

An abstract painting by Wassily Kandinsky, featuring a complex composition of overlapping geometric shapes, including triangles, squares, and circles, in a variety of colors such as red, blue, green, yellow, and black. The background is a light, textured yellow. A prominent black curved line sweeps across the right side of the composition. Two small, multi-colored checkered squares are visible in the lower-left quadrant. The overall style is characteristic of Kandinsky's non-representational work.

КАНДИНСКИЙ

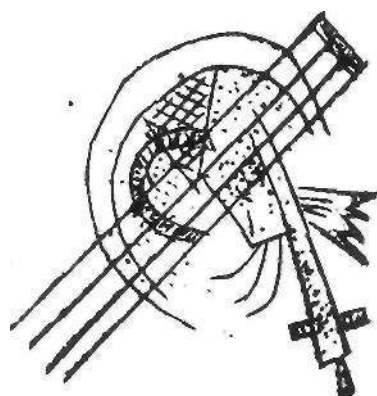
Хайо Дюхтинг

TASCHEN

KANDINSKY.

«Искусство во многом напоминает религию».

Василий Кандинский





Хайо Дюхтинг

ВАСИЛИЙ КАНДИНСКИЙ

1866 - 1944

Революция в живописи

TASCHEN / АРТ-РОДНИК

МЛ ОБЛОЖКЕ:

Желтое - красное - синее. Фрагмент. 1925

ХОЛСТ, масло. 127 x 200 см

Париж. Национальный музей современного искусства,

Центр Жоржа Помпиду

МЛ АВАНТИТУЛЕ:

Маленькие миры X, Фрагмент. 1922

НА ШМУЦТИТУЛЕ:

Маленькие миры II. 1922

Цветная литография; оттиск с четырех камней. 25,4 x 21,1 см

Мюнхен. Городская галерея в Ленбаххаузе

НА ПОСЛЕДНЕЙ СТРАНИЦЕ ОБЛОЖКИ:

Василий Кандинский в своей мастерской в Нейи-сюр-Сен. 1939

Фото. Париж. Национальный музей современного искусства,

Центр Жоржа Помпиду

Перевод с немецкого Е.Ю. Суржаниновой

Редактор Н.А. Булакова

Корректор Ю.П. Баклакова

© 2002 ТАЗСНЕИ ОТЬН

НопепгоИепггт 53, Э-50672 Кблп

«•«»! (изпеп. сот

Издание на русском языке:

© Арт-Родник, Москва, 2002

Отпечатано в Германии

18ВЫ 5-88896-093-4

Содержание

6

Подготовка: **«Москва-матушка»**
1866-1896

12

Метаморфоза: Кандинский в Мюнхене
1896-1911

36

Прорыв к абстракции: «Синий всадник»
1911 - 1914

56

Русское интермеццо
1914-1921

64

Точка и линия на плоскости:
Кандинский в Баухаузе
1922-1933

78

Биоморфная абстракция:
Кандинский в Париже
1934-1944

92

Описание картины: Красное пятно *И*

94

Василий Кандинский: 1866-1944:
Жизнь и творчество



Подготовка: «Москва-матушка» 1866-1896

Творчество Кандинского, его достижения в поисках новых возможностей выражения в живописи, и - шире — нового понимания искусства и сегодня могут показаться странными, неуравновешенными, лишенными почвы. Однако у Кандинского, как, собственно, у любого художника, можно обнаружить для этого предпосылки в биографии: воспоминания детства и юности, наложившие отпечаток на его творчество, позволяют увидеть, помимо унаследованных склонностей, еще и внутреннюю мотивацию, собственно побудительную силу творчества.

В многочисленных сочинениях Кандинский, который много и талантливо писал об искусстве, не в последнюю очередь уделял внимание тому краеугольному пункту художественной деятельности, который он описывал как «внутреннюю определенность» или «внутреннюю необходимость». Некую точку опоры для этой основы теоретического мышления Кандинского можно отыскать в его жизненном пути.

Василий Кандинский родился четвертого декабря (по григорианскому, западному календарю) 1866 года в Москве, во времена научного и культурного расцвета, вызванного решительными реформами императора Александра II.

Отец Кандинского переехал в Москву из Восточной Сибири, где его семья издавна жила в городе Кяхте на монгольской границе, центре частотрговли. Здесь он женился на известной своей красотой и умом Лидии Тихеевой. Василий был единственным ребенком этого, правда недолгого, союза. Самые ранние его воспоминания относятся к путешествию в Италию в 1869 году и нарастающей способности воспринимать цвет. В биографической заметке *Ступени* в числе первых цветов, которые он мог вспомнить, Кандинский назвал светло-сочно-зеленый, белые, карминно-красный, черный и цвет охры. Эта «эйдетическая» способность цветовой, а позднее общей зрительной памяти, не оставляла его в течение всей жизни и являлась существенным источником творческого вдохновения. Особенно сильно в его память врезался вид Москвы, его любимого родного города, позже увековеченного в лирических картинах.

Москва казалась Кандинскому мечтой, жить которой он пытался долгие годы; она была для него источником вдохновения, внутренней тоски по родине и защищенности. Правда, из этой

«Солнце плавит нею Москву в один кусок, звучащий как труба, сильной рукой потрясающий всю душу. Нет, не это красное единство - лучший московский час. Он только последний аккорд симфонии, развивающей в каждом тоне высшую жизнь, заставляющей звучать всю Москву подобно *Гарллан* огромного оркестра».

Василий Кандинский

«Вое на лошади. 1906
Холст, масло, 55 x 50.5 см
Мюнхен, Городская галерея
вЛенбаххаузе



Пестрая жизнь. 1907
Холст, темпера. 130 x 162,5 см
Мюнхен, Городская галерея
в Ленбаха-узе

мечты он вскоре был вырван: в 1871 году его отец ради перемены климата переселился в Одессу и занял там пост директора чайной фабрики. Вскоре после переезда родители художника разошлись. О Василии заботилась его тетка, Елизавета Тихссва, старшая сестра матери. Переживания заставили чувствительного мальчика погрузиться во внутренний мир, полный таинственных событий и сказочной поэзии. Сокровища русских и немецких сказок, которые тетка читала ему по-немецки, позже стали еще одним источником его художественного воображения. Тщетно, однако, пытался он выразить внутренние переживания в своих первых живописных работах - сила воображения и представления далеко превосходила способности к воплощению. Но чуткая тетка пробудила в нем любовь к искусству, возраставшую, несмотря на препятствия и окольные пути, которыми он шел к нему.

Хотя его родители жили раздельно, Кандинский никогда не воспринимал их враждебными друг другу; он видел в них очень разных, но одинаково преданных ему людей, которые - каждый по-своему — способствовали развитию его чувствительности.

Мать воплощала лучшие черты — «глубоко серьезная и строгая красота, родовитая простота, неисчерпаемая энергия», — была олицетворением как совершенства, так и столкновений противоречий. В поздние годы, уже будучи зрелым художником, он будет стремиться сравниться с ней в творчестве и в своих художественных теориях. В воспоминаниях она представляется ему воплощением «Москвы-матушки»; связь противоречий и контрастов характера матери с образом «внутренней» Москвы Кандинский считал истоком своих артистических устремлений.

Возможно, для того чтобы уравновесить внутренние неразрешенные противоречия, а может быть, подсознательно желая скрыться от неясных образов внутреннего мира, Кандинский избрал изучение сухой пауки права и политической экономии и статистики. Поступив в 1886 году в Московский университет, он вновь получил возможность жить в любимом родном городе. В свободные часы он продолжал заниматься живописью, но «красочный хор» природы все еще ставил перед ним неразрешимые задачи. Тем легче давался абстрактный смысл пауки о праве. Особенно его увлекали занятия национальной экономикой, а также историей русского права и крестьянского права.

Поручение исследовательского «Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии» привело Кандинского в 1889 году на Север, в Вологодскую губернию, где он должен был собрать свидетельства о местном крестьянском праве и следах языческой религии коренного населения. В этом путешествии на Кандинского сильное впечатление произвела русская крестьянская культура. Красочная декоративность украшений домов и мебели, пестрота национальных костюмов предстали перед ним роскошной картиной. После этого путешествия ощущение, что он находится в картине, вновь и вновь охватывало

Воскресенье (Древняя Русь). 1904
Холст, масло. 45 x 95 см
Роттердам, Музей Бойманса — ван
Бснингена



Василий Кандинский

Заказчик остался весьма доволен результатами исследований Кандинского, и одаренный студент был принят в научное общество. Ничто не препятствовало университетской карьере, и Кандинский твердо следовал по этому пути. Одновременно он стал членом «Юридического общества». В 1892 году Кандинский без труда сдал необходимые государственные экзамены и получил место ассистента в Московском университете. Там он встретил свою кузину Анну Шемякину, бывшую тогда единственной женщиной-студенткой. Он женился на ней в 1892 году, выдержав экзамены, но этот брак оказался скорее дружеским, полным взаимного понимания союзом. Между тем любовь к искусству, и без того жившая в нем, вспыхнула под влиянием новых впечатлений. Вновь Кандинский оказался перед выбором: продолжать ли успешную карьеру ученого — ему даже предлагали профессорство в немецком университете в Дерпте, либо избрать полную неопределенности жизнь художника. Два глубоких переживания подвигли Кандинского к выбору собственного пути. Первое — *выставки* французских импрессионистов в Москве, на которой его смущали и поразили *Стога сена* Клода Моне.

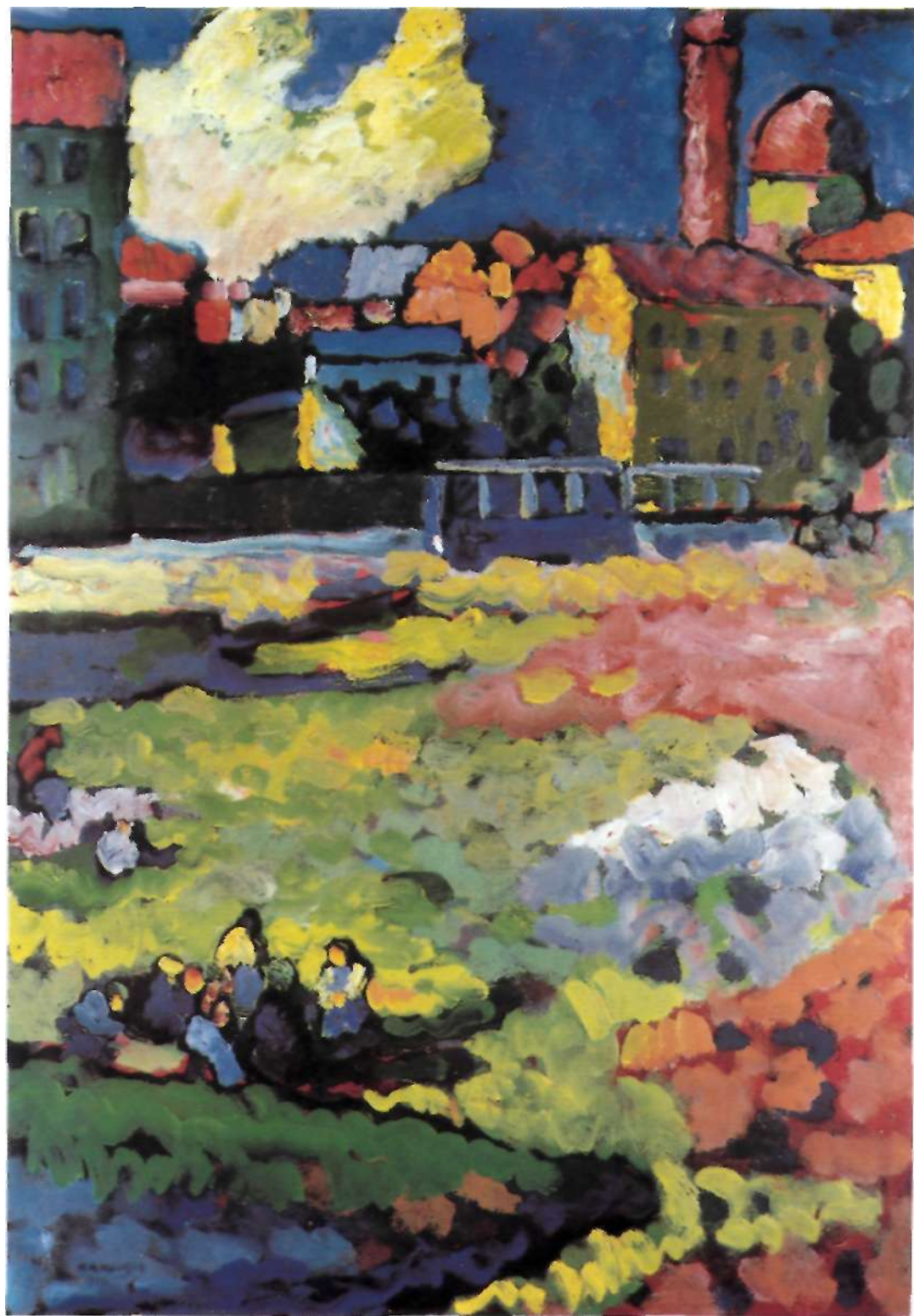
Вся мучительная неуверенность, все рациональные ограничения в его жизни распались. Хватило небольшого толчка, чтобы поддаться искушению искусства — на этот раз окончательно. Ученый с широким кругозором, Кандинский с неиссякаемым интересом следил за развитием других областей науки. Открытие радиоактивности французским физиком Аппуаном Анри Беккерелем в 1896 году расшатало основы тогдашней научной картины мира. Для Кандинского все пришло в движение: «...разложение атома... отозвалось во мне подобно внезапному разрушению всего мира. Внезапно рухнули толстые своды. Все стало неверным, шатким и мягким. Я бы не удивился, если бы камень поднялся на воздух и растворился в нем».



Певица. 1903
Цветная гравюра па дерево с трех досок.
Второе состояние. 19,5 x 14,5 см
Мюнхен, Городская галерея в
Лснбаххаузе

Путь науки казался теперь пустым обманом, исследования ученых - нагромождением ошибок. Рано проявившаяся склонность Кандинского к музыке, его душевный настрой при занятиях искусством, ограниченных во время учебы, но никогда не прекращавшихся, приобрели па этом фоне совершенно иное значение. Искусство больше не было единственным способом защититься от дисгармонии окружающего мира, но, напротив, давало возможность занять устойчивую позицию в этом мире, полном противоречий и бессмысленности.

Решение Кандинского было твердым: вместе с молодой женой, которая неохотно покидала Москву и которую пугало будущее рядом с художником, он в 1896 году отправился в Мюнхен, чтобы там посвятить себя своему видению новой живописи.

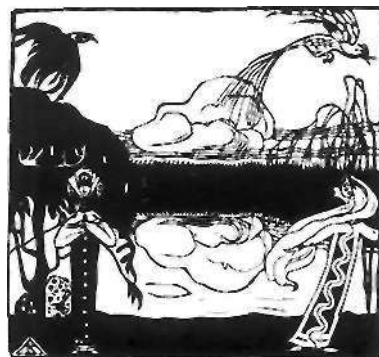


Метаморфоза: Кандинский в Мюнхене 1896-1911

Когда тридцатилетний Кандинский решил ехать в Мюнхен, его выбор был не случаен. В это время Мюнхен был известен как город искусства, открытый миру, в котором задавали тон такие прославленные короли живописи, как Франц фон Ленбах или Франц фон Штук. Кроме того, с основанием «Сецессиона» в Мюнхене в 1892 году пришло в движение застывшее противостояние между натурализмом мюнхенской школы, академическим историзмом и поборниками символического понимания искусства. «Сецессион» состоял из художников разнообразнейших направлений, в том числе и из таких значительных представителей тогдашней художественной жизни, как Ловис Коринт, Адольф Хельцель, Макс Либерман, Франц фон Штук, Ханс Тома, Вильгельм Трюбнер и Фриц фон Уде. На протяжении нескольких лет эта группировка повлекла за собой появление других «Сецессионов», например в Берлине и Вене.

В том же году был основан журнал *Югенд*, давший имя новому, только начинающему проявлять себя стилю. В том же году наброски молодого архитектора Августа Энделя для придворной мастерской «Эльвира» вызвали скандал в художественной среде. В своем памфлете 1896 года «За красоту. Парафраз о мюнхенских художественных выставках» он выразил суть нового понимания искусства: «Нет большего заблуждения, чем мысль, что тщательная передача природы — это искусство». Этот революционный подход основывался прежде всего на работах скульптора Германа Обриста, чьи смелые абстрактные эскизы для ковров, рисунки и скульптуры привлекали всеобщее внимание; несколько позже он, ревностный поборник югендстиля, основал «Объединенные мастерские искусств и ремесел». Обрист, как и его ученик Эндель, экспрессивным использованием цвета оказал непосредственное влияние на Кандинского.

Сначала, однако, Кандинский покорился строгой дисциплине штудий с натуры в школе живописи Антона Ашбе, которую он посещал в течение двух лет, правда, без заметного успеха. Хотя анатомический рисунок был ему ненавистен, он постарался овладеть его основами в самое короткое время. Важнее для него было обучение живописи у Ашбе, который сам писал в импрессионистическом стиле и склонил Кандинского к дивизионистской технике с ее сопоставлением чистых цветов. Эту технику



Две птицы. 1907
Гравюра на дереве. 13,6х 14,4см

Мюнхен-Швабии с церковью Урсулы. 1908
Картон, масло. 68,8 х 49 см
Мюнхен. Городская галерея
в Ленбзххауз

Кандинский применял и позже в своих маленьких пейзажных этюдах, например, в полотне *Пляжные кресла в Голландии* (илл. на стр. 15), пастозно написанном свободно сопоставленными друг с другом цветовыми плоскостями. В таких картинах уже чувствуется стремление к самостоятельному, не зависящему от природы построению элементов картины, но в них нет строгой системы неомпрессионистических работ, и они еще очень далеки от собственного абстрактного языка Кандинского.

Курс анатомии у профессора Луи Муалье, каким бы увлекательным он ни был, также не дал ощутимого толчка к пониманию живописи. Напротив, Кандинского все более охватывало подозрение, что анатомия и искусство – вещи в основе своей различные. «Несколько товарищей увидели у меня как-то мои внешкольные работы и поставили на мне печать «колориста». Не без ехидства прозвали меня некоторые из них «пейзажистом». И то и другое не было мне приятно, тем более, что я сознавал их правоту. Действительно, в области краски я был гораздо больше «дома», нежели в рисунке. Один из очень мне симпатичных товарищей сказал мне в утешение, что колористам часто не дается рисунок. Но это не уменьшало моего страха перед грозившим мне бедствием, и я не знал, какими средствами от него найти спасение».

Перед Кандинским встали эти проблемы, когда после учебы у Ашбс он обратился к Франию Штуку, который в те годы считался «первым рисовальщиком» Германии. Однако Штук не принял его и потребовал, чтобы сначала он прошел курс рисунка в Академии. Кандинский пережил новое разочарование, когда провалил вступительные экзамены в Академию. После второй попытки Штук, наконец, принял его в свой живописный класс, где в это время учились также Пауль Клее и Ханс Пурман. Штука ценили не только как художника, но и как преподавателя, и Кандинский в своих биографических набросках замечает, что Штук



Старый город II. 1902
Холст, масло. 52 x 78,5 см
Париж, Национальный музей
современного искусства,
Центр Жоржа Помпиду



научил его организовывать мотив композиции, как музыкальное произведение.

Через год Кандинский снова покинул мастерскую Штука, чтобы в дальнейшем самостоятельно продолжать свое художественное развитие. При этом он мог рассчитывать на поддержку коллег-единомышленников; у Ашбе он познакомился с Алексеем Явленским и Марианной Веревкиной, двумя своими соотечественниками, которые благодаря учебе в Париже хорошо знали французское искусство.

Кроме того, Кандинский был знаком с Эрнстом Штерном, ассистентом в мастерской Штука, который, в свою очередь, возможно, свел его с кукольником Вальдсмаром Хеккером и скульптором Вильгельмом Хьюсеном. Во всяком случае, в то самое время, когда Хьюсен, Хеккер и Штерн основали знаменитое литературное и художественное кабаре «Одиннадцать палачей», Кандинский искал группу художников, совместно с которыми смог бы проводить прогрессивную выставочную политику в стороне от академического лагеря. В 1901 году он создал художественно-выставочное объединение «Фаланга» и открыл выставку, где вместе с собственными работами демонстрировались произведения Александра фон Зальцмана, коллеги из класса

Пляжные кресла в Голландии. 1904
Картон, масло. 24 x 32,6 см
Мюнхен, Городская галерея
вЛенбаххаузе



Штука, и других его друзей из нового художественного кабаре. Сделанный Кандинским эскиз афиши (илл. на стр. 17) передавал стремящийся в будущее дух объединения изящным изобразительным языком югендстиля. В интеллектуальной среде кабаре «Одиннадцать палачей», где объединились передовые силы мюнхенской культурной сцены, такие как драматург Франк Ведекинд, Кандинский нашел импульсы для своей дальнейшей деятельности. Он начал — наряду с живописью и печатной графикой — писать критические статьи, которые публиковал в русских журналах. Правда, художественная жизнь Мюнхена казалась ему слишком консервативной, обывательской и ограниченной, находящейся под влиянием расхожих доктрин академического посредственности. В следующих выставках «Фаланги» Кандинский попытался представить те направления в искусстве, которые, по его мнению, не были достаточно оценены. Прежде всего это *работы, входившие в круг импрессионизма и символизма*, а также югендстиля.

Уже на второй выставке «Фаланги» преобладали работы сторонников югендстиля. Сам Кандинский чувствовал, что его вес сильнее привлекают возможности обобщенных форм югендстиля, и среди его набросков появляется множество эскизов для аппликаций, ювелирных украшений, керамики и мебели.

В этот первый период творческого поиска и деятельности, прежде всего в области художественной политики, почти полностью отсутствуют крупные живописные полотна. Одна из самых ранних картин. *Старый город* // (илл. на стр. 14), написанная радостными красками, изображает сильно стилизованный вид города, напоминающий о путешествии Кандинского в Рогенбург-на-Таубсере. Она отражает то настроение погруженности в сказочный, удаленный от реальности мир, которым Кандинский был захвачен в первые мюнхенские годы. К этому романтически сияющему жанру относятся и такие полотна, как *Синий всадник*, который кажется предвестником грядущего.

В технике гравюры на дереве Кандинский нашел адекватное средство, позволяющее стилизовать формы и одновременно сообщать им символическое измерение. К самым ранним попыткам относится *Певица* (илл. на стр. 11) 1903 года, в которой наряду с орнаментальным разделением плоскостей и текучими линиями югендстиля отразилась непосредственная связь с музыкой. Кандинский был убежден в существовании внутренних соотношений между художественным произведением и зрителем, которые он описывал понятием «звучание». *Певица* должна была стать воплощением этого тезиса, который позднее в теоретической статье *О духовном в искусстве* Кандинский подкрепил описанием сходного образа.

«Таким образом цвет является средством, чтобы осуществлять непосредственное влияние на душу. Цвет - это клавиш; глаз — молоточек; душа — многострунный рояль. Художник есть рука, которая посредством того или иного клавиша *целесообразно* приводит в вибрацию человеческую душу».

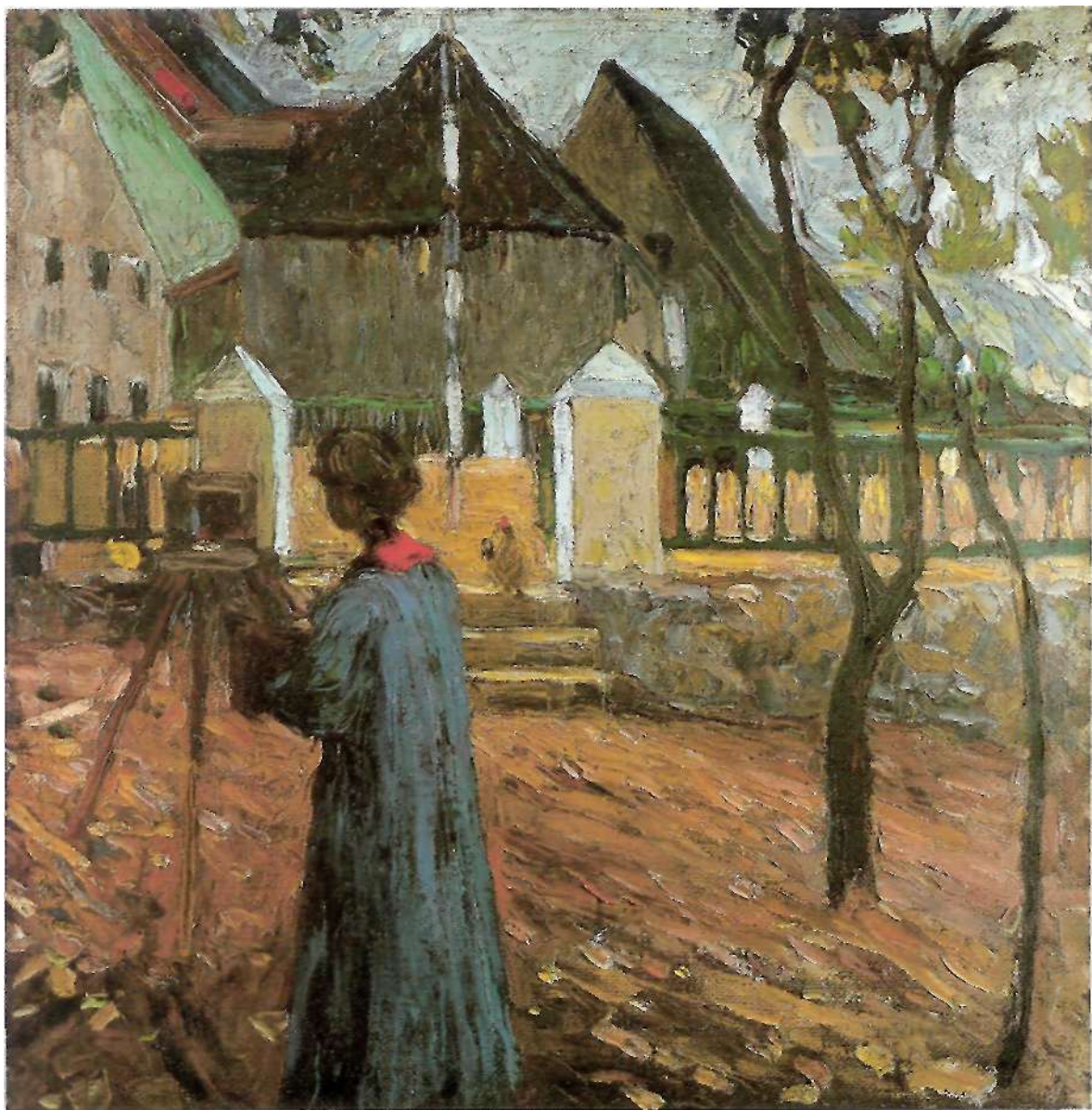


Деталь Плаката Первой выставки «Фаланги». 1901
Цветная литография. 52х 67 см
Мюнхен, Городская галерея в Ленбаххаузе

Кладбище и дом пастора в Кохеле. 1909
Картон, масло. 44,4 х 32,7 см
Мюнхен. Городская галерея в Ленбаххаузе

НА СТРАНИЦЕ 18:
Габриэла Мюнтер за рисованием. 1903
Холст, масло. 58,5 х 58,5 см
Мюнхен. Городская галерея в Ленбаххаузе

НА СТРАНИЦЕ 19:
Габриэла Мюнтер. 1905
Холст, масло. 45 х 45 см
Мюнхен, Городская галерея в Ленбаххаузе



«Немецкие сказки, которые мне часто приходилось слышать в детстве, были для меня полны жизни. Исчезнувшие теперь высокие острые крыши на Променаденплац и на Максимилиансплац, старый Швабибрг в особенности Ау, который я однажды случайно открыл, превращали эти сказки в действительность. Синие трамвайные линии тянулись по улицам, как воплощение духа сказки, в которой даже дышать было легко и радостно. Желтые почтовые ящики на всех углах пели свою канаречную песню. Я восхищался названием «Мельница искусств» и ощущал, что нахожусь в городе искусства, и это было для меня то же самое, что сказочный город. Из этих впечатлений возникли средневековые картины, написанные позже».

Василий Кандинский

Серию гравюр на дереве Кандинский выпустил в 1904 году под заглавием *Стихи без слов*. Вторую серию он напечатал под многозначительным названием *Ксилографии* (ксилография — это греческое слово, означающее гравюру на дереве, и, кроме того, оно напоминает о слове «ксилофон»). Кульминационным пунктом и завершением опытов в этой технике, которая для Кандинского соответствовала лирическим стихам, стала книга *Звуки со стихами и гравюрами на дереве*. Мысль о слиянии видов искусства, проявившаяся в циклах гравюр на дереве Кандинского как синтез слова, изображения и звука, занимала тогда все прогрессивные умы не только в Мюнхене и способствовала формированию абстрактного художественного языка.

Мотивы этих гравюр почерпнуты в основном из мира сказок и былин или из собственной фантазии Кандинского, вдохновение для которой он часто находил в прошедших эпохах, таких как Средние века или бидермейер. Эти мифические миры облегчали ему обращение с цветом и формой, неторопливое решение темы. Гравюры на дереве стали для Кандинского первым шагом к художественной самостоятельности. В них он впервые отважился воплотить свои представления и идеи. Из техники, стиля и лирического настроения гравюр на дереве он извлек материал для некоторых живописных полотен этого времени — сказочные, романтические темы, таких как картина маслом *Двое на лошади* (илл. на стр. 6). На темный фон, который Кандинский часто использует в этой серии, он накладывает мелкие пестрые мазки, сияющие, как драгоценные камни. Ими написан город на воде, своими куполами напоминающий старую Москву, и нереальный пейзаж, в котором верхом движется тесно обнявшаяся пара. Все это напоминает описания Кандинским его родного города, его неугасимую любовь к «Москве-матушке» и в то же время современные иллюстрации югендстиля, подтолкнувшие его к созданию гравюр. К ним близки орнаментальность композиции, а также сильное упрощение и стилизация изображаемого. Цветовое решение особенно удивительно — оно вновь свидетельствует, что в связи с передачей настроения Кандинский сконцентрирован на сильных цветовых впечатлениях. Это обращение с цветом проявляется и в пейзажных этюдах в виде пастозных, сияющих красочных мазков. Но если там они объединены в пейзаже, то здесь они словно свободно парят в картине, подчеркивая общее нереальное, отстраненное от повседневности настроение изображенного.

С темой родины, мистически окрашенной для Кандинского, тесно связана большая картина, написанная темперой, *Пестрая жизнь* (илл. на стр. 8), которую следует причислить к важнейшим работам этого периода. На первый взгляд кажется, что масса пестрых фигур бесцельно движется в осеннем ландшафте, над которым царит великолепный город на горе. Группы мотивов и направления движения проявляются постепенно, и становится понятным, почему Кандинский лишь немногим работам присвоил высшую, с его точки зрения, оценку *Композиция*. Эта картина

должна была представить все мирские и духовные аспекты русской жизни, аспекты, затрагивающие как смерть и веру, так и борьбу, столкновения и «маленькие радости» повседневности — темы, которые в преображенном виде встречаются и в более позднем творчестве Кандинского.

Свободное распределение фигур на картине, их расположение на равномерной текстуре плоскости, как и парящие, далеко ушедшие от обозначения предмета красочные мазки, указывают на высокий уровень абстрактного мышления. Заметно усилие, которое делает Кандинский в этих и подобных «русских сценах», чтобы не только проработать типичное, значительное на уровне мотивов, но и подчеркнуть самостоятельное существование цвета и форм. Несмотря на продолжительную и интенсивную выставочную деятельность объединения «Фаланга», Кандинскому все же не удалось пробудить достаточного интереса к своему делу. На двенадцати выставках до роспуска «Фаланги» демонстрировались работы как известных, так и неизвестных художников югендстиля, символизма и позднего импрессионизма. Особо следует упомянуть выставку финского символиста Акселя Гал-

Интерьер (Моя столовая). 1909
Картон, масло. 50 x 65 см
Мюнхен. Городская галерея
в Ленбаххаузе

Зеленая улочка в Мурнау. 1909
Картон, масло. 33 х 46 см
Мюнхен, Городская галерея
и Ленбаххаус

лен-Каллелы, который создавал декоративные картины на основе мира финских сказок, а также выставку живописца и художника-прикладника Карла Стратмана, в чьем орнаментально-экспрессивном художественном языке Кандинский усматривал тенденцию к полностью абстрактным картинам. Другими важными событиями были выставки импрессионистов и постимпрессионистов: седьмая выставка 1903 года посвящалась Клоду Монс, а на десятой в 1904 году присутствовали работы Поля Синьяка, Тео ван Риссельберге, Феликса Валлоттона, Анри де Тулуз-Лотрека и других французских художников рубежа веков. За исключением хвалы и благодарности от кружка друзей, среди которых, правда, были такие значительные личности, как Петер Беренс, член Дармштадтской художественной колонии, Кандинский за свои слишком смелые для мюнхенской художественной сцены выставки получал только брань или враждебное молчание.

Когда стало очевидным творческое бесплодие связанной с «Фалангой» художественной школы, Кандинский как президент объединения принял решение *о его закрытии*. Предложение Беренса стать преподавателем во вновь основанной Школе прикладного искусства Кандинский отверг. Разочарование мюнхенской артистической средой, до сих пор встречавшей его враждеб-



ностью и насмешками, он старался вытеснить усиленными занятиями деревянной гравюрой. В выразительности этой техники он нашел лучшее средство передачи своих творческих идей, тесно связанных с югендстилем и символизмом — двумя течениями, которые давали *Кандинскому возможность свободного лирического* применения художественных средств. Четыре дружеских союза зародились на обломках «Фаланги», в том числе с Альфредом Кубином, работы которого были представлены на девятой выставке в 1904 году. Демонический мир образов Кубина, его блестящее искусство рисовальщика восхищали Кандинского. Через него он познакомился и вскоре подружился с поэтами-символистами Стефаном Георге и Карлом Вольфскем. Возможно, в их изысканных и таинственных стихах Кандинский чувствовал родственное стремление отыскать новый порядок в искусстве, те новые пути, которые ему еще предстояло проложить в живописи. Тесные отношения завязались у него с его бывшей ученицей времен «Фаланги», мюнхенской художницей Габриэлой Мюнтср, с которой он после развода с женой вместе жил и работал. По взаимному согласию Кандинский и его жена разошлись в Мюнхене; их склонности и жизненные цели были слишком разными, но еще долгие годы они были связаны друж-

ин? *Мурнау с железной дорогой и замком.*
1909
Картон, масло. 36 x 49 см
Мюнхен. Городская галерея
и Лснбаххаузе



Этюд к «Композиции II». 1910
Холст, масло. 97,5 x 130,5 см
Нью-Йорк, Музей Соломона
Р. Гутенхайма

бой. В Габриэле Мюнтер Кандинский нашел чуткого, хотя и трудного партнера; в решающие годы прорыва к абстракции она была его спутницей, то соглашаясь с ним, то его критикуя.

Для начала они отправились в путешествие по Европе, которое выглядело почти бегством в Россию и обратно. Из этого времени можно выделить, пожалуй, только месяцы, проведенные в Севре под Парижем с июня 1906 по июль 1907 года, когда Кандинский работал над гравюрами на дереве, которые издал в Париже в 1909 году в виде папки под названием *Ксилографии*.

Кроме того, Кандинский выставлял свои работы в авангардных парижских салонах - Осеннем и Салоне Независимых, где он познакомился с ведущими представителями фовизма и тогда только зарождающегося кубизма. В начале 1908 года Кандинский и Мюнтер вернулись в Баварию; после нескольких лет скитаний по европейским столицам Кандинский вновь обрел покой и уверенность в Мурнау, местечке у подножия Альп. Сюда они раньше часто приезжали на этюды из Мюнхена, а теперь окончательно поселились. Картина *Вид Мурнау с железной дорогой и замком* (илл. на стр. 23) особенностями композиции напоминает гравюру на дереве, что сказывается прежде всего в силуэтной плоскости форм. Новым выразительным средством стано-

вятся яркие, пастозно нанесенные краски, резко контрастирующие с черным цветом железной дороги. Также и в других картинах, таких как *Зеленая удочка в Мурнау* (илл. на стр. 22) или *Кладбище и дом пастора в Кохеле* (илл. на стр. 16), можно увидеть признаки нового стиля, вероятно, воспринятого Кандинским в Париже от фовистов и художников группы «Наби».

Картины Кандинского периода пребывания в Мурнау в основном построены большими, массивными блоками светящегося чистого цвета, противостоящими друг другу резкими контрастами светлых и темных или холодных и теплых тонов. Внутри этих блоков краска наносится тесной чередой пятнышек, и эти пятнышки только иногда отделяются друг от друга, освобождая основу для другого цвета. Часто ровные цветовые плоскости сменяются комками разноцветных пятен и клякс, что придает колориту картин новое качество — беспокойство, подвижность и резкость. Кандинский доводит до крайности цветовые и тональные сочетания. Предметная тема картины почти поглощена красочным цветовым потоком. Если некоторые картины, такие, например, как *Интерьер (Моя столовая)* (илл. на стр. 21), и имеют соприкосновения с фовистскими картинами Матисса, то в преобладающем большинстве случаев Кандинский оригинален в понимании цвета и формы.

Кандинский полностью отходит от сказочной тематики темперных работ, их отзвуки можно найти лишь в некоторых, порой загадочных, картинах того времени. К ним относится *Картина со стрелком из лука* (илл. на стр. 31). Фигуры скачущих всадников присутствовали в некоторых картинах раннего периода, например в картине *Синий всадник* и прежде всего в гравюрах на дереве. Теперь сказочный мотив становится символом борьбы и движе-



Картина на стекле с солнцем. 1910
Живопись на стекле. 30,6 x 40,3 см
Мюнхен, Городская галерея
вЛенбаххаузе



Эскиз обложки альманаха *Синий всадник*.
Последний вариант. 1911
Калька, карандаш, тушь, акварель.
27,9 x 21,9 см
Мюнхен, Городская галерея
в Ленбаххаузе

ния вперед, полностью соответствуя изначальному смыслу слова «авангард», которое будучи военным термином означает первые ряды войск. Лошадь и всадник в *Лирическом* (илл. на стр. 32) приобретают монументальные пропорции, пейзаж становится не более чем фоном для них. Последняя вариация изображения всадника в виде Святого Георгия, победителя дракона, появляется на многих полотнах, акварелях, гравюрах на дереве, эскизах и картинах на стекле. Наконец, всадник-воин украшает обложку альманаха *Синий всадник* (илл. на стр. 26).

Для Кандинского вновь началось время борьбы за признание. Достигнутая уверенность в себе претворялась во множество проектов и начинаний; он начал работать над рукописью о своем понимании искусства, воплощал эскизы в цвете, писал критические статьи для русских журналов. Вдохновенные речи в салоне Веревкиной на Гизслаштрассе привели к созданию в январе 1909 года «Нового мюнхенского художественного объединения» («НМХО»), что явилось свидетельством возвращения Кандинского на художественную сцену Мюнхена в качестве организующего начала. Кроме его друзей - Мюитер, Явленского, Веревкиной и Кубипа, в объединение вошли Адольф Эрбслё, Александр Канольдт, Пауль Баум, Владимир Бсхтеев, Эрма Босси, Карл Хофер, Моисей Коган, танцор Александр Сахаров, а также историки искусства Генрих Шиабель и Оскар Витгенштейн.

Чтение диссертации Вильгельма Вориппера *Абстракция и вчувствование* (1907) еще больше укрепило Кандинского в убеждении, что предметный мотив в искусстве не является необходимостью. Повсюду он видел и находил признаки этого нового понимания искусства; его увлекали баварская живопись на стекле и народные вотивные изображения, и он сам создал несколько картин на стекле (илл. на стр. 25) в свободных экспрессивных формах, скорее вытесняющих, нежели подчеркивающих предметность. Какое-то время он интересовался оккультными идеями и обстоятельно изучал писания Рудольфа Штейнера и Елены Петровны Блавагской, основательницы Теософического общества. Особенно его интересовали современная музыка и театральное искусство. После концерта Шенберга он вступил в подробную переписку с открывателем двенадцатитоновой музыкальной системы о связях между музыкой и живописью. Мюнхенский художественный театр вдохновил его на создание сценических композиций *Желтый звук* и *Фиолетовый занавес*.

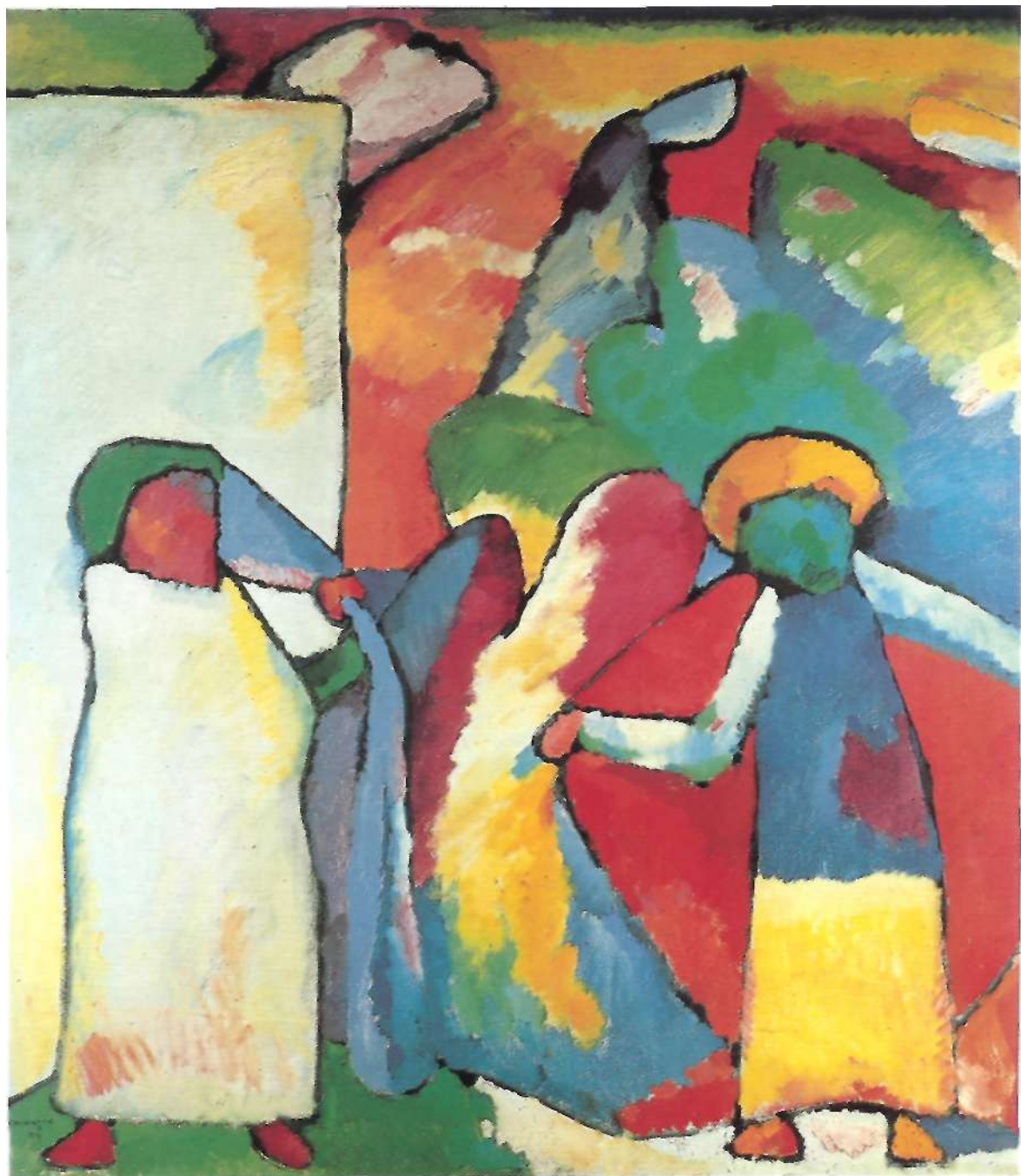
При интенсивном взаимодействии с духовными исканиями своего времени, Кандинский успевал еще организовывать выставки «Нового мюнхенского художественного объединения». Вторая из них, проходившая осенью 1910 года, привлекла интернациональный состав значительных современных мастеров, таких как Жорж Брак, Давид и Владимир Бурлюки, Андрес Дерен, Кис ван Донген, Анри ле Фоконье, Пабло Пикассо, Жорж Руо и Морис Вламинк.

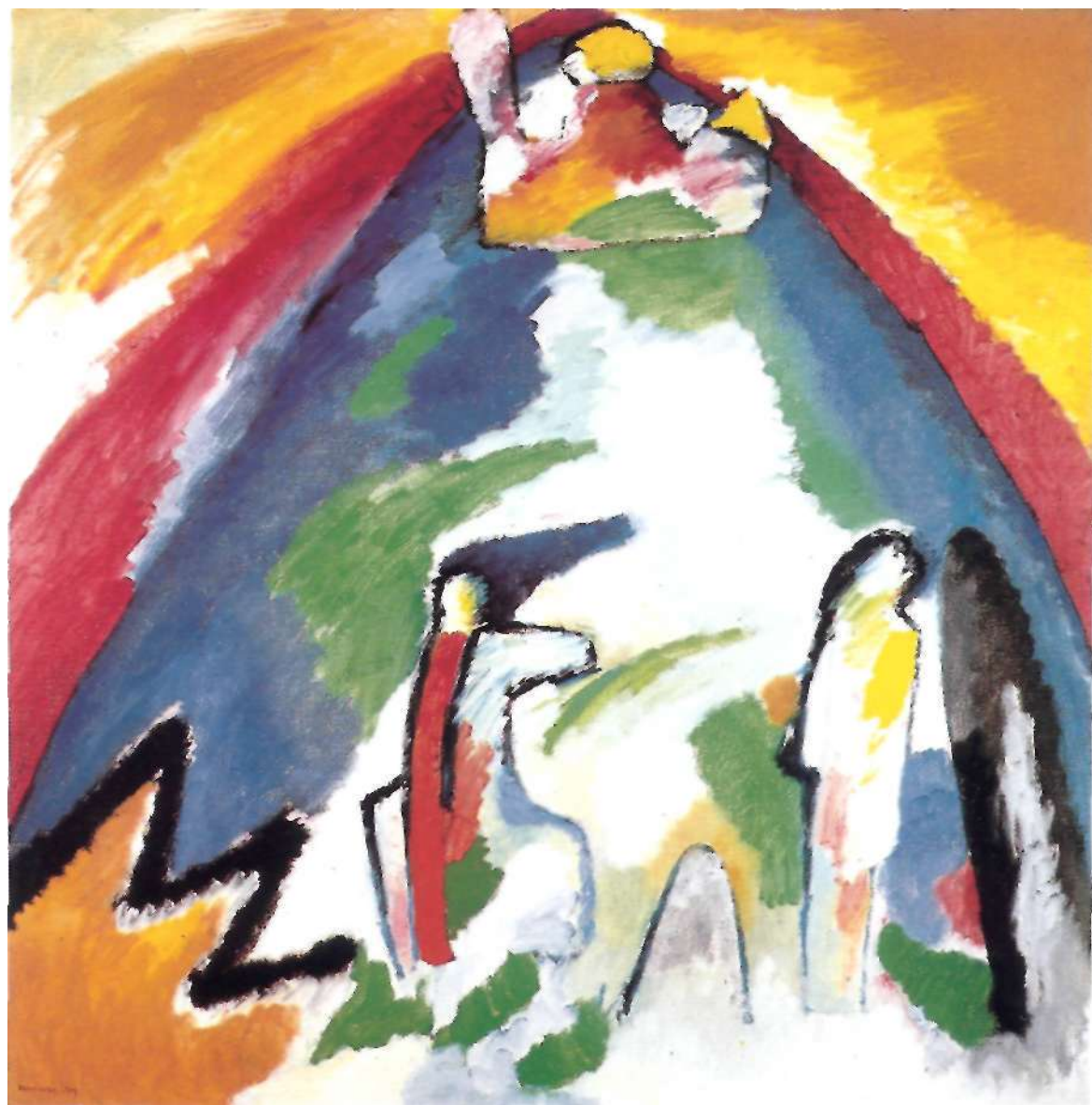
Почти против воли сонной, консервативной мюнхенской художественной политики город стал центром авангардистского

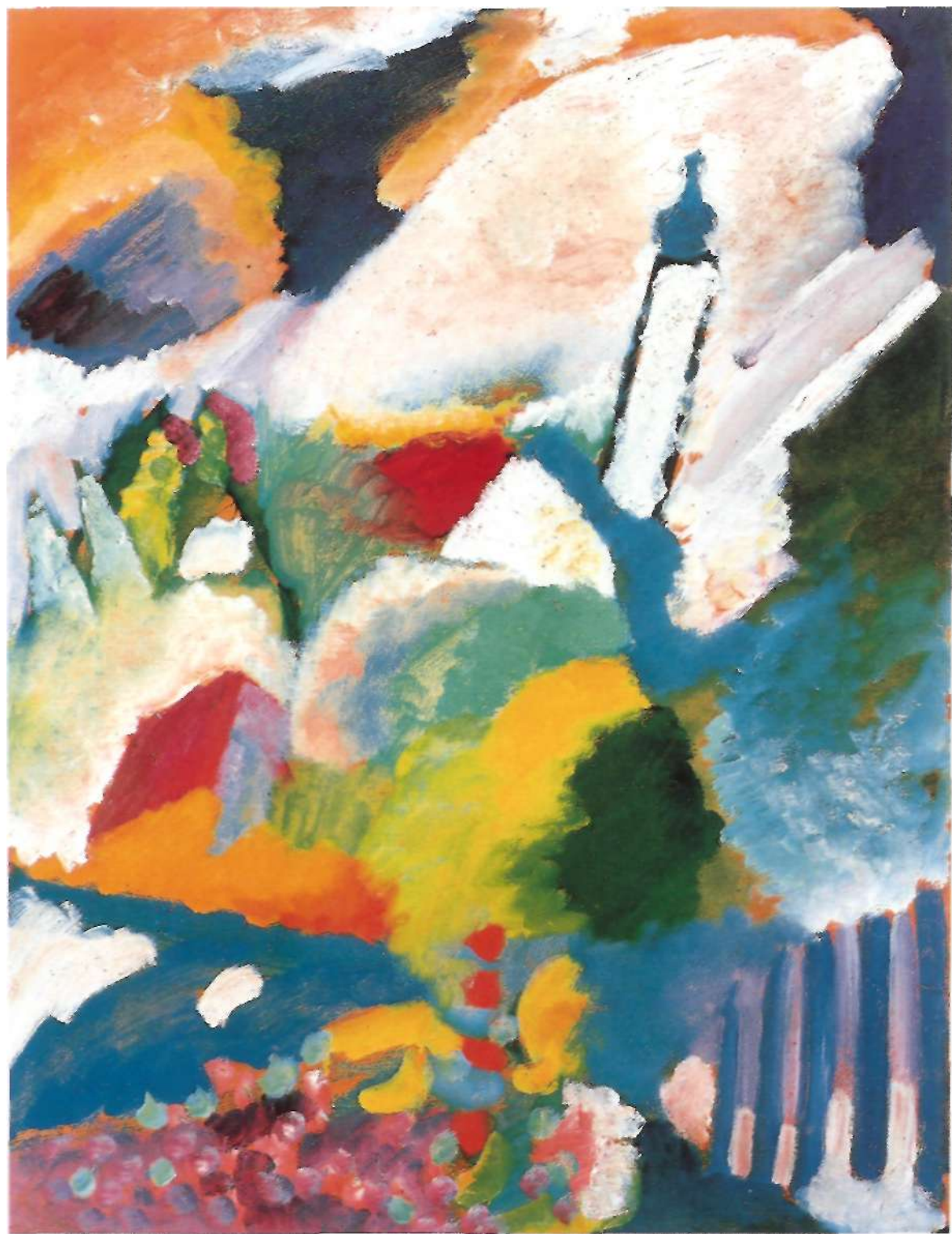
НА СТРАНИЦЕ 27:
Импровизация 6 (Африканское). 909
Холст, масло. 107 x 99,5 см
Мюнхен. Городская галерея
в Ленбаххаузе

НА СТРАНИЦЕ 28:
Гора. 1909
Холст, масло. 109 x 109 см
Мюнхен. Городская галерея
в Ленбаххаузе

НА СТРАНИЦЕ 29:
Церковь в Муриау. 1910
Картон, масло. 64,7 x 50,2 см
Мюнхен. Городская галерея
в Ленбаххаузе







искусства. Сам Кандинский показал на выставке четыре картины и шесть гравюр на дереве. Утраченная в годы Второй мировой войны *Композиция* // была самой крупной и значительной картиной из всех, написанных к тому времени Кандинским. Она демонстрировала освобождение от перспективы и свободное контрапунктное использование цвета и линии. В *Этюде к «Композиции II»* (илл. на стр. 24) все еще хорошо заметны группы фигур, элементы пейзажа, дома и вновь всадник на лошади. Однако все они словно размыты и находятся в состоянии неуравновешенной динамики, возможно, отражающей собственное душевное состояние Кандинского перед решающим «прыжком». Соответствующей по силе была реакция мюнхенской художественной критики, которая единодушно вынесла приговор, что эта картина принадлежит кисти сумасшедшего или «опьяненного морфием или гашишем». Только два голоса прозвучали в защиту выставки: Хуго фон Чуди, директора Баварских государственных художественных собраний, и Франца Марка, тогда еще неизвестного мюнхенского художника, в изображениях животных также искавшего сущность, скрытую за явлениями, и вскоре пришедшего к абстрактному цвету в живописи.

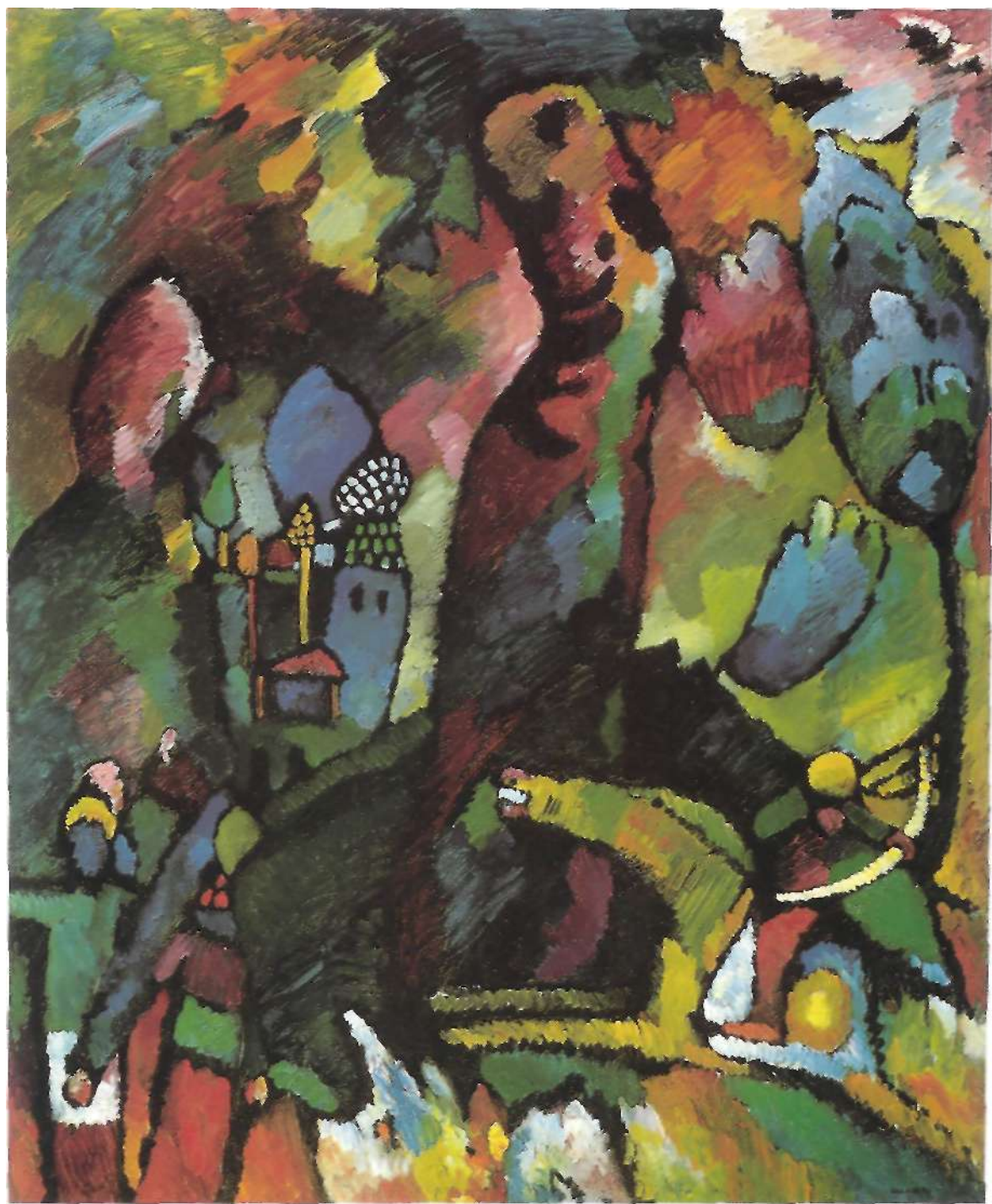
В результате возник тесный контакт Марка с «Новым мюнхенским художественным объединением», избравшим его своим членом и третьим председателем, а также крепкая дружба с Кандинским, которого Марк посетил в Мурнау в 1911 году.

«На следующее утро я отправился к Кандинскому. Часы, проведенные с ним, относятся к самым памятным событиям моей жизни. Он показал мне много, старые и новые вещи. Все последнее чудовищно сильны; в первый момент чувствуешь наслаждение от его сильных, чистых, *огненных* краскок, *ПОТОМ* начинает работать мозг; от этих картин невозможно освободиться».

Кандинский в 1909 году подразделил свои картины на три группы: «импрессию», в которых еще оставалась связь с реальной моделью, «импровизации», передающие спонтанные движения, и «композиции» — высочайшая и сложнейшая ступень, которой *можно достичь только* после долгой предварительной работы. Однако Кандинский не придерживался строго последовательно этой классификации. Причисление картин к группам часто кажется произвольным. По крайней мере, словами «импровизация» и «композиция» Кандинский еще раз играет музыкальными терминами. По аналогии с музыкой он видит свои цвета и формы «звучащими» и «вибрирующими»,

Все происходящее на картине *Импровизация 6(Африканское)* (илл. на стр. 27) между двумя «африканскими» фигурами определено цветом, пронизывающим картину яркими до раскаленности контрастами. Даже имеющие предметные названия, такие как *Гора* (илл. на стр. 28) или *Церковь в Мурнау* (илл. на стр. 29), картины, созданные в это время, связаны с постепенным и осторожным завоеванием автономности языка цвета и формы. Насколько далеко Кандинский продвинулся вперед, вероятно, лучше всего показывает *Импровизация* /9(илл. на стр. 35). Большую

Картина со стрелком из лука. 1909
Холст, масло. 177 x 147 см
Нью-Йорк, Музей современного искусства
Дар госпожи Бертрам Смит



часть картины занимают модуляции синего цвета, меняющегося от светло-голубого через красноватые тона до темного ультрамариново-синего. Вибрирующее цветовое поле обрамлено фигурами, обрисованными черными линиями, которые слева теряются в мощных теплых тонах, а справа поднимаются на синем фоне до края картины. Даже если их очертания фигуративны, связь между двумя группами фигур полностью отсутствует, как и постижимое предметное содержание остальной части картины. Возможно, Кандинского вдохновили представления Мюнхенского художественного театра, где шли постановки символических пьес на фоне цветных плоскостей. Еще в 1914 году Хуго Балл предложил поставить в этом театре сценическую композицию *Кандинского Желтый звук*, которая, правда, так и не была осуществлена. Некоторые ее сцены очень напоминают цветовые формы *Импровизации 19*.

Коллеги Кандинского из «Нового мюнхенского художественного объединения» относились к его эволюции с враждебностью, чему способствовали множившиеся критические суждения о его картинах. Из-за отмены одной из выставок внутри группы возникло напряжение, повлекшее за собой уход Кандинского с

Лирическое. 1911
Холст, масло. 94 x 130 см
Роттердам, Музей Бойманса — ван
Бёнингена

Романтический пейзаж. 1911
Холст, масло. 94,3 x 129 см
Мюнхен, Городская галерея
вЛенбаххаузе

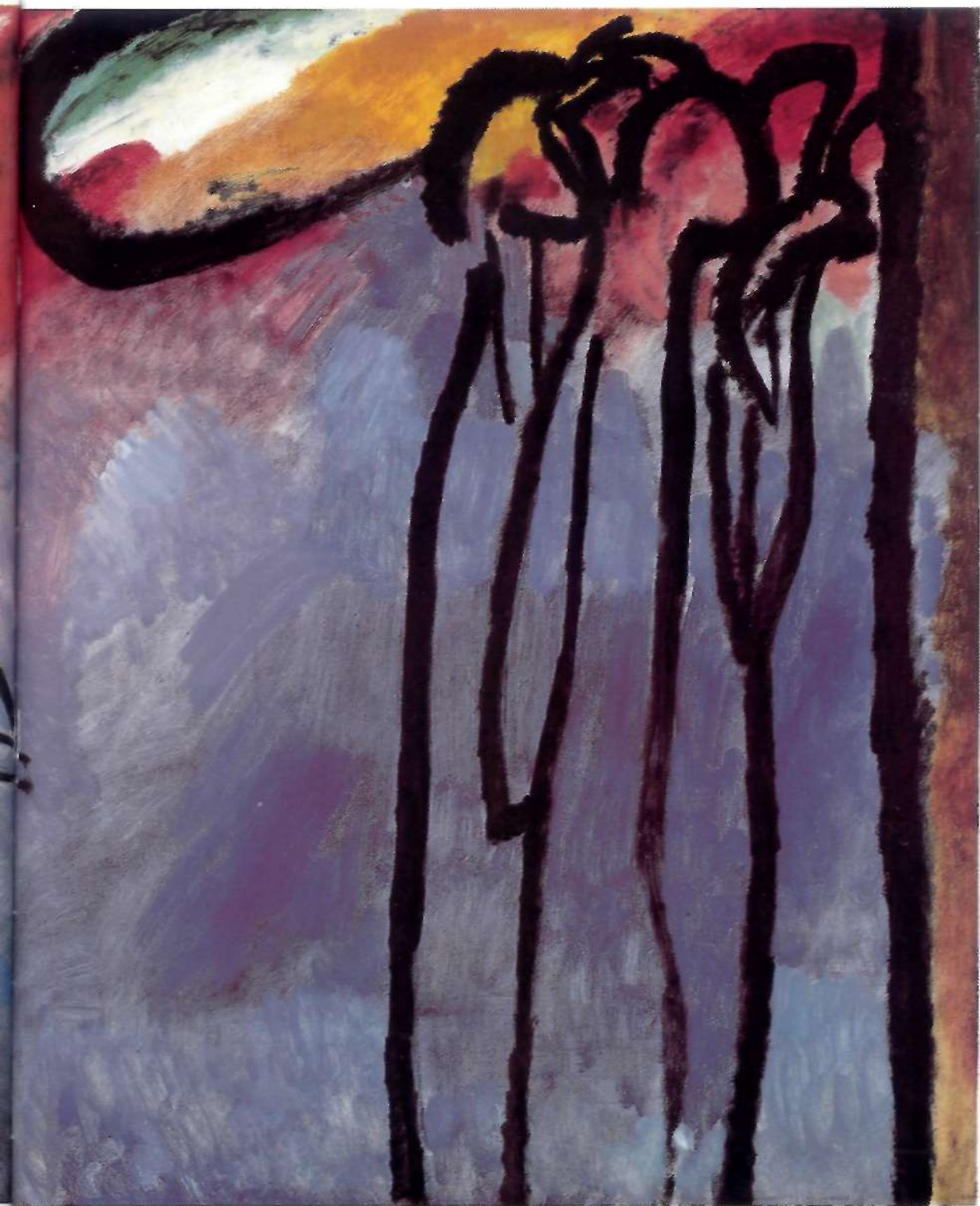


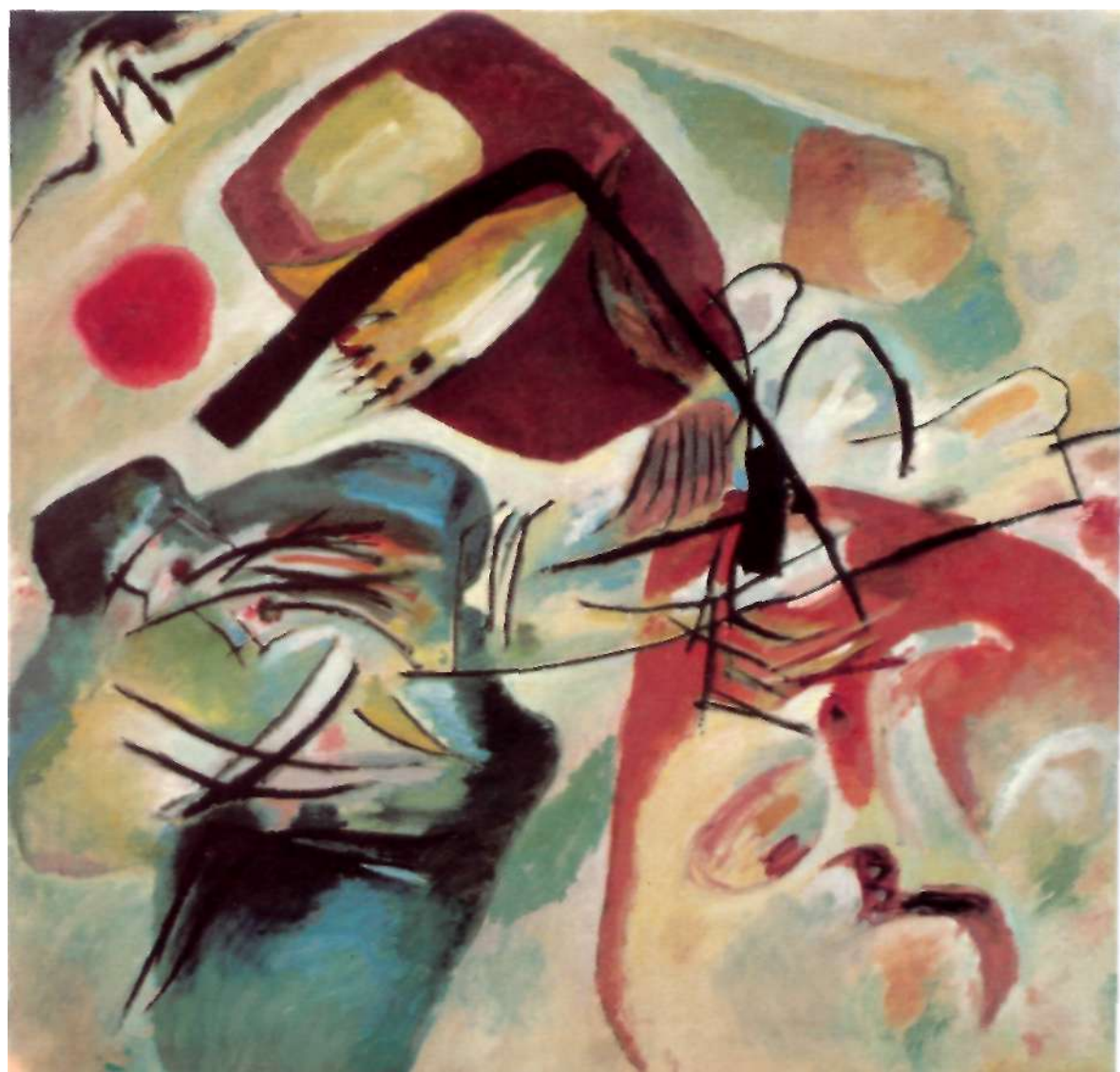
поста председателя. Теперь власть взяли в руки склонные к умеренному кубизму художники Эрбсле и Канольдт. Марк и Кандинский предвидели предстоящий разрыв и уже летом 1911 года строили планы новой художественной манифестации, публикация о которой должна была называться *Синий всадник*. Отношения между консервативными и прогрессивными художественными кругами еще больше обострились из-за памфлета ворпсведского художника Карла Финнена *Протест немецких художников*, который выразил общее недовольство деятелей консервативного искусства влиянием иностранного (то есть французского и русского) искусства. По настоянию Франца Марка в издательстве Пипсера был сразу же опубликован ответ, в котором кроме Марка и Кандинского приняли участие другие художники, писатели и директора музеев. И это действие Кандинского вызвало растущее недоверие его коллег по «Новому мюнхенскому художественному объединению».

События достигли кульминации, когда в декабре 1911 года жюри третьей выставки «Нового мюнхенского художественного объединения» отклонило *Композицию* Кандинского на том основании, что ее величина не соответствовала предписаниям. В знак протеста Кандинский и Марк сразу же вышли из «НМХО» вместе с Мюнтер и Кубином. Это подорвало жизнеспособность и возможность обновления группы, и даже публикация книги под названием *Новая картина* не смогла ничего изменить. Художница и давняя сторонница Кандинского Марианна Верекина с возмущением высказалась о непонимании объединением его целей. Вместе с Явлеским она в 1912 году вышла из «Нового мюнхенского художественного объединения», которое тогда же прекратило свое существование.

Импровиация 19. 1911
Холст, масло. 120 х 141,5 см
Мюнхен. Городская галерея
нЛенбаххаузе







Прорыв к абстракции: «Синий всадник» 1911 - 1914

Всего один зал в Современной галерее Таннхаузера отделял третью выставку «Нового мюнхенского художественного объединения» от легендарной первой выставки редакции *Синего всадника*, открывшейся 18 декабря 1911 года. Кандинский был представлен работами всех трех категорий: *Впечатление — Москва*, *Импровизация 22* и вызвавшая споры и скандал *Композиция V*. Среди других выставывавшихся были Марк, Макке, Мюнтср, Шёнберг, Анри Руссо, Давид и Владимир Бурлюки, Генрих Кампендонк, Робер Делоне, Евгений Калер, Элизабет Эпштейн, Жан Блоз Нистлеи Альберт Блох. Небольшой каталог предвосхищал появление альманаха *Синий всадник*, над которым Кандинский и Франц Марк работали уже довольно давно.

В предисловии к каталогу Кандинский старался подготовить зрителя к восприятию довольно разнородных объектов на выставке: «На этой небольшой выставке мы не пытаемся пропагандировать какую-либо особенную форму. Наша цель — самим разнообразием представленных форм показать, как разносторонне проявляет себя внутренняя воля художника».

И в самом деле — перед озадаченными посетителями выставки предстал довольно запутанный образ «современной живописи». Понятны были виртуозно написанные птицы Нистле, друга Франца Марка. Но что должны означать висящие рядом неземные видения композитора Шёнберга, и в какой связи они находятся с соседствующей с ними наивной живописью Анри Руссо, оставалось загадкой, так же как и прыгающая *Желтая корова* Марка и тем более абстрактная *Композиция* Кандинского. Даже доброжелательные критики с трудом могли уследить за этими скачками. Кандинскому и его друзьям мерещилось «исцеление искусством», конечно же, глубоко прочувствованным, новым духовным искусством, отголоски которого они видели в разных способах художественного выражения. В своем программном труде *О духовном в искусстве*, вышедшем во время проведения выставки, Кандинский попытался описать новые задачи искусства. По его мнению, на современной душе лежит тяжкий груз материальности — представление, которое разделяли многие мыслители и художники того времени. Кандинский писал *О духовном в искусстве*, во многом находясь под влиянием как немецкой идеалистической философии (Кант, Фихте и Шл-гера)



Синий всадник. 1911-1912
Титульный лист альманаха
Гравюра на дереве. 28 x 21,2 см

Картина с черной аркой. 1912
Холст, масло. 188 x 196 см
Париж, Национальный музей
современного искусства,
Центр Жоржя Помпиду



Обложка каталогов первой выставки
Синего всадника. 1911
Рисунок тушью

линг), так и обычной для художественных кругов позиции анти-позитивизма. С Рудольфом Штейнером и вновь образованным Антропософским обществом его связывало ощущение переломного времени и необходимости понимания нового духовного сознания человека. Проблемы религии и оккультизма интересовали Кандинского не поверхностно, напротив, в это время поисков и постановки вопросов они находились в центре его внимания и также отразились на его теории искусства. Вполне обоснованны попытки найти в довоенных картинах Кандинского прямое отражение подобных мистических концепций. Чтение классического теософского труда *Мыслеформы* Анни Безант и К.В. Лидбитера, в 1908 году вышедшего на немецком языке, могло побудить Кандинского к изображению световой формы ауры. Для него это было изображением духовного в абстрактных цветах и формах. Размышляя о синестетических связях — тема, часто поднимавшаяся в то время в артистических кругах, — он попытался обосновать внутренние тайные соотношения между раздражением, вызываемым цветом, и психологически-духовным воздействием на зрителя. Теософски-мистические идеи «вибрации души» и «колебаний тонкой материи» стали для него в этом отношении, скорее, достоверным доказательством, нежели дерзкими умственными построениями.

По Кандинскому, искусства — не только живопись — находятся в состоянии духовного обновления и начинают приближаться к своей цели, а именно обращению к абстрактному, элементарному, примером чему служит прежде всего современная музыка Шёнберга, но Кандинский упоминает также Вагнера, Дебюсси, Скрябина, Шумана и Мусоргского. Среди современников он выделяет как художников будущего Матисса — за цвет и Пикассо — за форму. Среди предшественников — художника-прерафаэлиты Данте Габриэля Россетти, «немецкого римлянина» Арнольда Боклина, неоимпрессиониста Джованни Сегантини и Поля Сезанна, искателя новых законов формы и чисто живописных средств. Однако это духовное обновление может осуществиться только путем общего синтеза всех искусств. До этого эпохального момента каждое направление в искусстве должно обратиться к исследованию своих собственных средств выражения. В качестве примера такого изучения Кандинский одну из основных глав своей теории искусства посвятил психологическому воздействию цвета. Здесь он применил свой синестетический опыт и знания для формулировки нового учения о гармонии цветовых созвучий, напряжение которым придают противопоставления теплых и холодных, светлых и темных тонов. Из проанализированных средств цвета и формы должна, наконец, появиться чисто живописная композиция, «сопоставление цветовых и рисуночных форм, которые самостоятельно существуют как таковые, исходят из внутренней необходимости и из возникшей таким образом общей жизни создают целое, которое называется картиной».

Один из самых ранних и лучших примеров отточенной композиции в высшем смысле — *Композиция V*. Уже огромный формат



указывает на значение этой ключевой для Кандинского картины. Среди полностью освобожденных от предметного содержания форм появляются рудиментарные вкрапления с элементами предметного, такие как город у верхнего края картины или лодка с тремя фигурами основных цветов. И в следующих абстрактных картинах этого периода Кандинский использовал подобные амбивалентные формы, в которых при самой сильной стилизации остается достаточно указаний на частную иконографию. Все эти элементы указывают на тему Страшного Суда, в числе других схожих тем — Апокалипсис, Воскресение, Разрушение и Возрождение; эти мотивы вновь и вновь проявляются в предвоенных работах Кандинского.

Кандинский с самого начала осознавал опасность ничего не говорящей самостоятельности цвета и формы: «Начни мы уже сегодня полностью обрывать узы, связующие нас с природой, направь мы все силы на освобождение от нее, дабы ограничить себя одними лишь комбинациями чистого цвета и независимой

Без питания (Первая абстрактная акварель). 1910(1913)
Бумага, карандаш, акварель, тушь.
49,6 x 64,8 см
Париж. Национальный музей
современного искусства,
Центр Жоржа Помпиду

«Главной задачей моих книг *О духовном в искусстве* и *Синий всадник* было пробудить необходимые в будущем бесконечные переживания, которые высвобождают способность восприятия на уровне духовного, материальных и абстрактных вещей. Желание вызвать эту счастливую способность в людях, у которых ее не было — главная цель обеих публикаций».

Василий Кандинский

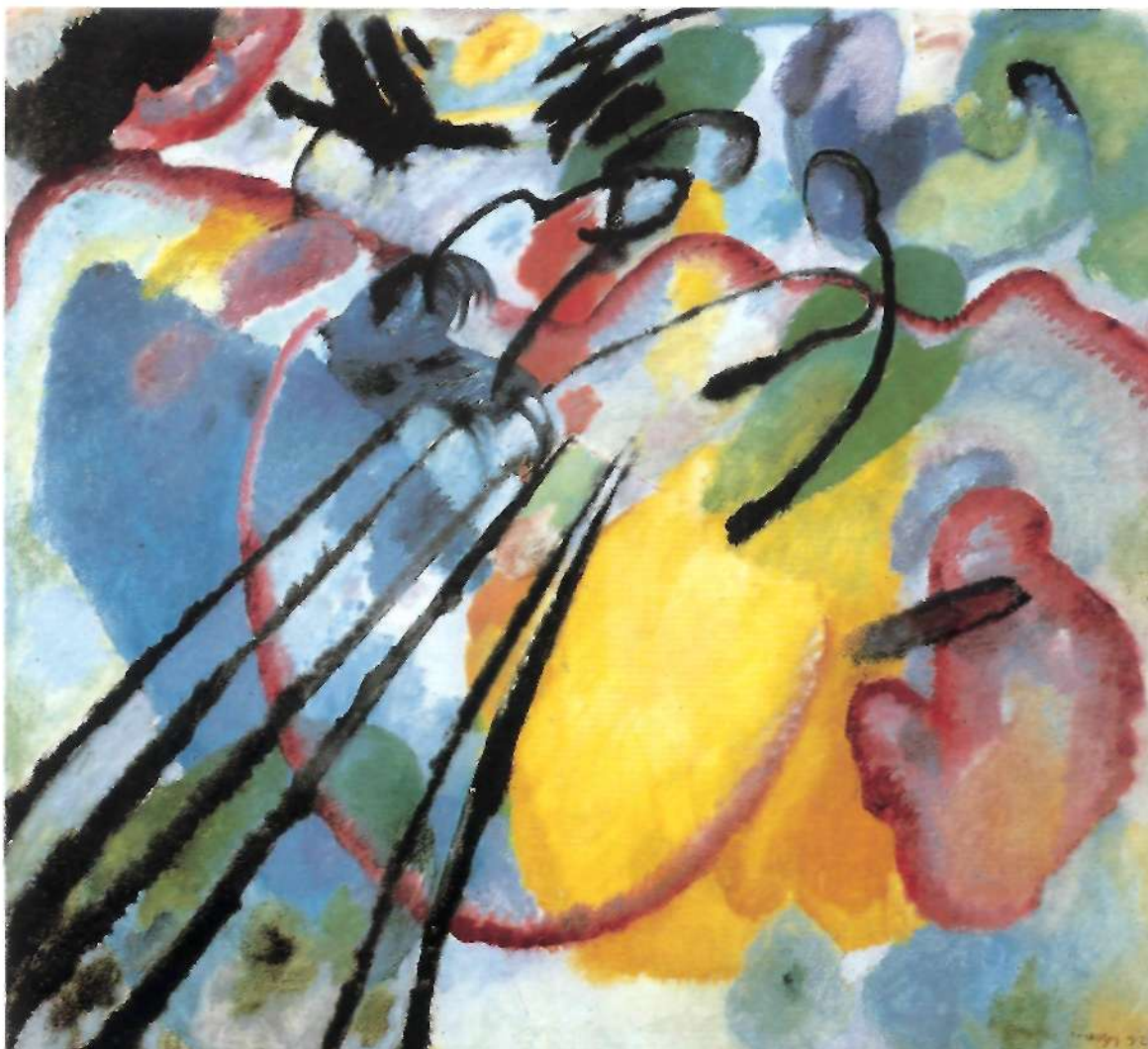
формы, мы создали бы произведения, которые выглядели бы, как геометрический орнамент, — грубо говоря, такие произведения уподобились бы ковру, галстуку. Красота цвета и формы не есть достаточная цель искусства».

Чтобы избежать этого, Кандинский в своей ранней фазе абстрактной живописи пытался рядом с синстетически прочувствованными *цветовыми* созвучиями найти и *формы, которые* своим Воздействием на зрителя обязаны воспоминанию о предметных образцах.

Прекрасный пример эмоциональной нагрузки мира абстрактных форм — *Картина с черной аркой* (илл. на стр. 36). Драматически воздействующая композиция составлена из трех прижатых друг к другу форм: от нижней правой части картины вверх к ее центру направляется форма, сгущающаяся до цвета красной киноленты. Ей навстречу стремится синий силуэт, пронизанный сильными штрихами и вкраплениями, варьирующимися по цвету от желто-белого до оранжево-красного. Над красной и синей формами поднимается фиолетово-красное округлое очертание. Если обе нижние формы прикреплены к краю картины, то верхняя, фланкированная двумя более мелкими цветовыми формами, свободно парит, как небесное тело, в пространстве картины. Фиолетовый — как смешанный цвет синего и красного — словно стремится, нейтрализуя их в себе, поднять пронизанные напряжением предметы.

Из графических элементов, пересекающих пространство картины и цветовые формы, особым весом обладает черная арка, давшая название картине. Арка, похожая на угол, скрепляет все три формы и таким образом поддерживает уравнивающую функцию фиолетового диска. С другой стороны, ее можно понять и как завершающий элемент движения, которое начинается в красной форме и после небольшого поворота в фиолетовой форме однозначно направляется вниз к синей. Черная арка кажется вспышкой энергии, воплощением мощной борьбы, причем красноватые формы подчинены одной партии, а синий отступающий силуэт — другой.

В этой главной работе экспрессионистического периода Кандинский сформулировал основную тему своего творчества — тему борьбы и противостояния. В одной из центральных глав своего труда *О духовном в искусстве* он дал предвосхищающее описание этой картины и связанного с ней лейтмотива: «Произведения Моцарта воспринимаются нами, возможно, с завистью, с элегической симпатией. Они для нас — желанный перерыв среди бурь нашей внутренней жизни; они — *утешение и надежда*. Но мы слушаем его музыку как звуки из иного, ушедшего и, по существу, чуждого нам времени. 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, — такова наша гармония».



Для Кандинского воплощение живописных конфликтов — не одна из многих тем, а центральная тема вообще, заданная ему раздираемым противоречиями временем. Цель формообразования — не гармония цветов, а изображение раздражающих противоречий цветовых контрастов, как в вышеописанной *Картине с черной аркой* между красным и синим. Цвета являются для него не только средством формообразования, но и мощной силой выражения, проекцией иных областей знаний и опыта.

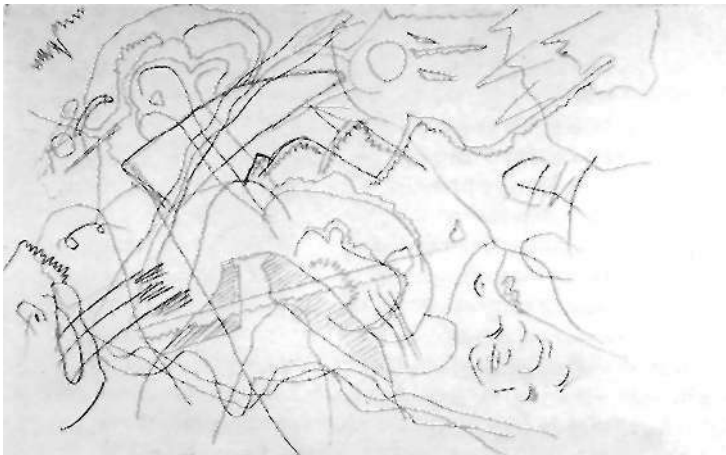
«Красный цвет, как мы его себе представляем, — безграничный характерно теплый цвет; внутренне он действует как очень живая, подвижная беспокойная краска, которая, однако, не имеет легкомысленного характера разбрасывающегося на все

Импровизация 26 (Гребей). 1912
Холст, масло. 97 x 107,5 см
Мюнхен, Городская галерея
в Лёнбаххаузе

стороны желтого цвета и, несмотря на всю энергию и интенсивность, производит определенное впечатление почти целеустремленной необъятной мощи. В этом кипении и горении — главным образом внутри себя и очень мало вовне — наличествует так называемая мужская зрелость».

Синий — это «типичный небесный цвет, ... элемент покоя. ... Он становится бесконечной углубленностью в состояние сосредоточенности, для которого конца нет и не может быть». В таких наблюдениях Кандинский придаст цвету насыщенный оплот психофизический профиль. Цвета действуют теперь вместо фигур и предметов как *психогномические характеры* на сиене картины; они дополнительно активизируются с помощью экспрессивного языка линий, который Кандинский подробно исследует в более позднем труде *Точка и линия на плоскости*. Цвет, линии и свободно текущие формы вместе создают драматически взвихренный живописный язык, который переводит антагонизм материи и духа — собственно, общее эсхатологическое настроение тех лет — в абстрактную, но непосредственную и наглядную иконологию.

«Синий всадник» пес этот спор как знамя. Поиски названия группы Кандинский передает как безобидно-забавный анекдот. Все же, во-первых, синий цвет для Кандинского «типично небесный», то есть духовный цвет, так же, впрочем, как и для Марка. Во-вторых, тема всадника всплывает у Кандинского, как мы уже видели, во многих вариантах и *указывает на поворот* от сказочно-го принца к воинствующему рыцарю новой эстетики. Часто возникающий в альманахе *Святой Георгий* трактует этот мотив в христианском смысле, как это подтверждают многие картины на стекле. Битва с драконом означает победу духовного мировоззрения над материалистическим, надежда на которую разными способами выражена в альманахе. Так же как и на выставке, неподвзятый *зритель, листая журнал*, сначала путается в изоби-



Набросок к *Картине с белой каймой*. 1913
Карандаш. 15 x 25 см
Мюнхен, Городская галерея
в Леибххаузе



Картина с белой каймой. 1913
Холст, масло. 140,3 x 200,3 см
Нью-Йорк, Музей Соломона
Р. Гугенхейма

лии разнородных впечатлений: баварские вотивные изображения и картины на стекле находятся рядом со средневековыми гравюрами на дереве, примерами китайской живописи, мозаикой из собора Святою Марка в Венеции, скульптурами из Мексики, Камеруна и с островов Пасхи, японскими рисунками тушью, русскими народными картинками и египетскими фигурами театра теней. Ряд современных художников расширился благодаря включению, *по совету* энергичного *мюнхенского* издателя Рейнхарда Пипера, картин Винсента Ван Гога, Анри Матисса и Поля Гогена. Итак, наряду с работами художников «Синего всадника» альманах содержал репродукции почти всех «модернистских» художников. Кроме того, имелся определенный вклад «модернистской» музыки Шёнберга, Антона фон Веберна и Альбана Берга, а также сценическая композиция Кандинского *Желтый звук* и его важнейшие статьи *К вопросу формы* и *О сценической композиции*. Перу Марка принадлежал *текст Духовные блага*, где он сожалел о медлительности человечества в усвоении новых духовных познаний. Вклад Макке - статья *Маски* посвящалась тайне форм, за которыми стоит выражение внутренней жизни. О российских фовистах сообщал Давид Бурлюк,



1913
Холст, масло. 109,8 x 119,7 см
Нью-Йорк. Музей Соломона
Р. Гутенхайма

об *Анархии в музыке* — друг Кандинского, композитор Томас фон Хартманн.

Арнольд Шёнберг писал о связях музыки с текстом на примере песен Шуберта. Важнейшим французским художником кубизма, которым Кандинский уже отводил значительное место в «Новом мюнхенском художественном объединении», посвящалась статья Роже Аллара *Приметы обновления живописи*. Искусствоведческий текст Эрвина Буссе описывал *Композиционные средства Робера Делоне* — французского художника, который произвел сильное впечатление в кругу «Синего всадника» своими своеобразными изображениями Эйфелевой башни и городских видов и который одновременно с Кандинским и другими художниками находился в поиске «чистой живописи».

Из широкого регистра тем и изображений *становится ясно*, как Кандинский и Марк понимали «Синего всадника»: не только как манифестацию новой живописи в Германии, но и как призыв к духовному обновлению во всех областях искусства и культуры, которое составляло часть нового осознания «духовных благ» прошлого,

Таким образом, этот альманах, появившийся лишь однажды, стал символом перемен, которые несли все направленные к будущему движения в искусстве. Успеху этих прогрессивных стилистических направлений служила и дальнейшая выставочная деятельность «Синего всадника». В то время как вторая выставка, включавшая более трехсот графических работ, проходила с 13 февраля по 18 марта 1912 года в книжном и антикварном магазине Ханса Гольца, первая выставка находилась в турне: сначала она была показана в клубе Гереона в Кёльне, затем у Герварта Вальдена во вновь открытой галерее «Штурм» в Берлине. За этим последовали Объединенные мастерские искусств и ремесел в Бремене, музей Фолькванг в Хагсе и салон Гольдшмидта во Франкфурте-на-Майне. Для Кандинского особенно важен был контакт с Вальденом, который в своей галерее и издательстве всеми силами поддерживал новую живопись. В октябре 1912 года Кандинский провел там свою первую большую персональную выставку; его статья *Живопись как чистое искусство* появилась в 1913 году в журнале *Штурм*, его биографические заметки *Ступени—в* изданном Вальденом альбоме *Кандинский. 1901—1913*. Когда в мае 1912 года альманах наконец вышел в издательстве Пипера в Мюнхене, была достигнута высшая точка деятельности «Синего всадника». Спустя годы Марк выразил желание создать союз, продолжающий традиции «Синего всадника», но Кандинский отнесся к этому сдержанно. В марте 1914 года он сообщил о своем окончательном отказе от участия в объединении. Таким образом, редакция и группа художников «Синий всадник» просуществовала лишь немногие годы. И все же обе выставки и альманах с этим названием стали ядром искусства XX века, многие из содержащихся в них идей были подхвачены следующими поколениями художников или все еще ждут своего развития.

С оживленной выставочной деятельности и новых контактов начались для Кандинского решающие годы на пути к абстрактной живописи. На примере *Импровизаций*, может быть, лучше всего можно описать процесс постепенного отхода от ассоциативных связей к чистому языку форм и красок. *Импровизация 26* (илл. на стр. 41) своими текучими формами и последовательностями прочерченных линий примыкает к картинам 1911 года. Но и в этой картине видны некоторые амбивалентные формообразования, которые при ближайшем рассмотрении оказываются связанными с предметными формами. Так, красное пятно в правой части картины представляет собой, скорее, стилизованную фигуру, *которая в связи с красной аркой и шестью черными линиями указывает на прибавленное Кандинским объяснение «ребец»*. В иконографии Кандинского веселая лодка, в разных

формах появляющаяся во многих картинах этого периода, особенно четко видна в картине *Маленькие радости* (илл. на стр. 44), где она предстает как символ стремления вперед (как и мотив всадника), но также и как образ угрозы для покинутого человека. Тема Апокалипсиса и катастрофы проигрывается в нескольких картинах. *Импровизация. Потоп* (илл. на стр. 47) - одна из самых насыщенных цветом и взволнованных композиций, которые Кандинский когда-либо писал. Во вздымающихся и опадающих цветовых волнах тонет любая узнаваемая деталь; только в левом верхнем углу угадываются очертания горы — тоже излюбленного мотива этого периода, - непреклонно стоящей среди волнений. Не один Кандинский был уверен в том, что грядущее царство духовного может быть достигнуто только тяжелейшими усилиями. Многие из пророчеств в его книге *О духовном в искусстве* опираются на оккультный труд *Третье откровение Иоахима Фигуриса*, написанный в XII веке, который был переиздан романтиками и обсуждался в кругу «Синего всадника», прежде всего Марком и Кандинским.

После падения материалистической эпохи для Кандинского и его круга должно было наступить царство духа, адекватной формой выражения которого являлась абстрактная живопись.

Почти как отдых, перерыв на покой или воспоминание о «счастливых временах» выглядят две картины, находящиеся в русле



Импровизация. Мечтательное. 1913
Холст, масло. 130,7 x 130,7 см
Мюнхен, Государственная галерея
современного искусства



этих поисков. Одна из них называется *Импровизация. Ущелье* (илл. на стр. 55) и изображает пару в баварских костюмах на мостике и лодку внутри опадающего и поднимающегося цветного водопада.

Думал ли Кандинский о прогулке с Габриэлой Мюнтер по живописному ущелью вблизи Гармиш-Партенкирхе или хотел придать футуристическому кредо («Мы ставим зрителя посреди картины» — Первый манифест футуризма, 1912) ироническое звучание, можно только догадываться. Во всяком случае, Кандинский показывает себя среди картины крушения и катастрофы со всем весельем, какое ему приписывали. Вторая картина, как и акварель (илл. на стр. 45) и картина на стекле, носит название *Маленькие радости* (илл. на стр. 44). В этой свободной и сдержанной по цвету композиции внезапно перевешивают предметные реминисценции: явственно узнаваем расположенный на горе город (сравните с *Пестрой жизнью*), над ним еще одно поселение, намек на пейзаж, скачущие всадники, схематичные фигуры (великаны?) у подножия горы и поверхность воды с «ореховой скорлупкой» лодочки с тремя черными веслами справа. Скорее всего, эта картина навеяна любовью Кандинского к «Москвематушке», ее можно сравнить с полотнами раннего времени, в которых всплывают-подобные мотивы. *Маленькие радости* кажутся воспоминанием и осмыслением дальнейшего развития

Импровизация. Потоп. 1913
Холст, масло. 95 x 150 см,
Мюнхен, Городская галерея
вЛенбаххаузе

абстрактного изобразительного языка в эпоху лихорадочной выставочной деятельности.



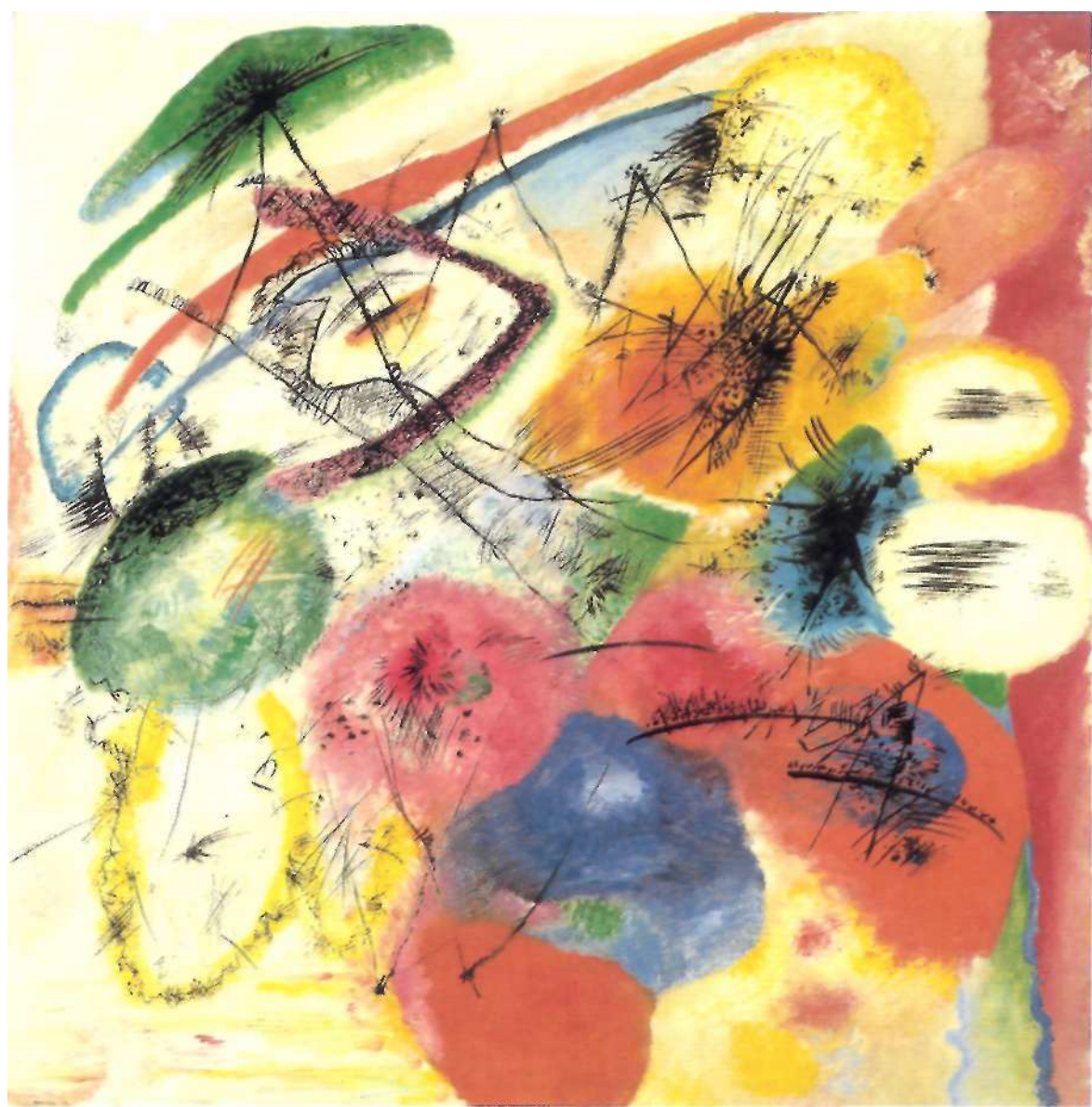
Черные штрихи. Эскиз композиции. 1913
Серая бумага, черный мел. 21 x 20,5 см
Мюнхен, Городская галерея
п Лепбаххаузе

Вехой на этом пути явилась *Картина с белой каймой* (илл. на стр. 43), созданная в 1913 году, в кульминационный момент довоенного творчества Кандинского. После своего возвращения в Россию незадолго до Рождества 1912 года Кандинский начал эскиз к этой картине. При этом он вновь вспомнил свой лейтмотив - борьбу Святого Георгия с драконом. Во множестве подготовительных набросков он перерабатывал первоначальный мотив в абстрактные формы, до тех пор пока в окончательной редакции картины «средства очень простые и совершенно незавуалированные и ясные» смогли передать существенное для него действие, «борьбу в белом и черном». Таким образом, синюю размытую форму в центральной части картины можно интерпретировать как сражающуюся фигуру, исходящую из нее белую линию - как копьё, направленное на «дракона», представленного в виде черной убегающей формы внизу слева. Но самым важным композиционным средством здесь становится белая кайма, которая завершает композицию и концентрирует внимание на центральных частях картины.

К самым удачным работам этого периода можно причислить также *Импровизацию. Мечтательное* (илл. на стр. 46). Вокруг синего центра парят и растут разнообразные цветочные формы на диффузно окрашенном фоне, сопровождаемые «подголосками» - короткими линиями и графическими обрывками, которые наравне со свободными цветами выступают здесь как самостоятельные контрапунктные построения. Композиция в целом излучает ясное спокойное настроение, далекое от конвульсивной дрожи других *Импровизаций*. Этой работой Кандинский вступил на узкую дорогу между двумя крайностями «мертвой» абстракции: «Этот путь лежит между двумя областями (которые на сегодняшний день являются двумя опасностями): справа лежит полностью абстрактное, совершенно эмансипированное применение цвета в геометрической форме (орнаментика), слева более реальное, слишком скованное внешними формами использование цвета в «телесной» форме (фантастика)».

Возможно, именно эта картина своими вибрирующими цветами и экспрессией знаков может лучше всего показать, что именно Кандинский понимал под определением «звучащий космос» — связь и переплетение свободных цветов и форм в открытом пространстве картины. Такая же свободная игра рассеянных цветовых звучаний и вырезанных в них графических знаков присутствует в картине *Черные штрихи I* (илл. на стр. 49). Запечатленный контраст между пестрыми, сияющими цветами и каллиграфическим рисунком здесь еще яснее и напоминает японскую каллиграфию, которой Кандинский восхищался в течение всей своей жизни. Возможно, в сочетании этого богатства находок в рисунке и чувства цвета, собственно, и состояла сила Кандинского. Эта картина предвосхищает направление «ар информель» и нервные рисунки Вольса.

Черные штрихи I. 1913
Холст, масло. 129,4 x 131,1 см
Нью-Йорк, Музей Соломона
Р. Гуггенхайма





Композиция VI. 1913
Холст, масло. 195 x 300 см
Санкт-Петербург, Государственный
Эрмитаж

К этому же ряду картин относится датированная самим Кандинским 1910 годом так называемая *Первая абстрактная акварель (Без названия)* (илл. на стр. 39), которая благодаря своему свободному знаковому языку кажется одной из предварительных штудий к большой *Композиции VII* 1913 года.

Кандинский никогда не высказывался о возникновении и значении своих картин более подробно, чем о *Композиции VI* (илл. на стр. 50). За исходную точку взят потоп, тема, которую он уже использовал в более предметном наброске для картины на стекле. После многочисленных предварительных штудий и набросков Кандинский наконец отважился на большую картину. В *Воспоминаниях* он пишет: «На этой картине видно два центра: 1. слева нежный, розовый, расплывшийся центр со слабыми неуверенными линиями в середине. 2. справа (немного выше, чем левый) грубый, красно-синий, немного диссонирующий, с резкими, немного злыми, сильными, очень определенными линиями.

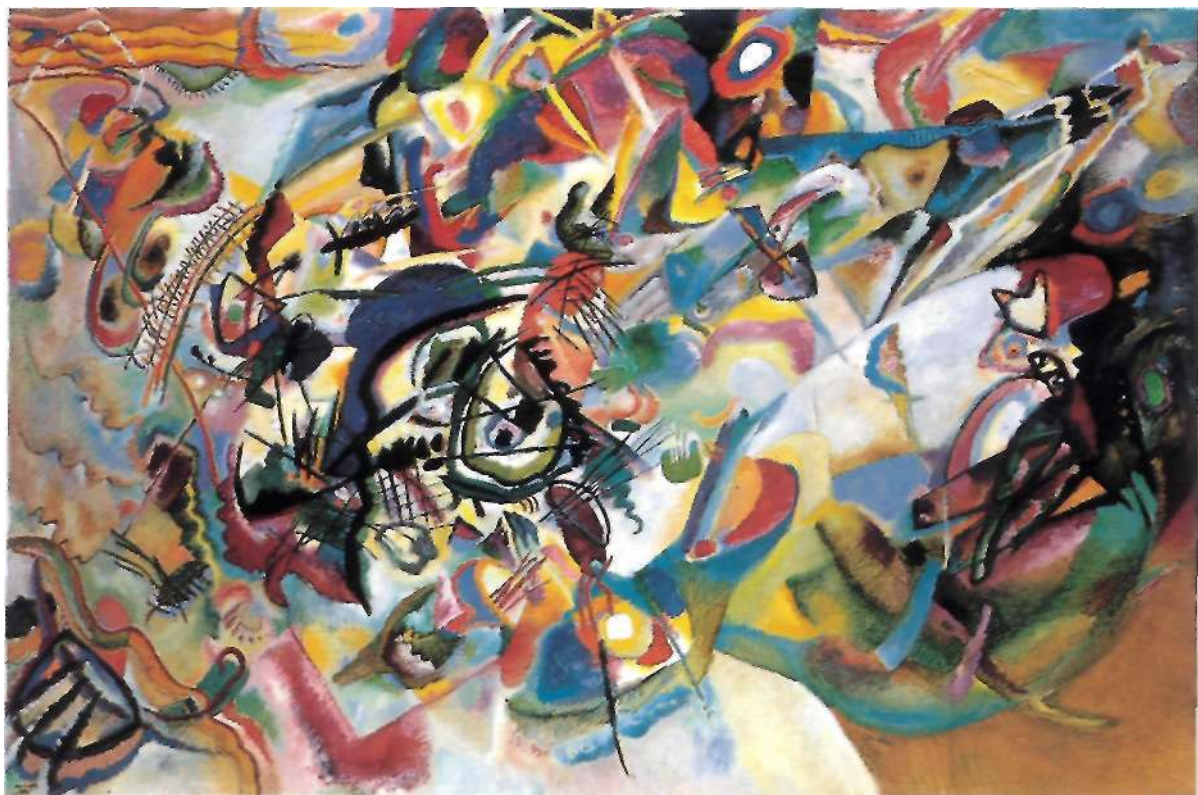
Между этими центрами - третий (лежащий ближе ко второму), который можно распознать как центр только позже и, в конце концов, он является основным центром. Здесь розово-белый цвет так пенится, что не производит впечатление лежащего ни на плоскости холста, ни на какой бы то ни было идеальной плоскости. Намного больше похоже, что он парит в воздухе и

окутан дымом... Стоящий в дыму человек ни далеко, ни близко: он где-то. Это «где-то» основного центра определяет внутреннее звучание всей картины».

В выборе цвета и некоторых композиционных особенностях, таких как связки линий в верхней правой части картины, композиция напоминает *Импровизацию. Потоп*. Из оформления впечатления «внутренней природы», как Кандинский определяет *Импровизацию*, через обходной путь картины на стекле, внутреннее событие картины открывается в большой, всеобъемлющей *Композиции* «медленно и осознанно оформленным высказыванием внутреннего мира представлений и чувств». Высвобождающий (внутренний) мотив потопа (настроения конца мира, подготовка к переходу в духовную эпоху) полностью ассимилируется абстрактным художественным языком и «превращается во внутреннее, чисто живописное, самостоятельное и объективное существо».

Композиция VI стала центральной работой Кандинского на знаменитом «Первом немецком осеннем салоне», который был организован в 1913 году Гервартом Вальденом. Примером для него послужил ежегодный Осенний салон в Париже с его обзором новейших художественных направлений. Для все еще обособленных художников «Синего всадника» предоставилась возможность показать себя на большой обзорной международной выставке. Самая впечатляющая экспозиция была у Кандинского, а также у Марка и Макке, которые, кроме того, вместе с Вальденом и берлинским коллекционером Бсрнхардом Кёлером отвечали за организацию выставки. Главными работами явились уже упоминавшиеся картины Кандинского *Композиция VI*, *Картина С белой каймой* и *Картина с белыми формами*, а также *Четыре девушки* Макке, *Башня синих лошадей* (не сохранилась), *Тироль* и *Судьбы животных* Марка. Наряду с работами кубистов и футуристов из Парижа и Италии, среди которых были Жан Меттенжс, Альбер Глез, Фернан Леже, Умберто Боччони, Джакомо Балла и Джино Северини, были выставлены двадцать две картины недавно умершего Анри Руссо.

Клее и Кубин выставили в графическом кабинете около двадцати работ каждый. Художников-экспрессионистов представлял только Оскар Кокошка с несколькими рисунками обнаженных моделей. Художники «Моста» отказались от участия, ссылаясь на выставку в Кельне. Истинная причина была, вероятно, в растущем расхождении между двумя группировками: «Синий всадник» усиленно склонялся к абстракции, тогда как «Мост» предпочитал «человеческое искусство». Центральным событием Осеннего салона стали картины, наброски и декорации Сони и Робера Делоне, который участвовал в первой выставке и в альманахе «Синего всадника» при посредничестве художницы Элизабет Эпштейн. Уже тогда его динамичные *Городские виды* и *Эйфелевы башни* вызвали большой интерес, а новые абстрактные серии картин *Окна* и *Кругообразные формы* привели в восторг художников «Синего всадника». Делоне придавал «чистому иве-



Композиция VII. 1913
Холст, масло. 200 x 300 см
Москва. Государственная Третьяковская
галерея

ту» форму без дополнительных украшений, а также без графических элементов. После того как Макке и Марк осенью 1912 года посетили Делоне, Макке сообщал о своем увлечении *Окнами*: «Зеркальные стекла, отражающие в солнечный день город и Эйфелеву башню; глубокие фиолетовые рефлексы, слева — величественный оранжевый, внизу — бледно-голубые дома, из которых снова и снова перехваченная резким блеском стекол поднимается в лазурно-синее небо зеленая башня. Это внешнее, само по себе простое явление. Но до какого звучания он доводит этот простой мотив. Ты должен увидеть, как при удалении цвета приобретают чудесную глубину. Все так превосходно уравновешено, вся солнечная природа отражается в них».

С новой встречи с Делоне на Осеннем салоне для Макке началось обращение к «чистому цвету» и связанный с ним отказ от «поисков тайны» Кандинского. *Кругообразные формы* 1913 года обозначили для Марка новую живописную формулу, которой он сумел воспользоваться в своих произведениях.

Если Кандинский и получил стимул от работ Делоне, то скорее всего в укрепившемся понимании своего собственного пути к автономии элементов картины, но не в абсолютном предпочтении «чистого цвета», из которого Делоне выводил все остальные функции картины. Тем не менее несколько абстрактных штудий

цвета, явно навеянных примером Делоне, *показывают*, насколько сильным было первое впечатление.

В своих *Композициях* Кандинский вступил на другой путь: форму богатству импульсов всегда придает *собственное видение* художника.

Главная работа мюнхенского периода — без сомнения, *Композиция VII* (илл. на стр. 52). И не только из-за *множества подготовительных работ*, например, *Эскиз для Композиции VII (Набросок 2)* (илл. на стр. 53), но и из-за многообразия тем и мотивов. В качестве подготовительных этапов к этому гигантскому полотну существует около пятидесяти вариантов выбранной темы в виде картин на стекле, рисунков, акварелей, гравюр на дереве и картин маслом, трактующих эсхатологические темы, — *потоп*, Воскресение, Страшный Суд. Только для композиции картины Кандинский создал более тридцати рисунков и акварелей — от педантичных детальных Штудий до набросков композиции в целом. Как подготовительные работы возникло затем еще по меньшей мере около десятка картин, многие из которых можно рассматривать как самостоятельные произведения искусства.

Как сообщает в своем дневнике Мюнтер, огромное полотно размером два на три метра было завершено в течение трех дней. Несмотря на интенсивную подготовительную работу над картиной, в полностью завершенной композиции сохраняется свежесть и спонтанность первых набросков. Из центра, исполненного скорее графически, извергается целый мир идей. Можно сказать, что Кандинский никогда не был в более игровом настроении: рядом с резкими цветовыми контрастами прячут сдержанные воздушные звучания, простые формопостроения сменяются очень сложными, ни одна форма или сопоставление цветов не повторяются. Из контрастных течений Кандинский создает



Эскиз для *Композиции VII* (Набросок 2).
1913
Холст, масло. 100 x 140 см
Мюнхен. Городская галерея
в Ленбаххаузе

симфонию мотивов И форм выражения, апофеоз статьи *О духовном в искусстве*.

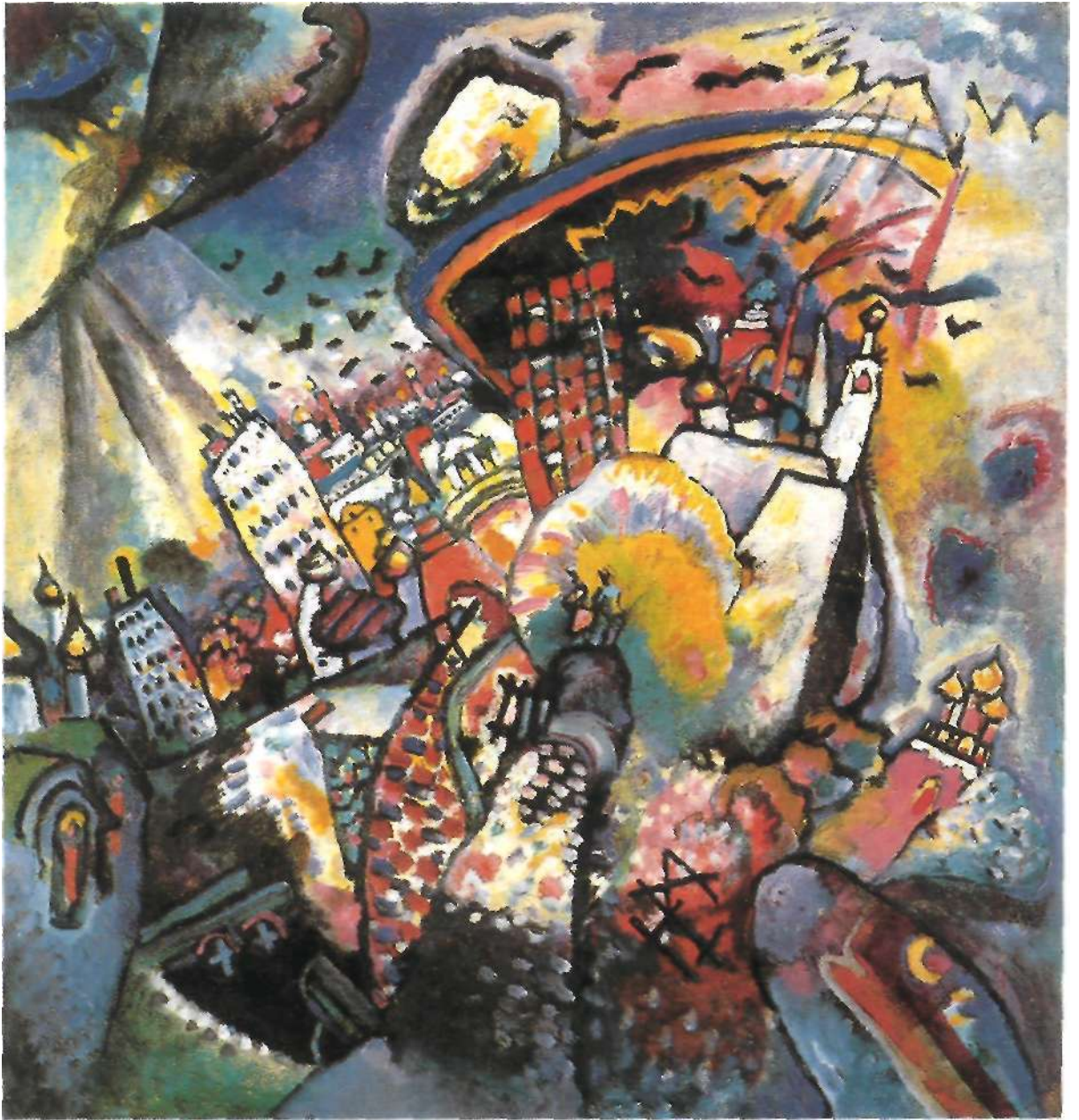
Публикация в издательстве Пипера давно уже запланированной книги *Звуки* с гравюрами на дереве и стихами завершила этот очень плодотворный период творчества Кандинского. 1914 год начинался надеждой на постановку цветовой оперы *Желтый звук* в Мюнхенском художественном театре. Вернее, проект должен был завершиться после интенсивной работы вместе с друзьями из «Синего всадника», Огюстом Маккс, Францем Марком и Альфредом Кубином. Однако *Желтый звук* был поставлен в нью-йоркском театре Маримаунт только в 1982 году.

Осуществилась, однако, другая мечта Кандинского. А именно — эстетическое оформление окружающего пространства, так как это представлялось ему еще в дни «Фаланги». Крупный промышленник Эдвин Р. Кемпбелл, видевший картины Кандинского в Армори Шоу в Нью-Йорке, заказал ему четыре настенных панно для холла своей квартиры в Нью-Йорке. Завершение летом 1914 года в Мурнау панно положило конец первому, экспрессионистически окрашенному этапу движения к абстракции. Кандинский уверенно продвигался сквозь старые формальные мотивы и цветовые созвучия, применяя их в свободной игре целого. Только в 1916 году панно смогли перевезти в Нью-Йорк; два из них находятся ныне в Музее Гуггенхейма,

Кандинский находился в зените своего творчества: признанный художник и глава основанного им направления абстракционизма. Шаг за шагом он обретал новое понимание живописи. Осторожно высвобождая свои композиции от предметных реминисценций, он переносил их содержание в «чеканные образы» форм и красок. Уже в 1910 году Кандинский описывал новое содержание своих картин в каталоге второй выставки «Нового мюнхенского художественного объединения»: «Высказывание тайного через тайное. Это ли не содержание? Это ли не осознанная или неосознанная цель неизбежного натиска творчества? ... Человек говорит с человеком о сверхчеловеческом — языком искусства».

Победу таинственного духовного Кандинский принес по крайней мере в свои картины. Свои работы он воспринимал не как автономные творения духа, но как всеохватное оздоровительное средство для своего «больного» времени. Времени, которое отвернулось от мирного взаимопонимания и вступило в кровавое противостояние, отбросившее исполнение любых художественных мечтаний на многие годы или полностью их разрушившее. Начало Первой мировой войны застало Кандинского и Мюнтер в Мурнау. Третьего августа они бежали в Гольбах на Боденском озере, где Кандинский продолжал работать над пьесой *Фиолетовый занавес*. Из Цюриха Кандинский уехал в Москву один. Последняя встреча с Мюнтер в Стокгольме зимой 1915-1916 года не только завершила старую дружбу, но и положила конец одному из самых оживленных и увлекательных этапов современной истории искусства.





Интермеццо в России 1914-1921

Благодаря многочисленным контактам с родиной художественная ситуация в России не оставалась для Кандинского неизвестной. Начиная с 1902 года он регулярно присылал из Мюнхена сообщения о выставках и статьи для петербургского журнала *Мир искусства* и его более позднего наследника — *Аполлона*. Интернациональная редакция *Мира искусства*, состоящая из всех слоев интеллигенции, была в курсе художественной ситуации в Европе и в России. Часто темой журнала служили соотношения между музыкой и живописью, вдохновленные композициями Скрябина для цветного клавира и открытиями литовского художника Микалоюса Чюрлениса, который уже на рубеже веков пытался передать музыку в полуабстрактных картинах. Когда Чюрленис в 1909 году переехал в Санкт-Петербург, художники-символисты бурно приветствовали его как «синтетического художника».

Более важными для Кандинского были контакты с московскими художниками. Начиная с 1900 года он участвовал в выставках Московского товарищества художников; там же экспонировали свои работы молодые художники-символисты, будущие члены объединения «Голубая роза». Художники «Голубой розы» во многом были близки Кандинскому, например, в признании роли цвета как «звучащего средства» для конструкции ритма и мелодии в картине, но прежде всего в подчеркнутом значении креативного творческого импульса, свободного от подражания. Критик и поэт Сергей Маковский в 1907 году писал о художниках «Голубой розы», влюбленных в музыку из цвета и линий, как о глашатаях примитивизма, к которому пришла современная живопись в поисках своих корней, — спонтанного творчества, не отягощенного балластом исторического опыта.

В 1907-1908 годах Россия переживала глобальный переворот в представлениях о традиционных масштабах в искусстве. Под сомнение ставилось его символическое понимание. Начинались поиски непосредственных, сильных источников вдохновения. Новая художественная группировка «Бубновый валет», к которой принадлежали братья Бурдюки, Наталья Гончарова, Михаил Ларионов и Казимир Малевич, находила творческие импульсы прежде всего в русском народном творчестве, но ориентировалась также и на французское искусство. Общие поиски «примитивного» художественного «языка» переросли в плодотвор-

«Художественное произведение состоит из двух элементов: внутреннего и внешнего. Внутренний элемент, взятый в отдельности, это эмоция души художника. Эта эмоция имеет способное!], вызывать в основе своей такую же эмоцию в душе зрителя. Пока душа связана с телом, она может получить вибрацию только через посредство чувства. Таким образом, чувство является мостом от нематериального к материальному (художник) и от материального к нематериальному (зритель). Эмоция — чувство — работа - чувство - эмоция».

Василий Кандинский

Москва/. 1916
Холст, масло. 51,5 x 49,5 см
Москва. Государственная Третьяковская галерея

ную совместную работу. Так, в 1910 году Кандинский пригласил братьев Бурдюков принять участие во второй выставке «Нового мюнхенского художественного объединения» и в первой и второй выставках «Синего всадника», куда были приглашены также Гончарова и Ларионов. Сам он в 1911 году выставился с «Бубновым валетом» в Москве. Кроме того, в текстах и репродукциях альманаха *Синий всадник* было хорошо представлено русское искусство.

Кульминационным пунктом признания художника в предреволюционной России стал выход книги *О духовном в искусстве* (текст ее был зачитан в отсутствие автора в качестве доклада на Всероссийском съезде художников в Петербурге в декабре 1911 года), сделавшей наконец широкодоступной художественную программу Кандинского. Представленные в ней аргументы в пользу выразительной силы живописных элементов картины заложили основу для дальнейшей педагогической деятельности Кандинского в России и позднее в Баухаузе. В русском издании приводилась диаграмма, демонстрирующая взаимосвязь базовых геометрических форм и основных цветов. Исследования этих влияний, связанные с психологией восприятия и теорией цвета, составили основу системы художественного преподавания Кандинского как в русских институтах, так и в Баухаузе.

Насколько далеко ушла абстрактная эмоциональная живопись Кандинского от радикальных течений русского авангарда, показал опубликованный в декабре 1912 года футуристический манифест *Пощечина общественному вкусу*. После его прочтения Кандинский жаловался на то, что издатели, среди которых были Бурдюки и Маяковский, заимствовали четыре стихотворения из его книги *Звуки*. На самом деле позднесимволистские стихи, ориентирующиеся на любимого Кандинским писателя Мориса Метерлинка, едва ли были сродни провоцирующему тону манифеста, который сводился к отказу от всякого романтического или сакрального понимания искусства. Интерес Кандинского к оккультизму, теософии и религии в самом широком смысле, отраженный в книге *О духовном в искусстве*, неизбежно должен был отдалить его от русских авангардистов. О растущем отчуждении и изоляции Кандинского в кругу новых формалистов, таких как Иван Ключ, Эль Лисицкий, Александр Родченко и Казимир Малевич, свидетельствовала и его критика Николаем Пуниным в связи с «Выставкой современной русской живописи» в Петрограде. Признавая серьезность таланта Кандинского, Лунин утверждал незначительность его художественных достижений, считая, что тот чувствует себя уверенно только в сферах чистого спиритуализма и становится не только плохим ремесленником, но и просто вульгарным и совершенно посредственным художником, как только обращается к языку предметов.

Если непредвзято взглянуть на работы Кандинского того времени, то при всех идеологических противоречиях, в оценке Лунина, которую разделяли художники-авангардисты, присутствует зерно правды.



Жизнь Кандинского словно озарилась от встречи с Ниной Андреевской, дочерью генерала, на которой он женился 11 февраля 1917 года. Габриэле Мюнтер, с которой он последний раз встретился в 1916 году в Стокгольме в связи с ее выставкой у Гуммезона, он написал вдохновенное письмо: «Я почувствовал внезапно, что моя давняя мечта приближается к реальности. Ты знаешь, что я мечтал написать большую картину, смыслом которой должны были стать радость, счастье жизни или Вселенной. Я вдруг почувствовал гармонию цветов и форм, принадлежащих этому миру радости».

Возможно, Кандинский имел в виду большую картину *Москва I* (илл. на стр. 56), одну из самых интересных картин этого, не самого плодотворного, периода. Своим построением она приближается к уже описанной картине *Маленькие радости* (илл. на стр. 44), с той разницей, что пейзаж здесь заполнен высокими домами, мостами, куполами и церквями. Как и в работе *Пестрая жизнь* (илл. на стр. 8), кажется, что Кандинский хочет охватить все области жизни, аспекты религиозные и светские, смерть и веру в жизнь после нее. Надежда и оптимизм заметны в наивных, пестрых цветах и парочке в средней части картины, поднявшейся

В сером. 1919

Холст, масло. 129 x 176 см
Париж, Национальный музей
современного искусства,
Центр Жоржа Помпиду



Красный овал. 1920
Холст, масло. 71,5 x 71,5 см
Нью-Йорк, Музей Соломона
Р. Гуттенхайма

словно в ореоле; впрочем, она является реминисценцией нары из Импровизации. Ущелье (илл. на стр. 55) 1914 года. Стилистически Кандинский вновь приближается к своим ранним работам; господство теплых, пестрых цветов, нанесенных отдельными мазками, создает сказочную полупредметную декорацию. Сходно воздействие и других картин этих лет: до наивности оптимистические, они изображают сцены в духе бидермейера. Возможно, после катастрофических видений «Синего всадника», оправдавшихся самым мрачным образом и совсем не в духе Кандинского, он хотел обрести полное надежды, радостное видение будущего,

нечто вроде «земного рая», обещанного новыми революционными силами. В кризисные годы революции Кандинский колеблется между языком невнятных абстракций, позднеимпрессионистическими пейзажами и наивно-романтическими фантазиями.

В абстрактных картинах заметно усиливается тяга к геометризации отдельных изобразительных элементов, причиной чему были, с одной стороны, собственный процесс упрощения искусства Кандинского, а с другой - авангардистский художественный климат Москвы, определявшийся конструктивизмом и супрематизмом. В акварели *Линейная цветовая композиция* 1920 года связь между двумя элементами, цветом и формой, выглядит не убедительно, а скорее оживленно и игриво. Более ясный ответ на искусство его русских коллег дает картина *Красный овал* (илл. на стр. 60). Центр, господствующий в картине, образован желтой трапезиевидной фигурой, которая кажется многослойной — прием, часто применявшийся в супрематических композициях того времени. Но у Кандинского она все же остается именно плоскостью, которую он противопоставляет сильно модулированному зеленому фону, создавая таким образом пространство, впечатление атмосферы, что является полной противоположностью ясности и плоскостности супрематических картин. Кроме того, на желтой форме возникают точки, пятна, линии и плоскости, живописный словарь которых он в это время исследовал в рамках своей педагогической деятельности. Как намек на мюнхенский формальный язык можно понять «остов лодки» и выходящее на зеленое поле «весло» слева.

В этих и других работах советского периода ощутим недостаток силы и решительности мюнхенских лет. Несмотря на художественную слабость и изоляцию, Кандинский все же находился в русле послереволюционного культурно-политического развития. С 1918 по 1921 год он сотрудничал с ИЗО Наркомпроса в области художественной педагогики и музейной реформы, между 1919 и 1921 годами опубликовал шесть больших статей, работал над *Автохарактеристикой* и начал издание первого тома *Энциклопедии изобразительного искусства*, которая, правда, никогда не была завершена. Кроме того, в качестве председателя Всероссийской закупочной комиссии при Музейном бюро Отдела ИЗО Наркомпроса он отвечал за выбор и распределение работ для различных музеев, в том числе и для Музея живописной культуры, отделения которого предполагалось открыть во многих русских городах и которым с июня 1919 года также заведовал Кандинский. Но самое большое влияние Кандинский оказывал как преподаватель московских Свомаса (Свободные государственные мастерские), а затем Вхутемаса. Будучи его профессором с октября 1918 года, он составил специальный учебный план, основанный на анализе цвета и формы, то есть развивающий идеи, высказанные в его книге *О духовном в искусстве*. В связи с его преподавательской деятельностью находилась также организация и управление московским Институтом художественной культуры (Инхук). Учебный план Кандинского для Инхука час-

тично основывался на его ранни* идеях о взаимоотношениях между живописью и музыкой и анализе элементарных форм и цветов. Однако здесь мнения коллегии института, состоявшей из ведущих русских художников, разошлись. Противники Кандинского - Родченко, Степанова и Попова — выступали за точный анализ материалов, их конструктивное расположение и оформление. Любое проявление иррациональности в творческом процессе они решительно отвергали. Вскоре после основания Инхука Кандинский оставил институт, чтобы в 1921 году составить учебный план для Физико-психологического отделения Российской академии художественных наук (РАХН). Правда, много он сделать не *успел*, поскольку в конце 1921 года переехал в Берлин.

Несмотря на растущее сопротивление, Кандинский за время с 1917 по 1921 год смог распространить свое искусство и художественную теорию в широких кругах общественности. Его учебные планы и методы преподавания, испробованные в Инхуке, стали значительной частью системы преподавания в Баухаузе. За эти годы Кандинский участвовал в семи выставках, сделал многочисленные доклады и опубликовал статьи по основным вопросам живописи. Давление большевистской партии на искусство, приведшее впоследствии к появлению «социалистического реализма», началось только после 1922 года. Картины Кандинского убрали из музеев, в Советском Союзе *его* работы больше не выставлялись, и такое положение изменилось лишь недавно.

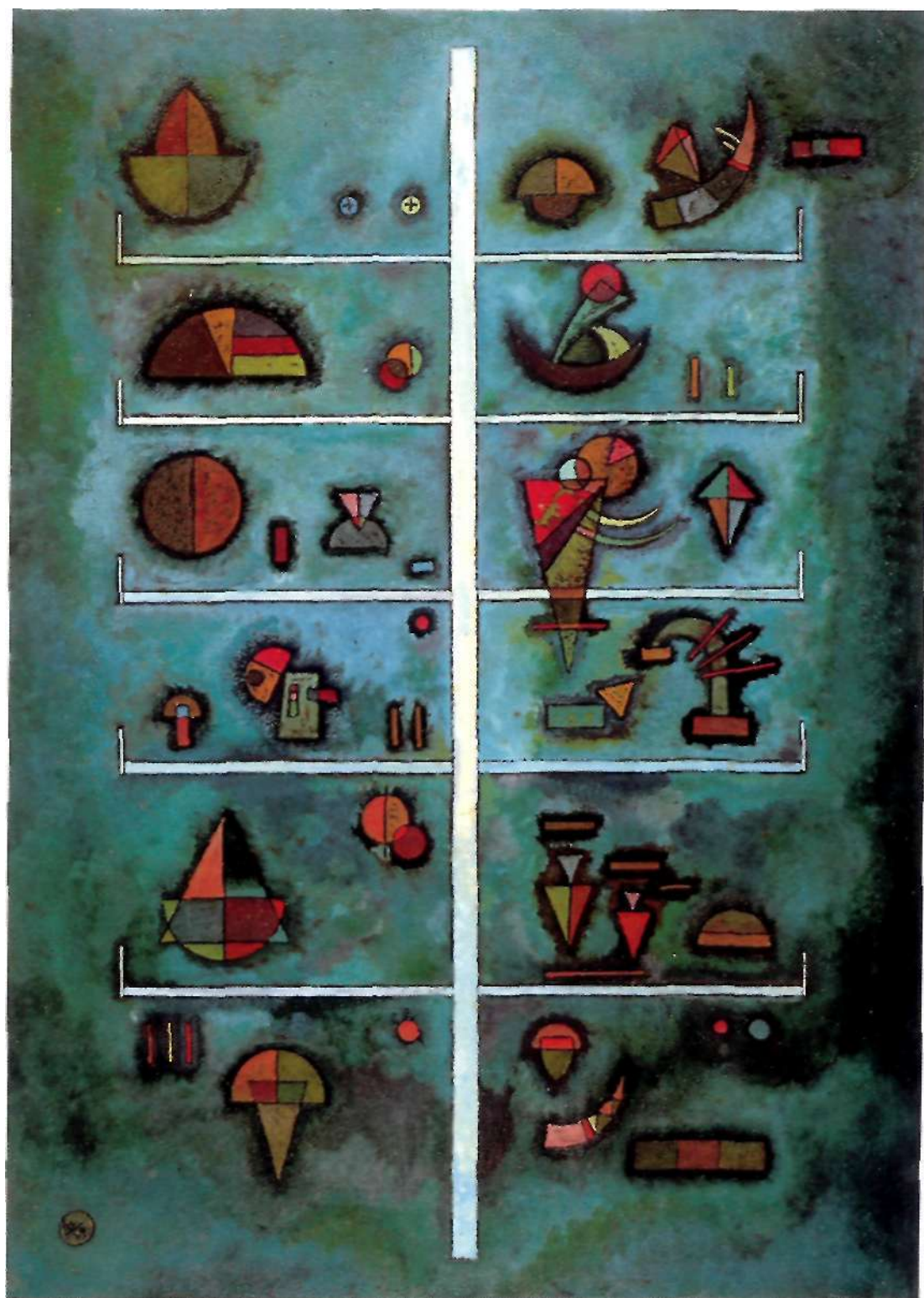
Однако решающим фактором для отъезда Кандинского стали постоянные нападки коллег-художников, считавших его работы изуродованными спиритизмом (Пунин). Возрастающую геометризацию в его картинах вряд ли можно считать производной от влияния, современных им работ конструктивистов и супрематистов. Различия касаются не просто иного художественного языка, но прежде всего теоретической надстройки. Экспрессивность выражения, которой Кандинский наделял свои формы, резко отделяла его от русских конструктивистов. Характерно для этой позиции более позднее высказывание художника: «Когда острый угол треугольника касается круга, эффект не менее значителен, чем у Микеланджело, когда *палец* Бога касается пальца Адама».

В картинах Кандинского этих лет возбужденный, резкий мир цветов и форм высветляется в холодную, более рациональную композицию, построенную на основе сильного формального анализа (его не в последнюю очередь он мог опробовать в русских художественных мастерских). Отвечая на один из опросов, Кандинский энергично и определенно выступил против своих оппонентов-конструктивистов: «Если художник использует абстрактные средства выражения, это еще не означает, что он абстрактный художник. Это даже не означает, что он художник. Существует не меньше мертвых треугольников (будь они белыми или зелеными), чем мертвых куриц, мертвых лошадей и *мертвых* гитар. Стать "реалистическим академиком" можно так же легко,

как абстрактным академиком^к. Форма без содержания не рука, но пустая перчатка, заполненная воздухом».

Белая линия. 1920
Холст, масло 98x80 см
Кёльн. Музей Людвиг





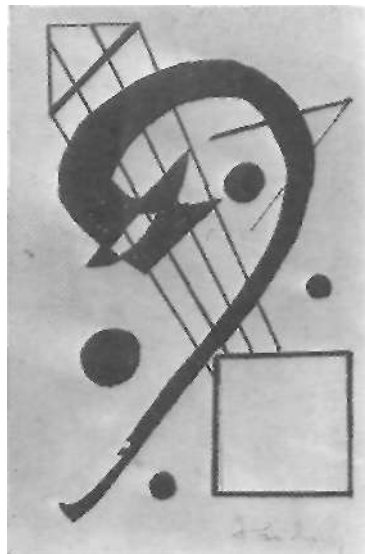
Точка и линия на плоскости: Кандинский в Баухаузе 1922 - 1933

Вернувшись в Германию (сначала в Берлин), Кандинский оказался в тяжелых условиях. С собой он мог взять очень немного работ, а почти все картины, оставленные в Германии на попечение Вальдена, были проданы по низким ценам. Кроме того, в результате инфляции деньги обесценились. Как и в Москве, в Берлине Кандинский сначала оказался в изоляции. Его прежние друзья либо погибли во время войны, как Марк и Макке, либо жили в других городах. Пауль Клее и Лионель Фейнингер к этому времени уже преподавали в Баухаузе в Веймаре. В Берлине на авансцену художественной жизни вышли представители «Новой вещественности», экспрессионизма и дадаизма — художественных течений, которые находились в оппозиции к абстрактной живописи. От политически ангажированного искусства Кандинский отказался еще в Москве. Со смешанными чувствами Кандинский принял участие в «Первой русской художественной выставке», которая была организована в галерее Ван Димена в Берлине в начале 1922 года. Как ни важна была эта выставка для группы конструктивистов и других советских художников, она не изменила позиции Кандинского. Оставаясь в одиночестве, он дистанцировался от всех радикальных стилей, которые отвергал как «формалистические» или «идеологизированные». Тем более его обрадовало приглашение Вальтера Гропиуса, основателя Баухауза, приехать в Веймар.

Последней реминисценцией пребывания в Москве и вместе с тем решением новых художественных задач стали исполненные незадолго до отъезда четыре панно для «Свободной художественной выставки» в Берлине. *Панно «В»* (илл. на стр. 66) вызывает в памяти мир форм, привезенный Кандинским в Москву из «гениального времени» в Мюнхене, чье эмоциональное напряжение он не смог удержать. В технике — темпера на черном фоне — Кандинский вернулся к своим ранним мюнхенским работам. Набросок панно вновь дал ему возможность претворить в свободных образах свою концепцию синтеза всех искусств.

Это представление об общей основе искусств, существующее со времен «Синего всадника», должно было сблизить Кандинского с ранней, экспрессионистической фазой Баухауза.

Вызванная к жизни в 1919 году архитектором Вальтером Гропиусом, новая Высшая школа изобразительного искусства стави-



Праздник дракона. 1922
Гравюра на дереве. 15,6 x 10,5 см

Этажи. 1929
Картон, масло. 56 x 41 см
Нью-Йорк, Мужья Соломона
Р. Гуттенхайма



Эскиз к настенному панно для
«Свободной художественной выставки».
Стена «В». 1922
Черная бумага, наклеенная на картон,
гуашь. 34,7 х 60 см
Париж, Национальный музей
современного искусства,
Центр Жоржа Помпиду

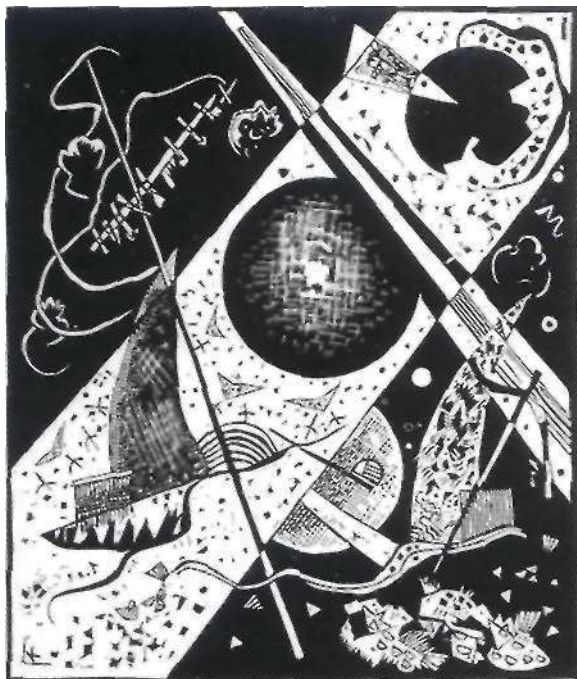
ла целью объединить свободные искусства и прикладное искусство в общей деятельности, стремящейся к качеству и современности. Манифест 1919 года гласил: «Конечной целью всей образовательной деятельности является строение! Архитекторы, художники, скульпторы должны снова учиться знанию и пониманию многогранного образа строения в его единстве и в его частях, тогда они сами начнут наполнять свои произведения архитектурным духом, утраченным ими в салонном искусстве. Между художником и ремесленником нет коренных различий. Давайте же образуем новый цех ремесленников без расслаивающей на классы надменности, стремящейся возвести высокомерную стену между ремесленниками и художниками. Вместе пожелаем, придумаем и создадим общее строение будущего, в котором все будет заключаться в одной форме: архитектура, пластика и живопись...»

Для обучения студентов Гропиус призвал в Баухауз в Веймаре самых современных и оригинальных художников, среди которых были Лионель Фейнингер, Иоханнес Иттси, Герхард Маркс, Лотар Шрейер, Георг Мухе, Оскар Шлеммер, Пауль Клее и, наконец, Кандинский, приглашенный в 1922 году возглавить мастерскую настенной живописи. Более важной, однако, была задача разработки курса изучения основных элементов формы, за который отвечал также Клее. Кандинский снова мог работать в области педагогики, подхватив свои прежние идеи и развивая их дальше'. Это касалось прежде всего усиленного аналитического изучения отдельных элементов картины, результаты которого он представил в 1926 году в сочинении *Точка и линия на плоскости*.

В своем преподавании в Баухаузе Кандинский частично опирался на написанную им программу для Инхука, включив туда, правда, также новые открытия недавно возникшей гештальтпсихологии. В своем учении о цветах он подчеркивал перенятую у Гёте полярность желтого и синего и расширил ее некоторыми характеристиками, основанными на теософских и *оккультных* штудиях предвоенного времени. Вторым по счету противопоставлением для Кандинского было белое и черное, третьим — зеленое и красное. Помимо уже известной цветовой символики и разделения на «четыре основных звучания» (теплое — холодное и свет — тень), Кандинский в своем курсе по цветоведению для Баухауза делал акцент на физические основы цветового порядка, исследуя прежде всего цветовое трезвучие желтый — красный — синий. В связи с работой в мастерской настенной живописи он также усиленно занимался материалами красок и различными связующими средствами. Используя на лекциях подготовитель-



Маленькие миры 111. 1922
Цветная литография. 27.8 x 23 см
Мюнхен. Городская галерея
и Ленбаххаузе



Маленькие миры VI. 1922
Грзюра ш дерене. 27,1 x 23,3 см
Мюнхен. Городская галереи
вЛенбаххаузе



Маленькие миры VII. 1922
Цветная правюра на дереве. 27,1 x 23,3 см
Мюнхен, Городская галерея
вЛенбаххаузе

ного курса таблицы основных форм, Кандинский обратился к разработке учения о цветах Иггена (см. цветовую схему *Ойгена Баца*, воспроизведенную на иял. на стр. 70).

Принципиально новым было также учение о цвете, основанное на анализе отдельных элементов, таких как *точка*, *линия* и *плоскость*, и дальнейшем исследовании их взаимоотношений, Изучение Кандинского силовых воздействий на прямые линии, приводящих к контрастным созвучиям гибких и изогнутых *под* углом линий, отвечало современным исследованиям гештальт-психологии. Последняя часть курса посвящалась соподчинению цветов и форм, а также других линейных элементов, изучение которых закреплялось в многочисленных аналитических задачах. Впрочем, система взаимодействия основных форм и основных цветов, как ее представлял себе Кандинский, происходила, скорее, из субъективной оценки, чем из объективно установленных закономерностей. Концепция «корреспондирующей связи» форм, и цветов покоится на аналогичных выводах его книги *О духовном в искусстве* и берет свое начало в абсолютно неконструктивных мистических теориях символистов. Единственное последовательное применение этой системы *можно* было видеть в проекте лестницы для Баухауза Герберта Байера.

Другой курс посвящался аналитическому рисунку: создаваемые студентами «конструктивные» натюрморты должны были трансформироваться в абстрактные линейные композиции. Хотя теории Кандинского были не столь востребованы и влиятельны, как учение Иттена, разработавшего сенсационный вводный курс, но из-за своих мистически-духовных устремлений

вынужденного покинуть Баухауз в 1923 году, или его преемника Йозефа Альберса, Кандинский очень ясно и наглядно демонстрировал студентам основы построения картины, без знания которых невозможно никакое формообразование. Соответственно, его картины несут в себе отпечаток этой строгости и логики. «Холодный период» начался уже в Москве картиной *Красное пятно Л* (илл. и анализ на стр. 93), однако чисто конструктивистские картины впервые возникли под влиянием усиления рациональной доминанты в программе Баухауза, после ухода Иттена получившей функционально-техническую направленность, и под воздействием аналитических методов преподавания. Кроме того, в период между 1923 и 1925 годами Баухауз в целом находился в русле универсального геометризированного языка, проявившегося под мощнейшим воздействием супрематистов и конструктивистов. Последователем Иттена стал Ласло Мохой-Надь, который реформировал начальный курс в соответствии с конструктивным учением о формообразовании.

Отдельные геометрические элементы все более выступают на первый план; яркая красочность мюнхенских, а также московских картин сменяется холодными цветовыми гармониями, которые иногда воспринимаются как диссонанс. Круг как чувственный символ совершенной формы, но также и как космический образ стоит в центре всех картин этого периода.

Композиции VIII — главная работа веймарского периода (илл. на стр. 72). Геометрический репертуар ограничен немногими элементами, такими как круг, полукруг, угол, прямые или дугообразные линии. Круг как центр притяжения, расположенный в

Маленькие миры X. 1922
Сухая игла. 23.9 x 20 см
Мюнхен. Городская галерея
в Ленбаххаузе

Маленькие миры XI. 1922
Сухая игла. 23.9 x 20 см
Мюнхен, Городская галерея
в Ленбаххаузе



Ойген Бац. *Цветовой круг, из шести частей*. 1930
Наследие Ойгена Баца

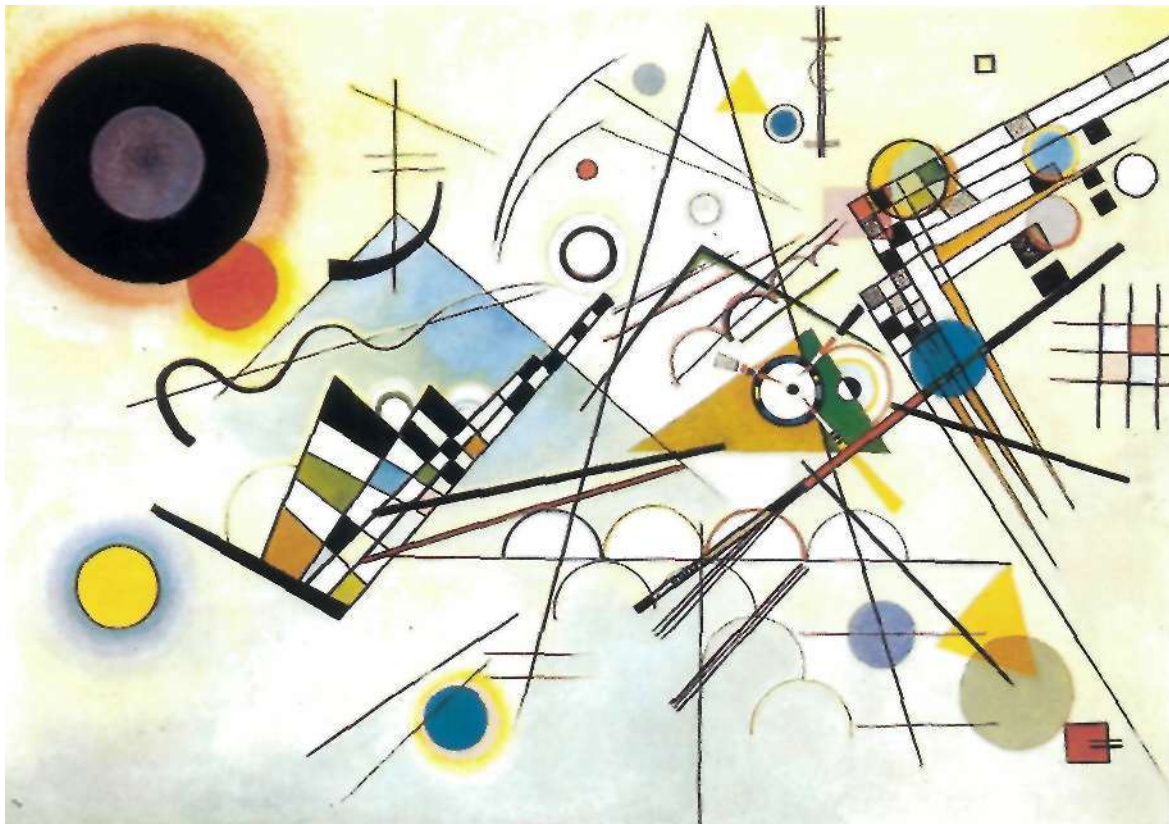
левом верхнем углу картины, обыгрывается другими эпицентрами цветовых кругов. Орнаментальные сетки, напоминающие шахматные поля, пересекаются свободным движением кругов или полукругов, не задерживая их и не вступая с ними в конфронтацию. В этом двойственном парении всех элементов картины заключается огромное отличие от ранних работ Кандинского; если те содержали в себе простые драматические контрасты между цветом и формой, то новые вещи кажутся рассудочными и бесконфликтными, в худшем случае — орнаментальными экзерсисами, которых избегал ранний Кандинский. Напротив, двенадцать графических листов *Маленьких миров*, которые Кандинский создан для издательства "Прописи" сразу же по прибытии в Веймар, богаты фантазией. За несколько недель возникли четыре цветные литографии, четыре гравюры на дереве (в том числе две цветные) и четыре офорта, демонстрирующие разнообразие техник и композиций. Редуцируя цвета до желтого, красного и синего, Кандинский в цветных гравюрах экспериментирует с различными комбинациями элементов формы, растрового поля, круга, клинообразных форм. *Маленькие миры* /// (илл. на стр. 67) кажутся отзвуком работ мюнхенского периода. В *Маленьких мирах* Кандинский попытался воплотить своеобразный «генерал-бас» живописи, грамматику **ЖИВОПИСНЫХ** элементов, которую он положил в основу своего нового понимания живописи в период Баухауза. Наряду с репрезентативными полотнами есть несколько камерных, «интимных» картин, одухотворенных и прочувствованных, таких как *Маленькая мечта в красном* (илл. на стр. 74), подарок жене. *Маленькая мечта в красном* формируется теплыми коричневыми тонами и формами, легко ассоциируемые предметно. Основные центры тяжести и частные элементы композиции заимствованы из *Импровизации 24* 19(2) года.

Наряду с разработкой курсов Кандинский вел лекционную и выставочную деятельность в США, основав вместе с Фейнингером, Клее и Явленским объединение «Синяя четверка».

Первый период Баухауза закончился в 1925 году; его закрытие в Веймаре было вызвано нападками правых партий. Второй период, связанный с пребыванием Баухауза в Дессау, начинался в весьма благоприятных условиях, появились даже средства для собственных учебных зданий и мастерских. В *одном доме, через стену*, жили семьи Клее и Кандинских. Оба художника потребовали у Гропиуса свободных классов живописи, где помимо аналитических дисциплин по формообразованию они могли бы продолжать свою интенсивную работу в области живописи. Две важнейшие картины этого беспокойного года — *В синем* (илл. на стр. 73) и *Желтое — красное — синее* (илл. на стр. 75). По силе и значению *Желтое — красное — синее* приближается к крупноформатным **КОМПОЗИЦИЯМ** Кандинского. Левая половина картины — светлая и легкая, с четкими графическими акцентами, правая сторона — более темная и тяжелая, с живописной игрой темно-синего круга и изогнутой волнообразной полосы. «Земной» желтый означает основательность, а «небесный» синий словно стремится в правый

Несколько кругов. 1926
Холст, масло. 140 x 140 см
Нью-Йорк, Музей Соломона
Р. Гутенхейма





Композиция VIII. 1923
Холст, масло. 140 x 201 см
Нью-Йорк. Музей Соломона
Р. Гутенхейма

верхний угол картины. Эта контрастная пара в своих формальных и цветовых отношениях напоминает ранний лейтмотив Кандинского - борьбу между святым рыцарем и драконом. Этот же мотив, абсолютно формализованный, возникает здесь снова.

Эта картина знаменует возникновение новой «холодной романтики», которой пронизаны конструктивистские композиции работ времени Баухауза: «Круг, который я использую в последнее время столь часто, можно назвать не иначе, как романтическим. И нынешняя романтика существенно глубже, прекраснее, содержательнее и благотворнее — она — кусок льда, в котором пылает огонь. И если люди чувствуют только холод и не чувствуют огня — тем хуже для них...» Прекрасно иллюстрирует эти мысли картина *Несколько кругов* (илл. на стр. 71). По сторонам от темно-синего центрального круга, который, словно в сиянии луны, перекрывается черным, витают маленькие и большие светлые круги на темно-коричневом фоне. Путем наложения нескольких прозрачных кругов возникают прекрасно моделированные цветовые тона. Просвечивание одних элементов через другие как новый способ формообразования Кандинский открыл для себя в мастерской стекла в Баухаузе, а также благодаря экспериментам со светом Людвиг Хиршфельд-Макка, из которых извлек пользу для своих картин и Пауль Клее.

Внешнее реформирование Баухауза было связано с финансовой консолидацией. Новая организация «Вагхалаиз-ОтВН» занималась реализацией продукции мастерских мебели и светильников, а также типографии. Позднее огромным успехом пользовались обои Баухауза. В отделе текстиля Гунта Штольцль пробовала работать с новыми синтетическими волокнами, деятели Баухауза все более интенсивно ориентировались на промышленность. Руководство мастерской настенной живописи в Дессау взял на себя *Хиниерк Шепер*, который, в отличие от монументальной живописи Кандинского, перенес центр тяжести преподавания на проблемы работы цвета в построении архитектурного пространства. Хотя Кандинский в 1922 - 1925 годах продолжал вести мастерскую, он не преследовал подобных целей. Ключевой разработкой пространственной концепции, в которой цвета и формы должны быть четко согласованы, стало оформление его дома в Дессау. Многокрасочная оркестровка жилых комнат в светло-розовых тонах, цвете слоновой кости, черном и сером (одна из ниш была даже покрыта слоем золотой фольги) воздействовала как живописное произведение, в которое зритель мог войти — идея, которую Кандинский лелеял со времен своего знакомства с русским народным искусством. Скорее всего, его представлениям об абстрактном синтезе сценического пространства соответствовал театр Баухауза с абстрактными фигуринами Шлеммера и системой элементарной механической игры. Но и на этой сцене не было поставлено главное произведение Кандинского - *Желтый звук*.

Его синтетическая концепция была более связана с романтическими идеями «гезамткунстверк» (идея синтеза искусств в одном произведении), нежели соответствовала функциональной идеологии Баухауза, ориентированного на архитектуру и дизайн.



В синем. 1935
Холст, масло. 80 х 110 см
Дюссельдорф, Художественные собрания Земли Северный Рейн - Вестфалия

Тем не менее в 1922 году *изобразительным сопровождением Картинок к выставке* Мусоргского Кандинский реализовал свои суждения по поводу «синтетического искусства».

С помощью подвижных форм и игры света он следовал за развитием музыкальной композиции. Музыка и язык картины должны были прояснить и усилить свое воздействие в переменчивых взаимных контрастах и созвучиях. К подобным опытам принадлежат варианты керамического оформления стен, созданные для Строительной выставки 1931 года в Берлине. В мотивах настенных изображений еще раз комбинируются геометрические формы, абстрактные фигуры и знаки, которые Кандинский исследовал на протяжении всего периода экспериментов в Баухаузе.

Тенденция к ассоциированию изобразительных материалов с музыкой была особенно сильна в дессауский период Баухауза. На эту тему делались доклады и проводились коллоквиумы, на сцене экспериментировали с цветом и тоном, а Клее создавал свои фигурные композиции и полифонии как абстрактную интерпретацию музыкальных ощущений. Кандинский уже в своей книге *О духовном в искусстве* постулировал таинственное сродство музыки и живописи. В картинах Баухауза живописные элементы использовались по принципу музыки: повтор, обращение, преобразование, динамическое повышение и ослабление. Кажется, что в картине *На высотах* эти законы проявились наиболее очевидно. Композиция оказывает сильное эмоциональное воздействие, которое трудно поддается определению; Кандинский словно стремится перевести на язык «холодной романтики»



Маленькая мечта в красном. 1925
Картон, масло. 35,5 x 41,2 см
Берн, Художественный музей
Дар Нины Кандинской

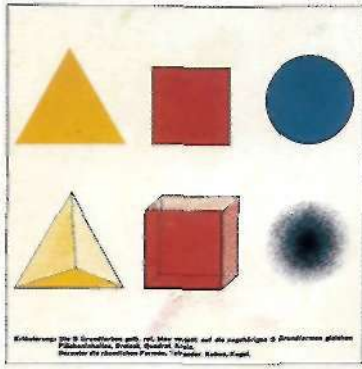


«фанфары Вагнера», кумира его юности, высвободившего сильнейшие синестетическис ощущения.

В последние годы пребывания в Баухаузе Кандинский с новой силой утверждал роль интуиции в художественном процессе, без *которой не может возникнуть ни одно произведение искусства*. В журнале *Баухауз* (№ 2/3) Кандинский описывает отношение интуиции к пониманию следующим образом: «Великие художественные эпохи всегда имели свое "учение" или "теорию", необходимость которых была чем-то само собой разумеющимся, как для науки был и будет необходим случай. Эти "учения" не могли заменить элемент интуиции, поскольку знание само по себе не плодотворно, оно должно сочетаться с задачей, которая вытекает из требований материала и метода. Плодотворна интуиция, которая использует этот материал и методы как средство для достижения целей. Цель не может быть достигнута без наличия метода, в этом отношении даже интуиция была бы неплодотворной».

Работы Кандинского последних лет Баухауза в Десеау пронизаны легкостью и несколько странным юмором, которые вновь проявятся в его поздних парижских работах. К ним относятся такие работы, как *Причудливое* (илл. на стр. 77) - с изменчивыми ассоциациями барки с космическим кораблем, египетскими иероглифами и сказочными символическими образами Клее. Между обоими художниками, Клее и Кандинским, возник дружеский взаимообмен. Каждый ценил другого как человека и как художнику, *но* они создавали разные миры. Предрасположен -

Желтое - красное — синее. 1925
Холст, масло. 127 x 200 см
Париж, Национальный музей
современного искусства,
Центр Жоржа Помпиду



Три основных цвета, распределенных по трем основным формам одинакового размера. Треугольник, квадрат, круг. 1923 Берлин. Архив Баухауза

ность Клее к экспериментам с новыми материалами и техниками была, скорее, противопоставлена живописи Кандинского, если рассмотреть живописный подход и способ наложения краски в картинах этого времени. Клее воспринимал Кандинского как «друга и наставника», но в своих текстах и живописи исходил совсем из других принципов формообразования, в которых всегда видел аналогию природным процессам.

Клее немного напоминает картина *Этажи* (илл. на стр. 64), удивительное собрание абстрактных «существ», размещившихся на различных уровнях структуры дома. Возможно, эти «этажи» были ироническим комментарием к строительным программам Баухауза. Впрочем, последние голы Баухауза были далеко не столь безмятежными. После возвращения Гропиуса, вновь сосредоточившегося на архитектурных программах, Баухауз, которым в 1928—1930 годах руководил Ханнес Майер, вступил в фазу острейшей политизации. Давно назревавший конфликт между художниками, сторонниками эстетики Баухауза, и односторонне ориентированными функционалистами разразился во всей своей остроте. Социальная позиция Майера, отвергающего всякий эстетизм, требовала полного отказа от «стиля Баухауза», «моды Баухауза». Для Майера Баухауз был прежде всего «высшей школой формообразования» с конкретными социальными задачами.

Учащиеся тоже разбились на два лагеря; Кандинский и Клее подверглись жесточайшим нападкам за то, что они якобы пребывают в «башне из слоновой кости». В конце концов Майер был уволен с поста директора, и на его место летом 1930 года был приглашен архитектор Людвиг Мис ван дер Рое.

Мис ван дер Рое был заинтересован вдеидологизации Баухауза прежде всего из-за все более ужесточавшихся нападков со стороны праворадикальных кругов. Поэтому Баухауз трансформировался в чисто архитектурную Школу, цели которой уже не были созвучны идеям ни Гропиуса, ни Клее, ни Кандинского.

Клее с готовностью откликнулся на приглашение Дюссельдорфской академии художеств. Кандинский все более отстранялся от преподавания. Около 1931 года разразилась масштабная кампания национал-социалистов против Баухауза, закончившаяся его закрытием в 1932 году. Мис ван дер Рое, впрочем, на свой страх и риск, с октября 1932 года продолжал вести занятия на бездействующей телефонной фабрике, но уже в апреле 1933 года гестапо обыскало и закрыло школу. 19 июля коллегия Баухауза приняла решение о его ликвидации. Многие преподаватели и студенты эмигрировали в США, распространяя там учение Баухауза; Гропиус с 1937 года преподавал в Гарвардском университете в Кембридже, так же как и Марсель Бройер, бывший студент Баухауза в Веймаре, а позднее — руководитель одной из мастерских. Иозеф Альберс продолжал читать свой вводный курс в Блэк Маунтин Колледже в Северной Каролине; Ласло Мохой-Надь основал Новый Баухауз в Чикаго.

Кандинский с женой смогли вовремя эмигрировать во Францию, где поселились в новом доме в парижском предместье



Нейи-сюр-Сен. Годы деятельности Кандинского в Баухаузе были проникнуты тщательным рациональным анализом художественного произведения. Многочисленные тексты, и среди них *Точка и линия на плоскости*, являются тому достаточным свидетельством. С конца 1920-х годов его работы приобрели строгое, холодное и часто дисгармоничное построение. По-прежнему Кандинский основывал свое учение на иррациональной базе чисто художественных закономерностей, рассматривая напряженные связи формы и цвета, эмоциональные и духовные свойства элементов картины как требование «внутренней необходимости». Так что переживания и влияния, синестетические и эйдетические способности, наложившие отпечаток на книгу *О духовном в искусстве*, не только не были вытеснены в период работы в Веймаре и Дессау, но обогатились опытом преподавательской деятельности и постоянным воздействием новых идей Баухауза. В уже упоминавшихся работах парижского времени присутствуют влечение к иррациональной игре, момент иронии и близкая сюрреализму манера рисования, скрывающая за фасадом строгих формалистических законов пульсацию темперамента Кандинского, его романтически-мистический порыв.

Причудливое. 1930
Картон, масло. 40,5 x 56 см
Роттердам, Музей Бойманса — ван
Бёнингена



Биоморфная абстракция: Кандинский в Париже 1934 - 1944

Кандинский надеялся быстро возобновить контакты со старыми друзьями и коллегами, рассчитывая на свою международную известность. Однако эти ожидания не оправдались. Парижская художественная среда на появление Кандинского отреагировала сдержанно и холодно. Причинами тому были, с одной стороны, обособленность «Парижской школы» от иностранных коллег, а с другой — отсутствие признания абстрактной живописи и недостаток сил для утверждения ее позиций. Наиболее почитаемые стилевые направления располагались между импрессионизмом и кубизмом. Холодный язык геометрии Пита Мондриана и Жана Арпа, работавших в Париже, решительно не имел успеха. После редких бесплодных контактов с кругом русских художников-эмигрантов Кандинский ограничился общением с теми немногими художниками, которых он знал еще в «счастливые времена».

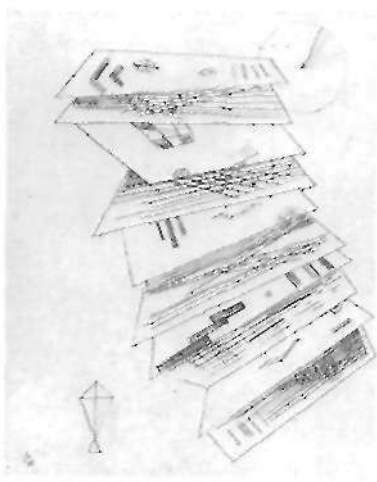
Таковыми старыми друзьями оставалась для Кандинского семья Делоне, которую он часто навещал. Новая серия Робера Делоне *Бесконечные ритмы* отвечала его ощущению цвета и пристрастию к форме круга. Из новых художников он ценил только Жоана Миро. Жана Арпа и Альберто Манелли, их вернисажи Кандинский регулярно посещал. Художники-конструктивисты из группы «Круг и квадрат», и прежде всего Пит Мондриан, скорее отталкивали его своим пуританизмом.

В остальном Кандинский уединенно жил и работал в маленькой квартире, в одной из комнат которой он устроил свою мастерскую. В этой скромной обстановке он осуществляет последнее преобразование своей живописной системы. Ни о каком проявлении усталости в его работах и о том, что Кандинский живет воспоминаниями о былой славе, не могло быть и речи. Наиболее очевидные преобразования коснулись цветовой организации поздних работ. Из тональной дымки возникает интенсивная и контрастная цветовая игра тончайших нюансов, как это можно видеть в *Нежном восхождении* (илл. на стр. 81). Кажется, что конструктивное учение о цвете, построенное на разделении основных и промежуточных цветов, осталось во временах Баухауса. Теперь Кандинский использует доселе невиданные драгоценные и рафинированные соотношения цветов, которые своей пестротой напоминают о славянском народном искусстве. Эти



Небесно-голубое. Деталь

Небесно-голубое. 1940
Холст, масло. 100 x 73 см
Париж, Национальный музей
современного искусства,
Центр Жоржа Помпиду



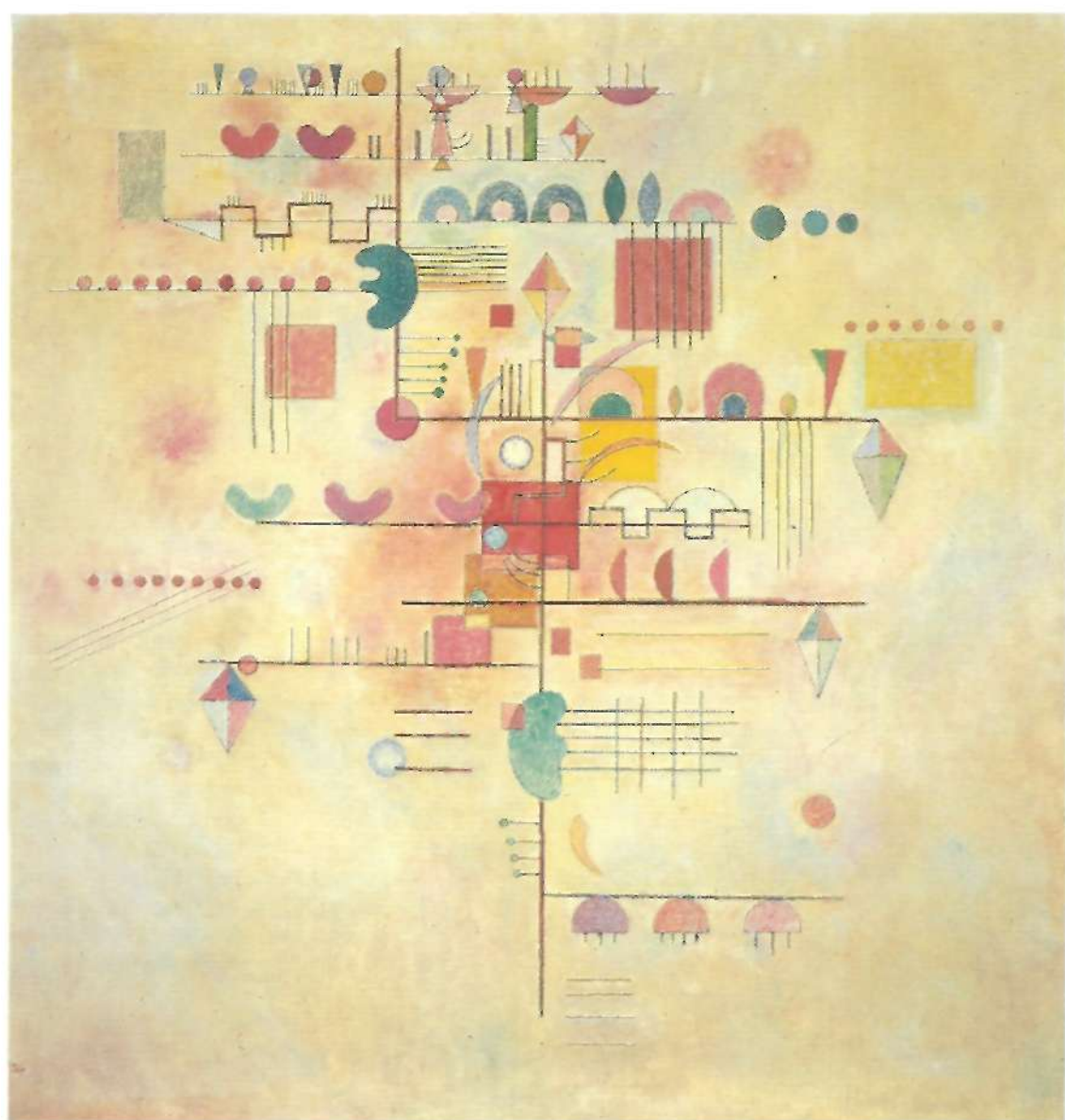
Вторан гравюре для издательства «Кайед'Ар». 1932
Сухая игла. 29,8 x 23,8 см
Мюнхен. Городская галерея
вЛенбаххаузе

Нежное восхождение. 1934
Холст, масло. 80,7 x 80,7 см
Нью-Йорк, Музей Соломона
Р. Гуггенхайма

цвета *неярки, иногда* нанесены прозрачными слоями, так что возникают дополнительные оптические смещения с другими цветами или взаимопроникновение с фоном. Новое техническое средство — песок, добавляемый в краску или в грунт. Больше всего такая работа с краской заставляет вспомнить о ранних сказочных картинах Кандинского, навеянных воспоминаниями о его родном городе Москве, с ее многоцветными и золотыми куполами и крышами. Теперь сочетания основных цветов Кандинский применяет очень редко. Преобладают пестрые, разнообразно нанесенные цветовые плоскости, которые едва ли подчиняются традиционным правилам. Поскольку новый колорит может показаться недостаточно сложным, Кандинский дополняет репертуар форм. Основные геометрические формы растворяются в необыкновенно разнообразных структурах, причем биоморфные очертания преобладают над геометрическими.

Большие, господствующие над всей картинной плоскостью цветные формы в *Царственном фиолетовом* явно напоминают медуз. Другие формы похожи на планктон или микроскопически малых водяных животных, например в *Композиции IX* (нял. на стр. 82) и особенно в *Небесно-голубом* (илл. на стр. 78), где многочисленные пестрые формы парят на небесно-голубом фоне, как при взгляде в микроскоп на незнакомый мир. В статье для датского журнала *Конкретион* (1935) Кандинский дополнил концепцию «вибрации души» мыслью о «внутреннем взгляде»: «Переживание тайной души всех вещей, которые мы видим невооруженным взглядом, в микроскоп или в телескоп, я называю «внутренним взглядом». Этот взгляд проходит через твердую оболочку, через внешнюю форму к внутренней сути вещей и позволяет нам почувствовать внутреннюю «пульсацию» вещей нашим разумом».

Уже в своих лекциях в Баухаузе Кандинский обращал внимание на аналогии между искусством, природой и техникой. Но только в Париже он применил эти взгляды к своему формообразованию. Вновь обретенная оценка форм позволяет находить самые разные источники вдохновения: от морских беспозвоночных, вплоть до самых *мелких их видов* и зоологических первобытных форм, до структур, напоминающих эмбрионы, которые населяют многие из поздних его работ, созданных между 1934 и 1940 годами. Источником вдохновения служили не только энциклопедические статьи и учебники по биологии, как, например, книга Эрнста Хеккеля *Художественные, формы природы* или известное собрание фотографий Карла Блоссфельда *Первоначальные формы природы*, но и картины его парижских коллег. Хотя Кандинский и был недоволен тем, что историк искусства Альфред Барр сравнил его в своем предисловии к каталогу выставки «Кубизм и абстрактное искусство» (1936, Нью-Йорк, Музей современного искусства) с Жаном Арпом, Жоаном Миро и Альберто Манелли, следует все-таки отметить, что определенное взаимовлияние между ними существовало. Жан Арп вводил в свою скульптуру биоморфные формы уже в 1930-е годы. Миро





Композиция IX. 1936
Холст, масло.] (3,5 x 195 см
Париж, Национальный музей
современного искусства,
Центр Жоржа Помпиду

также давно занимался знаковым языком абстрагированных форм. Знаки препинания — восклицательный знак и запятая — были заимствованы из картин Клее, который в это время использовал такой же экономный словарь знаков. Впрочем, до самой его смерти в 1940 году Клее оставался единственным художником, с которым Кандинского связывала дружба.

Картины Кандинского этого периода далеки от ощущения старости или «холодной романтики»; в них кипит и бурлит стихия, словно далекое солнце хочет еще раз вдохнуть жизнь в растворенную в воде протоплазму. Чтобы понять это, достаточно взглянуть на картину *Пестрый ансамбль* (илл. на стр. 87), с ее многообразием цветных протуберанцев. Рядом с этим потоком сказочных существ плохо приходится серьезным геометрическим формам. Только иногда Кандинский возвращается к строгой геометрии форм и тектоничности построений, как, например, в картине *Две зеленые точки* (илл. на стр. 83) или в некоторых композициях, построенных на основе сетки. Преобладают радостные «существа из формы и цвета» на многоцветных, облачных фонах, такие как *Сложное — простое* (илл. на стр. 85) или *Небесно-голубое* (илл. на стр. 78). Черный фон вновь появляется в *Композиции X* (илл. на стр. 88), последней большой композиции Кандинского, созданной до войны, в сказочном мире образов которой ничто не позволяет почувствовать нарастающие противоречия предвоенного времени в Европе.

Примером того, что Кандинского не смущают сложные композиции, может послужить *Доминирующая кривая* (илл. на стр. 84).

фейерверк фантазии и сложности построения. Над холодно выстроенными кругами летит стая форм-знаков, часть из которых играет самостоятельную роль и является своеобразными «картинами в картине». Впрочем, конструкция справа, напоминающая лестницу, недвусмысленно указывает на познания Кандинского в области психологии восприятия. Эта угловатая фигура появляется не только в других работах Кандинского (например, во второй гравюре для издательства «Кайе д'Ар», илл. на стр. 80), но и в некоторых картинах Клее.

В последующие поенные годы форматы картин снова становятся меньше, вплоть до того момента, когда Кандинский из-за острой нехватки материалов должен был довольствоваться работой гуашью на картонах небольшого формата, которые по своему композиционному совершенству и содержанию не уступают большим картинам. И вновь публика и художественная критика враждебно реагировали на этот взрыв цвета и формы, что еще более увеличило изоляцию Кандинского в парижских творческих кругах. Он вынужден был ограничиться небольшим количеством контактов — с журналами *Кайе д'Ар* и *XX век* и несколькими художниками абстрактной направленности, входившими в круг «Абстракции — творчества». Это объединение, сменившее «Круг и квадрат» — группировку сторонников геометрической абстракции, ставило целью противостояние господству сюрреализма. Однако Кандинский оказался связанным именно с этим художественным направлением. Уже в начале 1930-х годов он познакомился с Андре Бретоном, который купил две его акварели. Нет ничего удивительного в том, что Кандинский участвовал в «Шестом салоне независимых сюрреалистов» 1933 года, и Жан Ари поздравил его как «предводителя процессии сюрреалистов». Какое-то время Кандинский даже причислял себя к группе сюр-



Две зеленые точки. 1935
Холст, смешанная техника. 114 x 162 см
Париж, Национальный музей
современного искусства,
Центр Жоржа Помпиду



Доминирующая кривая. 1936
Холст, масло. 129,3 х 194,3 см
Нью-Йорк, Музей Соломона Р. Гугенхейма

Сложное - простое. 1939
ХОЛСТ, масло. 100 х 81 см
Париж, Национальный музей современного искусства,
Центр Жоржа Помпиу



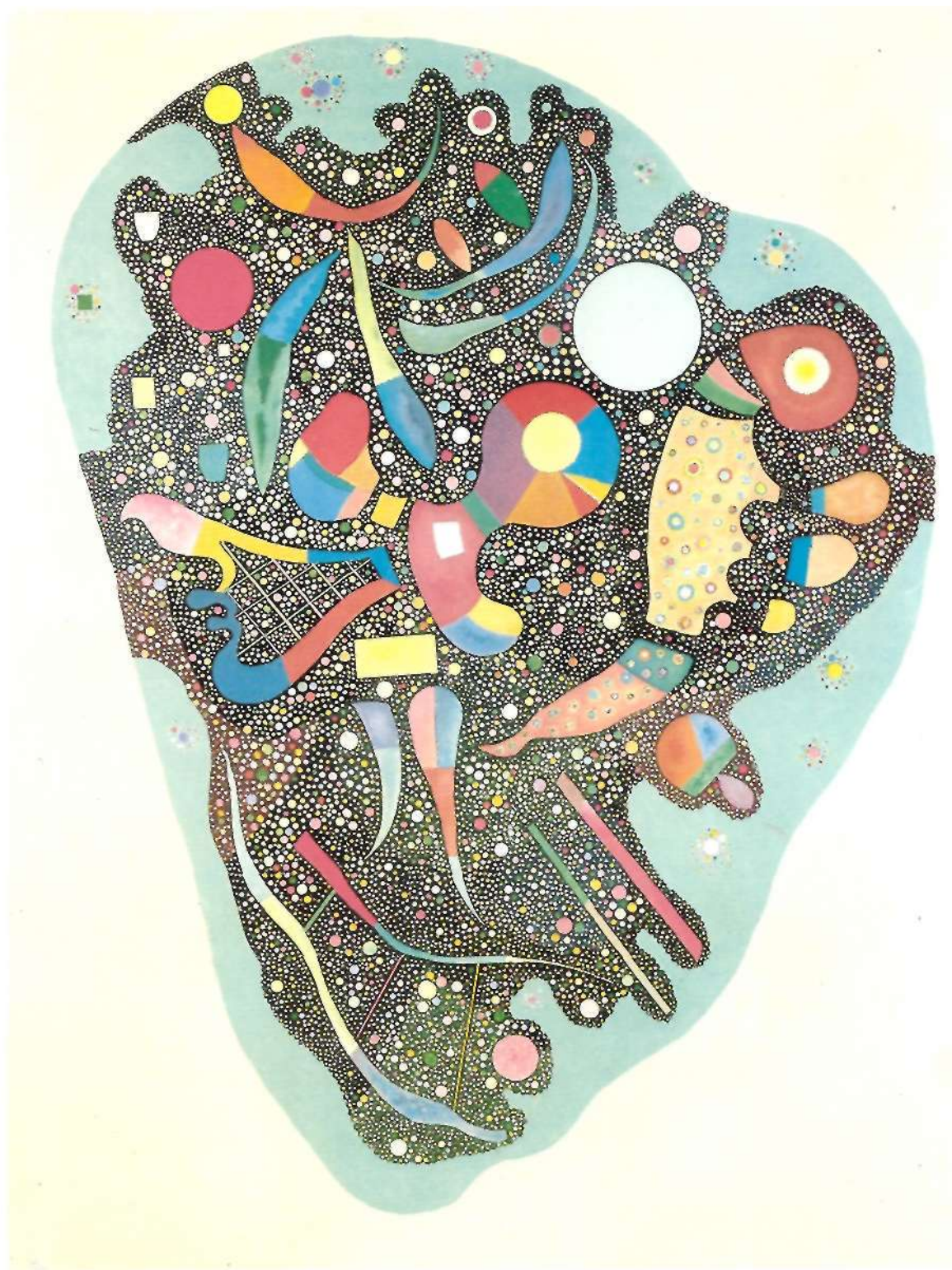
реалистов, в которую входили также художники-абстракционисты Арп, Миро и Андрес Массон. Тем не менее Кандинский ни в коем случае не упускал из виду фундаментальную разницу между своими картинами и работами сюрреалистов. В то время как сюрреалисты приветствовали в творчестве диктат бессознательного и психоаналитические модели, Кандинский возводил свою «внутреннюю необходимость» в первую очередь к основам психологии восприятия, то есть к своему «внутреннему голосу», пружине творчества, источники появления которой восходят к глубинам его биографии. Кроме того, Брстон все чаще предпочитал предметные формы, что в конце концов привело к расколу первоначальной группы сюрреалистов. Чтобы решительнее отмежеваться от сюрреалистической «абстракции», а также от приверженцев строгой геометрии, Кандинский в своих работах все более опирался на понятие «конкретного искусства», слегка изменив его в своих целях по сравнению с тем, как его использовал Тео ван Дусбург еще в 1930 году.

«Абстрактное искусство создаст рядом с "реальным" новый мир, с виду ничего общего не имеющий с "действительностью". Внутри он подчиняется общим законам "космического мира". Так, рядом с "миром природы" появляется новый "мир искусства" — очень реальный, конкретный мир. Поэтому я предпочитаю так называемое "абстрактное искусство" называть "конкретным искусством"».

Еще только однажды Кандинский смог утвердиться в ведущей роли на международной художественной сцене. Тлеющее недовольство абстракционистов и сюрреалистов совместным размещением на ежегодной выставке современного искусства в Пти Пале Кандинский разжег в мощную полемику, которая побудила связанного с ним дружескими отношениями куратора «Зала для игры в мяч» Андрес Дзаруа организовать ответную выставку «Истоки и развитие независимого интернационального искусства». С 30 июля по 31 октября 1937 года в «Зале для игры в мяч» были выставлены работы кубистов и сюрреалистов и, гораздо в меньшем количестве, абстрактное искусство, от которого Кандинский и его соратники ожидали решающего успеха. Более всего Кандинский сопротивлялся тому, что происхождение его искусства выводили из кубизма. В многочисленных письмах к Дзаруа и статьях для различных журналов он вновь и вновь подчеркивал одновременное возникновение кубизма и абстрактного искусства. «Моими источниками являются живопись Сезанна и поздний фовизм, особенно Матисс».

К итальянским футуристам, одного из которых, «живописца полетов» Энрико Прамполини, он рекомендовал для участия в выставке в «Зале для игры в мяч», Кандинский, напротив, испытывал большую симпатию. При этом его не интересовала фашистская идеология, с которой вскоре связались Филиппо Томмазо Маринетти и футуристы, но прежде всего общие точки соприкосновения в эстетке и живописи, увлекавшие еще группу «Синий всадник» в Мюнхене.

Пестрый ансамбль. 1938
Холст, масло, эмалевая краска.
116x89 см
Париж, Национальный музей
современного искусства,
Центр Жоржа Помпиду



Несмотря на то что в своей живописи Кандинский был отгорожен от мира, он вскоре вновь оказался в водовороте политических событий. Старые друзья сообщили ему из Берлина, что его картины удалены из немецких музеев. С 1937 года Кандинский, как и другие современные художники, считался в Германии представителем «дегенеративного искусства». Годы войны принесли ему тяжелые потери. Несмотря на приглашение верных друзей уехать за границу или по меньшей мере покинуть Париж, Кандинский *остался* в Нейи. Он нашел поддержку у галеристки Жанны Буше, которая в тяжелых условиях оккупации, даже в 1942 году, трижды организовывала его выставки. Его последние картины никоим образом не производят впечатления старческих работ. «Размягченные» геометрические формы и структуры биоморфного происхождения переливающихся цветов по-прежнему обживают одноцветную плоскость. На черном фоне картины *Вокруг круга* (илл. на стр. 89) цвета, заключенные в причудливые формы, сияют, как купола московских церквей в вечернем свете. Композиция, центром которой является красный круг, воздействует обманчиво-фантастично и почти музыкально, как если бы Кандинский хотел передать в цветовых аккордах музыку своего соотечественника Игоря Стравинского. До самого конца, уже больной артериосклерозом, от которого он умер 13 декабря 1944 года, Кандинский продолжал рисовать на маленьких картонах.

Композиция X. 1939
Холст, масло, 130 x 195 см
Дюссельдорф. Художественные собрания Земли Северный Рейн - Вестфалия





В его последней картине *Сдержанный порыв* (илл. на стр. 90), за исключением сдержанной цветовой гаммы, не содержится никакого намека на внешнюю или внутреннюю угрозу, как и во всех картинах военных лет.

Кандинский до самого конца не усомнился в своем «внутреннем мире», мире образов, где абстракция не была самоцелью, а язык форм — «мертворожденным»; они возникали из воли к содержательности и жизненности. Этим уникальным языком форм и цвета Кандинский более обязан романтическому мифу о творении, о появлении нового из хаоса, нежели плоскому геометризму немногочисленных элементарных форм, которым конструктивисты и приверженцы конкретного искусства хотели ограничить свое творчество. Кандинский не просто принимал значительное участие в важнейших событиях современного искусства; он открыл совершенно новое понимание живописи. Многосторонне разрабатывая его, зачастую сталкиваясь с враждебным отношением, он создал образцы беспредметного, но понимаемого с точки зрения содержания искусства. От этой модели отталкивались самые разные направления и художники — приверженцы искусства конкретного, геометрического, течения «Ар информель». Источник идей и теоретических положений Кандинского не иссяк и по сей день.

Вокруг круга. 1940
Холст, масло, эмаль, 96,8 * 146 см
Нью-Йорк. Музей Соломона
Р. Гугенхейма



Сдержанный порыв. 1944

Картон, масло. 42 x 58 см

Париж. Национальный музей современного искусства,
Центр Жоржа Помпиду

Бех нотации. 1941

Гуашь. 48,1 x 31,2 см

Нью-Йорк, Музей Соломона Р. Гуттенхейма,
фонд Хилла фон Ребей



Описание картины: Красное пятно II

Картина Кандинского *Красное пятно II* появилась в конце его пребывания в России в 1921 году и относится к работам, которые кажутся холодными и сглаженными после неукротимого хаоса цвета и форм мюнхенского периода и беспокойного времени русского изгнания.

Внутри поля картины под углом расположена большая светлая основная плоскость. Она напоминает одноцветную трапецию – отличительный признак супрематического искусства — в том виде, в котором ее применял в своих картинах Малевич. Кандинский же перерезает эту форму рамой картины и таким образом вписывает в прямоугольник. Остающиеся свободными углы заполнены облачными формами. Слева сверху парят два белых ланцетовидных пятна, пронзенные двумя копьями. То место, где эти формы пересекаются друг с другом, отмечено черным.

На этой динамичной, но в то же время стабильной и устойчивой плоскости разыгрывается собственно композиция картины; красное пятно, давшее ей название, составляет пульсирующий центр, вокруг которого группируются другие части полотна. Разделенная на несколько частей и выделенная цветом дуга охватывает пятно и закрывает его сверху. Два острых рога снизу, напротив, сталкиваются с пятном. Их пересекает множество изогнутых и ланцетовидных форм. Темный круг как бы поддерживает сзади большой оранжевый рог. Из нескольких вариантов картины этот – первый, в котором *появляется* мотив круга. В картинах периода Баухауза он становится господствующей формой. Для Кандинского круг означает новый важный знак в его аналитическом словаре основных форм. Кроме того, из-за различных размеров и положений кругов в картине возникает неопишемая про-

странственная структура, возможно, символ загадочного «четвертого измерения», взаимопроникновения пространства и времени, передать которое в своих картинах стремились многие современники Кандинского, кубисты и футуристы. Другой заряд несут в себе заключенные в подковообразную арку мелкие формы непосредственно рядом с дугой и пятном. Изящные и драгоценные, своим размером и цветом они, в противоположность главным формам, кажутся нежным эхом отзвучавшей главной темы. Желтый *неправильный четырехугольник* является как бы посредником между крупными и мелкими формами.

Во взаимопроникновении и наложении форм раскрывается пространственное напряжение, которое держит всю композицию в подвижной динамике. В Инхуке Кандинский впервые исследовал взаимоотношения между цветами и формами, что отражено в этой работе. Рядом с напряженными отношениями форм и плоскостей проявляются также и цветовые отношения. В то время как желтый цвет подчиняется оканчивающимся острием формам, красный является свойством прежде всего массивного округлого пятна. Оттенки синего цвета проявляются исключительно в более мелких формах, но не составляют никакого собственного контрапункта. Кандинский еще не достиг той чистоты цветов, которой сияют картины периода Баухауза. Но и здесь можно заметить, что цвета упрощены до чистых контрастов. «Контрасты и противоречия — это наша гармония», — говорит Кандинский в своей эстетике. *Красное пятно II*, несмотря на уже названные противоборства цветов и форм, не производит впечатления беспокойного, резкого или дисгармоничного. Структура композиции, создающая впечатление игры,

скрывает спокойное, не взволнованное чувство, схожее с симфоническим хором, в котором все голоса звучат в одной тональности – в данном случае в могучем мажоре красного пятна. Однако если охватить взглядом вместе со светлой главной плоскостью и свободные углы, то возникнет впечатление космического, элементарного. Здесь Кандинский вновь приближается к своим русским современникам Малевичу и Лисицкому, которые экспериментировали с парящим, беспорядочным, центробежным построением *основных геометрических элементов*. От работ этих художников Кандинского отличает нераздельность языка цвета и формы, многообразие их взаимоотношений, их экспрессивный, «говорящий» стиль, ощущение пространства и иероглифические, орнаментальные фантастические формы, которые в поздних работах достигают полной зрелости. *Красное пятно II* является блестящим примером «симфонической композиции», по Кандинскому, «состоящей из множества форм, которые сами подчинены явной или скрытой композиционной доминанте. Эта композиционная доминанта иногда внешне определяется с трудом, что придает еще более сильное звучание ее внутреннему содержанию. Эту сложную композицию я называю симфонической».

Четкое построение цветов и форм на этой картине указывает на новый период творчества Кандинского, который начинается вместе с его педагогической деятельностью в Баухаузе.

Красное пятно II. 1921
Холст, масло. 131 x 181 см
Мюнхен, Городская галерея
в Ленбаххаузе



Василий Кандинский: 1866-1944

Жизнь и творчество

1866 4 декабря Кандинский родился в Москве в семье торговца чаем.

1871 Переезд семьи в Одессу. Развод родителей. Тетка Кандинского заботится о сию воспитании.

1876—1885 Получает начальное художественное и музыкальное образование. Учеба и классической гимназии в Одессе.

1886 Начинает изучение права и народного хозяйства в Московском университете.

1889 В рамках программы исследований «Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии» отправляется в экспедицию в Вологду. Сильное и устойчивое впечатление от народного искусства Севера России.

1892 Заканчивает учебу на юридическом факультете Московского университета, выдержав государственный экзамен. Женится на своей кузине Анис Шемякиной.

1893 Становится ассистентом в Московском университете. Диссертация «О законности трудовой заработной платы?».

1895 Работает художником и редактором в типографии Кушнерова в Москве.

Кандинский «Одессе. Оком 1871-1872



Кандинский в Мюнхене. 1897

1896 Отклоняет приглашение университета в Дерпте, чтобы посвятить себя изучению живописи.

Переезд в Мюнхен и начало изучения искусства в художественной школе Ашбе.

1897 Знакомится у Ашбе с художниками Алексеем Явленским и Марианной Воровкиной. Посещает выставку «Мюнхенского Сецессиона», интересуется югендстилем.

1898 Безуспешно пытается поступить в Академию художеств; продолжает работать самостоятельно.

1900 Учится у Франца фон Штука в Мюнхенской академии художеств. Вместе с ним учится Пауль Клее. В феврале Кандинский показывает свои работы в Москве на выставке Московского товарищества художников.

1901 В мае вместе с Рольфом Ниики, Вольдсмером и Хскером, Густавом Фрайтагом и Вильгельмом Хьюсеном основывает объединение художников «Фаланга», становится президентом объединения. Весной открывается Художественная школа «Фаланги», которой руководит Кандинский.

1902 Знакомится с художницей Габриэлой Мюитер. Вторая выставка «Фаланги». Выставляется в берлинском «Сецессионе». Третья выставка «Фаланги» с работами

Ловиса Коринта и Вильгельма Грюбсера. Проводит часть лета в Кохсе со своим классом живописи.

1903 На седьмой выставке «Фаланги» экспонируются картины Клода Мопсе. После закрытия Художественной школы «Фаланги» Кандинский получает от Петера Беренса предложение вести курсы декоративной живописи в дюссельдорфской Школе художественного ремесла, которое отклоняет.

1904 На девятой выставке «Фаланги», посвященной Альфреду Кубику, Кандинский показывает собственные цветные рисунки и гравюры на дереве.

15 его работ выставлены в Московском товариществе художников. Работает над теорией цветов.

В сентябре разводится со своей женой, вновь предпринимает многочисленные путешествия с Габриэлой Мюитер, в Москве выходит альбом гравюр на дереве *Стихи без слов*.

Впервые выставляется в Осеннем салоне в Париже, в котором до 1910 года будет участвовать ежегодно.

В декабре проходит двенадцатая, и последняя выставка «Фаланги».

1905 Принимает участие в выставке Московского товарищества художников. Становится членом Немецкого союза художников. Выставляется в Салоне Независимых в Париже.

*Кандинский в Дрездене. 1905
Фото Габриэлы Мюитер*



1906 Едет с Мюнтер в Париж, где они живут до конца года. Участвует «о многих выставках: в Осеннем салоне «Париже, с художниками «Моста» в Дрездене и в берлинском «Сецессионе».

1907 Показывает 109 работ в Народном музее в Анжере. С сентября 1907 по апрель 1908 года живет Мюнтер в Берлине.

1908 С марта по май выставка в Салоне Независимых в Париже. С середины августа до конца сентября Кандинский, Мюнтер, ЯВЛИНСКИЙ И Вревкина работают в Мурнау. Выставляется в Осеннем салоне в Париже и в берлинском «Сецессионе».

1909 22 января основание «Нового мюнхенского художественного объединения». Первая выставка проходит 1–15 декабря в Современной галерее Таннхаузера в Мюнхене.

Начинает работать над сценической композицией *Женщина зевает*. В Париже издан том *Ксилографии*; участвует в Салоне Независимых.

Первые картины на стекле, созданные под влиянием баварской художественной традиции. Первые *Импровизации*.

(9) 0 Композиция I. С февраля по март снова работает в Мурнау. Во время второй выставки «Нового мюнхенского художественного объединения» (1–14 сентября в Новой галерее Таннхаузера) знакомится с Францем Марком. С 14 октября до конца года Кандинский находится в России; выставляет 52 работы на международной выставке в Одессе; принимает участие в организованной Ларионовым выставке «Бубновый валет».

1911 Переписка с Шенбергом. Шянваря уходит поста председателя «НМХО». Вместе с Марком и другими участвует в публикации *Борьба за искусство* в ответ на памфлет Карла Финне/18 *Протест немецких художников*. Первые планы альманаха «Синий всадник». При подготовке к третьей выставке «Нового мюнхенского художественного объединения» 2 декабря жюри отклоняет работу Кандинского *Композиция V*; Кандинский. Марки Мюнтер

Кандинский в Мюнхене. 1913
Фото Марты Вауль



Марин и Франц Марк, Бернхард Кёлер, Генрих Кампеидонк, Томас фон Хартманн и Кандинский в Мюнхене. 1911!
Фото Габриэлы Мюнтер

выходят из объединения.

18 декабря открытие первой выставки «Синего всадника» в Современной галерее Таннхаузера. В издательстве Пипсра в Мюнхене выходит книга *О духовном в искусстве*.

1912 Вторая выставка «Синий всадник» в галерее Ханса Гольца в Мюнхене (12 февраля – апрель, только графические работы). В мае появляется альманах *Синий всадник*.

Кандинский принимает участие в многочисленных выставках. В октябре первая персональная выставка в галерее «Штурм» в Берлине и в ноябре в Роттердаме.

С середины октября – середины декабря пребывание в России; участие о различных выставках, таких как «Бубновый балет» в Москве и «Современная живопись» и *Екитсеринюзар*,

1913 Появляются *Композиция Ун* *Композиция VII*. Участие в АрморИ Шоу в Нью-Йорке.

Тесные контакты с Гервартом Вадельном; статья *Живопись как чистое искусство* появляется в журнале *Штурм*; его *Воспоминания* в альбоме *Кандинский. 1901–1903*. Участие, в выставках «Штурма», а также первого немецкого Осеннего салона.

В издательстве Пипсра выходят стихотворения в прозе *Звуки*.

1914 Персональная выставка в Современной галерее Таннхаузера в Мюнхене и в «Круге искусства» в Кёльне.

Работа над четырьмя большими панно для Эдвина А. Кемпбелла в Нью-Йорке.

1 августа начинается Первая мировая война; 3 августа отъезд в Швейцарию вместе с Габриэлой Мюнтер.

Кандинский пишет сценическую композицию *Фиолетовый занавес*.

25 ноября отъезд из Цюриха через Балканы в Россию; обосновывается в Москве.

1915/1916 Зимой последняя встреча с Мюнтер в Стокгольме.

1917 11 февраля женитьба на Нине Андреевской, дочери генерала. Свадебное путешествие в Финляндию. Рождение сына Всеволода, умершего в 1920 году.

1918 Один из основателей новой модели русской художественной жизни; становится членом художественной коллегии Отдела ИЗО Наркомпроса. Защищает позиции «абсолютного искусства».

1919 С июня.aire ктор Музея жиописной культуры в Москве (до января 1921 года), в ноябре председатель Всероссийской закупочной комиссии при Музейном бюро Отдела ИЗО Наркомпроса. В начале декабря на Первой государственной выставке в Москве среди работ русских художников появляются картины Кандинского, Казимира Малевича и Эль Лисицкого.

1920 Один из основателей Инхука (Институт художественной культуры). С осени руководит мастерской во Вхутемасе.

Показ 54 работ за XIX выставку Всероссийского центрального выставочного бюро в Москве.

Осенью обострение конфликта с Родченко. В начале 1921 года Кандинский покидает Инхук и Вхутемас.

1921 Работа в организации РАХН (Российская академия художественных наук), руководство Физико-психологическим отделением; избран вице-президентом.

В декабре 1921 возвращение в Германию.

1922 В июне приезжает в Веймар и принимает участие в деятельности Баухауза. Публикация папки графических работ *Маленькие миры* в Баухаузе в Веймаре. Настенная живопись для Свободной художественной выставки в Берлине.

1923 Первая персональная выставка в Нью-Йорке в «Анонимном обществе» (К. Дрейср и Марсель Дюшан).

Насилий и Нина Кандинские в Дессау. 1926



1924 Клее, Кандинский, Явленский и Фейнингер объединяются в группу «Синяя четверка». Выставки группы и США.

1925 Переезд Баухауза в Дессау. Основание Общества Кандинского.

1926 В Мюнхене выходит вторая важная теоретическая работа Кандинского - *Точка и линия на плоскости*. Первый номер журнала *Баухауз* посвящен 60-летию юбилею Кандинского. По поводу этого юбилея проходит ретроспективная выставка его работ в различных немецких и европейских городах.

Кандинский с сыном Всеволодом в Москве. 1918



1927 Свободный курс живописи в Баухаузе, Летом поездка с Шёнбергом и его женой на Вёртерэсс в Австрии.

1928 В марте принимает немецкое гражданство. Постановка сюиты М.П. Мусоргского *Картинки с выставки* в театре Фридриха и Дессау.

1929 Первая персональная выставка акварелей и рисунков в Париже в галерее Зак.

1930 Путешествия в Париж и Италию. Контакты с группой художников «Круг и квадрат» в Париже и участие в одноименной выставке.

П. Шульце-Наумбург удаляет работы Кандинского, Клее и Шлеммера из музея в Веймаре.

1932 Переезд Баухауза в Берлин.

1933 В июле окончательное закрытие Баухауза. Конец декабря - переезд во Францию.

1934 Контакты с группой «Абстракция — Творчество». Выставка в «Галерее Кайе л'Ар». Встреча с Константином Бранкузи, Робсом и Соней Делоне, Фернаном Леже, Жоаном Миро, Питом Мондрианом, Ангуаном Певзнером, Жаном Арном и Альберто Манелли.

1936 Участие в выставках «Абстрактное и конкретное» (Лондон), «Кубизм и абстрактное и конкретное» (Лондон) и «Кубизм и абстрактное искусство» в Нью-Йорке.

1937 Картины Кандинского показаны на выставке «Дегенеративное искусство», 57 его работ удалены из немецких музеев.

1938 Участие в выставке «Абстрактное искусство» в Сгелелик-Музее и Амстерламе; для каталога пишет статью *Абстрактное конкретное*.

1939 Кандинский и его жена получают французское гражданство. Кандинский заканчивает последнюю большую *Композицию X*.

1944 Последняя прижизненная персональная выставка Кандинского в галерее Л'Эскисс в Париже. 13 декабря Кандинский умирает и Нейи-сюр-Сен в возрасте 78 лет от артеросклероза.

*Кандинский в Париже. 1935
Фото Ханса Бекманна*



Автор и издательство выражают благодарность музеям и собраниям, представившим материалы для воспроизведения:

Берлин, Архив Баухауза - 76; Берн, Художественный музей — 74;
Дюссельдорф, Художественные собрания Земли Северный Рейн — Вестфалия - 73, 88;
Кёльн, Рейнский изобразительный архив — 63; Мюнхен, Городская галерея и Ланбаххаузе — 2, 6, 8, 11, 12, 15, 16, 17, 19, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 33, 34, 41, 45, 46, 47, 48, 53, 55, 67, 68, 69, 80, 93; Мюнхен, Государственная галерея современного искусства - 46; Нью-Йорк, Музей современного искусства — 31; Нью-Йорк, Музей Соломона Р. Гуттенхайма — 24, 43, 44, 49, 60, 64, 71, 72, 81, 89, 91, фото М. Арановица - 24, 81;
фото К. Гуарданьо - 89; фото Д. Хильд - 43, 44, 48, 60, 64, 71, 72, 84, 91;
Париж, Национальный музей современного искусства, Центр Жоржа Помпиду - 14, 36, 39, 43, 57, 59, 66, 75 (и Шуцманшлаг), 78, 83, 85, 87, 90; Пейссенберг, Артеотека - 46;
Роттердам, Музей Бойманса — ван Бёнингена - 9: 32, 77;
Франкфурт-на Майне, Художественная галерея Ширн — 50, 52, 56; Штуттгарт, Галерея Дёбелс — 70; Архив издательства «Ташен» - 18.

Издательство
«АРТ-РОДНИК»
ИД № 01226 от 17 марта 2000 г.
125319, Москва, ул. Черняховского, 4а
тел. 151-35-12

В серии вышли:

**Джузеппе
Арчимбольдо**
Вернер Кригескорте

Иероним Босх
Вальтер Бозинг

**Сандро
Боттичелли**
Барбара Деймлинг

**Питер Брейгель
Старший**
Роз-Мари и
Райнер Хаген

Винсент Ван Гог
Инго Ф. Вальтер

Ян Вермер
Норберт Шнайдер

Антонио Гауди
Мария Антониетта
Криппа

Ханс Руди Гигер
Мастер ужасов

Поль Гоген
Инго Ф. Вальтер

Франсиско Гойя
Роз-Мари и
Райнер Хаген

Сальвадор Дали
Жиль Нере

Эдгар Дега
Бернд Гров

Альбрехт Дюрер
Ян Бергер

**Василий
Кандинский**
Хайо Дюхтинг

Пауль Клее
Сюзанна Парч

Густав Климт
Жиль Нере

Леонардо да Винчи
Франк Цёльнер

Рене Магритт
Марсель Паке

Казимир Малевич
Жиль Нере

Анри Матисс
Волькмар Эссерс

Микеланджело
Жиль Нере

Хоан Миро
Янис Минк

Амедео Модильяни
Дорис Кристоф

Клод Моне
Кристоф Хейнрих

Эдвард Мунк
Ульрих Бишофф

Альфонс Муха
Рената Ульмер

Пабло Пикассо
Инго Ф. Вальтер

Рембрандт
Михаэль Бокемюль

Пьер Огюст Ренуар
Петер Х. Файст

Огюст Роден
Жиль Нере

Поль Сезанн
Ульрике
Бекс-Малорни

Уильям Тёрнер
Михаэль Бокемюль

Анри Тулуз-Лотрек
Матиас Арнольд

Марк Шагал
Инго Ф. Вальтер
Райнер Метцгер

Эгон Шиле
Райнхард Штайнер

М.К. Эшер
Графика

«Назад к истокам видения».

International Herald Tribune, Париж.

www.taschen.com



ISBN 5 88896-093-4



9 785888 960936

www.taschen.com