

**КНИГИ**





**Василий Кандинский.**

О духовном в искусстве.

Полное критическое издание с дополнениями и другими текстами о науке об искусстве. В 2 т. / Ред.-сост., автор статей и комментариев Н. Подземская

М.: БуксМАрт, 2020

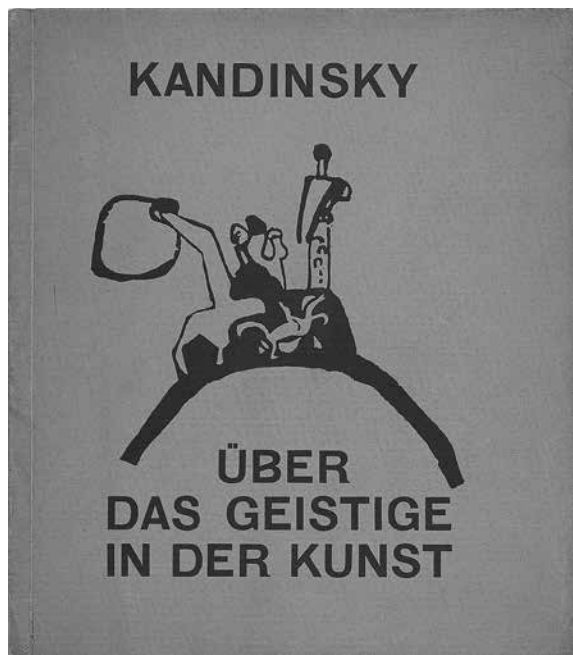
**Наталья Злыднева**

Появление этой книги — замечательное событие в гуманитарной науке. Изданий главного сочинения Кандинского, разумеется, множество — и на русском, и на разных языках мира. Давно известно, что трактат «О духовном в искусстве» для каждого и искусствоведа, историка авангарда, да и любого гуманитария — это канонический текст, а литература о творчестве и теории художника велика: в России в разные годы о них писали самые видные ученые — Д. В. Сарабьянов, Н. Б. Автономова, В. С. Турчин и другие. Однако двухтомное издание, подготовленное Надеждой Подземской, филологом и искусствоведем, научным сотрудником Института современных текстов и рукописей Центра научных исследований Франции в Париже (CNRS-ENS), можно без сомнения считать уникальным.

Здесь под одной обложкой соединились все три русские прижизненные редакции трактата (брошюры 1910 года; подготовленной, но по причине начала войны не изданной рукописи, 1913–1914; издания 1919–1921), а также третья немецкая редакция 1912 года на языке оригинала. Этот полный комплект материалов по истории труда вводится в научный оборот впервые.

Сопоставление редакций и частичная реконструкция утраченных и/или мигрирующих фрагментов текста существенно расширяет знания о теории Кандинского в целом, а также о ее генезисе и эволюции. Однако значимость труда этим далеко не исчерпывается — ценность состоит не только в параллельной публикации текстов и сопутствующих архивных материалов, но и в их масштабной научной обработке. В обширных комментариях, в статьях составителя об истории создания, а также истории публикаций трактата и его оформления, обстоятельном научном аппарате и иллюстративных приложениях перед читателем открывается планета, поистине энциклопедия творчества Кандинского во всей его многогранности и динамике, а вместе с ней — и целой эпохи (или вернее — эпох!), полифония значимых для мастера имен, научных проблем, художественных событий. Помимо основного ядра в двухтомнике содержатся впервые публикуемые, а также малоизвестные фрагменты рукописей, стенограммы выступлений Кандинского 1920-х годов, записи обсуждений его докладов на научных форумах разного времени, наброски исследований, редкие публикации и многое другое. В фокусе внимания — развитие трактата во времени и его разноплановые контексты, однако книга содержит богатый материал и для размышлений самого общего толка: о природе искусства в целом, о феномене изобразительности, о путях русского и западноевропейского авангарда, о судьбах русской культуры. Наконец, двухтомник являет собой образец подлинной интердисциплинарности в науке — столь часто прокламируемой в наше время, но редко достигаемой по сути: здесь филигранный текстологический анализ сочетается с глубоким проникновением в проблематику изобразительного искусства и многоплановую историю авангарда, выстроена целая галерея философов, ученых, художников — столпов культуры и науки конца XIX — первой трети XX века, как русских, так и европейских. Разнообразные грани гуманитарного знания находятся здесь во взаимном проникании, расширяя горизонты исследования.

Два объемных тома около 700 страниц каждый — плод многолетней работы ученого с уникальными коллекциями частных и государственных архивов, научных фондов и художественных собраний по всему миру (от Калифорнии до Мюнхена, Парижа, Рима, Иерусалима и Москвы). Требуется начальное усилие для погружения в чтение, но представленный материал захватывает: сквозь призму



1. Обложка первого издания книги Василия Кандинского *О духовном в искусстве* (Мюнхен, 1911)

лаборатории духовных исканий Кандинского перед читателем открывается сложная история интеллектуальной и художественной жизни XX века — зарождения идей автономности искусства в лоне символизма, возникновение и осмысление абстракции, неоднозначные отношения Кандинского с современными ему художественным процессом и наследием, с философией и современным научным знанием.

В первом томе содержится корпус текстов трактата. Источниками послужили авторские рукописи, машинописи и верстки, учтены даже правки, сделанные чужой рукой — все это позволило выделить основной текст каждой из редакций, представленный как наиболее адекватный воле автора. Здесь же опубликованы таблицы, архивные и печатные материалы, дополняющие основные русские редакции, а также фрагменты перевода на русский частей третьей немецкой

редакции, которая самим автором не была переведена. Критический аппарат, сопровождающий тексты, создает своего рода параллельное пространство, насыщенное разнообразными сведениями: здесь и конкретные указания на истоки того или иного положения трактата (прежде всего раннюю работу Кандинского «Язык красок»), и текстологические уточнения, исправления вошедших в научный обиход ошибок, и сопоставления переводов, и пояснения терминов и понятий Кандинского в их динамике, и отсылки к философским и теософским источникам (предполагаемым и/или текстологически подтвержденным) теории мастера, и факты его биографии времени работы над рукописями, и художественные ориентиры мастера — как в области современного ему искусства, так и искусства отдаленных эпох (от Леонардо и Альберти до Бёклина, Сезанна, Кубина и других), и его полемика с рядом современных Кандинскому течений — футуризмом, конструктивизмом и сюрреализмом. Переходя от раннего доклада/брошюры на русском — перевода с первого немецкого издания — к расширенным поздним версиям, читатель узнает, как идеи Кандинского развивались во времени: к главам о цвете и его отношении к форме, рассуждениям о треугольнике как геометрическом символе духовного роста, добавлялись главы о композиции, менялась терминология (от краски — к цвету и др.), отражались динамичные события в искусстве и обществе. В комментариях отмечены расхождения — расширения и изменения — русских переводов с немецкого оригинала, в свою очередь, повлиявшие на окончательный текст в немецком издании. Таким образом, критический аппарат позволяет рассмотреть текст книги «О духовном в искусстве» в совокупности трансформаций как сложный интертекст, как своего рода палимпсест с его мерцанием пластов и референций. Подобно живому существу трактат развивается на глазах у читателя, будто вторя тому органическому началу, которое, в представлении Кандинского, и определяет один из главных принципов внутренней необходимости в искусстве.

Второй том содержит обширные статьи Надежды Подземской, последовательно освещающие историю возникновения идей Кандинского — времени зарождения теории цвета, периодов обращения к примитиву, становления теории композиции и абстрагированной формы, наконец, периода осознания художником-теоретиком значимости науки об искусстве и первые шаги по ее практическому

внедрению в советской России. Интересно прослежено, как мысли о духовном существе живописи и его претворении в форме шли рука об руку и/или обгоняли художественную практику мастера на каждом из четко отграниченных этапов эволюции идей. Здесь же размещены и статьи о драматической истории издания трактата в Германии и России и ее прижизненных переводах в Англии, Японии и Италии, история оформления книг, а также сведения об обширных источниках исследования. В приложениях читатель найдет ряд теоретических работ Кандинского, созданных в период с 1914 по 1921/1922 год — от фрагментарных планов и набросков, стенограмм выступлений и тезисов до развернутых текстов времени работы художника в научных учреждениях раннего советского периода (Музея живописной культуры, Секции монументального искусства ИХУКа, РАХН в 1920–1921 годы). Эти редкие материалы, а чаще всего и вовсе неизвестные, закрывают лауну наших знаний о периоде между дореволюционной деятельностью Кандинского и его преподаванием в Баухаузе. Они освещают научно-организационную деятельность Кандинского в первые годы советской власти, показывают, как зарождались те его идеи, которые позже получают развитие в годы преподавания в Германии.

В процессе чтения этого труда, погружения во все расширяющийся текст-пространство самого Кандинского, а также в комментариях и историко-культурных исследованиях составителя зачинатель абстрактного искусства предстает не только как художник и теоретик искусства, но и как уникальный феномен культурного пограничья, пронизывающего все уровни «текста» жизни и творчества этого мастера-мыслителя. Действительно, двойственность Кандинского проявляется во всем. Принадлежавший сразу двум языковым и культурным общностям (русской и немецкой), он оказался в своего рода междумирье, еще на этапе поисков издателя столкнувшись с аналогичной трудностью — и немцы, и русские, упрекали автора в калькировании лексико-стилистических норм каждого из языков. Обладающий природным даром синестетического восприятия мира, Кандинский стремился перекинуть мост между цветом и звуком, и это стимулировало его исследовательскую работу, его стремление достичь такого неформального синтеза искусств, которое хранит память о духовной целостности древних. Синестезию, которая мастером понималась как резонансное колебание человеческой души,

можно также отнести к пограничью, обусловленному чувственной обостренностью его природы, хотя тут и другое — явственно выступают следы символизма. Трактую синестезию как прежде всего созвучие, Кандинский, по существу, следовал характерному для поэтики символизма принципу замещения/наложения реакций органов чувств (в отличие от исторического авангарда, основанного на синестезии как их сдвиге). В труде Подземской показано, что в своих установках на взаимопроникновение различных медиа Кандинский оказывался, в частности, близок визионерам-утопистам, таким как сербский философ и политический деятель Д. Митринович, маркированная «граничность» которого определялась его стремлением уничтожить все границы в принципе (прежде всего границы государственные).

Следуя принципам *Gesamtkunswerk*, вдохновившим Кандинского на идеи монументального искусства, стирания границ между живописью и музыкой, зрением и слухом, художник-теоретик настаивал и на необходимости создания науки об искусстве — стремясь разрушить также и бастион, отделяющий художественное мышление от естественно-научного знания. В изучении синестезии Кандинский опирался на наблюдения дрезденского врача Ф. Фрейденберга, а в учении о цвете значима была прежде всего фигура Гёте-ученого, в своей оптической теории опиравшегося на зрительное восприятие — в противоположность волновому учению Ньютона (здесь трудно не отметить близость Кандинского другим участникам художественного процесса начала века, и прежде всего — М. Матюшину), равно как и на более близкие по времени исследования физиолога Э. Херинга, химика, натурфилософа В. Оствальда, физика В. Руда. Этим обусловлены и лабораторные исследования Кандинского, его сотрудничество с Психоневрологическим институтом и физиком-рентгенологом Николаем Успенским (в 1919–1920 годах). Однако и тут мастер оказывался в пространстве двух миров — искусства и «положительной науки», порой получая от современников незаслуженные упреки в том, что его теория взаимодействия цвета и формы не отвечает критериям научности, что она — плод художнического мышления.

Специфическая сложность Кандинского проявилась и в характере отказа от предметности. Возвращенный в лоне символизма, он сделал решительный шаг по его преодолению, однако символизм, в частности, увлеченность Бёклиным, оставил свой отпечаток



2. Группа членов Наркомпроса.  
Слева направо: Евсей Шор, Роберт  
Фальк, Василий Кандинский, Александр  
Шеншин, Евгений Павлов, Николай  
Успенский. ГТГ, Отдел рукописей  
Фото из кн.: Василий Кандинский.  
О духовном в искусстве... М.: БуксМАрт,  
2020

на идее органической формы: тающая предметность в теории Кандинского переходила в абстракцию, в свободную от предмета форму, но хранила память о мире реалий. В этом отношении Кандинский — явный антипод Малевича, радикально разрушившего логоцентризм русской культурной традиции, выведя цвет и форму за пределы предметности как таковой. Отталкивание от Малевича и точки соприкосновения с ним, история неоднозначных отношений с французским постимпрессионизмом, немецким экспрессио-

низмом, а главное — кубофутуристами и эпохой конструктивизма в России — это интереснейшие фрагменты комментариев и статей Н. Подземской, показывающие всю новизну системы Кандинского и ее антиномии. Мысль мастера о том, что как абстрактное, так и «реалистическое» художественные изображения равноценны перед проблемой внутренней необходимости, позволяющей художнику достичь духовного наполнения формы, ставит его опять же в позицию двузначности, выход из которой — в третьем пути, в животворящей силе, которая противостоит слепому следованию умозрительным приемам (последнее — это то, в чем Кандинский часто обвинял футуристов и позднее конструктивистов). Характерно постоянное обращение Кандинского к парным понятиям: оппозиция внутреннее/внешнее пронизывает всю теорию художника. Она соприкасается и с другим важным для него противопоставлением — механического и органического. В труде Подземской показано, как, постоянно модифицируя, расширяя и уточняя взаимодополнительность членов этого противопоставления, равно как и пары чувственное и рациональное, Кандинский от интуитивизма времен югендстиля в первых редакциях трактата последовательно приходит в редакциях более поздних к идее органического начала в искусстве, в котором двойственность находит полнокровное разрешение, и в чем Кандинский сближался со своими коллегами по ГАХН, и прежде всего с А. Габричевским. В ходе уточнения и расширения понятий становится яснее, как постепенно проявляются ростки дальнейшей разработки теории, нашедшие воплощение в книге 1926 года «Точка и линия на плоскости».

Обширные комментарии позволяют окинуть единым взглядом философские корни теории Кандинского, восходящие, среди прочего, к Воррингеру, Шопенгауэру, Фрейдю, а также Блаватской и Штейнеру, и хотя в научной литературе на сей счет уже существуют значимые разработки, многочисленные отсылки к именам и понятиям, их подробное описание придают динамику и особую емкость этой проблематике. Большой интерес представляют указания на близость идей Кандинского об автономии живописи с русским формализмом в литературоведении (ранее связывавшегося — посредством фигур Якобсона и Шкловского — преимущественно с кубофутуризмом), на идею о параллелизме искусства и языка. Чтобы освоить практику свободных от предметности форм, вводимую им в искусство,

Кандинский, как убедительно показано в труде Подземской, «должен был обратиться к парадигме языка как средства коммуникации» (I, с. XXVI). Тем самым в своей концепции отвлеченной композиции, в исследовании отношений между элементами формы Кандинский приблизился и к семиотике, к осмыслению изобразительных средств как знаковой системы — эта актуальная тема, намеченная в труде Н. Подземской, еще ждет своих исследователей.

Углубленность и широта поисков Кандинского-теоретика чреват парадоксом: последний уловим в его полемике с современным искусством. Например, отмечая бессодержательную механистичность французского пуантилизма, Кандинский не преминул использовать эту технику в своей лабораторной практике с целью изучения психологического воздействия цвета на зрителя. Рано отмежевавшись от кубофутуризма вскоре после участия в манифесте «Пощечина общественному вкусу», Кандинский — как и футуристы — охотно применял излюбленное последними слово «язык» к сфере изобразительности. Он изучал семантику цвета, исходя из психологии восприятия, но при этом в понимании функции краски как пигмента сближался с Татлиным и другими представителями русского исторического авангарда, «овеществлявшими» план выражения. Плодотворным противоречием выглядит и приятие Кандинским дадаизма при полном отрицании сюрреализма, по существу продолжающего линию абсурда, но, с его точки зрения, грешащего механистичностью в визуализации внешних проекций внутреннего мира. Противоречия эти, как и сама двойственность Кандинского, — это несомненный знак целостности натуры мастера, способного соединить несоединимое: изданный труд убеждает в том, что открывшая новые пути в искусстве теория Кандинского, история публикаций его труда и сама сложная личность художника — свидетельство огромной работы духа, движения к глубинам самопознания и великих открытий на этом пути.

Художник, жаждущий выразить себя в слове, — это отличительный феномен культуры XX века, и русской в особенности. В начале века создавались тексты самые разные: от манифестов и научных трактатов до мемуаров и художественной прозы, разным было и соотношение написанного с художественной практикой того или иного мастера. Типичным для письма Кандинского стало обнажение связанности текста о живописи с самой живописью, языка с изображением. Н. Подземская приводит слова мастера о том, что «худож-

ник ... чужд ложных “объяснений” своего творчества как “душевных состояний”, что он создает лишь самостоятельные “чисто живописные сущности”» (I, с. 167; курсив Кандинского).

Но рефлексия этих сущностей определила многое в судьбах искусства и мыслей об искусстве последующих времен. Сочинение художника, впитав философию и религиозную мысль своей эпохи, в свою очередь, оказало на них обратное воздействие; оно нашло отклик и в среде политических и общественных деятелей 1920-х годов (например, у Евсея Шора) — мало исследованная страница русской культуры. Интересные отголоски отношения Кандинского к общественной жизни возникают благодаря уточнению понятий, которыми он оперирует. Так, в плодотворном творческом диалоге с композитором Шенбергом художник приходит к пониманию конструкции как системы, открытой «принципам диссонанса и анархии» (II, с. 136), где под анархией подразумевается «порядок ... устанавливаемый силой добра» (там же). И несмотря на то что — по воспоминаниям Нины Кандинской — художник не желал иметь ничего общего с официальной идеологией и политикой в целом, уже в годы советской власти, в 1918-м, он принимает активное участие в работе Отдела Изобразительных искусств Наркомпроса.

Труд Н. Подземской можно без преувеличения считать научным подвигом. Это принципиально новый этап в изучении трактата «О духовном в искусстве», его теории восприятия цвета, формы и композиции. Исследование эволюции текста, его истоков и контекста выводит изучение творчества Кандинского как неделимого единства работы духа, мысли и художественной практики на новый этап. Но что особенно важно: труд открывает новые перспективы науки об искусстве в целом, и потому его невозможно переоценить.