

Чернов Сергей Васильевич

ТВОРЕЦ ВОСПОМИНАНИЙ О ВЕЧНОСТИ: ВАСИЛИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ КАНДИНСКИЙ (1866-1944)

В статье, посвященной 145-летию со дня рождения В. В. Кандинского, выделяются некоторые грани творчества великого художника, создавшего целую эпоху в живописном искусстве. Факты творческой биографии Кандинского анализируются с позиций становления его гения.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2011/3-3/47.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2011. № 3 (9): в 3-х ч. Ч. III. С. 184-189. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2011/3-3/

© Издательство "Грамота"

Информацию о том, как опубликовать статью в журнале, можно получить на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

УДК 130.12(2)+159.924

В статье, посвященной 145-летию со дня рождения В. В. Кандинского, выделяются некоторые грани творчества великого художника, создавшего целую эпоху в живописном искусстве. Факты творческой биографии Кандинского анализируются с позиций становления его гения.

Ключевые слова и фразы: духовная культура; становление гения; личность; феномен поступка; гениальный творческий дар; назначение гения; «принцип внутренней необходимости»; духовный элемент искусства; духовное творчество; смысл искусства.

Сергей Васильевич Чернов, к. пед. н.

Институт духовной культуры и свободного творчества
genchernov@yandex.ru

ТВОРЕЦ ВОСПОМИНАНИЙ О ВЕЧНОСТИ: ВАСИЛИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ КАНДИНСКИЙ (1866-1944)®

Жизнь и творчество Василия Васильевича Кандинского во многом уникальны, и не только потому, что он является зачинателем и основателем абстрактного живописного искусства, но и тем, что две великие страны - Россия и Германия почитают его творческое наследие своим духовным достоянием. В художественном творчестве В. В. Кандинского чётко выделяются четыре периода: 1896-1914 (Мюнхен и Мурнау), 1914-1921 (Москва), 1921-1933 (Берлин, Веймар, Дессау), 1933-1944 (Париж), каждый из которых имеет исключительное своеобразие. *Гений Кандинского* универсален [9, с. 87-109]: он не только живописец, но и литератор; не только проницательный исследователь, но и выдающийся педагог; с полным основанием его можно назвать как тонким аналитиком психологии творчества, так и глубоким философом. Кандинский не только искренно надеялся, но и глубоко верил, «что будущая философия помимо сущности вещей займется с особой внимательностью их духом. Тогда еще более сгустится атмосфера, необходимая человеку для способности его воспринимать дух вещей, переживать этот дух, хотя бы и бессознательно, так же, как переживается еще и нынче бессознательно внешнее вещей, что и объясняет собою наслаждение предметным искусством» [5, с. 58]. Пройдет время, писал Кандинский, и человек постепенно научится переживанию «сначала духовной сущности в материальных вещах, а позже духовной сущности и в отвлеченных вещах» [Там же, с. 59]. Подобно Леонардо да Винчи, который подводил исследовательскую основу под произведения живописи и скульптуры, Кандинский мечтал о своеобразном синтезе искусства и науки: «Кто знает, быть может, ей (науке - С. Ч.) искусство окажет не меньшие услуги, чем она способна оказать искусству» [Там же, с. 494]. В своем творчестве В. В. Кандинский выступает не только как живописец, но и как учёный. Картина для него - это одновременно и произведение живописного искусства, и целая исследовательская лаборатория. А литературные труды Кандинского со всей очевидностью показывают - перед нами самобытный мыслитель.

Двадцатилетним юношей Василий Кандинский поступил в Московский университет, где изучал право, политическую экономию и этнографию. Серьезные занятия наукой, о которых сам Кандинский говорил позже с большой теплотой и любовью, во многом определили те подходы, которые он впоследствии использовал в своём художественном творчестве. Будучи ещё студентом, Василий Кандинский был командирован Московским обществом естествознания, антропологии и этнографии в Вологодскую губернию на предмет проведения полевых исследований, во-первых, в области примитивного права у русского населения, и, во-вторых, «собирая остатки языческой религии у медленно вымирающих зырян, живущих преимущественно охотой и рыбной ловлей» [Там же, с. 31]. Во время этой командировки благодаря наблюдательности, *умению подмечать необычайное в обычном*, возможности «беспрепятственно углубляться в окружающее и в самого себя» там, на Вологодчине, Кандинский сделал важное для своего последующего творчества открытие, которое он сам называет *чудом*: «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. Яркое помню, как я остановился на пороге перед этим неожиданным зрелищем. Стол, лавки, важная и огромная печь, шкафы, поставцы - все было расписано пестрыми, размашистыми орнаментами. По стенам лубки: символически представленный богатырь, сражение, красками переданная песня. Красный угол, весь завешанный писанными и печатными образами, а перед ними красно тлящаяся лампадка, будто что-то про себя знающая, про себя живущая, таинственно шепчущая скромная 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, а особенно в Успенском соборе и Василии Блаженном. По возвращении из этой поездки я стал определенно сознавать его при посещении русских живописных церквей, а позже и баварских и тирольских капелл» [Там же, с. 36-37]. К слову заметим, что в русской *горнице*, действительно, как в церкви, как в мире *горнем* - легко и привольно духу, не то что в стекольно-бетонных оковах наших офисов, гаражей, ангаров, производственных сооружений и квартир.

Итак, опыт проникновения в духовный мир русского прикладного искусства научил будущего великого живописца главному - жить в рождаемом им произведении искусства. Этот факт вполне свидетельствует о наличии у Василия Кандинского того свойства, которое Отто Вейнингер называл «универсальной апперцепцией» и считал это свойство одним из важнейших признаков гениальности [2, с. 116-117, 163-164].

Год 1896. Василию Васильевичу Кандинскому минуло тридцать лет. Он, широко образованный русский интеллигент, защитивший магистерскую диссертацию по экономике, свободно владеющий немецким, английским, французским языками, вдруг отказывается от предложенной ему кафедры в Дерптском (ныне Тарту, Эстония) университете и уезжает в Германию, где поступает обычным учеником в Мюнхенскую рисовальную школу, руководимую Антоном Ашбе. Вот так, в одночасье, будущий родоначальник и теоретик абстрактного искусства «сжег все мосты» и принялся создавать «бесконечные ряды новых миров». Примечательно, что за полтора десятилетия до этого во Франции подобным образом поступил преуспевающий биржевой маклер и коллекционер Поль Гоген, который в возрасте тридцати пяти лет оставил дом, семью, коммерцию для того, чтобы полностью отдаться живописи, пытаясь, по-видимому, ответить на вопросы, поставленные в одном из своих полотен: «Кто мы? Откуда пришли? Куда идем?», как бы указав тем самым путь своему гениальному собрату. Несмотря на принципиальное различие мирозерцания и живописного творчества Гогена и Кандинского, между ними лежит некая связь, которая определяется нами как *феномен поступка*, того поступка, который открывает дорогу для *становления гения* и ведет затем саму *личность* по пути раскрытия её *гениального творческого дара* и реализации *божественного по своей природе назначения*.

Принятое Кандинским решение круто повернуть жизнь к становлению своего гения, решение, которое любому другому человеку показалось бы, по меньшей мере, просто неразумным, он сам объясняет следующим образом: «Вплоть до тридцатого года своей жизни я мечтал стать живописцем, потому что любил живопись больше всего, и бороться с этим стремлением было нелегко. <...> В возрасте тридцати лет мне явилась мысль - теперь или никогда. Мое постепенное внутреннее развитие, до той поры мною не осознававшееся, дошло до точки, в которой я с большой ясностью ощутил свои возможности живописца, и в то же время внутренняя зрелость позволила мне почувствовать с той же ясностью свое полное право быть живописцем. И поэтому я отправился в Мюнхен, художественные школы которого пользовались высокой репутацией в России» [5]. А вот что по этому же поводу писал В. В. Кандинский в 1895 году своему учителю профессору А. И. Чупрову: «Я решил оставить свои занятия наукою. Ваше постоянно доброе отношение ко мне возбуждает во мне сильное желание сказать Вам о причинах, вызвавших мое решение. Прежде всего я убедился, что неспособен к постоянному усидчивому труду. Но во мне нет ещё более важного условия - нет сильной захватывающей всё существо любви к науке. А самое важное - во мне нет веры в неё. <...> И чем дольше идет время, тем сильнее притягивает меня к себе моя старая и прежде безнадежная любовь к живописи» [7, с. 341].

Итак, мы видим, что решение это было принято не спонтанно. Гении вообще не принимают спонтанных решений. Их поступки однозначны и определённы, а решения - *ответственны*. Конечно, речь здесь идет лишь о тех поступках, которые собственно определяют их гений и касаются избранного ими пути, который становится не просто *делом жизни*, но и *самой жизнью*. Гений своим решением и следующим за ним поступком налагает всю ответственность только на самого себя, и без всяких колебаний, без страха за последствия, без каких-либо сомнений гений берёт свой крест и несёт его, уже не отклоняясь от осознанного и избранного творческого пути, независимо от того, что об этом думают и как это оценивают все другие.

1911 год знаменателен для Василия Васильевича Кандинского двумя важнейшими событиями. Во-первых, в Мюнхене организуется сообщество художников «Синий всадник», началом деятельности которого была открывшаяся 18 декабря выставка работ живописцев, представлявших и поддерживающих названное «художественное объединение». Творчество Кандинского было представлено следующими картинами: «Впечатление - Москва», «Импровизация 22», «Композиция V» [3, с. 37]. К открытию выставки было приурочено издание первого номера (оставшегося единственным) альманаха «Синий всадник». Во-вторых, в том же Мюнхене В. В. Кандинский издал свой программный труд - небольшую по объему, но выдающуюся по значению книгу «О духовном в искусстве», которую впоследствии будут называть «новым Евангелием в жизни искусства» [4, с. 7]. Сам Кандинский следующим образом освещает названные события: «Главной задачей моих книг “О духовном в искусстве” и “Синий всадник” было пробудить необходимые в будущем бесконечные переживания, которые высвобождают способность духовного восприятия материальных и абстрактных вещей. Желание вызвать эту счастливую способность в людях, у которых её не было, - главная цель обеих публикаций» [Цит. по: 3, с. 40].

Книга «О духовном в искусстве» была написана Кандинским на немецком языке еще в 1910 году, но материалы для неё в виде записи приходящих ему в голову мыслей он тщательно собирал «в течение по крайней мере десяти лет» [5, с. 32]. И книга эта, говорит сам Кандинский, как бы образовалась сама собой. Впоследствии она неоднократно переиздавалась на английском, французском, итальянском, испанском и японском языках. Русские художники ознакомились с содержанием названного труда на Всероссийском съезде художников в Петербурге (29-31 декабря 1911 г.) в изложении Н. И. Кульбина, который по просьбе В. В. Кандинского зачитал его доклад, подготовленный для съезда по материалам названной книги. Доклад вызвал оживленную полемику, и его текст был напечатан в 1914 году в первом томе «Трудов Всероссийского съезда художников» [1, с. 121]. По сообщению Н. Б. Автономовой, В. В. Кандинский неоднократно (1913-1914, 1915 и 1921 гг.) пытался опубликовать свою книгу в России в её полном объеме, но ни одна из этих попыток не увенчалась успехом [Там же, с. 128]. И только спустя 56 лет после первой публикации книга была наконец издана на русском языке

в Нью-Йорке Международным литературным содружеством (с предисловием жены художника - Нины Кандинской). В России книга «О духовном в искусстве» в полном объеме впервые вышла только лишь в 1992 году и при тираже в 30 тыс. экземпляров мгновенно стала библиографической редкостью. Благодаря этому изданию многие российские ценители искусства практически впервые соприкоснулись с творческими идеями и мирозерцанием своего великого соотечественника. В этом своём труде В. В. Кандинский выступает и как глубокий исследователь процесса художественного творчества, и как вдохновенный художник-творец, а его книга - это серьезный исследовательский труд и в то же время настоящая поэма в прозе. В свой 100-летний юбилей (1911-2011) книга В. В. Кандинского «О духовном в искусстве» приобретает, пожалуй, ещё большее значение в деле *духовного воспитания* современного человека (*человечность* которого уже начинает прогибаться под массивным давлением масс-культуры) - именно такого рода воспитания, которого сегодня так не хватает ни в современном образовании, пронизанном безжизненными нитями технологий, ни в официальной культуре, превратившейся в формально-чванливое издевательство над культурой духовной.

Духовность искусства, по сути *божественное* в нём, по мысли Кандинского, достигается благодаря «принципу внутренней необходимости», который есть «целесообразное затрагивание человеческой души» [4, с. 45]. В определенном смысле искусство служит источником создания новых технологий. Но то, что возникает впоследствии на основе применения этих технологий, искусством как таковым уже не является - это уже объекты ширпотреба. Обладая лишь умением применять технологии (приемы живописи, например), человек не способен создать произведение искусства, такой человек не может называться художником - это всего-навсего обычный ремесленник, пусть даже ремесленник, обладающий высоким мастерством и даже талантом. Художник, по Кандинскому, должен и может создавать «главный элемент искусства» - «элемент чисто и вечно художественного», иными словами - духовный элемент, который «не знает ни пространства, ни времени» [Там же]. Расхожее выражение «вложить душу» имеет глубокий смысл: художник-творец неким мистическим, часто ему самому не подвластным и мало осознаваемым «образом» оживляет, одухотворяет своё творение, и только тогда его труд становится «истинным произведением искусства», начинает жить своей собственной жизнью и переживает века. «Истинное произведение искусства возникает таинственным, загадочным, мистическим образом “из художника”. Отделившись от него, оно получает самостоятельную жизнь, становится личностью, самостоятельным, духовно дышащим субъектом, ведущим также и материально реальную жизнь; оно является *существом*. Итак, оно не есть безразлично и случайно возникшее явление, пребывающее безразлично в духовной жизни: оно, как каждое существо, обладает дальнейшими созидательными, активными силами. Оно живет, действует и участвует в созидании духовной атмосферы...» [Там же, с. 99].

Обращаясь в этой связи к творчеству Сезанна, Кандинский следующим образом описывает процесс «оживления», «одухотворения» живописного изображения, который он явно просматривает в картинах Сезанна: «Он умел из чайной чашки создать одушевленное существо или, вернее сказать, увидеть существо этой чашки. Он поднимает *nature-morte* до той высоты, где внешне *мертвые* вещи становятся внутренне живыми. Он трактует эти вещи так же, как человека, ибо обладает даром всюду видеть внутреннюю жизнь. Он дает им красочное выражение, которое является *внутренней живописной нотой*, и отликает их в форму, поднимающуюся до абстрактно-звучащих, излучающих гармонию, часто математических формул. Изображается не человек, не яблоко, не дерево. Все это используется Сезанном для создания внутренне живописно звучащей вещи, называемой картиной» [Там же, с. 34].

Во время одной из своих поездок в Париж, куда Кандинский специально наведывался для того, чтобы в одиночестве побродить по художественным галереям, он познакомился с творчеством Матисса, которое поразило его не менее, чем в свое время, ещё в Москве (1896), его поразили картины Клода Моне. Особое внимание Кандинского привлекла картина Матисса «Радость жизни», а мысли этого художника о композиции как об «искусстве размещать различные элементы» и о чистом цвете, изложенные Матиссом в статье «Заметки о живописи» (1908), станут очень понятны и близки Кандинскому. В. С. Турчин, анализируя влияние творчества Моне и Матисса на творчество Кандинского, пишет следующее: «Матиссовские краски будут жить в абстрактных композициях Кандинского: они экспрессивны, выражают и цвет, и саму “идею” цвета, “працвет” синего, красного, белого, зеленого. Даже манера наложения красок на холст порой напоминает приемы французского художника. Благодаря Клоду Моне, а затем и Матиссу художник стал осознавать, что форма и цвет не нуждаются в предметной мотивировке. Правда, у Моне и Матисса краски, имеющие чувственную природу, всегда являлись особым эквивалентом зрительного образа, но Кандинский почувствовал, что сможет перешагнуть через это. Каким образом? Только придав краске духовность» [8, с. 142].

Василий Кандинский не обходит вниманием и другого своего выдающегося современника, «одержимого потребностью самовыражения», - Пабло Пикассо: «...часто бурно увлекающийся Пикассо бросается от одного внешнего средства к другому. Когда между этими средствами возникает пропасть, Пикассо делает прыжок, и, к ужасу неисчислимой толпы своих последователей, - он уже на другой стороне. Они-то думали, что вот уже догнали его, а теперь им снова предстоят тяжкие испытания спуска и подъема. Так возникло последнее “французское” движение кубизма... <...> В своих последних вещах (1911) он логическим путем приходит к уничтожению материального, причём не путем его растворения, а путем чего-то вроде дробления отдельных частей и конструктивного разбрасывания этих частей по картине. Но при этом он, как ни странно, хочет сохранить видимость материального. Пикассо не останавливается ни перед какими средствами, и, когда краски мешают ему в проблеме чисто рисуночной формы, он бросает их за борт и пишет

картину коричневым и белым. Эти проблемы являются также его главной силой. Матисс-краска, Пикассо-форма - два великих указателя на великую цель» [4, с. 36].

Форма и цвет - эти элементы всегда были ключевыми в живописном искусстве. Достаточно вспомнить наскальные рисунки наших далеких предков, древние египетские рисунки, где формы и цвета выступают своеобразным кодом заложенного в этих изображениях смысла, декоративное искусство различных аборигенных племен, еще сохранившихся на планете, и т.п. Цветовые сочетания, игра формы и цвета, «повторение красочного тона... каким образом цвету придается элемент движения» [Там же, с. 38] - эти вопросы всегда интересовали Кандинского и как живописца, и как исследователя. В его картинах, начиная с самых ранних, встречаются весьма нетрадиционные цветовые сочетания, которые позже он объяснит тем, что «каждый цвет живет своей таинственной жизнью». «Цвет - это клавиша; глаз - молоточек; душа - многострунный рояль. Художник есть рука, которая посредством того или иного клавиша *целесообразно* приводит в *вибрацию* человеческую душу» [Там же, с. 45].

Хорошо известно, что исследованием цвета занимались Исаак Ньютон, Михаил Васильевич Ломоносов, Иоганн Вольфганг фон Гёте. Но если Ньютона интересовали чисто физические аспекты цвета, и прежде всего - разложение световой волны, то Ломоносов изучал уже физико-химическую природу цвета. Его интересовала как теория смешения цветов, так и её практическое применение в изготовлении цветных стёкол для последующего производства мозаичных картин. Гёте вступил в полемику с Ньютоном, но с целью всё же больше эстетического, чем физического содержания проблемы соотношения цветов. Что же касается Кандинского, то в вопросах изучения цвета он пошел много дальше и глубже своих предшественников. Он возвращается к сакральному пониманию цвета, возрождая древние традиции, когда искусство и религия в жизни людей как бы представляли одно неделимое целое. Вслед за Гёте Кандинский различает цвета не только по их положению в спектре, но и отмечает их различное воздействие на человеческую психику в целом: жёлтый цвет - самый тёплый из всех цветов, а синий - самый холодный. Говоря о значении цветов, В. В. Кандинский определяет синее как небесное и спокойное, а красное - как энергию и земное. Таким образом, цвет не только ощущается всеми органами чувств, но производит глубинное воздействие на духовную сферу человека. Если физические воздействия цвета непродолжительны и поверхностны, то в психическом воздействии цвета проявляется вся «психическая сила краски», которая «вызывает душевную вибрацию» [Там же, с. 42]. Краски не только «благоухают», но они и *слышатся* людьми [Там же, с. 44]. Использование Кандинским подобных выражений и приведение в их поддержку соответствующих аргументов заставляют полагать, что он имел совершенно уникальную способность к восприятию цветов и жил одной жизнью с теми проявлениями (формами) бытия, которые мало или вообще недоступны обычному человеку. Кандинский не только видел и различал цвета, он воспринимал их неким синтетическим чувством - *видением*, которое, как правило, стёрто или приглушено у других людей. Уже в раннем детстве Василий Кандинский проявляет в отличие от многих своих сверстников совершенно особое отношение к краскам. «И до сего дня, - пишет Кандинский о своих переживаниях сорокалетней почти давности, - меня не покинуло впечатление, рождаемое из тюбика выходящей краской. Стоит надавить пальцами - и торжественно, звучно, задумчиво, мечтательно, самоуглубленно, глубоко серьезно, с кипучей шаловливостью, со вздохом облегчения, со сдержанным звучанием печали, с надменной силой и упорством, с настойчивым самообладанием, с колеблющейся ненадежностью равновесия выходят друг за другом эти странные существа, называемые красками, - живые сами по себе, самостоятельные, одаренные всеми необходимыми свойствами для дальнейшей самостоятельной жизни и каждый миг готовые подчиниться новым сочетаниям, смешаться друг с другом и создавать нескончаемое число новых миров» [5, с. 42]. Кандинскому была доступна такая духовная рефлексия, на которую в истории духовного творчества были способны лишь единицы. В этом, возможно, и кроется одна из причин того, что картины Кандинского не поддаются ни подражанию, ни копированию. Попытка подражания приводит к примитивизму, а копирование просто не удается.

Ко времени издания «О духовном в искусстве» Кандинский полностью отказался от «предметной» живописи в пользу «абстрактной». Свои картины он начинает подразделять на три вида: 1) «впечатления», которые основывались на восприятии объектов реального мира; 2) «импровизации», которые создавались благодаря интуиции и выполнялись художником практически «на одном дыхании»; и 3) «композиции», в основу создания которых были положены длительные раздумья, результаты исследований, тщательные расчеты и подготовительные этюды. В частности, для своей бессмертной картины «Композиция VII» (1913) В. В. Кандинский предварительно подготовил более 30-ти эскизов, выполненных маслом и акварелью, а саму идею этой картины художник вынашивал около двух лет.

Период своего творчества 20-х годов сам Кандинский впоследствии назовет «холодным». Именно к этому времени относятся его знаменитые «композиции», в которых ярко проявляется обнаруженный в исследованиях художника *принцип*, заключающийся в том, что с помощью геометрических форм можно либо усиливать, либо ослаблять свойства цвета и выделять точки напряжения на плоскости картины. В последний - французский период своего творчества художник продолжает интенсивно трудиться и создает полотна, которые включают в себя совершенно новые, ранее не используемые формы, которые сам художник назвал «*биоморфными абстракциями*». Картины, созданные Кандинским во Франции («Движение I», 1935; «Доминирующая кривая», 1936; «Различные происшествия», 1940; «Вокруг круга», 1940; «Соответствующий порыв», 1944 и др.), - это настоящие шедевры, которые в полной мере выполнены по законам, которые он сам интерпретирует следующим образом: «Искусство подчиняется космическим законам, которые обнаруживает интуиция художника на благо произведения искусства и на благо созерцателя, который часто наслаждается искусством, не осознавая взаимодействия этих законов».

«...Дух живописи, - пишет Кандинский в заключении книги “О духовном в искусстве”, - находится в органической связи с уже начавшейся эрой нового духовного царства, так как этот дух есть душа эпохи великой духовности» [4, с. 108]. Сам Василий Васильевич до конца жизни не изменял этому духу творчества, а в своих последних картинах (парижского - самого сурового периода своей жизни) он выступает перед нами не растерявшим духовных и физических сил стариком, а по-настоящему юным, энергичным и горячим исследователем духовного творчества, таким же, каким мы видели Кандинского в его молодые годы. Несомненно, что неумение и нежелание стареть является важнейшим *духовным признаком становления человеческого гения, являющего себя в своём непрекращающемся до самых до последних дней духовном творчестве.*

Далеко не каждое живописное изображение (будь то абстрактное или реалистическое) становится *произведением искусства.* Действительно, для того, чтобы картина могла *стать* и продолжала *быть* произведением искусства, для того, чтобы картина приобрела очертания художественной формы, раскрылась в ней и начала жить в этой форме своей самостоятельной жизнью, её автор должен обладать даром творца. Для создания таких полотен, которые были написаны Кандинским, надо было иметь не только специфический аналитико-синтетический мыслительный аппарат, но обладать мощным воображением и умом, способным не только вычленять детали и элементы, но уметь интегрировать и обобщать. Но и этого недостаточно. Нужно было обладать очень тонким художественным вкусом и гениальным художественным чутьём. Всё это не столь уж необходимо для живописца, подвизавшегося в более безопасном - классическом жанре. «Если художник, - пишет В. В. Кандинский, - использует абстрактные средства выражения, это еще не означает, что он абстрактный 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”. Форма без содержания не рука, но пустая перчатка, заполненная воздухом». Нельзя забывать о том, что Кандинскому всю жизнь приходилось отстаивать свое искусство, и ему пришлось немало потрудиться в обосновании и оправдании своего уникального творческого пути. Литературные труды Кандинского - это своеобразное обоснование его живописных творений, а последние - это реализация в художественной форме тех глубочайших идей, которые Кандинский высказывал в своих многочисленных статьях и в своих книгах.

«Текст художника. Ступени» - так называется небольшая книга, изданная В. В. Кандинским в Москве в 1918 году. Она замечательна тем, что в ней 52-летний художник подводит итог своих многолетних исканий, «блужданий» и творческих находок. На основе глубокого самоанализа он осмысливает важнейшие моменты своего творческого пути и раскрывает *механизмы творческого процесса.* Анализируя свои порой мучительные поиски, которые сопровождали его искания в период отказа от предметной живописи в пользу абстрактной, Кандинский, в частности, отмечал, что выразительные художественные формы, которые он использовал в своих картинах, приходили к нему как бы «*сами собой*» либо вполне законченными, либо требовавшими длительного созревания уже в ходе самой работы над картиной: «Никогда я не был в силах применять формы, возникшие во мне путем логического размышления, не путем чувства. Я не умел выдумывать форм, и видеть чисто головные формы мне мучительно. Все формы, когда бы то ни было мною употребленные, приходили ко мне “сами собою”: они то становились перед моими глазами совершенно готовыми - мне оставалось их копировать, то они образовывались в счастливые часы уже в течение самой работы. Иногда они долго и упорно не давались, и мне приходилось терпеливо, а нередко и со страхом в душе дожидаться, пока они не созреют во мне. Эти внутренние созревания не поддаются наблюдению: они таинственны и зависят от скрытых причин. Только как бы на поверхности души чувствуется неясное внутреннее брожение, особое напряжение внутренних сил, все яснее предсказывающее наступление счастливого часа, который длится то мгновения, то целые дни. Я думаю, что этот душевный процесс оплодотворения, созревания плода, потуг и рождения вполне соответствует физическому процессу зарождения и рождения человека. Быть может, так же рождаются и миры» [5, с. 39].

Итак, по мысли Кандинского, рождение новой художественной формы, творческой идеи, гениального творения, человеческого существа, нового мира - это суть *явления одного порядка, одной природы.* Когда Кандинский говорит здесь о страхе, он имеет в виду те состояния глубокой тоски и пугающей неуверенности, которые периодически, но совершенно независимо от воли творца, не подчиняясь никаким периодическим или иным рациональным законам, сопровождают творческий процесс, - это боязнь, что светлые минуты озарения могут исчезнуть навсегда. Постоянные искания, неудовлетворенность собой и продуктами своего творчества, спады и подъемы творческой активности - все эти постоянные спутники гениальных людей были хорошо знакомы Кандинскому: «Скачки в сторону, которые случались со мною на этом все же прямом пути, в общем результате не были для меня вредны, а различные мертвые моменты, в которые чувствовал я себя обессиленным, которые я считал иногда концом моей работы, бывали зачастую лишь разбегом и набиранием внутренних сил, новой ступенью, обуславливавшей дальнейший шаг» [Там же, с. 62].

Искусство, по Кандинскому, призвано сделать мир еще прекраснее, оно «добавляет» ему совершенства. В свою очередь, сущность искусства заключается в одном единственном к нему требовании - требовании «*внутренней жизни в произведении*», а это достигается не формой, не стилем, не требованиями эпохи, не какой-либо формальной теорией, а духовным содержанием, которое вкладывает в него художник и тем самым заставляет произведение жить своей самостоятельной внутренней жизнью; «не может быть, - писал Кандинский, - совершенной формы без совершенного содержания: дух определяет материю, а не наоборот» [Там же, с. 45].

Творчество В. В. Кандинского несёт на себе все черты гениальности, а в его полотнах заложен *скрытый* до поры, но глубокий *смысл* и особое *значение.* Если открытие эффекта перспективы позволило художникам Возрождения вырваться на плоскости своих полотен в трехмерное пространство, то формо-красочные мистерии Кандинского сделали ещё более невероятное - пространство как таковое в его картинах вообще

перестало существовать, а «точка и линия» шагнули с плоскости в бесконечность - во «вне-пространственность» и во «вне-временность», и сама вечность задышала с его полотен. Космос - не как некая немая пространственная протяженность, но как сама уже заговорившая сущность, становясь доступной нашему сознанию, охватывает нас, когда мы созерцаем (именно созерцаем, а не просто отражаем в восприятии) картины Кандинского. Важно отметить, что на полотнах Василия Кандинского, как в *геометрических композициях* периода 20-х годов, так и в *биоморфных абстракциях* 30-х - 40-х годов, не только отсутствует *перспектива* как таковая, в них нет также места *светотени*, благодаря которым в живописных работах собственно и создается эффект объемности (трехмерности) двумерного изображения. В этих картинах нет уже и *размытой реальности импрессионизма*, элементы которого повсеместно встречались в ранних работах художника. Кандинский создал совершенно уникальный живописный стиль, где благодаря своеобразному сочетанию цвета и форм, достигаемому за счет интеграции внутреннего *видения* художника, точного расчета и композиционного построения создается *более чем трёхмерное изображение*, которое находится в постоянном и непрерывном движении, как и само мироздание. Ни одному из художников - ни до, ни после Кандинского не удалось пока представить столь *очевидно многомерное изображение*. Созерцая эти картины гениального художника-провидца, начинаешь понимать: если многомерность можно *изобразить*, то, следовательно, она может вполне реально существовать. Причем представить её можно не только в виде математического выражения, охватываемого только лишь разумом, а в форме изображения, вполне и непосредственно воспринимаемого нашими органами чувств. А это намного сильнее, чем математическая формула.

Когда созерцаешь картины Кандинского, начинаешь понимать, что творчество гения уводит нас из «мира обманчивых видимостей» и позволяет проникнуть в *мир сущностей*. Кандинский заглянул в многомерный и недоступный нашему восприятию *мир вечной жизни духа* и обнаружил в нём невероятную по своей красоте и стройности гармонию, которую он и выразил «языком цвета и формы». Ему удалось раздвинуть границы нашего восприятия до уровня непосредственного отражения возможности многомерного устройства мироздания. А это, пожалуй, посильнее, чем изобретение телескопа.

В отличие от науки, склонной строить новое знание на основе новых открытий, объявляющих прежние истины заблуждениями, развитие искусства, по Кандинскому, есть вырывающиеся «из мрака новые перспективы, новые истины, являющиеся, однако, в основе своей ни чем иным, как органическим развитием, органическим ростом прежних истин, которые не уничтожаются этими новыми истинами, а продолжают свою необходимую и творческую жизнь, как это неотъемлемо свойственно каждой истине и каждой мудрости» [Там же, с. 52-54]. Таким образом, по Кандинскому, искусство есть неиссякаемый источник мудрости, но ещё даже более мощный, чем сама наука.

В своем творчестве, которое, как и у других гениев, в полной мере подчиняется законам «высшего синтеза как ведения» [6, с. 18], Василий Васильевич Кандинский раскрывает те сущности, о которых мы ещё не знаем, не можем объяснить в понятиях, но которые можем уже созерцать - так же, как и наши древние предки, которые рассматривали наскальные картины своего гениального собрата. Может быть, в этом и скрыт истинный смысл искусства, позволяющего нам увидеть то, что нам ещё не ведомо, не определимо, не понято, не обозначено ещё в понятиях, но уже видимо и представлено гениальным художником-провидцем, гениальным мыслителем и творцом?

Список литературы

1. Автономова Н. Б. Кандинский и художественная жизнь России начала 1910-х годов // Поэзия и живопись: сб. трудов памяти Н. И. Харджиева / под ред. М. Б. Мейлаха и Д. В. Сарабянова. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 120-128.
2. Вейнингер О. Пол и характер: принципиальное исследование. М.: Латард, 1997. 357 с.
3. Дюхтинг Хайо. Василий Кандинский: революция в живописи. М.: АРТ-РОДНИК, 2007. 96 с.
4. Кандинский В. В. О духовном в искусстве. М.: Архимед, 1993. 108 с.
5. Кандинский В. В. Точка и линия на плоскости. СПб.: Азбука, 2001. 560 с.
6. Лосев А. Ф. «Мне было 19 лет...»: дневники, письма, проза / сост., предисл., комм. А. А. Тахо-Годи. М.: Русские словари, 1997. 352 с.
7. Письма В. В. Кандинского к А. И. Чупрову / публикация С. В. Шумихина // Памятники культуры: новые открытия: ежегодник 1981. Л., 1983.
8. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993. 248 с.
9. Чернов С. В. Книга о гениальности: монография. Воронеж-М.: АНО «Институт духовной культуры и свободного творчества», 2010. Т. 1. Человеческий гений: природа, сущность, становление. 562 с.

CREATOR OF RECOLLECTIONS ABOUT ETERNITY - VASILII VASIL'EVICH KANDINSKY (1866-1944)

Sergei Vasil'evich Chernov, Ph. D. in Pedagogy
Institute of Spiritual Culture and Free Creativity
genchernov@yandex.ru

In the article devoted to the 145th anniversary of V. V. Kandinsky some aspects of the creativity of the great artist who created the whole epoch in pictorial art are distinguished. Kandinsky's creative biography facts are analyzed from the positions of his genius formation.

Key words and phrases: spiritual culture; genius formation; personality; deed phenomenon; creative genius; genius destination; "principle of internal necessity"; spiritual element of art; spiritual creativity; art sense.