

Событием в культурной жизни стала выставка в залах Третьяковской галереи на Крымском валу работ одного из выдающихся живописцев XX века Василия Васильевича Кандинского. На ней собраны живописные и графические произведения художника, созданные в разные годы его долгой жизни и обретшие свое пристанище в различных музеях мира.

Кроме советских — Третьяковской галереи, Русского музея, Музея изобразительных искусств им. Пушкина, музеев Тбилиси, Еревана, Ташкента, Горького, Краснодар, Одессы, Казани, Тюмени, Красноярск, Владивостока, Астрахани — большую роль в устройстве выставки сыграли Городская галерея Ленбахауза в Мюнхене, Национальный музей современного искусства в Париже (Центр Ж. Помпиду), музей Гутенхейма в Нью-Йорке. Уже само это перечисление говорит о всемирном авторитете Кандинского.

Художник родился и до 30 лет жил в России. Окончил Московский университет по кафедре политической экономии, получил предложение занять место профессора в Дерптском (Тартуском) университете, но бросил научную карьеру и отправился в Германию — в Мюнхен, где хотел учиться живописи, которой он уже давно увлекался. Пребывание в Германии, прерывавшееся путешествиями в другие страны, в том числе и на родину, затянулось на многие годы (1896—1914). В начале первой мировой войны художник возвратился в Россию, где прожил до конца 1921 года. Потом — вновь Германия. В знаменитом художественно-учебном заведении Баухаузе, столь похожем на наш Вхутемас, мастер был занят не только творчеством, но и теорией, педагогикой. С приходом к власти фашистов в 1933 году Кандинский переезжает во Францию, где живет до конца своих дней в Нейи-сюр-Сен, неподалеку от Парижа. Франция, давшая приют Кандинскому, возлюбила его и как художника. А в Германии его картины были конфискованы из музеев и экспонировались лишь на специальной выставке, получившей название «Дегенеративное искусство». Только после второй мировой войны Германия вновь обрела интерес к наследию художника.

К сожалению, в нашей стране период признания Кандинского затянулся на более длительный срок. Десятилетиями он находился под запретом. И мы должны благодарить судьбу за то, что картины Кандинского, протомившиеся в пыли запасников, остались живы, несмотря на неоднократные указания списывать их и сжигать.

Теперь времена перестройки вернули нам право вновь встретиться с художником и с чувством собственной вины, совершая акт покаяния, возратить его наследие национальной культуре. Остается, правда, сожалеть, что чиновные мужи от культуры и сегодня от этого покаяния далеки, как будто Кандинский был отчужден чужой чужой волей, как бы и без их участия. Коль так — выполним эту миссию покаяния без них и за них.

Итак, три страны, на земле которых жил художник, объединили свои усилия в устройстве этой выставки. Но к ним прибавились и четвертая — Соединенные Штаты Америки. Союз четырех стран, столь плодотворно трудившихся в процессе формирования художественной культуры XX века, становится поистине символическим для осознания роли и места самого Кандинского. Художник мира, генератор художественных идей, соединивших земли Старого и Нового Света, он был открыт разным культурам, различным традициям и разнообразным творческим предвзвешиваниям. Само происхождение мастера давало ему повод для различных национально-культурных ориентаций. К его русской крови были примешаны немецкая (бабушка по материнской линии) и монгольская. Не зря Кандинского тянуло не только в Германию (а немецкий язык он знал с детских лет), но и в Восток, на Север, где во время путешествий, имевших этнографические цели, его внимание привлекали разные народы, их верования, традиции, своеобразный быт.

Сегодня художник возвращается на родину как после долголетнего плавания по мировому художественно-интеллектуальному океану XX столетия. Возвращается вслед за Лениным, Филоновым, Малевичем... Казалось бы, лучше поздно, чем никогда. Между тем чем больше возвращений происходит на наших глазах и чем дальше мы идем по пути возрождения запрещенной прежде культуры, тем острее встает вопрос: почему так поздно?

Над драматической выстраданностью событий царит псевдоестественность. Лениному сознанию кажется, что все происходит «в порядке вещей», что так и должно быть. Сегодня мы можем вспомнить, какие невзгоды культуре принесла эта общественная лень. Но еще опасней те, кто извлекал из этой лени выгоду. Ведь отныне Кандинский, вновь ставший частью нашей культуры, является нарушителем спокойствия, разрушителем благополучия. Он путает художников, овладевших лишь стандартами и освоивших ритуальную символику. Мышление Кандинского им чуждо, оно создает душевный дискомфорт, недоступно узкому кругозору и неподвижному интеллекту. Живопись, которую Кандинский творил, способна не только выбить почву из-под ног таких художников, но и увести с их выставок зрителей. Зритель начинает прозревать. Поняв и приняв Платонова и Мандельштама, Набокова и Пастернака, он поймет и Кандинского. А поняв его, уже не захочет питаться суррогатами, имитацией искусства и поклоняться дутым авторитетам.

Возле Кандинского неуютно любому лицу, верящему в непогрешимость своей позиции и в собственное всезнайство. Ведь приходится признавать свою несостоятельность перед лицом всего того, что не понять и не объяснить. Легче писать и отмахнуться, чем поверить в то, что за комбинацией линий и цветных пятен стоит целый мир чувств и строй мыслей.

Кандинский непонятен тем, кто одержим потребительской жаждой, кто незаинтересованное эстетическое суждение искажает потребностью материализовать красоту в предмете, кто привык владеть вещами, кто, овладевая культурой, не умеет трудиться, а хочет получить ее в виде подарка или купить за свои деньги. Наверное, можно было бы расширить перечень этих противопоказаний Кандинскому. Все вместе они объясняют запоздалость второго возвращения мастера. Будем, однако, надеяться на то, что его возвращение необратимо, и постараемся сделать так, чтобы к Кандинскому не приспособились, как приспособились раньше к искусству, спущенному сверху, а освоили бы его собственным старанием, трудом и пришли бы к нему с чистым сердцем, открытыми глазами.

Обретение себя было мучительным и для самого Кандинского. Многие годы художника не покидала мысль о том, что он идет путями, ему не предназначенными. Мастер чувствовал себя чужим в школе Ашбе — знаменитой частной мастерской, через которую прошли многие русские художники, в мюнхенской Академии — у прославленного Штука, который приметил талант уже молодого чужестранца. Позже Кандинский вспоминал, с какой отчужденностью работал он над обновленной моделью, как теснили его стены школы и академии. Когда недолгие годы учебы остались позади и наконец были развязаны руки для активной деятельности, результатов живописного труда, подлинных открытий пришлось ждать еще долго — почти все первое десятилетие XX века. В это время он выступил как создатель новых художественных объединений — организовал сначала общество «Фаланга», затем — Новое мюнхенское общество, куда вошли не только немецкие, но и русские художники, а в 1911 году — в пору своих творческих открытий — художествен-

ное общество «Синий всадник». Под этим же названием вышел знаменитый альманах с теоретическими и критическими работами Кандинского, Франца Марка, Давида Бурлюка, великого композитора XX века Арнольда Шёнберга и других художников, литераторов, музыкантов. Общества объединяли представителей разных стран, были наделены на воплощение синтетических художественных идей, на общность теоретической и художественно-практической деятельности.

В связи с этим нельзя не вспомнить о теоретических трудах самого Кандинского, над которыми он начал работать в 1900-е годы. Они тоже как бы вырастили Кандинского-живописца, вооружив его идеей, целью, направив на те главные пути, на которых ему предстояло осмыслить и по-новому решить живописные задачи. Вспомним, в мировой художественной практике XX века большую роль играли манифесты, теоретические программы,

путешествовал по Голландии, Северной Африке, Италии, Франции, выставлялся в Германии — в мюнхенских и берлинских объединениях, в Одессе, Петербурге, в парижском Осеннем салоне и Салоне независимых, в Московском товариществе художников. Он впитывал достижения уже уходящего в прошлое импрессионизма и стиля модерн, который в Мюнхене имел своих блестящих представителей. Следя за тем, что происходит на родине, он воспринимал и уроки русских художников — таких, как Борисов-Мусатов, Сомов, Билибин, Рерих.

Натурные пейзажи, с которых начинал свой путь художник, не могут быть оценены высшими знаками отличия и с первого взгляда кажутся достаточно ординарными и похожими на те произведения, которые создавались поздними импрессионистами в Германии и в России. Традиционные пейзажные мотивы — куски природы с элементами архитектуры: будь то церковь, старинная усадьба, постройка или дома на берегу горного озера, широкий живописный мазок, энергичное движение кисти, — все это можно считать достаточно распространенными и давно утвердившимися мотивами и приемами в европейской пейзажной живописи. Но уже в этих ранних работах Кандинского есть еще что-то, что обещает в будущем колористический и фактур-

подобие взрыва, который сообщает всей картине заряд энергии. Будто озаренные светом этого взрыва, белые лодки плывут над черной бездной. А небеса расширяют это пространство, сообщая зрителю чувство бесконечности.

Акт восприятия, как и акт творчества, сопряжен у Кандинского с возможностью различать предмет, узнавать его, а потом вновь отрешаться от видимого мира и погружаться в беспредметный. Художник часто прибегал к такому балансированию на грани предметного и беспредметного, хотя в большинстве случаев его картины и графические произведения начинала с 1910 года оказывались во власти абстрактных форм.

Характер связи с предметами реального мира во многом зависел от того, к какому «жанру» обращался художник. Сам он разделял свои живописные произведения на импрессионизм, импровизацию и композицию. Эта градация зависела от того «расстояния», которое отделяло живописный образ от первых впечатлений, от импульсов, идущих либо от явлений окружающего мира, либо от интуитивных внутренних движений. Импрессионизм оставался во власти первых впечатлений и как правило сохранял какие-то реальные формы. Импровизация в большей мере подчинялась свободной фантазии, подводи к художника к интуитивному внутреннему движению, выдвигала задачу организации художественного образа. Композиция представлялась Кандинскому высшей формой живописного творчества. Она включала, как правило, несколько мотивов, которые сопоставлялись друг с другом, образуя некое драматургическое действие.

Одна из импрессионистических картин на выставке, — «Концерт» из Мюнхенской городской галереи (1911). Это как бы этюд с натуры, хотя в картине нет ни точно воспроизведенных кусков реальности, ни натурно изображенных деталей. На холсте представлены словно выхваченные из действительности намеки на эту реальность в виде контуров фигур, посаженных в ряд. Эти намеки можно было бы истолковать по-разному: как собрание каких-то людей в пейзаже, как порыв коллективного энтузиазма, вызванного каким-то событием. Между тем в ритмике картины, в сопоставлении цветных пятен — черных, красных и желтых — и в их движении заметны музыкальные ассоциации, которые тем не менее возвращают образ «импрессионизма» к ее названию.

Импровизации оказываются в разных ситуациях по отношению к натуре. Одна, как, например, «Импровизация 4» или «Импровизация 11» приближаются к реальности. Другие, как «Импровизация 20», отдалены от нее, построены на абстрактной ритмике, хотя и могут породить какие-то натурные ассоциации. Но в любом случае представители этого «жанра» тяготеют к законченному картинному образу. Этот образ еще не обладает многозначностью, присущей композициям.

Одно из самых эффектных мест экспозиции — висящие рядом две большие композиции — 6 и 7. Крупные по размерам, исполненные с чрезвычайной тщательностью, сложные по соотношению мотивов, «многослойные», они производят впечатление каких-то грандиозных картин мира, картин Вселенной. Когда смотришь на эти композиции, возникает ощущение, что на глазах рождаются и гибнут миры, а сквозит господствующий во Вселенной хаос прокладывает себе путь всеобщая гармония. В представлении самого художника эта гармония не похожа на старую — присущую искусству прежних столетий. «Борьба тонов», — пишет он, — 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».

Рождение композиции для Кандинского — это сложный процесс, напоминающий взрыв, катастрофу, в результате которой возникает мир. И каждый мир картины подобен миру вообще. То, что в картинах Кандинского сталкиваются в драматическом конфликте не живые существа, не люди, а абстрактные формы, способствует тому, что создаваемые художником образы приобретают всеобщий характер.

Композиции 1910-х годов возбуждают мысль о единстве художественного и научного мышления в XX столетии. Интересно, что сам Кандинский чувствовал свою зависимость от современной ему науки — особенно в тот момент, когда совершал скачок от предметности к беспредметному творчеству. «Одна из самых важных преград», — писал он позже (В. В. Кандинский. Ступени. М., 1918), — на моем пути сама рушилась благодаря чисто научному событию. Это было разложение атома. Оно отозвалось во мне подобно внезапному разрушению всего мира».

Сами принципы художественного и научного мышления оказались приближенными друг к другу. Соединение рационализма с интуитивным постижением истины сближает Кандинского с идеальным образом ученого XX века, способного находить красоту и эстетическое качество в движении научной мысли, в научном изобретении и, с другой стороны, получать импульсы от художественного открытия, как это было у Альберто Эйнштейна. Образы, созданные Кандинским в композициях 1910—1920 годов, сродни великим научным открытиям, а то и прекращают их. Он выходит в большой необозримый мир Вселенной, открывает в художественном образе чувство бесконечности, великое бездонное пространство. В более позднее время — в 1930—1940 годы — он погружается в бесконечно малое, словно разлагает атом или клетку на составляющие их элементы.

Когда ходишь по выставке Кандинского, не расстаться с этой мыслью о единстве науки и искусства в XX веке. «Эффект Кандинского», основанный на открытии, озарении, пробуждении творческого начала, на культе парадокса, имеет дальнюю перспективу действия. Он провоцирует полет мысли, жажду свободы, может быть источником научного открытия, наконец, имеет и нравственный аспект. Кандинский провозглашает творческую честность, не позволяя себе отклониться от того внутреннего чувства, которое безошибочно отделяет правду от неправды.

Познавательного-нравственного пафосом была пронизана вся научно-творческая деятельность Кандинского в те недолгие послереволюционные годы, в течение которых художник в Советской России чрезвычайно широко проявил свои организационные возможности. Он был занят музейным строительством, был назначен вице-президентом Российской академии художественных наук, был членом, а одно время директором Института художественной культуры. Его волновали вопросы художественного синтеза, научного объяснения и обоснования феномена искусства, проблемы психологии восприятия и художественного творчества. Он искал союза с физиками и психологами, социологами и философами. Этот союз наук и искусств, который создавали Кандинский и его сотрудники, к сожалению, был кратковременным, и только сегодня художники и искусствоведы думают о его возрождении. Сам Кандинский развил свои художественно-научные опыты в Баухаузе. И позже он продолжал мыслить, писать теоретические сочинения до самого конца своей жизни. Он мыслил и творил, только в этом находя смысл своего бытия.

Итак, Кандинский вновь вернулся на родину. А с ним вместе — то духовное богатство, которое содержится в его творчестве. Наше дело — распорядиться этим богатством, сделать его живым наследством, постигнуть его истинный смысл.

Дм. САРАБЬЯНОВ.

● В. Кандинский.

● Работа В. Кандинского «Корабль» 1918 г.

БЕСЕДЫ ОБ ИСКУССТВЕ

Эффект Кандинского

провозглашенные самими художниками. Эта традиция живет до сегодняшнего дня, как бы подкрепляя концептуальный характер творческой деятельности в XX веке. Многие выступили со своими программами: кто — наскоросколотив из модных слов широковежательный призыв, кто — пристроившись к последним открытиям науки и пытаясь приспособить их к художественному творчеству, кто — с серьезными намерениями, изучив прошлое, пытаясь заглянуть в будущее... Кандинский принадлежал к последним. Его статьи, доклады, книги не были рассчитаны на эпатаж рутинера. Он стремился поведать читателю о самом сокровенном — о духовном в искусстве. Книга под таким названием, писавшаяся в течение нескольких лет, была закончена в 1910 году, а вышла в свет на немецком языке в 1911-м. Тогда же частично она была доложена на II съезде российских художников и вскоре опубликована в трудах съезда. Появившись на свет, «Духовное в искусстве» вскоре стало символом веры для многих художников.

Кандинский звал к живописи, которая была бы способна коснуться самых тонких и глубоких душевных струн человека, пробудить его внутреннее движение, уберечь от всеобщих материальных интересов, заставить жить душой, сердцем и интеллектом. «Живопись», — пишет он, — есть искусство, и искусство в целом не есть бессмысленное созидание произведений, распыляющихся в пустоте, а целенаправленная сила; она призвана служить развитию и совершенствованию человеческой души... Живопись — это язык, который формирует, лишь ему одному свойственным, говорит нашей душе о ее хлебе насущном; и этот хлеб насущный может в данном случае быть представлен душе лишь этим и никаким другим способом» (Василий Кандинский. О духовном в искусстве. Берн, 1967).

Кандинский выступает как яростный противник идеи искусства для искусства. В его представлении духовное искусство прежде всего ставит вопрос «Что?», а не «Как?». Только с этим вопросом оно может идти к людям, не только являясь «отзвуком и зеркалом» духовной эпохи, но и обладая «пробуждающей, пророческой силой, способной действовать глубоко и на большом протяжении».

Значительная часть книги «О духовном в искусстве» посвящена конкретно-теоретическим вопросам живописи. Кандинский разрабатывал своеобразную грамматику живописного искусства. Полагаясь на свой творческий опыт и упова на то, что в дальнейшем его предположения будут проверены с помощью точных наук, он вывел формулы «поведения» различных цветов, определил характер их воздействия на воспринимающего человека, законы их бытия в пространстве, принципы взаимодействия друг с другом. Художник мечтал составить в дальнейшем, как он сам называл, «Учение о гармонии в живописи» — некое подобие музыкальной гармонии, только обращенной не к звуку, а к цвету и форме. Эту задачу он сумел выполнить лишь наполовину, но и то, что сделал, стало для многих руководителей к действию в творчестве. В представлении Кандинского живописец может сознательно, целенаправленно, исходя из этого учения, влиять на человеческую душу. Он пишет: «Цвет — это клавиш; глаз — молоточек; душа — многострунный рояль. В этом уподоблении музыкальному инструменту всей системы взаимоотношения живописного произведения и воспринимающего его человека заключено зерно творческого метода, свойственного художнику. Он рациональным путем идет к воплощению тех художественных образов, которые сами по себе связаны с труднодостижимым, почти неуловимым, как бы балансирующим на грани реальности и небытия, и воспринимаются с помощью догадки, ассоциации и фантазии.

К реализации такого метода Кандинский в своей практике шел десять лет. Он работал в Мюнхене, ездил в Париж, возвращался в Рос-



сий взрыв. Краски его картин сияют — пусть еще не горят; кисть творит энергичную красочную поверхность, обладающую самоценной формой.

В середине 1900-х годов появляются новые мотивы и живописные приемы — сцены из жизни Древней Руси, «рыцарские» сюжеты из истории западного средневековья. Эти романтические образы получают уже иное истолкование и живописное воплощение. Импрессионистические приемы в них либо исчезают, либо преобразуются; поверхность холста покрывается красочными точками или пятнами, заполняется линиями, которые образуют ритмическую структуру, уподобленную орнаменту. Здесь господствует стиль модерн, который был способен перерасти в новые авангардные стилистические направления.

В последние годы первого десятилетия XX века Кандинский жил в Мурнау — небольшом местечке близ Мюнхена. Именно здесь собрал он воедино разные тенденции своего творчества и подчинил их уже ясно осознаваемой задаче. Этой задачей было достижение новых способов выражения духовного начала, освобожденного от материальных оков, которые в представлении художника отождествлялись с предметностью. Он с усилием абстрагировал реальность, как бы опредмечивал беспредметную композицию, сохранял мосты между предметностью и беспредметностью. Не потому, что не хватало смелости сразу отрешиться от материальной оболочки вещей. Беспредметный мир должен был явиться в сознании Кандинского в том же органически-закономерном качестве, в каком являлся мир предметный, в результате той внутренней необходимости, которая должна была продиктовать художнику характер линий и форм.

В одном из шедевров Кандинского — в картине «Озеро», написанной в 1910-м году и хранящейся в Третьяковской галерее, предметный и беспредметный принципы как бы сосуществуют. Мы довольно четко различаем лодки, грёбцов и весла, силуэт замка. Что касается остальных частей композиции, то здесь разгадка во многом ложится на зрителя. Он может снине полосы принять за обозначение воды, белые и темно-коричневые, располагающиеся на самом верху, — за изображение неба. Или может без особых усилий оторвать цветные пятна от конкретных явлений. Цветовая драматургия приобретает самоценность. В центре холста художник имитирует некое

