, «черпает формы непосредственно из мира машин, строит свои произведения “машинообразно”» [17, S. 32], дадаисты вдохновились на свой вариант «машинного искусства». Братья Д. Хартфилд и В. Херцфельде даже предложили назвать новый дадаистский журнал «ТАТЛИН» (после споров было принято название *Die Pleite* — «Банкротство»). Свообразным откликом на «Башню Третьего Интернационала» стала «Пласто-дио-дада-драма» Й. Баадера «Величие и закат Германии» — ассамбляж, подробно описанный автором в «Альманахе дада». Р. Хаусманн показал свой коллаж «Татлин живет дома» (1920; утрачен). На известной фотографии с «Ярмарки дада», опубликованной в «Альманахе дада» [12, S. 40], Гросс и Хартфилд демонстрируют свой программный плакат «Искусство умерло. Да здравствует новое машинное искусство ТАТЛИНА». Очевидно, что берлинским дадаистам Татлин представлялся русским идеологом «антиискусства». На заднем плане этой фотографии виден ассамбляж Г. Гросса и Д. Хартфилда «Одичавший обыватель Хартфилд» («Электро-механическая татлинская скульптура»).

Хуго Балль. Кандинский²

I. Время

Три явления потрясли основы искусства наших дней, придав ему новый облик и открыв возможности стремительного развития: порожденное критической философией разбожествление мира, научное расщепление атома³ и массовое расслоение населения в сегодняшней Европе.

Бог умер⁴. Рухнул целый мир. Я — динамит. Мировая история распалась на две части. Есть время до меня. И время после меня. Религия, наука, мораль — все это феномены, возникшие из постоянного страха, в котором пребывали примитивные народы. Эпоха рушится. Рушится тысячелетняя культура. Нет опор и устоев, не осталось фундаментов, не взлетевших на воздух. Церкви превратились в воздушные замки. Убеждения, предрассудки! Мир, основанный на морали, уперся в тупик. Верх — это низ, низ — это верх. Переоценка всех ценностей состоялась. Христианство постиг удар. Законы логики, центра, единства, разума стали рассматриваться как постулаты теологии, стремящейся к власти. Смысл мира оказался выкорчеван с корнем. Целесообразность мира как связующего всё и вся единого высшего сущего, — исчезла. Разверзся хаос. Настали смутные времена. Мир предстал слепым нагромождением противоборствующих неуправляемых процессов. Человек утратил свой божественный облик и превратился в материю, случайность, конгломерат, животное, продукт безумства уже затихающих беспорядочных конвульсий мысли. Человек утратил свое особое положение,

2 Перевод выполнен по изд.: [10, S. 21–30].

3 О сильном впечатлении, произведенном на него научным открытием, совершенным Нильсом Бором, — созданной им моделью атома в 1913 году, Кандинский пишет в «Ступенях»: «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» [5, с. 13].

4 «Бог умер! Бог не воскреснет! И мы его убили!» — известная цитата из книги «Веселая наука» Ф. Ницше, впоследствии породившей одноименную теологию. Мотив «Смерти Бога» был одним из важнейших в поэзии экспрессионизма — упомянем, например, стихотворение А. Эренштейна «Смерть Бога» (1917) или сборник стихов А. Вольфенштайна «Безбожные годы» (1914).

обеспеченное ему наличием разума. Он слился с природой, и стал восприниматься как любое другое существо вроде лягушки или аиста: непропорционально сложенный, с торчащей на лице зазубриной, называемой носом, торчащими по бокам головы огрызками, привычно называемыми «ушами». Человек, с которого сорвана богоподобная маска, стал обычным, ничуть не привлекательнее камня; созданный и управляемый по тем же принципам, он растворился в природе. Если нет намерения, давясь от отвращения и ужаса, утратить остатки уважения к этому жалкому подобию умершего Творца, то не стоит присматриваться к нему пристально. Революция против Бога и его созданий свершилась. Результатом стала анархия освобожденных демонов и стихийных сил. Титаны восстали и разрушили небесные замки.

Но разрушены были не только стены, каждая песчинка была раскрошена, измельчена и растоптана. Не осталось не только камня на камне, не осталось даже крупички, атома на атоме. Твердь распалась. Камень, дерево, металл распались. Большое стало малым, а малое разрослось до гигантских размеров. Мир стал кошмарным, неприютным, исчезли равновесие разумного, нормы и меры.

Учение об атоме заставило удивительным образом вибрировать все поверхности, линии, формы. Предметы изменили свой облик, вес, тектонику. Подобно тому, как в мире философии мысли расстались с иллюзиями, так в физическом мире с иллюзиями расстались тела.

Масштабы разрослись, границы пали. Последними устойчивыми принципами против произвола природы остались личный вкус, такт и логос индивидуума. Посреди тьмы, страха и безумия робко поднял

5 Важную роль в изобразительном искусстве и поэтике экспрессионизма играл образ огромного индустриального города, уничтожающего индивидуальность, растворяя ее в массовом и обезличенном. Жизнь мегаполиса — одна из основных тем художников группы «Мост», к которой они обращаются после переезда из Дрездена в Берлин. Попытки побега от цивилизации и после переселения Гогена на Таити совершали многие художники. Например, в Монте Верита рядом с Асконой в начале XX века возникла колония художников, литераторов, жители которой следовали культурам вегетарианского питания и нудистской культуры. Это популярное место притягивало творческих людей из разных стран. Сюда в разное время приезжали Айседора Дункан, Петр Кропоткин, Эль Лисицкий, Вальтер Гропиус, писатели Герман Гессе, Эрих Мюзам, Эльза Ласкер-Шюлер. С началом войны в колонию стали стягиваться деятели культуры, эмигрировавшие в Швейцарию из разных воюющих стран: знаменитый хореограф Рудольф Лабан со своими танцовщицами, художники Алексей Явленский и Марианна Веревкина, сам Хуго Балль с женой Эмми Хеннингс, а также другие будущие дадаисты — Ханс Арп, Ханс Рихтер. Так что с началом Первой мировой войны здесь образовался своеобразный протодадаистский интернационал.

свою исполинскую голову новый мир, полный предчувствий, вопросов, поисков смысла.

И еще одним элементом стала массовая культура современного мегаполиса⁵ — разрушительная, угрожающая, рыскающая в безнадежных поисках нового порядка для лежащего в руинах мира.

Частная жизнь прекратилась, мелодия умерла. Единичное мнение больше ничего не значило. Мысли и представления всем скопом атаковали мозги, а чувства захлестывали симфонии эмоций. Появились машины, занявшие место индивидуумов. Возникли агрегаты и сущности нечеловеческой, подавляющей личность монструозности. Страх стал миллионголовым существом. Мощностъ стала несоизмерима с силой отдельного человека, а исчислялась десятками тысяч лошадиных сил. Турбины, котельные, железные молоты, электричество создали не только силовые поля, но и идеи, подчинившие своей страшной власти целые города и земли; новые битвы, гибель и вознесения, новые праздники, новое небо и новый ад. Мир абстрактных демонов поглотил частное мнение, стер индивидуальность лиц, заключив их в башнеподобных масках, поглотил личную волю, украл имена отдельных предметов, разрушил Я и схлестнул между собой моря чувств, обрушившихся друг на друга. Психология стала пустой болтовней. Комплексы надрывались в крике. Метафизика громыхала, сотрясалась, подрывая устои. На горизонтах забрезжили тончайшие вибрации и поднялись неслыханные кишащие людьми монстры, размножаясь, расчлняясь, поглощая друг друга.

II. Стилъ

Художники в это время оказались обращены внутрь самих себя⁶. Их жизнь — борьба с абсурдом. Они ощущают себя разорванными, расчлененными, разрубленными на куски, им разве лишь на мгновение может повезти, и они обретут в творчестве равновесие, баланс, смысл и гармонию. Художники нашего времени больше не украшают охотничьи покои, как в эпоху Возрождения. Они не рассказывают сказки, как в период рококо, им даже нечего обожествлять, в отличие от художников готики и Раннего Ренессанса. Наибольшую близость их произведения

6 Ср. у Кандинского: «Когда потрясены религия, наука и нравственность (последняя сильной рукой Ницше) и внешние устои угрожают падением, человек обращает свой взор от внешнего внутрь самого себя» [3, с. 28].

обнаруживают скорее с пугающими масками примитивных первобытных народов, вроде чумных, или устрашающими масками перуанцев, австралийцев и африканцев. Нынешние художники противостоят миру как духовные аскеты. Они ведут скрытное существование. Они предтечи и пророки нового времени. Их произведения говорят лишь на им самим понятном языке. Они противопоставили себя обществу, как еретики Средневековья. Они создают произведения одновременно философские, политические и пророческие. Они провозвестники целой эпохи, новой универсальной культуры. Их трудно понять, да и то, если вы готовы поменять внутренние установки, готовы разорвать тысячелетиями складывавшуюся традицию. Их нельзя понять, если верить в Бога, а не в хаос. Художники этого времени противостоят самим себе и искусству в целом. Даже последний, до сих пор непоколебимый, фундамент — для них вызов⁷. Как же им продолжать быть полезными, или смиренными, или повествовательными, или отзывчивыми? Они отрекаются от окружающего мира, в котором видят лишь случайность, беспорядок и дисгармонию. Они добровольно отказываются от изображения реально существующих объектов, которые представляются им самыми искаженными из всего искаженного. Они находятся в поиске подлинного, духовного, еще не опошленного, — основы сущего, они хотят упорядочить и гармонизировать новую тему в ясных простых формах, уравновесить поверхности и массы. Они творцы новых сущностей, не имеющих аналогов в окружающем мире. Они создают образы, которые больше не подражают природе, а умножают ее с помощью новых, до сих пор неизвестных форм и открытий. В этом победное ликование художников — способность создавать сущности, называемые картинами, которые при этом равноценны розе, человеку, вечерней заре, кристаллу.

Секрет кубистов — в попытке прорвать условность поверхности холста, они размещают на этой поверхности одну или несколько воображаемых плоскостей, которые и составляют основу их композиций. Секрет Кандинского в том, что он первым (и радикальней всех кубистов) отринул все предметное как нечистое и вернулся к подлинной форме, звучанию вещей, их сущности, к основе их идентичности. В лице

7 См. ниже в главе «III. Личность»: речь идет о «внутренней необходимости» — она «последний бастион, который не способен разрушить штурмующий художник».

Пикассо (фавна) и Кандинского (монаха) наша эпоха обрела два важнейших знаменателя. У Пикассо — сумерки, ужас и муку времени, аскезу, inferнальный оскал, глубокое страдание, стоны и злость, преисподнюю и безымянную скорбь, трупную гримасу и черную боль. У Кандинского — ликование, праздничный экстаз, устремленность в небо, ангельские фуги, пестрые донкихотства, сине-красные марселезы. Кандинский благословил закат этой эпохи, обеспечил ее взлет в бесконечность порханием херувима под желто-голубые фанфары.

III. Личность

Кандинский — это освобождение, утешение, спасение и успокоение. К его картинам нужно совершать паломничества: они несут избавление от смятения, горечи поражений и отчаяния нашего времени.

Они освобождают от пут рушащегося тысячелетия. Кандинский один из величайших новаторов, мелиораторов жизни. Живая энергия его замыслов так же поразительна и уникальна, как в свое время мощь Рембрандта, как жизненная энергия Вагнера за поколение до нас. Его творческая энергия распространяется и на музыку, и на танец, на драму и поэзию. Он внес вклад одновременно и в практическую, и в теоретическую деятельность. Он критик своего творчества и своей эпохи. Он непревзойденный поэт, создатель нового театра, автор одной из самых одухотворенных книг новой немецкой литературы⁸. Стечение обстоятельств (начало войны) помешало нам стать обладателями его книги о театре, такого же масштаба и значения, как «Синий всадник». Те же обстоятельства помешали созданию международного общества художников, планировавшегося им в процессе поиска средств на осуществление своих сценических композиций. Создание подобного общества имело бы важнейшее значение для революционного преобразования театра.

Кандинский — русский. Идея свободы, перенесенная в область искусства, выражена у него очень четко. То, что он говорит об анархии, сродни высказываниям Бакунина и Кропоткина. Лишь с той разницей, что понятие свободы он применяет исключительно в спиритуальном смысле по отношению к области эстетики. В «Синем всаднике» о проблеме формы он пишет: «Анархией» называют многие современное состояние

8 Имеется в виду книга В. Кандинского «О духовном в искусстве», написанная и изданная в Мюнхене в 1911 году.

живописи. Тем же словом пользуются то там, то тут, характеризуя современное состояние музыки. Под ним ошибочно подразумевают переоценку ценностей и беспорядок. Анархия — это планомерность и порядок, устанавливаемые не внешней, в конце концов, несостоятельной силой, а чувством добра» [4].

Это «чувство добра», или «внутренняя необходимость», есть главный и единственный принцип творчества, который он признает. Лишь «внутренняя необходимость» задает рамки свободной интуиции, «внутренняя необходимость» создает внешнюю, зримую форму произведения. В конечном счете все сводится именно к необходимости, она распределяет краски, формы и массу, она несет ответственность за самые рискованные эксперименты. Она одна является ответом на вопрос о смысле и первопричине происхождения образов. В ней запечатлены те три элемента, из которых состоит произведение искусства: время, личность и художественный принцип. Она создает главное звучание, от которого ответвляются побочные звуки. Она — последний бастион, который штурмующий художник не способен разрушить. И о самой форме своих произведений Кандинский говорит: «...дух творит форму и переходит к созданию следующей»⁹. И в другом месте: «важнее всего не новый объект, а дух, явленный в этом произведении и еще — необходимая для этих прозрений свобода»¹⁰. Для него каждое произведение «дитя своего времени и мать будущего»¹¹. Следуя до самых глубин в поисках сущности предмета — его внутреннего звучания, он одновременно оставляет ему максимум свободного пространства.

Национальная принадлежность Кандинского проявляется не только в форме, но и в использовании цвета. Пестрая Россия раскрывается в его произведениях, как ни у кого другого. Бескрайние снега, над ними вечерняя или утренняя заря, малиновый цвет колокольцев на тройке, яркая подстекольная живопись из крестьянских изб¹², краски крестьянских празднеств и синие покровы Богоматери, ледяная чистота

9 ...der Geist schafft eine Form und geht zu weiteren ü der Geist schafft eine Form und geht zu weiteren über. Из статьи В. Кандинского «К вопросу о форме» в альманахе «Синий всадник» [4].

10 ... nicht der neue Wert das wichtigste ist, sondern der Geist, welcher sich in diesem Werke offenbart hat. Und weiter die für die Offenbarungen notwendige Freiheit. Из статьи В. Кандинского «К вопросу о форме» в альманахе «Синий всадник» [4].

11 Неточная цитата. Фразой «Всякое произведение искусства есть дитя своего времени, часто оно и мать наших чувств» начинается книга В. Кандинского «О духовном в искусстве» [3, с. 10].

и прозрачность, переливы красок как в северном сиянии, интенсивный зеленый, белый, киноварь. Когда представляешь себе картины Кандинского в уменьшенном формате, формате двенадцатой доли листа, то видишь яркий и сияющий, нарисованный на стекле образец. И если однажды нашел в его картинах Россию, то начинаешь узнавать силуэт колодца-журавля, композиционные формы, напоминающие фигуры с коромыслом на плечах (как в «Картина с красным пятном»)¹³. Затем обнаруживаешь всадников, скачущих по степи, будто слышишь топот копыт, жалобный плач, и видишь вихрь пасхальных праздников, чьи очертания не смогло полностью уничтожить даже самое абстрактное искусство. Затем видишь трогательную в своей простоте, подлинно-христианскую, неизведанную, тихую и дышащую сказкой Россию, которая как пробуждающаяся заря величественно и мощно разгорается в небе. Затем обретаешь в Кандинском герольда свободы его великого, граничащего с Японией и Гренландией народа. Мне всегда особенно мила была картина № 41, в которой я обнаружил именно это пограничное состояние, это пробуждение, эту чистоту гренландского полярного сияния и японскую изысканность форм, смешанные самым деликатным образом. Нами, жителями Западной Европы, эта нетронутая чистота красок и величие интуиции воспринимаются как романтизм. Но разве не была Россия всегда романтичнее Запада? Не был ли Достоевский последним великим представителем романтизма? Разве русское христианство не самый мощный и последний оплот романтизма в современной Европе? Именно в этом его культурное значение.

IV. Художник

О сущности своего искусства Кандинский высказался в трех теоретических трудах: обобщенно и в аспекте культуры — на страницах изданного совместно с Францем Марком альманаха «Синий всадник»,

12 Подстекольная живопись получила большое распространение в Европе в конце XVIII — начале XIX века. Одним из известных центров производства был, в частности, городок Мурнау в Баварии, где несколько лет жил Кандинский. Его увлечение подстекольной живописью началось именно в Германии, Балль ошибается, считая, что интерес Кандинского восходит к русским народным промыслам. При этом заметное влияние на творчество художника оказал народный лубок, действительно украшавший крестьянские избы России.

13 Абстрактная композиция «Картина с красным пятном» (1914; холст, масло, 130 × 130). Сейчас находится в собрании Национального музея современного искусства — Центра Ж. Помпиду.

по вопросам формы целенаправленно в книге «О духовном в искусстве», о вопросах живописи — в своей автобиографии, опубликованной издательством «Штурм» в монографическом альбоме, посвященном Кандинскому¹⁴.

В текстах в «Синем всаднике» и в «О духовном в искусстве» Кандинский четко противопоставил свое понимание проблемы формы ее пониманию как в экспрессионизме, так в кубизме и футуризме. По его представлению, экспрессионизм и футуризм — это направления, которые стремятся лишь к более глубокой эмоциональной переработке чувственного восприятия. Результатом тут стало опошление внешнего¹⁵ (вместо излюбленных импрессионизмом сюжетов — пейзажей, кафе, интерьеров, выступают машины, самолеты, электрические лампы и проч.). А в случае кубизма — грубоватая фантастика, не только не отрицающая материальности объекта, но трансформирующая его и, зачастую, его материальность подчеркивающая. Кубизм, в свою очередь, Кандинский также оценивает как некую переходную форму. «Кубизм показывает, насколько часто природные формы приходится насильственно подчинять конструктивным целям, и какие ненужные препятствия в таких случаях такими формами создаются» [3, с. 97]. Кубизм, который выступает за контрапункт формы, догмат простых геометрических форм (треугольник, круг, ромб и др.), применительно к объекту, как ему представляется, недостаточно полно передает симфоническое богатство времени и страдает сознательным самоограничением (аскеза Пикассо). Очевидной, часто бросающейся в глаза в «геометрической конструкции», он противопоставляет более богатую возможностями, выразительную «скрытую» рембрандтовскую свободную конструкцию. Когда в Париже нынче слышишь, как кубизм за его резкую, почти прусскую централизацию и упорядоченность обзывают «искусством бошей»¹⁶, то надо не забывать, что Кандинский одним из первых предостерегал от присущего кубизму слишком строгого

14 Речь идет о монографии «Кандинский. 1901–1913» [13].

15 В тексте «О духовном в искусстве» Кандинский разъясняет свое понятие о «внешнем»: «Понятие «внешнее» не следует здесь смешивать с понятием «материя». Первым понятием я пользуюсь только для «внешней необходимости», которая никогда не может вывести за границы общепризнанного и только традиционно «красивого». «Внутренняя необходимость» не знает этих границ и часто создает вещи, которые мы привыкли называть «некрасивыми»» [3, с. 62].

16 «Боши» (*les boches*) — уничижительный термин, которым французы называли немцев во время Франко-прусской войны 1870–1871 годов, а затем во время Первой мировой.

структурирования, заменяющего эстетические ценности моральными. Кандинский заводит речь и о соотношении чисел как о принципе конструкции. Но лишь в том случае, когда число становится окончательным воплощением законов эстетики: почему число должно быть именно 1, а не 0,33333; это означает: зачем использовать примитивную форму вместо сложной? Красота — это порядок, который не поддается вычислению ни с первого, ни с сотого раза. Красота — это умножение порядка, который уже невозможно охватить взглядом. Кубизм работает с грамматикой, Кандинский — с нестабильной, внутренней необходимостью. Его искусство стремится к раскрепощению и схватывает время во всех его проявлениях, тайных смыслах, уловках, со всеми очевидными и неочевидными подоплеками, подменой понятий, со всеми его жесткими и нежными контрастами и противоречиями. Кубизм оперирует циркулем и угольником, он измеряет, взвешивает, отсекает, он тверд и жесток, он непреклонный судья и неподкупный свидетель. Он карает и милует, в нем есть что-то от испанской инквизиции и от немецкой прямолинейности-принципиальности. Он подчиняет детали, вместо того чтобы дать им свободу. Он пруссифицирует и пурифицирует искусство. Он безобразен по определению, и именно в этом, должно быть, заключена, в понимании Кандинского, его красота. И это так и есть.

Опасность для своего собственного искусства Кандинский видит в двух вещах: в полностью абстрактном, совершенно свободном применении краски в геометрической форме, орнаменте, состоящем из уже не говорящих аллегорий и иероглифов, и в чрезмерной одухотворенности, в скатывании формы в сказочное, что лишает зрителя сильных духовных вибраций, поскольку он воспринимает сказочный мир лишь как игру иллюзии, не всерьез. Между этими двумя полюсами, преодоление которых становится вызовом интеллекту и интуиции, витальности и таланту абстрактного художника, лежит важная для Кандинского тема — «борьба тонов, утраченное равновесие, рушащиеся «принципы», внезапный барабанный бой, великие вопросы, видимо бесцельные стремления, видимо беспорядочный натиск и тоска, разбитые оковы и цепи, соединяющие воедино противоположности и противоречия» [3, с. 82].

Он приводит три различных уровня изображения, которые одновременно соответствуют трем различным по интенсивности формам переработки внешней природы: впечатления, в которых дано прямое восприятие внешней природы; импровизации, в основном являющиеся бессознательным, спонтанно возникшим выражением внутреннего

характера, выражением внутренней натуры; и композиции — разработанные медленно и почти педантично по первым наброскам симфонии внутреннего переживания цвета и формы.

Очевидно: отказ от предметного для него не догма, а вопрос степени интенсивности восприятия. С какой, однако, неслыханной бережностью, с какой восприимчивостью к массам и равновесию, с каким талантом эквилибриста работает Кандинский, в этом сила его дарования. Равновесие стало мерилем существования мира. Нет нужды судить, карать и миловать, только уравнивать: добро злом, зло — добром. Возникает покой, мир, равенство — равенство, свобода, братство форм. Но в первую очередь грандиозная свобода. Каждая образующая форма имеет свое место, находит свое место в космосе. Ничто не подавляется. Все должно цвести, парить, быть, — крича, ликуя и трубя.

Кандинского в годы учебы в Академии обидно называли пейзажистом, он и есть пейзажист, только не в общепринятом смысле. Он писал пейзажи, но это были ландшафты духовного состояния Европы накануне 1913 года, и в еще большей степени, России, вырывающейся из оков самодержавия. Эти пейзажи духовных предпосылок он написал с пылающей яркостью на небесах новой эры.

Кандинский много размышлял об учении о гармонии красок, о морали и социологии красок. Результаты этих размышлений он изложил в таблицах и теории в книге «О духовном в искусстве». Он дал литературное описание психологии красок применительно к творчеству Делакруа, Ван Гога и Сабанеева, оппонента Скрябина, пытавшегося обосновать гамму красок. Кандинский осознает санирующую, животную (чувственную) и движущую силу красок, он собирает элементы в генерал-бас живописи, но последнее его слово не катехизис краски, не обязательное учение о гармонии, а всегда только добровольный принцип внутренней необходимости, которая есть единственный вождь и обольститель. «Первые цвета, впечатлившиеся во мне, были светло-сочно-зеленое, белое, красное кармина, черное и желтое охры»¹⁷.

Если знать, что эти цвета значат для него: «Зеленое в царстве красок есть то же, что в царстве людей буржуазия: это есть бездвижный, собою вполне довольный, со всех сторон ограниченный элемент. Белый: есть

17 Этими словами начинается автобиографическая книга Кандинского «Ступени» [5, с. 1].

как бы символ мира, где исчезли все краски, все материальные свойства и субстанции. Этот мир стоит так высоко над нами, что ни один звук оттуда не доходит до нас. Великое молчание идет оттуда, подобное в материальном изображении холодной, в бесконечность уходящей стене, которой ни перейти, ни разрушить.

Красный: светлый теплый красный пробуждает ощущение силы, энергии, стремления, решительности, радости, триумфа, он напоминает звучание фанфар в музыке, сопровождаемые при этом тубой»¹⁸.

Так, например, известно, что Кандинский, мыслящий в красках, открыл свой будущий мир еще в детстве, пусть этот мир еще и не был им осознан в своей уникальности. Имеют ли его картины все же предметный психологический смысл? Вряд ли. Его психология цвета доказывает лишь остроту и чувствительность, с которой он исследует краски, она лишь попытка уловить последние тайны той «внутренней необходимости», попытка взять штурмом границы его искусства, но ни в коем случае не указание к предметному толкованию его картин.

В конце автобиографии говорится следующее: «Моя мать — москвичка, соединяющая в себе все свойства, составляющие в моих глазах всю сущность самой Москвы: выдающаяся внешняя, глубоко серьезная и строгая красота, родовитая простота, неисчерпаемая энергия, оригинально сплетенное из нервности и величественного спокойствия и самообладания соединение традиционности и истинной свободы. Москва: двойственность, сложность, высшая степень подвижности, столкновение и путаница отдельных элементов внешности, в последнем следствии представляющей собою беспримерно своеобразно единый облик, те же свойства во внутренней жизни»¹⁹. Эту внешнюю и внутреннюю Москву я считаю исходной точкой моих исканий» [5, с. 55–56].

Самым сильным переживанием своей юности он называет закат солнца над куполами и башнями Москвы. Два художественных впечатления огромной силы хранит он со студенческой поры в России:

18 Видоизмененная цитата из «О духовном в искусстве»: «Светлый теплый красный цвет (сатурн) имеет известное сходство со средне-желтым цветом (у него и в пигментации довольно много желтого) и вызывает ощущение силы, энергии, устремленности, решительности, радости, триумфа (шумного) и т. д. Музыкально он напоминает звучание фанфар с призывом тубы, — это упорный, навязчивый, сильный тон» [3, с. 74].

19 Далее следует фрагмент, выпущенный Баллем из цитируемого им текста: «...спутывающие чуждого наблюдателя (отсюда и многообразные противоречивые отзывы иностранцев о Москве), но все же в последнем следствии — жизни, такой же своеобразно-единой».

постановка «Лознгрин» в придворном московском театре²⁰ и работы Рембрандта в Эрмитаже в Санкт-Петербурге²¹. О «Лознгрине» он пишет: «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. Я не решался только сказать себе, что Вагнер музыкально написал “мой час”. Но совершенно стало мне ясно, что искусство вообще обладает гораздо большей мощностью, чем это мне представлялось, и что, с другой стороны, живопись способна проявить такие же силы, как музыка. И невозможность самому устремиться к отысканию этих сил была мучительна» [5, с. 19]. А о Рембрандте он пишет: «Рембрандт меня поразили. Основное разделение темного и светлого на две большие части, растворение тонов второго порядка в этих больших частях, слияние этих тонов в эти части, действующие двузвучием на любом расстоянии (и напомнившие мне сейчас же вагнеровские трубы) открыли передо мной совершенно новые возможности, сверхчеловеческую силу краски самой по себе, а также — с особою ясностью — повышение этой силы при помощи сопоставления, т. е. по принципу противоположения. <...> Со временем я понял, что это деление присваивает живописи элемент, ей будто бы недоступный — время» [5, с. 22–23].

С Рембрандтом и Вагнером Кандинский соотносит одновременно внутреннюю форму, время и пространство своих картин. Он делит с ними евангельско-христианское, парсифалевское и патетическое начала. Но его духовность абсолютнее, беспримеснее в своей целостности, горизонтах и инстинктах. В раннем христианстве для него ценно, что в то время даже самые слабые принимали участие в духовной борьбе. Его сценическую композицию «Желтый звук» в конце венчает воздвижение большого креста²².

20 Имеется в виду упомянутая В. Кандинским в «Ступенях» постановка оперы Р. Вагнера «Лознгрин» в Большом театре в 1889 году. Кандинскому было на тот момент 23 года.

21 В оригинальном тексте «Ступеней» Кандинский пишет о двух вещах, которые повлияли на него самым сильным образом: «К тому же времени относятся два события, наложившие печать на всю мою жизнь. Это были: французская импрессионистская выставка в Москве — и особенно “Стог сена” Клода Моне, — и постановка Вагнера в Большом театре — Лознгрин» [5, с. 18]. Впечатление, оставленное Рембрандтом он также упоминает, но в другом месте: «Дальнейшими, особенно сильными впечатлениями моего студенческого времени, также определенно сказавшимися в течение многих лет, были: Рембрандт в петербургском Эрмитаже и поездка моя в Вологодскую губернию, куда я был командирован Московским Обществом Естествознания, Антропологии и Этнографии» [5, с. 21–22].

V. Сценическая композиция и искусства

В «Синем всаднике» Кандинский развил критику вагнерианского *Gesamtkunstwerk* в пользу монументального произведения искусства будущего. Его критика обращена против вычленения каждого отдельного вида искусства из привлеченных Вагнером в *Gesamtkunstwerk*, использовавшихся лишь для наращивания выразительности, подчеркивания и усиления выразительности, игнорируя присущие им законы. Идея Кандинского о монументальной сценической композиции вытекает из противоположных предпосылок. Ему представляется сочленение автономных видов искусства, некая симфоническая композиция, в которой отдельные, восходящие к их первоначальной сущности искусства, будучи элементарными формами, становятся лишь нотным материалом той конструкции или композиции на сцене, которая позволяет сохранить каждый из видов искусства как самостоятельный образный материал, и из смешения этого очищенного материала создает новое произведение — монументальное произведения искусства будущего.

В двух таких сценических композициях — напечатанном в «Синем всаднике» «Желтом звуке» и еще не опубликованном «Фиолетовом занавесе»²³ — Кандинский практически осуществил свою теорию. Может быть, лишь схематично, но осуществил. Его, возможно, скромный в этой области талант не умаляет гениальности идеальной концепции, которая могла бы составить мощную конкуренцию даже писателям такого уровня, как Ибсен, Метерлинк, Андреев, если бы ее наконец-то с любовью однажды поставили на сцене.

Сценическая композиция, по мнению Кандинского, должна состоять из следующих элементов:

1. Музыкального звука и его движения.
2. Телесно-духовного звучания и его движения, выраженного в движении людей и предметов.
3. Красочного тона и его движения (особая возможность сцены).

22 Сценическая композиция В. Кандинского «Желтый звук» (1909) заканчивается следующей сценой: «Великан поднимает медленно в разные стороны обе руки (ладонями книзу) и растет при этом ввысь. В минуту, когда он достигает высоты сцены и его фигура уподобляется кресту, внезапно наступает темнота. Музыка исполнена выразительности, как и то, что происходит на сцене» [2].

23 Рукопись «Фиолетового занавеса» (1914) хранится в Архиве Кандинского в Национальном музее современного искусства — Центре Ж. Помпиду.

Что Кандинский подразумевает под первым и третьим пунктами, ясно после всего вышесказанного. О телесно-духовном звучании и его движении с участием людей и объектов, то есть о танце (в самом широком значении), он пишет: «Очень простое движение, цель которого неизвестна, действует уже само по себе, как значительное, таинственное, торжественное. <...> На этом принципе следовало бы построить и будет построен “новый танец”, так как он будет единственным средством использовать все значение, весь внутренний смысл движения во времени и в пространстве. <...> Мы стоим перед необходимостью создания нового танца, танца будущего. Тот же самый закон безусловного использования внутреннего смысла движения в качестве главного элемента танца будет действовать и здесь, и он приведет к цели. <...> Так же, как в музыке или в живописи не существует “безобразного звучания” и внешнего “диссонанса” <...>²⁴ так в скором времени и в танце будут чувствовать внутреннюю ценность каждого движения, и внутренняя красота заменит внешнюю. От «некрасивых» движений, которые теперь внезапно и немедленно становятся прекрасными, тотчас исходит небывалая мощь и живая сила. С этого мгновения начинается танец будущего» [3, с. 93–94].

В издательстве *Piper* Кандинский издал сборник стихотворений, который он называет «Звуки»²⁵. В поэзии Кандинский тоже был первым, кто обратился к изображению духовных процессов. Самыми простыми средствами он передает в «Звуках» движение, развитие, цвета и оттенки, например, в «Фаготе»²⁶. Здесь отказ от изобразительности все еще достигается через сопоставление взаимоисключающих элементов повествования, которые изъяты из контекста повседневной речи. Ни у кого, даже у футуристов, не было столь смелой попытки очищения языка. Но Кандинский сделал и следующий шаг вперед. В «Желтом звуке» он первым нашел и применил абсолютно абстрактное словотворчество, используя лишь гармонизированные гласные и согласные.

24 Здесь Балль убрал из цитаты Кандинского следующий текст: «т. е. так же, как в этих двух искусствах всякий звук и созвучие прекрасны (целесообразны), если вытекают из внутренней необходимости».

25 См.: [14].

26 «Вследствие тягучих, растянутых, несколько невыразительных, безучастных, долго, долго из глубины двигающихся в пустоте звуков фагота все делалось постепенно зеленым. Сначала темно и грязновато. Потом все светлее, холоднее, ядовитее, еще светлее, еще холоднее, еще ядовитее». Цит. по: [8, с. 18]. Стихотворение было опубликовано без согласия автора в сборнике «Пощечина общественному вкусу» в 1911 году [6, с. 82].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Балль Х. Манифест к первому вечеру дадаистов в Цюрихе (1916)/Пер. В. Вебера // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М.: Прогресс, 1986.
2. Кандинский В. Желтый звук (1909) // Василий Кандинский. URL: <http://www.wassilykandinsky.ru/yellowsound.php>.
3. Кандинский В. О духовном в искусстве (1911). М.: Архимед, 1992.
4. Кандинский В. К вопросу о форме (1912) // Der Blaue Reiter. URL: <http://www.kandinsky-art.ru/library/siniy-vsadnik14.html>.
5. Кандинский В. В. Ступени. Текст художника. М.: ИЗО Наркомпроса, 1918.
6. Пощечина общественному вкусу. М.: Изд. Г. Л. Кузьмина, 1912.
7. Седельник В. Д. Дадаизм и дадаисты (2010) // Дали. XX век глазами гения. URL: <http://www.dali-genius.ru/library/dadaizm-i-dadaisty19.html> (дата обращения: 10.11.2020).
8. Соколов Б. М. «Кандинский. Звуки. 1911. Издание Салона Издбского». История и замысел неосуществленного поэтического альбома // Литературное обозрение. 1996. №. 4. С. 3–41.
9. Ball H. Die Flucht aus der Zeit // Dada: Eine literarische Dokumentation. Hamburg: Rowohlt, 1964.
10. Ball H. Der Künstler und die Zeitkrankheit. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1984.
11. Cabaret Voltaire. Recueil littéraire et artistique/Édité par Hugo Ball. Zurich: Jul. Heuberger, 1916.
12. Dada Almanach/Richard Huelsenbeck, Hrsg. Berlin: Erich Reiss Verlag, 1920.
13. Kandinsky. 1901–1913. Berlin: Der Sturm, 1913.
14. Kandinsky W. Klänge. Munich: R. Piper & Co., 1913.
15. Mößer A. Hugo Balls Vortrag über Wassily Kandinsky in der Galerie Dada in Zürich am 7.4.1917 // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 1977. Bd. 51. Heft 4. S. 676–704.
16. Richter H. Dada Kunst und Antikunst. Köln: DuMont, 1964.
17. Umanskij K. Neue Kunst in Russland, 1914–1919. Potsdam: Gustav Kiepenheuer; München: Hans Goltz, 1920.

Перевод, вступительная статья и комментарии Марины Изюмской.