

Имя Василия Васильевича Кандинского ассоциируется с одним из крупнейших течений в искусстве двадцатого века — абстракционизмом. Долгое время отечественное искусствоведение обходило вниманием не только творчество и теории Кандинского, но и абстракционизм в целом. История искусства в трактовке советской школы заканчивалась Сезанном. Абстракционизм определяли направлением, отказавшимся от изображения драматургии жизни, провозгласившим целью искусства произвольное формотворчество, ведущее к разрушению формы.

Примерно так абстракционизм был отрекомендован как явление искусства двадцатого века еще в середине 1980-х гг. При этом пояснялось, что данное течение стремится раскрыть мир «духовной реальности», якобы лежащей за пределами чувственно воспринимаемой природы. Понятно, что тогда подобные стремления не могли приветствоваться и сколько-нибудь серьезно рассматриваться, ибо все, что касалось «духовной реальности» относилось к опальному идеализму. Марксизм-ленинизм окончательно решил основной вопрос философии — что является первоначальным — материя или дух — в пользу материи. Все творчество, подразумевающее своим источником не материю, а дух, чувства, сознание, — считалось идеалистическим, реакционным. В.И. Ленин раз навсегда, казалось бы, разобрался с идеализмом в своей работе «Материализм и эмпириокритицизм», после чего только опасный реакционер в безумной запальчивости стал бы оспаривать его вердикт по поводу идеализма: идеализм есть «дорога к поповщине», замаскированное повторение учения религии о сотворении мира Богом. Творчество и теоретическое наследие Кандинского, таким образом, вне сомнения оказывалось идеалистическим, следовательно, не могло претендовать

на неформальное рассмотрение. Да и могло ли быть иное отношение к деятельности человека, заявлявшего, что для него идеальным художником является тот, кто «умеет отвернуться от телесного, чтобы служить духовному» [1, с. 11].

Если с этим вопросом — отношением советского искусствоведения к абстракционизму и Кандинскому — более или менее ясно, то в отношении «дороги к поповщине», по которой он шел, такой ясности нет. Очевидно только, что не всякий идеализм ведет к христианству, намеренно называемому вождем пролетариата «поповщиной».

Современники Кандинского, религиозные философы С.Н. Булгаков и Н.А. Бердяев, видели в абстракционизме одно из проявлений кризиса творчества. У Н.О. Лосского мы находим четко аргументированное отношение не только православной, но и католической церкви к тому повороту от «телесного к духовному», к которому призывает Кандинский художников, для основания нового искусства. «Сосредоточение на духовности, оторванной от сверхдуховного и от телесности, выражающей дух, — пишет философ, — приводит к скудному *абстрактному спиритуализму*. Православие и католицизм стремятся к действительной полноте жизни и потому в своих обрядах воспитывают не только дух, но и тело, ведя его к преобразению» [2, с. 319].

Христианство учит заботливо относиться к своему телу, называя его сосудом души. Оно вобрало в себя античное отношение к телу, — в здоровом теле — здоровый дух, — творчески обогатив его суть мыслью о возможности преобразования человека по образу Христа. Эта идея прочитывается в изображении прекрасных тел у истязаемых христианских мучеников и даже у самого Христа, принимающего Крестное страдание. Так передается внутренняя красота души человека и совершенство Богочеловека. Искусство двадцатого века часто прибегает к внешней деформации образа, видя в этом принципе возможность передачи души человека, обуреваемой противоречиями. Оно также использует произвольное формотворчество, когда автор создает каждый раз некую индивидуальную аллегорию, полагаясь на эрудированность зрителя, способного увидеть в ней практически «все».

Отрицательные оценки абстракционизму со стороны мыслителей как материалистической, так и идеалистической традиции, вкуче с другими факторами, работавшими на популяризацию этого направления изобразительного искусства, способствовали созданию таинственного ореола вокруг него, налета элитарности, что

вызвало острый и стойкий интерес к этому течению, — возник эффект притягательности «запретного плода».

Вплоть до самого начала 1990-х гг. о предпосылках возникновения новых формалистических течений в России говорилось вскользь, в основном в связи с революционным движением начала двадцатого века, которым были охвачены и деятели искусства. В советское время широкому кругу людей, интересующихся искусством, в определенной степени была известна новаторская деятельность В. Маяковского (Окна РОСТА и его театральные эскизы к «Мистерии-Буфф»), В. Татлина («Башня III Интернационала» и «Летатлин»), в общих чертах давалось представление о педагогической деятельности К. Малевича. В связи с именем последнего говорили о Лисицком и «художниках круга Малевича». Так или иначе, о творчестве деятелей русского авангарда 1910–1920-х гг. можно было получить общее представление, тем более, что почти все они проявили себя в рамках ленинского плана монументальной пропаганды, который входил в программу по истории искусства, являясь удостоверением благонадежности художника. Кандинский не оставил вещественного следа в этой программе.

Так же как и новая власть, Кандинский говорил о свободе творчества, об «эмансипации от прямой зависимости от “природы”», о том, что в свободе изменения форм художник может пойти так далеко, как это позволит ему чувство, и о том, что чувство свободы просто необходимо культивировать [1, с. 54–56]. Несмотря на это, взгляды на свободу творчества у него с большевиками вскоре резко разошлись. Парадоксальное, на первый взгляд, расхождение объясняется тем, что освобожденный от «природы» человек всячески приветствовался большевиками лишь тогда, когда им было выгодно использовать творчество «эмансипированного» человека в разрушении системы ценностей «старого мира». Он устраивал их своей свободой выбора между добром и злом, порядком и беспорядком, иначе говоря, — своим стихийным анархизмом. Такой абсолютный «художественный» произвол как нельзя лучше попирает «старый мир насилия», но в деле построения «нового мира свободы», в котором «свободные от природы» художники надеялись принять активное участие, причем, на первых ролях, — ни им, ни их природной свободе не нашлось почетного места. Иллюстрируют это творческие и личные судьбы первых комиссаров комиссариата ИЗО, яркими кометами, блеснувшими на новом небе революционной России. Комиссаром ИЗО был и Кандинский, вернувшись из Германии в Россию с началом Первой мировой войны.

Н. Альтман, Д. Бурлюк, В. Древин, Эль Лисицкий, К. Малевич, П. Мансуров, М. Матюшин, В. Маяковский, О. Брик, И. Пуни, Н. Пунин, А. Родченко, О. Розанова, В. Татлин, П. Филонов, В. Хлебников, С. Чехонин, Д. Штеренберг... Все эти выдающиеся деятели авангарда, будучи комиссарами комиссариата ИЗО, приложили много усилий в борьбе против факторов, «тормозящих воздействие краски» [1, с. 60]. Каждый из них дерзал выйти за рамки традиционной изобразительности, которыми они, кстати сказать, не были ограничены, по причине своей не отягощенности грузом художественного образования и опыта работы. Они представляли собой новаторов, чья дерзость стимулирована научными открытиями конца XIX — начала XX вв. Это были люди, успешно потрудившиеся над тем, чтобы творческой личностью считали даже не того, кто живет по принципу «ни дня без строчки», а уже того, кто не мыслит дня без открытия. Желательно коренным образом меняющего доселе существующее отношение к искусству и миру в целом.

Концепция «материи» была заменена концепцией «энергии», вызванной к жизни расщеплением ядерного ядра, что повлекло за собой возникновение новых представлений о пространственно-временном континууме. «Это открытие поразило меня так, — писал Кандинский, — как если бы был объявлен конец света. В мгновение ока незыблемые, казалось, научные постулаты рассыпались в прах передо мной. Все вещи стали как бы прозрачными, потеряв свою плотность и устойчивость» [3, с. 52]. Открытие убедило художника в том, что необходимо осуществить переход от изображения видимой поверхности вещей — «материи» — к изображению «внутренне необходимого» — «энергии» и «духовности».

Часто такие глобальные цели возникали под впечатлением какого-нибудь вновь найденного формального приема в области техники искусства. Такие приемы, как правило, не влияют на глубинные основы искусства, но подкупают открывающимися соблазнами объявления о возможности быстрого осуществления в нем коренных перемен. Действительно, радикальные революционные фразы, часто поражают смелой парадоксальностью, оставаясь при этом, чистым формализмом. Испанские анархисты 1930-гг., к примеру, дали хождение следующей: «Баррикады загораживают улицы, но зато открывают перспективы».

Энтузиазмом скорого покорения пространства и времени дышала вся многосторонняя деятельность радикалов художественного творчества, ее питала идея синтеза науки и искусства.

К середине 1920-х гг. новые культурные силы страны представлялись современнику, творчески сформировавшемуся до великих российских катаклизмов, выгодно отличающимися от коллег старшего поколения. Так Михаил Гершензон признавал, что в отличие от своих сверстников, в которых за революционный период «обнаружилось много непривлекательного», молодые творческие силы оказались «чище, менее практичны, менее корыстны». Но главное отличие оказалось в том, что «в молодых преобладают формальные интересы, не идейные или нравственные; на первом плане — т. наз. “научность”, затем эрудиция». Интерес к форме преобладал настолько, что, если, например, предметом исследования нового ученого была теория литературы, то он «работает над изучением ассонансов, или рифмы, или ритма прозы» и т.п., «и дела ему нет до поэзии самой». Вот это-то и кажется человеку классической школы скучным: «все головастики» [4, с. 298], — заключает он.

«Головастиками», парящими над академической наукой и искусством, оказывалась не только молодежь, ими, мыслителями формой, были и люди вполне зрелого возраста, увлеченные созданием новых теорий, сводившихся к синтезу искусств и к расширению способностей человеческого восприятия. Перед революцией получила распространение идея сделать «слышимое видимым, а видимое — слышимым». Так, в 1914 году доктор Рудольф Штайнер читал в Дорнахе, центре европейской антропософии, лекции из курса «Тайновидение и тайнослышание» (*Okkultes Lesen und Okkultes Hoeren*). Кандинский позднее делился воспоминаниями с немецким авангардным композитором Арнольдом Шёнбергом и говорил о том, как еще в детстве цвета для него утратили связь с конкретными предметами и превратились в цветочные *тоны*, вступающие между собой в связь подобно музыкальным. Будучи студентом, он с особой остротой пережил это чувство, когда увидел «Лоэнгрину» Вагнера. Именно увидел, ибо, как вспоминал позже, «я мог видеть здесь все мои цвета, я понял, что живопись обладает таким же могуществом, что и музыка» [3, с. 47]. Музыка Вагнера представлялась ему лишенной четко определенных линий, как та живопись, к которой он стремился. Нет сомнения, что «Лоэнгрину» он воспринял подобным образом благодаря собственным мистическим умонастроениям и пробудившейся в нем «духовности», а отнюдь не благодаря музыке Вагнера.

Немалую роль в специфическом восприятии художником музыки сыграла распространенная в модернистской философии искусства тема вагнеровского «туманного расплывания».

Формулировка Ф. Ницше резюмировала увиденное им в Вагнере могучее желание заставить говорить языком музыки всё то, что не находило до него звукового выражения. Позже, отрекаясь от своего кумира, Ф. Ницше скажет, тем не менее, нечто, дополняющее эту мысль: «Гениальное заоблачное странствие Вагнера... льстит каждому нигилистическому (буддийскому) инстинкту и облекает его в музыку». Кандинский также начал свое странствие «не к чувствам и образам реального мира, не к психологической драме ярких, резко выраженных характеров, а к области “лимбов” (от *лат.* *limbus* — кайма), размытых очертаний» [3, с. 49].

Кроме Кандинского, такими странниками, размывающими границы между музыкой и живописью, были начинавшие свой путь музыкантами М.К. Чюрленис и М. Матюшин.

Михаил Матюшин (1861–1934), музыкант по образованию, был долгое время первой скрипкой Императорского придворного оркестра (1882–1913). Перед Первой мировой войной он начал разрабатывать оригинальную теорию «нового пантеизма» — целостное восприятие мира в звуке и цвете, пространстве и движении. Его интерес к «органическому миропониманию», движению, росту формы, ее связи с «пространством в четвертом измерении» выразился в ряде абстрактивистских композиций. Теории Матюшина, так же как и изыскания многих других деятелей авангарда 1910–1920-х гг., не нашли отражения в системе художественного образования и в широкой практике советских живописцев, лишь единицы последователей продолжали начатые ими эксперименты. Сами же великие «головастики» впоследствии творили в неизвестности, как Владимир Татлин, испытали горечь опалы, как Казимир Малевич, Павел Филонов и другие, сгинули в лагерях, как Николай Пунин, или покинули Россию, как Василий Кандинский.

Поиски и эксперименты все-таки продолжались, переместившись в прикладное искусство: в промышленную графику, книжное оформление, в область интерьерного проектирования — в сферу художественной деятельности, называемой дизайном.

Кандинский, уехав в 1921 году из России, оказался в Веймаре. Там с 1919 г. под руководством архитектора Вальтера Гропиуса, мечтавшего найти способ преодоления «пропасти между реальностью и идеализмом», начал работать Баухауз. Достижения Баухауза и по сей день в виде реминисценций встречаются — *Auf Schritt und Tritt* — на каждом шагу продукцией школ современного дизайна. Немецкая школа представляла собой аналог советским институциям художественно-промышленных и архитектурных

школ конструктивистского направления — ВХУТЕМАСа, ГИН-ХУКа, УНОВИСа. В Баухаузе, перемещенном в 1926 г. в Дессау, вплоть до его закрытия в 1933 году нацистами, Кандинский вместе с П. Клее, Т. Ван Дусбургом, Л. Моголи-Надем и другими известными художниками и архитекторами находил применение творческим изысканиям.

В основном после второго отъезда за границу он продолжал развивать собственные теории в области чувств, стараясь найти пути расширения зрительного восприятия. Он хотел использовать скрытые возможности живописи для отражения «внутренних стремлений во всей морально-духовной атмосфере» к неким целям, которые могли бы отразить внутреннее настроение целого периода. Пытаясь освободиться от «кошмара материалистических воззрений, сделавших из жизни вселенной злую шутку», Кандинский считал своим долгом донести до широких масс идею правомочности изображения «только внутренне необходимого», устраняя все «внешне-случайное». Эти воззрения оформились в книгу «О духовном в искусстве», впервые напечатанную на немецком языке в 1911 г. В ней говорилось, что в искусстве, поскольку оно «вечно свободно», нет места слову «должно». Следовательно, «сам собой отпадает вопрос об искаженном рисунке или искаженной натуре, а на его место выходит проблема — насколько полно художник выявил те «вибрации», которые формируют «внутренний звук» каждой изображенной им формы. Художник обязан в своей работе исходить из «принципа внутренней необходимости», который позволяет допускать любые искажения для достижения существенного — художественной цели, которая виделась Кандинскому в чисто «художественном творении».

Отметим, что кроме слова «творение» патриарх абстрактной живописи, рассуждая о цвете, сравнивает его воздействие со звучанием ангельской трубы. Есть и другие библейские образы, упоминаемые им в книге «О духовном в искусстве». Он очерчивает иерархию внутренних ценностей искусства, дает современному художнику своего рода новый завет, возвещающий о непреложном «постоянном движении духовного треугольника вперед и вверх». Прирожденное чувство художника Кандинский сравнивает с евангельским талантом, который греховно зарывать в землю, употребляя свои силы на обманное, как он выражался, воспроизведение явлений природы. Чтобы с пользой применять свой талант, следует укреплять дух, потому как работа художника трудна и часто становится для него крестом. Дух же способствует прокладыванию

мостика от реалистики к новому творчеству, в нем живопись дойдет до композиции и в качестве действительно чистого искусства станет служить божественному. Сам художник осознает свое призвание в служении искусству, он — жрец «Прекрасного», он ищет его при помощи «принципа внутренней ценности». Он называет неразрывной связью искусства и души. В ней искусство для души — язык, и на нем ей говорится о вещах, которые для души — хлеб насущный. Так для художника, ищущего вылить вовне свой «внутренний мир», создается руководство к действию, подвигающее его изучать свои внутренние стремления. «И всякий углубляющийся в скрытые внутренние сокровища своего искусства, — пишет Кандинский, — есть завидный работник в создании духовной пирамиды, которая поднимается до неба» [1, с. 20].

Перед нами не что иное, как краткое изложение вероучения нового искусства, изображающего внутренний мир творца, своего рода катехизис абстрактного экспрессионизма, наставления Кандинского для художников. Слова о том, что живопись дойдет до композиции, означают то, что сама живопись, то есть «красочные звуки», самостоятельно будут составлять композицию — некое творение новой реальности, самостоятельную духовную сущность, мост к божественному. Основатель нового искусства вспоминает евангельскую притчу о зарытом таланте. Но это еще не означает, что, говоря о божественном, он имеет в виду всё то, что Бог открыл о Себе и о спасении людей. Что подразумевается под словом божественное в понимании Кандинского, остается не ясным. Он так же ничего не говорит и про образ «Прекрасного», которому призван служить художник, указывая, что художнику поможет опознать «Прекрасное» «принцип внутренней ценности».

Умонастроения, говорящие о глубокой внутренней сосредоточенности в ожидании благой вести из глубин собственного «Я», где царит «принцип внутренней ценности», сближают Кандинского с его идейным предшественником, немецким живописцем Каспаром Давидом Фридрихом (1774–1840). Рассуждениями о внутреннем мире, внутренних звуках, внутренних стремлениях, — обо всем том, что составляет «принцип внутренней ценности», Кандинский как бы творчески развивает взгляды главы дрезденской школы романтиков. К.Д. Фридрих утверждал, что «художник должен рисовать не просто то, что он видит перед собой, но то, что видит в себе». Знаменателен также факт объявления К.Д. Фридрихом себя антиклассичным и *современным* художником. Он смело пренебрегал правилами академической композиции и техники



живописи, ради воплощения самых тонких романтических настроений. Часто его аллегории подразумевали жизнь до рождения и после смерти. Художник называл свой живописный пантеизм, иногда почти языческий, «искусством созерцания мирового духа, растворенного в природе, символизирующего начало новой эпохи в истории природы и человека» [5, с. 451–452].

Совсем не лишним было бы проследить связи между движениями богоискательства начала двадцатого века, происходившими среди русской интеллигенции и тем, как они отразились в творчестве литературном, музыкальном, театральном и изобразительном. Рубеж веков обострил противоречия в интеллигенции в отношении христианской веры. Часть её в исканиях путей к христианству видела свою цель в приобщении к живой народной вере. Но была и такая часть культурной элиты, в которой утвердилось мнение, что вера обветшала и требует обновления. Симптомы ее нежизнеспособности были обнаружены и обобщены немецким доктором Р. Штайнером, создателем антропософии, читавшим в различных странах Европы курсы лекций на оккультные и эзотерические темы, среди которых был такой, как «Пятое Евангелие». Штайнер создал «духовное» учение на акцентировании теософии в христианстве, он придавал большое значение рассмотрению естествознания, оккультизма, мистериям Востока и Запада как творческим началам в обретении духовного опыта. Основательной опорой в своем учении Штайнер сделал определенно усвоенное им миропонимание И.В. Гёте. Последний «*homo universale*», Гёте, воплотил «все многогранные *виды отношений* человека к миру и своему пребыванию в нем» [6, с. 7].

«А знаете ли, что значит Гёте по-немецки? — спросил однажды Штайнер Андрея Белого. — Это нарицательное слово; и значит оно: приемный отец!» [7, с. 427]. При этих словах, вспоминал писатель, доктор прищурился, очевидно, давая понять, что он вкладывает в слова «приемный отец» нечто превышающее их конкретный смысл, как бы приглашая к рассуждению на тему о возможности существования наряду с Отцом Небесным некоей силы, более доступной человеческому опыту. Эту силу, способную посвященных привести к Христу, культурная элита видела в самом Штайнере. Его «рецептами» в поисках новой духовности пользовались и русские деятели культуры, в том числе, художники. Ранее упоминаемые слова Кандинского о «постоянном движении духовного треугольника вперед и вверх из книги «О духовном в искусстве» не оставляют места сомнению, что художник имеет в виду

духовность антропософскую. Эта оккультная наука, *Geheimwissenschaft*, говорит: «человек состоит из семи субстанций: трех духовных и четырех материальных. Три первые образуют духовный треугольник, который есть бессмертное ядро личности. Материальное же, соответственно своему числу, составляет квадрат, в смерти распадающийся на элементы. Соединение треугольника с квадратом есть геометрический образ человека» [8, с. 280]. Не трудно себе представить человека в виде эдакого домика — треугольник над квадратом, — у которого треугольник начинает двигаться вперед и вверх. Есть основания допустить, что современная поговорка «крыша поехала» обязана своему появлению именно *Geheimwissenschaft* и интерпретации ее постулатов художественными натурами. В начале XX века этой поговорки не было, вполне серьезно, с одной стороны, говорилось о «люциферической» культуре, которая достигла в России наивысшего расцвета (М. Сабашникова «Зеленая змея». Цит. по: [9 с. 100]), с другой — так же серьезно, что в это время существовала «фальшивая мода на мистику».

Накануне Первой мировой войны Николай Бердяев писал в книге «Смысл творчества»: «В нашу эпоху ... отношение к мистике стало слишком легким, мистика делается достоянием литературы и легко сбивается на мистификацию. Быть немного мистиком ныне считается признаком утонченной культурности, как недавно еще считалось признаком отсталости и варварства». Резкое суждение Бердяев заключил следующим предсказанием: «...ныне оккультизм... вызывает к себе интерес в широких кругах и подвергается опасности стать модным. Оккультизм, по всей вероятности, есть сила и мода завтрашнего дня».

Андрей Белый, считавший самым значительным периодом своей жизни годы, проведенные возле доктора Штайнера, еще до встречи с ним, писал в статье «Будущее искусства» о главной задаче символиста: «мы должны все снова пересоздать: для этого мы должны создать самих себя... (художник) должен стать своей собственной формой» [10, с. 453]. Уже через три года после написания этих строк А. Белый приступил к своему пересозданию под руководством Штайнера. Он рассказывал доктору о том, как выходил из себя, что, не засыпая, чувствовал, как выходил из тела и находился в астральном пространстве. В этот период он испытывал состояние потрясения, все дни проводя в чтении трудов доктора, «в медитациях, концентрациях, контемпляциях». Штайнер отвечал ему: «Ja, es ist so; es ist schwer zu ertragen, aber man muss dulden...» (Да, это так; это тяжело выносить, но надо терпеть...) [7, с. 347].

Представляя последователей Штайнера сквозь юмор современной поговорки о поехавшей крыше, стоит посмотреть на них и так, какими их увидел Максимилиан Волошин, — людьми, «изнасилованными истинами» [9, с. 151].

Кандинский, так же, как А. Белый, начинает говорить о необходимости создания нового искусства с того, что выносит приговор искусству старому, ищущему, по его мнению, содержания «в твердой материи, потому что не видит тонкой». Он говорит: «искусство теряет душу». Он сообщает о путях спасения и провозглашает символ веры нового искусства. Художник видит необходимость переосмысления понятий «что» и «как» — содержания и формы. «Уже во время упадка там и здесь строится вечное стремление к новому выражению, к новой форме, к новому “как”. И в этом течении приносятся новые зачатки спасения. ...Сначала, быть может, это “как” и останется чисто формальным, но немедленно к нему присоединяется... и душевная эмоция художника. И когда далее это “как” включает в себя и душевную эмоцию художника и проявляет способность излить его более утонченное переживание, тогда искусство становится уже на порог того пути, на котором оно непременно найдет вновь свое утерянное “что”, ...которое явится хлебом духовным ныне начинающегося духовного пробуждения» [1, с. 14].

Духовное пробуждение», охватившее в первое десятилетие двадцатого века Европу и Россию оказалось сложным процессом. С.Н. Булгаков в книге «Интеллигенция и религия» приводит слова немецкого профессора Вейнеля, который на основании исследований констатирует: «...никогда еще ни одно столетие столь интенсивно не занималось Иисусом и не спрашивало об его значении, как истекшее» [11, с. 36]. Он добавляет при этом о неослабевающем, а все более увеличивающемся и в начале XX века, интересе к Христу. Но сам Булгаков не оставляет без внимания религиозный и мировоззренческий кризис, остро переживаемый русской интеллигенцией. «Не сдвинута ли интеллигентская душа со своих устоев и не больна ли она?» [11, с. 38] — задается вопросом философ, замечая определенные движения в среде творческой интеллигенции к переводу религиозной жизни исключительно на эстетический язык. «Для чисто эстетического восприятия, — продолжает он, — в сущности, остается только красивая поза, красота положения, но не духовного содержания».

Действительно, «духовное пробуждение» Кандинского и целого ряда деятелей искусства начала века оказывалось для одних

спиритуальностью, для других экстросенсорностью, а для кого-то — духовидением... Некоторых из них видели его спасительным бегством от кошмара страшной пустоты, в которой обнаружил себя современный человек, последовательно ниспровергавший опыт предыдущих поколений. Куда бежали они? Взыскуя веры, бежали к храму. А. Белый строил антропософский храм Гётеанум в Дорнахе. Скрябин писал мистерии для «индийского» храма. Русская революция 1917 года заставила художников строить другие храмы — явившимся неоязыческим богам, которых появление искала и ждала культурная элита, но не ожидала увидеть такими, какие они явились.

Какие же были внутренние стремления во всей морально-духовной атмосфере России в начале 1920-х гг., когда Кандинский, расчистив место для новой духовности, для искусства будущего, покинул страну? Что могло бы наиболее полно отразить внутреннее настроение этого периода, о чем можно было говорить как о внутренне необходимом?

В это время в России социальные проблемы заслонили собой все вопросы индивидуального бытия, в том числе и тему «свободного художественного творчества». Строительство «внутреннего сокровища» — «духовной пирамиды» — оказалось делом несвоевременным и потому чрезвычайно дорогим, — художник мог заплатить за него годами заключения, остаться без работы, стать изгоем общества. В художественной среде утвердилось мнение, что поворот от реализма к мистицизму, от действительности к фантазии — признак бесплодности художника. После тщетных попыток открыть в себе самом что-то неведомое миру, художники признали реальность индивидуального бессилья. Взоры большинства из них обратились к творческим силам истории. Они начали поиск новой мощной силы воображения, такой, какой обладал примитивный творец мифа и легенды — коллектив, к такой, которая проявилась в русском обществе в пору его наивысшего творческого подъема, в золотом веке русского искусства первой половины XIX века. На этом фоне теории Кандинского о форме, рожденной из космической тьмы лучом света, об ее трансформации через нечто ромбовидное, через квадрат к совершенству круга, выражающего по его убеждению четвертое измерение, где разрешаются все противоречия, где дух природы в наибольшей степени концентрирует свою полноту, выглядели рецидивом индивидуалистического романтизма. Безусловно, так оно и было, — человек, к началу 1920-х гг. разменявший шестой десяток, тем не менее, являлся художником-романтиком.

Пушкинские слова о Ленском — «он из Германии туманной привез учености плоды» и о том, как поэт-романтик «пел и нечто, и туманную даль», без особой натяжки можно отнести на счёт Кандинского. Существенное отличие между двумя романтиками было в том, что художник отмечал сдвиг «в центре тяжести искусства» с Запада на Восток [12, с. 60]. Он ощущал ценность восточного культурного сознания и старался максимально использовать его в создании нового искусства. При этом, оставалась велика роль влияния, которое испытывал художник и теоретик Кандинский со стороны немецкой культуры. В письме к своей первой жене Габриэли Мюнтер он признавался: «Я вырос полунемцем; мой первый язык, мои первые книги были немецкими» [13, с. 100].

Тема пересечения русской и германской культур серьезно занимала Кандинского. Свои взгляды на художественное творчество он начал формировать, помимо влияния Штайнера, также под воздействием Гёте, его идеи о необходимости для живописи «выработать свой контрапункт». В 1896 г. он, тридцатилетний юрист, уезжает в Германию и занимается в мюнхенской студии словенского художника-педагога Антона Ашбе. Его энергичность, обратила на себя внимание европейских коллег. «Мы можем только поражаться, как этот русский без балласта осматривается в Европе, где мы бродим обремененные и усталые», — рассуждал П. Клее в русле широко принятой в России мифологемы о зрелости Запада и юности России [12, с. 64].

Похоже, П. Клее увидел в русском художнике воплощение своего творческого кредо: «Человек не завершен, он должен быть готов к развитию, к переменам, чтобы стать истинно возвышенным существом Творца». Ему, родившемуся в семье музыкантов, играющему на скрипке, были близки движения Кандинского по сближению живописи и музыки для максимальной выразительности изображаемого. Пользуясь словами самого Кандинского, скажем, что «такие сильно чувствующие люди (как П. Клее — А.М.) подобны обыгранным хорошим скрипкам, звучащим от всякого прикосновения смычком во всех своих частях и жилках» [1, с. 27]. Именно такие романтически настроенные люди-скрипки вносят беспокойство в привычную жизнь, заставляя совершенствоваться — одних в идеях и чувствах, других в мастерстве переложения чувств на язык, доступный всем. Основная проблема при этом неизменно сохраняется: как идею умозрительную, сугубо индивидуальную сделать зримой, оставляя при этом благотворной. Сделать это не просто. Кандинский говорит — бывает и так, что «художник в будто бы художественную форму включает нечистое содержание,

привлекает к себе слабые силы, неустанно смешивает их с дурными, обманывает людей и помогает им в том самообмане, что будто бы они жаждут духовной жаждой, что будто бы эту духовную жажду они утоляют из чистого источника» [1, с. 13]. Конечно, он говорил так не о себе, но как раз он подавал-таки повод, чтобы и о нем, в том числе, так подумали другие русские, в отличие от него обремененные балластом изобразительной традиции.

Знарок исторического быта русской и европейской культуры, М.О. Гершензон, тонкий, изощренный переводчик, психолог и мастер художественно-философского портрета в одном из своих писем отдает должное, в отличие от П. Клее, свежести мысли именно его соотечественникам, то есть тем носителям свежих идей, кого П. Клее не замечает вокруг себя. Приводя слова Гершензона, невольно замечаешь, впрочем, без особой радости, то, что пророков нет не только в своем отечестве, но нет их и в Faterland'e, по крайней мере, для П. Клее. «Я, — пишет Гершензон Л. Шестову, — с большим интересом читаю теперешних немецких мыслителей: есть много свежего и смелого — и, то что меня подкупает, огромный фонд точных знаний, тогда как у нас в России метафизическая мысль... не «обременена» никаким запасом знаний, — тем легче воспаряет» [4, с. 279]. Бесспорное это общее замечание человека, которого современники ценили как ученого, занимающегося поисками иррационального начала в творчестве, интересующегося исканиями религиозно-мистического характера, говорит о явлении, подтвердить которое примерами ему не составило бы труда.

Небезынтересно узнать, что по поводу легкого воспарения идей Кандинского в Германии сообщает Игорь Грабарь, знавший будущего абстракциониста № 1 XX века по совместным занятиям у Ашбе в Мюнхене. «Кандинский не преуспевал... видя, что у него ничего не получается, он пустился в стилизацию, бывшую в то время как раз в моде... В 1901 г. Кандинский писал уже большие холсты, в жидкой масляной технике, интенсивные по расцветке, долженствовавшей передавать какие-то сложные чувства, ощущения и даже идеи... Были они неприятны и надуманы. Несчастье Кандинского заключалось в том, что все его «выдумки» шли от мозга, а не от чувства, от рассуждения, а не от таланта... Его продукция была типично немецким детищем... Он так и вошел в историю немецкого экспрессионизма как мастер, до мозга костей немецкий, национальный» [14, с. 141–142].

Кандинский не преуспевал в учении, сообщает Грабарь. Интересно, что именно «ничего не получалось» у Кандинского из того,

чему его учил Ашбе? Очевидно, он испытывал затруднения в освоении концепции формотворчества, суть которой сводилась к тональной и цветовой «лепке» объема по «принципу шара». Глаз художника видит одновременно и форму предмета, и его цвет, освещенность и пространство, в котором предмет находится, поэтому в изображении провозглашается целостность видения. В этом Ашбе солидарен с импрессионистами. Его расхождения с ними начинаются в тот момент, когда в понятие зрительное восприятие он вкладывает обязательное знание (изучение) художником формы предмета, т.е., понимание его устройства. Как бы ни была сложна форма, ее поверхность можно увидеть через сочетание отдельных простых частей — шара, цилиндра, куба. Изучив строение этих простейших предметов, художник будет готов к изображению предметов любой сложности. Вместе с «принципом шара» Ашбе уделял большое внимание свету, освещающему предмет. Светотень, тон — одно из главных средств передачи формы того же шара или куба на плоскости. Ашбе называл этот принцип «принципом моделировки». Гипсы, на которых художник легче всего мог отработать приемы изображения предметов, наряду с натурой стали играть основополагающую роль в изучении рисунка. Методику преподавания Ашбе, выпускника Венской и Мюнхенской Академии художеств, мог украсить девиз другого замечательно-го педагога — «учителя всех русских художников» П. Чистякова: «Академия без Аполлона не может существовать».

О том, что так емко выразил П. Чистяков, сказано много полнее философами и также художниками в своих творениях. А. Иванов, автор картин «Явление Христа народу», «Аполлон, Кипарис и Гиацинт», утверждал своим талантом возможность «написать натуру вместо натурального класса», возможность формально передать содержание того состояния, которое Шеллинг называл «прекрасным сиянием жизни», создаваемое «лучезарностью световой сущности». У Иванова «душа, выходя из глубин универсума, являет себя постепенно в законченной совершенной форме» [12, с. 62].

Законченная и совершенная форма — это собственно то, что имел в виду П. Чистяков, говоря об Аполлоне. Законченная и совершенная пластическая идея также имеет совершенную форму. И даже на стадии зарождения, чем так дорожит Кандинский, она может быть ясно выражена в прекрасной простоте. Однако для этого необходим возвышенный талант и — увы! — прозаичный навык. Об этом, о зарождении идеи, о не вполне еще ясном замысле, получающем некое зрительное воплощение, говорил Э. Делакруа. «Первые линии, — пишет он в дневнике, — которыми искусный

мастер обозначает свой замысел, уже содержат в себе зерно того, чем будет отличаться это произведение. Рафаэль, Рембрандт, Пуссен — я нарочно называю их, так как именно они отличались силой мысли, — наносят на бумагу несколько линий, и вы почувствуете, что ни одна из них не безразлична. Для понимающего глаза жизнь присутствует во всем, и ничто в развитии темы, по видимости еще столь неясной, не отдалится от задуманного замысла, едва раскрытого и в то же время уже полного». Тут же Делакруа иллюстрирует работу понимающего глаза на собственном примере. «Кажется, что, глядя на едва намеченные кистью очертания, мой ум опережает мои глаза и схватывает мысль раньше, чем она успела облечься в форму» [15, с. 166–170].

Несомненно, сей скоростью понимающий глаз обязан Аполлону, — развитой способностью облекать едва уловимое в форму мастер овладевает многими годами обучения. Это надо понимать не только в отношении способности передавать на плоскости предметы, но и применительно к ауре, излучаемой самими предметами, а также в отношении атмосферы их окутывающей, в которую они погружены. «Она дает своеобразное очарование, — пишет Делакруа, — без которого живопись не может обойтись, и, однако же, большая часть художников, даже большие мастера, не обращали на это внимания. Большинство, по-видимому, вовсе не обращало на это внимания» [15, с. 166–170].

Тут мы позволим себе не согласиться с Делакруа. Со свойственной многим романтикам восторженностью он косвенно присваивает себе открытие существования этого «своеобразного очарования» в живописи. Впрочем, к этому лучше отнестись снисходительно, потому что, в противном случае, охота «ловить за руку» новаторов станет навязчивой идеей. Собственно, дело не в том, кто и когда впервые стал о чем-то говорить или использовать, дело в том, как это было принято эпохой, развито коллегами и оценено потомками. Несогласие лишь сводится к тому, что все эти свойства воздушной среды, о которой говорит Делакруа, конечно, были в поле зрения художников и до романтизма. О них знали и зрители с «понимающим глазом», замечавшие их и называвшие валёрами (от французско *valeur* — ценность, богатство). Но о валёрах можно было говорить, имея в виду картины далеко не многих художников, и не потому, что те не замечали сложных излучений предметов и их взаимосвязи, а потому что среди них редко встречались те, кто был способен передать на плоскости ощущение воздушно-световой среды. Недостигаемый виноград, как в известной басне, был объявлен кислым, а потому — стоит



ли стараться, добиваясь его. Вспоминается Кандинский, защищающий в книге «О духовном в искусстве» прирожденное чувство художника от обманного воспроизведение явлений природы — место, где он говорит, о греховности этого, сравнимой с сокрытием в земле евангельского таланта.

Затронув сложный вопрос о чувствах и идеях, зарождающихся в душе художника и поисков для них совершенной формы, мы вновь вернемся в Мюнхен конца XIX века в школу Ашбе. Как ни грустно, приходится признать наличие объективности в критике Грабаря студента Кандинского, может быть, несколько суровой. Аргументом в её пользу выдвигается факт чрезвычайно успешного обучения в школе Ашбе самого Грабаря. Благодаря быстрому росту рисовальщика и живописца, он, будучи на пять лет младше Кандинского, приобрел достаточный авторитет для того, чтобы организовать совместно с Ашбе, помимо существовавшей, еще одну школу-студию. Признавая неудачи Кандинского в изучении принципов изображения видимого мира на плоскости, мы так же должны признать и то, что его имя уже никто не связывает только с немецкой национальной школой. Сегодня оно известно в связи с абстракционизмом или абстрактным экспрессионизмом, пожалуй, во всем мире тем, кто хотя бы в малой степени интересуется искусством XX века. Художника И. Грабаря знают лишь те, кто знаком с искусством этой эпохи более глубоко. И вот там, «в глубине глубин», по выражению Кандинского, в истоках искусства XX в., все-таки можно увидеть определенное подтверждение правоты Грабаря относительно того, что продукция Кандинского была детищем типично немецким. Когда мы говорили о применении им библейской лексики с целью придать своей художественной концепции силу нового творческого завета, мы могли бы привести имена некоторых деятелях немецкой культуры, которые явились пророками, предтечами концепции Кандинского. Непосредственно в живописи это были первый «современный» художник К.Д. Фридрих, Арнольд Бёклин, Франц Штук. Идеология формировалась под влиянием Шеллинга, Гёте, Шопенгауэра и Ницше, интерпретированных художником в русле антропософа Штайнера.

Кандинский находил у Гёте то, что давало возможность «воспарить его идее» о создании грамматики живописи, когда сами краски получают силу духовного воздействия, не создавая при этом какое-то подобие реального образа, то есть, творя собою собственную природу. Художник часто своеобразно «давал волю краскам», — брал их с палитры буквально с закрытыми глазами. Не вдаваясь в подробности, заметим лишь одну существенную

разницу между теориями и творчеством Гёте и Кандинского. Гёте делал различие между художником и наблюдателем природы. Художник, писал он, призван изображать лишь внешнюю сторону явления. «Внешность сосуда, живое целое, на которое отзываются все силы нашего ума и наших чувств, которое возбуждает в нас желания и возвышает наш ум, обладание которым делает нас счастливыми, то, что исполнено жизни, мощно, совершенно, прекрасно, — вот к чему призван художник» [16, с. 19].

С.Н. Булгаков в работе «Интеллигенция и религия» объясняет естественность призвания художника служить не умозрительному понятию «Прекрасного» (по Кандинскому), а божественной красоте, которой «Бог облёк мир при создании его». Он говорит, что в человеке живо и развито чувство природы именно по причине жажды религиозного питания, которое в неверующую эпоху выражается в поиске красоты и желании преклониться ей, как божественной любви, все еще нужной человеку. Человек ищет в природе «лучей божественной любви», — это, прежде всего, подчеркивает Булгаков, прибегая к помощи стихов Гёте:

И порознь их отыскивая жадно  
Мы ловим отблеск вечной красоты:  
Нам вестью лес о ней звучит отрадной,  
И говорят, качаяся, цветы. [11, с. 33]

Легко заметить, что философ говорит о современном человеке, подразумевая, конечно, всех людей, тогда как поэт сразу и прямо говорит «мы». Но и в том и в другом случае речь идет об одиночестве человека: состоявшемся — у Булгакова, и предчувствии богооставленности — у Гёте. Кандинский берет у Гёте в большей степени то умозрительное, которое он оставляет не художнику, а исследователю. По Гёте наблюдатель природы должен идти совсем иным путем, чем художник. «Он должен расчленять целое, проникать под поверхность, разрушать красоту, познавать необходимое (вспомним — «внутреннюю необходимость» Кандинского. — А.М.) и, если это в его силах, постоянно держать перед своим мысленным взором лабиринт органического строения, как некий план садового лабиринта, в извилинах которого изнемогает от усталости столько гуляющих» [16, с. 19].

Создавая генеалогическое дерево своей теории духовности в искусстве, Кандинский проявил определенную настойчивость в «прививке» к его стволу тех ветвей, которые естественным образом никак не могли срastись с ним. Гёте в этом смысле как раз и есть пример принудительной «прививки».

Кандинский не считал, что его отказ от изображения видимой поверхности есть «оскорбление или извращение Творения»; напротив, это должно было означать приближение к новому, более полному и глубокому видению, к изображению «внутренней, мистической конструкции мира». О том, как распространялись его взгляды в Германии можно проследить по деятельности организованного им художественного объединения «Синий всадник». Франц Марк, сподвижник Кандинского и один из лидеров зарождающегося экспрессионизма развивал сходные идеи, подчеркивал необходимость изображения *распада вещества* как высшую цель, которую отныне должно ставить перед собой искусство, следуя за наукой. Он писал, что «искусство будущего должно стать внешним, формальным выражением наших научных представлений», а последние теперь позволяют утверждать, что в мире не существует ничего, кроме «чистой вибрации», единой и неделимой энергии, и она представляется деятелям «Синего всадника» духовной сутью мироздания, которая таится за иллюзорностью материальных явлений [3, с. 52].

Интересно, что энергия, как духовная суть мироздания впоследствии приобрела материальное воплощение у адептов «внутренней, мистической конструкции мира» в перенакоплении материальности — в скопище проводов и аппаратов, предопределяя эволюцию авангарда, в то, что позже Т. Адорно назовет «материалистическим символизмом». Это логическое следствие системы «внутреннего видения», которая воспевала дух химических реакций — распада и концентрации энергии, которые порождают «изумительные эффекты современного освещения», считал Ф. Марк [3, с. 52]. Попытки изобразить «внутреннюю, мистическую конструкцию мира», упорно принимаемые Кандинским и его многочисленными последователями, и интерпретаторами, лишьполнили ряды исследователей «изнемогающих от усталости, гуляющих по садовому лабиринту» природы, как выразился Гёте и взыскующих, «освобождения от чувственной иллюзорности эфемерной жизни», как написал, причисляющий себя к ним Ф. Марк. Чисто умозрительная форма постижения сокровенных сущностей мира сблизила абстрактное искусство с восточной мистикой, отрицающей само существование видимого мира, называющего его одной большой иллюзией, майей.

Кандинский видел свободу в искусстве как «движение без тормозов», понимая под тормозами единство конкретного смысла и формы. Он утверждал, что каждая форма имеет самоценное внутреннее содержание. Его не устраивал принцип «внешней

зависимости между частями картины», т.е. гармония смысла и формы, которая заслоняет «внутреннюю жизнь картины» и не дает картине воздействовать на зрителя непосредственно. Он ратовал за безмотивное начало в искусстве, наилучшим образом выражающее свободу художника. «Чем внешне менее мотивировано, например, движение, — говорил он, — тем чище, глубже и внутреннее его воздействие. Совершенно простое движение к неизвестной цели уже само по себе производит впечатление значительного, таинственного, торжественного. И это именно постольку, поскольку остается неведомой его внешняя, практическая цель» [1, с. 60].

Мысли, высказанные Кандинским о духовном в искусстве, парадоксальным образом воплощаются в дизайне и рекламе — новом искусстве XXI века.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Кандинский В. О духовном в искусстве. Л., 1990.
2. Из архива Николая Онуфриевича Лосского // Минувшее. Исторический альманах. 1992, № 6.
3. Житомирский Д.В., Леонтьева О.Т., Мяло К.Г. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. Музыка, М., 1989.
4. Гершензон М.О. Письма к Льву Шестову (1920–1925) // Минувшее». 1992, № 6.
5. Власов В.Г. Стили в искусстве. Кольна. Т. 3. СПб., 1997.
6. Вильмонт Н. Вступительная статья // Гёте И.В. Поэзия и правда. М.: Художественная литература, 1969.
7. Андрей Белый и антропософия // Минувшее. 1992, № 6.
8. Ванеева А. Два года в Абези // Минувшее. 1992, № 6.
9. Волошин М. Коктебельские берега. Симферополь: Таврия, 1990.
10. Символизм. М., 1910.
11. Булгаков С.Н. Интеллигенция и религия. СПб.: ЭРВИ, 2000.
12. Масалин Н. Кандинский и русская романтическая традиция // Вопросы искусствознания. 1993, № 1.
13. Стойков А. Критика абстрактного искусства и его теорий. М.: Искусство, 1964.
14. Грабарь И. Моя жизнь. М.; Л.: Искусство, 1937.
15. Мастера искусства об искусстве. Т. 4. М., 1967.
16. Гёте об искусстве. Л.; М., 1936. Цит. по кн.: Рисунок, живопись, композиция. М.: Просвещение, 1989.