

# ВАСИЛИЙ КАНДИНСКИЙ: ПОЛИЛОГ ИСКУССТВА И НАУКИ

И. А. Азизян

Выдающийся художник XX века, основоположник и теоретик абстрактного искусства В. В. Кандинский является чрезвычайно интересной фигурой для изучения языков культуры: науки и искусства, их взаимодействия, взаимопресечения и взаимодополнения. В то же время он является основоположником диалогического и полифонического мышления в сфере пластических искусств, т. е. носителем главной отличительной особенности художественного сознания XX века, перешедшей как его завоевание в третье тысячелетие.

Теоретические труды Кандинского отличает антипозитивистская позиция. Очевидны и символистские истоки его рефлексии, апология духовности искусства, пронизывающая все его тексты, начиная от самых ранних критических статей. Это дает основание оценить теоретические труды Кандинского как единый «текст». Центральной работой, идейным стержнем единого «текста» является работа «О духовном в искусстве». Здесь заключена его философия искусства, его идейная стратегия.

Логическим продолжением главной книги жизни, как считал сам художник, является книга «Точка и линия на плоскости», представляющая теорию и методику формообразования живописи и других искусств, монументального искусства, т. е. тактику художественной практики, своеобразную «практическую эстетику», нашедшую логическое воплощение в авторской художественной педагогике. Недаром второй важнейший труд Кандинского «Точка и линия на плоскости» был издан в 1926 г. в Баухаузе, где художник преподавал с лета 1922 года, будучи приглашен его основателем и первым директором Вальтером Гропиусом.

Важная ступень единого текста теоретической рефлексии художника — статья «Содержание и форма», написанная непосредственно вслед за главной книгой, но изданная ранее ее в каталоге второго Салона В. Издебского в Одессе в 1911 г. В статье впервые обнаруживается концепция монументального искусства — авторская концепция синтеза искусств «по принципу прямого или обратного противоположения»<sup>1</sup>, разработанная Кандинским в книге «О духовном в искусстве», а также основные категории формы всех искусств.

В другой одесской публикации 1911 г. «Куда идет „новое“ искусство» художник определяет цель искусства: «Искусство истинное так или иначе непременно действует на душу. Душа вибрирует и „растет“. Вот единственная цель художника, сознает ли он ее или нет сам явно»<sup>2</sup>. И далее следует глубочайшая характеристика духовной атмосферы своего времени: «...наша эпоха есть время трагического столкновения материи и духа, падения чисто материальных воззрений, время страшной пустоты и безысходности для столь многих, время огромных вопросов и для еще немногих предчувствия, предзнания пути к Истине... В душе произошло как бы великое землетрясение. И вот эта трагичность и эта сдвинутость, эта зыбкость и мягкость материального ярко отражается в искусстве неточностью и диссонансом»<sup>3</sup>.

В книге «О духовном в искусстве», по признанию Кандинского, опубликованы мысли, волновавшие его в течение ряда лет, т. е. она является рефлексией по поводу и в процессе собственного творчества, осознанием языком науки языка искусства. В книге предложена теория новой гармонии — гармонии контрапункта или, в общегуманитарном смысле, —

<sup>1</sup> Кандинский В. В. Содержание и форма // Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства. Т. 1. С. 84–85.

<sup>2</sup> Кандинский В. В. Куда идет «новое искусство»? // Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства. Т. 1. С. 94.

<sup>3</sup> Там же. С. 95.

диалога. Не созвучий, но соположений и противоположений, диссонансов — применительно к пространственным искусствам. Актуальность этой теории перешла из диссонансного XX века в сегодняшний.

Все важнейшие для Кандинского идеи намечены в статье «К вопросу о форме», которая имеет значение манифеста авангардного искусства. Здесь же впервые обнародована идея художественного плюрализма: «...одновременно может иметься множество различных форм, равно хороших»<sup>4</sup>. Рассуждая о взаимодействии внешнего и внутреннего, художник приходит к характерному для искусства всего двадцатого века выводу: «...внешнее воздействие может быть иным, чем внутреннее, predetermined внутренним звучанием, что является могущественным средством воздействия любой композиции»<sup>5</sup>. И еще раз, цементируя тем самым все авангардные движения как фигуративного, так и абстрактного направления, Кандинский подчеркивает: «...в принципе не имеет никакого значения, какой формой — реальной или абстрактной — пользуется художник. По своему внутреннему содержанию обе формы равны»<sup>6</sup>.

Поставив задачу исследовать возможности и закономерности объединения произведений различных видов искусств в единой композиции, Кандинский, прежде всего, останавливается на специфике и общности средств выразительности разных видов: «У каждого искусства свой язык, т. е. оно обладает только ему одному свойственными средствами... В конечном внутреннем основании эти средства совершенно одинаковы: конечная цель стирает внешнее различие и открывает внутреннюю тождественность»<sup>7</sup>.

Кандинский вновь, после книги «О духовном в искусстве», выдвигает концепцию контрапунктной, а не унисонной, полифонической композиции монументального произведения, т. е. произведения синтеза различных видов искусства. Тем самым, вслед за Достоевским, разрабатывавшим в своих романах такой многоголосый, но не унисонный тип художественного единства, вслед за Вячеславом Ивановым, понявшим этот новый тип художественной целостности у Достоевского и критиковавшим вагнеровский синтез, Кандинский открывает возможность диалогического единства различных видов искусства, как и возможность контрапунктного или диалогического сочетания средств выразительности в каждом из видов. Таким образом, теоретические разработки Кандинского диалогического типа мышления и художественной целостности, как и их живописное воплощение, опережают бахтинскую теорию и философию диалога почти на два десятилетия.

Первая и главная проблема и художника и теоретика Кандинского, а потому и первейшая проблема его автобиографической рефлексии над собственной жизнью и творчеством — цвет. Первые слова книги «Ступени» — тоже о цвете. Из ощущения краски живой, креативной и рождается известное определение живописи, имеющее несомненные символистские корни: «Живопись есть грохочущее столкновение миров, призванное путем борьбы и среди этой борьбы миров между собою создать новый мир, который зовется произведением. Каждое произведение возникает и технически так, как возник космос, — оно проходит путем катастроф, подобных хаотическому реву оркестра, выливающемуся, в конце концов, в симфонию, имя которой — музыка сфер. Создание произведения есть мироздание»<sup>8</sup>.

В первых же откликах художественной критики на живопись Кандинского, экспонированную в Москве или Мюнхене, отмечалось особое внимание художника к проблемам цвета. Сам художник, вспоминая о годах учения в Мюнхене и своих трудностях в обучении академическому рисунку, неприязни к изучению анатомии, упоминает об утешавшем его

<sup>4</sup> Кандинский В. В. К вопросу о форме // Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства. Т. 1. С. 212.

<sup>5</sup> Там же. С. 221.

<sup>6</sup> Там же. С. 223.

<sup>7</sup> Кандинский В. В. О сценической композиции // Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства. Т. 1. С. 235.

<sup>8</sup> Кандинский В. Ступени. Текст художника. — М. 1918. С. 34.

признании «колористом» со стороны коллег-художников. «При писании этюдов я давал себе полную волю, подчиняясь даже „капризам“ внутреннего голоса. Шпахтелем я наносил на холст штрихи и шлепки, мало думая о домах и деревьях и поднимая звучность отдельных красок, насколько сил хватало. Во мне звучал предвечерний московский час, а перед моими глазами развертывалась могучая, красочная, в тених глубоко грохочущая скала мюнхенского цветового мира. Краски мои казались мне слабыми, плоскими, весь этюд — неудачным усилием передать силу природы. Как странно было мне слышать, что я утрирую природные краски, что эта утрировка делает мои вещи непонятными и что единственным моим спасением было бы научиться „преломлению тонов“»<sup>9</sup>.

Итак, Кандинский уже в 1900-е годы выделяет «голос» цвета как доминирующий для него в собственной живописи, как первичную формальную категорию живописи в целом как вида пластического искусства. Эта своеобразная «настройка» его творческого зрения, особая притягательность для него с детских лет цвета, краски самой по себе, делает для него главным открытием поездки в Париж в 1906–1907 гг. — Матисса. В 1937 г., размышляя о соотношениях кубизма и абстрактного искусства и не считая кубизм предшественником, во всяком случае, своего поворота к абстрактному, Кандинский вспоминал: «Меня поразили работы Матисса в 1905–1906 годах. Я до сих пор помню «разложение» графина, как он изобразил пробку очень далеко от того места, где она должна была быть — на горлышке графина. В этой работе Матисса все «природные связи» были нарушены. Именно тогда я нашел в себе смелость сделать мою первую абстрактную картину, даже не видя живописи кубистов»<sup>10</sup>.

Поиск наибольшей выразительности цвета, драматического напряжения соотношений различных цветовых тонов друг с другом и с формой цветового пятна постепенно приводит художника к осознанию ценности их двухголосия, разноголосия и многоголосия, причем многоголосия не иерархизированного, соподчиненного, а сложного, контрапунктического, где каждый цвет и форма его пятна сохраняют свою самобытность воздействия, обостряя и усиливая воздействие другого.

От почти традиционного любования природным цветом в пейзаже «Горное озеро» 1899 г., приводящего, тем не менее, к построению выразительного сине-зеленого колорита с вкраплением желтых и белых по горизонтальной оси картины, от густого сине-фиолетового цвета озера и гор в пейзаже «Кехель» 1902 г., доминирующего желтого в «Улице, освещенной солнцем» и ряда натуральных пейзажей вполне в духе «Союза русских художников», Кандинский во второй половине 1900-х переходит к напряженному столкновению и противопоставлению цветов, преобладанию крупных цветовых пятен и их соотношению с менее крупными, к приоритету контрастных цветовых сочетаний и особо взволнованной, «плазменной» кладке красочного слоя. Этот процесс очевиден в возвращении от исторических и жанровых картин к пейзажу. Он достигает апогея с переездом в Мурнау в таких картинах, как «Мурнау», «Пейзаж с зеленым домом. Мурнау», «Церковь в Мурнау», «Летний пейзаж», «Озеро» («На лодках»).

В мурнауусский период 1908–1910-го годов формируется новая жанровая система живописи: «Импрессию», наиболее близкие к пленерной или сюжетной основе, «Импровизации» — «главным образом бессознательно, большей частью, внезапно возникшие выражения процессов внутреннего характера, т. е. впечатления от «внутренней природы»<sup>11</sup>. Наконец, венчают эту жанровую систему «Композиции», «исключительно медленно складывающиеся во мне, они долго и почти педантически изучаются и вырабатываются мною по первым наброскам»<sup>12</sup>. В «Ступенях» художник вспоминает: «...блуждание с этюдником в руках, с чувством охотника в сердце казалось мне менее ответственным, нежели картин-

<sup>9</sup> Там же. С. 25.

<sup>10</sup> Цит. по книге: Д. В. Сарабьянов, Н. Б. Автономова. Василий Кандинский. М., 1994. С. 161.

<sup>11</sup> Кандинский В. О духовном в искусстве. М., 1996. С. 108.

<sup>12</sup> Там же.

ные мои попытки, уже и тогда носившие характер частью сознательный, частью — бессознательный — поисков в области композиции. Само слово *композиция* вызывало во мне внутреннюю вибрацию. Впоследствии я поставил себе целью моей жизни написать «Композицию»<sup>13</sup>.

Возвращаясь к процессу автономизации цвета в живописи Кандинского в мурнаууский период, необходимо отметить, что процесс этот затрагивал все складывающиеся в это же время жанры. В картине «Импровизация 4. Декоративный мотив» 1909 г. цветовое напряжение и плотность контрастов цвета достигают своего апогея. И хотя пейзажная основа этой импровизации еще вполне очевидна, тем не менее, она становится совершенно не важной в восприятии картины. Очень плотный темный сине-зеленый центр картины вступает в сложный диалог с более светлыми и яркими зелеными, зелено-желтыми и голубыми — справа и слева, а также в напряженнейшее противопоставление с красным и желто-оранжевым пятном справа и с рядом меньших по масштабу пятен красного — в левой стороне пейзажа.

Следующей проблемой, которую представляется необходимым выделить в короткой и емкой книге «Ступени», — сознательное и бессознательное в творчестве и их взаимодействие. Отдавая преимущество интуиции, художник признает и важную роль сознательного в творчестве. Непосредственным продолжением рассуждений о сознательном и бессознательном в искусстве и о поиске истины, является теория развития искусства путем катастроф и взрывов. Концепция развития искусства путем взрывов (предварившая лотмановскую концепцию последней постструктуралистской книги ученого «Искусство и взрыв») выводит Кандинского к обоснованию закономерности рождения абстрактного искусства, отнюдь не отменяющего или замещающего искусство предметное, реалистическое, т. е. художник создает себя и Другого, свой диалог с Другим.

Книга «Точка и линия на плоскости. К анализу живописных элементов» явилась итогом научно-исследовательской работы, задуманной и проводимой Кандинским в послереволюционной России — в ИНХУКе и ГАХН и продолженной в Баухаузе. Она явно была адресована студентам Баухауза — будущим художникам.

К определению «точки» Кандинский подходит исподволь, постепенно. Сначала он полагает: «Геометрическая точка — невидимое существо. Ее надо определить как нематериальное существо, в материальном смысле она равна нулю. ...геометрическая точка находит свою материальную форму прежде всего в письменности — она принадлежит языку и означает молчание»<sup>14</sup>. И далее: «Точка — это внутренне самая сжатая форма»<sup>15</sup>. «Точки встречаются во всех видах искусства»<sup>16</sup>.

Обращаясь ко второй своей элементарной категории — линии, Кандинский соотносит ее с самой первичной формой — точкой, трактуя линию как «след движущейся точки». «Основная плоскость» как результат формообразования двумя парами линий — горизонтальных и вертикальных, ассоциативно связываемых Кандинским с холодными и теплыми цветами, приобретает свое цветовое звучание: при преобладании горизонтальных направлений — холодное, и, наоборот, при доминировании вертикальных линий — теплое.

Важнейшие имманентные свойства плоскости, играющие принципиальную роль в композиции на плоскости, по Кандинскому, это ее верх и низ, их легкость и тяжесть. Тем самым развеивается миф о безориентированности абстрактной живописи, ее отношении безразличия к положению в пространстве. Вторым важнейшим имманентным свойством плоскости является специфика ее правой и левой частей. Кандинский-ученый и педагог все время сопоставляет последовательно вводимый теоретический материал. Так, сопос-

<sup>13</sup> Кандинский В. Ступени. Текст художника. М., 1918. С. 25.

<sup>14</sup> Кандинский В. В. Точка и линия на плоскости. К анализу живописных элементов // Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства. М., 2001. Т. 2. С. 106.

<sup>15</sup> Там же. С. 113.

<sup>16</sup> Там же. С. 122.

тавляя левое-правое плоскости с верхом-низом, он обнаруживает некоторые аналогии левого и верха, правого и низа. Закономерны и некоторые природные и онтологические ассоциации, выстраиваемые Кандинским: верх, естественно, ассоциируется с небом, низ — с землей, левое — с далью и правое — с домом (т. е. движение внутрь, домой). Все эти положения и закономерности он нашел в своей живописи, особенно в ее вершинах — Композиции 6 и 7<sup>17</sup>.

Композицию 6 Кандинский написал в 1913 г. на тему «Потопа». Потоп художник трактует как амбивалентное мировое событие: катастрофу и в то же время «новое творение»: «Грандиозная, объективно совершающаяся катастрофа есть, в то же время, абсолютная и обладающая самостоятельным звучанием горячая хвалебная песнь, подобная гимну нового творения, которое следует за гибелью мира»<sup>18</sup>. Таким образом, само содержание картины амбивалентно и глубоко диалогично. Диалогично, более того, полифонично воплощение темы в сложной многоцентровой композиции, в стихии глубоко духовного для Кандинского синего, скрывающего, поглощающего миры и формы, мотивы и героев. Этот космический синий всемирного потопа и бесконечных пространственных глубин Вселенной и человеческой духовности прорезает сияние света, окрашенного в розовые тона соседствующими пятнами и разливами торжествующего красного.

Множество секущих цветных и черных линий, прямых и изогнутых, соединяет и разделяет отдельные мотивы и формы, накрываемые волнами Потопа или выносимые ими же в космическое пространство. Стрелы разящие направлены из светлого центра картины вверх и к центру — из верхнего левого угла. Красный челн-ковчег с красным же парусом Надежды и Спасения выносится из пучины на свет Божий — в световой центр картины.

Бесконечность изображаемого, формируемого в картине пространства обеспечивается не только доминированием уводящих вдаль синих, в том числе глубоких темных синих, как бы уводящих за край холста, не только контрастными прорывами этого стихийного глубокого синего еще более глубоким в своей неопределенности светом. Сама стихия света имеет динамическую диагональную направленность из левого нижнего угла в правый верхний.

Эта восходящая слева направо диагональ уводит в бесконечное пространство за пределы холста и многократно поддержана многоцветной семилинейной полосой дождя, направлением сил стихии Потопа, выплеснувшего красный челн, форма которого вместе с тетивой снастей образует острие красной стрелы, пересекаемой центральной линией полосы дождя. Снизу от невидимой восходящей диагонали вторят параллельные ей темные линии, секущие синие валы волн. Эти восходящие слева направо пологие линии вырисовывают как бы следы двух выплывающих из-за гребня волны фигур. Их движению препятствует, противодействует новая черная линейная сеть дождя, образующая вместе с секущим ее острым треугольником стрелы своеобразный мост от одного мира к другому, от трагедии Потопа к творению и утверждению новой жизни.

Главному восходящему диагональному движению Композиции 6 противодействует борющееся с ним, удерживающее его противоположное, нисходящее диагональное движение из левого верхнего угла. Это движение не строго диагонально, но перпендикулярно длинной восходящей диагонали. Нисходящая диагональ-тетива обозначена небольшой светлой стрелой в верхнем углу, пучком исходящих из одной точки, почти вторящих светлой стреле черных линий в середине левого края холста, рядом радиально расходящихся из невидимого центра синих, темных и светлых линий у нижнего края левой половины картины.

Этот последний пучок линий перекрыт-пересечен, как бы закреплен замком-шарниром ряда наложенных друг на друга полуovalов. В их начертании угадываются характерные для Кандинского мотивы горы или холма, символизирующие мир, земную твердь. Горы-миры эти перевернуты, низвергнуты Потопом. О том, что это перевернутые, затопленные миры, а

<sup>17</sup> «Композиция VII» использована в оформлении обложки настоящего сборника.

<sup>18</sup> Цит. по: Б. Соколов. Синий всадник у подножия Монсальвата // Вопросы искусствознания. XI (2/97). М., 1997. С. 192.

не впадины между валами волн, говорит цветовая моделировка двух вогнутых полуovalов — сугубо земная, зелено-коричневая, охристая, с красными, оранжевыми и желтыми пятнами.

Анализ иконографии, не являясь сейчас нашей целью, помогает, однако, раскрыть противонаправленные композиционные силы и смыслы картины и таким образом раскрыть ее осуществленный в полной мере контрапунктный или диалогический тип гармонии, контрапункт и диалогизм ее художественной целостности.

Еще более сложное разрешение своего замысла нашел Кандинский в Композиции 7, связанной с сюжетом Страшного суда. Здесь тоже очевидно наличие диагонального восходящего слева направо движения и противоположного восхождению нисходящего движения. Нисходящее движение явственно обозначено тонкой красной графической линией, спускающейся с левого верхнего края картины до ее нижней трети. Направление этой красной линии подхвачено темно-красным сложным пятном, напоминающим перевернутую хищную птицу, орла или ястреба, с раскрытыми крыльями. Оно поддержано и желтой извилистой линией, почти параллельной рисунку левого крыла птицы. В нижней трети левой части картины это направление утверждается широкой красной полосой, завершающейся прямым углом, раскрытым в сторону основного развития картины. Этот красный угол — тектонический упор всего восходящего многомирья композиции.

Весь левый треугольник картины, отсекаемый нисходящей красной линией и красной полосой, в целом составляет самую бесконтрастную, бесконфликтную зону. Преобладающий зеленый переходит в зелено-коричневый, зелено-желтый, голубой. Эта зона некоей неопределенности, промежуточности. Лишь левый нижний угол картины укреплен контрастной черно-синей графической формой какой-то раковины или, скорее, опять-таки рядом перевернутых, наслаивающихся друг на друга гор-холмов. От основного поля картины их отсекает волнистая зелено-охристая полоса, напоминающая начертание реки, быть может, Стикса? В средней части эта условная река перекрывает огненно-красную форму — арочный проем, рассекаемый рекой на верхний овал и нижний треугольник. Еще одна малозаметная, неявная фигура — полное повторение формы красной арки в светлом бело-голубом пятне, почти полностью закрытом изображением какого-то черного насекомого. Единство микро- и макромира здесь ощущается с большой очевидностью.

Центр Композиции 7 обозначен изображением некоего всевидящего Ока. Он размещен на восходящей диагонали. Светлая часть сферы, перекрывающая правый нижний угол квадрата и вписывающаяся в диагональное восходящее движение всей композиции, является верхней частью большой шаровидной формы, с вписанными в нее множественными фигурами и формами, сложной цветовой моделировкой. Эта шаровидная большая форма, перекрывая правый нижний угол главного квадрата, образует некий противовес — противовзвучие сложной овальной форме, многократно окружающей Всевидящее Око. «Око» обозначает и место художника в картине, и его точку зрения на миры и события верхней части середины картины и зеркально-симметричной ей нижней части. В целом микро- и макромиры выстраиваются вокруг «Ока» в некую сферическую панораму с центром в точке «Ока».

Наиболее драматична по цвету верхняя середина композиции. Она неудержимо стремится за край холста и, таким образом, восхождение или Спасение — утверждающая линия целостного образа — носит не однолинейный характер, но тоже составляет диалогическую пару, визуальную и пластически связанную голубой горизонтальной полосой с волнистым нижним краем, почти параллельной верхнему краю картины. Оба эти поля верхней части картины, где совершается катарсис трагической темы и ее перерастание в восхождение — Воскресение, и колористически решены по принципу противоположения: в верхней средней части преобладают насыщенные красные и желтые, обостренные введением прослаивающихся их зеленых, фиолетовых, определяющих границы этого важного поля фиолетово-черных.

Связанная с ней правая верхняя часть картины, как бы завершающая взлет восходящей диагонали, образует крупную башнеобразную композицию, левой опорой и границей которой служит голубая горизонталь. Эта башнеобразная форма решена на основном бело-синем двуцветии с небольшим вкраплением холодных розовых и красных, изумрудно-голубых, линейных охристых форм и треугольных пятен светлой сепии. Вершина-гребень этой башни тоже двойственна: некий черный силуэт трехглавой церкви заключен в белый трапециевидный контур завершения башни с развевающимся флагом.

Д. В. Сарабьянов связывает структурную сложность, многотемность и полицентричность Композиции 7 со сложностью процесса создания картины. «Эта сложность процесса отразилась на самой композиции, которая предстает перед нами как целый мир живых явлений, преодолевающих или уже преодолевших становление и катастрофу, переживших борьбу за право на жизнь и на собственное гармоническое устройство»<sup>19</sup>.

Преодоление и борьба, концентрирующиеся в идее «Страшного суда», требовали постоянного диалогического сопоставления и противопоставления, пересечения и наложения множества противоположных форм. «Гармоническое устройство Седьмой композиции зиждется на постоянном взаимодействии противоположностей. Эта тема проходит через все части композиции, не знающей соперниц по сложности и многоукладности своих форм»<sup>20</sup>.

Завершая краткий анализ живописи Кандинского 1908–1913 годов, в свете становления принципа диалогического — контрапунктического единства, получившего теоретическое осознание и раскрытие в книге «О духовном в искусстве», можно утвердительно ответить на вопрос о воплощенности теории контрапункта Кандинского в его же живописи.

Центричное круговое развитие композиции, осуществленное в «Композиции 7» станет основой картины «Москва» (Красная площадь), написанной в Москве в 1916 г. И обе они, а также целый ряд других работ, включая «Маленькие радости» 1913 г. из музея Гугенхайма (Нью-Йорк) и «Беспредметное» 1916 г. из Краснодарского краевого музея имени А. В. Луначарского, являются художественным воплощением переживания Кандинским цветного мира вологодской избы или храмовых интерьеров со стенописными циклами.

Об этом уникальном переживании художник написал в своей автобиографической книге «Ступени»: «Никогда не изгладятся из памяти большие двухэтажные резные избы с блестящим самоваром в окне... В этих-то необыкновенных избах я и повстречался впервые с тем чудом, которое стало впоследствии одним из элементов моих работ. Тут я выучился не глядеть на картину со стороны, а самому *вращаться в картине*, в ней жить. Ярко помню, как я остановился на пороге перед этим неожиданным зрелищем. Стол, лавки, важная и огромная печь, шкафы, поставцы — все было расписано пестрыми, размахистыми орнаментами. По стенам лубки: символически представленный богатырь, сражение, красками переданная песня. Красный угол, весь завешанный писанными и печатными образами, а перед ними красно теплящаяся лампадка, будто что-то про себя знающая, про себя живущая, таинственно шепчущая огромная и гордая звезда. Когда я, наконец, вошел в горницу, живопись обступила меня, и я вошел в нее. С тех пор это чувство жило во мне бессознательно, хотя я и переживал его в московских церквях, особенно в Успенском соборе и Василии Блаженном»<sup>21</sup>.

Заключительный раздел книги «Точка и линия на плоскости» автор назвал «Цель теории». Вот как он видит ее: «Целью теоретического исследования является: 1) найти живое, 2) сделать внятным его пульсирование и 3) установить закономерности в живом. Таким образом, соберутся живые факты — как в качестве отдельных явлений, так и в их взаимосвязи. Сделать выводы из этого материала — задача философии и в высшем смысле синтетическая работа. Эта работа ведет к внутренним откровениям, которые могут послужить любой

<sup>19</sup> Д. В. Сарабьянов, Н. Б. Автономова. Василий Кандинский. М., 1994. С. 63.

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> Кандинский В. В. Ступени. Текст художника. М., 1918. С. 27–28.

эпохе»<sup>22</sup>. И так, и самый философский, и самый автобиографический, и самый формально-аналитический тексты — все ведут автора-художника к «внутреннему откровению». Кандинский еще раз обосновывает актуальность именно живописи для формообразования всех пространственных искусств, а потому и для обучения всем художественным специальностям: «...живопись — это искусство, которое уже несколько десятилетий идет впереди во всех художественных движениях и оплодотворяет другие искусства, в особенности архитектуру»<sup>23</sup>. Отрадно заметить, что это принципиальное положение разделяют на рубеже XX–XXI веков ведущие архитекторы-деконструктивисты.

В едином тексте теоретической рефлексии Кандинского об искусстве чрезвычайно важна статья с интригующим названием: «„И“ Кое-что о синтетическом искусстве». Особенно принципиально это взятое в кавычки «и». Оно вытесняет в философии искусства Кандинского «или — или», характерное для позитивистского XIX века. Это опять приводит к пониманию эстетики и философии Кандинского как диалогической и полифонической, а не монологической. «Современный человек, — пишет художник, — то и дело оказывается перед мгновенным выбором: он должен непременно одно явление утвердить, а другое отвергнуть — *или — или*, отчего оба явления будут рассматриваться как чисто внешние и исключительно внешние. В этом трагедия времени. Новые явления рассматриваются на старой основе, и с ними обращаются старым способом.

Так же, как в свое время чуткое ухо в покое порядка могло услышать раскаты грома, так может острый глаз в хаосе различить другой порядок. Этот порядок покидает прежнюю основу „*или — или*“ и постепенно обретает новую — „*и*“. XX век оказывается под знаком „*и*“<sup>24</sup>. Я бы добавила, что и XXI век родился под знаком «*и*», под знаком диалога, сопоставления, со-бытия не просто разного, но и противоположного.

И снова драгоценные пунктиры-заповеди великого художника и мыслителя современникам, ученикам, потомкам: *интеллектуальное творчество, интуиция, цвет, музыкальность, внутренний звук, Дух*: «Путь современной науки является преднамеренно или неумышленно синтетичным. Всякий день падают понемногу барьеры и крепости между различными частями наук.

Такая дорога неизбежна также для искусства»<sup>25</sup>.

Это написано великим художником в 1935 году. И актуально и адекватно действительности, как никогда.

<sup>22</sup> Кандинский В. В. Точка и линия на плоскости // Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства. Т. 2. С. 218.

<sup>23</sup> Кандинский В. В. Значение теоретического обучения в живописи // Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства. Т. 2. С. 256.

<sup>24</sup> Кандинский В. В. «И». Кое-что о синтетическом искусстве // Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства. Т. 2. С. 261.

<sup>25</sup> Кандинский В. В. [Ответ художника на анкету «Современное искусство живет, чем всегда» журнала *Cahiers d'Art* в 1935 г.] // Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства. Т. 2. С. 291–292.