

Василий Кандинский

О духовном в искусстве

Полное критическое издание

ТОМ II ИСТОРИЯ КНИГИ
НАУКА ОБ ИСКУССТВЕ

Редактор-составитель,
автор комментария и статей

Надежда Подземская

БУКСМАРТ

УДК 7.01-05 Кандинский
ББК 85(2) 6,00
К19



Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского фонда фундаментальных исследований,
проект № 19-112-00056, не подлежит продаже

К19 Василий Кандинский. О духовном в искусстве.

Полное критическое издание с дополнениями
и другими текстами о науке об искусстве: в 2 томах /
сост., статьи и комм. Подземская Н. П. — М.: БуксМАрт, 2019.
ISBN 978-5-907043-58-9

Кандинский. О духовном в искусстве. Полное критическое издание
с дополнениями и другими текстами о науке об искусстве: в 2 томах /
сост., статьи и комм. Подземская Н.П. — М.: БуксМАрт, 2019. —
Т. 2: История книги. Наука об искусстве. — 644 с.: ил.
ISBN 978-5-907043-60-2

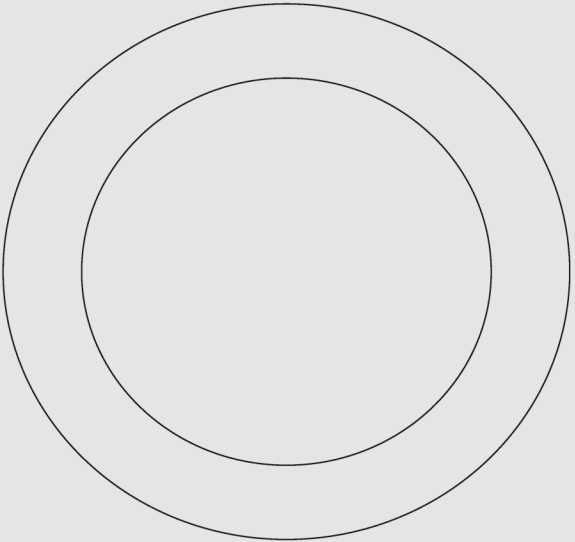
В настоящем издании впервые вместе публикуются все редакции трактата Василия Кандинского «О духовном в искусстве» (на русском и немецком языках), а также тексты художника о науке об искусстве, созданные в 1914–1921 гг. и являющиеся до сих пор отсутствовавшим важным звеном между мюнхенским периодом творчества и периодом Баухауса. Публикация основывается на обширном архивном материале, имеет большой текстологический аппарат и подробный комментарий, где систематически реконструируется диалог Кандинского с художественной традицией – Делакруа, Синьяком, Беклином, Леонардо. Отдельно освещается история написания, публикации и переводов трактата. Подробно рассматривается процесс создания ксилографий, схематических таблиц и иллюстративного приложения. Книга проиллюстрирована эскизами Кандинского, фотографиями и изображениями рукописей и печатных изданий сочинений художника.

УДК 7.01-05 Кандинский
ББК 85(2) 6,00

© Надежда Подземская, составление, статьи, комментарий, 2019
© Кирилл Ильющенко, дизайн, верстка, 2019
© БуксМАрт, 2019

Содержание

История текста	7
История изданий	175
История оформления	347
Описание источников	454
Приложения	515



ИСТОРИЯ ТЕКСТА

«О ДУХОВНОМ В ИСКУССТВЕ»
И СТАНОВЛЕНИЕ НАУКИ
ОБ ИСКУССТВЕ КАНДИНСКОГО

1	«Русский Мюнхен»: служение искусству начинается с изучения живописной техники	11
2	«Немецкий Мюнхен»: «Язык красок» и декоративная традиция	23
3	От «декоративных эскизов» к живописной композиции	37
4	Мурнау: «духовный поворот» и «стремление к примитиву»	51
5	Абстрактное/духовное versus материальное и вопрос о беспредметном и конкретном в живописи	67
6	Построение цветовой семантики: ассоциации и синестезия	89
7	«Произведение монументального искусства» и начало композиционной работы с элементами искусств	107
8	«Контрапункт», или «генерал-бас»: разработка понятия конструкции как органического построения	121
9	В Отделе ИЗО Наркомпроса: Учение о графической и живописной форме	137
10	В Секции монументального искусства ИНХУКа и в РАХН: наука об искусстве	155



«РУССКИЙ МЮНХЕН»:

СЛУЖЕНИЕ ИСКУССТВУ НАЧИНАЕТСЯ

С ИЗУЧЕНИЯ ЖИВОПИСНОЙ ТЕХНИКИ

Среди самых ранних тетрадок с записями, которые вел в Мюнхене переехавший туда в конце 1896 г. Кандинский, выделяются записные книжки, посвященные изучению живописных техник и художественных материалов. Из них мы узнаем об экспериментах с различными связующими, целью которых было придание краскам блеска и яркости, свойственных старинной темпере и утраченных современными промышленными красками.¹ Записи относятся к 1900–1901 гг., когда будущий автор «О духовном в искусстве» учился в Мюнхенской Академии художеств, в классе Франца Штука. Помимо Кандинского, в экспериментах, о которых идет речь в этих записных книжках, принимали участие русские художники, с которыми он сблизился еще в школе словенского художника

Антон Ажбе сразу после переезда в Мюнхен, в начале 1897 г.: Игорь Грабарь, Николай Зедделер, Дмитрий Кардовский и Алексей Явленский. Эксперименты проходили в просторном салоне квартиры Марианны Веревкиной на Giselastrasse, где Грабарь завел «целую химическую лабораторию».²

Хозяйка салона была дочерью видного русского военачальника, героя Крымской войны, впоследствии военного губернатора Витебска и коменданта Санкт-Петербургской Петропавловской крепости. Она училась живописи сначала у Прянишникова и Поленова в Москве, затем в Петербурге у Репина. Еще в Петербурге оборудованная для нее в крепости мастерская была центром притяжения художников. Игорь Грабарь вспоминал:

10-1

Николай Зедделер, Дмитрий Кардовский и Кандинский Мюнхен, 1897–1900 гг.

1 О неустоявшемся во второй половине XIX в. употреблении термина «темпера», под которым понимались как «настоящая», яичная темпера, так и «ненастоящая» современная темпера водяными красками — гуашь, или живопись «кроющими красками» («Deckfarben»), см. Wackernagel/ Kandinsky — ein Vertreter der «modernen Temperamalerei»; Idem Neues zur Maltechnik Kandinskys.

2 Грабарь Письма-111. Ценные сведения об этих опытах и совместных заня-

тиях «русских мюнхенцев» содержатся в письмах Кардовского его невесте Ольге Делла-Вос (извлечения из писем были опубликованы; см. Кардовский об искусстве-69–76). В середине 1900 г. он вернулся в Петербург, и Кандинский писал ему туда о продолжении экспериментов (см. Автономова Письма Кандинского Кардовскому-27–28).

«(...) у нее в крепости собирались художники, среди которых бывал и Репин. Блестяще владея иностранными языками и не стесняясь в средствах, она выписывала все новейшие издания по искусству и просвещала нас, мало по этой части искусственных, читая нам вслух выдержки из последних новинок по литературе об искусстве. Здесь я впервые услышал имена имена Эдуарда Мане, Клода Моне, Ренуара, Дега, Уистлера; (...) среди этой груды роскошных увражей, была вторая академия».³

Такой же салон Веревкина устроила в своей мюнхенской квартире: «нескончаемые беседы об искусстве, всегда свежие художественные журналы и увражи и вечно кадая-нибудь новая мода, исключаяющая только что перед тем культивировавшуюся».⁴ «Розовый салон» Веревкиной посещали русские аристократы и дипломаты, приезжавшие в Мюнхен художники из России, среди которых Серов и Борисов-Мусатов. Образ царившей в кружке русских мюнхенцев «баронессы» (так впоследствии именovali Веревкину в своей переписке Кандинский и его мюнхенская подруга Габриэле Мюнтер), которой явно нрави-

лось собирать вокруг себя более молодых художников, с иронией начерчен в скетче «В кафе». Скетч был написан Кандинским после распада «Нового мюнхенского художественного объединения» (NKVM) зимой 1911/12 гг. Веревкина выведена там под именем «графини фон», которая говорит о некоем «Бэ» (возможно, Владимир Бехтеев): «Он меня ужасно любит... Я хочу вам что-то рассказать. Когда я еще была маленьким ребенком 25-и лет и мой отец каждый день по четыре раза ужинал у русского царя, меня полюбил один монах. Ах, это было чудесно. Он был такой чудак».⁵

Веревкина была главной вдохновительницей отъезда из России Явленского; одновременно с ними уехали Грабарь и Кардовский. Речь шла о поисках настоящей живописной школы, которой им не хватало в России. 7 сентября 1895 г. в своем письме Грабарю, который в то время совершал путешествие по Европе, она сравнивала современное состояние художника в России и в Европе:

«Искусство в русской жизни вопрос совершенно ненужный. Мы теперь как в той стадии развития, когда важны вопросы экономические, вопросы насущного хлеба. Отчего у нас

³ Грабарь. Моя жизнь. 96.

⁴ Там же. 115.

⁵ Немецкая рукопись скетча «Lokal» хранится в мс. Она была опубликована в оригинале и во французском и русском переводах (*Du théâtre*. 131–139). Русский перевод цитаты из скетча приводится по этому изданию с небольшими изменениями (*Ibidem*. 137).

⁶ Об этом Веревкина пишет Грабарю 7 сентября 1895 г. (см. Письма Веревкиной к Грабарю. 175–176).

⁷ *Pauli Erinnerungen aus sieben Jahrzehnten*. 265.

культурные люди делаются чернорабочими, оттого и антикультурная проповедь Толстого имеет успех. (...) Пиджак и фрак привились, а душа осталась варварской. В России нет среды для искусства – *le milieu ambiant*. Мы живем среди людей, из которых самые избранные не пошли дальше Винкельмановских представлений об искусстве. (...) Вы правы – европейский художник человек жизнерадостный. Кем бы он не был, он считает себя лучше и богаче филистера, на счет которого он живет. И филистер, раскошеляваясь, смотрит на него с трепетом поклонения. Всякий европейский художник владеет своим ремеслом, и самая бездарность из них умеет и рисовать и писать. От таланта зависит только употребление или злоупотребление этим знанием. Непрерывная традиция знания, "школа", которую европейские народы передавали друг другу на хранение, связывает последнего современного маэстро с великими именами истории. (...) У нас нет школы, и никогда ее не было».⁶

В рассуждении Веревкиной бросается в глаза сочетание критического анализа русской действительности, в которой искусство лишено питательной среды и художнику нет достойного места в обществе, с идеальными представлениями о Европе, где глубоко включенный в многовековую традицию художник пользуется заслуженным признанием. Отсюда своеобразная экзальтация разговоров об искусстве и о миссии художника, которая была присуща Веревкиной, но и характерна вообще для образованных русских людей ее поколения, желающих посвятить себя искусству. Это должно было бросаться в глаза постороннему наблюдателю. Так, известный немецкий историк искусства, впоследствии директор музеев в Бремене и в Гамбурге Густав Паули отмечал с некоторым недоумением, что в «розовом салоне» Веревкиной «о политике говорили меньше всего. Что порядки в царской России были мрачные, принималось как само собой разумеющееся, и никто этим не был слишком озабочен. А о любых вопросах искусства и литературы, старой и новой, дебатировали, напротив, с неслыханной страстностью и с неменьшим остроумием – бесконечно (...)».⁷

В этом контексте следует рассматривать и представления Кандинского о назначении искусства и о миссии художника, которые были им позднее сформулированы в трактате «О духовном в искусстве». В главе III, «Духовный поворот» (в немецких и во второй русской редакции трактата), он описывал структуру воображаемого им «духовного треугольника», фигура которого служила символическим изображением человеческого общества. В низших и средних его отделениях обитают те, делом кого является политика и экономика: они никогда самостоятельно не решают никаких существенных вопросов и лишь пассивно участвуют в духовном движении. Выше них помещаются ученые и художники, но и они находятся во власти материализма и атеизма и остаются в стороне от духовной жизни. Среди них лишь одиночки, живущие подлинно духовной жизнью, готовы смело пожертвовать всем ради человечества. Именно они тянут «вперед и вверх» «воз» человечества, беря на себя роль «жрецов "Прекрасного"», о которых Кандинский писал в главе VIII, «Творение и художник», ссылаясь на Сара Пелладана – французского писателя, высоко чтимого в

символистских кругах.⁸ Принятое Кандинским в конце 1895 г. решение оставить науку и посвятить себя живописи переживалось им самим едва ли не как обращение. 7 ноября 1895 г. он сообщал об этом своему университетскому руководителю Александру Чупрову: «Прежде всего я убедился, что неспособен к постоянному усидчивому труду. Но во мне нет еще более важного условия – нет сильной, захватывающей все существо любви к науке. А самое важное – во мне нет веры в нее. (...) И чем дальше идет время, тем все сильнее притягивает меня к себе моя старая и прежде безнадежная любовь к живописи».⁹ Не что иное, как обращение Савла, приходило на ум и Явленскому, когда он много позже вспоминал об обстоятельствах своего решения стать художником и признавал, что искусство является для него «самой большой святыней».¹⁰

При чтении автобиографических текстов Кандинского, в которых речь идет о его первоначальных колебаниях в выборе рода занятий между социальными науками (политическая экономия, право, статистика и антропология) и живописью, обращает на себя особое внимание значение, придаваемое им роли, которую выбранная им

⁸ Совершенно неудивительно, если мы находим упоминания о Пелладане в записных книжках Веревкиной со списками прочитанной литературы. Так, в 1893 г. он упомянут дважды (см. *Fondazione Wladimirskij Quaderni di lettura* #1-20, 24).

⁹ См. *Письма Кандинского Чупрову* 341.

¹⁰ Воспоминания Явленского («Lebenserinnerungen», 1937; см. *Weiler Jawlensky – Köpfe, Gesichte, Meditationen* 98–99).

¹¹ Каталог этой выставки, состоявшейся в октябре 1912 г. в берлинской галерее «Der Sturm» Гертварта Вальдена, был опубли-

кован мюнхенской галереей Ганса Гольца, так как первоначально ретроспектива Кандинского должна была быть показана там в сентябре того же года, но так и не состоялась, и ее каталог был использован в Берлине. Русский перевод Предисловия к каталогу см. *Избранные труды* 1-256. Цитаты из него приводятся ниже с незначительными изменениями.

¹² *Избранные труды* 1-272. Кандинский имел в виду создание общестуденческой организации и борьбу студентов с инспирированным Пободоносцевым новым университетским уставом 1884 г.,

ограничивающим автономность университетов на территории России.

¹³ Известно, что в эти годы Кандинский был вхож в дом Чупрова, где собирался весь цвет московской либеральной интеллигенции – профессора, писатели и люди искусства: Максим Ковалевский, Иван Янжул, Александр Амфитеатов, Петр Боборыкин, Иван Цветаев и др. См. об этом *Письма Кандинского к Чупрову*; Турчин Кандинский в Московском университете; *Podziemskaja Kandinsky entre les sciences humaines et l'art*, Турчин: Кандинский в России 45–56.

сфера деятельности была призвана играть в обществе. Так, в Предисловии к каталогу выставки своих работ 1902–1912 гг.¹¹ Кандинский писал, что до тридцати лет считал необходимым бороться со своей любовью к живописи, поскольку ему «казалось, что сегодня для русского искусство – это непозволительная роскошь»; будущий художник пытался посвятить себя социальной науке, веря в ее «целебность». «К моему счастью, политика не захватывала меня всецело», – вспоминал Кандинский в «Rückblicke»/«Ступенях» о своих студенческих годах.¹² Однако если в том, что касается «беспорядков», студент Кандинский, в силу своей натуры и темперамента, оставался, скорее всего, в роли наблюдателя, то его политическая ангажированность проявилась в 1892–1893 гг. иначе. Окончивший университетский курс молодой юрист был оставлен в университете для подготовки к профессорскому званию при кафедре политической экономики и статистики, возглавляемой Александром Чупровым. Он выбрал для диссертации актуальную тему теории заработной платы и тесно сблизился со своим научным руководителем, известным ученым и общественным деятелем-кон-

ституционалистом.¹³ Благодаря посредству Чупрова Кандинский стал членом Юридического общества при Московском университете, которое занималось популяризацией идей конституционной демократии.¹⁴ Во второй половине 1890-х гг., на фоне общей радикализации политической жизни вследствие распространения идей марксизма, дебаты в Юридическом обществе достигли небывалого накала.¹⁵ Многие из университетских товарищей Кандинского, среди которых Сергей Булгаков, также член Общества, прошли в это время через увлечение марксизмом.

Осознавая необходимость сделать политический выбор, Кандинский, занимавшийся в рамках диссертационной работы проблемой оплаты рабочего труда теоретически, решил «подойти к этому вопросу с практической стороны» и в 1895 г. поступил в типографию Кушнерева, став ее художественным директором.¹⁶ «Моим окружением были рабочие», – вспоминал он в 1912 г. И продолжал:

«На данном посту я остался всего лишь год, так как в тридцать лет мной овладела идея – теперь или никогда. Постепенная внутренняя

11 Кандинский был избран действительным членом Общества 15 февраля 1893 г., одновременно с Александром Гучковым. По сравнению со своими товарищами Петром Богаевским и Николаем Харузиным, принятыми в те же годы в члены Общества, Кандинский, был, очевидно, менее заинтересован в обсуждении чисто правовых вопросов, ибо, хотя его присутствие засвидетельствовано в двух заседаниях в 1893 и в двух – в 1894 гг., он, однако, судя по всему, не принимал активного участия в состоявшихся там дискуссиях. Об истории Общества см.

Двадцатипятилетие Юридического общества; Сборник правопведения. Об участии Кандинского в Юридическом обществе см. Podzemskala Kandinsky entre les sciences sociales et l'art: 42–43.

12 В декабре 1899 г., когда Кандинский был уже в Мюнхене, студенты толпой пришли слушать выступление в Юридическом обществе тогдашнего «апостола марксизма» Петра Струве. См. об этом *Kisewetter* На рубеже столетий: 237.

13 См. Предисловие к каталогу выставки работ Кандинского 1902–1912 гг. (в рус-

ском переводе – *Избранные труды* 1: 256). О том, что Кандинский исполнял в типографии роль художественного директора, писала Нина Кандинская (см. *Bill Kandinsky* 1: 8).

интуитивная работа зашла так далеко, что к этому сроку я ощутил в себе творческие возможности с такой ясностью и внутренне настолько созрел, что право стать живописцем стало для меня очевидным».¹⁷

Так возросшая на той же почве, что и идея общественного служения, идея высокого, чуть ли не религиозного служения искусству оказывалась ей равноценна и в конечном итоге могла даже осознаться как более возвышенная. Много позже, в 1936 г., в ответ на вопрос испанской «Gaceta de Arte» о позиции художника по отношению к общественно-политическим и морально-экономическим проблемам современности, Кандинский писал, что художник выше этих проблем, поскольку он всецело погружен в дело искусства.¹⁸

Несмотря на это, живя в начале XX в. в Мюнхене, художник продолжал живо интересоваться политической ситуацией в России, о чем свидетельствуют принадлежавшие ему книги о тяжелых условиях жизни народа и запрещенные в России статьи и брошюры, вышедшие за границей: Льва Толстого, Максима Горького, Петра Кропоткина, Владимира Короленко и др.¹⁹ Он не прерывал от-

ношений со своим бывшим профессором, который в последние годы жизни жил недалеко от Мюнхена.²⁰ Без сомнения, неоднократно обсуждал он проблемы абсолютистского режима и отсутствия свобод в России и с Фомой Гартманом.²¹

Письма Кандинского, посланные Мюнтер²² в октябре – ноябре 1905 г. из Одессы в Бонн, свидетельствуют о том, как глубоко потрясли художника революционные события. Так, например, 31 октября (в письме, датом 30-го) письмо он пишет о манифесте 17 октября:

«Элла, Элла, поздравь меня! Свершилось, наконец, наконец. У нас настоящая конституция и мы уже больше не подданные, а граждане, настоящие граждане с настоящими правами. После 25 лет ожидания я дождал до этого дня. Слезы подступают к глазам. Большие процессии с красными флагами, раздается ура – поздравления, радость. Наконец, наконец свобода. Есть партии, они тотчас требуют много больше. Зачем, если теперь законодательная власть принадлежит народу? Счастье, Элла, счастье!».

¹⁷ Там же.

¹⁸ «Respuestas de Kandinsky al cuestionario de "Gaceta de Arte"» (в английском переводе см. *Complete Writings on Art* 791).

¹⁹ См. ии:XXX и XXX.

²⁰ В 1905 г. Кандинский посещает Чупрова, который проходит лечение в баварском городке Хершинг на Аммерзее, где они «много говорят о России». См. письмо Кандинского Мюнтер от 27 августа 1905 г. (*Mes Briefe von Kandinsky an*

Münter). Внушительное количество сочинений 1907–1910 гг. самого Чупрова и его сына (Александра Александровича Чупрова, также экономиста и статистика), которые хранились в личной библиотеке художника, говорит о постоянном общении Кандинского со своим бывшим профессором в последние годы жизни последнего; там же хранится экземпляр романа племянника Чупрова Александра Амфитеатрова «Восьмидесятники», который он посвятил «дяде, учителю, другу» (см. *Амфитеатров* Восьмидесятники).

²¹ В библиотеке Кандинского имеется брошюра революционера-семидесятника, видного деятеля партии эсеров Леонида Шишко «Рассказы из Русской истории», которая принадлежала, очевидно, Гартману. Брошюра заканчивается событиями русско-японской войны 1904–1905 гг., и в ней проводится историческая параллель-как самодержавие Николая I привело к бедственной Крымской войне, так же при Николае II народ заплатил за самодержавие еще более дорогой и кровавой Японской войной (см.

И 3 ноября о погромах:

«Я не хочу тебе описывать ужасные дни, которые мы пережили. (...) Повсюду в России теперь хорошо. Только здесь, на юге, и особенно в Одессе, до вчерашнего дня все шло хуже и хуже с каждым днем. (...) Самый прекрасный момент русской жизни был полностью испорчен. Вместо радостных воспоминаний у нас всех в памяти останется только бесконечный ужас. (...) Вражда между русскими (здесь на юге) и евреями была мне издавна известна, и я никогда не любил юг. Но то, что произошло сейчас, перешло все границы, и теперь я ненавижу весь юг. Теперь ты лучше понимаешь, почему я не люблю, когда на меня смотрят как на одессита».

А в письме от 6 ноября художник, описывая один из уличных боев, выражал свое резко отрицательное отношение к «хулиганам» (попутно отпуская ироническую реплику по поводу «босаяцкой» темы у «многохвального» Горького) и к казачеству, традиционно преданному самодержавию, и заключал: «Все это, конечно, весьма сложно, и я очень рад, что не политик, а только художник».

Если учесть, что многие из тех, кто в ходе Первой русской революции вышел на первый план политической жизни России, были знакомы Кандинскому с университетских времен, то последние цитированные слова из его письма Мюнтер приобретают вполне определенный смысл.

Художник, очевидно, вспоминал о том реальном выборе между социальными науками (и, соответственно, политикой) и живописью, который он сделал в пользу последней десятью годами ранее. Политика ему осталась чужда и позднее, ибо она, как ему, очевидно, представлялось, скользит по поверхности вещей и старается скрыть за обманной внешностью декларируемых высоких целей корыстные помыслы тех, кто находится в ее орбите, их сугубо материальные интересы. В 1930-е гг. Кандинский, эмигрировавший из нацистской Германии во Францию, в письме уехавшему в США Йозефу Альберсу безжалостно описывал сюрреалистов, которые «поставили политику на место искусства»; он называл их «кафешными коммунистами», которых объединяла с пролетариатом лишь привычка пить шнапс, — только шнапс, который пили сюрреалисты, был дороже, чем тот, который пили пролетарии.²³

Вернемся, однако, в Мюнхен, где Кандинский сразу по приезде в феврале 1897 г. встретил знакомого ему по юридическому факультету Дмитрия Кардовского и Игоря Грабаря – брата другого своего однокашника.²⁴ Вместе они экспериментировали с рецептами по приготовлению красок и подготовке грунтов, которые выискивали в различных учебниках и в старинных трактатах по живописной технике. Некоторые рецепты, подвергавшиеся экспериментальной проверке, приводятся в записных книжках Кандинского, где рассказывается также о ходе самих опытов.²⁵

Молодые художники часами просиживали в мюнхенской библиотеке – «самой большой в Европе по этой части, т. е. по отделу старых книг», сообщил Игорь Грабарь своему брату Владимиру.²⁶ Спрос на эти книги был явно велик, и после того, как он в течение года не мог получить на руки английское издание трактатов XII–XVI вв., опубликованное Мэри Меррифилд, он просил брата приобрести для него экземпляр этой книги у лондонского антиквара.²⁷ А позднее, скорее всего, именно Грабарь был инициатором перевода ее на

русский язык. Обширный фрагмент этого перевода, сделанный Веревкиной, сохранился среди ее записных книжек.²⁸

Имена авторов и названия книг по живописной технике из Баварской государственной библиотеки Кандинский помечал в небольшого формата тетрадке.²⁹ Из перечисленных там сочинений упомянутые трактаты европейского Средневековья (пресвитер Теофил, сочинение которого было обнаружено и опубликовано Лессингом, Ираклий и итальянского Возрождения (Ченнини, Леонардо, Арменини), а также реконструкции старинной техники восковой живописи, так называемой энкаустики, сделанные в XIX в. графом де Кейлюсом, Анри Кро и Шарлем Анри.³⁰

В той же тетрадке художник сделал длинный, на 8 страниц, конспект раздела о разных типах белил из учебника по технике масляной живописи Франца Ксавера Фернбаха.³¹ К тому же времени, вероятно, относится приобретение Кандинским для своей личной библиотеки ряда учебников по живописной технике, которые сохранили многочисленные следы внимательного чтения. Среди

²⁴ Игорь Грабарь учился на юридическом факультете Петербургского университета, а его старший брат Владимир – Московского.

²⁵ Сохранились две такие записные книжки. В одной из них, хранящейся ныне в библиотеке Кандинского в Париже (ф. Кандинский, к. 30), записи на немецком языке велись с 3 марта по 19 июня 1900 г. Кандинским, 25 августа и 2 ноября – другой рукой. Рядом с датами некоторых сеансов указаны по-русски имена тех, кто, очевидно, производил соответствующие эксперименты: Кандинский, Кардовский и Зедделер (см. [1] № 122: 207). Во второй, датированной мартом–апрелем 1900 г. (хранится в Го-

родской галерее в Доме Ленбаха, Мюнхен, GMS 346), все записи принадлежат самому Кандинскому, причем рецепты проклейки и грунтовок холста и названия материалов записаны по-немецки, а ход опытов изложен по-русски.

²⁶ Грабарь Письма. 107. Речь идет о Баварской государственной библиотеке (Bayerische Staatsbibliothek).

²⁷ Там же: 114.

²⁸ FONDAZIONE WEREFKIN *Quaderni sulla tecnica pittorica*. Подробный анализ этого перевода см. Jagudina Werefkin – Ausgewählte Schriften und Briefe 1889 – 1918: 32 sqq.

²⁹ Первым обратил внимание на эту (ф.

Carnets № 31) и дэпью (ф. *Carnets* № 30; см. о ней выше) тетрадки мюнхенский реставратор Рудольф Вакернэгел (см. *Wackernagel Kandinsky – ein Vertreter der modernen Temperamalerei* – 20–21; см. также *Wackernagel Neues zur Maltechnik Kandinskys*). Подробный анализ библиографического списка и идентификацию основной части упомянутых там книг с шифром Баварской государственной библиотеки см. *Podzemskaja Colore simbolo immagine* – 41–45.

³⁰ Lessing *Vom Alter der Ölmahlerei*; Heracleus *De coloribus et artibus*; Cennini *Trattato della pittura*; Léonard de Vinci *Traité de la peinture*; Lionardo da Vinci *Tractat von der Malerei*; *Armenini De' veri*

этих учебников – два руководства по производству красок Йозефа Берша и «Книга о живописи» Ченнино Ченнини в немецком переводе, опубликованная в знаменитой серии источников по истории искусства и художественной технике Средневековья и Возрождения.³²

Среди сохранившихся в личной библиотеке художника книг по живописным техникам отметим «Катехизис учения о цвете» венского живописца Эрнста Бергера,³³ о заинтересованном чтении которого говорят карандашные пометки Кандинского на полях принадлежавшего ему экземпляра. Бергер считался большим авторитетом в этих вопросах – не случайно на Первой выставке по техникам живописи, состоявшейся в мюнхенском Стекляном дворце в 1893 г., ему была поручена организация специального отдела, посвященного истории живописных техник с древнейших времен до конца Римской империи.

Тому же Бергеру принадлежит написанная на волне всеобщего внимания к умершему в 1901 г. Арнольду Беклину книга о технике живописного письма швейцарского мастера. В ней он показывает,

что интерес мюнхенских художественных кругов к старинным рецептам приготовления красок и подготовки живописных грунтов связан прежде всего именно с Беклином.³⁴ Активно способствовал этим занятиям и поклонник Беклина и учитель Кандинского Франц Штук, который, как много позже, в 1947 г., вспоминал один из его учеников того времени, Ганс Пуррман, был необыкновенным знатоком техники старых мастеров.³⁵ Отметим в связи с этим, что первые упоминания об экспериментах с живописными материалами Пауля Клее в его дневниковых записях приходятся на декабрь 1902 г., т. е. как раз на период его учебы в Академии у Штука.³⁶

А уже в 1920-е гг. в Баухаузе Кандинский получил от Мюнтер в результате раздела их имущества пигменты, приобретенные им когда-то с помощью завсегдатая салона Веревкиной Александра Хрущева,³⁷ и вернулся к живописному экспериментированию – на этот раз вместе с Паулем Клее. О том, что он не оставлял живописные эксперименты и после переезда во Францию, свидетельствуют материалы, обнаруженные после смерти Нины Кан-

precetti della pittura; Caylus & Majault Mémoire sur la peinture à l'encastique; Cros & Henry L'encastique et les autres procédés de peinture.

32 Fernbach Die Olmalerei 87–95.

33 См. в кн. Bersch Die Fabrikation der Erdfarben; Idem Die Fabrikation der Mineral- und Lackfarben. В экземпляре второй из этих книг маргиналии рукой Кандинского. Обе книги Берша обнаруживаем в библиографическом списке из выше упомянутой тетрадки (фх Carnets vk 31. См. также Cennini Das Buch von der Kunst.). О других книгах по живописной технике, хранящихся в фх, предположительно, приобретенных художником в более

позднее время, а также о книгах, находящихся ныне в мез, часть которых могла принадлежать Мюнтер, см. Podzemskaja Colore simbolo immagine 44.

34 См. Berger Katechismus der Farbenlehre.

35 См. Berger Böcklins Technik.

36 См. Purrmann Erinnerungen an meine Studienzeit - 28 (Пуррман известен преимущественно благодаря своей более поздней дружбе с Матиссом и активному участию в парижской «Академии» Матисса). В 1937 г. Явленский вспоминал о том, как Штук показывал ему, Кардовскому и Грабарю свои живописные материалы и говорил с ними о разных техниках теплой живописи (см. Wei-

ler Jawlensky – Köpfe, Gesichte, Meditationen - 108).

36 См. Klee Tagebücher #459, 461.

37 См. Dagon Inventaire du matériel de l'atelier de Kandinsky-65. О разделе имущества Кандинского и Мюнтер в 1920-е гг. см. Ibidem, а также Friedel & Ackermann Die Geschichte der Sammlung: 21–28.

19. V. Druppelbank	26. V. B. Baenckly
Edgille. 70.	50% Mastix 75. cen.
Casim 35.	" Sp. Öl. 25. "
50% Mastix 35.	" Brit Öl. 25. "
Wachs. 5.	Canada Bals 40. "
Plumbholzöl 5. 97.	50% ² Par. Öl. 10. "
	100% Bals. Cop. 20. "
	+ Mastix Öl.
	Petrol. 20. "
<u>Im Lackherd.</u>	
250 g. Grün Mastix	27. V. 00 Leuk. Huk.
500 cen. Terpentinöl.	50% Mastix — 100. cen
500. cen. Bals. Cop. Petrol.	500 Brit — 35.
	" Sp. Öl. — 40
= 25% Mastixöl	Canada Bals 50.
	50% Par. Öl 25.
	Cop. Balsico 25
	Petrol — 25
	125
	300.

длинской в мастерской художника в Нейи. В 1988–1991 гг., перед переездом в Центр Помпиду, они были описаны и сфотографированы реставратором Бенуа Дагеном.³⁸ В цитированном нами в Предисловии письмо от 29 июня 1937 г. Кандинский писал Галке Шейер, как он гордится тем, что краски в его пейзажах, написанных в 1908–1909 гг. в Баварии, остаются все такими же свежими, будто они еще не успели высохнуть. Он противопоставлял свое знания в области живописной техники «безграмотности» в этой области современных французских художников, сочетающейся с их неадекватными претензиями.

«Не напрасно я столь много занимался техническими вопросами. (...) Сапожнику нужно знать свое ремесло. Зачем самая элегантная форма обуви, если кожа порвется через пару дней? А ведь любопытно, что здесь до сих пор придают большое значение “блеску” и “спонтанности живописи”. Эти качества призваны показывать характер! Но иметь характер значит не только поднимать “шум”; самое важное, напротив, сдерживать внутреннее напряжение и управлять им».⁴⁰

Выраженное в последних словах дистанцированно-критическое отношение к французскому искусству сформировалось у Кандинского еще тридцатью годами ранее, в первое десятилетие XX в., когда, стремясь найти свое собственное место в мюнхенской художественной среде, он начал постепенно отдаляться от русского круга Марианны Веревкиной. Этот процесс наметился уже в 1900–1901 гг., т. е. в период наиболее активных совместных с русскими товарищами экспериментов по живописной технике. У Кандинского они, однако, быстро приобрели иное, по сравнению с его русскими товарищами, художественное значение, что было обусловлено средой германского модернизма, в которую он окунулся как раз в этот период, сразу по поступлении в мюнхенскую Академию в класс Франца Штука.

В этом контексте обращение к «современной темпере» перерастало задачи собственно живописной техники. Вдохновленное современными исследованиями в области психологического воздействия цвета, оно превращалось в мощное средство выражения субъективности художника, противопоставленное масляной живописи того времени с ее натуралистической либо классической тематикой и стилистикой.⁴¹

20-1

Записная книжка с рецептами живописных грунтов
Записи рукой Кандинского, май 1900
Упоминаются Кардовский, сам Кандинский и Зедделер
гк Carnets vх 30
Париж

38 См. *Dagron Inventaire du matériel de l'atelier de Kandinsky*.

39 *Hahl-Koch Kandinsky 330–331*.

40 См. *Neugebauer Von Böcklin bis Kandinsky. Kunsttechnologische Forschungen zur Temperamalerei*.

41 *Neugebauer Von Böcklin bis Kandinsky. Kunsttechnologische Forschungen zur Temperamalerei*.



СТАРЫЙ ГОРОДОКЪ

«НЕМЕЦКИЙ МЮНХЕН»:

«ЯЗЫК КРАСОК» И ДЕКОРАТИВНАЯ ТРАДИЦИЯ

Обучение в мюнхенской Академии означало для Кандинского первый шаг в эмансипации по отношению к «гизелистам» и начало своего собственного вхождения в мюнхенскую художественную среду, с которой он хотел познакомиться непосредственно, а не по рассказам «баронессы». Так, еще в 1894 г. в Петербурге Веревкина, «заманивая» к себе Грабаря, писала ему: «Кроме того, я только что получила оба тома Беклина, может быть, это Вас заинтересует. Не артачьтесь и приходите».¹ Легко предположить, что обсуждение искусства Беклина, начавшееся в мастерской в Петропавловской крепости, было перенесено в мюнхенский салон на Giselastraße. Кандинский же решил самостоятельно обратиться к Беклиниане, которая расцвела бурным цветом с 1901 г., сразу после смерти швейцарского мастера.

В MES хранятся недатированные выписки карандашом рукой Кандинского из одного из важнейших сочинений Беклинианы — книги Густава Флерке «Десять лет с Беклином: записки и наброски». Они касаются экспериментов Беклина с различными красочными связующими и его наблюдений над изменениями под воздействием искусственного освещения киновари и чистого синего, полученных при смешении с новыми связующими.² О внимательном чтении Кандинским книги берлинского живописца Рудольфа Шика «Дневниковые записи 1866–1868–1869 гг. об Арнольде Беклине» говорят карандашные пометки в ее экземпляре, который хранится в ФК. В этой книге Шик попытался как можно более точно передать все то, чему он научился у Беклина, регулярно

22-1

Ксилография «Старый городок» из альбома «Стихи без слов» Москва, Мастерская Строгановского училища, 1904 гк, Париж

1 Письмо без даты (1894); *Письма Веревкиной к Грабарю* 170 (#1).

2 Описание этих экспериментов дано в главе «Техника» (см. *Floerke Zehn Jahre mit Boecklin* 162–163).

посещая в эти годы его мастерскую на улице Бабуино в Риме.³ Беклин неоднократно говорил с учениками о трактатах по живописной технике старых мастеров и о своем глубочайшем желании возродить темперную технику, в которой работали древнеримские художники.

Под непосредственным влиянием разговоров с Беклином было написано «Учение о цвете» (1874) физика Вильгельма фон Бецольда.⁴ Осененная авторитетом швейцарского мастера, эта книга, где в доступной для художников и ремесленников форме излагались новейшие достижения науки о цвете, была необыкновенно популярна в мюнхенской художественной среде второй половины – конца XIX в. и стала образцом для новых книг по теории цвета. Пример тому – многие имевшие хождение в Мюнхене учебные пособия, как например упоминавшийся выше «Катехизис...» Эрнста Бергера или написанное американским физиком Отгеном Николасом Рудом «Современное учение о цвете применительно к искусству и промышленности» (1879; уже в 1880 г. оно было издано в немецком, а в 1881 г. во французском переводе).⁵ В течение многих лет эти пособия, также как и книга самого Бецольда были основой обучения в классе Франца

Штука в мюнхенской Академии. Об этом свидетельствует Йозеф Альберс. Он продолжал прямо отсылать к Бецольду в лекциях по теории цвета, которые он читал перед американскими студентами колледжа Блэк-Маунтин в Эшвилле (Северная Каролина) в первые годы после Второй мировой войны.⁶

Среди относящихся к мюнхенскому периоду записей Кандинского нет упоминаний Бецольда; зато первое свидетельство об интересе к работам Руда связано с экспериментами художника с живописными материалами в 1900–1901 гг. и приходится именно на время учебы у Штука.⁷ Для сведущих современников преемственная связь теории Кандинского с цветовым учением Бецольда не вызывала сомнений: впервые на нее указал в декабре 1911 г. историк искусства Дмитрий Айналов в прениях после прочтения на Втором все-русском съезде художников в Петербурге текста первой русской редакции «О духовном в искусстве».⁸

Восходящая к Бецольду традиция изучения красок ориентировала живописный эксперимент учеников Штука иначе, чем это было у их французских современников-неоимпрессионистов.

3. Немецкий историк искусства Гуго фон Чуди в своем предисловии к книге Шика писал, что ее автор по-эккермановски предан и правдив (он имел в виду Иоганна Петера Эккермана, секретаря Гете, автора «Разговоров с Гете в последние годы его жизни, 1823–1832»). См. *Schick Tagebuch-Aufzeichnungen* v-vi.

4. *Bezold Farbenlehre*. О связях Бецольда с Беклином см. *Berger Böcklins Technik* 103–104.

5. *Rood Modern Chromatics*; *Idem Die*

moderne Farbenlehre; *Idem Théorie scientifique des couleurs*.

6. См. *Albers Interaction of color* i xlii–39. Альберс учился в классе Штука в 1918–1919 гг. (см. *Voss Franz von Stuck* 89 note 288).

7. Имя Руда есть на листочке с описанием экспериментов по живописной технике, вложенном в упомянутую нами выше записную книжку Кандинского (фр. *Carnets Petits carnets* vk 30). В другой записной книжке художника – с библиогра-

фией, составленной им в парижской библиотеке Sainte-Genève ок. 1906–1907 гг., – приводятся данные французского перевода книги Руда (см. *Podzemskaia Colore simbolo immagine* 234; об этой записной книжке см. ниже, №322).

8. См. стенограмму его выступления (№322).

9. *Chevreul De la loi du contraste simultané des couleurs*. См., однако, сделанный на основании подробного анализа цвето-

Преимущественное внимание последних было сосредоточено на изучении «оптического смешения» цветов («смещение в глазу»), которым они хотели заменить смешение красок на палитре («механическое смешение»). Исходили они из того, что при нанесении на поверхность чистых и несмешанных красок одной по соседству с другой (в зависимости от формы мазков эти живописные практики получили название пуантилизма или дивизионизма) можно добиться усиления их яркости, в то время как при смешении тех же красок на палитре они становятся грязными и тусклыми.

Оптическое смешение рассматривалось неомимпрессионистами как практическое проявление в живописи закона одновременного цветового контраста, открытого французским химиком Мишелем Эженом Шеврелем (1839).⁹ Его изложил для живописцев художественный критик и историк искусства Шарль Блан в одной из глав своей «Грамматики искусств рисунка» (1867).¹⁰ На Блана же, в свою очередь, и опирался в трактате «От Эжена Делакруа к неомимпрессионизму» (1899) главный теоретик неомимпрессионизма Поль Синьяк.¹¹

Кандинский ознакомился с книгой Синьяка, скорее всего, сразу по выходе в свет ее французского издания¹² и остался неудовлетворен предла-
гавшимся там теоретическим обоснованием пуанти- листической техники, к которой он и сам прибегал, например, в темперном рисунке «По-единок в красных и зеленых тонах» (1904).¹³ В ком-ментарии к этому рисунку он утверждал, что обратился к пуантилистической технике не ради «смещения в глазу», а из стремления добиться «пси-хических результатов».¹⁴ Кандинский развернул критику неомимпрессионизма в сохранившемся во фрагментах незаконченном сочинении, которое было, предположительно, написано в ту же эпоху и названо публикаторами по первым словам пред-посланного им авторского оглавления: «Опреде-ление красок».¹⁵ Он писал там, что, желая достичь «света, цвета и гармонии», неомимпрессионисты ставят перед живописью исключительно натура-листические цели, чему и подчиняют использо-вание красок. Он же, напротив, утверждал, что краски следует применять «как средство для психических целей».¹⁶

Полемика с Синьяком ознаменовала для Кан-динского начало определения своей собственной

вого учения Синьяка вывод француз-ского исследователя Жоржа Рока о несо-ответствии «оптического смешения» принципу одновременного контраста Шевреля (*Roque Art et science de la couleur* - 363-378).

¹⁰ См. главу XIII из книги 3, «Живопись» (*Blanc Grammaire des arts du dessin* - 601-617).

¹¹ См. *Signac De Delacroix au néo-impressionnisme*. В русском переводе - Синьяк От Делакруа к неомимпрессионизму 1976.

¹² В гк хранится рукопись перевода трактата на русский язык, сделанного Бе-недиктой Богаевской, женой товарища Кандинского по Московскому универси-тету, юриста и этнографа Петра Богаев-ского. Вероятно, вначале Кандинский штудировал Синьяка по этому русскому переводу, а затем перешел на немецкие издания, первое из которых вышло в 1903 г. О первых французских и немец-ких изданиях книги Синьяка см. § 57:3.

¹³ «Der Kampf in Rot und Grün» (*Werkver-zeichnis der Aquarelle* : # 107).

¹⁴ Фрагмент из текста Кандинского под названием «Der Kampf» («Поединок», 1904) приводится в § 42:29.

¹⁵ См. «Definieren der Farben», ок. 1904 (*Mes; Gesammelte Schriften* - 249-258).

¹⁶ *Ibidem* - 251.

позиции в отношении теории цвета и прежде всего сознательный выбор наиболее близкой ему эстетической традиции. Ведь его аргументация против того, чтобы основывать теорию живописи исключительно на физиологии зрения, была строго выдержана в духе широко распространенного в германоязычной литературе о живописи критического отношения к импрессионизму.¹⁷

О постепенном вхождении Кандинского в мюнхенскую художественную среду свидетельствует произошедшая в 1900–1903 гг. его лингвистическая переориентация. Преимущественно русский язык самых ранних теоретических фрагментов говорит о том, что основной питательной средой и потенциальным адресатом их был круг «русских мюнхенцев».¹⁸ Отдельные же немецкоязычные вкрапления в тексты указывают на начало соприкосновения Кандинского с мюнхенской и, шире, германоязычной художественной средой. Речь идет о советах, полученных художником от Ажбе и Штука, или о внимательном чтении им немецких книг и учебников, часть которых с его пометками хранится ныне в его библиотеке в Париже (ФК) и в библиотеке Мюнтер в Мюнхене (МЭС), где помимо книг самой Мюн-

тер, часть книг принадлежала Кандинскому или им обоим.¹⁹

Наконец, к 1904 г., когда Кандинский приступил к написанию первого пространного теоретического сочинения, которому он дал название «*Farbensprache*» («Язык красок»),²⁰ он уже полностью перешел на немецкий язык. Полностью по-немецки написаны относящиеся к этому незавершенному труду рукописные фрагменты, отобранные самим художником и обозначенные в настоящем издании как «Язык красок» (I),²¹ а также упоминавшиеся выше комментарий к «Поединку в красных и зеленых тонах» и рукописи под общим названием «Определение красок».

Это говорит о новом художественном контексте, в котором отныне рождались и на который были рассчитаны теоретические сочинения Кандинского. Показательно сравнение их с относящимися к тем же годам «Письмами к неизвестному» Веревкиной – интимным дневником, который художница вела в 1901–1905 гг. на французском языке.²² Французский язык придает письму Веревкиной весьма характерный абстрактный характер, который, очевидно, был присущ также

17 В немецкой редакции «*Rückblicke*» (1913) Кандинский вспоминал о том, как он «ментал о тулом покое, о глазах, которые Беклин называл “глазами носильщика”» (см. *Die Gesammelten Schriften* 1: 40). Ср. у Флерке: «Чем более пуст мозг, тем более “оптично”, свободно от каких-либо воздействий зрение. Да здравствует носильщик!» (*Floerke Zehn Jahre mit Boecklin* 116); Флерке приводил также слова Беклина о том, что попытка повторять природу – дело носильщика, а не художника (*Ibidem* 17). О критике импрессионизма у Фидлера и Гильдебранда см. также ниже, ис. XX.

18 На русском языке написан «Рисунок и форма» (1898), а также фрагменты 1900–1904 гг.: «Природа», «Музыка одно из величайших реальных противоположений природе...», «Палитра», «*Gegensatz*» («Противоположение»). Первые три хранятся в ФК, два других в МЭС; они опубликованы. См. соответственно *Gesammelte Schriften* 202, 214, 232, 236, 240.

19 На русском языке написан «Рисунок и форма» (1898), а также фрагменты 1900–1904 гг.: «Природа», «Музыка одно из величайших реальных противоположений природе...», «Палитра», «*Gegensatz*» («Противоположение»). Первые три хранятся в ФК, два других в МЭС; они опубликованы. См. соответственно *Gesammelte Schriften* 202, 214, 232, 236, 240.

20 О проблеме выбора языка в теоретических сочинениях Кандинского см. Под-

земская Теоретическое наследие Кандинского и проблема многоязычия. Отметим для сравнения, что записные книжки Веревкиной, сохранившиеся в ее фонде в Асконе, также характеризует многоязычие. Конспектируя или комментируя прочитанные книги, художница следовала языку, на котором они были написаны (*Fondazione Wergekin Quaderni di lettura*).

21 О начале работе над «Языком красок» Кандинский писал Мюнтер 14. 17 и 25 апреля 1904 г. (см. *MES Briefe von Kandinsky an Münter*).

ее устным рассуждениям об искусстве. «Баронесса» щедро делилась ими с посетителями своего салона, среди которых был и Кандинский. Можно предположить, что абстрактность его теоретического языка, о которой мы писали выше, была до некоторой степени отражением бесед с Веревкиной. Не исключено, далее (как мы увидим ниже), что и само использование им понятия «абстрактный» отражает словоупотребление Веревкиной.

Написание «Писем к неизвестному» соответствует периоду, когда художница, которая несколько лет после переезда в Мюнхен совсем не занималась живописью, стала постепенно возвращаться к ней, но сперва лишь в «малой форме» набросков в записных книжках.²¹ Для Кандинского же первые теоретические сочинения на тему «Языка красок» были частью его интенсивной работы над «красочными рисунками», являясь по сути их программой, о чем мы пишем чуть ниже. В результате, как мы увидим далее в отношении кардинального для обоих художников вопроса о соотношении цвета и формы, — те интуитивные прозрения, которые в «Письмах к неизвестному» часто остаются неопределенными, разворачиваются в «Языке красок» (I) в систематическое оправдание живописной работы.

Наконец, что нам здесь особенно важно для сравнения с Кандинским, выбор французского языка для выражения самых сокровенных мыслей о жизни, любви и искусстве свидетельствует о явном тяготении Веревкиной к французской художественной культуре и эстетике. Ориентированная на физиологические законы цветового восприятия, французская традиция Блана—Синьёка стремилась приспособить открытия Шеврёля к нуждам живописи как искусства изобразительного. Имевшие же хождение в Мюнхене книги по «Учению о цвете», к которым обратился ученик Штука Кандинский, уделяли большое внимание, наряду со сведениями об оптических смещениях цветов, подробному разбору краски как материи, а значит описанию красок-пигментов и их механических смещений. Они были рассчитаны как на живописцев, так и на ремесленников, на представителей декоративных и прикладных искусств и на тех, кто занимается красочным производством. Тем самым не порывалась связь с той средой, в которой развивались в начале XIX в. исследования самого Шеврёля — директора парижской фабрики гобеленов.²⁴

21 Конверт с рукописными фрагментами этого сочинения хранится в мс. Дата (1904) и общее название («Die Farbensprache») написаны на конверте рукой Кандинского простым карандашом. Рукописи опубликованы (см. *Gesammelte Schriften* 267–275).

22 См. Werekfin *Lettres a un Inconnu*. Эта сокращенная публикация соответствует одной четверти объема полного текста дневника.

23 Согласно современным исследованиям, Веревкина не занималась живописью около пяти лет, между 1896/98 и 1901/03 гг. См. об этом *Folini Werekfin – riscopriria attraverso le fonti* 51 sqq.

24 Показывая решающее значение, которое имел опыт прикладных искусств для создания учений о цвете, Бецольд приводил в пример историю создания теории одновременного контраста. Шеврёль пытался разрешить в ней техническую проблему, поскольку было обнаружено,

что цвет гобеленов изменяется в зависимости от соседствующих с ним цветов (*Bezold Die Farbenlehre* x).

О том, что учение о цвете Кандинского первоначально было ориентировано на краску-пигмент, говорит лексический анализ русского текста «О духовном в искусстве». Так, при переводе немецкого «Farbe» в его первой русской редакции (1910) Кандинский употреблял главным образом слово «краска» и лишь позднее, а систематически только в послереволюционной, третьей редакции трактата (193), перешел к более абстрактному «цвет». Что не мешало ему утверждать и в 1920-е гг. в Баухаузе, перед студентами пропедевтического курса «Абстрактные элементы формы», что его «система основывается на пигменте («не цветной свет, а материальная красочная субстанция»)».²⁵

Можно предположить, что начальной ориентации Кандинского на краску как пигмент способствовало также раннее – предшествовавшее его экспериментам с красочными пигментами и их связующими в Мюнхене – знакомство с печатной графикой. Ибо, как он сам писал в автобиографическом Предисловии к каталогу своей первой ретроспективной выставки 1912 г., именно графические техники, и преимущественно фототипия, ставшая его профессией в московской типографии Ивана Кушнерева, где он был художествен-

ным директором в 1895–1896 гг., и привели его «в какой-то мере (...) к соприкосновению с искусством».²⁶ Ко времени начала работы там будущего художника эта типография имела за плечами двадцатипятилетний опыт выпуска художественных изданий высокого уровня. Среди них немало публикаций, вошедших в историю русского искусства: например, премированный на Всемирной выставке 1900 г. в Париже альбом хромофотографий русской живописи или знаменитое издание «Сочинений» Лермонтова (1891) с иллюстрациями Врубеля, Репина, Серова, Аполлинария и Виктора Васнецовых и др.²⁷ Не удивительно, что одним из первых художественных произведений Кандинского был исполненный в технике цветной литографии рекламный плакат «Товарищества А. И. Абрикосова и Сыновей», напечатанный в мюнхенской типографии «Dr. Wolf u. Sohn», предположительно, в конце 1896 – начале 1897 гг.²⁸ Позднее Кандинский сотрудничал с мюнхенской типографией Брукмана, где при его посредничестве был напечатан фотографический портрет Чупрова (№ 111-122:207), а также изготовлялись художественные репродукции для петербургского журнала «Аполлон».²⁹

²⁵ Машинописи для занятия 5, 6 (без даты); см. *Unterricht am Bauhaus* 1-186. Вопрос же о цветном свете, который в трактате «О духовном в искусстве» возникает в контексте рассуждений о хромотерапии (глава V), интересовал Кандинского преимущественно в связи с его театральными экспериментами в сфере синтеза искусств (см. об этом Каргаполова Кандинский – поиск «живописных нот» 99–100). В статье о «Картинках с выставки» (1930) художник указывает на «краски на формах», свет и цветной

свет как на основные элементы сценического действия (*Избранные труды* 281; ср. *Essays über Kunst und Künstler* 121)

²⁶ *Избранные труды* 1-256. Фототипия – это разновидность печати, изобретенная в середине XIX в. для высокоточного воспроизведения сложных художественных оригиналов.

²⁷ См. Кушнерев Двадцатипятилетие типографии 14; Лермонтов Сочинения.

²⁸ *Das graphische Werk Anhang* V #1. Заказ на этот плакат Кандинский получил,

очевидно, еще в Москве, незадолго до отъезда в Мюнхен, через сыновей основателя кондитерского товарищества, Николая и Владимира Абрикосовых, с которыми состоял в родстве. За этой работой последовали другие графические произведения, среди которых исполнены также в технике цветной литографии плакаты первой и седьмой выставки объединения «Фаланга» (1901, 1903; *Ibidem* 414; #32).

²⁹ О последнем мы узнаем из писем Маковскому 1909–1910 гг., которые хра-

В Мюнхене рубежа веков, где одним из основных путей распространения культуры югендстиля был графический стиль многочисленных появившихся в это время художественных журналов,³⁰ Кандинский открыл для себя гравюру на дереве (ксилография), которая стала его излюбленной графической техникой. Если учесть, что он интенсивно занимался ею в 1903–1904 гг., а в начале 1904 г. приступил к написанию «Языка красок» (I), есть все основания предположить, что опыт работы в графических техниках, в частности в ксилографии, в какой-то мере отразился на ориентации его учения о цвете и форме. Так же как и опыт занятий прикладными искусствами, которые протекали в русле характерного для культуры югендстиля общего сближения «больших» и «малых» искусств.

В 1902 г. Кандинский, который был в то время председателем выставочного объединения «Фаланга» («Phalanx», 1901–1904), пригласил к участию во второй ее выставке многих известных мастеров прикладного искусства из Дармштадтской колонии художников и из мюнхенских «Объединенных мастерских прикладного искусства» («Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk»), и среди них Петера Беренса.³¹ Руководя

учрежденной при «Фаланге» художественной школой, Кандинский и сам развернул практическую деятельность в разнообразных «малых искусствах». Летом 1903 г. в Кальмюнце (средневековом ба-варском городке к северу от Регенсбурга), куда он вывез на этюды учениц из своего класса, он делал немало рисунков и эскизов для керамики, вышивок, костюмов – за последние Кандинский при-нялся с особым воодушевлением, предназначая их Габриэле Мюнтер. (21 нн-122) Начало сближению с ней было положено годом ранее, во время поездки его живописного класса в расположенный в Верхней (предальпийской) Баварии на берегу Кохельского озера городок Кохель (Кохель-ам-Зее).

Среди представителей декоративно-прикладного искусства Кандинский быстро обрел себе единомышленников, с которыми смог установить диалог на равных. Этот диалог шел о самых разных, в том числе весьма общих, вопросах искусства. Его он и имел в виду, когда в «Языке красок» (I) приводил в пример современным живописцам мастеров декоративного искусства, утверждая, что им, которые «обладают верным глазом и тонкой восприимчивостью, гораздо лучше, чем так называемым художникам-живописцам, известно,

нятся в рчн (архив вакселя). Мы обозна-чаем их Письма Кандинского Маковскому. Они были опубликованы в английском переводе – см. *Rakitin Kandinsky and «Apollon»*.

30 «Pan» (Берлин, 1895); «Jugend» (Мюнхен, 1896); «Dekorative Kunst» (Мюнхен, 1897); «Deutsche Kunst und Dekoration» (Дармштадт, 1897).

31 См. Weiss Kandinsky in Munich 59-63. См. также *Phalanx Katalog der II. Ausstellung*.

29-1

Портрет Александра Чупрова
Фотогравюра, Мюнхен, печатня Брук-мана ок. 1905
MES, Мюнхен



что такое форма, простая форма, мимо которой мы столь часто проходим в поисках "настроения". Этим ремесленникам живописцы многим обязаны». ³²

Очевидно, Кандинский имел в виду прежде всего одного из основателей мюнхенского югенд-стиля Германа Обриста, скульптора и рисовальщика, прославившегося своими эскизами для мебели и вышивок, одного из членов-основателей «Фаланги». В начале апреля 1904 г., как раз в то время, когда Кандинский, как свидетельствуют его письма к Мюнтер, приступил к работе над «Языком красок» (I), он особенно сблизился с ним. Так, 12 апреля он сообщал подруге о вечере, проведенном у Обристов, где они «много философствовали об искусстве вообще, о современном и новейшем искусстве» и о творчестве «моей малости».

«Он меня понял, что меня очень порадовало», — писал Кандинский, подытоживая почти в тех же словах, что и в «Языке красок» (I): «(...) мне приятно, когда люди, имеющие голову и глаза, меня понимают». ³³

В 1901–1908 гг. основной корпус всей художественной продукции Кандинского составляли рисунки гуашью, или «современной темперой», на разноцветно грунтованных картонах, которые он называл «красочными рисунками»; ³⁴ симптоматично,

что вплоть до 1903 г. он использовал преимущественно наименование «декоративные эскизы» или «декоративными рисунки». ³⁵

В «Языке красок» (I) Кандинский изложил целую программу наблюдений над изменением «звучания» красок в зависимости от размера красочного пятна, линии контура, красочного окружения, цвета фона и т. д., которая была им развернута в этих «красочных рисунках». ³⁶ Приведем отсюда переведенный нами на русский подробный текст об «испытании краски» на черном фоне:

Фон.

Золото на черном и белом.

Очень большой контраст между краской и черным фоном имеет следствием исчезновение фона. Фон просто становится незаметным, потому что краски от него отделяются, резко выдвигаются вперед и, так сказать, повисают в воздухе. Достаточно положить на черный фон очень яркое красочное пятно, чтобы тотчас заметить эти следствия. (Очень яркое холодное золото — наилучший пример, а значит, чем ярче, тем сильнее воздействие.) Когда смотришь на такую живопись, о фоне

³² См. *Gesammelte Schriften* 268; ср. также цитату в № 67: 15.

³³ *mes Briefe von Kandinsky an Mûnter*. Подробнее о связях Кандинского с художниками и теоретиками югендстиля в первые годы XX в., особенно в 1902–1904 гг., см. *Podzemskaja Colore simbolo immagine* 57–62.

³⁴ «Farbige Zeichnungen». Русский вариант их наименования встречается в письме Кандинского Дмитрию Кардовскому, написанном 8 апреля 1904 г. из

Мюнхена в Петербург (см. Автономова Письма Кандинского Кардовскому 32). Один из так называемых Домашних каталогов Кандинского посвящен «красочным рисункам» (см. *FK Hauskataloge Farbige Zeichnungen*).

³⁵ См. подзаголовок «dekorative Skizze» для рисунка «Dämmerung» («Сумерки» 1901; *Werkverzeichnis der Aquarelle* 1: 43). Это наименование встречается в каталогах выставок самого начала XX в., например, в каталоге второй выставки «Фаланги» (январь–февраль 1902; *Phalanx Kata-*

log der II. Ausstellung). Наименование «dekorative Zeichnungen» см. в письме Кандинского Мюнтер от 27 августа 1903 г. (*mes Briefe von Kandinsky an Mûnter*).

³⁶ *Gesammelte Schriften* 272–273, 275.

³⁷ *Ibidem* 272.

³⁸ См. № 67: 15.

³⁹ Таблица Бецольда была воспроизведена в нашей статье (см. *Podzemskaja Kandinsky's Color Doctrine* 112 fig. 9).

даже не вспоминаешь, видишь только собственно ее. Тем самым, зритель вынужден абстрагироваться от природы, что тотчас оправдывает отсутствие в картине каких-то природных подробностей (например, полное отсутствие неба, которое иногда, как лишняя краска, просто краска или красочная поверхность, ослабляет желаемое впечатление).

Фон.

Белый фон редко бывает пригоден. Любая краска на черном воздействует на зрителя праздничнее и сильнее. Место, где нужна лессировка по белому, следует грунтовать белилами. Например, мои опыты на цветной бумаге. Отдельная положенная на белое краска звучит, как беззвучная скрипка, не имеющая резонансного ящика. Черное же, наоборот, воздействует подобно этому ящику. При работе на темном фоне необходимо иметь наготове не только лессировочные, но и кроющие краски (кроющие белила) во всех тонах.

Испытание краски.

На черном как изолирующем фоне».³⁷

Отголоском этих описанных в «Языке красок» (1) «испытаний краски» стала Цветная таблица из первой русской редакции «О духовном в искусстве», в которой показаны идеальные соотношения между основными красками и формами на черном и белом фонах. Кандинский не раз возвращался к этим соотношениям позднее, в Российской Академии художественных наук (РАХН) и в Баухаузе.³⁸ Таблицу Кандинского можно соотнести с цветной Таблицей III из «Учения о цвете» Бецольда, где резюмированы наблюдения над тем, как восприятие одного и того же цвета в орнаменте изменяется под воздействием соседнего с ним цвета, в зависимости от его «количества», расположения, наличия или отсутствия линии контура и т. д.³⁹

Вообще, производившиеся Кандинским в «красочных рисунках» эксперименты были основаны на принципах работы с красками, которые были описаны в учебных пособиях по цвету Бецольда и Руда как характерные для «художников-декораторов». Приведем по этим книгам основные пункты сравнения работы с краской декораторов и живописцев.⁴⁰ Прежде всего, в отличие от художников-живописцев, которые должны стремиться к правдоподобию, художники-декораторы поль-

⁴⁰ Этому вопросу посвящена глава V, «Сочетание красок» «Учения о цвете», Бецольда (см. *Bezold Die Farbenlehre*: 202–292) и глава XVIII, «Применение красок в живописи и орнаментике», сочинения Руда (*Rood Die moderne Farbenlehre*: 323–343).

³⁷ 31–1

Габриэле Мюнтер с сумочкой, вышитой ею по эскизу Кандинского.
Фотография Кандинского, ок. 1912
M&S, Мюнхен



зуются свободой в выборе красок. Не связанные, далее, требованием передачи объема и удаленности предметов, они предпочитают чистые, насыщенные краски, в том числе «запрещенные» в живописи черную и белую. Полностью освобожденные от задачи создания иллюзии пространства, они не заботятся о светотеневых градациях и сосредоточиваются на вопросах музыкальной гармонии, красочных сочетаний и контрастов, которые в натуралистической живописи отступают далеко на задний план. В итоге, если в натуралистической живописи плоскость картины и положенные на нее краски должны просто не замечаться, ибо все внимание обращено на создаваемую картиной иллюзорную глубину, то в декоративном искусстве материальная плоскость и краска как материя выходят на передний план. О несоответствии светотеневого моделирования свободной работе с красками говорил и Беклин.⁴¹

Обнаруживаем сходную мысль в «Письмах к неизвестному», где Веревкина утверждала способность цвета прямо влиять на моделировку, и рассуждала о том, что ярко окрашенное тело выглядит плоским по сравнению с телом, решенным в однотонной моделировке.⁴² Она писала там, что

«окрашенная форма подчиняется законам цвета», «цвет определяет форму и подчиняет ее».⁴³ В этих записях 1905 г. нетрудно усмотреть переключку с датируемым годом ранее «Языком красок» (1), где Кандинский рассуждал о том, что «освобождение живописи от натурализма» должно начинаться с освобождения краски от подчиненного положения по отношению к форме.⁴⁴ А в одном из самых ранних, написанном по-русски около 1898 г. рукописном фрагменте под названием «Рисунк и форма», он писал о том, что при передаче формы следует предпочесть линию контура светотеневой моделировке.⁴⁵ В этом контексте становится понятной причина его ухода от первого учителя Антона Ажбе (обучавшего академическому светотеневому рисунку по «принципу шара») и перехода к Францу Штуку – лидеру мюнхенского модернизма, где была громко заявлена ценность краски и линии как средств декоративно-прикладных и графических искусств.⁴⁶

Если в натуралистической живописи основное внимание, направленное на имитацию натуралистического пространства, остается в сфере физиологии зрения, то в декоративных искусствах оно обращается на усиление воздействия красок на

⁴¹ См. *Schick Tagebuch-Aufzeichnungen* - 74.

⁴² Тетрадь #3 (1905), рук. стр. 188 (см. *Werefkin Lettres a un Inconnu* - 165).

⁴³ Там же, рук. стр. 191 (*Ibidem* - 166).

⁴⁴ См. *Gesammelte Schriften* - 269.

⁴⁵ См. «Рисунк и форма» (рк; *Gesammelte Schriften* - 202).

⁴⁶ О переходе Кандинского от Ажбе к Штуку см. подробнее *Podziemskala Colore simbolo immagine* - 32 sqq.

⁴⁷ См. План #1 (*н1рк5, и-596-5), План #2 (*н1рк6, и-602-5).

⁴⁸ См. нзп1, и-555-26-28; Делакруа *Дневник* 1961 II - 344. Ср. также у Делакруа: «(...) большое искусство не что иное, как эффект, и безразлично, как он достигнут» (Там же - 243). Собрание разрозненных листов с выписками из немецкого перевода «Дневника» Делакруа хранится в парижском архиве Кандинского; среди этих выписок фраза о реализме, цитируемая в «О духовном в искусстве» (см. рк; *Notes biographiques* рк 25).

зрителя, на создание произведением определенного настроения и т. д., то есть переносится преимущественно в область психологическую.

Свойственное прикладному искусству вынесение на первый план вопроса о воздействии краски было теперь объявлено характерным для живописи в собственном смысле слова, которая стала рассматриваться преимущественно как декоративная. Мы писали выше о том, что именно на этой мысли в 1904 г. Кандинский строил критику цветовой теории Синьяка. А летом 1909 г., когда он начал обдумывать план будущего трактата «О духовном в искусстве», то поместил там первым пунктом «Действие краски».⁴⁷

Вообще, рассмотрение художественного произведения с точки зрения его психического воздействия на зрителя не было ни чем-то исключительным, ни новым (вспомним аристотелеву теорию воздействия). Однако настойчивость, с которой об этом писали в XIX в. такие разные художники, к литературным сочинениям которых Кандинский часто обращался, как Делакруа и Беклин, принципиально отличала их от традиционной, восходящей к трактатам Кваттроченто теории искусства, которой эта проблематика была несвой-

ственна. В прекрасно известном Кандинскому рассуждении о противоположности реализма истинному искусству из «Дневника» Делакруа, которое он приводил во второй немецкой редакции «О духовном в искусстве», воздействие на зрителя с помощью того или иного расположения материала прямо было объявлено конечной целью искусства.⁴⁸

В «Учении о цвете» Бецольда натурализм был представлен как конечная стадия упадка, который совершился в искусстве в XVIII–XIX вв. В отличие от него, декоративная работа с краской описывалась как мощная многовековая традиция, прочно укорененная в античной, византийской и средневековой живописи и имевшая отголоски в XVI–XVII вв. у великих венецианцев и фламандцев. Реконструируемая Бецольдом историческая картина развития декоративной живописи и составляет тот фон, на котором развернулась деятельность Беклина и его школы по возрождению древнего монументального искусства и античной техники восковой живописи.

В библиотеках FK и MES мы находим широкий спектр изданий по художественной промышленности, европейскому средневековью, а также по древнерусскому и византийскому искусству. Это прежде всего книги из личной библиотеки Кан-

27-1

Ночь, в греческой миниатюре из Парижской псалтири, X в. Рисунок со ссылкой на Кондакова, 1906–1907. MES, Мюнхен

27-2

Император Юстиниан и императрица Феодора. Рисунок со ссылкой на книгу Дилэ Записная книжка GMS 330, стр. 8–9, 1903–1904. Городская галерея в Доме Ленбаха, Мюнхен



динского (FK), среди которых многотомные «Русские древности в памятниках искусства» Николая Кондакова и Ивана Толстого, вышедшие в 1889–1899 гг., и «Собрание византийских и древнерусских орнаментов» Григория Гагарина 1887 г. с роскошными цветными репродукциями.⁴⁹ К ним следует присоединить ряд книг, включенных художником в библиографический список, который он составил на основе каталога парижской университетской библиотеки Св. Женевьевы в 1906–1907 гг. Кандинский записал его с обратной стороны записной книжки, давно привлекавшей внимание исследователей выписками из статей Штейнера, опубликованных в журнале «Lucifer-Gnosis». Этот список отличается от всех других, до того составленных Кандинским, более широким тематическим диапазоном вошедших в него сочинений. Там перечислены: иллюстрированные книги по византийскому искусству, в том числе цитированный в примечании к главе «О духовном в искусстве» труд Кондакова; факсимильное издание греческих рукописей из Парижской национальной библио-

теки; также трактаты итальянского Возрождения, книги о современном немецком и французском искусстве, собрание трактатов об аллегории Винкельмана, «Дневник» Делакура и т. д.⁵⁰

Как теория цвета, так и сложившееся позднее учение Кандинского о форме и композиции явилось обобщением многообразного художественного опыта прошлого. Возьмем главу «Заключение» трактата, написанную для его второй немецкой редакции в сентябре 1911 г. Рассуждение о двух группах композиций: мелодической («простая, подчиненная ясно находимой простой форме») и симфонической («сложная, состоящая из нескольких форм, подчиненных далее явной или скрытой главной форме»)⁵¹ – иллюстрируется там воспроизведением, помимо трех картин самого Кандинского, пяти произведений западноевропейского искусства разных эпох. Присущее мелодической композиции построение, когда «примитивные геометрические формы или расположение простых линий» подчинены одному общему движению и иногда образуют «род заключения», которому автор дает

⁴⁹ См. Кондаков & Толстой Русские древности; Гагарин Собрание византийских и древнерусских орнаментов. См. также Альбом русского туриста (издание типографии Кушнерева, 1896).

⁵⁰ См. прим. 229 к 1, н: 207: 14. См. также Ormont Fac-similés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs; Kondakoff Histoire de l'art byzantin. Библиографический список книг из библиотеки св. Женевьевы опубликован полностью (Podzemskála Colore simbolo immagine - 233–235).

⁵¹ См. нзп 1, н: 569: 9 сл.; русский перевод – н: 647: 5.

⁵² Записная книжка хранится в отделе графики монастырской городской галереи в Доме Ленбаха (Skizzenbuch gms 330; см. Werkverzeichnis der Zeichnungen II # Skizzenbuch 9 p. 8, 9). Cp. Diehl Justinien et la civilisation byzantine- 37 fig. 15. В том же «Заключении» для иллюстрации более сложной симфонической композиции (которая в старинном и народном искусстве, согласно Кандинскому, еще сильно связана с мелодической), художник взял, наряду с репродукциями картин Дюрера и Рафаэля, «Распятие» Дерика Бэгерта (автором которого в то время считались братья Дювевге). Картина Бэгерта была воспроизведена в официальном каталоге монастырской Старой Пинакотекы,

увидевшем свет в 1908 г. Очевидно, им и пользовался Кандинский при окончательном отборе иллюстраций для своей книги. См. Alte Pinakothek München Katalog 1908 # 1426 Abb.

⁵³ Упомянем, например, сохранившиеся в библиотеках Кандинского и Мюнстер монографии по культурной истории Германии (1899–1900, FK и M&S; см. Monographien zur deutschen Kulturgeschichte), посвященные фигурам крестьянина, солдата и врача в немецкой истории, с иллюстрациями, воспроизводящими оригиналы XV–XVII вв., или три выпуска журнала «Русские народы» (1891–1894, FK, см. Русские народы) о народах европейской части России, с ре-

«музыкальное обозначение "fermata"», иллюстрируется им на примере мозаики из равеннской церкви Сан-Витале «Императрица Феодора и ее свита». Отметим, что эта мозаика, а также парная к ней, «Император Константин и его свита», рано привлекли внимание Кандинского. В одной из его записных книжек, датируемой около 1902–1904 гг., мы обнаруживаем выполненные им в декоративной манере зарисовки императорской четы (по знаменитой книге Шарля Дилля о византийской цивилизации эпохи Юстиниана) с карандашными аннотациями о том, как выглядит и как одета их свита.⁵²

Систематическая работа с иллюстративными изданиями по истории искусства, а также по археологии и этнографии⁵³ проводилась в начале века Кандинским с определенной целью. В этих книгах он прежде всего искал материалы, которые должны были составить иконографический тезаурус для «красочных рисунков». Как это было свойственно стилю модерн, весьма широкий тематический диапазон: от рыцарских сюжетов западноевропейского средневековья до сцен русской старины,

от персонажей русских народных сказок до провинциальных барышень в кринолинах в стиле бидермейер. Историческая и сказочная тематика позволяла художнику, как он писал позднее в «Кельнской лекции», чувствовать себя свободным в выборе и трактовке красок (что являлось одним из основных требований к «художнику-декоратору» по Бецольду и Руду); особенно он «чувствовал духовное родство» с эпохой немецкого средневековья.⁵⁴ Художник перерисовывал в свои записные книжки средневековые и ренессансные костюмы, прически, орнамент, рыцарские доспехи, детали вооружения, утварь и др.⁵⁵ «Чтобы лучше узнать эту эпоху, — писал он в «Кельнской лекции», — я делал зарисовки в музеях, в мюнхенском кабинете гравюр, путешествовал по старинным городам».⁵⁶ Действительно, часть его зарисовок представляет собой, скорее всего, изображения музейных экспонатов. Художник даже приобрел себе доспехи и, судя по сохранившейся архивной фотографии, облачал в них натурщиков в своей мастерской.⁵⁷

продукциями рисунков пером и карандашом, изображающих костюмы, избы, церкви, разнообразную утварь. В первом выпуске, включающем, в частности, описание Архангельской, Олонецкой и Вологодской губерний, отметим иллюстративную таблицу, посвященную зрянам. Кандинский, как известно, занимался этнографическими исследованиями этого народа. В дневнике 1889 г., который он вел в экспедиции (так называемая «Вологодская записная книжка»), будущий художник делал зарисовки костюмов, архитектурных и бытовых деталей, утвари (см. *Gesammelte Schriften*: 30–76). Особого внимания заслуживает тот факт, что журнал «Русские

народы» был напечатан в той самой типографии Кушнерева, где Кандинский работал до отъезда в Мюнхен.

54 «Кельнская лекция» (см. *Избранные труды* 1: 320).

55 Записные книжки и альбомы Кандинского 1898–1904 гг. хранятся в отделе графики Городской галереи в Доме Лена-баха (Мюнхен). См., в частности, книжки GMS 341 и 330 (*Werkverzeichnis der Zeichnungen* 1: Skizzenbuch 6; Skizzenbuch 9). О рисунках в этих записных книжках см. *Podzemskaja Colore simbolo immagine*: 119–125; там приведены названия ряда книг из библиотек художника в МС и РК и книг, упомянутых в его записных

книжках, а также воспроизведены некоторые рисунки оттуда (*Ibidem*: XII fig. 18; XIV fig. 20) в pendant с их книжными образцами (*Schwan Abbildungen derjenigen Ritter-Orden*; *Ibidem*: XIII fig. 19; *Fincke Abbildung und Beschreibung von alten Waffen und Rüstungen*; *Ibidem*: XV fig. 21).

56 См. *Избранные труды* 1: 320.

57 См. принадлежавшую Кандинскому старую фотографию 1898–1900 гг. (MS), воспроизведенную в нашей книге *Podzemskaja Colore simbolo immagine*: 116 fig. 5).

LES
Tendances
Nouvelles
IDÉA

ORGANE OFFICIEL ILLUSTRÉ

de
l'Union Internationale des Beaux-Arts, des Lettres, des Sciences et de l'Industrie

Fondée sous la haute présidence de

MM. Paul HENRI, Hugues RODIN et Vincent d'INDY

*Numéro consacré à la lithographie
et à la gravure sur bois.*



B. SANDRA.

ALBIS MÉRODACK JEANBAU,
LOUIS LEROY,
Directeurs,
JEAN VARET,
Secrétaire.



15, Rue Richerchouart, 15,
PARIS.



Noël



SOUSCRIPTIONS :

FRANCE..... 50 fr.
ÉTRANGER..... 10 fr.

TROISIÈME ANNÉE — N° 26

ОТ «ДЕКОРАТИВНЫХ ЭСКИЗОВ»
К ЖИВОПИСНОЙ КОМПОЗИЦИИ

Декларируя в «Языке красок» (1) свое предпочтение мастеров декоративно-прикладного искусства перед «чистыми» живописцами в вопросе понимания цвета и формы, Кандинский указывал на свою принадлежность к осененной авторитетом Беклина концепции «композиции красок», которая должна была объединить декоративное и монументальное начала, как это было в помпейской живописи. В общем художественном контексте того времени, эта концепция оказывалась ближе к прикладным искусствам, чем к стоящей перед собой натуралистические задачи станковой живописи. Помимо конкретных, подчас не выдерживающих серьезной научной критики советов Беклина по работе с живописными материалами,¹ именно это общее направление художественных поисков

швейцарского мастера и должно было преимущественно заинтересовать русского художника при чтении книг Шика и Флерке.

Беклин стремился к возрождению старинных традиций с целью создания современного варианта монументальной живописи, который бы обладал способностью сильного декоративного (хроматического) воздействия.² Согласно свидетельству мюнхенского художника и реставратора Макса Дернера, Беклин имел обыкновение перед тем, как полностью закончить картину, расставлять вокруг нее цветные стекла, ткани и картон, проверяя гармонизацию цветовых контрастов.³ Его концепция декоративного была глубочайшим образом связана с принципами оформления трехмерного пространства, и он советовал молодым художни-

36-1

Ксилография «Всадник»
из альбома «Xylographies»
Париж, издание
«Les Tendances Nouvelles»,
1909

1 «Бесполезным и бессмысленным» называл экспериментирование с живописными материалами Беклина химик и натурфилософ Вильгельм Оствальд, посвятивший многие годы разработке учения о цвете (*Ostwald Malerbriefe*-97; в фк хранится экземпляр книги Оствальда с карандашными пометками, возможно, Кандинского). С мнением Оствальда соглашались современные реставраторы (см. *Althöfer Böcklin – Maltechniker und Kolorist*-192).

2 О «декоративном воздействии» как первом требовании Беклина к картине см. *Floerke Zehn Jahre mit Boecklin*-69; *Schick Tagebuch-Aufzeichnungen*-245. О его требовании хроматического воздействия, или действия цвета, см. *Schick Tagebuch-Aufzeichnungen*-91; *Lasius Arnold Böcklin*-60, 96, 127.

3 См. об этом *Althöfer Böcklin – Maltechniker und Kolorist*-195–196.

кам даже при написании картины небольшого формата воображать, что они расписывают стену.⁴

На рубеже веков величайшим воплощением этого идеала, по мнению современников, которое разделялось и Кандинским, были картины самого Беклина. В них рожденные воображением художника мифологические образы, становясь предметом строго выверенной законами музыкальной гармонии цветовой композиции, трактовались как высоко поэтические явления.

«Вновь преклонил голову перед Беклином, и изучал его, и бесконечно им восхищался. Если кто-то хочет узнать маэстро наших дней, это он — художник, живописец, рисовальщик, музыкант, поэт».⁵

Так писал Кандинский из Берлина 31 октября 1903 г. Габриэле Мюнтер, рассказывая ей о своих впечатлениях от картин того, кого современники причисляли к особой разновидности живописцев: к «композиторам красок». В отличие от прочих

художников, чьей целью считалось подражание предметам или живым существам,⁶ для «свободно создающих художников-композиторов» натуралистическое подражание не было конечной целью, но средством для выражения мыслей и чувств. Такое разделение живописцев на подражающих и свободно komponierenden предлагалось в «Учении о цвете» Бецоляда.⁷

Стать «композитором краски» и было в начале XX в. главной мечтой Кандинского. Реконструируя в 1913–1914 гг. начало своего пути в живописи, он вспоминал, что основным движущим мотивом было для него в то время стремление написать «композицию».⁸ Причем, согласно так называемой «Кельнской лекции»,⁹ он смутно чувствовал, что картина «может быть чем-то иным, нежели красивый пейзаж, интересная, красочная сцена либо изображение человека».¹⁰ Слово же «композиция» вызывало в нем «внутреннюю вибрацию», звучало «как молитва», «наполняло душу благоговением».¹¹ Речь шла о той самой живописной композиции, которая, как говорил Беклин своим ученикам, «не

4 См. Schick Tagebuch-Aufzeichnungen-200, 208.

5 mes Briefe von Kandinsky an Münter.

6 Отметим восприятие в натуралистической эстетике XIX в. грубо-поверхностной идеи подражания как бездумного и пассивного копирования, удвоения реальности. Такое подражание имело мало общего с аристотелевым понятием мимесиса (подразумевавшего воспроизведение в искусстве внехудожественной действительности как познавательную деятельность), которое вплоть до конца XVIII в. в целом определяло теорию искусства.

7 См. Bezold Farbenlehre-203, 257–258.

8 Кандинский обращался к термину «композиция» еще задолго до того, как стал употреблять его в качестве названия своих живописных произведений — так, 15 (?) февраля 1904 г. он писал Мюнтер о «декоративной композиции с солнечными красками» («dekorative Sonnenfarbenkomposition»); см. mes Briefe von Kandinsky an Münter.

9 Статья, предназначенная для несостоявшейся лекции к Кельне 30 января 1914 г., была опубликована после смерти Кандинского по черновой рукописи из архива mes под названием «Мой путь» («Mein Werdegang»). См. первое, непол-

ное издание — Eichner Kandinsky und Münter-108–116; полное критическое издание — Die Gesammelten Schriften 1-51–59; русский перевод критического издания — Избранные труды 1-316–327.

10 Там же-320.

11 «Rückblicke» (см. «Ступени»; Избранные труды 1-277).

12 См. Schick Tagebuch-Aufzeichnungen-163.

13 См. Frey Böcklin nach der Erinnerung seiner Zürcher Freunden-131.

14 Так, под впечатлением увиденного «в жару тифа» видения Кандинский написал

терпит прямого сравнения с природой».¹² Важнее, чем верность природе, верность внутреннему образу, рожденному памятью и воображением; основным же проводником мыслей и чувств является краска. Беклин учил, что к этюду модели или пейзажа следует приступать, когда картина внутренне вам полностью ясна и «обрела форму».¹³

На раннем этапе занятий живописью «композиция» являлась художнику «в неясных мечтах» и во сне и лишь со временем могла быть воплощена на холсте.¹⁴ В 1913 г., в альбоме «Kandinsky 1901–1913», художник описал медленный и мучительный процесс создания «Композиции vi» и «Картины с белой каймой».¹⁵ Невольно вспоминается определение, которое было дано в Заклучении к «О духовном в искусстве»: «композиция» – это выразительная форма, которая исключительно медленно, в процессе длительной работы, формируется «в» художнике. Когда же наконец внутренняя работа заканчивалась и Кандинский ясно видел картину перед собой, то он работал очень быстро, о чем свидетельствует, к примеру, история созда-

ния «Композиции vii».¹⁶ Этому методу живописной работы Кандинский оставался верен всю жизнь.¹⁷

Сближение станковой живописи с прикладным искусством и, соответственно, с орнаментом в конце XIX в. проходило на фоне торжества эстетики «чистого искусства», или «искусства для искусства», в которой был установлен примат формальной красоты над предметным (литературным, социальным и др.) содержанием. Эти эстетические взгляды были характерны для «нео-идеализма», как называл германский живописный символизм известный немецкий историк искусства Рихард Мутер (протагонистом «нео-идеализма» он объявил главного мастера «декоративной живописи» Арнольда Беклина).

«История живописи в XIX веке» Мутера была прекрасно знакома Кандинскому и другим «русским мюнхенцам».¹⁸ В их среде главной проводницей идей как литературного, так и художественного символизма была сама «баронесса».

Свою концепцию живописного произведения, основанную на музыкально-цветовой гармонии,

картины «Ankunft der Kaufleute» («Приезд купцов», 1905; *Werkverzeichnis der Aquarelle* 1919) и «Das bunte Leben» («Пестрая жизнь», 1907; *Ibidem* 1919), которые, как он утверждает в «Ступенях» (в тексте, написанном сразу по-русски в 1918 г.), стали прямыми предшественницами «Композиции ii» (*Избранные труды* 1: 277).

¹⁵ См. «Komposition vi»; *Catalogue Raisonné of the Oil-Paintings* 19464; «Bild mit weissem Rand» (*Ibidem* 19465). Русский перевод текстов см. *Избранные труды* 1: 305–308 и 309–312.

¹⁶ О «Композиции vii» см. ниже, н: XXX.

¹⁷ См. *Kandinsky, Nina Kandinsky und ich* – 68.

¹⁸ В библиотеке Кандинского сохранилось русское издание этого знаменитого труда с дополнением, написанным Александром Бенуа (см. Мутер История живописи в XIX веке; Бенуа История русской живописи в XIX веке). Чтение Мутера было данью времени – в первые годы XX в. Мутера «запоем читали» и «с увлечением штудировали» в мюнхенских кругах русских художников (*Добужинский Воспоминания* 156, 163). Бенуа вспоминал о том, что вышедший в феврале 1893 г. первый немецкий выпуск книги Мутера произвел на него «впечатление какого-

то откровения», он «пришел в неистовый восторг от новинки» и вместе с Вальтером Нувелем и Дмитрием Философовым «проглатывал в один присест» последовавшие за ним другие выпуски. «В то время книга Мутера произвела поистине впечатление разорвавшейся бомбы», причем не только в «отсталом» Петербурге – успех Мутера был мировым, и он вскоре был переведен на многие языки. См. Бенуа Мои воспоминания 1: 685–687.

Веревкина высказала в письме Явленскому в сентябре 1903 г.¹⁹ Она писала там о своих впечатлениях от картин Уистлера, импрессионистов и Сезанна из парижского Музея в Люксембургском дворце. Веревкина усматривала во всех этих произведениях нечто общее (что их отличает, замечала художница, от живописи Репина), ибо в них ставились лишь художественные, чисто условные задачи. В конечном счете «всякий chef-d'œuvre», по ее мысли, может быть разложен на «математические данности»: «красочный аккорд, пространство для его распространения и границы линии в соответствии с сложностью и силой краски».²⁰ Эти «математические данности» Веревкиной являются аналогом «элементов живописи», которые Кандинский начнет выделять в ходе работы над «композициями для сцены» начиная с зимы 1908/09 гг.

«Я думаю еще, — писала Веревкина Явленскому, — что если взять верно аккорд — красное дерево, синяя земля, зеленое небо — можно получить то же впечатление естественности, как и от обыкновенного сочетания: зеленое дерево, синее небо, красная земля. (...) В искусстве все условно, не условно только действие видимого на душу худож-

ника».²¹ А в «Письмах к неизвестному» она размышляла о том, как следует искать такую форму, которая бы соответствовала сильному красочному аккорду: «Чем многоцветнее впечатление, тем меньше возможностей для формы, меньше возможностей для реальной формы. Многоцветное впечатление должно найти форму, которая бы его поддержала в пределах возможного, причем так, чтобы не произошло нарушения ее собственной сущности. Вот путь, по которому должны следовать служители краски».²²

Все эти рассуждения Веревкиной, а также и ее мысль обо всем известной, но забытой художниками способности цвета растворять форму²³ соответствуют логике раннего живописного развития Кандинского вплоть до 1909–1910 гг., которую он сам анализировал в тексте для несостоявшегося доклада в Кельне в январе 1914 г. Художник описывал там долгий путь, который начался с поисков «такой предметности, которая могла бы дать оправдание краскам».²⁴ Лишь очень медленно освобождаясь от «этого предрассудка», начиная с 1910 г. он наконец дал возможность предметам на своих картинах «постепенно, шаг за шагом рас- творяться».²⁵

¹⁹ Письмо Веревкиной Явленскому из Нормандии, где она отдыхала вместе с Александром Зальцманом возле мыса Картере, в Мюнхен 28 сентября 1903 г.; см. Письма Веревкиной Явленскому-224–226.

²⁰ Там же-226.

²¹ Там же.

²² Тетрадь # 3 (1905), рук. стр. 190 (см. *Werefkin Lettres a un Inconnu*-166).

²³ Там же-186 (*Ibidem*-165).

²⁴ *Избранные труды* 1-320.

²⁵ Там же-321.

²⁶ Там же-325.

²⁷ См. *Czapok Grundprobleme der Malerei*. Экземпляр книги Чапека, с многочисленными следами внимательного чтения, хранится ныне в личной библиотеке Кандинского (РК). Чапек учился у Веревкиной в 1906–1907 гг. См. сравнение отдельных пассажей из учебника Чапека и из трактата «О духовном в искусстве» (*Fäthke Marianne Werefkin* 95–98, 111–113).

²⁸ См. *Crane Line & Form*-266.

²⁹ См. *Czapok Grundprobleme der Malerei*-131. Эту мысль, а также цитату из Крейна Кандинский пометил карандашом на полях своего экземпляра (РК).

³⁰ *Ibidem*-7.

Однако если до 1909–1910 гг. Кандинский, таким образом, был в своих поисках не один, то в дальнейшей работе, состоявшей в последовательном освоении начиная с 1911 г. живописных средств абсолютной живописи, он постепенно все больше отдалялся от окружающих его художников. Речь шла о принципиальном преодолении как общесимволистской, так и декоративной концепции «красочной композиции» и связанных с ними трех опасностей: стилизованной, орнаментальной и экспериментальной формы.²⁶

Весьма показательно сравнение теоретических сочинений Кандинского с книгой «Основные проблемы живописи» (1908) ученика Веревкиной, чешского живописца Рудольфа Чапека, в которой, в частности, находили сходство с «О духовном в искусстве».²⁷ Однако больше, чем сходство между двумя книгами, нам важно здесь их различие. Ориентация на новое – это основное отличие Кандинского от Чапека – с особой силой проявилось в том, как оба художника-теоретика трактовали вопрос о сближении живописи и орнамента. Наблюдая на преимущественно цветовом и музыкальном характере живописной композиции, Чапек оставался в эстетических рамках симво-

листско-декоративной живописи, не подвергая сомнению постулируемое там тождество художественных средств в станковой живописи и в декоративных и прикладных искусствах. В подтверждение этой идеи он приводил цитату из книги «Линия и форма» одного из основателей и главных теоретиков английского «Движения искусств и ремесел» («Arts and Crafts Movement») Уолтера Крейна: «Не всякий декоративный образец является картиной, но всякая картина готова стать декоративным образцом».²⁸ Действительно, – писал Чапек, – легко обнаружить все известные, часто встречающиеся принципы декоративного искусства также в искусстве изобразительном».²⁹ Чешского художника никак не смущало, что построенные на гармонии красочных пятен и линий картины кто-то может назвать «свободными орнаментами или арабесками»: «Сопутствующий им смысл принимается во внимание, так сказать, во вторую очередь».³⁰

Однако ограничиться одной лишь ссылкой на авторитет Крейна в вопросе о соотношении живописи и орнаментики, который не мог не стать дискуссионным еще в конце XIX в., выглядело весьма легковесно. Ведь развившейся в эту эпоху тенден-

ции к сближению малых и больших форм искусства противостояла устоявшаяся точка зрения, восходящая к итальянскому Возрождению и выраженная Альберти. Последний относил украшение к сфере красоты вспомогательной, или дополнительной, которая не способна прямо выражать смысл природной гармонии.³¹ В 1930-е гг., основываясь на том же альбертиевом определении декоративного искусства, племянник Кандинского философ Александр Кожев (сын погибшего на русско-японской войне Владимира Кожевникова, брата художника по матери) доказывал, что живопись его знаменитого дяди не может быть отнесена к декоративной, а является «автономной». Так писал он в статье «Конкретные картины Кандинского», рукопись которой тотчас после окончания послал художнику.³²

Противопоставлять свою художественную практику декоративной живописи Кандинский начал много раньше Кожева, скорее всего, уже летом 1903 г. К этому времени он стал пользоваться среди немецких «художников-декораторов» определенным признанием, и Петер Беренс сделал ему лестное предложение занять кафедру «декоративной живописи» в Дюссельдорфской

Школе прикладного искусства. После некоторого размышления Кандинский, как раз собиравшийся ехать в Одессу к родственникам, все же отклонил его.³³ Дело было, скорее всего, не столько в нежелании отказаться от поездки, сколько в начавшемся именно в это время постепенном отходе русского художника от самой концепции декоративной живописи.

В 1904 г. он удалил из названия своих рисунков гуашью на картоне слово «декоративные» и полностью перешел на наименование «красочные рисунки».³⁴ Выдвижение в них на первый план декоративного элемента более, очевидно, не удовлетворяло художника. Вот что он писал 31 января 1904 г. Габриэле Мюнтер:

«Так странно, что люди видят в моих рисунках только "декоративное" и совсем не замечают содержание. Впрочем, его я и не хочу подчеркивать. Содержание, внутреннее нужно лишь *чувать*. Для меня навязчивое содержание некрасиво, нездорово, неясно. Чуть ли не всегда немедленно требуется и прекрасная форма (разумеется, "прекрасная" в художественном понимании, а для непо-

³¹ См. различение красоты и украшения в шестой книге, «Об украшениях», монументального труда Альберти «De re aedificatoria» (1452): «Красота есть створга соразмерная гармония всех частей (...) украшение есть как бы некий вторичный свет красоты или, так сказать, ее дополнение. (...) красота, как нечто, присущее и прирожденное телу, разлита по всему телу в той мере, в какой оно прекрасно; а украшение скорее имеет природу присоединенного, чем прирожденного» (Альберти О зодчестве: 178).

³² См. Kojève Les peintures concrètes (objectives) de Kandinsky-191-193. Статья написана по-французски и датирована «Ванв, 23-25 июля 1936 г.». Рукопись Кожева с небольшими пометками и комментарием Кандинского хранится в фк и была впервые опубликована в 1992 г. В названии статьи публикаторами поставлено в скобки зачеркнутое Кожевым слово, означающее «объективные»; в русском переводе названия оно было нами опущено. О статье Кожева см. также ниже, и :322.

³³ См. письма Кандинского Мюнтер от 30 августа и 5 сентября 1908 г. (ms Briefe von Kandinsky an Münter). См. об этом также Podnieszka Colore simbolo immagine-58.

³⁴ О соотношении в названиях ранних работ Кандинского «декоративных эскизов» и «красочных рисунков» см. Katz Le catalogue manuscrit des dessins en couleur de Kandinsky-13, 17.

³⁵ ms Briefe von Kandinsky an Münter.

³⁶ См. «Zusammenstellung schöner Far-

священного, возможно, и "некрасивая"). Но иногда не нужно тотчас видеть в вещи прекрасное. Что-то должно сперва действовать неясно. Потом на поверхность выходит прекрасное. И лишь тогда внутреннее, для тонкочувствующего. Вещь должна "звучать", и благодаря этому звуку постепенно можно прийти до содержания. Последнее, однако, никогда не должно быть слишком ясным и односторонним — чем больше возможностей для фантазии и для толкований, тем лучше.

Многие контрасты в ощущениях формы лучше всего перемешать, если хочешь выразить глубокое, серьезное содержание. А глухой и слепой должен спокойно пройти мимо, ничего не замечая. Если же он что-либо замечает, то плохо, — такая вещь точно неблагородна и недорогого стоит. Вот тебе моя философия искусства, о которой я, как правило, говорю безо всякой охоты».³⁵

Противопоставленное в этом тексте понятию декоративного как обозначению внешней формально-цветовой гармонии понятие внутреннего содержания стало рассматриваться Кандинским

на рубеже 1903 и 1904 гг. как основная характеристика живописной композиции. Которая теперь, соответственно, оказалась прямо противопоставлена орнаменту. В одном из написанных в это время ранних теоретических фрагментов художник определил композицию как «сочетание красок», вызывающее «психический отклик», тем отличая ее от орнаментики — «сочетания красивых красок, не имеющих никакого иного значения».³⁶

Мысль о необходимости разграничивать живописную композицию и орнамент по принципу внутреннего и внешнего выглядела, однако, весьма противоречиво в общем контексте художественной теории Кандинского. Ибо эта теория, которая была им тогда же, в начале 1904 г., впервые пространно сформулирована в «Языке красок (I)», жиджилась, о чем мы писали выше, на принципах работы с красками, характерных для декоративной живописи и декоративно-прикладного искусства, а значит, как раз для орнамента. Концепция же декоративной живописи основывалась на принципиальной общности больших и малых искусств, обусловленной их общим происхождением из некогда единого символического искусства. Эта мысль, мощно заявленная представителями

бен...» («Сочетание красивых красок...», до 1904; *Gesammelte Schriften* 279). Полную цитату см. № 134:14.

венской школы искусствознания в их трудах о символическом значении древнего, в том числе восточного, искусства.³⁷ была подхвачена художниками-теоретиками германского югендстиля. В комментарии к нашему изданию «О духовном в искусстве» мы приводим пространную цитату из статьи «Линия» одного из главных теоретиков югендстиля, бельгийского архитектора и дизайнера Анри Ван де Вельде, которая была опубликована в сентябрьском номере берлинского еженедельника «Die Zukunft» за 1902 г.³⁸ Кандинский был с этой статьей, безусловно, знаком, ибо можно обнаружить переклички с ней в его фрагменте из «Языка красок» (I):

«Мы, художники нашего времени, не можем немедленно абстрагироваться от форм, предоставленных нам природой. При компоновке даже фантастических существ, будь то боги, черти, сверхлюди, чудовища, мы остаемся крепко привязаны к формам, которые переданы нам нашим глазом. Так было и раньше, у голландцев с их любовью к черту. Они недавно ушли от древних египтян, китайцев и многих диких народов. Фантастическое суще-

ство составлялось и до сих пор еще составляется из различных частей различных живых зверей, причем эти отдельные части растягиваются в длину или ширину. Атрибуты черта оставались одними и теми же у всех новых народов столетиями: рога, хвост, козлиные ноги. Все из природы. В последнюю нашу эпоху реализма и позднее импрессионизма развитие фантастического сильно затормозилось.

Дракон до сих пор остается все тем же существом, вылепленным из ящерицы, змеи и летучей мыши. А смерть у нас – все еще полностью или частично лишенный кожи скелет, которому и сегодня иной художник обязательно даст в костлявую руку косу. Все эти старые истрепанные символы, уже неспособные впечатлить даже ребенка, продолжают до сих пор использоваться символистами. Так что совсем не удивительно, что многие из них ненавидят эти символы так же, как импрессионисты ненавидели коричневый соус. Эти художники, если они не хотят насильственно изобретать новые символы (за что им хвала), охотнее всего используют настоящих живых существ, которых наделяют

³⁷ В первую очередь мы имеем в виду Алоиза Ригля в его знаменитую книгу «Позднеимперская художественная промышленность» (1901; см. Riegl Die spätrömische Kunstindustrie).

³⁸ Van de Velde Die Linie. См. № 134:16.

³⁹ См. Gesammelte Schriften-267.

⁴⁰ См. «О духовном в искусстве» (1911, № 134:20 слл.). Ср. № 134:16.

⁴¹ См. Van de Velde Die Linie-387.

⁴² См. Endell Formenschönheit und dekorative Kunst-75.

способностью воздействовать на нашу душу только путем группировки или композиции». ³⁹

Это рассуждение, в котором речь шла о живописи, позднее, в 1908–1909 гг., было переосмыслено и в «Языке красок» (II) перенесено на орнаментальные формы. На этой основе Кандинский написал пассаж об орнаментике для главы VII, «Теория», первой немецкой редакции «О духовном в искусстве». ⁴⁰

Таким образом, в момент написания «Языка красок» (I), именно тогда, когда он особенно близко подошел к декоративной живописи и художественной теории югендстиля, Кандинский стал стремиться к тому, чтобы от нее отграничиться. Причем, очевидно, с тем большей силой, чем более зависимым от нее он себя сам чувствовал. Так, русскому художнику было прекрасно известно, что в рамках югендстиля были сделаны первые серьезные попытки сформулировать основные принципы психологии восприятия формы, взятой вне зависимости от соответствующего ей предмета, создать, по словам Ван де Вельде, «научную теорию линий и форм». ⁴¹ Другой важный представитель югендстиля, считавший себя про-

возвестником нового искусства, Август Эндель писал в 1898 г.: «(...) мы находимся не только в начале нового стилистического периода, но и в начале развития совершенно нового искусства – искусства, которое при помощи ничего не обозначающих и ничего не изображающих, а также ни о чем не напоминающих форм сможет возбуждать нашу душу так же глубоко и сильно, как это до сих пор было подвластно одной лишь музыке с ее тонами». ⁴² В ответ на это пророчество Энделя, Кандинский написал в «Языке красок» (I):

«Когда мы думаем о сочетании *формы и краски* и об их многочисленных (бесконечных) комбинациях и последствиях, то, в конце концов, видим лишь два пути, открывающиеся перед композитором красок:

- 1) Композитор красок либо использует привычные формы из жизни (реальные или абстрактные) и стремится довести красочную композицию через эти формы до наивысшего психического звучания.
- 2) Либо он совершенно отказывается от живых форм (реальных или абстрактных, т. е. существ, созданных людьми, как в религии,

сказке, и т. д.) и заключает краску в абстрактные формы, имеющие вид геометрических, в результате чего приближается к орнаменту.⁴³ Поскольку современное искусство еще совершенно не готово ко второму пути, то оставим этот путь на далекое будущее, когда человечество дорастет до него, и обратимся к помощи живых форм».⁴⁴

Осознание того, что искусство стоит на пороге радикальных преобразований, о чем писал в 1898 г. Эндель, стало в первые годы XX в. всеобщим достоянием, но нашло особенно благодатную почву в среде русских мюнхенцев, увлеченных идеями высокого служения искусству. Об этом не без определенной экзальтации писал Марианна Верекина. В унисон с ней Кандинский в 1904 г. утверждал «без преувеличения», что если ему удастся выполнить поставленную в «Языке красок» (I) задачу, то он «сможет указать живописи новый, прекрасный путь, открывающий возможности для бесконечного дальнейшего развития».⁴⁵ Ибо в задуманном им теоретическом сочинении речь шла не о том, чтобы собрать воедино полезные советы по живописной технике и сформулировать законы

гармонии, будто они являются «чем-то неизменным или постоянным во времени, как, к сожалению, считают еще многие теоретики и практики».⁴⁶ Так Кандинский писал в одном из фрагментов, которые составляют рукопись «Язык красок» (I). А в другом из них он утверждал:

«Моя цель проще и труднее, ибо вся книга — лишь указание пути, который я внезапно увидел перед собой и который, возможно, знаком еще очень многим. Труднее потому, что я хотел бы получить новые глаза и с помощью этих новых глаз коснуться тех струн человеческого сердца, которые почти никогда не пробуждаются картинами. Но современный человек прочно закрывает свое сердце и всеми силами не пускает в него».⁴⁷

Относя, в отличие от Энделя, начало нового искусства в далекое будущее, когда «человечество дорастет до него», Кандинский имел в виду сложность адекватного восприятия живописи, использующей геометрические и иные формы и которую в главе VII «О духовном в искусстве» он называет «новой орнаментикой».⁴⁸

⁴³ В нашем переводе этого предложения мы следуем рукописи в мз. Ср. перевод опубликованного текста: «Либо он совершенно отказывается от живых форм (реальных или абстрактных), т. е. существ, созданных людьми (религия, сказка и т. д.), и заключает краску в абстрактные формы, имеющие вид геометрических, в результате чего приближается к орнаменту» (*Gesammelte Schriften* - 268).

⁴⁴ *Gesammelte Schriften* - 268-269.

⁴⁵ Письмо Кандинского Мюнтер от 25 апреля 1904 г. (*Les Briefs von Kandinsky an Münter*). Ср. в «Определении красок»: «Если я получу в дар от судьбы доволно времени, я открою новый международный язык. Он будет вечным и будет бесконечно развиваться, и он не называется эсперанто. Он называется живопись» (*Gesammelte Schriften* - 251).

⁴⁶ «Язык красок» (I); *Gesammelte Schriften* - 270.

⁴⁷ *Ibidem* - 271.

⁴⁸ Р1РК1, и-137:6 слл. См. также № 137:12

⁴⁹ *Berger Katechismus der Farbenlehre* - 239.

Как засвидетельствовано его парижской библиотекой (ГК), Кандинский весьма заинтересовался посвященным этому вопросу пассажем из упоминавшегося нами выше «Катехизиса учения о цвете». Эрнст Бергер рассказывал там о виденных им на выставках картинах, которые «ничего не должны обозначать и представляют собой лишь одно гармоничное красочное звучание, о чем говорят их названия: Гармония в белом или Гармония в синем и в серебре, Гармония в желтом, синем и фиолетовом, и т. д.». Бергер категорически осуждал такого рода художественную практику: «Подобные попытки имеют лишь одну цель – возбуждать глаз, и могут служить образчиком для ковра или чего-либо в этом роде, с искусством же подобные “художнические капризы” не имеют ничего общего».⁴² Против этих строк Кандинский оставил пометку на полях своего экземпляра «Катехизиса...», очевидно, размышляя над тем, как аргументировать иную точку зрения на подобные живописные композиции. Ибо реакция Бергера свидетельствовала о том, что такие произведения не функционировали и были просто непонятны вне рамок модернистской эстетики германского югендстиля, в которых молодому русскому ху-

дожнику становилось все более и более тесно.

Давно окончившего университет и приближавшегося к сорокалетию Кандинского более не устраивала роль ученика, каковым он был в мастерской Ажбе и затем в классе Штука, а тем более в «русском салоне» Марианны Веревкиной. Встав во главе художественного объединения «Фаланга», он организовал в 1901–1904 гг. двенадцать выставок. Таким образом он получил возможность вступить в прямой диалог не только с мастерами мюнхенского и, шире, немецкого и международного югендстиля, например, с голландским живописцем Яном Торопом, но и с представителями символизма и позднего импрессионизма. Так, седьмая выставка «Фаланги» в мае-июле 1903 г. была посвящена Клоду Моне, а десятая, в марте-апреле 1904 г., – живописи французских и бельгийских постимпрессионистов: Анри Тулуза-Лотрека, Феликса Валлотона, Поля Синьяка и Тео ван Рейссельберге.

В Германии начала века современное французское искусство было дискуссионной темой, ибо традиционно критикуемый импрессионизм нашел себе там вдохновенного защитника в лице искусствоведа и писателя Юлиуса Мейера-Грефе.

В своей трехтомной «Истории развития современного искусства» (1904)⁵⁰ он заложил основы нашего сегодняшнего видения истории искусства XIX в., где французское искусство заняло важнейшее место. А в вышедшей в 1905 г. и вызвавшей большой шум в Германии книге о Беклине Мейер-Грефе подверг критике центральную роль, которая в германоязычных странах отводилась швейцарскому художнику. Декоративности и монументальности Беклина он противопоставил «живописность», свойственную французской школе, высшее проявление которой он усматривал в творчестве Эдуарда Мане.⁵¹ Вызвавшая обширную полемику в Германии концепция современного искусства, развиваемая Мейером-Грефе, не могла пройти мимо Кандинского в тот момент, когда он почувствовал, что пришло наконец время обозначить свой собственный путь в живописи.

Готовясь в 1906 г. к путешествию в Париж, он пометил в записной книжке: «Мейер-Грефе — новое искусство».⁵² А через год, по своему возвращении оттуда, Кандинский дал одной своей картине название в духе тех, которые были в свое время раскритикованы Бергером: «К. <т.е. Композиция> с зеленым и синим».⁵³ Картина относилась

к несохранившейся серии из восьми произведений, созданных в Берлине в сентябре 1907 — апреле 1908 гг. Берлинская серия знаменовала собой завершение работы над «красочными рисунками» и предвещала появление в творчестве Кандинского первых «Композиций», а также «Импровизаций» и «Импрессию».

Систематически давая в 1909–1911 гг. своим картинам музыкальные названия, Кандинский открыто указывал на преемственную связь своего творчества с декоративно-модернистской традицией. Одновременно он все больше удалялся от нее, последовательно противопоставляя поискам внешней, формальной красоты, далее которых не уходили, по его мнению, художники-декораторы, свою собственную концепцию художественного содержания. Вместе с декораторами в мишень критики Кандинского попадали и современные французы с претившей ему «живописностью», которая, напротив, столь высоко оценивалась Мейером-Грефе.⁵⁴ Так, в отталкивании от символистской живописной эстетики и в полемике с импрессионизмом и постимпрессионизмом, постепенно обозначалась во всей своей оригинальности и уникальности художественная

⁵⁰ Meyer-Graefe Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst.

⁵¹ Meyer-Graefe Der Fall Böcklin.

⁵² См. записную книжку из Городской галереи в Доме Ленбаха (GMS 334, S. 26). Отметим, что «новое искусство» написано по-русски.

⁵³ Имеется в виду несохранившаяся картина «C. mit grün und blau». «C.» в названии ее и других картин этой серии, написанных в Берлине в 1907–1908 гг., традиционно прочитывается как «Com-

position» (см. Barnett Kandinskys Hauskataloge - 52).

⁵⁴ См. P2П1, нн-165:9; ср. также 165:10.

концепция самого Кандинского. Он предлагал свой собственный путь создания современного искусства, отличный от того, по которому в то время шли во Франции. По мысли художника, этот путь должен был прежде всего привести искусство к обретению нового содержания.



МУРНАУ: «ДУХОВНЫЙ ПОВОРОТ»
И «СТРЕМЛЕНИЕ К ПРИМИТИВУ»

Вопрос о форме и содержании в искусстве как о соотношении там «что» и «как» впервые был поставлен Кандинским в большом связном тексте (1908 – первая половина 1909), получившем название, как и собрание его ранних фрагментов, – «*Farbensprache*», в нашем издании – «Язык красок» (II). Эта рукопись и стала Urtext'ом трактата «О духовном в искусстве», над первой немецкой редакцией которого художник начал работать уже летом 1909 г. В ней рассуждение о «что» и «как» было помещено в конец главы II, «Движение». В обоих этих текстах¹ Кандинский утверждал, что стремление в искусстве к новой форме способно стать началом «спасения» среди всеобщего упадка; однако впоследствии искусству предстоит встать на новый путь, на котором оно

найдет свое утерянное содержание, причем уже не старое, предметное, а новое, художественное.

«Переход к “что” (...) и есть тот момент, в котором мы живем нынче», – писал Кандинский осенью 1910 г. в русском переводе «О духовном в искусстве», куда он включил новое начало главы III, «Поворот».² Ее название в немецких редакциях трактата – «Духовный поворот» – впервые было использовано летом 1909 г. в самом раннем черновом плане будущего трактата.³ В варианте начала этой главы из немецких редакций «О духовном в искусстве» (переведенном для второй русской редакции P2) он перечислил основные симптомы поворота в разных сферах духовной жизни. С большой художественной убедительностью он описал там психологическое состояние человека в современном

□ 50-1

Обложка альманаха «Синий всадник»
Мюнхен, «R. Piper», 1912. фк, Париж

□ 51-1

Франц и Мария Марк, Габриэле Мюнтер
и Кандинский на балконе их мюнхенской
квартиры, Аймиллерштрассе, 36,
1911–1912
MES, Мюнхен

1 «Язык красок» (II), стр. 24–26 рукописи (см. *Gesammelte Schriften*-294). Ответствующий фрагмент первой немецкой редакции «О духовном в искусстве» (см. в русском переводе – P1PK1, III:322 сл.).

2 См. P1PK1, III:207:14.

3 Черновик содержания #1 (см. *M1PK7, III:322).



мире, где рушатся все столь долго казавшиеся ему прочными основания и он «отвращает свой взор от внешнего и обращает его внутрь себя». По его убеждению, «литература, музыка и искусство представляют из себя первые чувствительные области, которые в реальной форме отмечают духовный поворот».⁴

Ощущение того, что наступил «духовный поворот», полностью изменило настрой текстов Кандинского. Когда в 1904 г. он писал в «Языке красок» (i) о своем желании «коснуться струн человеческого сердца, которые почти никогда не пробуждаются картинами», то исполненный пессимизма из-за того, что его современники всячески противятся открыть свое сердце новому содержанию, он откладывал на будущее эту задачу, призывая не топить и не насиловать естественного хода событий.⁵ А в первых немецкой и русской редакциях «О духовном в искусстве» (1909–1910) он уже с уверенностью писал как о недалеком будущем о том времени, когда художник будет стремиться пробудить тончайшие чувства и эмоции, которым «нет названия», и его создание «непременно вызовет в зрителе к тому способном более тонкие эмоции, для которых не найти слов на нашем языке».⁶

Желая описать ощущаемый им «духовный поворот», Кандинский включил в новую рукопись, «Язык красок» (ii), обширные части, посвященные вопросам духовной жизни, а также ключевые обобщающие метафоры, которые позднее были возвращены в трактате «О духовном в искусстве». Прежде всего, это фигура движущегося треугольника как схематический образ духовной жизни; далее, духовная атмосфера, которую составляют всевозможные чувства и мысли. В XIX в. преобладающую роль в ней, рассуждал автор, играли материалистические воззрения, а в последнее время они постепенно потеряли прочность и уступили место новым веяниям. Эти новые веяния затронули как науку, так и «свободное творчество», где «сильная рука» Мориса Метерлинка «привела нас (...) в мир, который часто называют сверхчувственным».⁷ Обширные части, трактующие о вопросах духовной жизни, были переплетены в рукописи – причудливо и бессистемно, большей частью путем ассоциативных связей, – с текстами, посвященными сугубым проблемам живописи. Расширение проблематики повлекло за собой необходимость уточнить первоначальное название задуманного сочинения. В часто репродуци-

4 См. р2п1, н1-185:10–15. Об истории начала главы iii в немецких и русских редакциях см. § 25:5.

5 *Gesammelte Schriften* 271. См. подробную цитату выше, н1:XX.

6 Кандинский, правда, тотчас же замечает: «Но редко способен зритель наших дней к таким вибрациям душевным». См. р1рк1, н9:5 слл.

7 См. «Язык красок» (ii), стр. 55 рукописи (*Gesammelte Schriften* 301). См. также стр. 17–23, 53–58 рукописи

(*ibidem*: 293–294, 301–302).

8 О датировке этого эскиза см. н1:322.

9 Процесс трансформации «Языка красок» (ii) в редакцию н1 «О духовном в искусстве» можно проследить по Пламам и Черновикам оглавления, которые мы публикуем (см. н1-596:5, 596:5, 608:5, 610:5, 596:5, 612:5).

10 О том, как соответствующие части «Языка красок» (ii) были перераспределены между главами i и viii «О духовном в искусстве», см. § 153:5, и § 560:5.

11 Речь идет об экземпляре второго издания трактата «Theosophie» (первое издание – 1904) и о статьях, опубликованных в журнале «Lucifer-Gnosis». См. *Steiner Theosophie* (хранится в mes) и *Steiner Lucifer-Gnosis* (хранятся в mes и fd). Русский перевод пассажа о теософии из редакции н3п1 см. н1-631:5 слл. и р2п1, н1-183:5.

12 См. н1-632:11

руемом эскизе обложки будущей книги гуашью на темно-сером картоне (Ш-122:207), который датируется, предположительно, 1909 г.,⁸ первое название, «Farbensprache» («Язык красок»), написанное более мелкими буквами, находится на втором плане, а на первый план выходит новое, которое в конце концов становится окончательным: «Über das Geistige in der Kunst» («О духовном в искусстве»). Этот эскиз обложки с «промежуточным» двойным названием соответствует, скорее всего, периоду перекомпоновки рукописи. В ходе нее художник сгруппировал большинство пунктов на темы духовной жизни в четырех главах и поместил их в начало, выделенное в отдельную большую часть I трактата под названием «Общее». Пассажи о физиологическом и психическом воздействии на человека красок на палитре, с которого начиналась рукопись «Язык красок» (II), оказался теперь перенесен в начало части II, «Живопись», где объединились главы V–VII, восходящие к более ранним текстам.⁹ Вынесение в «О духовном в искусстве» на передний план темы духовного было композиционно подчеркнуто тем, что последняя в части II глава VIII, «Творение и художник», которая в первых немецкой и русской

редакциях трактата была заключительной, возвращала читателя к духовной и общеэстетической тематике части I, разрабатывая целый ряд вариаций на мотивы из главы I, «Введение».¹⁰

Центральное место среди всех текстов, трактующих темы духовного, занял в немецких редакциях «О духовном в искусстве» помещенный в главу III пассаж о теософии, где Кандинский ссылался на сочинения Штейнера 1904–1908 гг. из своей личной библиотеки.¹¹ Он был написан летом 1909 г. и занял в немецких редакциях главы III, «Духовный поворот», ключевое место, став завершением рассуждения о духовных поисках в области науки. Теософия была там названа Кандинским «одним из величайших духовных движений», объединяющим людей, которые «путем внутреннего познания пытаются подойти к проблемам духа».¹²

Кандинский присутствовал на одной из знаменитых лекций Штейнера в «Доме архитекторов» в Берлине вместе со своей бывшей ученицей из «Фаланги» Марией Гислер и ее мужем Александром Штракошем в марте 1908 г.¹³ Что же касается докладов, с которыми Штейнер выступил в августе 1909 г. в Мюнхене, то на сегодня не суще-

¹⁰ Сила впечатления, произведенного этой лекцией на Штракоша, была такова, что он тотчас сблизился со Штейнером и стал его личным секретарем. См. об этом *Strakosch Lebenswege mit Steiner*: 23–25 sqq.

ствует прямых свидетельств того, что Кандинский (живший в то время в Мурнау – баварском горнодолинном предгорьях Альп на берегу озера Штаффельзее) сам на них присутствовал, но в МЕС хранится машинописный текст этих лекций (с его пометками).¹⁴ Точно так же мы не знаем, видел ли Кандинский, в том же 1909 г. в Мюнхене, пьесу французского писателя-мистика Эдуарда Шюре «Дети Люцифера» (1900) в постановке Штейнера. Нет никаких сомнений, однако, что как доклады Штейнера, так и мюнхенская постановка пьесы Шюре входили в круг тем, широко обсуждавшихся Кандинским и Мюнтер с их друзьями.

Пассаж о теософии в «О духовном в искусстве» интересен прежде всего тем, что теософская практика уподоблена там художественной деятельности. Кандинский утверждает, что основательнице Теософского общества Елене Блаватской удалось разработать метод внутреннего познания благодаря тому, что она одной из первых установила «крепкую связь» между культурой Индии («этими «дикарями»») и «нашей» (то есть европейской) культурой. В этом ее духовная работа может быть уподоблена работе современных художников, которые так же, как и она, «ищут по-

мощи у примитивов» в своем стремлении «дать простор нематериальным стремлениям и поискам жаждущих душ».¹⁵ Кандинский приглашает читателя вернуться к начальной части главы I, «Введение», посвященной вопросу о «внутренней родственности» современных художников с «примитивами».¹⁶ В этот текст, написанный в тот же период, что и фрагмент о теософии, он включил отдельные важные мотивы из более ранних рукописей конца 1908 – начала 1909 гг.: «Язык красок» (II) и первое немецкое Предисловие к «Композициям для сцены». К тем же ранним рукописям в основном восходит и глава IV, «Пирамида» (последняя из первой части трактата), первоначальный вариант названия которой, «Монументальное искусство», более точно указывал на ее тему.

Таким образом, у истоков трансформации первоначального замысла «Языка красок» в «О духовном в искусстве» лежала одновременная разработка Кандинским трех тем: темы примитива, темы духовного познания и темы монументального искусства. Написание посвященных им четырех глав, составивших первую (общую) часть трактата, произошло в промежуток времени между концом 1908 и 1910 гг. и соответ-

¹⁴ См. Steiner Der Orient im Lichte des Okzidents. Девять докладов, под общим названием «Der Orient im Lichte des Okzidents – die Kinder des Lucifer und die Brüder Christi» («Восток в свете Запада – дети Люцифера и братья Христа»), были прочитаны Штейнером в Мюнхене 23–31 августа 1909 г. Они имели большой резонанс, их посетили более 600 человек. Согласно хранящемуся в МЕС счету на имя другой бывшей ученицы художника в «Фаланге», Эмми Дреслер, машинописный текст этих докладов был выслан ей в

Мюнхен берлинским Философско-теософским издательством 3 мая 1911 г. Позднее она, по всей вероятности, передала его Кандинскому.

¹⁵ См. русский перевод Кандинского – Р2П1, №185:25. См. также №631:9. слл. и №632:4. слл.

¹⁶ См. Р1РК1, №6:14.

¹⁷ См. Hoberg Kandinsky und Münter. 45–49. Этот «Дневник» был написан позднее, в мае 1911 г.; хранится в МЕС.

¹⁸ Ibidem. 46.

¹⁹ Воспоминания Явленского (см. Weiler Jawlensky – Köpfe, Gesichte, Meditationen. 112). Помимо общих выставок NKVM, в июне 1909 г. в Харне была организована отдельная выставка двух художников. См. о ней Kandinsky und Jawlensky in Murnau. 18–20; вообще, о Явленском в Мурнау см. Ibidem. 39–51.

²⁰ См. Ibidem. 20.

ствует важнейшему периоду в творчестве Кандинского – возвращению в Мюнхен после нескольких лет странствий. Художник снял в Мюнхене мастерскую на Айнмиллерштрассе, где оставался вплоть до начала войны. Тогда же они с Мюнтер открыли для себя Мурнау, и в конце лета 1909 г. Мюнтер купила там дом, в котором они стали проводить несколько месяцев в году.

В Мурнау в 1908–1909 гг. Кандинский и Мюнтер тесно сблизилась с Явленским и Веревиной. Результатом этого стало основание в январе 1909 г. «Нового мюнхенского художественного объединения» («Neue Künstlervereinigung München», NKVM); его первым председателем стал Кандинский, а его заместителем Явленский. В так называемом «Дневнике» Мюнтер вспоминала о летних месяцах 1908 и 1909 гг., проведенных ею и Кандинским в Мурнау вместе с «гизелистами».¹⁷ Она там писала, что в то лето «после некоторых мук осуществила большой скачок от более или менее импрессионистской живописи с натуры к нащупыванию содержания – к абстрагированию – к передаче сути»:

Это было прекрасное, интересное, радостное время работы, проведенное в многочислен-

ных разговорах об искусстве с полными воодушевления «гизелистами». С особым удовольствием я показывала свои работы Явленскому – с одной стороны, он охотно и много хвалил, с другой стороны, многое объяснял, делился со мной пережитым и достигнутым и – говорил о «синтезе» (...). Мы, все 4, работали с большим рвением, и каждый из нас развивался. (...) Совершенно невероятное развитие Кандинского началось именно тогда.¹⁸

Вспоминая этот период уже в 1930-е гг., Явленский также отмечал, что они с Кандинским очень много работали в Мурнау вместе и много тогда вместе выставлялись.¹⁹ Написанные ими в 1908–1910 гг. пейзажи свидетельствуют о значительном сближении живописной манеры обоих художников. Это касается широкого свободного письма, выбора ярких, часто локальных красок, неожиданных композиционных решений, а также постановки близких чисто технических задач и использования новых живописных материалов.²⁰ В мурнау-ских пейзажах Кандинскому удалось воплотить те художественные принципы, которые у него давно

уже ассоциировались с Явленским. В 1930-е гг. он вспоминал с благодарностью, как еще в самом начале их знакомства, в 1897 г., Явленский научил его рисунку головы: «Я тогда многому у Вас выучился и останусь за это всегда глубоко благодарен. Дело было для меня не в голове, а в органической связи, слитности форм, существующих только "в сумме"». ²¹

О приобщении Кандинского и Мюнтер к эстетическому опыту Явленского свидетельствует прежде всего заимствование у него термина «синтез», за которым стоял синтетизм Гогена, а также живопись Фердинанда Ходлера и фовистов. ²² Формулируя в циркулярном учредительном письме (1909) цели NKVM, Кандинский, по сути, пересказывал Явленского, когда он писал:

Мы исходим из той мысли, что художник кроме впечатлений, получаемых от внешних явлений, непрерывно собирает в своем внутреннем мире переживания (...) причем стремится освободить (...) формы от всего случайного, чтобы сказать с особой силой только необходимое, т. е. он ищет того, что кратко называется художественным синтезом. ²³

В 1909–1910 гг. в живописи Кандинского предмет начал постепенно «растворяться» под воздействием силы красок; в течение 1909 г. Кандинским были написаны первые «Импровизации», а зимой 1909/10 гг. – первые «Композиции». В них изображалась «жизнь бестелесного» – так толковал свою живопись сам Кандинский в презентации членов Объединения, которую он набросал вчерне во время подготовки первой выставки NKVM в мюнхенской галерее Танхаузера в конце 1909 г. ²⁴ Очевидно, его тогда не смущало отличие своих картин от работ его товарищей по Объединению. Напротив, – заявлял он там же, – при очевидных различиях (Явленский и Мюнтер работают непосредственно с натуры, Веревкина «переводит» природные явления), все художники NKVM отказываются от того, чтобы «живописно трактовать внешние красоты», их характеризует «обращение с природой как со словарем и применение природных форм в целях композиции». ²⁵

Понимание того, что общая внутренняя установка важнее случайного внешнего сходства, открывало перед Объединением большую выставочную свободу. Так, наивысшей точки достигла деятельность NKVM в сентябре 1910 г.,

²¹ Письмо Кандинского Явленскому из Нейи в Висбаден 23 марта 1934 г.; хранится в Bauhaus-Archiv.

²² См. Kandinsky and Jawlensky in Murnau: 46–49.

²³ Авторская русская версия текста приводится здесь по второму «Письму из Мюнхена» («Аполлон», январь 1910; *Избранные труды* 1–62). На немецком языке см. Gründungszyklus: (Das graphische Werk 438–439).

²⁴ «Entwurf zu "Bezeichnung der Mitglieder der NKVM"»; рукопись на полях бланка приглашения к участию в первой выставке NKVM (мес.; публикацию см. *Gesammelte Schriften* 327).

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ См. статью Кандинского «Франц Марк» (1936), написанную для парижского журнала «Cahiers d'Art» к двадцатилетней годовщине гибели Марка под Верденом (русский перевод – *Избранные труды* 11: 304).

²⁷ Русский перевод сделан нами по переизданию текста Поз (Hüneke *Der Blaue Reiter* 29–30).

²⁸ «Zur Ausstellung der "Neuen Künstlervereinigung" bei Thannhauser»; см. Marc Briefe, Schriften und Aufzeichnungen 219.

²⁹ Об этой восточной выставке Кандинский писал с восторгом в пятом «Письме из Мюнхена» для журнала «Аполлон» (октябрь–ноябрь 1910; см. переиздание *Избранные труды* 1: 73–76). Много позд-

когда в мюнхенской галерее Танхаузера была устроена вторая выставка Объединения, на которую были приглашены многие французские художники, среди которых Андре Дерен и Пабло Пикассо. Критика встретила выставку непониманием и насмешками; публика – плевками.²⁶ Всеобщее мнение об этой «абсурдной выставке» высказал в газете «Münchener Neueste Nachrichten» художественный критик Максимилиан Карл Роз. С сарказмом писал он о том, что «здесь вполне осуществлен синтез – один из лозунгов этого мюнхенского объединения восточных европейцев»: «Мало того, что их выставка в целом – бессмыслица в концентрированной форме, к тому же она обнаруживает еще и синтез всяческих (...) маньеристских форм искусства всех народов и на всех географических широтах, от первобытных каннибалов и до новых парижских декадентов».²⁷ Единственная дружеская, полная понимания реакция на выставку принадлежала мюнхенскому художнику Францу Марку. В письме членам NKVM, которое он написал сразу после открытия выставки в самом начале сентября, он утверждал, что их построенные на ритме и цветовой гармонии работы продолжают линию «одухотворения материи», на-

чатую Гогеном: «Двойной смысл, духовный и орнаментальный, должен привести нас к пониманию, что эти подлинники художники заслуживают серьезного к ним отношения».²⁸

Сближение декоративного и духовного элементов в работах художников NKVM, которое приветствовал осенью 1910 г. Франц Марк, представляет собой особый интерес в связи с вопросом о соотношении живописи и орнамента, который, как мы писали выше, весьма занимал Кандинского. Его, безусловно, должно было обрадовать утверждение Марка о том, что его «Большая Композиция» (на выставке была показана «Композиция II») вполне могла выдержать «опасное испытание», если бы ее повесили рядом с персидскими коврами, которые можно было увидеть на проходившей в Мюнхене знаменитой «Выставке шедевров магометанского искусства».²⁹ Причем, – дополнял Марк, – композиции Кандинского выдержали бы испытание именно «не как ковры, а как "картины"». Таким образом, и для Марка вопрос о дефиниции удаляющейся в сторону абстрактного живописи Кандинского и о ее сближения с декоративным искусством был вовсе не однозначным. В июле 1911 г. Марк возвращался к этой теме, с уве-

нее, в 1947 г., об этой «необычайной выставке» в разговоре с журналистом и художественным критиком Гастоном Дилем вспоминал Матисс (см. Matisse Écrits et propos sur l'art - 203).

ренностью высказывая в письме Августу Макке мысль о том, что даже когда он не был в состоянии «расшифровать» их значение, картины Кандинского «ни в коем случае не напоминали ему ни прикладное, ни декоративное искусство».³⁰

Говоря в письме к Макке с пренебрежением о прикладном и декоративном искусстве, Марк имел в виду современное искусство Германии: в отличие от Композиций Кандинского, оно не выдержало бы испытания при сравнении с персидскими коврами. «Откуда берется наше восхищение этим восточным искусством? — спрашивал Марк. — Не говорит ли оно нам е насмешкой об односторонности и ограниченности наших европейских понятий о живописи? Его в тысячу раз более глубокое понимание цвета и композиции показывает ничтожество принятых у нас теорий».³¹ Диалог с этим восточным искусством как он считал, удастся установить лишь Кандинскому, ибо он работает над принципиальным обновлением нашего понимания живописи. «Большая последовательность его красок уравнивает свободу его рисунка, — не является ли это (подлинным) определением живописи?» — задавал вопрос Марк.³²

Мы подробно остановились на выступлении Марка по поводу первой выставки NKVM, ибо оно свидетельствует о его тонком понимании живописных поисков Кандинского во всей их радикальности. Оно показывает также, что обоим художников должно было сблизить убеждение в необходимости принципиально расширить привычные границы европейского искусства. Это убеждение стало основой их теснейшего сотрудничества по составлению и редактированию первого номера альманаха «Синий всадник». Работа над ним, начавшаяся летом 1911 г., завершилась выходом его в свет в мае 1912 г. Под знаком «Синего всадника» проходила вся организационная деятельность Кандинского вплоть до 1914 г., когда они с Марком начали задумываться над изданием второго выпуска. Война разрушила все планы: Кандинский был вынужден покинуть Германию, Марк был убит под Верденом.

В виде состоявшей из двух человек динамичной и сплоченной «редакции альманаха» Кандинский, очевидно, обрел идеальную для себя форму художественной организации, заменившей собой ставшее слишком громоздким «Новое мюнхенское художественное объедине-

³⁰ Письмо Марка к Макке от 9 июля 1911 г. (?) (Macke & Marc Briefwechsel-58).

³¹ Marc Briefe, Schriften und Aufzeichnungen-219.

³² Ibidem-220.

³³ Выражение из письма Августа Макке художнику Вильгельму Вигеру от 2 декабря 1910 г. (см. Hûnke: Der Blaue Reiter-36).

³⁴ См. письма Кандинского к Мюнтер от 9/22 ноября 1910 г. (мес; фрагмент опубликован — Hahl-Koch Kandinsky-134-135).

³⁵ Предисловие было опубликовано Клаусом Ланкхейтом по машинописи из фонда Макке (см. Der Blaue Reiter-315).

³⁶ Не будучи репринтом, современное немецкое издание альманаха (Der Blaue Reiter) старается максимально точно следовать оригинальному макету Кандинского и Марка; в русском же переводе

(Синий всадник) текстовые и иллюстративные части оказались разделены, что полностью исказило авторскую идею.

ние», где уже в 1910 г. обозначились серьезные внутренние разногласия. Но и тесная совместная работа вчетвером с «гизелистами» была с самого начала обречена на кратковременность, в силу сложности и несовместимости характеров в первую очередь Кандинского и Веревкиной. При создании NKVM «душой всего предприятия» была именно она,³³ и Кандинского, стремившегося к роли главного теоретика и вообще лидера, должна была тяготить необходимость соотносить свои планы с «гизелистами». О своем растущем недовольстве он писал Мюнтер осенью 1910 г. из Москвы, где налаживая контакты от лица NKVM с русскими художниками, все больше чувствовал, что хочет быть полностью автономным.³⁴

В написанном в октябре 1911 г. Предисловии, не вошедшем в опубликованный текст альманаха, оба редактора заявляли, что их целью является отражение художественных событий, которые находятся в прямой связи с поворотом к «эпохе великой духовности» и благодаря этой связи оказываются во внутреннем родстве между собою, даже если внешне рожденные ими произведения выглядят чужими друг для друга.³⁵ Эта мысль была уже высказана Кандинским в упоминавшейся выше

презентации NKVM; однако при работе над альманахом диапазон имевшихся в виду форм искусства стал намного шире и разнообразнее.

Наряду с работами Кандинского, Марка и художников их круга (Габриэле Мюнтер, Альфред Кубин, Пауль Клее, Ганс Арп и др.), в первый номер альманаха были включены произведения представителей берлинской группы «Мост», французских художников (Сезанн, Робер Делоне, Анри Ле Фоконье, Матисс, Пикассо) и русских «диких» (братья Владимир и Давид Бурлюки, Наталья Гончарова), а также многочисленные произведения других культур и эпох, в том числе так называемого «примитивного искусства», рисунки детей и «дилетантов», среди которых таможенник Руссо и композитор Арнольд Шенберг, с которым Кандинский познакомился в начале 1911 г. Расположение на страницах «Синего всадника» всех входящих в его иллюстративный ряд изображений, в их соотношениях между собой и с текстом статей, было тщательно продумано обоими редакторами, ибо должно было обнаружить и показать внутренние связи и аналогии между внешне различными формами.³⁶

В рекламном проспекте (середина января 1912 г.) Марк писал, что составленная ими книга «охва-

тывает новейшее живописное движение во Франции, Германии и России и демонстрирует тончайшие нити, связывающие его с готикой и примитивами, с Африкой и великим Востоком, с таким выразительным искусством первобытных народов и с искусством детей, а в особенности с новейшим музыкальным движением в Европе и новыми сценическими идеями нашего времени».³⁷ Не трудно усмотреть в этом проспекте (а вместе с ним и в концепции самого альманаха) развитие одного и того же комплекса тем, которые, как мы видели выше, были определяющими при трансформации первоначального текста «Язык красок» в «О духовном в искусстве». Это темы «сходства внутренних стремлений» современных художников с «примитивами» и духовного поворота, которые здесь вновь оказываются тесно переплетенными. Тема же свободы художника в выборе формы (чистая реалистика, чистая абстракция и беспредельное число форм, лежащих между ними), которая была лишь намечена в главе VII трактата «О духовном в искусстве», получила развитие в основной теоретической статье Кандинского, помещенной в альманахе, — «К вопросу о форме». Вовсе не удивительно, что художник со-

бирался включить русский перевод статьи во вторую русскую редакцию трактата (1914) в качестве приложения.

В эпоху, когда Кандинский с Марком заинтересовались вопросом так называемого примитивного искусства, само это понятие претерпевало кардинальные изменения, что прекрасно показывает использование его в «О духовном в искусстве». В конце главы VI из первых немецкой и русской редакций трактата (1909–1910), при сопоставлении красного и синего, слово «примитивы» обозначает художников периода, предшествующего Высокому Возрождению («старые немцы, итальянцы и так далее»), а в пассаже о Пикассо из второй русской редакции (1913–1914) речь идет об «искусстве негров, то есть примитивном искусстве».³⁸ В посвященной же этому вопросу части «Введения», возможно, написанной чуть позднее пассажа из главы VI (1910), но также восходившей к «Языку красок» (II),³⁹ Кандинский никак не уточняет, о каких «примитивах» он пишет, имея в виду, скорее всего, самое широкое значение, обнимающее как традиционное, так и новое значение этого слова.⁴⁰

³⁷ Синий всадник: 84–85. Перевод отредактирован по немецкому изданию (*Der Blaue Reiter*: 318).

³⁸ См. РГРК, II: 129–5; Р21, II: 212–15.

³⁹ РГРК, II: 6: 14 слл. Ср. «Язык красок» (II), рукопись стр. 12 и 52, *Gesammelte Schriften*: 291, 301.

⁴⁰ Любопытно сравнить текст Кандинского из «Введения» к трактату о родстве современных художников и примитивов с письмом Верекиной Грабарю от 7 сентября 1895 г., где в сходном кон-

тексте речь шла о примитивах в традиционном смысле, которых Верекина любит «инстинктивно», — у нее самой, по утверждению Явленского, «душа примитива». Верекина писала Грабарю, что примитивы (в отличие от современных художников, которые не способны заботиться одновременно и о «преlestи формы и краски», и об идее) в своих произведениях «давали сразу всю сумму своих знаний, и все, что подсказывала им среда, и наконец, целиком самих себя. На этом основании гении всего мира им

братья. Они были первые, прелестные как дети, поэтичные как первая молодость, простые и ясные как зоря человечества» (Письма Верекиной Грабарю: 177–178).

⁴¹ Письмо 14 января 1911 г., см. Marc & Macke Briefwechsel: 39.

⁴² См. подробное описание всех воспроизведенных в альманахе произведений изобразительного искусства и истории их собрания — *Salmen Der Almanach «Der Blaue Reiter»*.

Учитывая общую историю текста «О духовном в искусстве», можно говорить о настоящем лексическом сдвиге, который в 1909–1911 гг. происходил буквально на глазах. Восприятие современного искусства как искусства «диких», ставшее общепринятым вслед за возникновением фовизма, неминуемо сближало его с творчеством так называемых нецивилизованных народов, к которым тянуло художников не менее, чем их тянуло к итальянским или немецким «примитивам» (вспомним «каннибалов», с которыми хотел объединить «новых парижских декадентов» мюнхенский критик Роз). Однако еще в начале 1911 г. новое словоупотребление не проходило незамеченным. Так, когда Франц Марк рассказывал Августу Макке о своем посещении мюнхенского Этнографического музея, где он остался под сильнейшим впечатлением от деревянной скульптуры Камеруна, «превзойденной, возможно, лишь замечательными произведениями инков», то он поставил в кавычки выражение «примитивные народы» и счел нужным уточнить, что так «выражаются Келер и большинство сегодняшних критиков, когда они хотят охарактеризовать наши устремления».⁴³

Репродукции произведений «примитивного искусства», собиранию которых редакторы альманаха Кандинский и Марк посвятили немало времени и сил,⁴⁴ должны были включить поиски современных «диких» в широчайший контекст, привести их в тесное соприкосновение с традициями, лежащими вне основной линии европейского искусства. Со многими из них Кандинский был близко знаком начиная с 1908–1909 гг. и ранее.

Так, важнейшее значение для осознания Кандинским родства современных художников с «примитивами» имело знакомство в Мурнау с местными мастерами, работавшими в традиционной баварской технике живописи под стеклом («Hinterglasmalerei»), и дальнейшая уже самостоятельная работа в этой технике. По свидетельству Мюнтер, Явленский первым обратил внимание друзей на произведения мурнауского мастера Генриха Рамбольда и на коллекцию расписных стекол, собранную тамошним пивоваром Гансом Кретцем. Мюнтер же первой принялась копировать их, а затем и работать в этой технике, и приобщила к ней Кандинского.⁴⁵ В течение нескольких лет до Первой мировой войны он систе-

⁴³ См. датированную 10 февраля 1933 г. запись Мюнтер, сделанную ею для Иоганнеса Эйхнера (*Hoberg Kandinsky und Mûnter* 51–52). См. об этом также *Salmen Der Almanach «Der Blaue Reiter»* 87–89.

матически обращался к технике живописи под стеклом как к самостоятельному жанру, а также использовал ее, наряду с ксилографией и акварелью, для подготовки своих больших картин.⁴⁴ На многочисленных фотографиях мюнхенской квартиры Кандинского и мурнауского дома Мюнттер можно увидеть на стенах живописные картинки под стеклом, как купленные у местных мастеров и у антикваров (стекла европейской и восточной традиции), так и выполненные Кандинским и Мюнттер.

Вообще, покупка дома в Мурнау повлекла за собой работу по его обустройству и украшению. В ходе нее Кандинский обратился к деревянной скульптуре, ярко расписал лестничные пролеты и специально изготовленную местным столяром простую мебель. Создание этого декоративного интерьера приобщало художника к народным промыслам Верхней Баварии, которые в это же время стали вызывать интерес у местных жителей.

В 1906–1911 гг. в Мурнау под руководством специальной комиссии по украшению города были произведены росписи многочисленных фасадов.⁴⁵ Это не могло не разбудить в Кандинском воспоминаний о «больших двухэтажных резных избах с блестящим самоваром в окне», которые он посетил в ходе этнографической экспедиции 1889 г. на север России; его зарисовки того времени сохранились в так называемой Вологодской записной книжке, которая была обнаружена в его мастерской в Неи уже после кончины Нины Кандинской.⁴⁶

Позднее, в знаменитом пассаже из «Rückblicke» Кандинский описал свои ощущения цветного пространства, пережитые им в северной русской избе, когда «живопись обступила» его, и соотнес его с пространством расписных русских церквей и тирольских и баварских капелл.⁴⁷ Цветное внутреннее пространство крестьянского дома и церкви и описанный художником в том же тексте деревен-

⁴⁴ Например, живописное стекло «Sinf-lut (zu Komposition vi)» («Потоп (к Композиции vi)» (1911) и написанная маслом «Композиция vi» (1913) – *Catalogue raisonné of the Oil-Paintings* I: 425 и 464.

⁴⁵ См. подробно *Schloßmuseum Murau*: 101–104.

⁴⁶ Цитата из «Ступени» (*Избранные труды* 1: 279). Страницы записной книжки с рисунками воспроизведены в издании – *Gesammelte Schriften*: 30–77.

⁴⁷ См. «Ступени»; *Избранные труды* 1: 279–280.

⁴⁸ Айналов Эллинистические основы: 131 sq. См. также *Podzemskaja Collore simbolo immagine*: 162–163.

⁴⁹ Машинопись для занятий 2, 3 (1925–1928); *Unterricht am Bauhaus* 1: 126. О Шеншине см. ниже («207»: 14).

⁵⁰ См. «Ступени»; *Избранные труды* 1: 279.

⁵¹ «О духовном в искусстве» (см. *РРК* 1, № 148: 24); «К вопросу о форме» (см. *Избранные труды* 1: 217–218, 220, 223).

ский мир, с ярко одетым населением, напоминающим «подвижные двуногие картины», – это современный образец того сформировавшегося в раннехристианскую эпоху декоративного пространства, эллинистические истоки которого изучал на рубеже веков историк древнерусского и византийского искусства Дмитрий Айналов.⁴⁸ К восстановлению этого уходящего своими корнями в античность монументального искусства стремился, как мы писали выше, Беклин; в нем искал истоки декоративной работы с краской Бецольд. Много позднее в Баухаузе, ведя пропедевтический курс «Абстрактные элементы формы», Кандинский упоминал теоретические работы о церковном пространстве как «чистой синтетической форме» искусства, которые велись его товарищем по инхуку и РАХН композитором Александром Шеншиным.⁴⁹

Своеобразие этого древнего декоративного пространства заключалось в соединении элементов чисто орнаментальных и образно-фигуратив-

ных. Так, при описании в «Rückblicke» внутреннего убранства деревенской избы Кандинский отмечал там «пестрые, размашистые орнаменты», которыми были расписаны стол, лавки, печь, шкафы и поставцы; лубки по стенам с «символически представленным богатырем, сражением, краской переданной песней» и, наконец, писаные и печатные иконы, которыми был завешан красный угол.⁵⁰ Существует безусловно родство между описанным здесь первичным continuum'ом орнаментальных (в том числе абстрактных) и фигуративных форм и рисуемой в главе VIII трактата «О духовном в искусстве» картине «пути в живописи» между «опасными» областями орнаментики и фантастики, за гранями которых лежат «чистая» / «великая» абстракция и «чистая» / «великая реалистика», – принципиально равные по «внутреннему содержанию».⁵¹

Художник был убежден, что развитие и углубление форм его собственного абстрактного искус-

ства позволяло ему лучше понять и оценить искусство его «антиподов»: таможенника Руссо, «дилетанта» Шенберга, ориентировавшейся на детский рисунок Габриэле Мюнтер.⁵³ В письме Францу Марку от 2 ноября 1911 г. Кандинский рассказывает о том, что он впервые увидел две картины Руссо в Париже четырьмя годами ранее и они произвели на него сильное впечатление, однако показались довольно случайными в отношении формы. Он снова пишет о том, что признание «антиподного» искусства для него прямо связано с развитием абстрактных форм в его собственной живописи: «В эти последние годы я думал: "Руссо прав, но..."», т. е. был полностью поглощен моими собственными идеями. Лишь когда я ясно увидел перед собой дорогу, у меня снова возникло сильное влечение к искусству антиподов».⁵³

И наоборот: углубление в предвоенные годы в проблематику «примитивного искусства» и собирание баварских стекол, русских лубков,⁵⁴ детских рисунков способствовали нахождению Кандинским своего собственного художественного языка и формированию понятия абстрактного искусства.

На фоне постепенной консолидации международных художественных сил вокруг «идеи "Синего всадника"», искусство Кандинского в 1909–1911 гг. претерпело беспрецедентное развитие. Художник освободился от сдерживавшего его в течение многих лет страха перед приближением живописи к орнаменту и перешел к свободной работе с абстрактными формами.

⁵² В 1908 г. в Берлине Мюнтер создала много цветных линогравюр на темы детских игрушек («Spielzeug-Serie»). См. *Kleine Mütter und Kandinsky*: 308–309; *Münter – Das druckgraphische Werk* # 32–36. См. также # 554:18 об «антиподном» искусстве таможенника Руссо и # 148:25 об «антиподных» картинах Шенберга. Мюнтер, которая проводила много времени со своими маленькими племянницами Фридель и Мюнхен, заинтересовалась детским творчеством раньше Кандинского. Она собрала основную часть

коллекции из 250–300 детских рисунков, хранящейся ныне в мю. См. *Fineberg Mit dem Auge des Kindes*: 56–91, *passim*; *Worwäg* Es ist eine unbewußte enorme Kraft im Kinde; *Kleine Mütter und Kandinsky*. В мю же хранится книга с детскими рисунками (*Freyhold Bilderbücher*). Небольшое собрание в гк относится преимущественно к эпохе Баухауса (1920-е – начало 1930-х гг.), там же хранятся три рисунка кого-то из одесских племянников Кандинского – Кожевниковых (ок. 1906; см. *Tavel/Le Cavalier bleu*: 123).

⁵³ Кандинский пишет далее, что поворот к Руссо наметился у него уже в 1910 г., когда он попытался через члена неких художников Адольфа Эрбсле (возглавлявшего объединение после ухода отсюда Кандинского в декабре 1911 г.) пригласить Руссо на вторую выставку жюм, состоявшуюся 1–14 сентября 1911 г. в мюнхенской «Moderne Galerie» Генриха Танхаузера (*Kandinsky & Marc Briefwechsel*: 72–73). К тому времени, очевидно, у Кандинского уже возникла идея «новой реалистики»: см. в письме

художника Мюнтер из Москвы от 20–21 октября (2–3 ноября) 1910 г. о «следах новой реалистики» в ее живописи (mes *Briefe von Kandinsky an Münter*).

■ Народные картинки из собрания Кандинского в жк и mes изучены Борисом Соколовым. См. Соколов Кандинский – коллекционер русского лубка - 62–69; он же Кандинский – эпоха Великой Духовности - 119–135). Им составлен Каталог русских народных картинок из собрания Кандинского (Там же - 519–525). Оче-

видно, основной пласт коллекции был приобретен художником осенью 1910 г. в Москве и Петербурге. Запись на переплете альбома «Народные лубочные картины» в московском издании Сытина (жк) свидетельствует о том, что его покупка была сделана «при участии» Фомы Гартмана в Петербурге (см. Там же - 124). О том, что Кандинский и Ларионов вместе «бродили по базарам (...) и отыскивали мужицкие лубки», известно со слов Ларионова, пересказанных художником Павлом Мансуровым, и из писем Кан-

динского Мюнтер (Письма Кандинского Кульбину - 401; mes *Briefe von Kandinsky an Münter*). А в конце 1911 г. Кандинский просил Кульбина найти для него лубок «Страшный суд», «по возможности старый, примитивный» (Письма Кандинского Кульбину - 407; 408). Однако таковой не был обнаружен в собрании художника, где преобладают современные светские лубки.



АБСТРАКТНОЕ/ДУХОВНОЕ
VERSUS МАТЕРИАЛЬНОЕ И ВОПРОС
О БЕСПРЕДМЕТНОМ И КОНКРЕТНОМ
В ЖИВОПИСИ

Рассматривая в статье «К вопросу о форме» «великую абстракцию» и «великую реалистику» как два полюса живописных форм, Кандинский писал, что между ними «располагается множество комбинаций разных созвучий абстрактного с реалистическим». ¹ Об огромном богатстве форм, находящихся в распоряжении современного живописца, речь шла и в более ранних текстах – в первых немецкой и русской редакциях «О духовном в искусстве» (около 1910). Разнообразие этих форм, уточнял там Кандинский, определяется наличием и весом в них двух элементов: элемента материального (органического) и элемента абстрактного, причем художнику не следует ограничивать себя чем-то одним, ибо «чисто отвлеченные формы» для него пока еще неточны, а «вполне

материальных форм» в искусство вообще не может быть. ² Так представление о том, что абстрактные формы составляют с реалистическими своего рода continuum, оказывалось для художника теоретическим обоснованием для того, чтобы начать постепенно включать их в свои живописные произведения уже в 1910 г., несмотря на то, что он сознавал, что еще «не достиг достаточной зрелости, чтобы пережить чисто абстрактную форму». ³

Вспомним цитированный нами выше пространственный пассаж из «Языка красок» (I), где среди живописных форм выделялись «абстрактные формы, имеющие вид геометрических». Считая человечество еще не доросшим до них и оставляя «этот путь на далекое будущее», Кандинский призывал там «обратиться к помощи живых форм», ⁴ рассматри-

21 66-1

Обратная сторона обложки альманаха «Синий всадник». Мюнхен, «R. Piper», 1912. фк, Париж

1 Избранные труды 1-218.

2 См. Р1РК1, № 73: 4 слл.

3 «Кельнская лекция»; Избранные труды 1-322.

4 *Gesammelte Schriften*: 268–269. Полную цитату см. выше, № 207: 14.

вая в их числе формы реальные и абстрактные в смысле вымышленных символических фигур. Эти абстрактные живые формы оказывались как бы посредине между живыми реальными и геометрическими. В «красочных рисунках» Кандинского к ним можно отнести различные изображения рыцарей, красавиц, дам в кринолинах и др. К ним же принадлежат «абстракции» Россетти, Беклина и Сегантини, «одетые» ими во внешне «материально-телесные» формы: их приводит Кандинский для иллюстрации исканий живописи XIX в. в «областях нематериальных» в главе III «О духовном в искусстве». В этом пассаже абстрактное противоположно материальному, занимая таким образом место духовного в главной оппозиции трактата, противопоставляющей материальное и духовное. Само же по себе такое синонимичное словоупотребление «абстрактное /духовное» не было новым; находим ему аналог в интимном дневнике Веревкиной, написанном на французском языке. Она там пишет о «мире абстракции, чувства» и признается в том, что у нее нет тяги к страстям, тщеславию и вообще к «материальному миру», но что она «ненасытна к абстрактной жизни». ⁶ Очевидно, эту «абстрактную жизнь» составляли

для Веревкиной те самые сходные с «живыми абстрактными формами» Кандинского «вещи воображаемые, желаемые, мечтаемые, выдуманные», о которых она заявляла: «Я люблю вещи, которые не существуют. Вот девиз моей жизни». ⁷

Мысль о необходимости расширить границы искусства и сферу изобразимого была выражена в «Истории живописи в XIX веке», которую любили читать русские посетители салона на Гизелаштрассе. Характеризуя там «неоидеализм», Мутер писал: «(...) возникло стремление не только изображать мир действительный, но воплощать и мир сновидений, наряду с осязательно существующим воплощать и неземное, живущее в сердцах человеческих, в представлениях и влечениях фантазии». ⁸ Речь шла не об отказе от изображения реального, но об изображении его не как телесности, а как явления. Именно это рассуждение одного из представителей символизма в Германии, живописца, скульптора и графика Макса Клингера в его книге «Живопись и рисунок» особенно заинтересовало Кандинского. Экземпляр этой книги сохранился в его личной библиотеке в фк. Клингер писал, что в рисунке свойственные живописи «материальные стороны» элементов и веществ (воздух, море,

5 См. Р1РК1, №31:16 слл., №29:21

6 Тетрадь #1 (1901–1902), рук. стр. 106; Там же, рук. стр. 42 (см. соответственно Weretkin Lettres a un Inconnu: 91, 81).

7 Тетрадь #2 (1904), рук. стр. 216 (Ibidem: 28).

8 Мутер История живописи в XIX веке #8-299.

9 Klinger Malerei und Zeichnung: 29–30. В экземпляре книги, сохранившемся в фк,

этот текст отмечен карандашом на полях и прокомментирован Кандинским (по-немецки): «Значит, в живописи только исключить "материальные стороны"». Репродукцию этой страницы с записью Кандинского — см. Podzemskaia La bibliothèque personnelle de Kandinsky - 85 ill. 3, 4.

10 «Man spricht viel davon...» (см. Gesammelte Schriften: 415).

11 «Jede Kunst hat 2 Möglichkeiten...» (см. Gesammelte Schriften: 413).

12 Выражение из третьей русской редакции «О духовном в искусстве» (см. Р3РК1, №207:14).

13 См. Р1РК1, №365:1.

14 Об этом говорит, например, история названия трактата, продолжением которого было задумано Кандинским под названием «О материальном в искусстве», см. об этом незаконченном теоретическом проекте ниже, №31:2.

плотью) теряют телесность и превращаются в поэтическое явление: «С воздухом соединяется понятие свободы, с морем – мощи (...) вышеупомянутые свободы позволяют всему изображаемому проявляться более как явление, чем как телесность».⁹

Развитие этих общесимволистских воззрений можно обнаружить в нескольких небольших статьях Кандинского 1909–1912 гг. Написанные одновременно с его работой над первыми тремя немецкими и первой русской редакцией «О духовном в искусстве», они представляют собой своего рода интертекст по отношению к трактату, то есть, по существу, варианты, дополнения и комментарии к отдельным его частям. Так, в рукописи «Много говорят о том...» (ок. 1909–1911) Кандинский писал, что «природой» являются не только доступные физическому зрению формы внешнего мира, но и мир, видимый не каждому и существующий «не в физических, а в менее материальных или нематериальных (так называемых нематериальных) формах».¹⁰ Также в рукописи «Всякое искусство имеет 2 возможности...» (ок. 1910–1911) он утверждал, что художнику необходимо учиться у «всей природы», а она состоит не только из видимых форм («деревья, люди, трава, скот, птицы и т. д.»), но боль-

шей частью из внутренней жизни этих форм, «не говоря о еще более тонком мире, который для нас в настоящий момент остается закрытым».¹¹

Предпринятое в ряде текстов расширение понятия природы, являющейся предметом искусства, которая помимо форм видимых, включает также совокупность форм невидимых и некий тонкий, закрытый для нас мир, и стало условием формирования у Кандинского идеи continuum'а форм, где абстрактное/духовное и предметное/материальное начала представлены в разных комбинациях, а переход от предметных к абстрактным формам понимается как медленный, сложный и непрерывный процесс, предполагающий длительный период «смешанной формы».¹² Представление о непрерывном continuum'е форм с неисчислимыми возможностями «междусостояний»¹³ основывалось на постепенно крепнущей уверенности художника в относительности четкого разделения на материю и дух; причем парадоксальным образом, это представление не разрушало оппозицию духовного и материального, которая продолжала быть основным структурным мотивом «О духовном в искусстве».¹⁴

Визуальная парадигма этого духовно-материального continuum'а была найдена Кандинским

в спиритуалистической литературе, многолетнее знакомство с которой вообще имело важнейшее значение для формирования концептуальной и, шире, общелексической базы его теоретических сочинений. О том, что этот continuum состоит из тончайшей материи (эфир, у Кандинского — духовная атмосфера), которая, в свою очередь, является носителем энергии, а также о том, что формой передачи и движения энергии являются душевные вибрации, которые отзываются на физические вибрации и колебания, Кандинский прочитал в спиритуалистических источниках преимущественно популярного характера. Слишком глубоко в оккультную литературу художник, скорее всего, не погрузился.¹⁵ Он не заболтался о точности словоупотребления и не обращался со словами как с терминами, а брал их как знаки, намеки, фигуры языка, призванные вызвать у читателя различного рода ассоциации.

Свободно-метафорическое обращение Кандинского со спиритуалистической лексикой свидетельствует о его многолетней привычке чтения этого типа литературы, причем преимущественно в самой общей, рассчитанной на широкую публику форме.¹⁶

Безусловно, интерес Кандинского к вопросам спиритуализма мог быть стимулирован людьми из его непосредственного окружения в Мюнхене: достаточно назвать прекрасно начитанных в этой литературе Марианну Веревкину или брата Габриэле Мюнтер, Карла.¹⁷ Однако можно предположить, что первое знакомство Кандинского с международными исследованиями в области экспериментальной психологии состоялось еще в московский период его жизни, в начале 1890-х гг. Отметим издававшийся в Москве с 1889 г. журнал «Вопросы философии и психологии», регулярно знакомивший русского читателя с новейшими философскими и психологическими исследованиями.¹⁸

15 О многовековой истории этих понятий в оккультной литературе см. Zimmermann Reinhard Die Kunsttheorie von Kandinsky 251–371. Французский историк искусства Жорж Рок, напротив, предпочитает рассматривать чисто научные источники понятия вибрации (Roque Ce grand monde des vibrations). Отметим особо, что выражение «душевная вибрация» («seelische Vibration») было употребительно в современной Кандинскому немецкоязычной литературе по искусству (например, в трудах Алоиза Ригля). Оно восходит к идее Гете о тесной связи физических и душевных явлений — ср. гетевское понятие «sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe» («чувственно-нравственное воздействие цвета») и употребление им же термина «Schwingung» («колебание»). См. об этом Mackert-Riedel Kandinsky über eigene Bilder 125–126.

16 Отметим в кб брошюры с карандашными пометками, принадлежащими, предположительно, самому художнику (см. Blätter zur Pflege persönlichen Lebens), а также в мес отдельные номера ежемесячных журналов (Die Über-sinnliche Welt; Neue Metaphysische Rundschau) и целую серию книг (преимущественно переводных) из издававшейся в Берлине коллекции «Talisman-Bibliothek» — Asturel Das Mysterium des Atems; Bondegger in zwei Stunden nicht mehr nervös; Bratley Die Kunst der Faszination; Eaves Die Kräfte der Farben (последнее из этих изданий с карандашными пометками, сделанными, по-видимому, рукой Кандинского).

17 В библиотеке Габриэле Мюнтер в мес часть книг, — например, немецкое издание книги Александра Аксакова «Ани-

мизм и спиритизм» (1890, см. Aksakow Animismus und Spiritismus), вышедшее на 3 года раньше русского, или, возможно, упомянутой ниже том журнала «Sphinx», — принадлежала Карлу Мюнтеру. С другой стороны, изучение записных книжек Веревкиной с библиографическими списками и записями о прочитанном в период 1891–1892 гг. показывает ее большой интерес уже в те годы к физиологии, психофизиологии, экспериментальной психологии, и т. д. См. Fondazione Werekkin Quadern di lettura #1–6–19. Cp. Folini Werekkin — riscoprirla attraverso le fonti 46–47.

18 Журнал был органом московского Психологического общества, основанного в 1885 г. Среди его членов были хорошо знакомые Кандинскому профессора Московского университета — географ и антрополог Дмитрий Анучин, филолог

Первые же документальные свидетельства об интересе Кандинского к различным проявлениям сверхчувственного относятся к периоду, следовавшему сразу после его переезда в Мюнхен. Это хранящийся в МЕС рукописный фрагмент текста о «четвертом измерении», написанный им на немецком языке вскоре после 1900 г.,¹⁹ а также выписки из статьи немецкого философа и психолога, основателя берлинского «Общества экспериментальной психологии» Макса Дессуара о раздвоении личности «Das Doppel-ich» («Schriften der Gesellschaft für Experimental-Psychologie zu Berlin», май 1889 г.) Общество было основано Дессуаром для изучения феноменов, связанных с гипнозом и паранормальными явлениями; сам термин «парапсихология» восходит к его статье 1889 г. в издававшемся Теософским обществом журнале «Sphinx», также известном Кандинскому.²⁰

Благодаря изучению библиотеки Мюнтер в МЕС и личной библиотеки Кандинского в FK, а также собиранию разрозненных сведений из архива художника, были в основном идентифицированы и другие источники его знаний в области спиритизма, телепатии и магнетизма, к которым он обращался с особой интенсивностью вплоть до 1906–1907 гг.²¹ Наконец, о том, что интерес к паранаучной литературе не прекратился у Кандинского и в дальнейшем, свидетельствует в его библиотеке целый ряд изданий 1930-х гг., в том числе книги, посвященные восточным традициям в медицине.²²

Когда-то финский историк искусства Сикстен Рингбом отметил, рассматривая выписки из журнала «Lucifer-Opis» (1904–1908), сделанные художником в упоминавшей нами выше записной книжке со списком книг из библиотеки Sainte-Geneviève,²³ что при чтении опубликованных там статей Штейнера о путях познания высших миров

Всеволод Миллер, юрист Сергей Муромцев, уже не раз упоминавшийся здесь экономист Александр Цупров и другие. Членом Общества состояла также кузина художника, сестра его первой жены, Анны Чемякиной, Мария, мужем которой был Владимир Алексеевич Абрикосов. Журнал «Вопросы философии и психологии» издавался его братьями, Алексеем и Николаем Абрикосовыми. Кандинский продолжал дружбу с Марией Абрикосовой и после развода с Анной Чемякиной и женитбы на Нине Андреевой. По соседству с подмосковным имением Абрикосовых, Васильевским, находилось село Ахтырка, где художник снимал дачу вплоть до 1917 г., о чем свидетельствуют его многочисленные этюды и карандашные наброски. См. Турчин Кандинский в России: 259–269.

19 «Zwar berichten uns Reisende aus Indien...» («Хотя приезжающие из Индии путешественники рассказывают нам...»; см. *Gesammelte Schriften* 263–264). В этом отрывке Кандинский ссылается на статью «Gedankenbilder» («Мыслеобразы») доктора Вольфганга Бона из Фленсбурга, напечатанную в журнале «Spiritistische Rundschau» в октябре 1900 г. (№1). В библиотеке Мюнтер хранится другой номер этого журнала за тот же год (см. *Spiritistische Rundschau*). См. также Ackermann Eine Sprache, die besser wirkt als Esperanto.

20 В библиотеке Мюнтер сохранился один том этого ежемесячного журнала с шестью выпусками за январь–июнь 1894 г. (см. *Sphinx*).

21 Следует вспомнить опубликованный в 1960-е гг. Сикстеном Рингбомом об-

ширный список литературы из библиотеки в МЕС. См. «The Mystical Books» of Kandinsky and Gabriele Münter («Мистические книги» Кандинского и Габриэлле Мюнтер») в приложении к статье Рингбома (*Ringbom Art in 'The Epoch of the Great Spiritual'* 416–417). См. также *Idem The Sounding Cosmos*; *idem Kandinsky und das Okkulte*; *Loers Kandinsky und die Gedankenphotographie*; *Podzemskaja Kandinsky entre les sciences humaines et l'art* 44–46.

22 См., например, *Nostradamus Prophéties*; *Soulié de Morant Précis de la vraie acupuncture chinoise*.

и о самопознании интерес Кандинского вызывали главным образом не тонкости его учения, а упражнения для укрепления души и подготовки ее к обретению сверхчувственного опыта.²⁴ Это наблюдение может быть обобщено и перенесено на весь спектр спиритуалистических учений, к которым обращался Кандинский. В них он преимущественно искал путей для душевного выздоровления и для совершенствования своих собственных душевных способностей, с тем, чтобы его живопись могла войти в соприкосновение с миром тончайшей духовности.

Проблемы экзистенциальные и творческие были здесь перепутаны и сплетались в один тесный, неразрывный узел. В «Языке красок» (II) Кандинский писал: «Искусство является (...) матерью новых чувств, конечно, если ему есть что сказать. Иными словами, через художественные произведения люди научаются познавать чувства. Эти чувства (...) со временем становятся сложнее, так сказать утонченнее».²⁵ Так искусство призвано способствовать одухотворению мира душевного.²⁶ А о том, что художник рассматривал свой личный душевный опыт как необходимую составную часть опыта творческого, свидетельствует отрывок из его письма Мюнтер от 25 апреля 1904 г.:

«Я продолжаю испытывать большую радость, работая над моим Языком красок, а мое трепетное настроение и здесь мешает. Я должен внимательно углубляться в самого себя, чтобы быть в состоянии оценить воздействие красок на мою душу. Молчат, однако, целые части души, кроме тех, которые связаны с грустью и болью».²⁷

Грусть и боль, на которые Кандинский жалуется здесь Мюнтер, были его частыми гостями в юности. В другом письме он пытается объяснить Мюнтер свои чувства далекого прошлого: «Я что-то искал, мне чего-то не хватало, я хотел что-то обязательно иметь. И мне казалось, что когда-либо найти это недостающее невозможно. "Чувством потерянного рая" называл я тогда это душевное состояние».²⁸ Ровно десять лет спустя Кандинский возвратился к этому долго преследовавшему его ощущению в «R kcblicke». В начале и в конце этого сочинения он вспоминает свое счастливое детство с родителями в Москве и путешествия с ними по Италии в трехлетнем возрасте. Отъезд в пять лет в Одессу, «нашей семье чуждый город», а также развод родителей отодвинули это время далеко назад.²⁹

²² См. *mes Kandinskys Manuskripte Notizen nach Steiner*.

²⁴ См. Ringbom Die Steiner-Annotationen Kandinskys : 102.

²⁵ См. стр. 12 рукописи (*Gesammelte Schriften* 291–292). О разделении чувств на грубые, более материальные, и утонченные, более духовные, которым «нет слов на нашем языке», Кандинский пишет не один раз в трактате «О духовном в искусстве». См. № 1 РК 1, II-9: 1 СЛ.; II-120: 8.

²⁶ Обратим внимание на частое сближе-

ние (вплоть иногда до смешения) у Кандинского понятий духовного и душевного, что следует рассматривать в свете пространственных во второй половине XIX в. эстетико-психологических воззрений, вдохновленных гумбольдтовской теорией языка. Так, наиболее яркий последователь Гумбольдта в России, Александр Потебня, следовавший в своем толковании его учения преимущественно комментариям Штейнтала, настаивал на понимании гумбольдтовского «Geist» «в самом обширном и, может быть, совер-

шенно неверном смысле душевной жизни человека вообще» (*Потебня Мысль и язык* 50–51). Вообще, семантическое поле немецкого «Geist» весьма обширно и включает в себя всю духовно-интеллектуальную сферу как противоположную физически-сенсуальной. Ср. латинские эквиваленты этого понятия в «Словаре немецкого языка» братьев Гримм-по-мимо «spiritus» («дух»), это также «anima», «mens», «genius» («душа», «ум», «гений»). См. также Weiss Kandinsky in Munich 140.

Образ Москвы слился для будущего художника, который остался с отцом, с образом покинувшей его матери³⁰ и постепенно вобрал в себя символические атрибуты утраченного рая. Его художественному воплощению, сказочному многокупольному городу на холме, суждено было стать пластической доминантой всего творчества Кандинского монахенского периода, начиная с «красочных рисунков» и до больших Композиций предвоенного времени.³¹ Однако чтобы этот образ полностью оформился и обрел свою собственную, отдельную от его создателя художественную реальность, Кандинскому следовало пройти долгий путь внутреннего познания, путь душевных терзаний, страданий от одиночества, от отсутствия взаимопонимания с окружающими и даже с самыми близкими ему людьми. Эти чувства были постоянным рефреном писем Кандинского к Мюнтер начиная с 1902 г. – самого начала их романа. Об этом он писал еще в московские 1890-е гг. своему ближайшему университетскому товарищу Николаю Харузину. В письме от 23 сентября 1893 г. он признавался ему: «С университета у меня был всего один *вполне* друг, знавший мою душу, – Аня. Я верил ей и больше никому».³²

Эти слова о жене (он женился в 1892 г. на своей кузине Анне Чемякиной) объясняют то смятение чувств, в которое был повергнут Кандинский, влюбившийся в 1902 г. в свою юную ученицу из школы при объединении «Фаланга» Габриэле Мюнтер. Чувство вины перед Аней, ощущение собственной низости из-за предательства по отношению к их браку и старинной дружбе усугублялось связывавшим их общим горем – смертью их единственного ребенка.³³

Чтобы выйти из двусмысленной ситуации, глупо угнетавшей его и оскорблявшей прямую натуру Мюнтер, они оба уехали на два года в странствования (Голландия, Тунис, Италия, 1904–1906). Наконец в мае 1906 г. они осели во Франции, где оставались до июня 1907 г. Жили они в этот год раздельно: Мюнтер в самом Париже, а Кандинский в его юго-западном пригороде – Севре. Редкие письма этого периода свидетельствуют о глубоко депрессивном состоянии художника, который жаловался подруге на отсутствие жизненных сил и творческой энергии. «Я недоволен собой и всем миром», – писал он Мюнтер 17 февраля 1907 г.³⁴

Тяжело пережитый кризис сорокалетия, о котором он сообщал Мюнтер в декабре 1906 г.,³⁵ был

27 См. *Mes Briefe von Kandinsky an Mûnter*.

28 Письмо Кандинского Мюнтер 11 октября 1903 г. из Москвы (*Ibidem*).

29 См. в русском переводе Кандинского «Ступени» *Избранные труды* I: 267–268, (295).

30 Там же: 269–270, 296.

31 См., например, «красочный рисунок» «Die Braut» («Невеста», 1903; *Werkverzeichnis der Aquarelle* I # 91); картины «Das

bunte Leben» («Пестрая жизнь», 1907; *Ibidem* # 219); «Kleine Freuden» («Маленькие радости», 1913; *Catalogue raisonné of the Oil-Paintings* I # 466).

32 Письма Кандинского Харузину: 311. Об отношениях Кандинского с Харузиным и Аней см. также Аронов Кандинский – истоки: 20–31.

33 Как это стало известно лишь недавно, сын Кандинского и Анны Чемякиной по имени Василий родился в Мюнхене 28 ноября 1897 г. и прожил лишь один день

(см. *Blaues Haus und Gelber Klang* 13).

Умолчание до конца жизни об этой трагедии, как много позднее и о смерти сына Всеволода в Москве в 1920 г., свидетельствует о глубине переживавшейся Кандинским трагедии. 22 сентября (5 октября) 1905 г. он писал Мюнтер из Одессы в Бони о том, как отца глубоко тронул его рассказ об их любви: «Может, и дети пойдут. (...) Ты ведь последний в роду» (*Mes Briefe von Kandinsky an Mûnter*).

глобальным. Ибо мучительные терзания, сопровождавшие принятие Кандинским решения о разводе, объявление о нем Ане, а затем родителям в Одессе³⁶ пришлось на трагические годы русско-японской войны, унесшей из жизни его единокровного брата Владимира Кожевникова (отца философа Александра Кожева). Это была эпоха первой русской революции. Письма, написанные Кандинским осенью 1905 г. из Одессы в Бонн, куда Мюнтер уехала в это время к своим родным, переполнены рассуждениями и эмоциями, связанными с политическими событиями: царским манифестом и погромами, окрасившими и так нелюбимую Одессу уже вовсе зловещим светом. Кандинского, всегда сдержанного и, казалось бы, отстраненного от политики, захлестнули горькие думы о настоящем и будущем России.³⁷

Не удивительно, что именно в 1906–1907 гг., в поисках способов преодоления длительного депрессивного состояния, Кандинский с особенной интенсивностью обратился к трудам духовного характера. Так, есть свидетельства чтения им в этот период ряда журналов оккультного характера, например, издаваемого в Париже журнала «*Annales des sciences psychiques*» и московского

«Спиритуалиста».³⁸ В те же годы им были сделаны упомянутые нами выше выписки из опубликованных в журнале «*Lucifer-Gnosis*» статей Штейнера о путях познания высших миров и о самопознании.

Погружение в спиритуалистическую литературу помогало Кандинскому найти убедительные иконографические парадигмы для изображения принципиально неизобразимого. Ибо в эти годы он все более разочаровывался в способности «живых форм» явить в живописи полноту духовного, alias абстрактного. Так, об осознании им невозможности найти в арсенале натурализма адекватные формы для отображения сложных психических состояний (тех, которые принято считать патологическими) говорит сделанная им с очевидным разочарованием, очевидно, в 1906–1907 гг., запись по поводу одной из книг анатома и физиолога Поля Рише, «Искусство и медицина»: «Он говорит только о реалистическом изображении ненормальности, болезни и смерти».³⁹

Среди визуальных образов, которые оставались в памяти художника и были востребованы в момент поисков им нового языка живописных форм, обычно называют фотографические фиксации спиритических сеансов и графические транс-

³⁴ *mes Briefe von Kandinsky an Münter*.

³⁵ Ср. «Завтра до. Это как второе предупреждение, которое цензура в России прежде давала журналам – первое, второе и вместо третьего – полное закрытие. Первое я почувствовал в 30 лет. И вот теперь! Ерунда – я буду жить до 90 и работать до последнего вздоха» (письмо Кандинского Мюнтер от 4 декабря 1906 г. из Севра в Париж; *Ibidem*).

³⁶ Сложной и долгой была также сама бракоразводная процедура (Аня была

двоюродной сестрой художника, им в свое время пришлось получать специальное разрешение на брак; см. *Eichner Kandinsky und Münter* 41). Брак был окончательно расторгнут лишь в 1911 г.

³⁷ См. вышени: XX.

³⁸ См. *Спутыиануи*; *Annales des sciences psychiques*. См. об этом также *Podzemskaja Colore simbolo imagine* 183–184; *Loers Kandinsky und die Gedankenphotographie*.

³⁹ Запись по-немецки на недатирован-

ном листке (*mes Kandinskys Manuskripte*), где художник также выписал по-французски из книги Рише выражение «нашествие патологии на искусство» (*Richer L'art et la médecine* 6). Книга Рише входит также в библиографический список, составленный Кандинским в 1906–1907 гг. в парижской библиотеке Св. Женьевы. См. *Podzemskaja Colore simbolo imagine* 233).

⁴⁰ См., например, *Ringbom The Sounding Cosmos ill.* 15–22, 28–30, 38, 42, 50, 54–55; *Loers Kandinsky und die Gedanken-*

крипции разнообразных экспериментов в сфере сверхчувственного.⁴⁰ К ним, скорее всего, и восходит визуальная парадигма, которую Кандинский описал в не вошедшем в окончательный текст «Rückblicke» немецком рукописном варианте, где речь идет о датированном им теми же самыми годами (1906–1907) сне, который потряс его как «некое откровение».⁴¹ Увиденное во сне исчезновение из столовой стола и дальнейшее его возникновение из уплотнившегося воздуха «пролило яркий свет на вопросы теории, которыми я был поглощен». «С тех пор, – подводил итог Кандинский в 1913 г., – я более “не верю” в неизбежность материи и даже в состоянии бодрствования не удивился бы “растворению” какого-либо предмета».⁴²

«Сгущение и растворение предмета» в живописи (так сформулировал это явление Кандинский в публикуемом в настоящем издании плане неосуществленной книги «Развитие живописной идеи в современном искусстве» 1920–1921 гг.)⁴³ было наилучшей иконографической парадигмой, наглядно показывающей постепенность и непрерывность в переходе к чисто абстрактным формам. Этим она кардинально отличалась от схемы, предложенной в те же годы немецким историком

искусства Вильгельмом Вorrингером. В диссертации, опубликованной Пипером в Мюнхене в 1908 г. под названием «Абстракция и вчувствование»,⁴⁴ он противопоставил основанному на признании живой жизни форм «влечению к вчувствованию, или к эмпатии» – «влечению к абстрактности», которое, как он считал, порождается страхом перед жизнью и находит свое выражение в кристаллических геометрических формах мертвой материи.

Уже во второй половине XX в., начиная с написанной на исходе послевоенной волны абстрактной живописи книги Доры Валье (1967), задавшей на многие годы тон в современных исследованиях об абстрактном искусстве, это «влечению к абстрактности» стало систематически привлекаться для толкования абстрактной живописи Кандинского.⁴⁵ Однако даже самое поверхностное знакомство с его живописью и теоретическими сочинениями показывает неадекватность вorrингеровского термина «влечению к абстрактности» для описания перехода Кандинского к абстрактным формам. В другом месте мы приводим письмо Вorrингера художнику, где он высказывает свое мнение о только что вышедшем трактате «О духовном в искусстве».⁴⁶ Из него явствует, что

photographie. О процессе трансформации предметных форм в абстрактные в живописи Кандинского см. также Wash-ton Long Kandinsky.

⁴¹ Ср. «(...) сон, который я видел 6–7 лет назад (...)» (Die Gesammelte Schriften 1967). Поскольку написание «Rückblicke» датировано июнем 1913 г., то речь идет о 1906–1907 гг. В русском переводе этого пассажа допущена ошибка: «(...) сон, который я видел в 5–7 лет (...)» (Избранные труды 1:385).

⁴² Там же.

⁴³ См. № 207:14.

⁴⁴ Worringer Abstraktion und Einfühlung.

сам он не только не почувствовал ничего общего между их теоретическими взглядами, но и вовсе не был в состоянии воспринять эту книгу как теоретическую программу.

Высказывания Кандинского о теории Воррингера нам неизвестны; однако нетрудно предположить, что как теория абстракции, так и учение о чувствовании были предметом ожесточенных дискуссий в Мурнау и в Мюнхене. Отголоски этих дискуссий можно найти в лекции Веревкиной под названием «Беседа о символизме, о знаке и о его значении в мистическом искусстве», которую она произнесла в апреле 1914 г. в Виленском художественном обществе.⁴⁵ Веревкина упоминает там своих «товарищей» Кандинского и Шенберга, которые прямо говорят на «языке первичных символов», в то время как она сама и ее «ближайшие друзья» (очевидно, в первую очередь Явленский), «вер<ят>», что по примеру всех великих прошлого, чтобы двигать жизнь, надо твердо стоять в ней». «Поэтому, — утверждает художница, — мы не отрицаем ее, не уходим из нее, а любим ее и ее формы и только заставляем их служить нашей вере».⁴⁶

Веревкина была лично знакома с Теодором Липпсом, в чьих сочинениях учение о чувствовании, впервые сформулированное в 1887 г. одним из основоположников экспериментальной психологии Фридрихом Теодором Фишером, нашло в конце XIX в. наивысшее развитие.⁴⁷ В этом учении речь шла об одушевлении неживых вещей, перенесении на них чувств, воспоминаний и ассоциаций художника, которые затем отзываются в воспринимающем. Как мы увидим ниже, именно в этом и заключался живописный поиск Кандинского, который был продиктован не ощущением страха перед жизнью, о котором писал Воррингер, а напротив, желанием разбудить ее в так называемой «неживой природе».⁴⁸ В 1913 г. в своих воспоминаниях художник писал как о важнейшем событии, повлиявшем на его дальнейший путь в живописи, об открывшейся ему в начале его пути в искусстве «тайной душе» всех «неживых» предметов, которые им стали восприниматься как живые существа.⁴⁹

Действительно, положенные Кандинским в основу «чистой реалистики» и «чистой абстракции» внешне противоположные феномены: «сгущение»

⁴⁵ См. Vallier L'Art abstrait: 24–28.

⁴⁶ См. ниже, п. 207: 14.

⁴⁷ В кругу «Синего всадника» книгой «Абстракция и чувствование» первым заинтересовался Август Макке, который обнаружил в ней «очень много для нас» (письмо Макке Марку от 19 июля 1911 г.; Macke & Marc Briefwechsel-60). Он же дал книгу Францу и Марии Марк, которые ее оба с большим интересом прочитали (см. письмо Марии Марк к Лизбет Макке от 25 февраля 1912 г.; *Ibidem*-108). 25 февраля 1912 г. Франц Марк делился своими впечатлениями о Воррингере с

Кандинским: «Человек утонченного ума, который нам очень может понадобиться» (*Kandinsky & Marc Briefwechsel*-136).

⁴⁸ См. Художники русского зарубежья – Веревкина-26, 306. Отрывок хранящейся в архиве художницы русской рукописи лекции был опубликован в 1965 г. Еленой Халь (см. Кох Веревкина-115–122) с предположением, что речь идет о письме, которое должно было быть послано в Россию в 1912 или 1913 гг. и адресовано в какой-то журнал или неизвестному лицу из круга символистов. Название лекции реконструировано – но по фразе из текста: «Я хочу рассказать о символизме, о знаке

и о его значении в мистическом искусстве» (Там же-115).

⁴⁹ Там же-122.

⁵⁰ В своем дневнике за 1903–1904 гг. Веревкина отмечает, как на одном званом обеде в Мюнхене ее кавалером был профессор Липпс (Тетрадь # 1, рук. стр. 174; см. *Werefkin Lettres a un inconnu*-125).

⁵¹ О теории чувствования и ее истории см. Vischer Das Symbol; Lipps Psychologie des Schönen und der Kunst; Stern Einführung und Association. См. также статью, где в контексте немецкой психологии искусства рассматриваются югендстиль и тео-

и «растворение» предмета – были на самом деле двумя проявлениями одного и того же процесса, который может быть целиком истолкован в контексте учения о вчувствовании и имеет прямое отношение к нашедшей широчайшее распространение в эстетике символизма теории лирического образа. Представление о лирике, рождающейся из самых глубин творческого «я» и непосредственно выражающей субъективность поэта, связано со ставшим топомом в теории литературы начиная с Лессингова «Лаокоона» различием эпической и лирической поэзии, которое получило парадигматическое развитие у Ницше в «Рождении трагедии». Перенесение этого понятия в область истории искусства произошло лишь в 1920-е гг.⁵¹ Однако нет сомнения, что уже в начале века чуткие к нюансам литературного развития художники-теоретики предчувствовали такую возможность. Разве прекрасно знакома с сочинениями Ницше Марианна Веревкина не рассуждала в «Письмах к неизвестному» о том, что искусство вообще является выражением авторского «я», в живописи же оно проявляется в силе цвета, способного растворить форму?⁵²

рия Кандинского, – *Morgan The Idea of Abstraction*.

⁵¹ Отметим при этом, что Кандинский нигде не использовал сам термин «вчувствование».

⁵² См. «Ступени» (*Избранные труды* 1:271).

⁵³ Это связано с раставнувшейся на несколько лет дискуссией о специфическом иконографическом образе «Pieta», конец которой был положен в знаменитой статье Эрвина Пановского (1927; см. *Panofsky imago pietatis*). В ней было дано

определение молитвенного образа («Andachtsbild») как особой визуальной типологии, в его отличии от образа исторического («Historienbild») и религиозно-драматического («Repräsentationsbild»). Подробнее о том, какое место проблематика художественного образа, берущего начало в лирическом образе Ницше, занимала в искусствоведческой литературе конца XIX–начала XX вв., см. *Podziemskie Colore Simbolo Immagine* 176–179.

⁵⁴ См. в рукописи «Ars in abstracto» (лат. «Искусство в абстрактном смысле», ок.

В теоретических сочинениях Кандинского стихия внутреннего, иррационального, динамического, становящегося связана с понятием содержания, которое противопоставлено у него всему внешнему, сосредоточенному в форме. В его немецких текстах «содержание» обозначается как «Inhalt».⁵⁴ Это словоупотребление, однако, неточно, ибо «Inhalt» – это поддающееся пересказу содержание, равнозначное сюжету, в то время как пониманию Кандинского более соответствует немецкий термин «Gehalt». Смещение у него этих понятий отмечал молодой товарищ художника по ИНХУК и РАХН, искусствовед Александр Габричевский, который сам много размышлял над их различием в начале 1920-х гг., анализируя лирику Гете.⁵⁵ Служа выступления Кандинского в прениях по поводу своего собственного доклада в РАХН 15 сентября 1921 г., «О временной и пространственной форме», Габричевский записал: «Участвовал Кандинский, понятие синтеза, искусство и природа, все искусства истинны, форма и содержание Inhalt + Gehalt».⁵⁶

Это внутреннее содержание, «Inhalt» в смысле «Gehalt», не может быть познано, но лишь почув-

1913–1914): «Не форма ищет содержание, а содержание – форму. Так, история искусства есть не что иное, как очищение абстрактного содержания от кожуры, которая вначале принималась за существенное в искусстве – за художественное содержание» (*Gesammelte Schriften* 504). Всюду русское «содержание» является переводом немецкого «Inhalt».

ствовано, угадано. «Содержание, внутреннее нужно лишь *чуять*», – писал Кандинский Мюнтер 31 января 1904 г.⁵⁷ «Понимание» искусства (слово, взятое им в кавычки в первой главе «О духовном в искусстве») – это не рациональное знание, как и при помощи каких внешних средств построено произведение, – таким знанием может обладать лишь сам художник, – но способность воспринимать его содержание как «хлеб духовный».⁵⁸ В напечатанной в газете «Одесские новости» в феврале 1911 г. (к открытию «Салона 2») статье «Куда идет “новое” искусство» Кандинский, высказывая, в частности, мысль о том, что всякое искусство рождается из своей эпохи, но должно носить в себе и зачатки будущего, писал:

«Поэтому искусство и тонко. Поэтому-то его и “не понимают”. Понимать, т. е. знать, какими внешними средствами лучше всего может быть достигнуто данное, искомое внутреннее, есть задача художника. Менее – дело критики. И вовсе не дело “публики”. Так часто слышится именно в публике это несколько смущенное и скромное заявление: “Я не понимаю ничего в искусстве”. Как будто

бы, когда мне подадут какое-нибудь блюдо и я должен смущенно отказаться от него и робко сказать: “Но я ничего не понимаю в кулинарии”. Тут, если не хочешь остаться голодным, не понимать надо, а раскрыть рот и есть. Искусство есть хлеб духовный. “Понимать” его должен его повар – художник. А “званые” должны открыть ему навстречу душу и воспринять в себя. “Ох! Ради Бога, только не понимайте!” – вот вопль, к которому охотно присоединит свой голос каждый истинный художник, писатель, композитор. Искусство истинное так или иначе *непрерывно* действует на душу. Душа вибрирует и “растет”. Вот единственная цель художника, сознает ли он ее или нет сам явно».⁵⁹

Внутреннее содержание искусства проявляется в различных искусствах в виде «внутреннего звука», или «внутренней ценности», свойственных им элементов (краска, слово, звук). Кандинский открыл для себя это явление в пьесах бельгийского писателя-символиста Мориса Метерлинка. Как написано в первом русском наброске (ок. 1911) Предисловия к «Композициям

⁵⁵ См. «К поэтике “Западно-восточного дивана”» (1922); Габричевский Морфология искусства: 728–734. Ср. также «Введение в морфологию искусства» (1921; Там же: 103 прим.) и лекцию # 4 из курса «Теория и философия искусства», прочитанную Габричевским 3 декабря 1923 г. в Московском университете (Там же: 195). Ср. мнение Елены Халь-Фонтен о том, что когда Кандинский говорит об «Inhalt» беспредметного искусства, «мы по-немецки думаем, скорее, о “Gehalt”» (Hahl-Fontaine Buch-Rezensionen: 111).

См. также статьи «Gehalt» и «Inhalt» (Henckmann Lexikon der Ästhetik: 131–132; 167–168).

⁵⁶ Карандашные записи на листе с машинным текстом доклада Габричевского из архива Ольги Северцевой, Москва.

⁵⁷ *mes Briefe von Kandinsky an Münster*. Подробную цитату из этого письма см. выше, ин: XX. Как и в других немецких текстах Кандинского, здесь употреблено слово «Inhalt».

⁵⁸ См. нзп1, ин: 422:1; р2п1, ин: 166:7; р1рк1, ин: 16:24.

⁵⁹ *Избранные труды* 1-94. Ср. далее: «(...) надо не понимать и не знать, а только и исключительно отверстой душой *чувствовать*» (Там же: 95).

⁶⁰ «Без названия»; *Du théâtre*: 143, 145. См. также, очевидно, написанное вслед за ним «Предисловие к “Композициям для сцены”» (ок. 1911; *Ibidem*: 153, 155).

для сцены»,⁶⁰ Метерлинк «один из первых обратил внимание на ту скрытую внутреннюю ценность слова (как конкретного звука), которая прячется за внешнюю литературную форму слова». Теперь же, по мысли автора наброска, то же самое, что Метерлинк сделал для литературы (слово), следовало сделать для движения (танец) и живописи (краска), которым тот, напротив, не отвел в своих драмах вовсе никакого места.

В «О духовном в искусстве» наиболее развернутое рассуждение о внутреннем звуке слова также содержится в пассаже о Метерлинке из главы III, не вошедшем в первую русскую редакцию трактата (был написан для первой немецкой редакции и впоследствии доработан в ходе подготовки второй немецкой и далее второй русской редакций). Этот внутренний звук слова связан, согласно Кандинскому, с абстрактным представлением, возникающим в голове слушающего, когда обозначаемый этим словом предмет не находится перед его глазами; при многократном повторении (излюбленный прием Метерлинка) происходит «возрастание внутреннего звука». Реальный же предмет является, в свою очередь, «материализованной формой» этого слова: «Так зеленое, жел-

тое, красное дерево на лугу является лишь материальным случаем, случайной материализованной формой дерева, которое мы внутренне воспринимаем, слыша слово: дерево».⁶¹ Рассуждение о внутреннем звуке слова послужило образцом, по аналогии с которым Кандинский построил пассаж о внутреннем звуке краски в начале главы VI, «Язык красок» (тот самый, который произвел сильное впечатление на Дюшана).⁶² Он там писал о красном, «невидимом материально, но абстрактно мыслимом», которое рождает некое «представление, обладающее известным чисто внутренним психическим звуком», свободным от всего случайного и субъективного. Нюансы тона и пространственные ограничения домысливаются при материализации цвета в краске, подобно тому, как это происходит в приведенном выше примере с деревом, на который Кандинский ссылался весьма небрежно в примечании.⁶³

«Пример дерева», который должен показать различие между представлением о предмете и конкретным, реальным предметом, восходит к трактату «Мир как воля и представление» Шопенгауэра.⁶⁴ Этот классический в философской эстетике пример приводил Александр Кожев в статье

⁶¹ Р2П1, III-189:9 СЛЛ.

⁶² Р1РК1, III-61:8 СЛЛ.

См. Предисловие, II-207:14.

1936 г. «Конкретные картины Кандинского».⁶⁵ А присутствие этого примера в «О духовном в искусстве» указывает, скорее всего, на разговоры Кандинского с Веревкиной — усердной читательницей Шопенгауэра.⁶⁶ К «примеру дерева» сама она тоже обратилась в упомянутой выше «Беседе о символизме, о знаке и о его значении в мистическом искусстве». Она говорила там о слове как о «первом завоевании в мире абстракции» и проводила параллель между процессом обобщения в языке и символизацией в искусстве.⁶⁷

Начавшийся в первые годы после переезда Кандинского в Мюнхен и продолженный в 1908–1911 гг., диалог Кандинского и Веревкиной не мог не затронуть вопросов о символизме в живописи и в языке, в частности, понятия «внутренняя форма». К сожалению, среди сохранившихся в архиве художницы в Асконе тщательно датированных ею списков прочитанных книг, период 1908–1913 гг. остается не документированным.⁶⁸ Тем не менее вполне возможно предположить, учитывая не прервавшиеся связи Веревкиной с важнейшими представителями русского символизма,⁶⁹ что ей были известны статьи Андрея Белого, объединенные в 1910 г. в сборнике «Символизм». В по-

мещенном там комментарии к статье «Лирика и эксперимент» Белый писал о «языке как форме творчества», «слове как самостоятельным искусстве» и о «символизме языка, выражающемся во «внутренней форме» Потебни».⁷⁰

Понятие «внутренняя форма» было сформулировано Александром Потебней на базе «внутренней формы языка» Вильгельма Гумбольдта.

«Внутренняя форма слова, — писал Потебня в книге «Мысль и язык», — есть отношение содержания мысли к сознанию; она показывает, как представляется человеку его собственная мысль».⁷¹ Потебня утверждал, что при восприятии предметов, действующих на человека множеством своих признаков, именно внутренняя форма, которая является «центром образа, одним из его признаков, преобладающим над всеми остальными», обеспечивает его единство, а также «дает еще знание этого единства; она есть не образ предмета, а образ образа, то есть *представление*».⁷² Внутренняя форма несет в себе, тем самым, содержание объективное, всеобщее, и именно благодаря ей мысли говорящего и воспринимающего, неизбежно между собой различающиеся, открываются друг другу в слове.

⁶⁵ РГК1, IV-61:12.

⁶⁶ Цитату из Шопенгауэра см. ≈ 193:30.

⁶⁷ См. Kojève Les peintures concrètes (objectives) de Kandinsky: 177.

⁶⁸ См. записные книжки Веревкиной с рефератами и комментарием прочитанных книг в фонде Веревкиной в Асконе. См. FONDATION WEREFKIN *Quaderni di lettura* # 2-3A; # 3-1, др.

⁶⁹ См. Кох Веревкина-116.

⁶⁸ В фонде Веревкиной в Асконе сохранились библиографические списки за 1889, 1891–1894, 1897–1901, 1903–1907 гг. (FONDATION WEREFKIN *Quaderni di lettura* # 1). Следующие списки датируются 1914 г. Отметим, что в списке за 1894 г. упомянуты лекции и статьи по языкознанию М. Мюллера (Фридриха Макса Мюллера?), которые Веревкина конспектировала (FONDATION WEREFKIN *Quaderni di lettura* # 1-25).

⁶⁹ О том, что Веревкина в 1910–1911 гг. переписывалась с поэтом и теоретиком

символизма Георгием Чулковым (который упомянут в начале «Беседы о символизме...»), говорится в статье специалистки по ее творчеству Мары Фолини (Художники русского зарубежья — Веревкина-39 прим. 27).

⁷⁰ См. Белый Символизм-572–578.

⁷¹ Потебня Мысль и язык-98.

⁷² Там же-130–131.

⁷³ Там же-160 слл.

Подобно понятию «внутренней формы», центральному в языковом учении Потебни, «внутренний звук» позволял Кандинскому поставить вопрос о соотношении общего и индивидуального в сфере искусства. Размышления художника на эту тему принимали, однако, по сравнению с лингвистическим подходом, иную ориентацию. Потебня различал в слове: «внешнюю форму, то есть членораздельный звук, содержание»,⁷⁴ объективируемое посредством звука, и *внутреннюю форму*, или ближайшее этимологическое значение слова, тот способ, каким выражается содержание». В теории же Кандинского, возможно, в силу специфики, присущей изобразительному искусству, содержание сливалось с внутренней формой, образуя монолитное понятие «внутреннего содержания», с которым связывалась абстрактная, универсальная составляющая художественного языка, принимающая во внешней форме конкретных произведений самые разнообразие формы материализации.

Так в конце концов, в понятии абстрактного у Кандинского проступает самое первое и общее, близкое к этимологическому значению абстракции как результата отвлечения, мысленного изолирования и выделения отдельных элементов из общей

картины, которую предоставляют нам органы чувств. Такое понимание процесса художественного изображения как абстрагирования было родственно идее синтеза, заимствованной у Гогена Явленским.⁷⁴ Об интересе Кандинского к абстрагированию как процессу художественного построения смысла, аналогичному построению лексического значения слова, говорит употребление им в теоретических текстах на русском языке, наряду со словом «абстрактное», его русской кальки – «отвлеченное». Так, в русских редакциях «О духовном в искусстве» художник писал об «искусстве в отвлеченном смысле», а также об «отвлеченных формах» (в смысле «беспредметных»);⁷⁵ В третьей же русской редакции трактата «О духовном в искусстве» он предлагал различать абстрактные и абстрагированные формы, определяя последние как «переходную стадию от форм реальных к формам абстрактным».⁷⁶

В этой своей способности объять весь возможный спектр художественных форм, категория абстрактного должна была представляться Кандинскому наиболее адекватной в период «смешанной формы» перед Первой мировой войной. Однако

⁷⁴ Согласно знаменитой формулировке Гогена из письма художнику Эмилю Шиффенекеру от 14 августа 1888 г., именно на этом абстрагировании, а не на предмете изображения, и должно отныне сосредотачиваться все внимание художника: «Один совет не пишите слишком с натуры. Искусство – это абстракция; извлекайте ее из натуры, мечтая подле нее, и думайте больше о том творении, которое возникает, – это единственный способ подняться к Божеству; надо поступать, как наш Божественный

учитель, – творить!» (Гоген Письма-49). Об «абстрактном» и «абстракции» в письмах Ван Гог и Гогена см. также Roque L'idée de l'abstraction en art.

⁷⁵ См. РРК1, № 57: 14, № 73: 11.

уже в 1920 – 1930-е гг., в ситуации все большего расхождения фигуративного и нефигуративного искусства, такое употребление понятия «абстрактное» не только перестало быть по-настоящему функциональным, но и грозило определенной терминологической путаницей, особенно заметной при сравнении терминов «абстрактная» и «беспредметная» живопись. Последний термин в 1920-е гг. был широко распространен в кругах новейшего искусства, в частности в России и в Германии. Кандинский же упорно считал его «малоудачным». ⁷⁷ Дело было, возможно, в том, что в терминологическом узусе русской эстетики «беспредметность» означала прежде всего «бессодержательность». Это можно проиллюстрировать на примере знаменитого сочинения «О музыкально-прекрасном» (1854) музыкального критика и теоретика музыки Эдуарда Ганслика в переводе на русский язык, выполненном музыкальным критиком Германом Ларошем. Немецкое «Inhaltslosigkeit» (буквально «бессодержательность») передано там как «беспредметность». ⁷⁸

Ганслик доказывал «беспредметность музыки», или неразложимость ее содержания на понятия, путем последовательного отказа от всех тех

представлений, которые позднее легли в основу понятия абстрактного у Кандинского: представление о чувствах как содержании искусства, разделение формы и содержания и параллелизм искусства и языка. Ганслик же, решительно выступая против разграничения формы и содержания, утверждал, что содержанием музыки являются сами «движущиеся звуковые формы», и развивал мысль о принципиальном различии музыки и языка, состоящем в том, что «в языке звук не более как знак, т. е. служит средством выразить содержание чуждое этому средству, тогда как в музыке звук есть предмет, т. е. становится сам себе целью». ⁷⁹ Представление о том, что «музыка не имеет содержания противоположного форме, потому что она не имеет формы помимо содержания», ⁸⁰ иллюстрировалось им на примере орнаментальных форм. ⁸¹ Характерное для этого высказывания игнорирование первоначального символического смысла орнамента и присущей ему как символу антиномичности, естественное для времени написания книги Ганслика, уже не могло устроить Кандинского в начале XX в. ⁸² Не отказываясь от идеи передачи формами искусства внеположного, трансцендентного им содер-

⁷⁷ См. *РЗК* 1, ил. 35: 22.

⁷⁸ В статье «К реформе художественной школы» («Искусство», 1923), которая представляет собой рецензию на книгу Вильгельма Ветцольдта (1921; см. *Wetzel-Gedanken zur Kunstschulereform*), Кандинский писал о «той форме живописи, которую в то время немецкие теоретики насмех окрестили малоудачным названием “беспредметной”» (*Избранные труды* 11-84).

⁷⁹ Ганслик О музыкально-прекрас-

ном-179; *cp.* *Hanslick Vom Musikalisch-Schönen*-174.

⁷⁹ Ганслик О музыкально-прекрасном-67, 97.

⁸⁰ Там же-174.

⁸¹ Так, Ганслик приводил пример с арабеском, чтобы показать, что музыка «может давать нам прекрасные формы, не имеющие содержанием определенный аффект». Он искал для музыкально-прекрасного «аналогии высшего порядка-в архитектуре, в человеческом

теле, в пейзаже». «Красота самостоятельной простой темы, - продолжал он, - непосредственно заявляет о себе эстетическому чувству; она не допускает никаких толкований, а объясняется разве внутреннею целесообразностью явления, гармонией частей, без всякого отношения к чему-нибудь третьему, существующему вне ее. Она нравится нам сама по себе, как арабеск, как колонна, или как прекрасное в природе, лист или цветок» (*Там же*-67, 69, 75).

⁸² О принципиальной антиномичности

жания, с которым он связывал понятия духовного и синонимичного ему абстрактного, он продолжал вплоть до 1930-х гг. предпочитать для обозначения искусства, полностью порвавшего с изображением предметной действительности, малоопределенное и аморфное выражение «абстрактное искусство» более прямолинейному и, казалось бы, точному – «беспредметная живопись».

В текстах Кандинского определение «беспредметный» имело преимущественное значение отсутствия извне данного предмета, т. е. внешнего, определенного содержания, однако при этом оно легко приобретало более общую негативную коннотацию отсутствия содержания и смысла вообще.⁸³ В ответе на анкету парижского журнала «Cahiers d'art» в 1935 г. Кандинский писал о необходимости выделить из группы абстрактных художников художников-конструктивистов, которых называл «бесцелистами», а их искусство расценивал как некую новую разновидность «искусства для искусства». Он утверждал: «(...) нужно составить терминологию более точную и "классифицировать" явления не по внешнему сходству, но по внутреннему родству. (...) Если художник использует "абстрактные средства", то

это не дает еще возможности назвать его "абстрактным". Так же, как художником».⁸⁴ Так снова, как двадцатью годами ранее, понятие «абстрактное искусство» определялось по содержанию, а не по формальному признаку. Ибо для Кандинского важнее, чем определить различие – внешнее и всем очевидное – между живописью «без предмета» и живописью «с предметом», было указать на различие между «настоящей» абстрактной живописью, использующей геометрические или иные абстрактные формы как живые существа, обладающие «внутренней сущностью», и живописью, использующей их механистически и изображающей «мертвые треугольники», так же, как реалисты изображают «мертвых петухов, мертвых лошадей или гитар».⁸⁵

Приведенное рассуждение о «настоящей» и «ненастоящей» абстрактной живописи весьма характерно для теории Кандинского, с ее терминологической текучестью и аморфностью. Ибо в основе ее лежит не логика философски выверенного дискурса, направленного на выведенный вонне объект, а попытка словесно запечатлеть динамику живописного развития изнутри него, зафиксировать становящееся и поймать налету

символически понимаемого орнамента см. лекцию Павла Флоренского, прочитанную им 10/23 мая 1924 г. во ВХУТЕМАСе: «(...) орнамент отнюдь не беспредметен, т. е. не лишен антимимичности, свойственной символу, но, напротив – значительно усиливает противоречие между композицией и конструкцией и тем в высшей мере напрягает антимимический тонус между изображением и изображаемым. Орнамент философичнее других ветвей изобразительного искусства, ибо он

изображает не отдельные вещи, и не частные их соотношения, а охватывает наглядностью некие мировые формулы бытия. Если орнамент кажется лишенным трансцендентного содержания, то это – по малой доступности его предмета сознанию, не привыкшему к орлиным взлетам над частным и дробным» (Флоренский Анализ пространственности: 160).

⁸³ Например, «беспредметная вибрация» в «О духовном в искусстве» (РзЛ1, III: 190: 23). Ср. в пятом «Письме из Мюнхена» пассаж о «беспредметной любви к

живописи»: «Да, беспредметная! Именно – как сила природы. Никакого определенного желания, как, например, у Сезанна, а просто – стихийного творчество» (Избранные труды I: 79).

⁸⁴ «Современное искусство живет, чем когда-либо»; русский перевод – *Избранные труды II: 291–298; здесь 297–298*. Перевод незначительно изменен в соответствии с оригиналом-см. *Cahiers d'art 1935 #1–4: 56*.

⁸⁵ Там же.

ускользающее. Так подобно написанию картины, написание теоретического трактата происходило у Кандинского в немалой степени интуитивно, путем наложения бинарных противопоставлений: содержание / форма, духовное / материальное, внутреннее / внешнее, предметное / абстрактное. Постоянно оперируя парами этих противоположностей, он сталкивал их между собой в самых различных комбинациях и доказывал тождество противоположностей, сопровождал постепенное прояснение каждого термина постоянным уточнением и нюансированием и в результате вносил в свое, казалось бы, жесткое построение факторы неожиданности и свободы.

Несмотря на явно выраженное в приведенных выше ответах на анкету 1935 г. желание Кандинского сделать все возможное для сохранения своего старого любимого термина «абстрактная живопись» и не поддаваться сиюминутной моде, начиная во второй половине 1930-х гг. он начал заменять этот термин новым – «конкретное искусство». Очевидно, окончательное решение Кандинского перейти в своей терминологии от абстрактного к конкретному было в немалой степени результатом интенсивного диалога худож-

ника с его племянником, философом-гегельянцем Александром Кожевым, с которым у него было глубокое взаимопонимание. В своих письмах конца 1920-х – 1930-х гг. и в статье «Конкретные картины Кандинского» (1936) Кожев подверг живопись своего дяди подробному и серьезному анализу, который произвел на художника исключительно благоприятное впечатление.⁸⁷ 7 марта 1929 г. он писал племяннику в ответ на присланные ему рассуждения по поводу его работ: «(...) мне было приятно, что ты не потерял интерес к моей живописи. А, быть может, еще приятнее, что ты во многом так правильно о ней судишь. Людей, так близко подходящих к смыслу того, что я делаю, очень немного, и мне приятно, что среди них я увидел и тебя».⁸⁸ И снова 11 октября 1931 г.: «У тебя очень тонкое чувство, что не часто бывает у людей с "хорошей головой", а потому особенно ценно».

Если Кожеву удалось без особого труда убедить Кандинского отказаться от термина «абстрактное» в пользу «конкретного», то связано это было в первую очередь с тем, что путь, которым он пришел к этому термину, должен был им-

⁸⁶ О понятии «конкретного искусства», введенном в обиход в середине 1920-х гг. Тео ван Дусбургом, см. ниже, ии-207: 14.

⁸⁷ В краткой преамбуле к статье «Почему конкретное», опубликованной в посвященном 100-летию Кандинского номере журнала «XXe siècle», Кожев писал: «Следующие далее строки являются сокращенной версией статьи, оставшейся в рукописи, которую я написал в 1936 г. по просьбе Кандинского после многих наших бесед о его искус-

стве. Мой дядя прочитал рукопись и собственноручно прокомментировал ее. Мы много раз ее обсуждали, и Кандинский выразил свое согласие с основным содержанием» («Pourquoi concret»; *Centenaire de Kandinsky*-63).

⁸⁸ Переписка Кандинского и Кожева хранится в ф.к. См. ф.к. *Correspondance* вк 14.

⁸⁹ См. письма Кожева Кандинскому 3 февраля 1929 г. и 20 сентября 1931 г. (*Ibidem*).

⁹⁰ Письмо Кожева Кандинскому 3 февраля 1929 г. (*Ibidem*).

понировать художнику. Кандинский мог узнать в рассуждениях племянника ряд своих собственных мыслей, многие из которых он высказывал уже более двадцати лет назад, но только здесь они излагались на ясном и точном философском языке и были строго систематизированы.

Сначала, в письмах 1929–1931 гг., Кожев со- звался дяде в том, что не может называть живо- пись, отказывающуюся от изображения предметности, «абстрактной», и употреблял вы- ражение «беспредметная живопись».⁸⁹ А в напи- санной в 1936 г. статье он рассматривал термин «абстрактное» в исконно-этимологическом значе- нии, как это делал и Кандинский, и утверждал, что абстрактным является любое искусство, которое абстрагирует живописно-прекрасное из нехудо- жественной действительности, из реального. Что делает такое искусство, во-первых, вторичным по отношению к этому реальному, а во-вторых, субъективным, ибо в нем необходимым образом отражается личность абстрагирующего автора. К такому искусству Кожев относил многие раз- новидности искусства «изобразительного»: реализм, символизм, импрессионизм и экс- прессионизм.

Считая, как и Кандинский, что противопостав- ление предметности и беспредметности в искус- стве является не столь существенным, Кожев обращал внимание на другое, более важное про- тивопоставление, между субъективным и объ- ективным:

«Спор может идти только о том, выражает ли искусство исключительно субъективные “пе- реживания” художника внешне (или внут- ренне) данные, так что эстетический момент зарождается и заключается только в этом пе- реживании, или что оно описывает (словом, звуками, красками и т. д.) объективно суще- ствующую природу вещей (красоту?), кото- рую художник не творит, а видит. Спор этот сводится, в конечном счете, к противополо- жению (субъективного) “идеализма” и (пла- тоновского) “реализма” в философском миропонимании, и решать его надо внутри целостной философской “системы”».⁹⁰

В середине 1930-х гг., возможно, не без влияния Кандинского, Кожев отказался от термина «бес- предметная живопись» и начал использовать вы-

WILSONS' SUCCRS LIMTD



Make the Best, Finest, and most Artistic **TABLE DAMASK** in the World Handwoven in Ireland and designed by WALTER CRANE, LEWIS DAY, ANNING BELL, etc. it is unequalled. The prices are reasonable, as they sell direct from the loom.

This Design "Fox and Crow" by GEO MARPLES (one of 50 in their illustrated Catalogue sent free is 37.50 for Cloth.

168 REGENT ST. LONDON W
LACE RD NEW YORK



ражение «конкретная живопись», которое начиная с середины 1920-х гг. стало постепенно распространяться в художественных кругах.

В 1936 г. он определил картины Кандинского как «конкретные» и «объективные», каждая из которых является самостоятельным и цельным миром, сотворенным «ex nihilo».⁹¹

Если не обращать внимание на терминологию (Кандинский стал прибегать к термину «конкретный» лишь в конце 1930-х гг.), то не трудно заметить, что наиболее существенный пункт Кожева (противопоставление объективного и субъективного) появился в теории Кандинского еще в мурнауcкий период. Именно в это время постепенно оформилось его учение о произведении искусства как живом существе, рожденном по «внутренней необходимости», подобно природным живым существам. Сам художник связывал начало такого понимания этого со своим «открытием» восточного и всякого рода примитивного искусства. Так, вспоминая осень 1910 г. увиденные им несколько лет назад в Берлине персидские миниатюры, он писал о своих ощущениях, «что стоишь перед тем, что рождается само, что дается небом как откровение».⁹² Не менее сильное ощущение

самостоятельно существующей жизни исходило из картин самого Кандинского. Об этом писал Франц Марк Августу Макке в июле 1911 г., – в том самом письме, где рассуждал, что его живопись не может быть отнесена к прикладному искусству, скорее «как раз наоборот».⁹³

Подведем итоги. Преодоление излишней субъективной экспрессивности, которой неминуемо окрашивался лирический образ в современной живописи, стало возможным благодаря близкому знакомству Кандинского с древним и народным искусством. Позднее в начале 1920-х гг., художник настаивал на том, что «растворение и сгущение предмета» являются «двумя путями из народного творчества», и утверждал, что основы художественного сдвига находятся «в старом искусстве, в народном творчестве»; он упоминал при этом народно-декоративное творчество, лубок, живопись таможенника Руссо и «реализм Сезанна».⁹⁴ Но уже в написанном в 1909–1910 гг. пассаже из главы III трактата «О духовном в искусстве» Кандинский давал на примере натюрмортов Сезанна парадигматическое описание превращения лирического образа в самостоятельное одухотворенное создание.⁹⁵

91 86-1

Гравюра «Русский всадник», ок. 1904–1905. Обложка журнала «Les Tendances Nouvelles» No 26, декабрь 1906. Номер, посвященный литографии и гравюре на дереве

91 См. *Kojève Les peintures concrètes (objectives) de Kandinsky*: 185–190.

92 См. пятое «Письмо из Мюнхена» (октябрь – ноябрь 1910; *Избранные труды* 1–74).

93 См. письмо Марка к Макке от 9 июля 1911 г. (?) (*Macke & Marc Briefwechsel* 57–58). Цит. из письма см. выше, нн:207:14.

94 «Развитие живописной идеи в современном искусстве»; см. *73м3, нн:207:14.

95 См. ПРК1, нн:33:12 слл.



ПОСТРОЕНИЕ ЦВЕТОВОЙ СЕМАНТИКИ. АССОЦИАЦИИ И СИНЕСТЕЗИЯ

В «Кельнской лекции» Кандинский связывал начало обращения к «чисто абстрактным формам» с «откровением», когда жарким летом 1911 г. он внезапно прозрел богатство бесчисленных оттенков белого цвета. До того «легкомыслие (...) внутренней силы» белого было предметом его опасений: «Внезапно природа представилась мне белой. (...) внутренняя, тысячекратная, безграничная ценность одного и того же оттенка, возможность получения и использования бесчисленных рядов оттенков благодаря простому варьированию одного распахнули передо мною врата, ведущие в область абсолютного искусства».¹

Речь шла об открывавшейся отныне перед художником возможности начинать работу над созданием чисто абстрактной цветовой композиции,

что означало прежде всего необходимость построения цветовой семантики. Для этого, однако, следовало уравновесить субъективный элемент, заключающийся в способности самого художника воспринимать тончайшие цветовые оттенки, элементом объективности, который должен обеспечить понимание со стороны зрителя. В 1911–1912 гг. в дополнениях ко второй и третьей немецкой редакции «О духовном в искусстве» Кандинский сформулировал свое учение о трех мистических основах внутренней необходимости: «элементе индивидуального», «элементе стиля во внутреннем его смысле» и «элементе чистой вечно-художественного».² Последний, единственный объективный элемент искусства, всегда, согласно Кандинскому, проявляется через индивидуальное, —

1 27-1

2 27-1

Обложка мюнхенского художественного журнала «Der Sturm» с рисунком Кандинского. ноябрь 1913 г.к, Париж

1 См. Избранные труды 1:323–324.

2 См. авторский перевод на русский язык соответствующего текста редакций н2 и н3 (Р2РКЗ, №257: 7 сл.).

стремясь выразить себя, художник выражает свою эпоху и в конце концов обнажает вечно-духовное. В вопросе цветовой семантики поиски объективности шли у Кандинского в направлении изучения различных культурных традиций, с их веками сформированными цветовыми ассоциациями, и сравнения живописных средств со средствами других искусств, прежде всего с музыкой. В конце концов, как мы увидим ниже, эти поиски должны были выдвинуть на первый план вопрос о синестезии.

Вообще, цветовые впечатления были у Кандинского первоначальными, самыми ранними и глубокими. Первые, о которых он вспоминал в «Rückblicke» / «Ступенях», относятся к трехлетнему возрасту: белый, с пунцово-красной розой, циферблат часов в пустой комнате; черная карета и грязно-желтая вода во Флоренции; черная вода и страшная черная длинная лодка с черным ящиком посередине – ночная гондола в Венеции.³

«Иногда случайные смешения так гармоничны, что их впечатления нельзя уже никак забыть», – писал Кандинский в раннем, написанном по-русски фрагменте под названием «Палитра» (до 1904).⁴ С воспоминания об этих впечатлениях и их подробного анализа начинался Urtext трактата «О

духовном в искусстве» – «Язык красок» (II). Переработанный рассказ оттуда о физическом воздействии «насажденных на палитре красок» Кандинский поместил в начало главы V трактата. Он писал там, что «красотой и другими качествами» краски глаз бывает «затронут и заморожен», или удовлетворен, «как гастронм, взявший в рот вкусный кусочек, либо «раздражится, как нёбо от пикантной еды», и вновь успокоится, охладившись, «как палец, касающийся льда».⁵

В Предисловии к первой немецкой (и первой русской) редакции «О духовном в искусстве» Кандинский писал о том, что отталкивается от этих «наблюдений и переживаний на почве чувства».⁶ К той же мысли он вернулся в главе VI. «Все эти утверждения, – отмечал он там, – результаты эмпирически-душевного восприятия и не основаны ни на какой позитивной науке».⁷ Действительно, при описании воздействия на него отдельных красок Кандинский был прежде всего поэтом, который и не пытался скрыть глубочайшую субъективность богатой, тонкой и восприимчивой души. На фоне богатейшей литературы о цвете конца XIX – начала XX вв. его посвященный «языку красок» обширный пассаж из главы VI «О духовном в искусстве» ярко

3. См. «Ступени» (*Избранные труды*: 267–268).

4. См. *Gesammelte Schriften*: 236.

5. См. *РРК1*, II: 42: 7–15.

6. См. *РРК1*, II: 3: 9.

7. См. *РРК1*, II: 93: 18–20.

8. См. *РРК1*, II: 98: 11–15, II: 103: 7–8, II: 109: 9–10.

9. Немецкий искусствовед Гуго фон Чуди в статье «Arnold Böcklin» («Die Kunst für Alle», 1901) называл искусство швейцарского художника, «которое всецело является выражением настроений и для которого явления природы суть в конечном счете лишь символы душевных состояний», «живописью по памяти, или наизусть» («das Auswendigmalen Böcklins»). Известно, что этот мастер неутомимым, целенаправленным созерцанием собрал себе такую сокровищницу представлений, какой, наверное,

никогда не накапывал мозг другого живописца» (*Tschudi Gesammelte Schriften*: 125). Ср. *Floerke Zehn Jahre mit Böcklin*: 34–36.

10. «Der Naturalismus selbst...». См. *Gesammelte Schriften*: 481.

выделяется необыкновенной силой и свежестью поэтических метафор, эпитетов и сравнений:

«Сравненное с состоянием человеческой души его < т. е. желтое > можно было бы употребить как красочное выражение безумия, но не меланхолии, ипохондрии, а как припадка яркого безумия, слепого бешенства. (...) зеленое в царстве красок есть то же, что в царстве людей буржуазия (...) Черное есть нечто погасшее, как сожженный костер, нечто бездвижное, как труп (...)».⁸

Субъективизм художника, преобразующего при своем восприятии внешнюю природу, был осмыслен в антринатуралистической эстетике символизма. Художник неминуемо вносит в изображение свои коррективы и изменения, и они еще больше усиливаются в дальнейшем, когда в творческий процесс включается воспоминание. На этом, в частности, была построена живопись одного из главных протагонистов «неоидеализма» Арнольда Беклина.⁹ Вот что писал Кандинский об этом в рукописи «Натурализм сам...» (1912–1913), названной так публикаторами по ее первым словам:

«Натурализм сам нес в себе зерно *антинатурализма*. Натурализм, выросший на почве импрессионизма, стремился изображать природу так, как она была отражена во впечатлении художника, но сначала только внешне: краска, а позднее рисунок. Как необходимый третий элемент, который оставался в пренебрежении, должно было, однако, выступить также внутреннее содержание природы, как она отражалась во впечатлении художника. Тогда появляется психологический момент, который должен был тотчас вступить в борьбу с натурализмом краски и рисунка: при воспоминании о психическом впечатлении краски и рисунок изменяются, так что мы сохраняем в памяти лишь те из них, которые усиливают это психическое впечатление».¹⁰

Феномен памяти вводил в «психологический момент» коллективную, культурную составляющую; эта проблематика, ставшая актуальной во второй половине XIX в., должна была быть известна Кандинскому со времен его занятий социологией и антропологией в Московском университете.

При описании основных красок в главе vi «О духовном в искусстве» Кандинский, в дополнение к своим собственным, глубоко личным впечатлениям приводил и чужие, почерпнутые из литературы и искусства. Таким образом индивидуальное и субъективное близко соседствовало со всеобщим и культурно-историческим. Взаимоотражаясь, они перетекали друг в друга, в результате чего чужие впечатления включались в личный опыт художника, становясь его частью, а личный опыт приобретал универсальное значение. Отсюда характерная для Кандинского манера говорить живо и свежо, как о своем личном открытии, о вещах, которые кажутся нам привычными и нередко даже само собой разумеющимися.

Например, определяя воздействие синего на душу и учитывая его склонность к углублению, растущую в глубоких тонах, художник писал в трактате: «Чем глубже становится синее, тем больше зовет оно человека к бесконечному, будит в нем голод к чистоте и, наконец, к сверхчувственному. Это краска и цвет неба так, как мы себе его представляем при звучании слова "небо"». ¹¹ Об этих наблюдениях, представленных как его личные и одновременно как всеобщие, Кандинский уже

писал в 1904 г., в рукописи «Картина "Скорбь небесная и земная"». ¹² В этом раннем теоретическом тексте он размышлял над «языком красок» своей утраченной ныне картины. По образцу картины Тициана «Любовь небесная и любовь земная», ¹³ его картина была построена на контрасте темно-синего (небесное) и красного (земное). Чтобы не придавать небу на картине радостного звучания, синее, — отмечал там Кандинский, — следует писать темным, то есть смешивать синюю краску с черной, ибо белое склоняет к радостному, черное — к серьезному и печальному. Обнаруживаем отзвук этих рожденных в ходе живописной работы рассуждений и в трактате «О духовном в искусстве», где написано о синем: «Опущенное до пределов черного, оно получает призыв <не> человеческой печали». ¹⁴

Между двумя приведенными нами выше характеристиками синего в трактате, восходящими к живописному опыту самого художника, вставлена общая сентенция, выделенная в тексте: «Синее есть типично небесная краска». Ее сопровождает в примечании цитата о синем цвете нимвов для «существ чисто духовного порядка» из труда о византийском искусстве Никодима Конда-

¹¹ См. РГРК1, ил-99: 19–24.

¹² См. «Das Bild "Die himmlische und irdische Trauer"»: «Синее—это краска далекого (мы думаем обычно о синем небе, когда мы слышим слово "небо"), а значит недостижимого (...)» (*Gesammelte Schriften*-243).

¹³ См. ил-127: 1.

¹⁴ См. РГРК1, ил-101: 1–4.

¹⁵ См. РГРК1, ил-101: 1. Cp. Kondakoff *Histoire de l'art byzantin* ил-38.

¹⁶ См. ил-127: 12 слл. и ил-129: 14 слл.

¹⁷ См. *Bezold Farbenlehre*-226. Вообще, источники, из которых Кандинский черпал сведения о традиционной цветовой символике, были весьма многочисленны. Назовем среди них упомянутую выше книгу Бергера, десятая глава которой, «Характеристика цветов. Символика и ее применение», была посвящена как раз этому вопросу (*Berger Katechismus der Farbenlehre*-293–297). О других возможных источниках см. *Podzemskaja Colore simbolo imagine*-46–62. Обратить вни-

мание на хранящееся в фх издание Национал-социалистической партии Германии «*Kunst und Jugend*» со статьей о цветовой семантике, в которой неоднократно упоминается учение о цвете Кандинского (художник отметил там красным карандашом все цитаты из своей книги «О духовном в искусстве»; см. *Bernack Der Bedeutungsgehalt der Farben*). Отмечая, что на тему цветового значения существует исключительно мало литературы—лишь Гете, Кандинский и Шнейглер (*Ibidem*-152), — автор статьи

кова.¹⁵ Вспомним, в той же главе VI «О духовном в искусстве», пассаж о гармонизации отдельных красок в картине и о современной гармонии, строящейся на сопоставлении двух противоположных красочных тонов, – например, красного и синего, которое «так было излюблено примитивами (старые немцы, итальянцы и так далее)».¹⁶ В этом утверждении Кандинский мог опереться на широчайший спектр литературы, начиная с известного ему Бецольда, который писал, что «во все времена» это сочетание было излюбленным в орнаментике.¹⁷ Такие, явные и неявные, переклички между искусством сегодняшним, его собственным творчеством и многообразными художественными и культурными традициями прошлого чрезвычайно характерны для теоретического письма Кандинского, ориентированного с самого начала, как позднее его художественная педагогика, на синтез, нахождение «живой, органичной связи областей, кажущихся далеко друг от друга расположенными».¹⁸

Но каким образом впечатление от краски, получаемое художником, передается зрителю? В статье «Содержание и форма» (конец 1910 г.) художник утверждал, что «внутренний элемент (...)

есть эмоция души художника», и рассматривал художественное произведение как своего рода мост между душевными эмоциями художника и зрителя: «Эмоция – чувство – произведение – чувство – Эмоция».¹⁹

При этом внутренний звук краски, рассуждал художник в первой немецкой редакции «О духовном в искусстве» (1909), обладает столь тонкой природой, что никак не может быть определенно обозначен или адекватно назван: «(...) слова были и будут только намеки, достаточно внешние обозначения красок».²⁰ По сравнению с цветом «как таковым», даже отвлеченные представления оказываются слишком материальными и определенными. Кандинский писал в связи с этим в русском «Предисловии к "Композициям для сцены"»:

«Быть может, со времени Джотто держится представление, что цветам соответствует известное более или менее отвлеченное представление: белому – чистота, зеленому – надежда и т. п. Подобные намеки мы видим и у Делакруа. Но (...) чистота и надежда безусловно материальны в сравнении с упомянутыми *неопределенными* вибрациями».²¹

усматривает у Гете и Кандинского «смесь индивидуальной и традиционной символики, которые, однако, с легкостью могут быть разделены» (*Ibidem* -153).

¹⁵ См. «Художественная педагогика» («Kunstpädagogik», 1928; в русском переводе – *Избранные труды* II: 269).

¹⁶ *Избранные труды* I: 83. Метафора произведения искусства как моста между душевными эмоциями художника и зрителя восходит к «Дневнику» Делакруа. В собрании недатированных выпи-

сок оттуда Кандинского (в *Notes biographiques* vk 25) обнаруживаем запись по-немецки (*Delacroix Mein Tagebuch*: 63), которую мы приводим по русскому переводу соответствующего французского текста (*Делакруа Дневник* 1963 I: 262): «(...) живопись, точнее, материальная сторона живописи, "есть не что иное, как мост, перекинутый от души художника к душе зрителя". Холодная точность не есть искусство; изобретательное мастерство, (...) когда оно что-то выражает, – искусство подлинное».

²⁰ P 1 PK 1, № 120: 21 слл.

²¹ *Du théâtre* -157, 159.

Упомянув в этом тексте Делакруа, Кандинский имел в виду знаменитые слова французского художника, приведенные в книге Поля Синьяка «От Эжена Делакруа к неоимпрессионизму»: «Всякий знает, что желтое, оранжевое и красное внушают и представляют собою идеи радости, богатства».²² В недатированной неопубликованной записи, хранящейся в MES, которая начинается с этой цитаты из Делакруа в немецком переводе, он комментировал Делакруа следующим образом:

«Это еще слишком просто. Но очень интересно, потому что Делакруа здесь абстрагируется от реального. Например, красное – огонь, а значит, иногда боль, несчастье, уничижение, красное также кровь и, кроме того, животные ощущения. (...) Желтое – осенняя листва, а значит, приближение смерти, конец радости. Представление же о "богатстве" возникло при мысли о золоте и деньгах.
<приписано позднее (?)> Он уже воспринимал фиолетовое как скорбь. Покой хотел выразить с помощью красно-зеленого. Т. е. смещением в глазу. Поскольку оно <т. е.

красно-зеленое> тогда действует как серое. А серое – это земной покой».²³

Кандинский процитировал слова Делакруа в начале главы VI «О духовном в искусстве», а также посвятил им подробный комментарий в упоминавшемся выше тексте «Много говорят о том ...»:

«В том, что краска, например, сама по себе имеет прямое воздействие, нет ничего нового. Среди множества примеров, доказывающих это, хочу вспомнить хотя бы Делакруа, который говорит: <оставлены две строчки для цитаты> Откуда происходит это прямое воздействие краски, можно, наверное, частично объяснить с помощью (...) теории вибрации, частично по аналогии с явлениями внешнего мира. Например, возбуждающее, волнующее, потрясающее действие красного может быть объяснено по аналогии с впечатлениями, которые мы получаем от огня, крови, красного неба и т. д. Красное вообще используется как сигнал опасности, ненадежности

²² Слова Делакруа приводятся в переводе, сделанном Кандинским для первой русской редакции «О духовном в искусстве» (РГКГ, № 207:14). См. также № 29:20.

²³ «Всякий знает...» (mes Kandinskys Manuskrifte Jedermann weiß). Цитируется по машинописной копии, сделанной Еленой Халь (копия также хранится в MES).

²⁴ *Gesammelte Schriften* 416–417.

²⁵ См. *Gesammelte Schriften* 250.

(например, у зубных врачей). Однако красное возбуждает также зверей, что, кажется, трудно объяснить при помощи этой аналогии. Впечатление от синего, как от далекого, холодного, возможно, внушено нам бескрайним синим небом. Желтое воспринимается всеми по-разному: на одних оно производит впечатление богатства, роскоши (аналогия с золотом), другие находят в нем привкус болезненности, возможно, пробуждаемый тонами преходящей осени, которая есть переход к зиме, к подобному смерти сну. А всем известное воздействие зеленого не связано ли еще и с впечатлением от уверенного в себе, спокойно дышащего, пышного лета?». ²⁴

Отметим здесь характерное для рассуждений Кандинского о цвете выдвижение на первый план идеи психического воздействия краски на зрителя, о чем мы писали выше как признаке декоративной живописи. Механизм цветового воздействия понимался Кандинским по аналогии с механизмом воздействия звукового. Приведем пассаж из собрания рукописных фрагментов

«Определение красок», где он объяснял таким образом истоки психического воздействия отдельных красок:

«Ассоциация с явлениями природы, чуть ли не вечная привычка; физиологические причины: у зверей неосознанные, у сумасшедших, возможно, полуосознанные. (...) Как звук действует радостно, печально, ужасающе, ободряюще, волнуяще и т. д. и т. д., так же действует на душу и *краска*. Как звук в основном действует на нас через воспоминание, ассоциацию с различными природными или искусственными звуками (низкие – гром, церковный колокол; высокие – песня жаворонка, фонтан), так же краски должны действовать на душу, – возможно, через ассоциацию: красная – пламя, солнце, праздничная одежда (почему как раз красная избрана для праздников? опять солнце? по-видимому), синяя – небо, вода, виднеющийся вдалеке <?> лес, дали, яркая светло-желтая – канарейка с пронзительным голосом (...)». ²⁵

Таким образом, в понимании Кандинского как цветное, так и звуковое воздействие представляло как сложный процесс, в котором присутствуют как прямое воздействие внутреннего цвета или звука, так и его интерпретация при помощи ассоциаций. Соотношение этих двух элементов в рассуждениях Кандинского было весьма противоречивым и существенно отличалось от интерпретации, которая давалась механизму эстетического переживания в немецкоязычной психологической литературе второй половины XIX в.

Речь там как раз и шла о соотношении в эстетическом переживании «прямого фактора», то есть перцепции, непосредственного впечатления, производимого тем или иным предметом или явлением внешнего мира на наши органы чувств, и «ассоциативного фактора», связанного с апперцепцией, то есть обусловленностью восприятия и осознания его особенностями общего содержания психической жизни личности. Признавая оба эти фактора полноправными элементами эстетического переживания, один из основателей экспериментальной психологии Густав Теодор Фехнер в своем фундаментальном труде «Введение в эстетику» (1876) объяснял с их помощью основные

различия между искусствами, прежде всего музыкой и искусствами изобразительными.²⁶ На этих различиях, которые были установлены еще Шопенгауэром, основывался в упоминавшемся выше сочинении «О музыкально-прекрасном» Эдуард Ганслик. К труду последнего Фехнер неоднократно обращался.

Так, в том, что касается музыки, вся немецкая психологическая эстетика XIX в. единодушно отказывалась от ассоциативного подхода, поскольку не подвергала сомнению способность этого искусства к прямому воздействию на слушателя. Психологи исходили из того, что музыкальные соотношения, прямо и без помощи ассоциаций вызывающие в слушателе, как писал Фехнер, «родственные жизни настроения»: веселье, серьезность, грусть, возвышенные чувства и т. д., — сходны в существенных пунктах с выражением тех же настроений при помощи человеческого голоса и движений, насколько вообще это возможно при всех различиях в устройстве музыкальных инструментов и организма человека. Напротив, более определенные состояния и чувства (ненависть, любовь), необходимым образом осложненные, согласно Ганслику и Фехнеру, сопутствующими

²⁶ См. *Fechner Vorschule der Aesthetik*.

²⁷ См. об этом подробно № 73:17.

²⁸ *Fechner Vorschule der Aesthetik*. 159, 137—138.

²⁹ См. *Field Chromatics*; *idem* *Chromatography*. Упоминание о составленных Филдом таблицах цвето-звуковых соответствий присутствует в записях художника, сделанных ок. 1900 г. Слова «Tabellen bis George Field» («Таблицы вплоть до Джорджа Филда») написаны на листочке, вложенном в его неодно-

кратно упоминавшуюся выше записную книжку периода экспериментов по живописной технике (fx *Carnets* вк 30).

³⁰ Интерес этот не угас и позднее, вплоть до 1920-х гг., о чем свидетельствуют лекции, читанные художником в Баухаузе. Так, хотя имя Филда там не упомянуто, мы можем обнаружить реминисценции его учения, например, в лекциях для студентов пропедевтического курса «Абстрактные элементы формы», занятие 10 (1925—1927). См. машинописные записи (*Unterricht am Bauhaus* I-148,

150, 152).

³¹ Их названия написаны Кандинским простым карандашом, очевидно наспех, на отдельном недатированном листке, который хранится в мес.

ассоциациями и воспоминаниями, не могут войти в сферу выражения музыки, ибо музыка не в состоянии с точностью вызвать необходимо связанные с ними ассоциации.²⁷

Для понимания же изобразительных искусств и поэзии, напротив, недостаточным считался «прямой фактор», который обязательно должен был быть поддержан ассоциацией. В своих рассуждениях и Фехнер, и другие психологи исходили из традиционного представления о том, что живопись, в отличие от музыки и поэзии, может изображать лишь видимое. Сравнивая «видимые слова» живописи со «слышимыми словами» поэзии, Фехнер указывал, что в отличие от последних, чье ассоциативное значение условно и изменяется от языка к языку, первые все же обязательно воспроизводят хотя бы что-то от того предмета, который они изображают.²⁸

Не задумываясь о весьма схоластическом разделении состояний и чувств на определенные и неопределенные, как это делали Ганслик и Фехнер, и больше доверяя в этом художественной традиции, от Джотто до Делакруа, Кандинский в своих текстах 1909–1912 гг. соотносил выражение в искусстве всех этих чувств с более или менее кон-

кретными ассоциациями. При этом он отказывался также от присущего трудам психологов схематического подхода, когда музыка и живопись искусственно разделялись.

Рассуждения Кандинского об общих принципах психического воздействия музыки и живописи основывались на его убеждении в их глубинном родстве. Это убеждение сложилось у него постепенно. Скорее всего, первым этапом в его формировании было учение о цвето-звуковых соответствиях, почерпнутое им из сочинений «Хроматика» и «Хроматография» Джорджа Филда, которыми он впервые заинтересовался в самом начале XX в.²⁹ Во второй половине XIX в. теория Филда неоднократно оспаривалась. Интерес же к ней Кандинского, зародившийся в ходе совместных с Грабарем и другими «русскими мюнхенцами» экспериментов по живописной технике в салоне Веревкиной,³⁰ был, очевидно, связан вначале преимущественно с тем, что прежде чем стать теоретиком, Филд занимался производством красочных пигментов.

Помимо сочинений Филда, в круг интересов Кандинского в первые годы XX в. попали две французские публикации на тему синестезии.³¹ Во-первых, это книга музыканта и теоретика му-

зыки Альбера Козане, «О соотношении звуков и красок в искусстве».³³ Во-вторых, статья писателя, врача по образованию Виктора Сегалена «Синестезии и символистская школа», напечатанная в журнале «*Mercure de France*» в апреле 1902 г.³⁴

Возможно, существует связь между знакомством Кандинского с этими сочинениями и отношениями, которые он завязал с интересовавшей его этой проблематикой «Художественной группой „Новых тенденций“» («*Groupe d'Art des "Tendances Nouvelles"*», 1904–1914). Это было исключительно амбициозное объединение, курировавшее журнал, галерею, выставочное содружество и международный кооператив художников.³⁴ Кандинский был участником первой выставки этой группы в Париже в 1904 г.; в ней также участвовали Алексей Явленский, Пьер Жирье (будущий участник выставок NKVM и альманаха «Синий всадник»), скульптор Раймон Дюшан-Вийон и другие.

Отношения Кандинского с объединением «*Les Tendances Nouvelles*» и его основателем и лидером – художником-символистом Алексисом Меродаком-Жано стали особенно тесными в период пребывания русского художника во Франции (1906–1907). Меродак-Жано устроил Кандин-

скому его первую персональную выставку во время большой выставки объединения в так называемом Народном доме («*Musée du Peuple*») в Анже в мае–июне 1907 г. и в течение ряда месяцев публиковал его гравюры на дереве в журнале «*Les Tendances Nouvelles*».³⁵

Почему во время своего пребывания во Франции, где Кандинский прожил в парижском пригороде Севр целый год, предпочитая оставаться в стороне от культурной жизни французской столицы, он сблизился лишь с таким периферийным для нее художественным объединением, как «*Les Tendances Nouvelles*», требует специального пояснения. Главной причиной этого должна была быть общность взглядов на искусство Кандинского и Меродака-Жано, точнее, их спиритуалистическая основа. Бывший председатель «Фаланги» должен был, без сомнения, разделять свойственные символистскому проекту «*Les Tendances Nouvelles*» утопический идеал искусства, уподобленного религии, и представление о художнике – жреце и пророке, а также стремление к объединению художников разных стран и направлений. Ту же линию Кандинский продолжил впоследствии в альманахе «Синий всадник» и

33 *D'Udine* De la corrélation des sons et des couleurs en art. Писавший под псевдонимом «Жан Удинский» (по имени итальянского художника XVI в. Джованни да Удине, ученика Рафаэля), Козане был последователем швейцарского композитора и педагога Эмиля Жака-Далькроза. Он посвятил свои исследования вопросам ритма и цветовой гармонии, хореографии, ритмической гимнастике (в 1909 г. в Париже он основал школу ритмической гимнастики).

34 *Segalen* Les Synesthésies et l'école symboliste. Эссе Сегалена представляет собой главу из его диссертации для Школы военно-морской медицины в Бордо, в которой он доучивался во время ее написания.

34 Об истории группы «Новых тенденций» и ее связях с Кандинским см. Предисловие американского искусствоведа Джонатана Файнберга к репринтному изданию журнала (*Tendances Nouvelles* 1980–vi–XXVIII). См. также *Derouet* Kandinsky et Les Tendances Nouvelles.

35 В специальном номере журнала «*Les Tendances Nouvelles*», посвященном литографии и ксилографии (#26; декабрь 1906), была напечатана статья о гравюрах Кандинского самого Меродака-Жано (подписанная, как и другие, псевдонимом «*Gérôme-Maësse*»; см. *Gérôme-Maësse* La gravure sur bois de Kandinsky). В номере были воспроизведены девять ксилографий русского художника, среди которых две в полную полосу; две гравюры были повторены также соответственно на обложке и на обратной ее

организованных им и соредактором альманаха Францем Марком выставках.

Журнал «Les Tendances Nouvelles» сыграл в 1907–1909 гг. существенную роль в предистории трактата «О духовном в искусстве», предоставив художнику-теоретику материал для размышления на многие интересующие его темы. Так, в #33 журнала за декабрь 1907 г. под псевдонимом *Gérôme-Maësse* была опубликована статья «Цветной слух» самого Мериода-Жано, содержащая обширный материал на заявленную в названии тему. Среди множества примеров, приведенных в этой статье,³⁶ отдаленные реминисценции которых можно обнаружить у Кандинского, упомянем параллели между нюансами цвета и звучанием некоторых музыкальных инструментов, описанные в «Опыте истории живописной гармонии» Иоганна Леонарда Гофмана (1786; Гете ссылался на параллели Гофмана в своем «Учении о цвете»).³⁷ Обратим также внимание на случаи цветового восприятия болезненных ощущений, о которых идет речь в совместном труде швейцарского психиатра Эугена Блейлера и немецкого врача и бактериолога Карла Бернгарда Лемана, «Неотвратимые световые восприятия».³⁸

В том же журнале «Les Tendances Nouvelles» Кандинский обнаружил одну из первых попыток создания теории живописи. Он написал об этом в начале главы VII, «Теория», трактата «О духовном в искусстве», ссылаясь на статью французского живописца Анри Ровеля «Законы гармонии в живописи и музыке одни и те же», напечатанную в #35 журнала. Там утверждалось, что «наука живописи» должна «вступить за свои поправные права». По мысли Ровеля, это было возможно, поскольку музыка и живопись «подчинены единым законам гармонии». Он приводил таблицы длины цветовых и звуковых волн, составленные американским физиком Огденом Николасом Рудом, и на их основании доказывал параллелизм музыкальных и цветовых тонов.³⁹ Данное Ровелем в этой статье развернутое сравнение феноменов слуха и зрения как родственных, поскольку они «отправным пунктом своим имеют колебания воздуха», было расширено в напечатанном в #36 того же журнала продолжении, где автор говорил о вибрационном происхождении целого ряда человеческих чувств и ощущений: симпатии, антипатии, любви с первого взгляда, сглаза.⁴⁰ Нет сомнения, что Кандинский имел в виду

стороне. Затем ксилографии Кандинского регулярно появлялись в журнале, причем часто на обложке, с февраля по август 1907 г. (#27–31). Вновь обнаруживаем его ксилографии в том же французском журнале за февраль 1909 г. (#40), где работы Кандинского с обозначением их цен также фигурируют в международном списке котировок (*Les Tendances Nouvelles* 1900–88). Наконец в феврале и августе 1910 г. (#46, 48) опубликована реклама альбома Кандинского «Xylographies».

³⁶ Мериода-Жано ссылается на примеры из поэзии (Верлен, Рембо, Малларме), живописи (Леонардо, Рафаэль, Коро, Уистлер), исследования в области физиологии, психологии, медицины. См. *Gérôme-Maësse L'Audition colorée*.

³⁷ *Hoffmann Versuch einer Geschichte der malerischen Harmonie* (см. *Gérôme-Maësse Audition colorée* 657). Возможно, параллели Гофмана явились прообразом для списка соответствий между красочными тонами и звучанием различных му-

зыкальных инструментов в недатированной рукописи Кандинского «Соответствия между красочными и музыкальными тонами...» («Das Korrespondieren der farbigen und musikalischen Töne...», ок. 1908–1909; см. *Gesammelte Schriften* 321). Следует, однако, отметить, что эти соответствия, разбросанные позднее по тексту «О духовном в искусстве», имеют все же мало общего с параллелями Гофмана.

именно эту статью Ровеля, когда писал во фрагменте «Много говорят о том...»: «В последнее время вновь обнаруживаются параллели между музыкой и живописью, и даже чисто физическое исследование, основанное на теории вибраций, показывает, что принцип звучащего тона находится в ближайшем родстве с принципом тоналистического».⁴³

Убежденный в доказанной таким образом, с помощью вибрационной теории, родственности красочных и звуковых тонов, Кандинский оказался перед необходимостью объяснить для себя чрезвычайно занимавшее его в то время явление синестезии. Так, в 1909–1910 гг. он стал проявлять живой интерес к созданной музыкантом и педагогом Александрой Васильевной Захарьиной-Унковской на основании теософских идей «Методу цвето-звуко-чисел», которую упомянул в одном из примечаний к главе V «О духовном в искусстве».⁴² Художник узнал об этой «Методу» из писем своей ученицы Марии Штракош-Гислер в самый разгар работы по превращению «Языка красок» (II) в первую немецкую редакцию трактата:

«Дама, которая в Будапеште прочитала очень интересный доклад "La Méthode des sons colorés et des Nombres" <«Метод цвето-звуков и чисел»>, обещала мне его прислать, но, к сожалению, из-за моей болезни я не смогла снова с ней увидеться, так что ни она моего, ни я ее адреса не знаем. Надеюсь, однако, его разузнать. Тогда Вы, естественно, тоже получите доклад. Имя русской дамы Унковская. Это очень милая пожилая дама, которая рассказывала о своей школе, где она с помощью цвета обучает детей музыке – игре на фортепиано и скрипке. Она показывала цветовые таблицы, которые сделали дети, слушая ее игру на фортепиано, весьма, между прочим, приятную и тонкую. Она рассказывала также, что, когда маленькие скрипачи не могли понять какую-то музыкальную пьесу, она вела их в свой цветник и показывала цвета цветов, тогда они сразу же понимали. Она также дала мне шкалу, в которой цветовые вибрации соответствуют вибрациям звуков. Хотите ли Вы иметь эту шкалу?»⁴³

⁴³ Bleuler & Lehmann Zwangsmässige Lichtempfindungen. Приведем один из примеров, которые Меродак-Жано цитирует по книге Блейлера и Лемана: «Зубная боль» дает светлый оттенок, «колика – красноватый» (см. *Gérôme-Maësse Audition colorée* 657 note 1). Ср. непонятный пример с использованием красного цвета зубными врачами как сигнала опасности, ненадежности, в рукописи Кандинского «Много говорят о том...» (см. цитату выше, ис: XX).

⁴² См. Rovel *Les lois d'harmonie* 1. Мы цитируем статью Ровеля в анонимном переводе, опубликованном в 1911 г. в каталоге одесского «Салона 2», предположительно, по совету Кандинского (Ровель Гармония в живописи и в музыке). См. письмо Кандинского Шенбергу от 26 января 1911 г., где он пишет о просьбе скульптора Владимира Издебского помочь ему в организации «Салона» и, в частности, посоветовать «хорошие и интересные статьи об искусстве» для каталога или «указать подходящих авторов» (*Kandinsky & Schöenberg Briefwechsel* 20). Симптоматично, что в конце статьи Ровеля в журнале «Les Tendances Nouvelles» была напечатана ксилография Кандинского «Glaube» («Вера», 1903). См. Rovel *Les lois d'harmonie* 1: 728; *Das graphische Werk* 37.

⁴⁴ См. Rovel *Les lois d'harmonie* II.

⁴⁵ *Gesammelte Schriften* 416.

⁴⁶ Как это объясняла сама Унковская, две параллельные гаммы, звуковая и цветовая, были выведены ею из принятой за исходную точку аналогии колебания

Вероятно, сразу по получении этого письма Кандинский сделал карандашом примечание на стр. 9 рукописи «Язык красок» (II), после ссылки на статью Анри Ровеля:

«Это родство музыкального и красочного тонов уже давно обратило на себя внимание. В последнее время появились также художники, которые занимаются этим вопросом (например, Т. N. N <*Tendances Nouvelles N°*>).

Устанавливается параллель между 7 музыкальными тонами и 7 цветами радуги». И сделал карандашом примечание на обороте стр. 8: « Доклад русской дамы на теософском конгрессе в Будапеште». ⁴⁴

Оказавшись в октябре 1910 г. в Москве, Кандинский собирался съездить в Калугу, чтобы познакомиться с Захарьиной-Унковской лично. ⁴⁵

Явление синестезии представляло для художника проблему, ибо он не мог найти ему объяснения исходя исключительно из представления об ассоциации и о прямом воздействии цвета и звука. Рассуждение из главы V, «Действие краски», трактата «О духовном в искусстве» ⁴⁶ свидетельствует о

сомнениях художника и показывает, где в конце концов он обнаружил ответ на мучивший его вопрос. Он нашел его в статье дрезденского врача Франца Фрейденберга «О расщеплении личности и подобных проблемах психики», напечатанной в берлинском ежемесячном журнале «окултных исследований» «Die Übersinnliche Welt» в номерах за январь–март 1908 г. ⁴⁷

Фрейденберг, который хорошо знал новейшую психологическую литературу того времени, делал в этой статье попытку дать как можно более полную и адекватную картину перцепции и апперцепции различных внешних раздражений, будь то свет, шум, тепло и т. д., как сложного механизма передачи и восприятия колебаний различной частоты нашими органами чувств и дальнейшей передачи сигналов по нервной системе в соответствующую часть головного мозга. Автор опирался здесь на исследования немецкого физиолога и психолога Вильгельма Вундта.

В поисках объяснения различных патологий чувственной деятельности Фрейденберг особенно тщательно рассматривал случаи замещающего действия органов чувств, когда по той или иной причине один из них перестает нормально функ-

ноты «до» с колебаниями красного цвета. См. Унковская Метода цвето-звуковых чисел-4 слл.

⁴³ В этом письме от 21 июня 1909 г., написанном из Триеста (*mes Briefe von Strakosch an Kandinsky*), Штракош-Гислер рассказывала Кандинскому о только что завершившемся Теософском конгрессе в Будапеште. Ср. в другом письме также из Триеста, от 3 июля 1909 г.: «Я хочу Вам передать еще кое-что из того, что говорила госпожа Унковская, это так мило, а

именно-птицы утром поют цвета восхода и вечером – заката. Послушайте как-нибудь» (*ibidem*).

⁴⁴ Нами исправлены ошибки, допущенные при дешифровке рукописи-вместо прочитанного издателями (*Gesammelte Schriften*-291) «J. N. N» следует читать «Т. N. N», и вместо дважды прочитанной ими цифры 8 – цифру 7.

⁴⁵ «В эти дни (возможно, в конце недели), – писал он Монтер из Москвы в Мюнхен 16/29 октября 1910 г., – я поеду

в Калугу (отсюда 4-5 часов на юго-запад), где живет госпожа Унковская, от которой я получил пересланные из Мюнхена таблицы и милое письмо... Она собралась посетить меня в Мюнхене по дороге в Лондон – когда именно, пока неясно, но не скоро» (*mes Briefe von Kandinsky an Minter*). Ср. также письма художника Монтер от 20 октября / 2 ноября (*ibidem*) и Николаю Кульбину от 18 октября того же года (*Письма Кандинского Кульбину*) ВМЗ хранится конверт с рукописями, таблицами картинок-апплика-

ционировать, вызывая взамен усиленную деятельность прочих органов. Однако перенос возбуждения с одной воспринимающей части мозга на соседнюю, при котором апперцепция производится одновременно разными органами чувств, с чем и связано явление синестезии, не обязательно вызван патологией. Оно может быть, рассуждал Фрейдбергер, следствием повышенной восприимчивости. Эта мысль должна была исключить заинтересовать Кандинского. Не задерживаясь при чтении статьи на специфических подробностях физиологических объяснений, он оставил пространный комментарий на полях журнала против разбираемого там случая с одним знакомым Фрейдбергера, «психически совершенно здоровым, необыкновенно высоко стоящим духовно господином», который обладал цветовым восприятием вкуса. Затем он обращался к этому случаю в «Языке красок» (II) и в главе V «О духовном в искусстве»,⁴⁸ а позднее вновь упоминал его в своем докладе «Основные элементы живописи», прочитанном в Научно-художественной комиссии при Главном художественном комитете Наркомпроса (вскоре преобразованной в Российскую академию художественных наук, РАХН) 1 сентября 1921 г.⁴⁹

При чтении статьи Кандинский записал на полях журнала: «Созвучие высокоразвитых частей. Безусловно, для многих достижимое путем раннего упражнения. Как следствие, полнота реакции на тончайшие раздражения, устранение мешающих им случайных раздражений и высочайшая концентрация и углубление».⁵⁰ В этом комментарии обратил внимание на отсутствующее у Фрейдбергера слово «созвучие», которое резюмировало на свойственном Кандинскому метафорическом языке смысл данных дрезденским врачом научных объяснений явления синестезии. Скорее всего, сквозь физиологическую и психологическую терминологию Кандинский разглядел здесь намек на проявление особого свойства человеческой души, построенной по аналогии с музыкальным инструментом. Речь идет о явлении, когда вибрация одной струны приводит в колебание другие, соседние струны, которых никто непосредственно не касался и которые им тем не менее созвучат по принципу резонанса.

К метафорическому образу струны человеческой души или сердца художник обращался еще в «Языке красок» (I).⁵¹ В основе этой метафоры лежала почерпнутая им в спиритуалистской литера-

цией и нотами Унковской (*mes Manuskripte von Utkovskaja*). Одновременно она очевидно, прислала ему также оттиск из журнала «Вестник Теософии» за 1909 г. со своей статьей «Метода число-звуковых чисел», экземпляр которого с карандашными пометками, предположительно, самого художника, хранится сегодня в гх. Эти же работы Унковской упомянуты Кульбиным в одной из статей, включенных в сборник «Студия импрессионистов». Он отмечал, что Унковская демонстрировала свои музыкальные

пьесы и цветные их изображения на выставке «Искусство в жизни ребенка» в Петербурге в 1908–1909 гг. (см. Кульбин Студия импрессионистов-23 прим.).

⁴⁸ См. РГКМ, II: 47:4.

⁴⁹ Эти номера журнала с карандашными пометками Кандинского хранятся в мес, как и несколько других номеров за 1904 и 1906 гг. См. *Die Übersinnliche Welt*.

⁵⁰ Freudenberg Über Spaltung der Persönlichkeit 65.

⁴⁸ См. соответственно «Язык красок» (II), стр. 4, рукописи (*Gesammelte Schriften*-290); главу V «О духовном в искусстве» (изд. I, II: 470:1 сл.; РГКМ, II: 49:13 сл.) и «Основные элементы живописи» (**118, II: 207:14). См. также II: 207:14.

⁵⁰ Запись простым карандашом по-немецки на полях стр. 65 февральского номера «Die Übersinnliche Welt» за 1908 г. (Freudenberg Über Spaltung der Persönlichkeit 65). Страница с комментарием Кандинского воспроизведена в нашей статье (см. Podzemskaja La bibliothèque

туре мысль о подобии духовной атмосферы атмосфере материальной и вибрации душевной – физическому колебанию. Метафора вибрирующих струн человеческой души, отзывающихся на природные стимулы и на художественное произведение, играла в теоретических текстах Кандинского роль неопровержимого доказательства прямого и непосредственного воздействия искусства на человека, в результате которого достигается его конечная цель – происходит «обогащение души».⁵² С таким пониманием функционирования художественного произведения был связан провозглашенный в «О духовном в искусстве» «принцип внутренней необходимости» как «принцип целесообразности достигаемых колебаний человеческой души».⁵³ Художник объяснял его в написанной в январе 1911 г. по-русски статье «Куда идет "новое искусство"», в которую он включил ряд тем из главы III трактата, которые не вошли в его первую русскую редакцию:

«Вот тут-то и проявляется значение, смысл и цель искусства. Вся природа, весь мир непрерывно воздействуют на душу. Так растут отдельные люди и народы. Всякое явление

проходит мимо человека не бесследно, а задевает струны души его. Струны эти звучат, вибрируя, как струны инструмента. И как инструмент утончается и совершенствуется тем больше, чем чаще приводятся в колебание, в вибрацию струны его ("обыгранная скрипка"), так и душа. Но явления природы, выражаемые случайными звуками, пятнами, линиями (все в мире звучит и тоном, и краской, и линией), беспорядочно, кашеобразно, непланомерно отзываются в человеке. Эти явления подобны набору слов в лексиконе. Повелительно нужна сила, приводящая эти случайные мировые звуки в планомерные комбинации для планомерного же воздействия на душу. Эта сила – искусство. Планомерное сочетание разнородных элементов, т. е. сочетание их возможно более соответственно данной цели, есть красота».⁵⁴

На те же годы (1909–1912) пришлось разработка Кандинским метафоры души – резонансного ящика. При помощи этой модели он иллюстрировал функционирование произведения искусства в его отношениях с создавшим его худож-

personnelle de Kandinsky-84 ill. 2).

⁵¹ См. цитату выше, и: XX.

⁵² Так утверждает Кандинский в окончательной немецкой редакции статьи «О сценической композиции» («Über Bühnenkomposition», 1912). См. русский перевод статьи, сделанный Кандинским в 1918 г. (*Избранные труды* 1:235).

⁵³ Р2П1, и: 231:25 сл.

⁵⁴ *Избранные труды* 1:92–93.

ником и воспринимающим его зрителем. Вот что он утверждал в статье «Содержание и форма», написанной сразу после окончания первой русской редакции «О духовном в искусстве» в конце 1910 г.:

«Внутренний элемент, взятый отдельно, есть эмоция души художника, которая (подобно материальному музыкальному тону одного инструмента, заставляющему конвизировать соответственный музыкальный тон другого) вызывает соответственную душевную вибрацию другого человека, воспринимающего». ⁵⁵

Столь полюбившаяся Кандинскому модель резонансного строения души была старинным топом, который получил широкое распространение в психологической литературе XIX – начала XX вв. ⁵⁶ Мы встречаем ее, например, у Теодора Липпса. Сравнивая человеческую душу с системой струн и опровергая объяснение соотносимых с цветами настроений ассоциациями, Липпс настаивал на непосредственном характере этой связи по аналогии с музыкальными тонами, объясняя это

общим соотношением настроений с определенными ритмами и обращаясь к понятию «душевного резонанса». ⁵⁷ На этой же модели основывалось гумбольдтовское толкование механизма понимания в языке, проникшее в близкую Кандинскому русскую символистскую культуру благодаря, в частности, книге «Мысль и язык». Потебня цитировал в ней Гумбольдта: «Люди (...) понимают друг друга не таким образом, что действительно передают один другому знаки предметов (...) и тем, что взаимно заставляют себя производить одно и то же понятие, а тем, что затрагивают друг в друге то же звено цепи чувственных представлений и понятий, прикасаются к тому же клавишу своего духовного инструмента, вследствие чего в каждом возникают соответствующие, но не те же понятия». ⁵⁸

Вопросы о функционировании чувственных восприятий, о синестезии и ассоциациях продолжали интересовать Кандинского и в дальнейшем. В Баухаузе, перед студентами пропедевтического курса «Абстрактные элементы формы», он рассуждал о созвучии двух пианино, сравнивая их с функционированием пяти чувств. Зрительное впечатление заставляет вибрировать нервы

⁵⁵ Избранные труды 1: 83.

⁵⁶ О топе резонансного строения души см. Zimmermann Reinhard Die Kunsttheorie von Kandinsky 1: 416. Ср. у Флерке другую метафору, употребленную им в рассуждении об эстетике Беклина. «Искусство может только давать импульсы, которые подталкивают в определенном направлении, приводят в действие всего человека целиком, подобно брошенному в воду камню, образующему круги в зависимости от силы броска, размера камня и удаленности

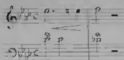
берега. Художественное произведение также должно, как бы прост и ясен ни был его язык, предполагать нечто в душе зрителя (как звук предполагает слух, зримое – глаз, или струны инструмента – резонансный ящик), оставлять что-то для его фантазии (...) Оно должно настойчиво, уверенной победоносной рукой и все же едва заметно, подталкивать его к желаемому чувству, в желаемом направлении, пробуждать все его силы и тем самым оживать в нем» (Fleerke Zehn Jahre mit Böcklin: 49).

⁵⁷ Lipps Psychologie des Schönen und der Kunst: 9, 445–446.

⁵⁸ Потебня Мысль и язык: 124–125.

⁵⁹ Машиннописная запись без даты. См. Unterricht am Bauhaus 1: 192.

(струны), они пробуждают слуховые впечатления, и т. д. Художник формулировал «дерзкую мысль, что каждый орган возбуждает все пять чувств и каждое отдельное впечатление = аккорду 5 тонов – по меньшей мере!» Он задавался вопросом, какую роль при этом играет ассоциация; является ли желтый «кислым», потому что лимон кислый, и т. д. И наконец приходил к еще более отважной мысли, которая понравилась бы Марселю Дюшану: *«Еще больше: не зримая глазом, но мыслимая краска заставляет звучать все 5 чувств»*.⁵⁹



INDEX:

I. -- Les Chevaliers	
II -- Les Oiseaux	
III. -- L'Église	
IV. -- Les Bouleaux	
V. -- Les Femmes du Bois	

«ПРОИЗВЕДЕНИЕ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА»
И НАЧАЛО КОМПОЗИЦИОННОЙ РАБОТЫ
С ЭЛЕМЕНТАМИ ИСКУССТВ

Осеннее высокой традицией символизма, явление синестезии свидетельствовало о первоначальной слитности искусств и означало их нераздельность и невозможность восприятия одного из них изолированно от других. Теоретический вопрос о синестезии оборачивался на практике стремлением Кандинского объединить искусства и создать на основе этого объединения «произведение монументального искусства» (используемый художником русский эквивалент знаменитого вагнеровского термина «Gesamtkunstwerk»). В рамках этого творческого проекта и разворачивалась между концом 1908 и летом 1909 гг. работа сначала над «Языком красок» (II) и затем над первой немецкой редакцией «О духовном в искусстве».

В этот период огромное значение для художника имело знакомство с композитором Фомой

Гартманом, сразу же переросшее в дружбу. Приехавший в Мюнхен заканчивать свое музыкальное образование у известного дирижера вагнеровских опер Феликса Моттля, в то время генералмузидиректора мюнхенской Придворной оперы, Гартман в конце 1908 г. познакомился и стремительно сблизился с Кандинским. Вместе они принялись сразу за синестетический проект альбома «Музыка. Гравюры» и за создание «произведений монументального искусства» — «композиций для сцены».

Сама идея синестетического произведения была не нова для художника. У нее была в его творчестве своя предыстория, начавшаяся с издания под маркой московского Строгановского училища (без даты, предположительно, 1903) альбома гравюр «Стихи без слов».¹ Это сброшюрованные оттиски с вырезанных художником де-

¹ 106-1

Содержание альбома «Xylographies»
Париж, издание «Les Tendances Nou-
velles», 1909. ЯК, Париж

¹ Кандинский Стихи без слов.

ревянных досок, мощно «звучавших» на темно-сером плотном картоне, на который они были наклеены, — каждая на правой странице книжного разворота, одна на обложке. Декларированная в названии альбома связь с поэзией существовала на уровне интертекста, ибо название указывало на «Романсы без слов» — выполненный Валерием Брюсовым русский перевод (1894) сборника «*Romanes sans paroles*» одного из основоположников символизма, французского поэта Поля Верлена. А в еще более широком контексте была несомненная связь и с музыкой, ведь название сборника Верлена — не что иное, как аллюзия на фортепианные пьесы Феликса Мендельсона («Песни без слов»).

Второй графический альбом Кандинского, выпущенный в 1909 г. в Париже под названием «*Xylographies*» в издании журнала «*Les Tendances Nouvelles*», с предисловием Алексиса Меродака-Жано, представляет собой папку из семи непереплетенных листов с ксилографиями, напечатанными с цинковых клише на тонированном черном и сером картоне. Как указание на синестетический характер альбома, вверху страницы с Содержанием над гравюрой воспроизведен музыкальный мотив.

В этих ранних альбомах созвучание графического искусства с другими: поэзией и музыкой — лишь угадывалось, и речь шла преимущественно о собранных в папку гравюрах, на что указывало и более точное в данном случае, чем русское «альбом», используемое Кандинским в переписке немецкое обозначение для французского сборника ксилографий: «*Mappe*» («папка»). Замыслы же изданий, открыто объединяющих изобразительное искусство и поэзию, где гравюры и текст — музыкальный или поэтический — должны были находиться на одном книжном развороте, возникли у художника как раз во время его работы над «Языком красок» (II) и, далее, над первой немецкой редакцией «О духовном в искусстве».

От первого из этих проектов, альбома «Музыка. Гравюры», над которым Кандинский работал вместе с Гартманом в конце 1908 — начале 1909 гг., сохранился традиционно датируемый этим временем акварельный эскиз обложки или титульного листа с написанным по-русски названием «Альбом» и ниже: «Музыка / Гравюры».² Отметим, что и этот, и следующий синестетический замысел получили в переписке Кандинского немецкое наименование «*Album*».³

² См. *Werkverzeichnis der Aquarelle* # 243.

³ Ср. выражение «*Hartmannalbumholzschnitte*» («гравюры на дереве для гартмановского альбома») в письме Кандинского Монтер от 15 декабря 1908 г. (*mes Briefe von Kandinsky an Mûnter*; цитата из этого письма опубликована — см. *Das bunte Leben* 1933). Ср. также «*Sechs Holzschnitte zu einem Album mit Text*» о шести ксилографиях Кандинского для

«альбома с текстом» в каталоге второй выставки NKVM в мюнхенской «*Moderne Galerie*» Танхаузера 1–14 сентября 1910 г. (*Neue Künstlervereinigung München* II. Ausstellung: 25 #61). Также осенью 1910 г. Кандинский как участник «Салона» выставил четыре ксилографии, очевидно, из того же «альбома с текстом», в Париже на «Осеннем салоне» (см. *Salon d'automne* 1910 #621–624).

⁴ Воспроизведение эскиза обложки, титульного листа и нескольких листов макета см. *Barnett Kandinsky im Lenbach-*

haus # 347, 348, 351–354.

⁵ См. письмо Кандинского Монтер от 28 ноября/11 декабря 1910 г. из Одессы в Мюнхен о встрече с Издебским у братьев Бураджов и совместном там обсуждении будущего «Салона 2», а также комментарий к этому письму Конрада Петеля (*Das graphische Werk* # 93; ср. *Соколов История и замысел альбома* 7). См. также письмо Кандинского Марку от 8 декабря 1911 г. (*Kandinsky & Marc Briefwechsel* 1983: 82). От несостоявшегося проекта «монографий» сохранился эскиз



109-1

Содержание альбома «Xylographies»
Париж, издание «Les Tendances Nou-
velles», 1909. 118, Париж



110-1

Гравюра на дереве «Страшный суд» и
стихотворение «Гимн» из альбома
«Klänge» Мюнхен, «R. Piper», [1913]

жк, Париж

Второй (осуществленный) проект состоял в объединении графики Кандинского с его литературными опытами — стихотворениями в прозе. В конце 1912 г. он воплотился в роскошное немецкое издание под названием «Klänge» («Звуки»), вышедшее в Мюнхене ограниченным тиражом (издателем был Рейнхард Пипер, незадолго до этого издавший трактат «О духовном в искусстве»). В эту книгу вошли 38 стихотворений в прозе и 56 ксилографий, из них 12 цветных. Русское издание «Звуков», о котором у Кандинского была в 1911 г. договоренность со скульптором Владимиром Издебским, организатором в Одессе первого (1909–1910) и второго (конец 1910–1911) международных «Салонов» (постоянно действующих выставок), так и не было осуществлено. В MES хранится макет этого издания с датой «1911» на титульном листе, содержащий 21 лист тонкого картона.⁴ Очевидно, русское издание «Звуков» Кандинский обсуждал с Издебским одновременно с другим своим проектом — «монографией», или «альбомом» с текстом о художнике на русском языке, написанном им самим. Из этого замысла позднее вырос альбом «Kandinsky 1901–1913» (1913), включающий автобиографический текст

«Rückblicke». Его русская версия — «Текст художника» (1918) с текстом «Ступеней».⁵

Согласно проспекту немецкой книги «Klänge», стихотворения на немецком языке были написаны между 1909 и 1911 гг., работа же над ксилографиями продолжалась с 1907 по 1912 гг. Очевидна генетическая связь «Звуков» не только с музыкальным «гартмановским» альбомом, но и с альбомом «Xylographies», опубликованным парижским журналом «Les Tendances Nouvelles».

Сам Кандинский в письме от 7 декабря 1911 г. Майклу Т. Х. Садлеру (будущему переводчику на английский язык трактата «О духовном в искусстве»), который приобрел для себя несколько гравюр художника и получил одновременно возможность познакомиться с его «16 маленькими текстами» (очевидно, стихотворениями в прозе),⁶ следующим образом сформулировал смысл и значение своей работы над визуально-поэтическим проектом «Звуков»:

«Тексты не находятся ни в какой связи с ксилографиями. Написал я их потому, что как раз эти чувства я не мог выразить живописно. Однако существует, как Вы, несомненно, почув-

обложки синей гуашью с названием «Кандинский» и предполагаемыми издательскими реквизитами: «Издание Салона Издебского 1911», выполненный на обратной стороне акварели «St Georg II» (февраль 1911 г.; см. *Werkverzeichnis der Aquarelle* #268a), и гравированная по нему художником деревянная доска (рк; см. *Derouet & Boissel Œuvres de Kandinsky* 71). О поэтических проектах Кандинского см. также Соколов Кандинский — эпоха Великой Духовности.

■ Об обстоятельствах переписки Кандинского с Садлером см. ил 207: 14.

ствовали сами, глубокое *внутреннее* родство между текстами и ксилографиями. И даже внешнее: я трактую слово, предложение очень сходно с тем, как я трактую линию, пятно.

Великое внутреннее сродство всех искусств мало-помалу выходит на свет все яснее. Для меня это большая радость, и я счастлив, что могу и в этом принять участие. Прочитайте мои тексты, не ища в них прямого рассказа. Дайте им действовать только на Ваше чувство, на Вашу душу. И я верю, что они станут Вам ясны».⁷

Можно предположить, что начало этой работе по выявлению внутреннего родства поэтического и визуального искусства было положено Кандинским в ходе иллюстрирования пьесы Метерлинка «Принцессы Мален» в конце 1890-х – начале 1900-х гг. Миниатюрные иллюстрации, сделанные им в изданном в Брюсселе в 1891 г. томике Метерлинка, стали известны лишь недавно.⁸ Их можно считать отдаленным прообразом позднейших синестетических проектов художника, ибо именно тогда, благодаря углублению в поэзию Метерлинка, на которую он не раз ссылался в своих сочинениях 1909–1911 гг., художник, очевидно, и пришел к

идее сравнения внутреннего значения поэтических и живописных средств, на что он не раз ссылался в своих сочинениях 1909–1911 гг.⁹

Второй, после «гартмановского» альбома «Музыка. Гравюры», большой объединяющий разные искусства проект, над которым Кандинский начал работать вместе с Гартманом в конце 1908 г., заключался в создании театральных пьес. Им художник дал название «композиций для сцены».¹⁰ Сам он выступал в роли автора сценария, художника и режиссера, Гартман – в роли композитора, а в роли хореографа был танцовщик и художник, завсегдатая салона Марианны Веревкиной, участник NKVM Александр Сахаров.

Сахаров был известен тем, что создал оригинальную форму «выразительного танца», опираясь на собственный живописный опыт (в 1903 г. он учился в Париже в Академии Жулиана у Вильяма Бугро). Его сотрудничество с Кандинским и Гартманом началось в декабре 1908 г. с совместной работы над пьесой по мотивам романа Лонга «Дафнис и Хлоя».¹¹ В 1921 г. Кандинский упомянул театральные эксперименты мюнхенской эпохи в докладе на Первой Всероссийской конференции заведующих подотделами искусств. В нем он опи-

⁷ Glew Kandinsky and the Sadlers-611.

⁸ См. Maeterlinck La princesse Maleine. Reproduction d'illustrations Kandinskogo см. Catalogue raisonné – Addendum # 1. Кандинский подарил иллюстрированный миниатюрными рисунками томик в Москве своему университетскому другу Николаю Харузину уже вскоре после его смерти в 1900 г. – его родным.

⁹ См. выше, п. 207: 14.

¹⁰ Рассматривая теорию Кандинского в 1908–1911 гг., мы предпочитаем этот

более ранний (использованный художником ок. 1911 г. в первом русском «Предисловии к "Композициям для сцены"»; см. Du théâtre-151) русский перевод немецкого термина «Bühnenkomposition». Авторский перевод «сценическая композиция» датируется 1918 г. См. «О сценической композиции» (Избранные труды 1:235–250).

¹¹ В докладе, прочитанном в 1950 г. в Нью-Йорке, Гартман вспоминал: «Именно тогда к нам присоединился талантливый молодой человек, который

понял наши цели. Это был Александр Сахаров, ставший впоследствии знаменитым танцовщиком. Мы заинтересовались древнегреческим танцем, который он изучал в музеях. Так (...) мы пришли к "Дафнису и Хлое"» (см. Hahl-Koch Kandinsky-146).

¹² См. Избранные труды II-69.

¹³ Du théâtre-49, немецкий оригинал см. Ibidem-48.

сал, не называя имен участников, как проходили эти эксперименты: «Из нескольких моих акварелей музыкант выбирал себе ту, которая ему была наиболее ясна в музыкальной форме. В отсутствие художника танцев он играл эту акварель. Затем появлялся художник танцев, которому проигрывалось это музыкальное произведение, он его танцевал и потом находил ту акварель, которую танцевал».¹²

Готовя, очевидно, сразу же после написания (1908–1909), рукописи первых своих пьес: «Великаны» («Riesen»), «Желтый звук» («Der gelbe Klang»), «Голоса» («Stimmen») и др. – для публикации, Кандинский решил сопроводить их теоретическим Предисловием («Vorwort»). Приведем в переводе с немецкого начало этого текста, ибо в нем впервые появился ряд понятий, которые заняли центральное место в художественной теории Кандинского:

«Эти театральные пьесы называются "композициями для сцены", так как они не соответствуют ни одной из обычных форм и komponуются из элементов, которые непременно требуют сцены как средства исполнения. Эти элементы суть: 1) музыкальный звук, 2) звук

красок, 3) движение (в более узком смысле). Эти элементы употребляются по возможности обнаженными, т. е. их собственная сила воздействия становится средством произведенья впечатления на зрителей. Каждый звук, каждая краска, каждое движение обладают внутренней ценностью. Они воздействуют непосредственно даже тогда, когда остаются полностью разъединенными. Сочетание отдельных средств имеет результатом сложное воздействие, у которого 2 возможности: 1) или комбинируются те средства, которые одинаково воздействуют, – тогда возрастает сила того же воздействия, или 2) комбинация различно воздействующих средств достигает осложнения чувства».¹³

В этом первом Предисловии к «Композициям для сцены» (оно предшествует русским версиям, цитированным нами выше) художник определял новый созданный им театральный жанр как соединение элементов трех искусств: живописи, музыки и танца. Возможно, это самое раннее появление у Кандинского размышления о том, что впоследствии он стал называть «элементами искусств».

Он развивал здесь мысли, высказанные в книге «Искусство театра» английским актером, режиссером, художником и теоретиком театра Эдвардом Гордоном Крэггом.¹⁴ Исходя из собственного творческого опыта и, очевидно, не без влияния Айседоры Дункан, с которой он был близок в 1904–1907 гг., Крэг в этом сочинении конкретизировал вагнеровское понятие «Gesamtkunstwerk». Он указывал на важность для подлинного «искусства театра» движения и изобразительности, утверждая, что «элементами», или «основными факторами» этого искусства являются движение (актерская игра), ритм (танец), линии и краски (живопись) и слово (поэзия, драматургия).¹⁵

Сравнение, в ходе работы над «композициями для сцены», живописи с другими искусствами привело Кандинского к переосмыслению самой концепции творческого процесса. На первый план вышла композиционная работа с художественными элементами. В ходе ее осмысления первоначальный, более узкий замысел сочинения о «Языке красок» был существенно преобразован и перерос в трактат «О духовном в искусстве».¹⁶

В своих размышлениях Кандинский ориентировался на издавна существующую науку о музыке

как на образец для подражания, о чем, безусловно, неоднократно говорил с Гартманом. В личной библиотеке художника сохранился экземпляр русского издания «Всеобщего учебника музыки» немецкого историка и теоретика музыки Адольфа Бернгарда Маркса с дарственной надписью по-немецки Гартмана и его жены Ольги и шуточным пожеланием художнику прилежно учиться. Кандинский действительно прилежно взялся за изучение основных элементов музыки: ритма, тона («звука определенной высоты») и тембра.¹⁷ Вспомним, что в те же годы в России Андрей Белый, ради преобразования эстетики в «точную науку», поставил перед собой задачу выявления первоэлементов искусств как конкретного предмета новой науки. В статье «Лирика и эксперимент» (1909) он писал о «науках о контрапункте, перспективе, краске, ритме и стиле», система которых, «объединенная единообразным отношением к материалу звуков, красок, слов, средств изобразительности и так далее – наметила бы область точной эстетики».¹⁸ А еще в 1906 г., в статье «Принципы формы в эстетике», он рассуждал об элементах «пространственности» и «временности», свойственных в разной мере различным

¹⁴ «Die Kunst des Theaters» (1905). Это первое теоретическое сочинение Крэга вышло сначала на немецком (с предисловием графа Гарри Кесслера), и лишь затем на английском языке под названием «Об искусстве театра» («On the Art of the Theatre», 1911).

¹⁵ См. Craig Die Kunst des Theaters: 12–13. В гк сохранился экземпляр этой книги, подаренный немецким переводчиком Морисом Магнусом сестре Габриэлю Монтер, Эмми Шерер. В нем отмечено – предположительно, Кандинским –

на полях против того места, где речь идет о «материале», которым располагает «художник театра будущего» (*ibidem*: 37), а именно – действие (актерская игра, танец), сцениграфия (свет, костюмы и т. д.), слово (не прочтенное, но произнесенное).

¹⁶ В неопубликованной автобиографической записке на немецком языке, написанной около 1922 г., Кандинский писал о том, как постепенно началась им в Мурнау в 1908 г. пейзажная живопись уходила на задний план: «Основным

моим делом была работа над композицией, в процессе которой я делал различные записки, которые в конце концов привели к книге “О духовном в искусстве”». См. «Wassily Kandinsky», рук. без даты, стр. 6–7 (FK Notes biographiques VK 26).

¹⁷ В принадлежавшем художнику экземпляре учебника (гк) карандашом помечено перечисление основных элементов музыки – см. Маркс: Всеобщий учебник музыки: 335. О тоне как о «звуке определенной высоты» см. Там же: 25.

искусствам, которые должны быть положены в основание общей эстетики искусства.¹⁹

Вернемся теперь к Кандинскому. Последовательное чтение Предисловий к «Композициям для сцены» показывает, как по мере работы над театральными пьесами он постепенно уточнял и углублял свои теоретические размышления. Установив в первом (немецком) Предисловии, из каких элементов должны быть построены его «композиции для сцены», в написанной около 1911 г. русской версии он иначе сформулировал пояснение к ним, обращая внимание на этот раз не на внешнюю структуру (из каких элементов они построены), но на внутренний смысл их объединения:

«У каждого искусства свой язык, т. е. свои только ему принадлежащие средства. Эти средства разных искусств по внешности чрезвычайно далеки друг от друга, но они объединяются целью. Каждое такое средство есть канал из души художника в душу «публики». То неопределимое и определенное, что проходит через этот канал, из души в душу, и есть содержание искусства. Чем значительнее это содержание и совершеннее

канал его проводящий, тем больше результат художественного произведения. Но т. к. у каждого искусства свой язык, способный выражать различные части общего содержания с особой силой, то наибольшая величина содержания достигается соединением всех разных искусств в одно целое. Если такое соединение бесцельно употребляется, то obraзуетcя нечто вроде светского языка, где вводятся слова чужого языка не для увеличения силы выражения мысли, а для вредного внешнего блеска. Соединение средств разных языков должно быть художественно целесообразно. *Сцена представляет из себя самое богатое и удобное средство соединения искусств*».²⁰

В рисуемой Кандинским картине соединения искусств каждое из них занимало свое, отличное от других место, и при помощи своих собственных, специфических художественных средств, на своем собственном языке выражало часть общего содержания искусства. Так определялась парадоксальная динамика отношений между искусствами, при которой сближение отдельных искусств требо-

¹⁹ Белый. Символизм. 236.

¹⁹ Там же. 178.

²⁰ См. «Предисловие к "Композициям для сцены"» (*Du théâtre*. 151, 153).

вало от каждого из них углубления в себя, ибо это был единственный способ с наибольшей полнотой выразить общее для всех искусств содержание, в то время как любое внешнее сближение, формальное подражание одного искусства другому приводило в конечном счете к невозможности выразить какое бы то ни было содержание и вообще к гибели искусства.

В соответствии с этим, в Urtext'e трактата «О духовном в искусстве» — «Языке красок» (II), — написанном, предположительно, несколько позднее или одновременно с работой над первыми «композициями для сцены», Кандинский развернул рассуждение о «принципиальном» обучении различных искусств друг у друга в процессе создания «монументального искусства». Каждое искусство должно при этом стремиться к максимальному выявлению внутренней ценности свойственных ему самому элементов, что теряется при формальном обучении одного искусства у другого. Приведем здесь фрагмент «Языка красок» (II), из которого выросли части главы IV, «Пирамида», трактата «О духовном в искусстве»:

«Каждое искусство может с наибольшей силой сказать именно то, для чего оно использует имеющиеся в распоряжении *только у него* элементы. *И если одно искусство хочет учиться у другого* (что в наши дни нужно приветствовать как пролог к возникновению монументального искусства), то оно может это делать лишь принципиально, т. е. оно должно учиться тому, как другое искусство обращается со *своими* средствами, оно должно этому учиться, чтобы потом так же принципиально обращаться со *своими собственными* средствами, т. е. в соответствии с тем принципом, который ему одному свойствен. *Если же это обучение не принципиально*, а формально, если одно искусство учится у другого внешним образом, то получается результат, который полностью искажает и губит задачу, цели, воздействие и ценность учащегося искусства. Так случилось с программной музыкой, которая вместо того, чтобы воздействовать *чисто* музыкальными средствами, вдруг берется за ненужный подражательный пересказ».²¹

21 Рукопись, стр. 58–59. См. *Gesammelte Schriften*: 302. Ср. 19К1, и: 39: 3 слл.

22 «Entwurf zu "Improvisation mit Pferden"» (*Werkverzeichnis der Aquarelle* 1 # 271). Письмо Кандинского, которое мы ниже пересказываем и цитируем, было опубликовано по рукописной копии, сделанной Мюнтер (см. *Gesammelte Schriften*: 489–490).

23 Немецкая исследовательница Барбара Макерт-Ридель связывает этот второй подход, описанный Кандинским, с

понятием переживания у Вильгельма Дильтея и с восходящим к немецкому романтизму «топосом конгенальности» (*MacKert-Riedel Kandinsky über eigene Bilder*: 141–145).

Описанное выше представление о некоем общем содержании искусства, в котором так или иначе участвуют отдельные его виды, определило подход Кандинского к вопросу о путях познания искусства, который он изложил в ноябре 1912 г. в письме эльзасскому художнику и поэту Гансу (Жану) Арпу. Это было его ответом на просьбу последнего написать несколько строк о подарке — акварельном этюде к «Импровизации с лошадьми» (1911).²² Согласно Кандинскому, есть три различных подхода к пониманию картины. Во-первых, можно изучать ее форму, конструкцию, композицию, соотношения линий и пятен, т. е. строить теоретическое рассуждение по образцу того, как это принято делать в музыке. Во-вторых, возможно говорить о замысле, устремлении, идее автора, которые более или менее определенно воплотились в произведении. В этом втором случае следует «построить мост от внешнего описания к внутреннему результату картины. (...) Кто может построить необходимый здесь мост, тот исходит из первоначального устремления и через возникший из него результат (картина) приходит к внутреннему "смыслу" картины, к содержанию». Для построения такого моста достаточно быть лишь

«наполовину поэтом».²³ Третий же подход по силам только поэту «полному». Он заключается в том, что «*внешнее* картины полностью отбрасывается. И только *внутренний* "смысл", содержание передается через совершенно другую *внешнюю* форму. Так, можно музыкально сыграть картину, изобразить в стихах музыкальную пьесу, высечь в камне стихотворение, станцевать скульптуру, написать красками танец и т. п. во всевозможных комбинациях». Именно этот третий подход ведет к подлинному, глубокому постижению искусства, которое, таким образом, открывается в полной мере лишь другому искусству в процессе «перевода» языка одного искусства на язык другого.

Работа по выявлению и комбинации элементов разных искусств, которая началась в ходе подготовки «композиций для сцены» зимой 1908/09 гг., привела к фундаментальной перестройке всей структуры творческой работы Кандинского, завершившейся ко времени написания его автобиографии в июне 1913 г. Результатом ее стало понимание того, что мир искусства является отдельной, независимой от природы самостоятельной частью большого мира. Возвращаясь в июне 1913 г. в «Rückblicke» к самому началу своего

творческого пути, Кандинский вспоминал о том, как в первые мюнхенские годы он всеми силами «пытался перевести на холст "хор красок" (...), врывавшийся в душу из природы», выразить «предвечерний московский час», продолжавший жить в его душе, однако как бы он ни утрировал природные краски, ему никак не удавалось «передать силу природы». Чтобы справиться со своей задачей, художнику предстояло понять, что необходимо полностью отделить мир искусства от мира природы и что оба эти мира, точно так же, как мир науки, политических форм и морали, «самостоятелен, управляется самостоятельными, ему свойственными законами, причем отдельные эти самостоятельные миры образуют совокупно в окончательном их соединении новый, большой мир, воспринимаемый нами только смутным чувством, предчувствием».²⁴

Изменение заметно при сравнении рисунков, включенных художником начиная с 1908–1909 гг. в рукописи его «композиций для сцены», с предшествующими им подготовительными материалами к «красочным рисункам», ксилографиям и картинам на «русские» темы и темы рыцарского средневековья (1903–1907), с одной стороны, и, с

другой, – с более поздними набросками и рисунками к «Импровизациям» и «Композициям» (1909–1914).

Ранние аннотированные рисунки, которые Кандинский делал при посещении мюнхенских музеев и средневековых немецких городов и при работе с иллюстрированными книгами, должны были составить, как мы писали выше, нечто вроде иконографического тезауруса, из которого художник мог черпать образы и мотивы для своих произведений. Это были в основном наброски отдельных деталей предметов, сделанные с натуры либо по книжным образцам. Композиционных же набросков не сохранилось, если не считать быстрых рисунков, сделанных художником, скорее всего, *a posteriori*, для памяти.²⁵ Иногда эти рисунки сопровождался текстом-комментарием на тему использования в них «языка красок».²⁶

Рисунки, сделанные на полях рукописей «композиций для сцены», отличаются от этих ранних набросков прежде всего новым соотношением с сопровождающими их текстами. Теперь рисунки и тексты взаимно дополняют друг друга, фиксируя графическими и словесными средствами этап за этапом в построении сценического действия; общая

²⁴ Цитируется в авторском переводе («Ступени»; см. *Избранные труды* 1: 270–271, 278, 290).

²⁵ В ряде случаев такие рисунки по памяти становятся ценным документом, позволяющим составить представление об утраченном «красочном рисунке», композицию которого они суммарно воспроизводят. См. *Werkverzeichnis der Aquarelle* #82a, 122a, 123a.

²⁶ См. репродукцию одного из таких рисунков в рукописи «Картина "Печаль не-

бесная и земная"» («Das Bild "Die Himmlische und irdische Trauer"», 1904; *Gesammelte Schriften* 245).

²⁷ Воспроизведение рукописных листов с рисунками (ок. 1908–1909) для «Riesen» («Великаны») и «Schwarz und weiß» («Черное и белое») см. *Du théâtre* 55 fig. 6a; 98 fig. 8a.

²⁸ Эта музыкальная классификация заменила прежнюю, которая была разработана художником в 1904–1908 гг. в так называемых Домашних каталогах, со-

гласно которым вся его художественная продукция разделялась на четыре типа, в зависимости от техники, материала, формата: «Kleine Ölstudien» («Маленькие этюды маслом»), «Farbige Zeichnungen» («Красочные рисунки», темперой на картоне), «Holzschnitte» (гравюры на дереве), «Bilder» («Картины», на холсте большого формата), см. *Barnett Kandinsky's Hauskataloge* 47–55. После 1908 г. Кандинский отказывается от «красочных рисунков» и «маленьких этюдов маслом» (см. *Katz Le catalogue manuscrit des*

композиция раскладывается в них на отдельные элементы. Выполняя очевидную экспликативную функцию, рисунки приобретают характер более схематичный, уподобляясь нотному письму, а работа художника над все более сложными «композициями для сцены» — музыкальной композиции.²⁷

С «композиций для сцены» этот новый творческий метод композиции перешел на собственно живописные произведения Кандинского, которым он начал давать названия, имевшие более или менее прямые музыкальные коннотации. Вслед за «Импровизациями» и «Композициями», в 1911 г. возникли шесть «Импрессий». В написанном для второй немецкой редакции «О духовном в искусстве» «Заключении» Кандинский дал знаменитое определение этим трем типам живописной картины, в соответствии с различными источниками их происхождения.²⁸ Непосредственные впечатления от «внешней природы» для «Импрессий»; «в основном бессознательные, большей частью внезапно возникшие выражения процессов внутреннего характера, т. е. впечатления от “внутренней природы”», для «Импровизаций»; также внутренние выразительные формы, которые формируются в художнике «исключительно медленно» и

затем долго и педантично вырабатываются в подготовительных рисунках и эскизах, — для «Композиций».²⁹ Этой логике соответствует сохранившийся корпус подготовительных рисунков к «Импровизациям» и «Композициям» («Импрессии» как произведения непосредственные не требовали большой подготовки). Он свидетельствует об углубленной композиционной работе, которая достигла апогея при создании «Композиции VII». Это огромное полотно размером 2 х 3 м было написано всего за четыре дня, 26–29 ноября 1913 г., но ему предшествовал длительный период обдумывания, о чем можно судить по целому ряду (35) рисунков карандашом и тушью, акварелей и больших подготовительных масляных эскизов, над которыми художник работал в течение всей осени 1913 г.³⁰

dessins en couleurs de Kandinsky-18), очевидно, считая связанный с ними подготовительный этап разработки того типа произведений, который он прежде обозначал как «картина», или «композиция», полностью завершенным, и сосредоточивается на непосредственной работе над «картинами».

была реконструирована Вивинан Барнетт в ходе подготовки большой выставки Кандинского в Мюнхенской городской галерее в Доме Ленбаха в 1996 г. См. Barnett Kandinsky im Lenbachhaus: 445–448; #512–536A.

²⁹ См. нзп 1, н-573: 7 слл; в русском переводе см. н-650: 15 слл.

³⁰ История создания этого центрального в творчестве Кандинского произведения

i 194

2. K. 2. 2.

«КОНТРАПУНКТ», ИЛИ «ГЕНЕРАЛ-БАС»:
РАЗРАБОТКА ПОНЯТИЯ КОНСТРУКЦИИ
КАК ОРГАНИЧЕСКОГО ПОСТРОЕНИЯ

В 1911–1912 гг., в процессе длительной работы над теоретическим Предисловием к своим «композициям для сцены», Кандинский наконец пришел к определению основного принципа их функционирования. Этот принцип состоял в том, что три абстрактных элемента композиции (музыкальное, красочное и танцевальное движения) «могут употребляться, в зависимости от внутренней необходимости, в самых разнообразных сочетаниях, как в арифметическом, так и в духовном сложении: в “созвучии”, “противозвучии”, “гармонии” и “диссонансе».¹ Так написано в русской редакции статьи, вышедшей под названием «О сценической композиции» в 1919 г.; по-немецки она была опубликована в альманахе «Синий вадник» в мае 1912 г. А в обоих русских рукописных

набросках этого Предисловия Кандинский графически изобразил принцип сочетания этих элементов в виде трех волнообразных линий, «которые идут в одном направлении, но из которых то одна, то другая выступает на наибольшую высоту, т. е. “звучит” сильнее всех других, обращая на себя преимущественное внимание». И уточнял в примечании: «Этот подъем той или другой волны обуславливается, разумеется, не графической, но внутренней необходимостью».² Сходным было определение живописной картины, основанной на современной гармонии, которое было дано Кандинским в сентябре – октябре 1911 г., в дополнениях ко второй немецкой редакции «О духовном в искусстве». Согласно этому определению, живописная композиция предполагает свободное

120-1

График соотношений звука, краски и движения. Предисловие к «Композициям для сцены», первая русская редакция, стр. 11, ок. 1911
FK Compositions scéniques VK 390A
Париж

1 «О сценической композиции»,
Избранные труды 1:246.

2 «Предисловие к “Композициям для сцены”»; *Du théâtre* 159.

сочетание красочных и рисуночных форм, «допустимые» и «недопустимые» сопоставления их как самостоятельных элементов, подчиняющихся одной лишь внутренней необходимости.³

Очевидное из этих определений единство принципов, лежащих в основе работы Кандинского над «композицией для сцены» и над живописной композицией, объясняется их общими истоками, которые следует искать в музыкальных теориях контрапункта и диссонанса.

С теорией контрапункта познакомил Кандинского Гартман. Среди хранящихся ныне в МЭ и ГК набросков описательных схем сочетаний цвета, движения и звука к различным «композициям для сцены» мы обнаруживаем рукописи на русском языке, написанные рукой Гартмана, на немецком – рукой Мюнтер и на обоих языках – рукой Кандинского. Саму эту работу по раскладыванию «композиций для сцены» на отдельные самостоятельные «голоса» Кандинский, очевидно, в постоянном диалоге с Гартманом, стал называть «контрапунктом». Ведь скорее всего именно тогда Гартман и подарил ему «Всеобщий учебник музыки» Маркса, с пожеланиями прилежно учиться теории. «Ученик» оттуда выписал для себя на отдельном ли-

сточке определение контрапункта вообще, а также простого и двойного контрапункта.⁴

Около 1909 г. понятие «контрапункт» стало широко использоваться Кандинским – метонимически – в значении теории искусства вообще, а в частности – теории живописи.⁵ В этом же расширительном смысле художник примерно в то же время – начиная с рукописи «Язык красок» (II) – употреблял и другой музыкально-теоретический термин: «генерал-бас».⁶ При перенесении в сферу живописи оба эти музыкальные термина теряли свою терминологическую точность и широко использовались как синонимы. А в начале главы VI «О духовном в искусстве» они оказывались взаимозаменяемыми: «Generalbaß» в немецких версиях был там переведен на русский язык словом «контрапункт».⁷

Употребление термина «генерал-бас» в расширительном значении теории искусства было осемено для художника авторитетом Гете. Ведь именно под влиянием немецкого поэта этот термин, перенесенный из музыкальной сферы в область других искусств, широко распространился в XIX – начале XX вв.⁸ «Отцовство» Гете имело для Кандинского знаковый смысл. В по-

³ См. издп1, № 530:17 сл.; в русском переводе см. № 638:11.

⁴ См. в ГК лист с выписками из учебника (Маркс Всеобщий учебник музыки: 279–280), который остался вложенным в книгу (ГК Manuscripts vk 499). Об «элементах музыки» в учебнике Маркса см. также н:ХХ.

⁵ См. письмо Кандинского Мюнтер от 13/26 октября 1910 г., где художник писал о планах их совместной поездки в Москву, предлагая связать их со своими

выставочными проектами в Одессе и началом работы над «живописным контрапунктом»: «Думаю, лучше в будущем году, с моей коллекцией и началом моего живописного контрапункта» (mes Briefe von Kandinsky an Mönter).

⁶ Отметим, что оба термина, предположительно, использовались Кандинским также в качестве «неофициального» наименования самого трактата «О духовном в искусстве». Свидетельством такого «домашнего» наименования трактата является надпись на одном из

листов бумаги, в которые завернула рукопись его третьей русской редакции: «Русская рукопись к "Генерал-басу" Или Контрапункт. (...) Продолжение к "О духовном"» (хранится в ГК; см. № 207:14, 1-1). Эта надпись на немецком языке неизвестной рукой была сделана, очевидно, со слов Кандинского в момент сборов и переезда из Берлина в Веймар в мае–июне 1922 г.

⁷ Ср. издп1, № 475:3, и Р1РК1, № 57:8. Ср. начало главы VII трактата, где как в немецких, так и в русских редакциях

следней русской редакции статьи «О сценической композиции» (1918) он указал как на непосредственный источник расширительного употребления термина «генерал-бас» на беседу Гете с Фридрихом-Вильгельмом Риммером. В ходе нее поэт высказал мысль о том, что «в живописи уже давно недостает знания генерал-баса, недостает обоснованной, установленной теории, как это мы видим в музыке».⁹ Никак не удивительно, если мы не обнаруживаем в текстах Кандинского каких-либо следов обращения к понятию генерал-баса в более специально-музыкальном значении, в смысле учения о построении аккордов и гармонии.¹⁰

Однако если термин «генерал-бас» для Кандинского, очевидно, полностью потерял связь со своим первоначальным конкретным значением в музыкальной теории, «контрапункт» до какой-то степени ее сохранил. Скорее всего, его музыкальное значение («составление полифонических предложений»)¹¹ было для него ближе. Понятие контрапункта больше соответствовало сущности композиционной работы Кандинского, которая основывалась на отдельном ведении, сопоставлении и столкновении самостоятельных элементов,

будь то разные искусства внутри «композиций для сцены», либо отдельные элементы внутри одного искусства, например, краска и линия в живописи. В мысли о том, что эта работа может быть уподоблена музыкальному контрапункту, Кандинского, очевидно, поддерживал Гартман, который в неопубликованной статье «Незагаданный Кандинский» (1913), написанной для альбома Вальдена «Kandinsky 1901–1913», утверждал, что в живописи Кандинского «предмет исчезает ради линейно-красочного контрапункта».¹²

В ходе совместной работы над «композициями для сцены» художник и композитор, без сомнения, неоднократно обсуждали музыкально-теоретические коннотации понятия контрапункта и приложение его к живописной композиции. Вообще, с самого начала их знакомства в центре бесед Кандинского и Гартмана должен был оказаться «Полвижний контрапункт строгого письма». Об авторе этого фундаментального труда композиторе Сергее Танееве Чайковский, как вспоминали, говорил: «Это – лучший контрапунктист в России, да не знаю, найдется ли такой и на Западе».¹³ Танеев приезжал на несколько дней в Мюнхен в конце ноября 1908 г. Гартманы провели эти дни

употреблен термин «Generalbaß», «генерал-бас» (НЗП, и: 535; 10, 15, и Р1Р1, и: 131; 11, 16).

9 Ср. у Шпенгера в трактате «Мир как воля и представление» употребление термина «генерал-бас» по отношению как к музыке (том I, § 9; Шпенгера Собрание сочинений I: 52), так и к архитектуре: «... стиль колонии и сделан как бы генерал-басом всей архитектуры» (том II, гл. 35; Там же II: 343). Эту мысль Шпенгера в статье «Формы искусства» (1902)

цитирует Андрей Белый (Белый Символизм: 149).

10 Избранные труды I: 248 прим. IV.

11 Не принимая во внимание, в каком значении фигурирует в теоретических трудах Кандинского термин «генерал-бас», британский искусствовед Джон Гейдж с недоумением отмечал настойчивость, с которой художник в течение ряда лет прибегал к нему. Ведь Кандинский не мог не знать, рассуждал Гейдж, что Шенберг в прекрасно ему знакомой «Теории

гармонии» утверждал, что «генерал-бас уже совершенно вышел из моды» (см. Gage Colour and Culture: 241).

11 Маркс Всеобщий учебник музыки: 279.

12 Статья Гартмана сохранилась лишь в рукописи немецкого перевода, сделанного в свое время Кандинским (mes Der unentzifferbare Kandinsky). Мы цитируем ее в нашем обратном переводе на русский язык.

13 Свидетельство ученика Танеева Юрия Энгеля см. Бернандт Танеев: 243.

в его обществе, и даже если Кандинский не имел тогда возможности познакомиться с ним лично, то, уж во всяком случае, рассказы о Танееве и о его посвященном контрапункту сочинении, корректуру которого автор как раз в то время читал, должны были не сходить с уст Гартмана.¹⁴ Последний находился тогда под сильнейшим впечатлением от учения о контрапункте, которое он имел возможность подробно обсуждать с Танеевым еще в России.¹⁵

Результат многолетней работы композитора над «рациональным осмыслением музыкальной красоты»,¹⁶ «Подвижной контрапункт строгого письма» Танеева вышел в свет в 1909 г. В качестве эпиграфа ему была предпослана цитата из «Книги о живописи» Леонардо да Винчи: «Никакое человеческое исследование не может почитаться истинной наукой, если оно не изложено математическими способами выражения».¹⁷ Пути науки о живописи и науки о музыке оказывались тесно переплетены, взаимосвязаны. Сознание этого сближало Кандинского с учениками Танеева. Трудно даже представить себе лучших слушателей и со-

беседников художника, чем Фома Гартман, Евгений Богословский, Болеслав Яворский, Надежда Брюсова, присутствовавшие при чтении русско-го перевода «О духовном в искусстве» 9/22 октября 1910 г. в «частном кружке» в Москве.¹⁸

Особо следует отметить знакомство Кандинского с Болеславом Яворским, состоявшееся осенью 1910 г. в доме у Гартманов в Москве. «Лучший ученик Танеева, самый левый революционер в композиции», — так представляет Кандинский Яворского в письме Мюнтер от 3/16 октября, — «его музыкальная теория — в прямом смысле сестра моей живописной: непосредственное построение на чувстве и физико-психическом воздействии».¹⁹ Известное под позднейшим наименованием теории ладового ритма, учение Яворского исходило из представления о «музыкальной речи»; в нем рассматривался лад как принцип организации музыкального мышления, или, по словам Надежды Брюсовой, как возможность «передать в звуках отражение непрерывно движущейся жизни, воплощенной в также непрерывно движущейся мысли композитора».²⁰ Стремясь охватить и гар-

¹⁴ Скорее всего, тогда же, и также через Гартманов, Кандинский познакомился и с историком музыки Евгением Богословским, который жил в то время в Регенсбурге и учился, по совету Танеева, у Франца Ксавера Габерля, издателя и знатока Палестрины. В своих воспоминаниях о Танееве Богословский рассказывает о том, как в конце ноября 1908 г. он получил в Регенсбурге письмо от Танеева с просьбой навестить его в Мюнхене и поспешил поехать в Мюнхен, где встретил Танеева «в обществе Гартманов и г. Мищенко — собственно Митченко, Владимир Михайлович, знакомый Танеева (см. Танеев Дневники III — 506)», который со-

проводил его в заграничном путешествии» (Богословский Мои встречи с Танеевым 4–6). О том, что Танеев в то время корректировал свой труд о контрапункте («первые листы которого захватил с собою») и как они бурно его обсуждали, Богословский вспоминал в связи с другой их встречей, в Праге в декабре 1908 г. (см. Бернандт Танеев 187). Отметим, что в гк хранится групповая фотография, где вокруг круглого столика сидят Ольга Гартман, Танеев, Богословский, стоят Фома Гартман и Владимир Митченко. Она опубликована (и датирована 1907 г.) — см. Танеев Дневники III.

¹⁵ См. Гартман Воспоминания о Танееве 69–70; Танеев Дневники III — 338–341. Подробнее о знакомстве Гартмана и Танеева см. Подземская «Живописный контрапункт» Кандинского 116–120.

¹⁶ См. Сабанев Воспоминания о Танееве 17.

¹⁷ Цитата на итальянском языке была напечатана на титульном листе книги (см. Танеев Подвижной контрапункт строгого письма). Мы приводим цитату по русскому переводу «Книги о живописи», сделанному Андреем Губером и Верой Шлейко (Леонардо да Винчи Книга о живописи 60).

монические, и ритмические, и мелодические явления неким единым основным принципом, Яворский сделал тем самым одну из первых попыток создать всеобщую теорию музыки, которую он, как и Кандинский свое учение, рассматривал как часть общей сферы «науки о языке». Эти идеи носились тогда в воздухе. Вспомним статью Андрея Белого «Лирика и эксперимент» из сборника «Символизм», где, говоря о необходимости создания эстетики «как системы наук», он перечисляет «науки о контрапункте, перспективе, краске, ритме и стиле».²¹

Яворский прекрасно понимал ту роль, которую сыграл Танеев в его становлении как теоретика. В своих воспоминаниях он особенно выделял у него как у композитора и педагога стремление к «выявлению конструктивных принципов, организующих музыкальное мышление».²² Чувство преемственности по отношению к Танееву ощущалось как Яворским, так и теми, кто, как и он, в 1910-е–1920-е гг. стали заниматься разработкой «науки о музыке». Речь идет в первую очередь о Надежде Брюсовой и Леониде Са-

банееве. После революции все трое оказались коллегами Кандинского в РАХН, где закладывали основы сравнительного изучения «основных элементов» различных искусств, прежде всего музыки и живописи.

Но еще в Мюнхене Кандинский, под воздействием пережитых им в октябре 1910 г. в Москве музыкальных впечатлений (на которые уже в самом начале 1911 г. наложилось новое, от знакомства с Шенбергом) предложил Францу Марку включить в совместно готовившийся ими первый номер альманаха «Синий всадник» большой раздел, посвященный музыке. Согласно первому наброску плана издания, туда должна была быть включена, в частности, статья Гартмана о «системе Яворского»; несколько позднее Кандинский планировал поместить в первый номер альманаха также статью «Наука о музыке» Брюсовой.²³ В конечном счете обе статьи так и не вошли в альманах, где вместо них были напечатаны переведенные Кандинским на немецкий язык статьи Гартмана «Об анархии в музыке» и Сабанеева о «Прометее» Скрябина.²⁴

¹⁸ См. об этом подробнее № 207: 14.

¹⁹ *me Briefe von Kandinsky an Münster*. Ср. в письме от 13/26 октября: «Он перестроил всю музыкальную теорию и установил новые (взяв их из старых) принципы. У него есть ученики, поклонники и много врагов, как всегда в таких случаях». О тесном сотрудничестве Кандинского с учениками Яворского в 1920–1921 гг. см. ниже, № 207: 14.

²⁰ См. статью Брюсовой «Болеслав Леопольдович Яворский» (*Яворский* Воспоминания, статьи и письма 1–210).

²¹ Белый Символизм: 236.

²² Танеев Из научно-педагогического наследия: 86. Вскоре после выхода «Плывущего контрапункта строгого письма», 15 сентября 1909 г., Яворский писал Танееву, выражая свою радость от того, что ему посчастливилось быть его учеником: «Я потому придаю такое значение Вашему труду, что, по моему мнению, это первый труд, переводящий музыкальное искусство, то есть нечто бессознательное, неосознаемое для человеческого ума, в область науки. Это первый теоретический труд, основанный на ясных законах, логическое применение и развитие которых создает стройное здание» (см. Бернандт Танеев: 247).

²³ В библиотеке Кандинского сохранился текст одноименного доклада Брюсовой 1909 г. (Брюсова Наука о музыке).

²⁴ Ср. письмо Марка издателю Рейнхарду Пиперу от 10 сентября 1911 г. с «Временным списком содержания первого номера», а также «Содержание первого номера» в рукописи Кандинского, датированной октябрём 1911 г. (см. воспроизведение рукописных страниц—*Der Blaue Reiter* 1984–309, 312). Текст Брюсовой был, по-видимому, отклонен в последний момент. О том, что переводы с русского для альманаха были сделаны им самим, Кандинский написал в опубликованной в

Подобно Кандинскому и не без влияния его идей, высказанных в трактате «О духовном в искусстве», многие художники в конце 1910-х – начале 1920-х гг. стали систематически прибегать к терминам «генерал-бас» и «контрапункт» ради обозначения твердого структурного принципа для пластических искусств. Так, оба эти понятия сыграли большую роль в творческом становлении немецкого художника-дадаиста Ганса Рихтера.²⁵ Но если его структурные поиски ушли преимущественно в сферу кино, то в чисто графической области работа по транспозиции музыкальных форм велась в 1920-е гг. в первую очередь художниками Баухауса Паулем Клее и Йозефом Альберсом.²⁶

Было бы наивно утверждать, что все эти художники пришли к идее контрапункта графических и живописных форм под влиянием одного лишь Кандинского. Еще до него понятие контрапункта в отношении изобразительного искусства использовал такой авторитетный в этой области автор, как Синьяк, а также имевший важное значение для художественных теорий Баухауса немецкий художник Адольф Хельцель.²⁷ Однако все это никак не умаляет той кардинальной роли, которую сыграл в развитии исследований «живописно-

графического контрапункта» в XX в. трактат Кандинского, где о его необходимости было заявлено с непревзойденной страстной уверенностью и убежденностью.

Работа по созданию визуально-музыкально-пластической структуры «композиций для сцены», задавшая парадигму для композиционной подготовки живописных «Импровизаций», а затем «Композиций», заставила Кандинского задуматься над структурной творческого процесса. Она выдвинула на первый план, рядом с элементом бессознательным, интуитивным, элементом чувства, – который он называл тем «плюсом, который есть истинная душа творения», вдохновением, – сознательную работу построения, включающую в себя теоретический элемент, «дедуктивное взвешивание».²⁸ Начавшая постепенно складываться у Кандинского в последние предвоенные годы в Мюнхене концепция творческого процесса, который основывался на соучастии чувства (интуиции) и логического мышления, отличалась от индивидуалистически-субъективного видения искусства, характерного для символистской культуры.

«Искусство – это не зрение и не мысль, это чувство», – заявляла Вережкина в «Письмах к не-

²⁵ 1930 г. в журнале «Das Kunstblatt» (Потсдам–Берлин, 1930) статье «"Синий всадник" Взгляд назад» («"Der Blaue Reiter" (Rückblick)»; см. *Избранные труды* II: 278).

²⁶ О «генерал-басе» Рихтер пишет в статье об «искусстве движения» для журнала «De Stijl» (1921; см. *Richter Prinzipielles zur Bewegungskunst*–110). Отметим, что если к понятию «генерал-бас» Рихтер пришел под влиянием шведского художника Вининга Эггелинга, с которым он тогда тесно сотрудничал, то интерес к

контрапункту был связан с его встречей с композитором Феруччо Бузони в 1917 г. В ответ на рассказ художника о своих поисках в области синтаксиса форм искусства, композитор ответил ему: «То, что вы ищете, мы нашли уже несколько столетий назад – это контрапункт. Почему бы Вам немножко не поучиться игре на фортепиано?» В качестве упражнения в контрапункте Бузони посоветовал Рихтеру играть прелюдии и фуги Баха (см. *Sers Sur Dada*–134–135).

²⁶ О значении понятий контрапункта и

графической транспозиции музыкальных форм (фуга, полифония) для художников Баухауса см. *Maur Bach et l'art de la fugue*–18–24.

²⁷ См. у Синьяка цитату из Шарля Бодлера («В колорите заключаются гармония, мелодия и контрапункт»; *Синьяк От Делакура к неомимпрессионизму*–158) и заявление Хельцеля в 1904 г. о необходимости создать для живописи теорию «художественных контрастов различного рода и их необходимого гармонического сочетания», подобную теории контрапунк-

известному» в 1905 г.²⁹ Кандинский с этим явно не был согласен. В небольшой фрагментарной записи под названием «Вдохновение и знание», датируемой 1910–1912 гг., он писал: «Вдохновение – это мистически вложенная в художника сила, которая избирает истинные средства из запасов искусства и творит новые элементы искусства. (...) Упорядоченные знания (средства и их воздействия) = теории».³⁰ Теоретический элемент должен, как считал художник, вступать в творческий процесс, хотя и во вторую очередь, вслед за чувством, ни в коем случае не опережая его.

Творческий процесс, составной частью которого признаются, наравне с интуицией и чувством, саморефлексия и упорядоченное сознательное построение, делает искусство, согласно Кандинскому, одним из видов духовной деятельности, сравнимым с философией, религией или наукой. Эта мысль, впервые высказанная в начале главы «Духовный поворот» в первой немецкой редакции «О духовном в искусстве» в 1909 г., была снова мощно заявлена в послереволюционной, третьей русской редакции трактата.³¹ Следует отметить, что если объединение искусства с религией или философией стало в первые годы XX в. расхожей монетой, упо-

добление науке не было чем-то само собой разумеющимся. Так, в «Письмах к неизвестному» Веревкина, неоднократно сравнивая искусство с философией и религией, одновременно решительно подчеркивала его принципиальное отличие от науки, понимаемой ею как прогрессивное накопление знаний.³²

В полной мере вопрос об искусстве и науке, к необходимости принципиальной постановки которого Кандинский пришел в последние предвоенные годы, стал предметом интенсивных дискуссий с его коллегами по ИНХУК и РАХН в Москве в 1920–1921 гг., о чем будет идти речь ниже. Здесь же нам важно подчеркнуть соответствие концепции искусства, которую мы обнаруживаем в сочинениях Кандинского 1909–1914 гг., традиции, восходящей *in primis* к Леонардо, для которого живопись была в полном смысле слова наукой. Великий итальянец приводил доказательства этому в своем знаменитом «Paragone delle arti», где, сравнивая живопись с различными искусствами, показывал ее многочисленные преимущества.³³ Для Кандинского вопрос о «построении на чисто духовном базисе»³⁴ в живописи, о создании для нее ее собственной теории также приобретал все свое значение лишь в связи с вопросом о месте

та в музыке (*Hölzel Über künstlerische Ausdrucksmittel*–132). Впоследствии, через его ученика в Штутгартской Академии художеств Иоганнеса Иттена, идеи Хельцеля стали известны в Баухаузе.

²⁸ Р1РК1, ил-85: 23 слл. О «плюсе» в искусстве см. § 85: 27.

²⁹ Тетрадь # 3 (1905), рук. стр. 108 (см. *Werefkin Lettres a un inconnu*–153).

³⁰ «Inspiration und Kenntnis». См. *Gesammelte Schriften*–449.

³¹ См. Р3РК1, ил-276: 12.

³² Тетрадь # 3 (1905), рук. стр. 109–149. (см. *Werefkin Lettres a un inconnu*–153–154).

³³ См. Леонардо Книга о живописи–59–92. О «науке живописи» («*scienza della pittura*») у Леонардо см. *Frosini Pittura come filosofia*–35–42.

³⁴ Р1РК1, ил-133: 9–10.

§ 127–1

Болеслав Яворский
Киев, 1924 Фонд Яворского, Москва



живописи в общей картине искусств – из искусства подражательного ее следовало возвысить до уровня, на который начиная с эпохи романтизма была возведена одна лишь музыка.

Кандинский приступил к систематической работе сознательного построения, формообразования, которую он обозначал понятием «конструкции», в процессе создания больших картин 1911–1912 гг. (именно на этот период приходится доплатнения ко второй и третьей немецким редакциям «О духовном в искусстве»). Продолжал же он называть свои большие живописные полотна «Композициями». Этот термин появился в его текстах еще в начале XX в. и отличался удивительной широтой и неопределенностью, означая как замысел, так и результат его осуществления. Тот факт, что Кандинский не хотел отказываться от него вплоть до 1939 г. (дата создания «Композиции X»), говорит о том, что конструкция у него оставалась подчинена композиции, внутреннему образу, отличаясь тем самым от конструкции у русских беспредметников.³⁵

Работа над конструкцией в живописи необходимым образом включала в творческий процесс момент обдумывания и взвешивания и вела

в конце концов к формулированию живописной теории. Именно так, по мнению Кандинского, обстояло дело с музыкой, и к этому должны стремиться и живописцы, которые способны «говорить живые вещи», но делают это «не очень ловко». В письме Роберу Делоне от 5 ноября 1911 г. Кандинский, в частности, писал в связи с работой над альманахом:

«(...) в целом художники, когда они, пусть и не очень ловко, высказываются об искусстве, говорят живые вещи. Писатели, напротив, говорят лишь о вещах уже кристаллизовавшихся – они их видят не в движении, а в состоянии покоя, "смерти".

Любой одаренный музыкант способен говорить о своем искусстве (не стремясь заменять словами звуки и т. д.), ибо его искусство конструктивно. А с другой стороны, поскольку наше великое искусство – живопись! – стоит на пути конструктивного развития, наступает время живописцев-писателей».³⁶

³⁵ У которых, напротив (например, у Родченко), наряду с «композицией» в названиях живописных работ уже в 1918 г. (т. е. еще до рождения собственно конструктивизма) стало появляться слово «конструкция».

³⁶ Dorival Briefwechsel von Robert Delaunay-52. Письмо на немецком языке.

³⁷ В кратком описании мюнхенской школы мы опираемся на статью «Формальный метод» соратника Кандинского по ИНХУКу и РАХН Александра Габричев-

ского, написанную им, по-видимому, для готовившегося в РАХН/ГХН «Словаря художественной терминологии», но опубликованную в 1927 г. в энциклопедическом словаре «Гранат» (Габричевский Морфология искусства-29).

³⁸ «Das Problem der Form in der Bildenden Kunst» (1893). См. Гильдебранд Проблема формы-15.

Понимая таким образом глубокую связь между конструкцией и художественной теорией, Кандинский продолжал работу, которая была начата во второй половине XIX в. в лоне так называемой мюнхенской формальной школы ее основными представителями: теоретиком изобразительного искусства Конрадом Фидлером и его друзьями – живописцем Гансом фон Маре и скульптором Адольфом фон Гильдебрандом. И в данном случае так же, как мы уже отмечали, рассматривая зарождение его теории цвета, огромную роль для Кандинского, как и для прочих работавших в Мюнхене художников его поколения, сыграла литература о Беклине. Ибо во многом именно благодаря ей и через ее посредство проникли в художественную среду развернутые в трудах мюнхенских теоретиков искусства идеи о творческой деятельности как о сознательной работе формообразования, взамен представления о простом «наивном» воспроизведении художником того, что он видит в природе. С законченного произведения – результата творчества – внимание переключилось на сам творческий процесс и на отношение художник/произведение. Построенная как теория познания, теория искусства мюнхенской

школы рассматривала искусство как «оформление действительности для глаза», подобно тому как наука считалась оформлением ее для разума. Проблемы самого «оформления» оказывались тем самым в центре внимания теоретиков.³⁷

В своей книге «Проблема формы в изобразительном искусстве» Гильдебранд рассматривал пластическое искусство в качестве единственной в своем роде духовной деятельности, пытающейся вполне сознательно разобраться в вопросе об отношении формы к явлению. «Все другие духовные дисциплины, – настаивал Гильдебранд, – оставляют человека в этом пункте совершенно наивным, ставя его вполне в бессознательное отношение к природе и доставляя ему совершенно неясный запас представлений. Только одно пластическое искусство представляет деятельность, в которой сознание развивается в данном направлении и которая пытается, устранив пропасть между представлением формы и зрительными впечатлениями, создать из них одно целое».³⁸

В контексте его рассуждения о живописи как о «духовном процессе пространственного истолкования явления» следует рассматривать и критику Гильдебрандом импрессионизма, который, как он

129-1

Кандинский с Ольгой
и Фомой Гартманами,
Мюнхен, Айнимиллерштрассе, 36,
1911–1912
Фотография Габриэле Мюнтер
MES, Мюнхен



считал, видит природу в виде двухмерного красочного ковра и изображает ее как оптическое впечатление сетчатки. При этом он способен доставлять зрителю лишь «наслаждение чисто пассивного созерцания».³⁹ В небольшом фрагменте, озаглавленном «Импрессионизм», Гильдебранд утверждал, что импрессионисты никак не используют разум в процессе творчества, а стремятся лишь к механическому воспроизведению природы, в результате чего изображаемый ими мир оказывается не чем иным, как хаотическим нагромождением явлений, сходным с той картиной мира, которая является новорожденному.⁴⁰ Точно так же критиковал «наивных господ импрессионистов» Беклин – за ограниченное понимание процесса зрения как чисто оптического, в то время как, утверждал он, по воспоминаниям Густава Флерке, «машина-глаз не работает без участия мозга».⁴¹

В противоположность импрессионистскому представлению о живописи как о наивном, пассивном и механическом воспроизведении природы и связанному с ним смешению живописи с природой (от которого никак не мог излечиться, согласно Кандинскому, и неоимпрессионизм, и, позднее, кубизм),⁴² Беклин понимал картину как целостное,

«очищенное» от всего случайного «воплощенное представление» действительности.⁴³ То же самое имел в виду Гильдебранд, когда писал, что художник, преобразя всякое явление природы как частный случай в нечто всеобщее, приводит его к единству согласно определенным закономерностям, уясняет и перерабатывает его, а не ограничивается лишь передачей «чисто оптического впечатления сетчатки», «безразличного к тому, что оно выражает и откуда происходит» («единство явления только для пассивного глаза» в импрессионизме).⁴⁴

Произведение искусства оказывается, таким образом, результатом сознательного построения, «конструирования», конечной целью которого является создание наилучших условий для познания действительности. «Понимание заключается в умении сравнивать. Сравнение же тем легче, чем больше различаются между собой предметы, другими словами: понимание происходит при помощи контрастов». Так пояснял Флерке⁴⁵ смысл системы контрастов, на которой зиждилось композиционное учение Беклина.

Предлагая в написанной для второго немецкого издания трактата (апрель 1912) заключитель-

³⁹ Там же: 97–98.

⁴⁰ «Impressionismus». См. *Hildebrand Gesammelte Schriften zur Kunst*: 454.

⁴¹ *Flerke Zehn Jahre mit Böcklin*: 115. См. также выше (н: 207: 14(ii)), в связи с критикой Кандинским учения о цвете Синьяка.

⁴² О «натуралистических целях» теории неоимпрессионизма см. рзп1, н: 204: 17 сл.; о кубизме как переходной форме искусства, в которой органическое «загоняется на самый последний план, где оно

добывается на отдельные отрезанные кусочки "натуры"», см. рзж1, н: 365: 23–29. Отметим, что в экземпляре книги Макса Клингера «Живопись и рисунок» из фк подчеркнуты карандашом слова о воздействии картины: все, что не относится к сфере мысли, должно быть принципиально преобразовано, «чтобы исключить всякое сравнение с живой природой и привести дух зрителя к общему замыслу» (*Klinger Malerei und Zeichnung*: 19–20).

⁴³ *Flerke Zehn Jahre mit Böcklin*: 64, 93 sqq. Ср. Там же: «Работа по памяти поз-

воляет художнику, не связанному единичными и мимолетными явлениями с их тысячей случайностей, свободно заниматься тем, что для него существенно, что доставило ему настоящее зрительное наслаждение, в чем для него выразилось и проявилось своеобразие момента. (...) Так что природу как целое (...) видит Беклин» (*ibidem*: 40). См. также с: 151: 2.

⁴⁴ Гильдебранд Проблема формы: 26, 98. Учение Гильдебранда, в частности, понятие цельности, было развито (одним из переводчиков его книги) Владимиром

ной части главы VII широкое определение конструкции как выражения объективного закона в искусстве, «духовной силой» которого является внутренняя необходимость,⁴⁵ Кандинский понимал под конструкцией внутреннюю организацию художественного произведения по аналогии с живым миром, о чем он подробно писал в недатированной немецкой рукописи «Сегодня мы находимся в печальном и счастливом состоянии...» (1909–1910). В этом тексте вопрос о конструкции и о сознательном творчестве рассматривается как прямое следствие представления о художественном произведении как о живом существе. Согласно этому рассуждению, духовные существа, подобно всему живому в мире, включены в непрерывную «цепь причин и целей». Как всякое живое существо, художественное произведение неизбежно «логически происходит» из прежде бывшего и «должно неизбежно, как живое существо, пусть и в духовной форме, быть конструктивно подобным любому существу, быть логически сконструированным». ⁴⁷ Отметим также в другой недатированной рукописи, «Элементы композиции» (1912–1914), основанное на этимологии толкование слова «организовать» – «организм», «органы»:

«Простые и сложные переживания, душевные звуки, которые могут быть неорганизованными (как, например, пятна на промокающей бумаге) или организованными. "Организованные" означает, что из них получается организм. Так, графическое произведение – это организм, живущий в мире искусства, который имеет свои органы и потому не может быть подвергнут никакому искажению, никакому сдвигу, иначе он погибнет». ⁴⁸

С этим пониманием конструкции как выражения объективного закона целесообразности в искусстве по аналогии с миром органической природы связано представление об «умной красоте» – емкое определение, которое в 1913–1914 гг. Кандинский дал другому закону искусства, выросшему из закона органической природы, – закону соответствия формы содержанию. ⁴⁹ Об объективном характере конструкции в отличие от композиции много позднее говорил и Павел Флоренский в упоминавшейся нами выше лекции во ВХУТЕМАСе (10/23 мая 1924 г.): «(...) конструкция есть форма изображаемого произведения, или, иначе говоря, способ взаимоотношения и взаимодействия сил

Фаворским в курсе «Лекций по теории композиции», читанных во ВХУТЕМАСе в 1921–1922 гг.: композиция определяется там как «зрительная цельность изображенного», или как «приведение движения или времени к зрительному образу» (см. Фаворский Литературно-теоретическое наследие: 78).

⁴⁵ Floerke Zehn Jahre mit Böcklin-66.

⁴⁶ нзп1, н: 55б: 2 сл. Русский перевод см. н: 645: 3.

⁴⁷ См. фрагмент «Heute ist man in der traurigen und glücklichen Lage...» (Gesammelte Schriften-350).

⁴⁸ «Kompositionselemente» (Gesammelte Schriften-610). Обнаруживаем в недатированном собрании выписок Кандинского из немецкого перевода «Дневника» Делакруа запись (с отсылкой к Delacroix Mein Tagebuch: 50) о композиции произведения искусства, где отдельные части «не только соединены, но друг в друга перетекают и друг из друга выра-

стают», что делает его сходным с организмом. См. FK Notes biographiques vk 25.

⁴⁹ 72п1, н: 2218: 12 сл. См. также ≈ 219:8. Вспомним в связи с этим «Эстетические фрагменты» Густава Шлета (1922): «"Внутренняя форма", "образ", созерцание, интуиция также могут быть умными. Здесь начинается искусство как философия». (Шлет Эстетические фрагменты: 355).

реальности, переливаемой помощью произведе-
ния, воспринимаемой чрез него. Напротив, ком-
позиция есть форма самого изображения, как
такового, т. е. способ взаимоотношения и взаи-
модействия изобразительных средств, приме-
ненных в данном произведении». ⁵⁰

Восходящее к спинозистской традиции, к кото-
рой принадлежали Гете и немецкие романтики,
органицистское представление о сущности худо-
жественного построения ⁵¹ было глубоко разрабо-
тано во второй половине XIX в., в трудах пред-
ставителей мюнхенской формальной школы, в
частности, у Гильдебранда. Прямое свидетельство
о «философских разговорах, особенно о Спинозе»
между Адольфом фон Гильдебрандом и Гансом
фон Маре обнаруживаем в книге о Беклине Густава
Флерке. ⁵² В XIX в. в Германии философия Спинозы
была предметом богатой и разнообразной лите-
ратуры; одна из этих книг попала в поле зрения
Кандинского. На обратной стороне эскиза к не-
известной гравюре он выписал фразу из книги фи-
лософа и писателя Фрица Маутнера «Спиноза»:
«Люди – природные существа, которые столь мало
способны осмысливать свою необходимость иначе
как словами». ⁵³ Это свидетельство тем более важно,

что другие прямые обращения Кандинского к фи-
лософской литературе практически неизвестны.

Представление о художественном произведе-
нии как об организме стало у Гильдебранда осно-
вой исследования центральной в его эстетике
проблемы соотношения частного и целого. Так,
объясняя на примере пейзажа, как в картине от-
дельные предметы «работают над изображением
общего пространства своим положением и при-
менением и как это применение усиливает про-
странственно-возбудительное значение целого; а
с другой стороны, чрез это применение они и сами
по себе как отдельные предметы выражаются силь-
нее, так как именно в целом они имеют определен-
ную пространственную функцию, играют
определенную пространственную роль», – он
писал: «В этой двойной роли, заключающейся во
взаимодействии целого и частного, мы познаем
художественную связь и целого и частного членов
явления, как художественного организма». ⁵⁴

То, что основные тексты о конструкции для
трактата «О духовном в искусстве» были напи-
саны осенью-зимой 1911 г., непосредственно свя-
зано с тем, что эта тема оказалась в центре
диалога Кандинского с Шенбергом, начавшегося в

⁵⁰ Флоренский Анализ пространствен-
ности: 157; ср. Там же: 148–158.

⁵¹ О близости теории живописи Кандин-
ского к морфологии Гете см. *Hentschel*
Kandinsky und Goethe: 87–113. Ср. *№ 21*,
и: 249:5, и № 248:14.

⁵² См. *Floerke* *Zehn Jahre mit Böcklin*: 171.

⁵³ «Люди – Naturwesen...», выписка на
смеси русского и немецкого языков из
книжки *Mauthner* *Spinoza* (см. *Hanfstaengl*
*Kandinsky – Zeichnungen und Aqua-
relle*: 175).

⁵⁴ Гильдебранд Проблема формы: 28.

⁵⁵ *Macke & Marc Briefwechsel*: 39–42.

⁵⁶ *Kandinsky & Schönberg Briefwechsel*:
15, 17.

январе 1911 г. Знакомство Кандинского как с музыкой, так и с теорией композитора началось с мюнхенского концерта из произведений Шенберга, состоявшегося 2 января 1911 г., который он посетил вместе с другими художниками из NKVM. О том, сколь разительным показалось им сходство музыки Шенберга и живописи Кандинского, свидетельствуют впечатления Франца Марка от этого концерта, описанные в его письме Августу Макке от 14 января 1911 г.⁵⁵ В программе концерта были напечатаны несколько цитат из еще не опубликованного шенберговского «Учения о гармонии» («Harmonielehre»). Кандинский тотчас почувствовал удивительное совпадение со своими собственными мыслями о развитии искусства согласно закону внутренней необходимости и о негармонической конструкции. В первом же письме композитору (от 18 января 1911 г.) он писал:

«Вы осуществили в своих произведениях то, почему я так сильно, хотя и смутно, тосковал в музыке. Независимое следование своим судьбам, собственная жизнь отдельных голосов в Ваших композициях — это как раз то, что и я пытаюсь найти в живописной форме. Сейчас

в живописи существует сильный уклон в сторону поиска “новой” гармонии на конструктивном пути, причем ритмическое строится на основании почти геометрической формы. Этот путь вызывает у меня сочувствие и стремление лишь наполовину. *Конструкция* — это то, чего почти безнадежно недоставало живописи последнего времени. И хорошо, что ее ищут. Только я думаю о другом *типе* конструкции.

Я считаю, что нашу современную гармонию нужно искать на пути не “геометрическом”, но на прямо антигеометрическом, антилогическом. И этот путь есть путь “диссонансов в искусстве”, т. е. и в живописи так же, как в музыке. А “сегодняшний” живописный и музыкальный диссонанс есть не что иное, как консонанс “завтрашнего дня”. (При этом само собой разумеется, что так называемое академически-“гармоничное” принципиально не должно исключаться: берется все, что нужно, не заботясь о том, откуда оно берется. (...)

Меня бесконечно обрадовало, когда я нашел у Вас ту же мысль».⁵⁶

22 133-1

Арнольд Шенберг на фоне своих работ
Фотография с дарственной надписью
Кандинскому 12 декабря 1911 г.
Национальный музей современного
искусства Франции — Центр Жоржа
Помпиду, Париж



В ответном письме от 24 января 1911 г. Шенберг соглашался с Кандинским в том, что они понимают друг друга «в самом важном», а именно в том, «что Вы называете "нелогичным" и что я называю "выключением сознательной воли в искусстве". А также, я думаю, в том, что Вы пишете о конструктивном элементе».⁵⁷

Возможность основанной на диссонансах конструкции в живописи отстаивалась Кандинским осенью 1911 г. в полемике с кубизмом, но, очевидно, оставалась не полностью понятна Шенбергу, несмотря на принципиальное их единомыслие. Знаменателен спор композитора с художником о конструкции в «композиции для сцены» «Желтый звук». 19 августа 1912 г. Шенберг писал Кандинскому: «Мне кажется, что тот, кто конструирует, должен взвешивать, проверять. Рассчитывать несущую способность, прочность. А "Желтый звук" – это не конструкция, а просто передача внутренне увиденного».⁵⁸

На что Кандинский отвечал 22 августа 1912 г.:

«До сего дня слово "конструкция" употреблялось только односторонне. Однако все имеет по меньшей мере две стороны – "или наобо-

рот". В данном случае: под конструкцией до сего дня понимали конструкцию назойливо-геометрическую (Ходлер, кубисты и т. д.). Я же хочу показать, что конструкцию можно получить также на основе "принципа" диссонанса (или лучше), что она здесь дает намного больше возможностей, которые в наступившую эпоху непременно должны быть осуществлены. Именно так построен "Желтый звук", т. е. так же, как мои картины. Это то, что называют "анархией", под которой понимают отсутствие законов (поскольку до сих пор видят только одну сторону десяти заповедей), а должны понимать порядок (в искусстве конструкцию), который, однако, укоренен в другой сфере, сфере внутренней необходимости. Короче говоря: существует закон, удаленный от нас на миллионы километров, к которому мы стремимся тысячами, который мы предчувствуем, угадываем, обманчиво-ясно видим, и поэтому придаем ему различные черты. Так развиваются представления о "Боге", религии, науке, искусстве. И все эти черты "верные", ибо все они были увиденны. Только они

⁵⁷ Ibidem -17.

⁵⁸ Ibidem -54.

⁵⁹ Ibidem -58.

⁶⁰ В т.к сохранились две брошюры Петра Кропоткина. См. Кропоткин Анархия; Кропоткин Современная наука и анархизм.

⁶¹ Избранные труды 1-217.

ошибочны, поскольку односторонни. А *развитие* состоит в том, что все является в своей многосторонности, сложности. И все большей и большей. Такова, например, история музыки: одноголосие, мелодия, и т. д.». ⁵⁹

«бесцельной», у конструктивистов, прежде всего тем, что она была преимущественно категорией органического, живого творческого процесса.

Отметим, что идея о конструктивном характере диссонанса вызывала у Кандинского ассоциацию с близким его политическим симпатиям понятием анархии. ⁶⁰ В написанной осенью 1911 г. статье «К вопросу о форме» художник утверждал, что употребление слова «анархия» применительно к современному состоянию живописи и музыки правомерно, но переворачивает при этом обычное – на его взгляд, ошибочное – понимание анархии как беспорядка: «Анархия же – планомерность и порядок, устанавливаемый не внешней и, в конечном счете, несостоятельной силой, а *чувством добра*». ⁶¹

Открытая для применения принципов диссонанса и анархии, конструкция в понимании Кандинского отличалась от математически выверенной конструкции у Шенберга, «назойливо-геометрической» у Ходлера или механически-холодной, которую Кандинский позднее назовет



В Предисловии ко второму немецкому изданию трактата в апреле 1912 г. Кандинский упоминал «накапливавшиеся уже в течение нескольких лет тщательные наблюдения и опыты, которые со временем, возможно, составят естественное продолжение этой книги в качестве отдельных частей, скажем, "Учения о гармонии в живописи"». ¹ Первым таким «фрагментом дальнейшего развития (или дополнением)» стала статья «К вопросу о форме», опубликованная в мае 1912 г. в альманахе «Синий всадник», где подробно разрабатывался поднятый уже в первой немецкой редакции «О духовном в искусстве» вопрос о свободе современного художника в выборе формы.

Очевидно, в качестве другой – основной – части «Учения о гармонии в живописи» Кандин-

ский мыслил «Учение о композиции», лишь отдельные части которого вошли в самые поздние немецкие (нз и н4) и русские (р2 и р3) редакции трактата. Остальное сохранилось в рукописных набросках и фрагментах, которые были опубликованы в 2007 г. под названием «Тексты к учению о композиции». ² Это подготовительные записи, в которых эскизно разработаны различные теоретические вопросы общего характера, а также отдельные узкоспециальные проблемы и термины: фактура, теплота и холод цветовых форм, линия и пятно, движение, направление, сдвиг, замедление, материальная плоскость и др. Эти наброски принято датировать 1912–1914 гг. ³

Начало этой работы следует, однако, искать ранее. Из письма Кандинского филологу-ориента-

1 136-1

Рисунок Кандинского на обложке газеты «Искусство», No 2, 15 января 1919 г.

1 См. нзп1, н-413: 16 слл; русский перевод – н-623: 16.

2 «Texte zur Kompositionslehre» («Kompositionslehre» в ряде рукописей). См. *Gesammelte Schriften* 549–622.

3 *Thürlemann Entwürfe zu einer Kompositionslehre* 690.

листу Паулю Кале 11 апреля 1911 г. известно, что в то время Кандинский работал над «учением о композиции в живописи».⁴ Очевидно, художник имел в виду свою работу над «аналитическими рисунками» («Analyse-Zeichnungen») – особой типологией рисунков, которая постепенно выросла из схематических подготовительных набросков к большим и сложным картинам. Схематические наброски, в которых художник разрабатывал формальную и цветовую композицию своих картин, стали начиная с 1910 г., как мы уже писали выше, постоянным элементом творческого процесса Кандинского. В отличие от них, «аналитические рисунки» делались на основании уже завершенной картины или по окончании какого-то важного, поворотного этапа в ее создании. В них художник старался, дистанцируясь от конкретных сиюминутных задач творческой работы, придти к более широким теоретическим обобщениям о закономерностях композиционного построения.⁵ Свои сделанные прямо «по следам» живописной работы наблюдения он фиксировал непосредственно на рисунках, пользуясь элементарными терминами механики: движение, направление, сопротивление, растяжение, и т. д. Это был первый этап теоретического осмысления законов композиции.

Следующим этапом стала систематизация непосредственных наблюдений в отдельных от рисунков самостоятельных «Текстах к учению о композиции». В них художник-теоретик дал прежде всего определение основных понятий, на основании которых он собирался впоследствии сформулировать общие законы формально-цветового контрапункта, важные, в свою очередь, для его дальнейшего живописного творчества. В соответствии с составленным им планом, работа должна была обрести форму большого теоретического сочинения в двух частях; первая, об элементах формы (цвет и рисунок), а вторая – о «композиции как результате конструкции».⁶

Однако до войны завершить начатое Кандинскому не было суждено. В 1913–1914 гг. он интенсивно занимался живописью, кроме того, его постоянно отвлекала организационная и выставочная деятельность. Лишь благодаря вынужденному трехмесячному (с 6 августа по 16 ноября 1914 г.) пребыванию в Швейцарии, на вилле Мариахальде в коммуне Гольдах кантона Санкт-Галлен, художник, поспешно покинувший Германию в самом начале войны и надеявшийся на скорое ее окончание, получил возможность систематизиро-

⁴ С огромным интересом познакомившись с репродукциями собранных Кале фигурок египетского театра теней, опубликованными в его статье в журнале «Der Islam», Кандинский писал, что для его учения они «могли бы послужить особенно яркими примерами» «разделения линий и пятен» (*Salmen Der Blaue Reiter* 147). Черновик (?) письма хранится в мс.

⁵ Как пишет швейцарский искусствовед-семиотик Феликс Тюрлеман (*Thürlemann Kandinsky über*

Kandinsky 197), «аналитические рисунки» выполняли в творческом процессе Кандинского «метадискурсивную» функцию. К этой типологии можно отнести многие наброски, созданные в период подготовки «Композиции VII», даже если они не были обозначены самим художником как «аналитические» (1913; см. *Werkverzeichnis der Zeichnungen* I # 302–307).

⁶ См. «Содержание» («Inhalt» хранится в мс; *Gesammelte Schriften* 597). В фк хранится ряд недатированных

фрагментов, относящихся к замыслу той же большой работы (*Gesammelte Schriften* 599–622).

⁷ *Kandinsky & Marc Briefwechsel* 265. Ср. написанное в тот же день письмо художника Майклу Т. Х. Садлеру: «Я работал здесь шесть-семь недель над теорией композиции в живописи. В последние же недели, с того времени как мои родственники и я ожидаем возможности вернуться в Россию, у меня нет необходимого для этой работы спокойствия. Но основные идеи мною

вать свои теоретические размышления. 8 ноября 1914 г. он писал из Гольдаха Францу Марку:

«Здесь я работал над теорией живописи, к которой медленно готовился в течение последних лет. Я сформулировал в общем и целом основные положения. Когда подойду к их разработке, неизвестно. И все же я твердо верю в будущее, в эпоху Духа, который свел нас всех вместе».⁷

Из опубликованных на нынешний день рукописей лишь один текст художника (в записи Мюнтер) датирован этим временем: Гольдах, 11 ноября 1914 г. — «Расширение — это закон культуры...».⁸ По всей вероятности, к тому же периоду относятся некоторые недатированные рукописные фрагменты, хранящиеся в фк в составе основной части этого фонда, полученной Национальным музеем современного искусства в Париже по наследственному распоряжению Нины Кандинской в 1981 г.⁹ Тем же временем можно датировать схематические записи мыслей, часто сопровождаемые пояснительными рисунками, наброски дефиниций, планы учения о рисуночных формах и о композиции, которые

были включены современными публикаторами в «Тексты к учению о композиции» (I) и (II).

Основная же часть рукописей по теории искусства на русском и немецком языках, написанных Кандинским в 1914 г. в Гольдахе и, очевидно, вывезенных им в Россию, а затем в Германию и Францию, оказалась в составе корпуса, который имел отдельную от всего рукописного наследия художника судьбу в 1960-е—1990-е гг. и лишь в 2007—2008 гг. был приобретен Обществом Кандинского для Национального музея современного искусства в Париже; эти рукописи были до сих пор недоступны для исследователей.¹⁰ Входящие в этот корпус тексты составляют подготовительные материалы к сочинению, которое носит название «О материальном в искусстве» (графика) / «"Über das Materielle in der Kunst" (insbesondere Graphik)» — название, указывающее на то, что новый труд был непосредственно связан с трактатом «О духовном в искусстве (живопись)» / «Über das Geistige in der Kunst: insbesondere in der Malerei» и рассматривался художником-теоретиком как его прямое продолжение.¹¹

Начатый труд по теории формы и композиции так и не был завершен Кандинским в полном изначально задуманном объеме. Разработка отдель-

намечены, и время, проведенное здесь в изоляции, не пропало даром» (цит. в нашем переводе; см. *Glew Kandinsky and the Sadlers* 614).

■ «Ausdehnung ist das Gesetz der Kultur...» (хранится в мс; см. *Gesammelte Schriften* 625).

■ Этот отдел архива Кандинского в фк обозначается «Legs Nina Kandinsky».

10 Отныне они хранятся в фк и составляют отдел его, называемый «Trésor national». См. также *Derouet Le Fonds*

Kandinsky et la Société Kandinsky 333.

11 Русский перевод текстов в скобках в немецких вариантах названий («прежде всего в живописи» / «прежде всего графика»). Ср. текст в скобках в названии трактата в первой немецкой редакции: «insbesondere Malerei» («прежде всего живопись»).



■ 139-1

Василий и Нина Кандинские с сыном Всеволодом. Москва, ок. 1920 г. Отдел рукописей ГТГ

ных тем, намеченных в 1911–1914 гг., была весьма пунктирно продолжена в 1919–1921 гг., ибо, как в предвоенном Мюнхене несколькими годами ранее, так и теперь в послереволюционной Москве художник не имел возможности по-настоящему заняться серьезной теоретической работой. Эту возможность он получил лишь в Баухаузе, где начал преподавать в 1922 г. Вот что он писал в Предисловии к книге «Точка и линия на плоскости» (1926):

«В начале мировой войны я провел три месяца в Гольдахе, на озере Бодензее, и почти все время использовал исключительно для систематизации моих теоретических, часто еще неточных мыслей и практического опыта. Так возник довольно большой теоретический материал. Этот материал почти десять лет оставался нетронутым, и вот недавно я получил возможность продолжить занятия, первым результатом чего и явилась эта книга».¹²

Действительно, рукописный корпус 1914 г. долго оставался нетронутым, и за годы, проведенные в Москве в 1915–1921 гг., Кандинским было

написано, на первый взгляд, сравнительно немного чисто теоретических текстов. Помимо подготовительных материалов для последней, третьей, русской редакции «О духовном в искусстве», впервые публикуемых в нашем издании, можно отметить лишь две статьи, напечатанные в газете «Искусство» под общим названием «Маленькие статейки по большим вопросам» («1. О точке» и «II. О линии»)¹³. Остальные разрозненные тексты, которые Кандинский вывез с собой из Москвы, – это фрагменты и наброски, планы на будущее.¹⁴ Они не могли найти необходимого развития в условиях войны, революции и первых послереволюционных лет, когда художник, впервые поставленный перед необходимостью зарабатывать на жизнь для себя и своей семьи, (с и-122) поступил на советскую службу в Коллегию ИЗО Наркомпроса.¹⁵ Заняв ведущие позиции в подведомственных Отделу художественных учреждений, он не имел никаких физических и моральных сил для сосредоточения на своей собственной художественной – как живописной, так и теоретической – работе. В интервью, данном 10 июля 1921 г. историку и журналисту Шарлю-Андре Жюльену, который приехал в составе деле-

¹² См. *Избранные труды* II: 99.

¹³ «Маленькие статейки по большим вопросам» (1919; переиздание см. *Избранные труды* II: 10–15). Доклад «Основные элементы живописи. Их сущность и ценность (краткое изложение теории живописной формы)» был прочитан в инхук 20 июня 1920 г. (опубликован фрагментарно; см. Хан-Магомедов Кандинский в секции монументального искусства инхук: 50–52). С докладом «Основные элементы живописи» Кандинский выступил в

Научно-художественной комиссии (рахн) 1 сентября 1921 г. (стенограмма его публикуется нами; см. и-645:3).

¹⁴ См. публикуемые нами ниже материалы к Учению о рисуночной и цветовой форме (и-207:14).

¹⁵ Кандинский возвращается в Москву в самом конце 1914 г., в 1917 г. женится на Нине Андреевской, и в том же году у них рождается сын Всеволод (Лодя).

¹⁶ В августе 1921 г. Жюльен напечатал статью о музейной политике

большевиков в газете «L'illustration». Записи же его интервью с Кандинским были опубликованы лишь в 1969 г. в парижском журнале «Revue de l'Art». См. *Julien Une interview de Kandinsky en 1921* – 72. В нашем переводе мы изменили пунктуацию для лучшего чтения текста. См. также русский перевод интервью (сделанный с английского перевода; один абзац пропущен) – Соколов Кандинский – Эпоха Великой Духовности – 401.

гации французских коммунистов на третий съезд Коминтерна,¹⁶ Кандинский сообщал: «В 1913 г. более 30 картин, 2 большие композиции в 5 метров, которым предшествовала длительная подготовительная работа. В 1918 г. ни одной картины, только рисунки, весь день занят административной работой. В 1919 г. я смог высвободить немало времени и начал писать; в 1920 г. — 10 картин, в первой половине 1921 г. — 8, чашки, вышивки». ¹⁷ В конце концов художник решил «спрятаться в Германии, чтобы свое дело делать», — так написал он 18 ноября 1923 г. из Веймара одному из тех, с кем его больше всех сблизил московские годы, Евсею Шору, который вскоре после него, летом 1922 г., тоже уехал из России.¹⁸ Это он еще до войны собирался, вместе с компаньоном, Григорием Ангертом, издать в Москве отдельной книгой «О духовном в искусстве».¹⁹

По воспоминаниям Нины Кандинской ее муж, поступая летом 1918 г. по рекомендации Татлина на службу в Наркомпрос, поставил условием, что не желает иметь ничего общего с политикой.²⁰ Стремясь всемерно участвовать в культурной политике Наркомпроса, одновременно он пытался по возможности абстрагироваться от ее идеологи-

ческой направленности. Так передает позицию Кандинского также Константин Уманский, который имел возможность много беседовать с ним летом 1919 г.²¹ Звучащее сегодня по меньшей мере как анахронизм заявление Кандинского следует, однако, понимать в общем контексте художественной жизни, которая в самом начале реформ в 1918 г. многими ее непосредственными участниками (среди которых, например, первый уполномоченный ИЗО во II-х Свободных государственных художественных мастерских, СГХМ, Илья Машков) воспринималась как непосредственное продолжение реформы, начатой после февраля 1917 г.²² Для Кандинского же, который до войны с большим трудом пытался из Германии наладить контакты в России, речь шла поистине о своего рода инициации. Не случайно, баллотируясь кандидатом в «главные мастера» во II-е СГХМ осенью 1918 г., Кандинский посчитал необходимым кратко предстать, «ввиду того, что до последнего времени (...) жил за границей и незнаком учащимся». Так писал он в августе в «Тезисах преподавания», выдвигая там педагогические принципы, основанные на идеях свободы и уважения к индивидуальности каждого ученика.²³ Однако эти идеи, мало

¹⁷ О работе Кандинского по росписи чашек см. № 1512. Что касается эскизов вышивок, известно несколько датированных 1920–1921 гг. акварелей художника, связанных с этими проектами (*Werkverzeichnis der Aquarelle* # 533–535). Согласно свидетельству Нины Кандинской, одна из этих акварелей (#534) была сделана для ее платья, сшитого по рисунку Надежды Ламановой. Знаменитая художница-модельер, заведующая мастерской современного костюма при ИЗО, Лама- нова с самого

начала оказалась в кругу ПАХН (обна- руживаем ее среди присутствующих на докладе Успен-ского в НХК 4 августа 1921 г. — см. Искусство как язык 1–61; см. Там же 50).

¹⁸ SHOR ARCHIVES # 75.

¹⁹ Имеется в виду вторая русская редакция «О духовном в искусстве». Об истории этого несостоявшегося издания см. ниже, № 207: 14. О дальнейшей судьбе Шора см. № 207: 14.

²⁰ Kandinsky Nina Kandinsky und ich - 84.

²¹ См. его статью, вышедшую по- немецки в специальном, посвященном выставке Пауля Клее, выпуске журнала «Der Ararat» (май–июнь 1920 г.), который издавал в Мюнхене старый знакомый Кандинского Ганс Гольц: «Он сотрудничал, потому что ему импонировала активность правительства в области искусства, однако с марксистской окрашенностью художественной политики согла- саться он не мог» (*Umaniskij Kandinskis*

соответствующие тогдашней реальности, с трудом могли найти должный отклик среди учеников. У Кандинского немного студентов, и поначалу активный участник создания II-X СГХМ и избранный член Совета мастеров, он быстро начинает тяготиться бесконечными заседаниями.²⁴ Параллельно перед ним открывается другое поприще, в Международном бюро Отдела ИЗО, куда он приглашен к участию ввиду своих обширных германских связей.

Ряд публикаций Кандинского, выходивших в течение 1920 г. в бюллетене Художественной секции Наркомпроса «Художественная жизнь», посвящен вопросам художественной политики ИЗО.²⁵ Ее задачу он понимал как объединение русских и зарубежных художников для «организации и создания новой художественной культуры» и созыв всемирного конгресса искусств, который должен заняться «постройкой всемирного здания искусств и выработкой его конструктивных планов».²⁶ Написанные в характерном для Кандинского возвышенном, торжественном стиле, эти статьи показывают, что в 1919 – начале 1920 гг. эта деятельность понималась самим художником как

непосредственное продолжение «идеи "Синего всадника"». В то время как другие, лучше восприняв терминологию эпохи, говорили об «Интернационале искусств» (каждый воспринимая его на свой лад), Кандинский писал о «всемирном здании утопии» и мечтал о том времени, когда «международное единение художественных сил опояшет земной шар и достигнет общечеловеческого единения».²⁷

«И вчера утопическое стало сегодня реальным», – утверждал художник в статье «О "Великой утопии"».²⁸ Он имел в виду «вчерашние» (родившиеся накануне мировой войны) утопические проекты, которые отражали самые разнообразные мистические и анархо-социалистические настроения предвоенной эпохи. В одном из них художник принял самое деятельное участие – это был широко масштабный замысел общеевропейского движения, инициатором которого был сербский поэт и философ Димитрие Митринович. Речь шла сразу о нескольких инициативах, в которых преваляровала выраженная на туманном языке идея всеобщего единения: объединение художников, писателей, философов и политиков вокруг идеи

²² См. *Podzemskaja Kandinskij et la Section IZO*.

²³ *Избранные труды II* - 317; 7–9. См. также II - 207: 14.

²⁴ См. выступление Кандинского на Собрании главных мастеров и ассистентов 30 сентября 1919 г. (фонд вхутемаса 2 #48 - 32–37).

²⁵ «О "Великой Утопии"», «Шаги Отдела изобразительных искусств в международной художественной политике», «Архитектура как синтетическое искусство (из писем и

программ германских художников)». См. соответственно – Художественная жизнь. Бюллетень Художественной секции Наркомпроса # 3 (март–апрель 1920) - 2–4; 16–18; #4–5 (май–октябрь 1920) - 23–24. Переиздание см. – *Избранные труды II* - 30–34, 35–42 и 43–45.

²⁶ См. соответственно *Избранные труды II* - 35, 34.

²⁷ «О "Великой Утопии"» и «Шаги Отдела изобразительных искусств в международной художественной политике»; см. *Избранные труды II* - 34; 42.

²⁸ *Избранные труды II* - 30.

²⁹ Выражение Кандинского из открытки, посланной им Мюнтер из южнотирольского Мерано в Мюнхен 17 апреля 1914 г. (MES Briefe von Kandinsky an Mûnter). Митринович просил Кандинского привлечь к сотрудничеству в альманахе мюнхенского историка искусства Фрица Бургера, а также Эрика Гуткинда (Фолькера), Дмитрия Мережковского и Вильгельма Гаузенштейна (см. письма сербского философа художнику, июнь–июль 1914 г.; MES Briefe von Mitrinovic an Kandinsky). Кроме этих

«единой Европы» («Gesamteuropa»), на общей для нее культурной базе («Vollkultur Europas») и на основе всечеловеческих ценностей («Vollmenschenheit»). В лице этого своеобразного элитного космополитического клуба Кандинский приветствовал «новый союз свободных людей». ²⁹ Органом общеевропейского движения должен был стать альманах по вопросам искусства, политики, религии, воспитания, науки и философии на трех языках: немецком, французском и русском; его первый выпуск предполагалось издать в 1915 г. Смушающее нас сегодня название альманаха, «Das Atrische Europa» («Арийская Европа»), указывало на паневропеистскую устремленность движения, предполагаемый состав которого был политически весьма неоднороден. Но Кандинскому импонировала в то время в замысле Митринича устремленность в будущее, ибо вообще, как только политическое переходило в разряд реального, оно переставало интересовать его. В «Схематической программе Института художественной культуры по плану В. В. Кандинского», написанной в марте 1920 г., эта мысль выражена весьма недвусмысленно. Рассуждая там о буду-

щей работе Синтетической секции ИНХУКА над моделью здания, посвященного Великой утопии, он признавал, что само здание, может быть, никогда не будет построено, – «и тем лучше»: «Основной заботой Института художественной культуры должны быть не только культивирование отвлеченных форм, но и культ отвлеченных достижений». ³⁰

Живейший интерес к альманаху Митринича и планам его русского издания разделяли с Кандинским еще накануне Первой мировой войны его московские издатели, в частности Евсей Шор. ³¹ В замысле общеевропейского журнала он должен был обнаружить определенное сходство с идеями отца – известного пианиста и музыкального деятеля, основателя и руководителя «Московского трио» Давида Шора. ³² В ФК хранится экземпляр первого выпуска книги «Бетховен» Пауля Беккера, изданной «Бетховенской студией» Давида Шора в переводе Григория Ангерта. Дарственная надпись, подписанная издателем (Давид Шор) и переводчиком (Григорий Ангерт) гласит: «Бетховену живописи – Кандинскому». ³³ Какой смысл вкладывался в эти слова, становится понятно, если принять во внимание то чувство боготворения, кото-

последних, в числе предполагаемых сотрудников «Арийской Европы» фигурируют, по некоторым данным, Анри Бергсон, Мартин Бубер, Роза Люксембург, Томаш Масарик, Филиппо Томмазо Маринетти, Фриц Маутнер, Морис Метерлиньк, Теодор Дейблер, Джованни Папини, Станислав Пшибышевский, Рабиндранат Тагор, Хьюстон Стюарт Чемберлен и др. См. Behr Kandinsky and Mitrinovic; Hahl-Koch Kandinsky · 220–226.

³⁰ Избранные труды II · 53.

³¹ Он писал художнику 29 марта / 11

апреля 1914 г.: «Что слышно с журналом? Подвигается ли он к осуществлению? Русское издание этого журнала будет живой связью России с грядущей Западной Европой» (mes Briefe des Verlags «Iskusstvo» an Kandinsky).

³² «Московское трио» (Давид Шор, Давид Крейн, Модест Альтшулер, позднее Рудольф Эрлих) существовало с 1892 до 1924 гг. и было широко известно в музыкальном мире.

³³ См. Беккер Бетховен. Высылая из Москвы в Мюнхен книгу, Ангерт писал художнику 20 января / 2 февраля 1914 г.: «О деньгах говорить не надо. Вы меня обожаете, если примете этот знак большого к Вам уважения. (mes Briefe des Verlags «Iskusstvo» an Kandinsky). О том, что ощущение духовной близости между Шорами и Кандинским никогда не исчезло и впоследствии, свидетельствует переписка Евсея Шора с Кандинским, в частности его письмо из Фрей-бурга в Берлин 6 мая 1932 г. Евсей писал о том, как отец посещал его в Германии: «Мы не

рым окружал Давид Шор Бетховена – не только как композитора, чьи произведения составляли основную часть репертуара «Московского трио». Студия, или Институт музыкального образования имени Бетховена (1911–1917), была призвана пропагандировать идею «духовного всечеловеческого братства», воплощенную в музыке Бетховена; та же идея была положена в основу концепции «универсального сионизма», как определял свое политическое и художественное кредо Давид Шор.³⁴

В первые годы после революции многие из тех, кто был знаком еще по «Обществу свободной эстетики», продолжали, по свидетельству философа Федора Степуна, собираться в доме у Бердяева и на квартире у Шоров. Там они спорили о Шпенглере, о судьбах России и Европы, о российской и европейской цивилизации и культуре.³⁵ Революционные события воспринимались ими как второй акт драмы, начавшейся в годы мировой войны и в преддверии которой все они жили в первой четверти XX в. Ибо Кандинский был, безусловно, не одинок, рассуждая в датируемой 1920–1921 гг. рукописи последней редакции трактата «О духовном в искусстве» о том, как в

результате духовного переворота, который начался в искусстве около ста лет назад и «дальнейший путь» которого проходит «через все области духовной жизни», «границы рухнут навсегда и народы, закончив свою национальную работу, сольются в человечество».³⁶ Вполне закономерно, обнаруживаем фамилию Кандинского в списке кандидатов Московского отделения Вольной философской академии (Вольфилы), организованного в сентябре–октябре 1921 г. при активном участии Густава Шпета и Михаила Гершензона – членов Российской академии художественных наук (РАХН) вместе с Кандинским.³⁷ В том же ряду упомянем другие культурные инициативы, исходящие из необходимости «тесного духовного общения творческих сил всех отдельных народов». Так было заявлено, к примеру, при организации весной 1918 г. в Москве Общества Института Итальянской культуры «Lo Studio Italiano», активную роль в чем (как позднее в создании РАХН) сыграли Сергей Шервинский и Александр Габричевский.³⁸ Ту же романтическую риторику обнаруживаем в докладе, прочитанном 4 августа 1921 г. на заседании НХК физиком Николаем Успенским, тесно сотрудничавшим с Кандинским в этот

раз вспоминали с папой о Вас, дорогой Василий Васильевич, и папа просил передать Вам и Нине Николаевне свои самые теплые приветия». Машинописная копия письма (черновик?); см. SCHOR ARCHIVES # 75.

³⁴ См. Шор Воспоминания : 29–34 (цитируются тексты Давида Шора 1905–1908 гг.).

³⁵ Об этих встречах (речь идет о доме Александра Соломоновича Шора, дяди Евсея Шора) см. Степун Бывшее и несбывшееся : 269–277.

³⁶ См. РЭРК1, нз 304 : 7 слл.

³⁷ См. Белоус ВОЛЬФИЛА II : 210, 217. См. также неопубликованную работу – Якименко Академия в интеллектуальной жизни 1920-х гг.

³⁸ Фонд Шервинского з #613-1. См. также Комолова & Северцева Институт «Studio Italiano» в Москве; Rizzi Lettere di Jakovenko a Campa.

³⁹ «Роль позитивных наук при изучении общих путей художественного творчества» (тезисы; Искусство как язык

II : 163).

⁴⁰ См. автобиографический неопубликованный очерк «Wassily Kandinsky», рук. без даты (ок. 1922), стр. 12 («Notes biographiques» вк 26). См. также личную карточку из Личного дела Кандинского в Наркомпросе (фонд министерства просвещения РСФСР Личный состав # 127-1-1.). О Шоре см. одну из личных карточек в его Личном деле – Там же # 313-10.

⁴¹ Штеренберг Отчет : 67–68.

период. Характеризуя переживаемый исторический момент, он, в частности, утверждал:

«Узкая индивидуальная специализация уступает место общечеловеческому коллективному творчеству. Каждый член общества хочет быть не только слепым колесиком, несущим определенные функции в сложной машине общественного организма, но и быть также самостоятельным и свободным человеком, пользующимся всей полнотой человеческого существования».⁴⁹

Однако прежде чем говорить об участии Кандинского в создании РАХН в 1921 г., вернемся назад, к самому началу его службы в Наркомпросе. Кандинский поступил туда 1 июня 1918 г., сначала на недолгое время (как и Евсей Шор) в Театральный подотдел, а затем в Литературно-художественный.⁴⁹ Именно в этом последнем зимой 1918–1919 гг., при несомненном участии Кандинского, была составлена обширнейшая издательская программа, о которой можно составить впечатление из «Отчета о деятельности Отдела Изобразительных Искусств Наркомпроса», опубли-

кованного в первом (и единственном) номере петроградского журнала «Изобразительное искусство».⁴¹ Программа предполагала издание серии небольших брошюр с художественными гравюрами, посвященных самым разнообразным темам истории и теории искусства, творчеству широчайшего спектра художников, современным художественным течениям (кубизм, футуризм, супрематизм, беспредметное творчество). В нее были также включены сочинения по живописной технике, в том числе перевод фундаментального труда о живописных материалах Александра Эйбнера, который был на тот момент заведующим Мюнхенской испытательной станции. Отдельный раздел был посвящен жанру так называемой «Kunstliteratur».⁴² Речь шла о русских переводах классических трудов Витрувия, Ченнини, Альберти, Палладио, «Дневника» Делакруа, и т. д.

Программа в целом отражает свойственную Кандинскому широту подхода к искусству, в частности же, — многие существенные его художнические интересы. Так, вполне возможно, что именно по его инициативе была предложена к переводу книга Эйбнера. Что же касается других включенных в список сочинений, например, перевода

⁴² Позднейшее наименование, данное в 1924 г. Юлиусом фон Шлоссером широкому понятию, которое включало «литературные свидетельства, теоретически-осознанно трактующие искусство со стороны исторической, эстетической или технической» (Schlosser Die Kunstliteratur - 1).

⁴¹ 145-1

Кандинский со студентами ГСХМ/ВХУТЕМАСа
Москва, ок. 1920
Отдел рукописей ГТГ



«Дневника» Делакура или издания книги Маркова «О фактуре», тут имеет смысл, скорее всего, говорить о совпадении интересов Кандинского и других работающих в Подотделе художников. Относительно же программы издания трудов по теории и истории архитектуры, которые, как сказано в «Отчете», были «сданы для перевода архитектурной секции», ее автором был Евсей Шор. Имея за плечами довоенный опыт работы в издательском отделе «Бетховенской студии» и в издательстве «Искусство»,⁴³ после революции Шор стал секретарем Художественной коллегии и ассистентом архитектора Ивана Жолтовского. Программа Шора прекрасно вписывалась в общий проект русских переводов «Kunstliteratur», которую Кандинский, изучавший трактаты по живописной практике и теории еще в Мюнхене, должен был всемерно поддерживать теперь в Литературно-художественном отделе.

По инициативе того же Шора, предположительно, была организована специальная комиссия Коллегии ИЗО, где вместе с Жолтовским, поэтом Вадимом Шершеневичем и Кандинским он должен был работать над «Энциклопедией изобрази-

тельных искусств».⁴⁴ В выпуске о живописи, за который отвечал Кандинский, должны были участвовать, среди прочих, Алексей Сидоров и Борис Шапошников. К участию был приглашен также, как известно, лингвист Роман Якобсон.⁴⁵ Редактирование общих статей возлагалось на Шора. Согласно сохранившемуся плану общей части Энциклопедии, предполагалось рассмотрение вопросов философии искусства начиная с античной эстетики и вплоть до современной немецкой эстетики XIX–начала XX вв.⁴⁶ Очевидно, Шор собирался обратиться к философам и молодым философствующим теоретикам искусства; реальное осуществление этого плана началось, однако, лишь через несколько лет, в Философском отделе РАХН / ГАХН.

Вернемся к издательской программе Литературно-художественного подотдела, в материальном выполнении которой Кандинский, очевидно, должен был принимать самое непосредственное участие. Дело в том, что в Отделе ИЗО, как когда-то в типографии Кушнерева, Кандинский занял место заведующего мастерской репродукции.⁴⁷ Таким образом, печать небольших брошюр с ма-

⁴³ О просветительской деятельности Евсея Шора накануне Первой мировой войны см. н-207: 14.

⁴⁴ См. *Искусство* Вестник ИЗО # 3 - 4. Можно предположить, что Шершеневич был приглашен к участию в Комиссии Шором (поэт был в то время женат на сестре Шора Евгении).

⁴⁵ В «Беседах» с Кристиной Поморской Якобсон вспоминал: «В 1919 г., когда в Москве издательская секция Отдела Изобразительных Искусств при Комиссариате Просвещения обсуждала план энциклопедии искусств, и на вопрос о

моем участии я ответил предложением статьи о семантике живописи, Василий Кандинский (1866–1944) был вынужден разъяснить недоумевающему форуму, что это за зверь – «семантика»» (*Jakobson & Pomorska Dialogues* - 124; цитируется по-русски в комментарии Александра Парниса к статье Якобсона «Футуризм» 1919 г.; Якобсон *Поэтика* 417–418). См. там же о статье Якобсона, которые, возможно, предназначались для энциклопедии.

⁴⁶ См. Приложение к Протоколу Заседания Президиума Художественной

коллекции # 10 от 5 февраля 1919 г.; фонд министерства просвещения РСФСР Изобразительный отдел # 50 - 9.

⁴⁷ Так значится в одной из его личных карточек в Наркомпросе. См. фонд министерства просвещения РСФСР Личный состав # 127: 1.

⁴⁸ См. *Umanskij Kandinskij Rolle im russischen Kunstleben* - 30.

⁴⁹ «Маленькие статейки по большим вопросам»: «1. О точке» (1 февраля), «II. О линии» (22 февраля). См. *Искусство* Вестник ИЗО # 3 - 2; # 4 - 2; современное

леньким текстом и художественными гравюрами, о которых говорилось в издательской программе Отдела, должна была лечь в основном на его плечи. Вообще, можно отметить сравнительно большую активность Кандинского зимой 1918–1919 гг. в печатной графике, особенно заметную на фоне малой продуктивности в живописи. Примером тому может служить издание богато иллюстрированного «Текста художника» в 1918 г. – первого выпущенного Отделом ИЗО сочинения!⁴⁸ и оформление первых четырех номеров газеты «Искусство» в январе–феврале 1919 г.

На этом фоне публикация в двух февральских номерах газеты «Искусство» «Маленьких статей по большим вопросам»: «I. О точке» и «II. О линии», предназначенных для задуманной Энциклопедии,⁴⁹ приобретает особое значение. На их непосредственную связь с практикой графической работы указывает то развитие, которое они получили впоследствии в сочинении «Точка и линия на плоскости». Кандинский пространно рассуждает там о различиях, которые проявляются в характере точки в зависимости от материала и инструмента, используемого в трех основных видах

графики: сухая игла, ксилография и литография.⁵⁰ То, что после «Маленьких статей...» Кандинскому пришлось, однако, на несколько лет – до переезда в Германию – отложить написание Учения о графической форме, связано с резким изменением ситуации в Московском отделе ИЗО весной 1919 г., повлекшим за собой резкий поворот в деятельности художника. В марте этого года в Москву, в связи с травлей футуристов в печати, приехали из Петрограда Маяковский, Брик и Штеренберг. Они взяли в свои руки газету «Искусство», задавая ей агитационно-полемиический тон, а также и целиком весь Московский отдел ИЗО, где Татлина на посту заведующего сменил Осип Брик – «бывший присяжный поверенный и не художник». Вслед за этими событиями, подробно описанными в «эпическом повествовании» Варвары Степановой,⁵¹ на повестку дня встало устройство Музея Живописной Культуры (МЖК). Необходимость его создания была заявлена еще в период подготовки Первой всероссийской конференции по делам музеев в Петрограде в феврале 1919 г.

В открывшейся таким образом новой сфере деятельности – музейном строительстве – Кандин-

переиздание см. *Избранные труды* II-10-12; 12–15. Также для Энциклопедии была написана «Автохарактеристика», которая была опубликована по-немецки в берлинском журнале «Das Kunstblatt» в 1919 г. («Selbstcharakteristik»; в русском переводе см. *Избранные труды* II-19).

⁵⁰ См. русский перевод – *Избранные труды* II-129–131.

⁵¹ См. Степанова Человек не может жить без чуда - 80–81. Это означало, по сути, конец Московского отдела ИЗО. Ибо, как справедливо заметил исследо-

ватель русского авангарда Андрей Крусанов, разница между Московским и Петроградским Отделами ИЗО обуславливалась тем, что в Москве определяли художественную политику не теоретики, как в Петрограде (Пунин), а сами художники во главе с Татлиной (см. Крусанов Русский авангард I (1) - 200). Эта «идиллия» продолжалась, однако, менее года.

ский вновь оказался в эпицентре событий. В начале мая он вошел в Комиссию по организации Музея живописной культуры и вплоть до конца 1920 г. возглавлял московский МЖК, а также Всероссийскую закупочную комиссию при Музейном бюро. Несмотря на то, что музейное строительство не оставляло ему ни времени, ни сил для того, чтобы должным образом сосредоточиться на написании фундаментальных теоретических работ, практическая деятельность в МЖК имела важное значение для осмысления художником ряда теоретических вопросов, о чем свидетельствуют прежде всего разрозненные тексты практического характера, связанные с работой в МЖК.

Одним из таких теоретических вопросов, поднятых Кандинским в рамках музейной работы, был вопрос об определении понятия графики по отношению к живописи. Этот вопрос (формулируемый как вопрос о графике в широком и узком смысле) художник-теоретик собирался рассматривать в задуманной им тогда же книге «Сущность формы и формальный элемент в живописи», от которой сохранился лишь подробно составленный план. Обнаруживаем в нем упоминание понятия «рисунок графический и живописный», в

pendant к которому читается определение точки в первой из «Маленьких статей...»: точка как «графический живописный знак».⁵² Так постепенно в текстах Кандинского 1919–1920 гг. создавалась общая картина графических и живописных форм как своего рода continuum⁵³, из чего впоследствии логически последовало определение графики как «специальной области живописи» в «Точке и линии на плоскости».⁵⁴ Эти нетривиальные представления были положены Кандинским в основу работы в Музейной комиссии Отдела изобразительных искусств Наркомпроса в 1919–1920 гг., как можно судить по его докладу о ставках на произведения графики, который мы публикуем в настоящем издании. Пытаясь всячески отмежеваться от традиционных представлений о делении живописи и графики, в «Точке и линии на плоскости» Кандинский назовет причину самого этого деления «чисто внешней» и предложит вместо нее деление на живопись «ручную» и «печатную», а также «цветную» и «черно-белую».⁵⁴

Другие тексты, возникшие в музейный период деятельности Кандинского, связаны с осмыслением новых принципов построения экспозиции для МЖК, отличных от традиционного историче-

⁵² См. «Сущность формы и формальный элемент в живописи», п. 7 и 6 (**мд, н: 207: 14 сл.). См. также «1. О точке» (*Избранные труды* II: 11).

⁵³ См. *Избранные труды* II: 127.

⁵⁴ Там же: 244 прим. ви.

⁵⁵ «Музей живописной культуры» (Художественная жизнь Бюллетины Художественной секции Наркомпроса. # (январь-февраль 1920): 18–20; см. переиздание – *Избранные труды* II: 21–29).

⁵⁶ Там же: 22. См. также замысел неосуществленной книги «Развитие живописной идеи в современном искусстве», связанный, очевидно, с деятельностью в МЖК (**мз, н: 207: 14), и н: 207: 14.

⁵⁷ Протокол # 3 заседания Музейной коллегии от 18 октября 1920 г. (фонд изо наркомпроса РСФСР I #6: 205).

⁵⁸ См. докладную записку Степановой, ок. 1922 («ИНХУК. Отдел ИЗО НКП. История возникновения и работа его с

1919 по май 1921 гг.), маш. стр. 1–3; архив Лаврентьева). См. также Хан-Магомедов ИНХУК – возникновение: 333–336.

ского подхода. Речь идет, прежде всего, о статье «Музей живописной культуры», опубликованной в начале 1920 г. в том же журнале «Художественная жизнь», что и статья «О великой утопии». ⁵⁵ Новый подход, основанный на выявлении чисто живописных принципов художественного процесса, должен был, по мысли Кандинского, позволить открыть двери в мастерскую художника, освещая для непрофессионала ту сторону его работы, которая обычно остается для него закрыта. Это то, что получило в этот период наименование «живописная культура». ⁵⁶ Чтобы помочь ориентироваться в экспозиции непосвященному зрителю, в октябре 1920 г. Кандинский предложил организовать по воскресеньям объяснительные чтения в Музее. В составленном Коллегией списке лекторов находим фамилии художников (Попова, Бубнова, Степанова, Родченко, Фальк, Штеренберг, Шевченко, Удальцова) и искусствоведов (Сидоров, Машковцев Бакушинский, Терновец). ⁵⁷ Так же, как в Литературно-издательском подотделе ИЗО в начале 1919 г., работа в МЖК заставляла Кандинского оставаться в постоянном контакте с историками искусства, работавшими в других отделах и подотделах Наркомпроса, прежде всего в Отделе по

делам музеев и охраны памятников искусства и старины (так называемый Музейный отдел).

С другой стороны, построение Музея на базе понятия живописной культуры создавало для Кандинского идеальные условия для объединения вокруг себя самых разнообразных художественных сил. Поэтому не случайно, если в декабре 1919 г., в составе инициативной группы художников, куда вошли также Родченко, Степанова, Владимир Франкетти и другие, он принял самое активное участие в создании Совета мастеров, который должен был, как писала в докладной записке об истории возникновения ИНХУКА Степанова, объединить художников всех направлений на базе лозунга «долой перегородки». Из организации, задуманной для защиты профессиональных интересов художников (защитить которые она, как это очень быстро выяснилось, оказалась не в состоянии), в марте 1920 г. Совет мастеров превратился, по инициативе заведующего Отделом ИЗО Давида Штеренберга, в Институт художественной культуры (ИНХУК). ⁵⁸

С созданием ИНХУКА, которому Штеренберг придавал исключительно важное значение, должен был осуществиться проект, о котором уже

более года шли разговоры в Отделе ИЗО. Так, в схему учебного плана СГХМ, опубликованную вместе с Положением о Мастерских ко времени выборов главных мастеров (август—начало сентября 1918 г.), наряду с живописными, скульптурными и архитектурными мастерскими, значился также «Институт изучения искусств». Специальная «Инструкция изучения искусств» должна была обосновать организацию его работ, наметить более или менее точную программу которого признавалось на тот момент невозможным. Согласно Алексею Сидорову, Инструкция была написана самим Штеренбергом совместно с художником Владимиром Храковским.⁵⁹ Особого внимания заслуживает свидетельство Степановой о том, что именно Штеренбергу принадлежала идея, — выглядящая, однако, весьма по-кандински, — пригласить в ИНХУК к сотрудничеству с художниками представителей других искусств: музыки, поэзии и др.⁶⁰ Отражает ли это предложение Штеренберга его беседы с Кандинским? Или следует предположить, что заведующий Отделом ИЗО хотел тем самым укрепить свои позиции и позиции Отдела в контексте грядущей реформы Наркомпроса? Во всяком случае, идея не могла не

понравиться Кандинскому, который, отталкиваясь от нее, написал «Схематическую программу Института художественной культуры...», принятую без изменений 27 марта 1920 г. в качестве программы его Теоретической секции.⁶¹ Центральное место занимает там план работ по теории взаимоотношения отдельных видов искусства и по монументальному искусству или искусству в целом.

Ключевая роль, сыгранная Штеренбергом в создании ИНХУКа, объясняет его большую заинтересованность в судьбе Института, которая особенно проявилась в период конфликта между Кандинским и Родченко в конце 1920—начале 1921 гг. С другой стороны, Кандинский, причем тоже не без оснований, был уверен, что ИНХУК был его собственным детищем. «В 1919 г. я основал Институт художественной культуры», писал он в автобиографической статье на немецком языке уже в Германии, рассматривая, очевидно, период Совета мастеров как первый период ИНХУКа.⁶² Но дело было даже не столько в столкновении личных амбиций, сколько в том, что их представления о том, каким должен быть Институт художественной культуры, имели между собой мало общего. С одной стороны, «Инструкция изучения искусств» Штеренберга и

⁵⁹ См. ИЗО Наркомпроса Справочник - 38-32; Сидоров Три года РАХН - 25.

⁶⁰ Степанова «ИНХУК. Отдел ИЗО НКП. История...», маш. стр. 3 (Архив Лаврентьева).

⁶¹ Журнал заседания Комиссии по выработке программы деятельности Института художественной культуры (см. Хан-Магомедов ИНХУК - возникновение - 337).

⁶² См. «Wassily Kandinsky», неизданная рук. без даты (ок. 1922), стр. 13-14 (РК

Notes biographiques vk 24).

⁶³ Ср. «Оценка субъективно-эстетическая исключается» (ИЗО Наркомпроса Справочник - 32).

⁶⁴ См. № 207: 14.

⁶⁵ Степанова «ИНХУК. Отдел ИЗО НКП. История...», маш. стр. 8 (Архив Лаврентьева).

Храковского: она провозглашала социологический подход к искусству, предлагала брать современное искусство как исходный пункт для изучения прошлого и полностью исключала «субъективно-эстетическую оценку». ⁶³ С другой – представление о том, что новое искусство вырастает органически из старого, на котором Кандинский построил свою деятельность во главе МЖК, и замысел Энциклопедии изобразительных искусств, предполагавший обзор эстетических учений начиная с античности. Совершенно очевидно, что объединение этих двух позиций могло оказаться лишь временным.

Весной–летом 1920 г. Отдел ИЗО был полностью занят реформой СГХМ, и ему было не до ИНХУКа, так что Кандинский получил на некоторое время возможность спокойно осуществлять свою программу, несмотря на то, что сам Отдел ИЗО явно от нее дистанцировался. Это ярко выразилось в резолюции по докладу Кандинского об ИНХУКе на I-ой Всероссийской конференции учащихся и учащихся в июне этого года. ⁶⁴ С обидой сообщала Степанова в упомянутой нами выше докладной записке о том, что Кандинский не поставил в известность членов Секции о своем докладе; что, однако, лишь убедило их в том, что

ему, «видимо, поручено Отделом ИЗО единолично вести работу ИНХУКа». ⁶⁵ Тем не менее несмотря на все недоразумения и обиды, летом 1920 г. работа Секции монументального искусства проходила вполне конструктивно. Об этом можно судить по сохранившимся протоколам заседаний, например, по тому, как проводились обсуждения вопросов терминологии.

То, что «установление точной терминологии, насколько это оказывается возможным», является одной из задач Секции, было решено на заседании 21 июля, а 25 августа обсуждалось и было признано авторское право на термины. На следующем заседании, 1 сентября, при обсуждении регистрационной карточки для докладов, читаемых в Секции, было зафиксировано отдельным пунктом, что следует различать «термины и определения: а) употребленные автором и принятые секцией; б) употребленные автором, но видоизмененные секцией». Было также решено назначать особые заседания для утверждения и просмотра «словаря Секции монументального искусства», составление которого было поручено секретарю Секции Степановой. 29 скрепленных вместе карточек, сохранившихся в фонде ИНХУКа,

основная часть которых имеет авторскую подпись, — первый результат проделанной ею работы; как уточнено на титульном листе, термины еще не были обсуждены на Секции.⁶⁶

Вообще, протоколы заседаний в Секции монументального искусства летом — ранней осенью 1921 г. не предвещают будущего конфликта между Кандинским и Родченко. Напротив, они вполне понимали друг друга по многим существенным вопросам искусства, как это явствует из записей в дневнике Степановой. Особенно важны мысли о работе ИНХУКа с элементами искусства, которыми Родченко делится с нею поздно вечером сразу после заседания 22 августа:

«Произведение есть искусство, потому что оно есть чудо, т. е. непонятное. (...)»

То, что я в своих картинах говорю о конструкции, о композиции, о математике или о точном расчете холодном, как говорят обо мне, — все это ерунда, но об этом пока нельзя говорить. Этот формальный подход, который сейчас ищут в искусстве, есть дань материализму. Ведь никогда я не руководствуюсь тематикой при творчестве и не выдумываю

сперва себе задачи, как теперь принято говорить, а потом пишу. Конечно, нет. (...) Мы кричим: долгой эстетики и вкус, но все это, конечно, не то, и одна форма не может быть и не есть содержание искусства. Ведь не сплошь из-за одной конструкции я пишу свои вещи, но я не знаю, почему я пишу. Конечно, не утилитарно искусство, не для утилитарных целей оно только служит — для этого есть декорация, украшение».⁶⁷

Нетрудно усмотреть в этих ночных (не для огласки) словах Родченко родство с идеями Кандинского о значении интуиции и о «некоем X» в искусстве.⁶⁸ Однако в своей «дневной» жизни молодой художник очень скоро сделал иной выбор. В контексте нового этапа реформы художественного образования, а именно — создания ВХУТЕМАСа летом — осенью 1920 г. и внедрения там метода объективного анализа, перед ним открылись новые возможности. В сентябре Родченко (не без дружеской помощи «Василича») стал профессором ВХУТЕМАСа и очень быстро стал пользоваться там популярностью в роли самого левого лидера.⁶⁹ В конце октября 1920 г. молодая пара уехала от «Васи-

⁶⁶ См. «Терминология Секции монументального искусства ИНХУКа (не обсуждалась)» и протоколы # 11, 16, 17 (фонд Секции монументального искусства ИНХУКа).

⁶⁷ Степанова Человек не может жить без чуда-122—123.

⁶⁸ См. РК1, н-85:21 сл. и № 85:27. См. также РК1, н-278:20 сл.

⁶⁹ См. Степанова Человек не может жить без чуда-140—142.

⁷⁰ С сентября 1919 по октябрь 1920 гг. Родченко и Степанова проживали в кв. 25 в доме на углу Долгого и 3-го Неопалимовского переулков. Этот большой доходный дом, постройка которого была окончена в 1914 г., принадлежал Кандинскому; в январе 1917 г. художник продал его, оставив за собой право занимать две квартиры. Квартиру 22 до отъезда в Германию он занимал сам с женой.

⁷¹ Степанова Человек не может жить без чуда-148.

⁷² Хронику событий в ИНХУКе в ноябре 1920 — январе 1921 гг. см. Хан-Магомедов Рабочая группа объективного анализа ИНХУКа - 53—54; Он же: ИНХУК — возникновение - 359—363.

⁷³ Немалую роль в этом сыграл соавтор «Инструкций изучения искусств» Храковский. См. Степанова Человек не может жить без чуда-145—146; фонд министерства просвещения РСФСР Изобразительный отдел # 58-19—20.

лича»,⁷⁰ а еще через месяц, 25 ноября, Степанова занесла в свой дневник: «ИНХУК "окандинский" совершенно: метод работы ИНХУКа дошел до последней стадии непосредственного творчества, когда порядок дня определяется случайно сказанной кем-нибудь из членов фразой. (...) Мы, формалисты и материалисты, решили сделать взрыв, создав особую группу объективного анализа, от которого Кандинский и Брюсова бегут, как черт от ладана». ⁷¹ На фоне стремительного сближения Родченко с Бриком ИНХУК раскололся, и был образован так называемый «параллельный ИНХУК». ⁷² Одновременно участились нападки в Отделе ИЗО на деятельность Кандинского в МЖК, ⁷³ и вскоре Родченко занял там пост заведующего.

Так в декабре 1920 г. завершилось сотрудничество Кандинского с Отделом ИЗО, деятельность которого была отныне направлена исключительно на консолидацию платформы производственного искусства. Выступая на I-ой Всероссийской конференции заведующих подотделами искусств с докладом о работе ИНХУКа, Кандинский говорил от своего собственного имени, как «художник Кандинский», однако он не был одинок.



НАУКА ОБ ИСКУССТВЕ
в СЕКЦИИ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА
ИНХУКА и в АКАДЕМИИ
ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК

Уезжая в конце октября 1920 г. из Долгого переулка, где они с Родченко более года занимали соседнюю с Кандинскими квартиру, Степанова отмечала в дневнике: «Стало приятнее, как-то спокойней и свободней. (...) совместное сожительство очень скверная вещь. Особенно же с людьми интеллигентского уклада жизни». ¹ Очевидно, и Кандинский был в конце концов рад такому повороту событий. Осенью–зимой 1920–1921 гг., он оказался в кругу тех, для кого был полностью «свой». ² О том, как они собирались у близкого друга Евсея Шора, молодого искусствоведа Александра Габричевского, сохранились воспоминания жены последнего Натальи Северцовой. Связывая фактическое начало Академии (официальная дата ее открытия – 7 ок-

тября 1921 г.) с образованием этого кружка, Северцова отмечала его особый характер – это было братство близких по духу людей:

«Зимой 1921 г. открылась Академия художественных наук. Фальк, Шеншин, Шпет, Кандинский, Юша Шор (иначе его не называли) и Сидоров образовали кружок, где велись умные разговоры и споры. По вечерам они ходили друг к другу в гости, пили водку, спорили; спускались в арбатские подвалы за пивом, – ели мало, а веселились много, и никто не роптал на жизнь. Между собой все мы уже назывались “родственники”, тем более что настоящих, кровных, у нас почти не осталось. (...)»

11 154-1

Группа членов Наркомпроса
Москва, 1920–1921
Слева направо: Роберт Фальк, Евсей Шор,
Николай Успенский, Кандинский,
Евгений Павлов, Александр Шеншин.
Отдел рукописей ГТГ

1 Степанова Человек не может жить без чуда-137.

2 Ср. Воспоминания Алексея Сидорова о первых послевоенных годах: «Особую роль во всем фронте искусств играл один из старших, весьма умный, культурный, и во всем “свой” полностью субъективный В. В. Кандинский» (Сидоров Первые шаги советского искусствознания - 46).

вали не вечные категории (знаменитые «Begriffe» Беклина), а проявление в художественной ткани произведения личности создавшего его художника — «видимый жест, являющийся выражением невидимого чувства». К каждому отдельному произведению он считал поэтому необходимым применять особую мерку.¹⁰ Такое понимание искусства у Бургера недалеко отстояло от теории Кандинского.¹² Позднее, размышляя над тем, что истоки РАХН следует искать в перечесении путей искусства и искусствоведения, Сидоров упомянет их вместе.¹³

О регулярном сотрудничестве Кандинского с московскими искусствоведами говорит его движение в мае 1920 г. в кандидаты Московского института художественных изысканий и музееведения (МИХИМ) по секции современного искусства (заведующий Абрам Эфрос).¹⁴ А когда 5 августа 1921 г. на заседания Научно-политической секции Государственного ученого совета под председательством Михаила Покровского были учреждены научно-исследовательские институты при факультете общественных наук Московского университета и среди них Институт искусствознания (директор Грабарь), Кандинский был утвер-

жден в действительные члены по секции западного искусства, вместе с Павлом Муратовым и Николаем Романовым.¹⁵ Сам он писал уже в Германии, предположительно, объединяя эти два события в одно: «В 1920 г. был избран профессором Московского университета (теория искусства), но принял участие лишь в создании новых программ. До регулярного преподавания дело не дошло, (...)».¹⁶

В кружке, собиравшемся у Габричевского зимой 1920—1921 гг., вопросы изобразительных искусств рассматривались в постоянном соотношении с музыкой. Этому способствовало участие в кружке историка и композитора Александра Шеншина, одного из ближайших единомышленников Кандинского в последние два года его пребывания в Москве, члена Секции монументально-искусства ИНХУКа. Его сравнительные исследования языка разных искусств (музыка, скульптура, живопись), в ходе которых он хотел придти к выражению в единой формуле законов их построения, напоминали Кандинскому его собственные синестетические опыты с Фомой Гартманом и Александром Сахаровым, о чем он публично заявил, отчитываясь в декабре 1920 г. о работе ИНХУКа.¹⁷ Работы Шеншина, к которым Кандинский неодно-

семинариях Мальмберга и Назаревского (см. его студенческую книжку; фонд Шеншина 1 #1 - 21 - 22). Выпускником этого отделения был также график Владимир Фаворский — автор (вместе с Николаем Розенфельдом) перевода с немецкого двух важнейших сочинений немецкого искусствознания: «Проблема формы в изобразительном искусстве» Адольфа Гильдебранда и «Опыты сравнительного изучения картин» Карла Фолля. Русские переводы этих книг вышли соответственно в 1914 и 1916 гг.

9 «Искусство не может быть найдено ни на каком ином пути, кроме его собственного», — цитирует Густав Шпет, который возглавит в середине 1920-х гг. разработку «науки об искусстве» в ГАХН, основателем этой науки Фидлера (см. Шпет К вопросу о постановке научной работы - 8).

10 Фаворский в 1906—1907 гг. посещал курс лекций Карла Фолля в Мюнхенском университете. В 1913—1914 гг. Сидоров, провел в Мюнхене несколько месяцев,

где слушал лекции самого Вельфлина. Габричевский прослушал в Мюнхене летний семестр 1914 г., где учился, в частности, у Пауля Франкля, ученика и ассистента Вельфлина (Габричевский — биография и культура - 78-81).

кратно возвращался позднее в Баухаузе,¹⁸ рассматривались им как теоретическое, математически оформленное доказательство возможности перевода с одного языка искусства на другой – гипотезы, высказанной художником еще до войны и которая была положена им в основание работы над «композициями для сцены».¹⁹ Как у Кандинского, у Шеншина за плечами был свой собственный синестетический опыт, ибо в 1909–1915 гг. он сочинял музыкальные фантазии на картины Беклина и Врубеля.²⁰

В интересе к сравнительному изучению музыки и изобразительного искусства Шеншин следовал музыковеду и композитору Болеславу Яворскому, учеником которого был в 1915–1916 гг. Не имевшая ничего общего с отвлеченными построениями формалистического музыковедения, теория Яворского способна была давать понимание внутренней динамики художественной формы и строения ее живой ткани. Так писал о ней Габричевский, который, как и его сокурсник Шеншин, брал у Яворского частные уроки в годы Первой мировой войны. «Борис Леопольдович всегда говорил о целом и главном, о всем искусстве, о всем человеке, о всей природе в целом», –

вспоминал Габричевский, утверждая, что «как теоретик искусства бесконечно многим обязан» Яворскому.²¹

Рассматривая искусство как запечатление жизни видимой и мыслимой, подвластной мировым законам тяготения, Яворский изучал категории, общие всем искусствам: конструкция, композиция, оформление;²² позднее в течение многих лет, его терминологический словарь пыталась реконструировать его ученица Лия Авербух. Исходя из общности музыкальной, словесной и пластической мысли, Яворский разработал учение об аналогиях музыкального творчества и творчества изобразительного. Форма – это «течение музыкальной мысли, подчиненное лишь внутренней необходимости авторского творчества» и «создающее аналогию форме произведения другого искусства (литературы, живописи, скульптуры)».²³ Этим синестетическим мышлением Яворский буквально «заражал» своих учеников. Сохранившиеся в архиве фотографии его скульптурного портрета, в стиле *non finito* Микеланджело, работы его ученика по Киевской государственной консерватории и затем по 1-ому Государственному музыкальному техникуму в Москве Григория Ит-

11 Сидоров, «Отчет о заграничной поездке 1913–14 гг.» (рук. 11 апреля 1914 г.; фонд сидорова (гилли) 1 # 3: 22).

12 Обращенный к проблемам современного искусства, сам художник, Бургер опубликовал в 1913 г. книгу «Сезанн и Ходлер», где высказывал мысли, близкие редакторам «Синему всаднику»; тогда же он написал в защиту Кандинского в журнале «Der Sturm» (см. Für Kandinsky («Der Sturm», 3. Jahrg., März 1913, # 152 / 153, S. 288). А накануне войны, Кандинский должен был

пригласить его к участию в альманахе Митриновича (об этом идет речь в письме Митриновича Кандинскому 25 июня 1914 г. – см. *mit Briefe von Mitronovic an Kandinsky*). В личной библиотеке Кандинского в гк хранится самый важный труд Бургера, посвященный немецкой живописи Возрождения, – «учебник по теории искусства», как гласит его подзаголовок. См. *Burger Die deutsche Malerei*.

13 Сидоров Три года РАХН – 21.

14 Кандидатура Кандинского, как и Николая Тарабукина, была, однако, забаллотирована петроградскими академиками, курирующими МИХИМ (что показывает уникальность московской ситуации, непонятной со стороны); Совет МИХИМа ответил протестом. См. документы, поданные на утверждение в Совет РАИМК 18 июня 1920, и протокол заседания Совета МИХИМа от 23 сентября 1920 г. (Фонд министерства просвещения РСФСР Управление делами # 597: 38, 45, 50).

тинберга (и н-122-1) — замечательные наглядные тому свидетельства. Не удивительно, если Кандинский, едва познакомившись с Яворским в октябре 1910 г., сразу почувствовал родство их художественных теорий.²⁴ А с другой стороны, известно, что учение о цвете живописца вызывало огромный интерес у Яворского и его учеников. Так, Шеншин обращался к нему в период наиболее тесного сотрудничества с Кандинским в 1920–1921 г.²⁵ Яворского же в учении о цвете Кандинского привлекали прежде всего, как он пишет о том в более поздних теоретических фрагментах, идеи о движении различных цветов и о соотношении цвета и элементарной формы.²⁶ Вообще, именно вопросы времени, ритма и движения и рассматривались им преимущественно в применении к различным искусствам.²⁷ А о том, что понятия ритма и времени в пространственных искусствах были тогда в центре внимания его ученика Шеншина, свидетельствуют названия его докладов первого послереволюционного периода.²⁸ Таким образом, есть все основания полагать, что внимание к общей проблематике времени, ярко обнаружившееся на заседаниях Секции монументального искусства ИНХУКа, в которых вместе с Кандинским участвовали близ-

кие Яворскому Шеншин, Брюсова и Авербух, восходит именно к Яворскому.²⁹

Прикосновение к интуитивно-философской теории Яворского, воспринявшей систему понятий Бергсона, а также сотрудничество со Шлетом открывало путь преобразования формального метода в искусствоведении, о необходимости которого писал в первые послереволюционные годы Габричевский.³⁰ В 1921 г. он приступил к работе над «Морфологией искусства». Этот (оставшийся незавершенным) труд должен был стать обоснованием теории искусства как науки онтологической в связи с понятием формы и формообразования. Вдохновляясь идеями Шеллинга и Гете, Габричевский утверждал, что «пантеистически-органистически понятая природа уже не могла противостоять столь резко искусству, так как <они> стали взаимоотражающимися символами и воплощениями всеорганизма».³¹ А в докладе «О временной и пространственной форме», произнесенном уже в РАХН 15 сентября 1921 г., он определял науку об искусстве как часть натурфилософии.³² Эту мысль Габричевский развивал и позднее, в написанной в 1923–1924 гг. и опубликован-

15 Фонд государственного ученого совета Научно-политическая секция # 21 · 6, 6. См. также фонд главного управления научных и музейных учреждений Секретариат # 27а · 41, 41.

16 «Wassily Kandinsky», рук. без даты (ок. 1922), стр. 14 (Ж. Notes biographiques, К. 26).

17 См. доклад на I-ой Всероссийской конференции заведующих подотделами искусств в июне 1920 г. (**М11: н-207: 14).

18 См. § XXX·XX. См. также «и». Кое-что о синтетическом искусстве» (1926); *Избранные труды* II · 267 прим. III; пропедевтический курс «Абстрактные элементы формы», машинопись для занятия 2 (17 июня 1925); *Unterricht am Bauhaus* I · 126; основной курс «Упражнения по композиции», машинопись для занятия 11 (19 января 1926); *Ibidem* · 272.

19 См. н-207: 14 о мыслях, высказанных Кандинским в письме Гансу Арпу в

ноябре 1912 г.

20 См. рукопись Шеншина «Мой музыкальный дневник» (1913–1943; фонд Шеншина I # 146 · 10, 19, 20).

21 См. воспоминания Габричевского о Яворском (1954–1962); *Габричевский* — Биография и культура · 633–635.

22 Записи Яворского о музыкальном искусстве, до 1916 г.; «Наука и искусство», из записных тетрадей до 1921 г., маш. См. соответственно фонд

ной в 1928 г. статье «Поверхность и плоскость». Он писал там, что искусство «со своей натуральной стороны» может быть соотнесено с биологией, т. е. с «наукой о жизни в самом широком смысле этого слова». И уточнял, что если при изучении искусства следует обращаться к научным моделям, то к органическим, а не к механическим, приводя в пример античную и средневековую науку, а также оптику и теорию цвета Гете.³³

Так в кругу Габричевского вопрос о науке об искусстве органически перерастал в вопрос о методе науки об искусстве по сравнению с так называемыми положительными науками, изучающими живую природу. Для Кандинского эта проблематика была новой, хотя, согласно его статье 1936 г. о Франце Марке, он задумывался об этом еще в Мюнхене. Вспоминая о совместных с Марком планах второго выпуска альманаха «Синий всадник», он писал: «Открыть корень общности искусства и науки стало нашей мечтой и требовало немедленной реализации».³⁴ Уже в программу ИНХУКа в марте 1920 г. Кандинский включил широкое и систематическое сотрудничество с представителями «положительных наук». Он рассказывал в ней о том, как художник Владимир

Франкетти пригласил в ГСХМ Нижнего Новгорода специалиста по сопротивлению строительных материалов читать лекции для живописцев. Этот краткий опыт, пишет Кандинский, «обнаружил связь такого чуждого, казалось бы, живописи учения с вопросами живописной конструкции».³⁵

Инициатива Франкетти должна была укрепить Кандинского в мысли о том, что при построении науки об искусстве следует опереться на методику естествознания. Такой опыт в сфере социальных наук был ему прекрасно знаком на примере статистики, которой он занимался в университете в конце 1880-х – начале 1890-х гг. Обращаясь к своему университетскому прошлому, в датируемой 1920–1921 гг. рукописи последней русской редакции «О духовном в искусстве» он вспоминает труды основателя современной социальной статистики Адольфа Кетле.³⁶ Также в своей практической деятельности по организации художественных исследований, он с большой настойчивостью занимается внедрением в науку об искусстве статистических методов, прежде всего анкетирования. Самый пик этой деятельности приходится на период его работы в ИНХУКе во главе Секции монументального искусства, где сам он разрабатывает

Яворского # 293-3; фонд Яворского # 294.

³³ См. Яворский, «Строение музыкального произведения в связи с его исполнением» (проспект доклада в Бетховенской студии, 1913; фонд шеншина 1 #19-100).

³⁴ См. об этом н:207:14.

³⁵ См. тщательно перерисованные Шенциным три схематические таблицы из «О духовном в искусстве», со всеми немецкими аннотациями к ним, рук. без

даты (фонд шеншина 1 #19-39, 39.).

³⁶ Отдельные записи по вопросам искусства, 1927, авторизованная маш. (фонд Яворского # 4340-11).

³⁷ См. Бобрех Яворский о Леонардо да Винчи.

³⁸ См. тезисы докладов «Время в пространственных искусствах», «Ритм» (1921, маш. и рук., фонд шеншина 1 #20-1-10).

³⁹ Далее интерес в понятию времени

перешел в РАХН, в Секцию изобразительных искусств, руководимую Габричевским в 1922–1923 гг. См. ниже, н:207:14.

³⁰ См. «Пространство и композиция в искусстве Тинторетто» (1918, Габричевский Морфология искусства: 319–320), а также его неоконченный, сохранившийся лишь в набросках, труд по теории греческой вазы (1918–1921; о нем – Podzemskaia Le parcours scientifique de Gabricevskij et son Esthétique du vase: 72–74).

«Опросный лист» по живописи.³⁷ Создание таких же анкет по музыке было с самого начала функционирования Секции, в мае 1920 г., поручено Брюсовой и Шеншину; предполагалась также анкета по поэзии (Боричевский).³⁸ А 29 декабря, по итогам синестетических работ танцора и композитора Евгения Павлова, ему поручают разработать анкетное исследование «параллелей между музыкальными аккордами, линейными, пространственными и объемными формами, цветовыми формами, гласно-звуковыми и т. д.». ³⁹ Идея обращения к статистическим методам должна была импонировать московским коллегам Кандинского. Так, еще до войны Евсей Шор послал художнику выпущенную «Бетховенской студией» анкету «Проблемы музыкального восприятия». ⁴¹ А знакомый художнику с 1910 г. специалист по музыкальной акустике Николай Петров, который заведовал Психофизической секцией МУЗО Наркомпроса, в 1922 г. возглавит в РАХН недолго просуществовавшую Анкетную комиссию, о необходимости учредить которую было заявлено в Президиуме Академии художественных наук 26 августа 1921 г. Позднее Кандинский попробовал перенести анкетные исследования в Баухауз. Однако то, что

было востребовано в Москве,⁴² выглядело несоответствующим в Баухаузе. В 1923 г. в Веймаре Кандинский предложил всем студентам и мастерам Баухауза разрешить вопрос о гармонических сочетаниях основных цветов и форм путем анкетирования.⁴³ Разработанная Кандинским схема гармонических соотношений цвета и формы, естественно, победила, но сама история сохранилась как пример характерного для русского художника профессорского наукообразия и педантизма.⁴⁴

Важный поворот в осмыслении Кандинским отношения науки об искусстве к положительным наукам наметился в конце 1920 г. В программе ИНХУКа, написанной в марте этого года, он был еще весьма осторожен, утверждая, что ни в каком случае не следует «замыкаться в сферах» положительных наук и искать у них «универсального решения» всех проблем (тем более что сама положительная наука находится на перепутье и ищет новых методов: «Кто знает, быть может, ей искусство окажет не меньшие услуги, чем она способна оказать искусству»).⁴⁵ Но уже в декабре в тезисах к докладу «Наука об искусстве и ИНХУК» Кандинский призвал науку об искусстве «уподобиться позитивной науке». ⁴⁶ Именно на этот пе-

31 Габричевский Морфология искусства - 101.

32 Сохранились лишь краткие тезисы доклада (Там же - 167). В этой связи весьма примечательно, что первым докладом Физико-психологического отделения РАХН из цикла «Проблемы конструции» (декабрь 1921) был поставлен доклад Габричевского «Научное и художественное мировоззрение Гете», ни текст, ни тезисы которого, к сожалению, до нас не дошли.

33 Габричевский Морфология искусства - 221. Об античной, средневековой и раннеренессансной физике, которые отправлялись «от круга идей эстетического порядка» и «от непосредственно данного, не заменяя его моделями, зрительно не имеющими с этим данным ничего общего», писал в программе исследования оптики весной 1924 г. секретарь Комиссии по изучению истории эстетических учений РАХН (ГАХН) Василий Зубов (Фонд ГАХН Философское отделение # 13-5). См. также Подземская Габри-

чевский и Зубов в ГАХН - 185-189.

34 «Франц Марк» (статья была опубликована по-французски в 1936 г. в парижском журнале «Cahiers d'Art»; русский перевод - Избранные труды II - 308). Однако до участия в альманахе людей науки дело так и не дошло (известно лишь о планах пригласить туда, помимо художников и музыкантов, представителей гуманитарного знания: искусствовед Вильгельма Воррингера и филолога-ориенталиста Пауля Кале. См. об-

риод приходится начало его сближения с физиком-рентгенологом Николаем Успенским, который начинает активно участвовать в работе Секции монументального искусства, и ему поручается составить план ближайших конкретных совместных работ.⁴⁷ Успенский организует посещение 25 декабря Физического института на Миусской площади, где академик Петр Лазарев знакомит Кандинского с женой, живописца Николая Синезубова, композиторов Александра Шеншина и Евгения Павлова со всеми отделами лаборатории, производит опыты по звуку и демонстрирует относящиеся к изучению звука приборы.⁴⁸ При обсуждении этого посещения на следующем заседании, Кандинский предлагает установить координацию работы Секции с Физическим институтом: совместное изучение параллелизма цвета и звука, связь их с пространством и временем, отношение к ним движения – способы измерений, графических изображений и записей.⁴⁹

Понятие «позитивной естественной науки», используемое Кандинским в «Схематической про-

грамме...» ИНХУКа,⁵⁰ было широким и весьма расплывчатым. В «Плане работ по живописи», включенном в ту же самую «Схематическую программу...», художник предлагал привлечь к сотрудничеству специалистов «в науках, так или иначе работающих над цветом»: физика, физиология, медицина, в том числе хромотерапия, а также обратиться к оккультному знанию.⁵¹ Он называл те же области знания, к которым в поисках «объяснения загадочных фактов» обращался десятью годами ранее, в довоенных редакциях «О духовном в искусстве»: спиритизм, месмеризм, или гипнотизм, антропологический метод исследования преступности Ломброзо и вообще, самые разнообразные разветвления психологических исследований, теософия Блаватской, а также «духовная наука» Штейнера.⁵² Попытки в этом направлении были предприняты в Секции монументального искусства ИНХУКа осенью 1920 г. Так 27 октября, еще до Физического института, в Секции обсуждалось посещение Психологического института, с тем чтобы профессор Челпанов показал ап-

этом основанную на переписке Кандинского и Марка статью Ланкхейта (*Lankheit Die Geschichte des Almanachs* – 278 sqq.).

35 См. *Избранные труды* II – 61.

36 См. *ЭЗРК*, II: 301: 16.

37 «Опросный лист (основная часть)». См. публикацию в *Избранные труды* II – 64–67. Один такой «Опросный лист», а также «Схематическая программа ИНХУКа...», сохранились в фонде Габричевского в архиве Ольги Северцевой.

38 См. Хан-Магомедов ИНХУК – возникновение – 346.

39 Протокол # 33, фонд секции монументального искусства инхука.

40 Заполненная Кандинским анкета сохранилась в фк (ix Conférences, réponses a des questionnaires № 540). См. об этом ниже, II: 207: 14.

41 Фонд галл Президиум # 1 – 3. См. также выступление Петрова в прениях по докладу Кандинского 1 сентября 1921 г. ("М18; II: 207: 14). О Петрове и его знакомстве с Кандинским см. II: 207: 14

42 В 1920–1921 г. апелляции к науке в устах русских художников становилась весомым аргументом в борьбе за включение их в разряд научных работников.

43 См. воспроизведение заполненных анкет – *Unterricht am Bauhaus* II 130–143.

44 О том, что Кандинский «говорил на занятиях как университетский профессор» и «очень страдал от того, что студенты в большинстве были недостаточно культурны», см. свидетельства его учеников, которые приводятся Ниной Кандинской (см. *Kandinsky Nina Kandinsky und ich* – 133). Отсылающее к его университетским занятиям юриспруденцией наукообразие проявлялось также в лекционной манере структурировать свои рассуждения, выделяя в них части, подчас и т. д., которая бросается в глаза при чтении подготовительных записей для его занятий.

параты и лабораторные опыты, которые касаются восприятия звукового и цветового.⁵³ Хотя это посещение так и не было организовано, обсуждение его в Секции свидетельствует о контактах с Челпановым ее членом, и прежде всего, самого Кандинского. Однако, видно, еще больший интерес у него вызывала деятельность Государственного московского психоневрологического института, созданного в начале 1920 г. В декабре в Секции монументального искусства шла речь о приглашении прочитать доклад о 4-ом измерении сотрудника Института Ивана Борисова, который заведовал там Секцией экспериментальной психологии.⁵⁴ Вообще, Кандинского должны были привлекать различные инициативы Психоневрологического института в 1920 – первой половине 1921 гг. Связаны они были в основном с деятельностью заведующего Отделом психологии Института Ивана Ермакова. Среди прочих научных занятий Отдела,⁵⁵ которые могли заинтересовать художника, можно отметить работу кружка по гипнологии, где анализировались различные со-

стояния гипноза, чтение мыслей, автоматическое письмо, состояние транса и т. п.; психологический кружок, разрабатывающий вопросы цветного слуха и звука, воспринимаемого как форма. В Отделе был разработан план нового методологического подхода к детскому рисованию, подготовлен целый ряд научных работ по психологии творчества отдельных мастеров, по психологии орнамента; читались лекции по психотерапии. В апреле 1921 г. в Институте был организован «кружок деятелей, изучающий вопросы патологии художественного творчества психоаналитическим методом».⁵⁶

Однако преимущественно Кандинский был, очевидно, связан с Психоневрологическим институтом через Алексея Сидорова, с которым разделял интерес к «искусству движения». Возможно, они обсуждали вопрос об исследовании и методах фиксации движения еще в начале 1920 г., в период написания «Схематической программы...» ИНХУКа, где он весьма пространно об этом рассуждает. В конце октября Сидоров стал сотрудником Секции монументального искусства ИНХУКа,

46 *Избранные труды* II - 62.

46 См. *М8, II-207: 14.

47 Пригласить Успенского (а также кристаллографа Георгия Вульфа) «для прочтения рефератов членам секции о методах исследования основных элементов искусства с точки зрения науки» было предложено еще 19 мая, до конкретных шагов дело дошло, однако, лишь в декабре. См. протоколы # 2, 29, 30, 33 (фонд секции монументального искусства инхука).

48 Протокол # 32 (Там же).

49 Протокол LV33 от 29 декабря 1920 г. (Там же).

50 *Избранные труды* II - 62.

51 Там же - 50.

52 См. изп1, II-443: 7-448:21. См. также № 443: 19, № 445: 24, № 445: 25, № 447: 14.

53 Протокол # 25 (фонд секции монументального искусства инхука).

54 На заседании 29 декабря 1920 г. были прочитаны его тезисы, которые были признаны интересными; см. протокол # 33; фонд секции монументального искусства инхука. О Борисове в Государственном московском

психоневрологическом институте см. фонд Главнауки Научный отдел # 197 - 42, 44, 86, 122.

55 См. о них Отчет Отдела психологии Института (заведующий Ермаков) за 1920-1 июня 1921 гг. (фонд Главнауки Научный отдел # 197-122).

где ему поручили заняться устройством Научно-экспериментальной лаборатории по исследованию художественного восприятия, в частности вопроса о его субъективности и объективности.⁵⁷ Кандидатура Сидорова, а с ней и проект лаборатории в ИНХУКе получили, однако, отпор со стороны рабочей группы объективного анализа.⁵⁸ В первой половине 1921 г. Кандинский искал возможности создать такую лабораторию при новом Научно-художественном институте, организации которого он отдавал тогда всю свою энергию. Тем временем в рамках Психоневрологического института стала функционировать «Секция экспериментальной эстетики» под руководством Сидорова, которая занималась изучением восприятия движения, в том числе танца, и формали его записи.⁵⁹ Участие Кандинского в одном из сеансов Секции, 25 мая 1921 г., документально подтверждено материалами, сохранившимися в фонде Сидорова в РГБ.⁶⁰ На нем обсуждался вопрос схематической записи движения и проводился опыт с движением сомнамбулы. Помимо Кандинского и Сидорова, среди участников заседания отметим бывших членов Секции монументального искусства ИНХУКа Шеншина, Брюсову и Синезубова, а также Ивана

Ермакова. Так было положено начало изучению «искусства движения», которое было впоследствии продолжено в РАХН / ГАХН, в рамках организованной Сидоровым совместно с Александром Ларионовым в 1923 г. Хореологической лаборатории.⁶¹

В ходе реорганизации Наркомпроса и выделения в его составе Академического центра, зимой 1920–1921 гг., перед Кандинским открылась реальная возможность учредить специальный институт для разработки науки об искусстве вне сферы Отдела ИЗО. Для этого в феврале–марте 1921 г. в Наркомпросе была создана специальная Комиссия, в работе которой он принял самое активное участие, всячески настаивая, в частности, на необходимости организовать экспериментальную лабораторию при новом институте.⁶² По свидетельству Нины Кандинской, ее муж должен был возглавить созданную таким образом в мае 1921 г. постоянную Научно-художественную комиссию (НХК), на основе которой 7 октября была официально учреждена РАХН; однако Луначарский предпочел сделать его вице-президентом, предоставив должность президента литературоведу–марксисту Петру Когану.⁶³

⁵⁵ См. об этом записку Ивана Ермакова в Научный отдел Наркомпроса («Фонд Главнауки Научный отдел № 197-103-103»).

⁵⁷ Пригласить Сидорова в сотрудники было поручено Кандинскому на заседании Секции 27 октября. В ноябре–декабре Сидоров активно включился в работу над составлением плана будущих работ, а 29 декабря речь шла уже о ближайшем начале опытного исследования вопроса

об объективности и субъективности восприятия, и был назначен его доклад об этом на расширенном заседании Секции 12 января (протокол № 33; фонд секции монументального искусства инхука).

⁵⁸ 12 января 1921 г. – в тот же день, на который был назначен его доклад в Секции, – на общем собрании ИНХУКа Сидоров был забаллотирован на выборах в члены Института, что в конце концов послужило поводом для ухода из ИНХУКа Кандинского и его

единомышленников (Хан-Магомедов ИНХУК – возникновение: 358).

⁵⁹ См. отчеты о деятельности Государственного московского психоневрологического института во второй половине 1921 и в 1922 гг. (Фонд Главнауки Научный отдел №197-76, 120). См. также записки Сидорова по ритмике, сопровождающие его зарисовки движения на сеансах, организованных Секцией экспериментальной эстетики, которые проходили в мае–июне 1921 г. (Фонд си-

Выступая в НХК 21 июля 1921 г. с планом работы Секции изобразительных искусств будущей Академии, в обсуждении которого приняли участие представители разных искусств, теоретики и ученые, Кандинский развернул перед ними широкую программу исследований, согласно которой отдельные элементы и материалы искусства должны были систематически рассматриваться двумя путями: безотносительно к искусству и в данном искусстве (свет в природе, свет в живописи, и т. д.).⁶⁴ В отчете за первые три года Академии, написанном в 1924 г., Алексей Сидоров, сменивший к тому времени литературоведа Акима Кондратьева на посту ученого секретаря РАХН, высказался следующим образом о тезисах этого доклада Кандинского: «Мы вообще не знаем много, более систематизированного и, по существу, чреватого последствиями обращения искусства к науке за помощью». ⁶⁵ В соответствии с изложенной там программой, в пленумах НХК и РАХН, в Физико-психологической отделении и в Секции изобразительных искусств в 1921–1924 гг. был заслушан целый ряд докладов по изучению элементов искусства и о конструкции в искусстве и в природе.⁶⁶ Основную роль в реализации программы Кандин-

ского в первые годы после отъезда художника сыграл почитавший себя его «непосредственным единомышленником» Александр Габричевский,⁶⁷ который стал заведующим учрежденной в январе 1922 г. Секции изобразительных искусств. Ее основные теоретические задачи, сформулированные еще Кандинским: разработка проблемы времени в пространственных искусствах и «изучение и установление» современного художественной терминологии, — перешли год спустя в Философское отделение.⁶⁸

В августе 1921 г., во главе Комиссии, в состав которой, кроме него, вошли Успенский, Шеншин, Сидоров и Габричевский, Кандинский разрабатывает «систематический план научных работ Академии в психо-физическом направлении», с сообщением о котором выступает на первом заседании Президиума Академии художественных наук 22 августа.⁶⁹ Этот план (резюмированный первым ученым секретарем РАХН Акимом Кондратьевым в журнале «Искусство»)⁷⁰ систематизировал будущую работу первого по времени отделения РАХН — Физико-психологического, которое было создано еще в рамках Научно-художественной комиссии, до утверждения Положения

дорова (№6) 4 #20). См. также

⁶⁰ См. протокол #2 заседания Секции экспериментальной эстетики и явочный лист (явочный лист заполнен рукой Кандинского), 25 мая 1921 г.; фонд сидорова (РГБ) 4 #2.

⁶¹ Об искусстве движения и Хореологической лаборатории см. работы Николетты Мислер, в частности Мислер В начале было тело.

⁶² Об этой Комиссии см. №207:14.

⁶³ См. *Kandinsky Nina Kandinsky und ich* - 86.

⁶⁴ «Тезисы к докладу "План работ секции изобразительных искусств"» (*Избранные труды* II - 71–73). В прениях по докладу Кандинского приняли участие Луначарский, Коган, Машковцев, Успенский, Юон, Бакушинский, Машков, Херсонская, Родионов, Кондратьев (фонд глхн Президиум #4 - 5).

⁶⁵ Сидоров Три года РАХН - 33.

⁶⁶ См. ГАХН Отчет - 8–10, 43–44.

⁶⁷ См. «Curriculum vitae» Габричевского из его личного дела в ГАХН (ок. 1924, *Габричевский* — Биография и культура - 23).

⁶⁸ В середине 1920-х гг. Габричевский, однако, подвергнул критике предложенный Кандинским путь исследования искусства. В статье «О живописи» (1926) он писал о нем как о неудачной попытке механического заимствования терминов из областей,

об Академии. Кандинский его и возглавил, его заместителем стал Николай Успенский, ученым секретарем Отделения – Евсей Шор, а членами – Габричевский и Шеншин. В сентябре – декабре 1921 г. Кандинский присутствует (часто в качестве председателя) почти на всех пленарных заседаниях, выступает в прениях.⁷¹ Но вот уже 5 октября 1921 г. Президиум РАХН на своем заседании постановляет командировать Кандинского «и в качестве его секретаря сотрудничать Академии Н. Н. Кандинскую» на 6 месяцев в Германию, с целью «установления связи и постоянных сношений с учреждениями и лицами художественного значения».⁷² 15 декабря на пленарном заседании РАХН Кандинский в последний раз излагает план дальнейшей работы возглавляемого им Физико-психологического отделения.⁷³

Отметим, что если вскоре после отъезда художника, в начале 1922 г., заведующим Физико-психологическим отделением вместо него стал Анатолий Бакушинский, то должность вице-пре-

зидента и, соответственно, членство в Правлении РАХН художник сохранял за собой еще более года.⁷⁴ Однако и после этого отношения Кандинского с РАХН не прерывались.⁷⁵ 8 октября 1926 г. на заседании Ученого совета ГАХН (предположительно, его Президиума) обсуждался вопрос об участии Академии в чествовании художника (к тому времени члена-корреспондента Академии) и о движении его кандидатуры в почетные члены ГАХН в связи с шестидесятилетием со дня рождения.⁷⁶ 20 марта 1928 г. Кандинский писал из Дессау бывшему ученому секретарю РАХН Кондратьеву, ставшему к тому времени, как и художник, членом-корреспондентом Академии:⁷⁷ «К большому моему сожалению, я только по слухам – и то редким – знаю о работе Академии, к которой, однако, сохранил всю свою прежнюю теплоту».⁷⁸ Живое чувство, которым окрашены – пусть редкие – высказывания художника о РАХН приобретают особое значение на фоне его общего молчания о годах (1915–1921), проведенных в Москве. Пере-

лежащих за пределами художественного и эстетического. Он противопоставил этому метод исследования, исходящий из художественного образа и из внутренних форм каждого отдельного искусства. См. Габричевский Морфология Искусства - 262–263. См. об этом также Подземская Наука об искусстве в ГАХН и теоретический проект Кандинского - 69–70.

⁶⁹ Фонд ГАХН Президиум # 1 - 1.

⁷⁰ См. Кондратьев Российская академия художественных наук - 415–416.

⁷¹ См. фонд ГАХН Президиум # 3.

⁷² Фонд ГАХН Президиум # 1 - 7.

⁷³ Фонд ГАХН Президиум # 3 - 79.

⁷⁴ См. об этом Перцева Кандинский и ГАХН - 60–61.

⁷⁵ 9 ноября 1923 г. на заседании Секции пространственных искусств обсуждался вопрос о ходатайстве перед Правлением Академии о командировке за границу заместителя заведующего Секцией филолога-античника и искусствоведа Дмитрия Недовича для установления связи с «Иностранным Бюро» Академии, организованным в Веймаре Кандинским (фонд ГАХН Секция пространственных искусств # 5 - 34).

⁷⁶ На заседании Правления РАХН 24 октября 1924 г. художник был переведен из действительных членов Академии в члены-корреспонденты (фонд ГАХН Президиум # 41 - 230; фонд ГАХН

Президиум # 91 - 11 сл., 15). Список почетных членов был представлен на утверждение Конференции ГАХН, назначенной на 4 декабря 1926 г. (фонд ГАХН Президиум # 83 - 20), однако на прошедшей 4 декабря Конференции ГАХН вопрос об утверждении кандидатов в почетные члены не поднимался (фонд ГАХН Президиум # 91 - 11 сл.). В Уставе ГАХН 1927 г. его имя еще фигурирует в списке членов-корреспондентов Академии (ГАХН Бюллетени # 6–7 - 84), и только на заседании Президиума 1 декабря 1929 г., вместе с другими «лицами, находящимися в ссылке и за границей», Кандинский был исключен из состава Академии «как эмигрант» (фонд ГАХН Президиум # 138 - 84, 85).

жито и выстрадано было столько, что словами передать это было невозможно.⁷⁹

Оставшийся до недавнего времени мало известным для исследователей Кандинского,⁸⁰ кратковременный период его деятельности эпохи создания РАХН имеет огромную важность в общем контексте его творческого – живописного и теоретического – развития. Ибо именно тогда, благодаря прежде всего тесному сотрудничеству с молодыми учеными, разрозненные и фрагментарные мысли Кандинского об органике живого творческого процесса, разбросанные по его различным текстам довоенного периода, постепенно стали обретать более последовательный, систематический и принципиальный характер. Как и другие основатели РАХН, Кандинский рассматривал необходимость сближения искусства и науки в общем контексте кризиса культуры, когда искусство утратило, по выражению Габричевского, черты «целостного культурного языка» и лишилось «единого культурного и социального базиса».⁸¹ Сближение

науки и искусства не было «случайным и местным явлением, но «в этом явлении сказалась сущность переживаемого нами исторического момента». Так утверждал Николай Успенский в упомянутом выше⁸² докладе 4 августа 1921 г., «Роль позитивных наук при изучении общих путей художественного творчества», ставя вопрос о единстве человеческого познания, деление которого на художественное и научное «является только внешним и условным».⁸³

Доклад Успенского был первым в целом ряде «синтетических вводных докладов», заслушанных в 1921 г. на пленуме Научно-художественной комиссии, а затем Академии; несколько из них были посвящены различным аспектам взаимоотношения искусства и науки.⁸⁴ Машинописные стенограммы двух докладов на эту тему хранятся в СК среди материалов, вывезенных Кандинским в Германию в декабре 1921 г.: «Роль искусства в позитивных науках» философа Семена Франка (30 августа 1921 г.) и «Цвет и звук, зрение и слух» физика Петра Лазарева (20 сентября 1921 г.).

79 ГАХН Бюллетени #6–7–84.

78 Фонд Кондратьева 1 #50.

79 О том, что у Кандинских был сын Всеволод, который умер в июне 1920 г., стало известно лишь после гибели Нины (1980).

80 Первой еще в 1970-е гг. деятельность Кандинского в РАХН начала исследовать Татьяна Перцева. Позднее фундаментальные исследования, прежде всего на тему «Кандинский и наука», были осуществлены Николеттой Мислер. См. *Misler Kandinsky e la scienza*.

81 См. «К вопросу о формальном методе» (1922–1926; см. Габричевский *Морфология искусства* - 17).

82 См. ил.207:14.

83 «Роль позитивных наук при изучении общих путей художественного творчества» (см. тезисы доклада – Искусство как язык ил.163, 162). Эту же мысль защищает в тезисах доклада «Искусство и его место в ряду знания» Александр Шеншин. Место и дату выступления установить пока не удалось (сохранились два варианта тезисов этого выступления; фонд Шеншина 1 #20-11–12).

84 ГАХН Отчет - 9.



ил.167-1

Александр Габричевский Москва, начало 1920-х гг. Архив Северцевой, Москва

ил.167-2

Фотография скульптурного портрета Болеслава Яворского работы Григория Иттинберга, 1926. Фонд Яворского, Москва

Особый интерес в данном контексте представляет доклад Франка, в котором утверждается мысль об искусстве как о «живом знании»: искусство «есть некоторого рода живое духовное постижение или овладение предметом не путем выражения его в понятиях и отображения его в какой-либо конструктивной системе, а путем непосредственного внутреннего переживания предметов», говорил Франк.⁸⁵ Рассматривая противопоставление искусства как «живого знания», которое «описывает конкретное бытие» предмета, — науке как знанию отвлеченному, которое «объясняет предмет путем схематического его разложения»,⁸⁶ Франк демонстрировал зыбкость этого разграничения, заявляя о важнейшей роли искусства в возвращении науки из сферы абстракций в мир конкретных вещей. В качестве примера того, как принципиальное различие между наукой и искусством совершенно исчезает, он приводил «тип художественной истории».⁸⁷ А рассуждая о том, как искусство «в том или ином смысле пролагает пути науке», Франк останавливался на значении поэтического искусства для психологии и для исторических и общественных наук.⁸⁸ Наконец, говоря о синтезе искусства и научного знания, Франк приво-

дил в пример Леонардо и прежде всего Гете, упоминая, в частности, знаменитый спор о теории цвета между ним и Ньютоном. Гетевская теория, утверждал Франк, не противоречит учению Ньютона, ибо она о другом: если последний говорил о теории условных цветов, то Гете — о феноменологии цвета как такового.⁸⁹

Мы остановились подробно на докладе Франка, ибо он позволяет лучше понять тот контекст, в котором через день после него, 1 сентября 1921 г., с докладом «Основные элементы живописи» выступал Кандинский. Художник продолжил в нем дискуссию о методах науки, утверждая, что «наука об искусстве, подходя к картине, должна стать на ту точку зрения, на которую становится вообще наука, подходя к явлениям мира».⁹⁰ При этом он имел в виду научный подход синтетический, гетевский, а не тот аналитический, обедняющий и умертвляющий явления мира, о котором говорил Франк в самом начале своего доклада. Согласно Кандинскому, наука об искусстве, как и вообще наука, должна в своем подходе к художественным произведениям исходить из их подобия с живыми организмами. Позднее в Баухаузе он найдет себе замечательного единомышленника в лице другого

⁸⁵ См. публикацию стенограммы доклада Франка — *Искусство как язык* II — 179.

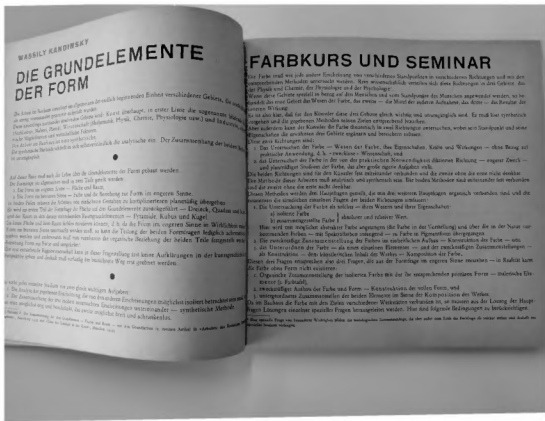
⁹⁰ См. *м18, и: 207: 14 слл.

⁸⁶ См. тезисы доклада, название которых отличается от известного названия самого доклада («Значение искусства для научного знания»; Там же — 168).

⁸⁷ См. стенограмму доклада — Там же — 171.

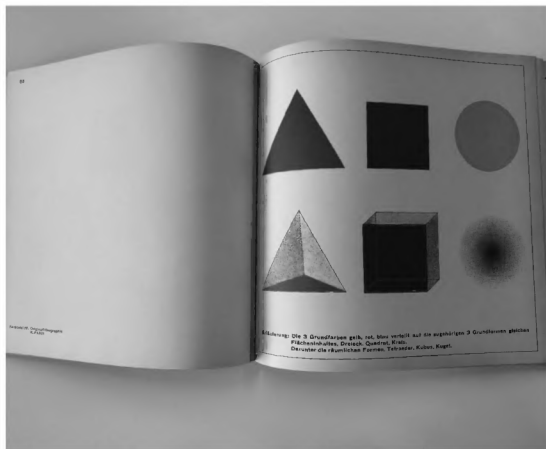
⁸⁸ Там же — 179—180.

⁸⁹ Там же — 178—179.



169-1

Статьи «Основные элементы формы» и
«Курс и семинар по цветоведению»
«Staatliches Bauhaus Weimar, 1919—1923



170-1

Цветная таблица V,
«Три основных цвета, распределенные
между тремя основными формами»,
«Staatliches Bauhaus Weimar, 1919—1923»

поклонника Гете – Пауля Клее, в искусстве которого, так же, как и в своем собственном, он будет видеть «абстрактное искусство духовного порядка».⁹¹

В Баухаузе Кандинский и Клее будут поддерживать друг друга, отстаивая необходимость свободных живописных классов в рамках курса обучения, ориентированного преимущественно на производство и архитектуру. Ситуация в Дессау во многом будет повторять ту, которая сложилась в московском ИНХУКе, где осенью 1921 г., с провозглашением лозунга «от конструкции к производству», станковая живопись оказалась под запретом. Отныне вопрос о судьбах живописи становился постоянным лейтмотивом размышлений Кандинского. Не удивительно, если он сближился в это время с живописцами, разделявшими его взгляды на эту тему: Кончаловским, Машковым, Фальком, Паиным и вышедшими из производственного ИНХУКа Удальцовой и Древиним.⁹²

В докладе «Основные элементы формы», произнесенном 1 сентября 1921 г., в центре внимания Кандинского оказалась именно станковая картина – единственный предмет, утверждал он, который может быть создан живописью. Живопись может лишь украсить и обогатить предмет, но произве-

сти другой предмет, тем более имеющий какое-либо утилитарное применение, она не в состоянии, – утверждал он, ссылаясь на роспись фарфоровой посуды.⁹³ Кандинский возвращается к этой мысли в контексте своего руководства Мастерской стеной живописи в Веймарском Баухаузе:⁹⁴ «Мастерская стеной живописи отличается от всех других мастерских Баухауза тем, что одной лишь краской невозможно изготовить никаких предметов». Однако, развивая он далее свою мысль, краска обладает силой изменять данную форму, усиливая ее воздействие или видоизменяя его, а также способна формировать пространство тем или иным способом. Мысли Кандинского о роли цвета в построении архитектурного пространства шли вразрез с современными ему архитектурными идеями, центром которых как раз и был Баухауз. В то время как Вальтер Гропиус выступал против использования цвета в архитектурном интерьере, Кандинский предпочитал «жить в цвете и с цветом»: в его квартире в Дессау все комнаты были покрашены в разные цвета.⁹⁵ Опыт жизни в цветном пространстве, к которому он шел всю жизнь,⁹⁶ нашел отражение в последнем произведении монументального искусства художника – «Музы-

⁹¹ См. машинопись для занятия 10 в рамках семинара со студентами второго курса (1932); *Unterricht am Bauhaus* I - 412.

⁹² См. запись Херсонской в дневнике от 18 октября 1921 г. о «художественном кружке», в который входили перечисленные живописцы (Фонд Херсонской I - #295 - 164).

⁹³ См. *м18, п-207: 14 слл.

⁹⁴ «Die Arbeit in der Wandmalerei des

Staatlichen Bauhauses» («Работа по стеной живописи в Государственном Баухаузе», текст, представленный на Совете мастеров Баухауза 4 апреля 1924 г.; маш. воспроизведена в издании – *Unterricht am Bauhaus* I - 30–31). Цитаты из этого текста ниже – *ibidem*. ⁹⁵ Следует отметить, что еще до начала преподавания в Мастерской, летом 1922 г. Кандинский со студентами Баухауза исполнил живописные панно для фойе «Свободной выставки» («Juryfreie») в Стекланном дворце Берлина.

⁹⁶ См. свидетельство Нины Кандинской (*Kandinsky Nina Kandinsky und ich* - 118).

⁹⁶ О знаменитом пассаже из «Rückblicke», где Кандинский описывает свои ощущения от вхождения в цветное пространство деревенской избы, преемственная связь которого с древним декоративным пространством ему была прекрасно понятна, см. выше, п-207: 14.

⁹⁶ См. *Kandinsky - Le Salon de musique* - 41.



кальной комнате», выставленной на «Немецкой строительной выставке» в Берлине в 1931 г. Она представляла из себя пространство, заключенное между тремя керамическими панно, изготовленными по эскизам Кандинского. В небольшом тексте, написанном для каталога, художник вновь утверждал мысль о важной роли живописи в архитектурном пространстве. Он писал там, в частности: живопись «не украшение, но своего рода диапазон», она придает пространству особую силу «внутреннее "настраивать" людей, "целесообразно" на них воздействовать».⁹⁷

Так в 1931 г. для своего последнего «синестетического» проекта Кандинский вернулся к тому же материалу — керамике, с которой он познакомился в 1920–1921 гг. в Москве, создавая эскизы для фарфоровой посуды. В 1931 г. он объяснял Вилу Громану свою тягу к керамическому материалу тем, что «воспринимает краску на стене (особенно клеющую или казеиновую) как лишь довольно жалкую замену обработки органическим материалом (мозаика! Керамика)».⁹⁸ Очевидно, в его глазах именно керамика наилучшим образом подходила для построения живописно-музыкального, сугубо не утилитарного пространства для проекта здания

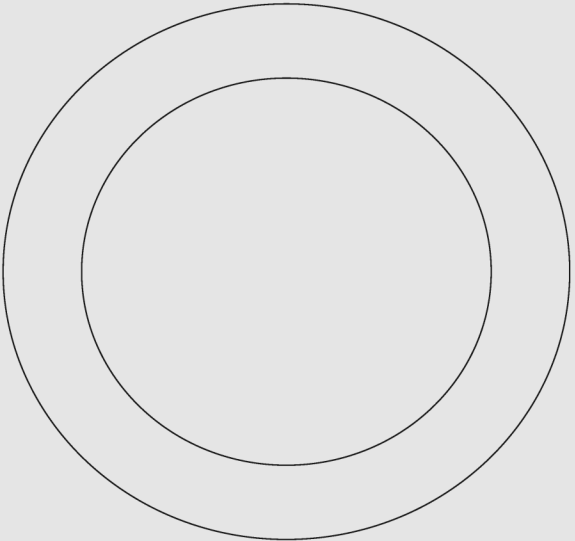
Великой утопии, который бы смог противостоять сконструированному из металла и стекла, сильному своей утилитарной составляющей, проекту Памятника III Интернационала Владимира Татлина. Белый фон керамики создавал то самое молчание, полное возможностей, из которого сами собой, естественным образом, в гармонии с музыкальными звуками, могли родиться цветные формы живописи.

□ 172-1

Абстрактное изображение на дне внутри чашки по эскизу Кандинского, ок. 1921 Фарфор, надглазурная полихромная роспись. Москва, Керамический факультет ВХУТЕМАСа. Дулевский фарфоровый завод, Музей МГХПА им. С. Г. Строганова (бывшее собрание Алексея Филиппова)

⁹⁷ О работах Кандинского в этой области см. § 3:14. О декане Керамического факультета ВХУТЕМАСа Алексее Филиппове, с которым Кандинский сотрудничал в работе над керамикой, см. богато документированную и иллюстрированную книгу Керамическая установка. Впоследствии Филиппов был активным деятелем РАХН, участвовал в Комиссии декоративной промышленности, Комиссии по примитивному искусству, выступая с теоретическими докладами о формах керамики и новых скульптурных материалах, и т. д.

⁹⁸ Письмо Вилу Громану 8 марта 1931 г. из Дессау; см. *Kandinsky Briefe an Grohmann* - 246.



ИСТОРИЯ ИЗДАНИЙ

ИСТОРИЯ КНИГИ «О ДУХОВНОМ В ИСКУССТВЕ»

ИСТОРИЯ НЕМЕЦКИХ ИЗДАНИЙ

- 1 Предыстория 1904–1909
- 2 Первая немецкая редакция 1909–1910
 - 2.1 Написание текста и создание первых эскизов ксилографий для обложки и заставок
 - 2.2 Первые попытки издания книги
- 3 Вторая немецкая редакция 1911
 - 3.1 Предыстория договора Кандинского с Пипером об издании «О духовном в искусстве»
 - 3.2 Предпечатная подготовка
 - 3.3 Договор Кандинского с Пипером.
Развитие отношений художника с издателем
- 4 Третья немецкая редакция. Распространение книги до Первой мировой войны 1912–1914
 - 4.1 Дополнения для второго издания книги и третье издание.
Условия продажи немецких тиражей книги»
 - 4.2 Реакции на выход книги и обстоятельства ее распространения
- 5 Подготовительные материалы для нового, четвертого издания книги и попытки переговоров о нем 1912–1931

ИСТОРИЯ РУССКИХ ИЗДАНИЙ

- 1 История публикации и распространения первой русской редакции
 - 1.1 Первая русская редакция. 1910–1911
 - 1.2 Подготовка Второго Всероссийского съезда художников в Санкт-Петербурге и приглашение на Съезд Кандинского
 - 1.3 Доклад в Москве осенью 1910 г.
 - 1.4 Перевод с немецкого: рукопись и первая машинопись
 - 1.5 Переговоры с Сергеем Маковским о русском издании
 - 1.6 Доклад на Втором Всероссийском съезде художников и обстоятельства его публикации
 - 1.7 Стенограмма прений по докладу на Втором Всероссийском съезде художников в Петербурге
- 2 Проект издания «О духовном в искусстве» в издательстве «Искусство»
 - 2.1 Вторая русская редакция. 1913–1914
 - 2.2 Предыстория договора о русском издании.
Живопись и художественная теория Кандинского в России в 1910–1913 гг.
 - 2.3 Договор о русском издании «О духовном в искусстве» и начало сотрудничества с издательством «Искусство»
 - 2.4 Подготовительная работа над русским изданием
 - 2.5 Дальнейшая судьба проекта и издательства «Искусство» и его руководителей. 1914–1940
- 3 Попытки издания третьей русской редакции. 1919–1921/22

ИСТОРИЯ ПЕРЕВОДНЫХ ИЗДАНИЙ

- 1 История переводов книги, осуществленных или задуманных при жизни автора
 - 1.1 Английский перевод Майкла Т.Х. Садлера. 1912–1914
 - 1.2 Планы перевода на нидерландский язык. 1912–1914
 - 1.3 Планы перевода на французский язык. 1913–1926
 - 1.4 Перевод на японский язык Обара Кунийоши. 1924
 - 1.5 Итальянский перевод Колонна ди Чезаро. 1929–1940
- 2 История посмертных, оригинальных и переводных изданий
 - 2.1 Обстоятельства распространения творчества Кандинского в последние годы его жизни и сразу после смерти
 - 2.2 Американские издания Хиллы фон Ребей и Джорджа Виттенборна. 1944–1947
 - 2.3 Французские и русские переводы, авторизованные Ниной Кандинской. Французские и итальянские издания Филиппа Серса. 1946–1989
 - 2.4 Немецкое издание «О духовном в искусстве» и других теоретических работ Кандинского под редакцией Макса Билла. 1944–1959
 - 2.5 Современное изучение и издание теоретического творчества Кандинского. 1957–2016
 - 2.6 Современные научные издания на английском языке. 1980–2002
 - 2.7 Новое немецкое издание Елены Халь-Фонтен, русское издание в «Гилее» и настоящее издание. 2004–2019

Предыстория: 1904–1909

Трактат «О духовном в искусстве» явился итогом длительной истории, начало которой приходится на апрель 1904 г., когда, как известно из писем Кандинского его мюнхенской подруге Габриэле Мюнтер, художник принялся за написание теоретического сочинения о языке красок.¹ Об этой самой ранней стадии осуществления его замысла свидетельствует собрание фрагментов в мюнхенском архиве (mes) под общим названием «Die Farbensprache». Следующей стадией является пространная рукопись 1908–1909 гг., также хранящаяся в mes, которая именуется «Farbensprache». В нашем издании оба эти сочинения, предшествующие «О духовном в искусстве», обозначены соответственно «Язык красок» (I) и «Язык красок» (II).²

В «Языке красок» (I) художник, опираясь преимущественно на опыт прикладного искусства, размышлял над понятиями отвлеченного (как фантастического и символического) и абстрактного (как беспредметного) и намечал задачу полной эмансипации основных средств живописи – краски и формы. Однако главное внимание уделялось там учению о цвете, отдельные вопросы которого нашли свое развитие также в других недатированных фрагментах из того же архивного фонда, написанных, очевидно, в то же время. Отметим в первую очередь собрание фрагментов под общим названием «Определение красок», а также небольшие комментарии к собственным картинам, «Поединок» и «Картина "Скорбь небесная и земная"».³ Все эти темы позднее были раз-

1 См. письма Кандинского Мюнтер от 14, 17 и 25 апреля 1904 г. (mes Briefe von Kandinsky an Münter).

2 «Die Farbensprache»; «Farbensprache» (см. соответственно *Gesammelte Schriften* 267–275; 289–312).

3 «Definieren der Farben»; «Der Kampf»; «Das Bild "Die himmlische und irdische Trauer"» (см. соответственно *Ge-*

sammelte Schriften 249–258; 247; 243–245).

вернуть в трактате «О духовном в искусстве» в главе vii, «Теория», и в главе vi, которая так и называется в первой немецкой редакции, n1, – «Fagbensprache» («Язык красок» в первой русской редакции, n1).

Ко времени написания «Языка красок» (ii) и первых немецкой и русской редакций «О духовном в искусстве» диапазон теоретических вопросов, занимавших Кандинского, существенно расширился. Приведем несколько примеров немецкоязычных рукописных фрагментов 1908–1911 гг., которые распределены между двумя основными архивными фондами Кандинского: мюнхенским (MES) и парижским (FK). Большая часть из них не имеет авторских заглавий и названы публикаторами по начальным словам. Проблема различия между чистым и прикладным искусством посвящен отрывок «Состоит ли различие между чистым и прикладным искусством...»;⁴ параллелизму красочных и музыкальных тонов – «Соответствия между красочными и музыкальными тонами...»;⁵ вопросу о форме и содержании, о внутреннем и внешнем – «Литература, музыка давно уже стремятся не только творить чисто прекрасное...», «В театрах варьете можно среди других развлече-

ний...»;⁶ природе как предмету изображения – «Предмет (или сюжет)»,⁷ проблеме языка различных искусств – «Искусство говорит...»;⁸ музыке – «Средние века не знали серьезной инструментальной музыки...», «Отличие от музыки».⁹

Рядом с этими небольшими рукописными фрагментами в MES выделяются два более развернутых текста: рукопись на 13 листах recto и verso, «Каждое искусство имеет две возможности», и другая рукопись на 12 листах recto и verso, («Много говорят о том...».¹⁰ В них мы обнаруживаем развернутые рассуждения о целом ряде важнейших проблем, которые рассматриваются и в трактате «О духовном в искусстве». Так, в первом из этих текстов речь идет о психическом воздействии художественного произведения, о подражании природе, о сравнении живописи с музыкой и об «искусстве для искусства». Во втором – о прямом воздействии краски (с цитатой из Делакруа), об общественной роли художника (с упоминанием Сара Пеладана), о хромотерапии, с описанием «новых экспериментов» с «цветным светом», подчеркнутым из немецкого издания книги Артура Осборна Ивза «Сила красок» (1906),¹¹ и о символическом значении красок (фиолетовая при изоб-

4 «Ist der Unterschied zwischen reiner und angewandter Kunst...», ок. 1908–1909; хранится в FK (*Gesammelte Schriften*–315–316).

5 «Das Korrespondieren der farbigen und musikalischen Töne...», ок. 1908–1909; хранится в MES (*Gesammelte Schriften*–321).

6 «Literatur, Musik suchen schon längst nicht nur rein Schönes zu schaffen...»; «Auf der Variétébühnen kann man unter anderen Attraktionen...», ок. 1909–1911, хранится

соответственно в MES и FK (см. *Gesammelte Schriften*–333–335; 339–340).

7 «Der Gegenstand (oder Sujet)», ок. 1910–1911; хранится в FK (*Gesammelte Schriften*–375–376).

8 «Die Kunst spricht...», ок. 1911; хранится в MES (*Gesammelte Schriften*–421).

9 «Im Mittelalter war keine ernste instrumentale Musik bekannt...», «Unterschied mit Musik», ок. 1909–1911, хранится в FK (см. соответственно *Gesammelte Schriften*–343–344; 347).

10 «Jede Kunst hat 2 Möglichkeiten...», ок. 1910–1911; «Man spricht viel davon», ок. 1909–1911 (см. соответственно *Gesammelte Schriften*–409–413; 415–419).

11 «The Power of Colours». См. *Eaves Die Kräfte der Farben*.

12 См. «Vorwort» (*Du théâtre*–48).

13 См. «Язык красок» (ii) (*Gesammelte Schriften*–293–294; 308; 307).

ражении нимба в византийском искусстве – пример из книги Кондакова, «История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей»).

Отметим, наконец, также написанное по-немецки в 1908–1909 гг. Предисловие к первым четырём «Композициям для сцены», где художник впервые развивает идею комбинаций различных элементов художественной формы, одинаково или по-разному воздействующих на зрителя.¹² Часть этого текста, написанного, предположительно, одновременно с «Языком красок» (II), вошла в главу I, «Введение», книги «О духовном в искусстве». Это рассуждение о надтреснутой душе современного человека, отсутствующее в «Языке красок» (II).

Все перечисленные здесь фрагменты так или иначе связаны с историей написания трактата «О духовном в искусстве». Они представляют собой более ранние варианты его отдельных частей или написанные одновременно с ним, а подчас и более поздние вариации на те же темы.

По сравнению со всеми этими фрагментарными текстами, где в эскизной форме намечены

лишь отдельные мысли и основные направления теоретических исследований художника, рукопись «Язык красок» (II) 1908–1909 гг. являет собой уже сложное единство, в котором развернуты и многосторонне обоснованы рассуждения, взятые из самых разнообразных областей. Таким образом, текст «Языка красок» (II) содержит основной тематический материал, вошедший впоследствии в трактат «О духовном в искусстве». Это схематическое сравнение духовной жизни человечества с остроугольным треугольником, включенное в главу «Движение»; ироническое, в толстовском духе, описание выставки «искусства для искусства», помещенное в главу «Введение»; рассуждение о моральном долге художника, вошедшее в главу «Творение и художник», большие части будущих глав «Пирамида», «Действие краски», «Язык красок» и «Теория». Во всех этих случаях «Язык красок» (II) уже содержит в себе основные мысли и аргументы художника, а также конкретные ссылки (на Гете, Сенкевича, Фламариона, Рише, Ломброзо и т. д.) и цитаты (из Льва Толстого, Шумана, Уайльда), которые позднее перекочевали в книгу «О духовном в искусстве».¹³

Сведение воедино всего этого огромного и весьма разнородного материала в «Языке красок» (II) сопровождалось существенной работой по его распределению и организации. Скорее всего, автор не имел никакого заранее намеченного плана, а просто сразу же принялся писать свободно и раскованно, никак не разделяя свой текст на разделы и части и следуя всем зигзагам и поворотам ассоциативного мышления. При довольно большом объеме текста и всей сложности, новизне и многообразии не вполне еще для самого художника ясного содержания, такая манера письма неизбежно должна была привести к некоторой хаотичности, повторам и общей рыхлости и невнятности весьма интересно задуманного сочинения. В результате в «Языке красок» (II) вопрос о символическом и абстрактном, с которого начинался более ранний «Язык красок» (I), оказался оттеснен во вторую половину текста, в то время как в первой его половине разрабатывались главным образом понятия духовного и внутреннего. Кандинский начинал свои рассуждения с вопроса о психическом воздействии сначала краски, затем произведения живописи в целом сравнительно с произведениями других искусств. После этого он говорил о духовном начале в ис-

кусстве вообще и в самом конце затрагивал наметченную еще в 1904 г. тему полной эмансипации и абстрагирования основных средств живописи — краски и формы. Таким образом, именно в этой работе 1908–1909 г. мы обнаруживаем начало процесса превращения сочинения, задуманного первоначально под названием «Язык красок», в трактат «О духовном в искусстве».¹⁴

Поэтому, помимо стилистического совершенствования, работа по превращению «Языка красок» (II) в трактат «О духовном в искусстве», которая пришлось на лето 1909 г., состояла прежде всего в продолжении процесса организации, упорядочения и перераспределения материала. В ходе этой работы постепенно прояснилась общая концепция сочинения. О поисках более логичной и убедительной структуры будущей книги свидетельствуют сохранившиеся в МЭС два варианта плана перекомпоновки «Языка красок» (II), составленные критически переосмыслившим свой текст художником, по-видимому, с намерением подвергнуть его адекватной этому переосмыслению структурной перестройке. Они публикуются в настоящем издании в разделе Дополнения к первой немецкой редакции «О духовном в искусстве» (Н1).¹⁵

¹⁴ Отметим при этом, что последняя часть «Языка красок» (II) (*ibidem*: 312), в которую вошел текст о способах усиления психического воздействия краски из «Языка красок» (I), позднее не была включена в книгу «О духовном в искусстве».

¹⁵ См. Планы будущей книги № 1 и 2: рукописи *Н1Р5 (№ 596:5) и *Н1РК6 (№ 602:5).

~~Dr. S. Schmidt 22^{ten} Aug.~~
~~Lieber Herr!~~

~~Ich bez. v. 18^{ten} 1^{ten} ist es~~
~~besten. Ihre Meinung über~~
~~die Erzeugnisse der Riffungen~~
~~ist mir sehr wichtig.~~
~~Noch weniger die Bedeutung~~
~~auf die personliche Art,~~
~~von welcher Sie schreiben.~~

Kritik kann auch wohl anders
sein, da sie Kunst vom Gefühl
zu Theorie führt.
zu 64.

ПЕРВАЯ

НЕМЕЦКАЯ РЕДАКЦИЯ:

1909–1910

2.1 Написание текста и создание первых эскизов ксилографий для обложки и заставок

Гипотетическая первоначальная немецкая рукопись, написанная, очевидно, в июне–июле 1909 г.,¹⁶ до нас не дошла. Находящийся же ныне в MES корпус материалов первой из сохранившихся немецких редакций трактата «О духовном в искусстве» весьма неоднороден. Он состоит из пространной машинописной части (н1м1) и рукописных фрагментов, написанных Кандинским (н1рк4), Мюнтер (н1рк3) и неизвестным переписчиком (две рукописи готическим курсивом, н1рк1 и н1рк2).

При сопоставлении «Языка красок» (II) с первой немецкой редакцией «О духовном в искусстве» выясняется, что в ней три главы, VI–VIII, из второй части будущей книги, сохранившиеся преимущественно в машинописи, в основном следуют канве «Языка красок» (II), в то время как в составляющих первую часть книги главах I–IV, сохранившихся в рукописи готическим курсивом, материал «Языка красок» (II) полностью перераспределен. Это наблюдение позволяет нам предположить, что дошедший до нас машинописный текст первой немецкой редакции трактата сложился именно летом 1909 г., а рукописи готическим курсивом являются копиями той части несохранившейся первоначальной немецкой рукописи, которая не раз переписывалась вплоть до середины 1910 г.

11 186-1

Зачернутый набросок письма доктору Шнабелю и черновик фразы из «О духовном в искусстве» на обороте Черновика содержания # 2 (*н1рк8), ок. 1909. MES, Мюнхен

16 *Terminus ante quem* – 3 августа, ибо эта дата стоит в конце сохранившейся перепечатанной с гипотетической первоначальной немецкой рукописи машинописной копии второй части текста (н1м1).

Иными словами, мы предполагаем существование целого ряда несохранившихся промежуточных немецких текстов (рукописи или машинописи), написанных в 1909–1910 гг. – до, а возможно, и после того, как трактат «О духовном в искусстве» был переведен автором на русский язык. Процесс создания русского перевода в октябре–ноябре 1910 г. в Москве детально отражен в переписке Кандинского с Мюнтер, но остается неясно, каким именно немецким текстом располагал художник в это время.¹⁷

При переработке в трактат «О духовном в искусстве», «Язык красок» (II) был дополнен рядом текстов, часть которых, как уже говорилось выше, сохранилась в виде разрозненных рукописных фрагментов в MES, а другие, по-видимому, были написаны уже специально для первой немецкой редакции трактата, в период между летом 1909 и зимой 1910 г. К этим дополнениям относят-ся: фрагмент о Мойсее и примечание о «материальном» и «нематериальном» в главе II, основная часть главы III; развернутый пассаж в начале главы V, где речь идет о восприятии мира ребенком; сравнение восприятия художественного произведения с восприятием языкового сообщения и определение в главе VII «пути к живописи», который «лежит между двумя областями», орнаментики и фантастики. Что касается главы VI в первой немецкой редакции трактата, то в нее был включен обширный последовательный текст из «Языка кра-

сок» (II), где после краткого рассуждения о соотношении краски и формы дается подробный анализ изолированной краски. Части же главы VI, посвященные форме и композиции, появились уже в 1909–1910 гг. и имеют много общего с написанными Кандинским в тот же период для журнала «Аполлон» критическими «Письмами из Мюнхена».

Переработка «Языка красок» (II) в «О духовном в искусстве» стала для Кандинского важнейшим этапом работы над текстом, который до этого столь долго существовал в виде бесформенного конгломерата мыслей и наблюдений. Теперь он, наконец, постепенно превращался в книгу. Которая, помимо литературной, должна была обрести и художественно-изобразительную форму. Создание первых эскизов обложки совпадает с самым началом непосредственной работы над текстом первой немецкой редакции трактата в 1909 г., что свидетельствует о том, что изобразительный ряд должен был играть в книге важную роль. Первый сохранившийся эскиз обложки закрепляет в запечатленном на нем двойном заглавии – «Über das Geistige in der Kunst: Farbensprache» («О духовном в искусстве: Язык красок») – именно эту стадию истории текста (л. 122-1). К тому же времени относится, по всей вероятности, и недатированный эскиз фронтисписа или колофона будущей книги (л. 122-1). И, предположительно, уже на последней стадии работы над немецким текстом

¹⁷ См. об этом № 207: 14.

¹⁸ Подробно об истории создания ксилографий для обложки и заставок книги «О духовном в искусстве» см. № XXX.

¹⁹ См. № 207: 14.

первой редакции трактата и параллельно с русским ее переводом и созданием макета для русского издания книги «Звуки», скорее всего, летом—осенью 1910 г. началась разработка эскизов для заставок будущей книги «О духовном в искусстве».¹⁸

Неразрывность текста и ксилографий является существенной особенностью «О духовном в искусстве». Подобно книге «Klänge/Звуки», стихи и ксилографии для которой создавались в промежутках между 1909 и 1912 гг., теоретический трактат был задуман на самом раннем этапе как синестетическое произведение книжного искусства. Мы приводили в другом месте¹⁹ размышления Кандинского о параллелизме и взаимной дополнительности текста и визуального образа в «Звуках». Их следует учитывать при попытках истолкования изобразительного ряда, который составляют ксилографии в теоретическом трактате «О духовном в искусстве». При всем художественном и концептуальном различии обеих книг, их родственная близость очевидна, так что не случайны переплетения в истории создания ксилографий к обеим книгам и в судьбе самих этих книг.

2.2 Первые попытки издания книги

«(...)сочинение, которое многим
нравится, но за которое ни один
издатель пока не взялся ...»²⁰

3 августа 1909 г. первая немецкая редакция трактата была в основном завершена. Перепечатав и, возможно, частично переписав текст от руки, Кандинский тотчас послал его мюнхенскому издателю Георгу Мюллеру. 15 октября тот написал художнику, давая ему отказ и обосновывая его тем, что такого рода сочинения интересны лишь немногим. Но основная критика Мюллера была направлена против языка и литературного стиля Кандинского, который, по словам издателя, «еще весьма сильно выдает иностранца».²¹ Вероятно, приблизительно

в то же время Кандинский послал свое сочинение австрийскому писателю и художнику-графику, одному из основателей «Нового мюнхенского художественного объединения» («Neue Künstlervereinigung München», NKVM) Альфреду Кубину, который, скорее всего, и направил его к Мюллеру, поскольку весьма тесно тогда с последним сотрудничал.²² В ответном письме художнику от 12 ноября 1909 г. Кубин, с большим энтузиазмом отзываясь о самом сочинении, советовал уравниловить в общей его структуре вопрос о краске с проблемами формы, рисунка и композиции, а далее, так же, как Мюллер, отмечал погрешности языка и стиля, легко исправимые, на его взгляд, если «еще раз пройти по всему тексту вместе с хорошим писателем».²³ В качестве такого, как предполагали Гизела Клейне и вслед за ней Маттиас Хальдеман, должен был выступить – возможно, опять же не без реко-

²⁰ Из письма Кандинского Шенбергу от 6 февраля 1911 г. (*Kandinsky & Schönberg Briefwechsel* 21).

²¹ Георг Ялер писал Кандинскому 15 октября 1909 г.: «Несмотря на то, что Ваше сочинение о духовном в искусстве содержит много интересного и правильного, я, к сожалению, вынужден отказаться от его издания. – Читателей, интересующихся такого рода теоретическими текстами об искусстве, недостаточно, чтобы обеспечить сочинению коммерческий успех. По тому же я боюсь, что критика не одобрит книгу в настоящем виде, поскольку стиль, страдающий многочисленными немецкими выражениями, еще весьма сильно выдает иностранца» (*Mas Briefe von Müller an Kandinsky*; цитируемый нами в русском переводе пассаж из письма опубликован, см. *Das graphische Werk* 444).

²² В издательстве Мюллера в 1909 г. вышел роман Кубина «Другая сторона» (см. *Kubin Die andere Seite*), а также началось издание новелл Эдгара По с его иллюстрациями (*Poe Das schwatzende Herz*). Годом позднее там же вышла иллюстрированная Кубиным книга Жерара де Нерваля (см. *Nerval Aurelia*).

²³ «Теперь к рукописи! Она мне понравилась чрезвычайно, мысли полностью оригинальные, почерпнуты подчас из самых глубин. То, что Вы говорите о красках, необыкновенно привлекательно, но я бы посоветовал прибавить еще большие разделы о композиции, форме, искусстве рисунка: книга от этого значительно обогатилась бы и, потеряв общий характер, приобрела бы большую ценность как редкое специальное сочинение. Вы столь интересно говорите о том, что движет художником, что потом, когда Вы расширите и отшлифуете материал, Ваше сочи-

нение, безусловно, будет радовать читателей еще больше. Только в том, что касается стиля и чистоты языка, еще многого не хватает. Я бы мог Вам указать на целую кучу погрешностей и ошибок. Но это второстепенно и вполне в Вашем случае естественно, поскольку Вы не немец. Если перед изданием книги Вы еще раз пройдетесь по всему тексту вместе с хорошим писателем, то Вы все это быстро исправите» (Кубин–Archiv *Briefe von Kandinsky an Kubin*; цитируемый нами пассаж из письма опубликован, см. *Das graphische Werk* 444). Хальдеман приводит неверную дату письма Кубина – 9 июня 1909 г. (*Haldemann Kandinskys Abstraktion* 272).

²⁴ См. *Kleine Mysterien und Kandinsky* 356; *Haldemann Kandinskys Abstraktion* 272. Кубин иллюстрировал многие произведения Мейринка; иллюстрации к роману «Голем» («Der Golem»), опубликован в 1913–1914 гг.), созданные еще в 1907 г., в

мендации связанного с ним Кубина – австрийский писатель-экспрессионист, автор «фантастических» сочинений Густав Мейринк.²⁴ В MES сохранилось письмо Мейринка Кандинскому от 10 февраля 1910 г., в котором, возвращая рукопись и поло-жительно оценивая ее содержательную сторону, писатель критиковал немецкий язык автора, свидетельствующий, по мнению Мейринка, о том, что художник «думает и переносит свои мысли на бумагу» на чужом языке.²⁵ Судя по этому письму, Кандинский специально обратился к Мейринку с просьбой высказаться о «форме выражения» в его сочинении.

Тем временем художник – столь же безуспешно – пытал счастья с другими издателями. Так, в июне 1910 г. он получил отказ от мюнхенского издателя, бывшего помощника и компаньона Мюллера Рейнхарда Пипера.²⁶ Как и предыдущие читатели

рукописи, Пипер отметил «целый ряд тонких и оригинальных мыслей»,²⁷ содержащихся в трактате Кандинского, но на основании «формальных, стилистических» соображений сделал вывод о том, что в существующем виде работа не готова к изданию. А из письма Мюнтер художнику из Мюнхена в Москву от 16 ноября 1910 г. мы узнаем, что его «брошюра» – этим словом в переписке Кандинского того времени часто обозначался трактат «О духовном в искусстве» – была без какого бы то ни было сопроводительного письма возвращена лейпцигским издательством «Seemann».²⁸

Возможно, какие-то новые попытки найти издателя для книги были сделаны тогда же через коммерческого представителя NKVM Теодора Бродерзена, которому годом ранее Кандинский послал пять экземпляров своего альбома с ксилографиями, – как тот предположил, с подразуме-

связи с тем, что Мейринк слишком долго работала над рукописью, были использованы в романе самого Кубина «Другая сторона». Мейринк сделал Кубина персонажем рассказа «Таина замка Хэттеви» («Das Geheimnis des Schlosses Hathaway», 1906). Подробнее см. Raabe Alfred Kubin-208.

²⁵ «С благодарностью возвращаю Вам Ваше эссе. Оно меня весьма заинтересовало, и с его содержательной стороной я могу Вас только поздравить. Что касается формы выражения, о которой Вы задали мне вопрос через фрейлейн Канольдт, то, откровенно говоря, создается впечатление, что автор думает и переносит свои мысли на бумагу на чужом языке. Естественно, это будет внушать сомнения всякому издателю, который, будучи “специалистом”, почти никогда и ни в чем не смсмылит» (mes Briefe von Meyrink an Kandinsky).

²⁶ Пипер работал помощником в издательстве Мюллера с самого его основания в 1903 г. и до 1904 г., когда основал (вместе с Мюллером в качестве компаньона, которым тот оставался до 1906 г.) собственное издательство «R. Piper & Co.» (см. Piper 75 Jahre-11). Отметим интерес, проявленный «новой фирмой Пипер» к ксилографиям Кандинского, о чем художник сообщал Мюнтер в письме от 10 августа 1904 г. (mes Briefe von Kandinsky an Mänter).

²⁷ См. в письме Пипера Кандинскому от 20 июня 1910 г.: «К нашему сожалению, по многим причинам мы должны отказаться от издания Вашего сочинения “О духовном в искусстве”. Как мы Вам о том сообщали, мы запросили мнение одного близкого нам ученого, а также еще раз прочитали текст сами. Мы не можем не признать, что в Вашей работе содержится целый ряд тонких и оригинальных мыс-

лей, но, тем не менее, в настоящем виде она представляется нам не готовой к изданию. На то у нас имеются формальные, преимущественно стилистические соображения: текст должен быть переработан прежде всего стилистически» (mes Briefe von Piper an Kandinsky; цитируемый нами пассаж из письма опубликован, см. Das graphische Werk-444). О каком «близком ему ученом» говорил Пипер, не известно. Можно предположить, что это мог быть Юлиус Мейер-Грефе. Ср. ниже, и:322 прим. 44.

²⁸ См. mes Briefe von Mänter an Kandinsky.

ваемой просьбой помочь издать его в Германии. Речь шла, по-видимому, о вышедшем в Париже в 1909 г. альбоме Кандинского «Xylographies», который художник, вместе с рукописью трактата «О духовном в искусстве», послал Пиперу вместе с текстом «О духовном в искусстве».²⁹ 20 июня 1910 г., возвращая альбом Кандинскому, Пипер посоветовал ему, если тот найдет издательство для книги, доверить ему также ксилографии. Так с самого начала издательские судьбы теоретического трактата и графических альбомов оказались переплетены: позднее обещание издать «Звуки» будет включено отдельным пунктом в договор Пипера с Кандинским об издании «О духовном в искусстве», сама же книга «Klänge» выйдет в пиперовском издательстве на год позже теоретического трактата.

Несмотря на то, что издание «брошюры» тормозилось, судя по цитированным откликам, из-за погрешностей в немецком языке, Кандинский исключительно ревниво относился к своему тексту и лишь с большой неохотой пошел на то, чтобы, наконец, разрешить его правку.³⁰ Во всяком случае, первая немецкая редакция трактата в том виде, в каком она сохранилась в MES, несет на себе следы небольшой стилистической правки, часть которой

была внесена в текст неизвестными редакторами, а другая часть – рукой Мюнтер; вся эта правка относится, предположительно, к 1910 г. Тем же временем, скорее всего, следует датировать большую рукописную вставку в машинопись, написанную рукой художника (н1рк4), в которой развивается вопрос о теории формы.

²⁹ См. письмо Кандинского Мюнтер из Берлина от 12 октября 1910 г.: «В Париже Бродерсен плохо ориентируется и не сможет ничего посоветовать. Зато он озабочен судьбой моей брошюры, которая его очень интересует» (mes Briefe von Kandinsky an Münter). См. также письмо Бродерсена Кандинскому от 17 декабря 1909 г. (mes Briefe von Brodersen an Kandinsky).

³⁰ Иным было отношение художника к письмам, которые он писал по-немецки:

их он позволял Мюнтер править свободно. См. его письмо Мюнтер из Одессы от 19 октября (1 ноября) 1912 г.: «Много писем ждут ответа, а то, которое я написал Арпу (о моей акварели) уже давно лежит в черновом виде, у меня нет ни времени, ни желания довести его до конца. Если же все-таки доведу, то pošлю его тебе с просьбой переписать и послать Арпу. Не-немецкости ты можешь спокойно исправить. Хорошо?» (mes Briefe von Kandinsky an Münter). Письмо Кандинского художнику и поэту Гансу

Арпу опубликовано по рукописному тексту, написанному рукой Мюнтер, – предположительно, еще одной копии письма, которую Мюнтер сделала для Кандинского и которая хранится в mes (см. *Gesammelte Schriften*: 489–490).

Georg Meier, 1. Vorsitzender, 80333 München, Lufthafen 20, 7. Obergeschoss
D-80333 München, Lufthafen 20, 7. Obergeschoss

Georg Müller Verlag München
Telefon: Adr. Georg Müller Verlag München
Telephon-Lufthammer 11678

Josephplatz 7

München, den 15. 10. 1904



Strohgebäude

Lesen H. Tauschsky Kuznetsov.
Perumollenkbrasse

Ich glaube Herz,

[illegible]

Chas. Smith Ball.

Gambrine

Einreichungen, des 16. 19.
Gelehrten, des 19.

3.1 Предыстория договора Кандинского с Пипером об издании «О духовном в искусстве»

«“Духовное” года два пролежало в моем столе. (...)»

Franz Marc, с которым я в ту пору общей ко мне
вражды познакомился, нашел издателя (...)». ³¹

1911 г. стал решающим в судьбе «О духовном в искусстве» – в этом году увенчались успехом долгие поиски издателя, и Кандинскому удалось, наконец, подписать договор с отказавшим ему годом ранее Рейнхардом Пипером. В конце декабря книга вышла в свет в новой, второй немецкой редакции (н2), текст которой был спешно подготовлен осенью. Еще летом художник, пред-

положительно, нарисовал окончательные эскизы для заставок будущей книги, сделал по ним про-рисы на кальковой бумаге, а затем вырезал деревянные доски и напечатал сами ксилографии.

А в конце сентября существенные исправления и дополнения были внесены в текст готовившейся к изданию книги. Об этом говорит сличение текста, зафиксированного в датированной 28 октября 1911 г. (то есть временем, непосредственно предшествующим выходу книги в свет), ее второй немецкой корректуре, н2п1, с рукописными и машино-писными текстами первой немецкой редакции 1909–1910 гг.

Заключение издательского договора в сентябре 1911 г. стало финальным эпизодом весьма длительного процесса «обработки» издателя,

31 194-1

Письмо издателя Георга Мюллера Кандинскому, 10 октября 1909 г.
mes, Мюнхен

31 «Ступени» (1918; *Избранные труды*
1-302 прим. xviii). Об этом письме
см. выше, н-207:14.

продолжавшегося все лето. Главной фигурой в этом процессе суждено было стать Францу Марку, с которым Кандинский познакомился в самом начале года (точнее, вечером 31 декабря 1910 г.).³² А в июне они начали совместную работу над альманахом «Синий всадник», который призван был объединить вокруг обоих редакторов художников разных стран, прежде всего Германии, России и Франции, стремящихся к обновлению искусства. Стремительное сближение Кандинского с Марком проходило на фоне обострения отношений внутри NKVM, которое привело к выходу из этого художественного объединения Кандинского, Мюнтер, Марка и Кубина (2 декабря 1911 г.). В кратчайшие сроки редакторы «Синего всадника» организовали первую одноименную выставку, которая была открыта в мюнхенской «Moderne Galerie» Генриха Танхаузера с 18 декабря 1911 г. по 3 января 1912 г. В эти же дни вышло в свет первое, а в апреле 1912 г. второе издание книги «О духовном в искусстве»; наконец, в мае был опубликован альманах. Все это способствовало быстрому превращению Кан-

динского в лидера набирающего силу нового художественного сообщества, сплотившегося вокруг редакторов альманаха «Синий всадник».

Сотрудничество Пипера с Марком началось еще годом раньше, в 1910 г., в связи с изданием Пипером собственной книги «Животное в искусстве», в которой была, в частности, представлена репродукция бронзовой скульптуры работы Марка, изображающей конную группу.³³ Неудивительно поэтому, что весной 1911 г. при выборе издателя для сборника полемических текстов «В борьбе за искусство», представляющего собой ответ на шовинистический «Протест немецких художников» Карла Финнена,³⁴ остановились именно на Пипере. Идея полемического сборника принадлежала Марку и Кандинскому, к участию в нем они решили пригласить художников, музейных директоров, критиков и писателей. Однако в отличие от Марка, отношения Кандинского с Пипером поначалу не сложились. 16 мая 1911 г., после одного из первых посещений издателя, с которым он хотел обсудить участие в сборнике историка и теоретика

³² Первая встреча Кандинского с Марком произошла в новогодний вечер у Явленского в Мурнау, как о том сообщил Франц Марк своей будущей жене Марии Франк в Берлин (см. *Kandinsky & Marc Briefwechsel*-9).

³³ *Piper Das Tier in der Kunst. См. также Piper Mein Leben als Verleger*-294–295.

³⁴ См. *Im Kampf um die Kunst; Vinnen Ein Protest deutscher Künstler*.

³⁵ *Kandinsky & Marc Briefwechsel*-35 (ср. письмо Кандинского Марку от 14 мая; *Ibidem*-34). Согласно письму Воррингера Кандинскому от 17 апреля 1911 г., именно Воррингер, возможно, и сыграл

роль посредника между обоими художниками и издателем. В этом письме ученый делится с Кандинским своими сомнениями в том, стоит ли обращаться для публикации полемического сочинения подобного рода к такому «в некотором смысле заинтересованному и потому подозрительному для публики издательству», как издательство Пипера (см. *Briefe von Worringner an Kandinsky*).

³⁶ 8 июня 1911 г. Кандинский писал Марку, пересылая ему критическое письмо Пипера от 6 июня: «Неожиданно для самого себя я очень рассердился. Что за непонимание и какие глупые доводы! (...) Кроме того, Пипер должен был бы

знать, приглашая меня писать в сборник, кого он приглашает. Т. е., что я такой буддистско-псалмический человек и другим быть не могу. А чтобы со мной обращались как со школьником, для этого я уже слишком стар» (*Kandinsky & Marc Briefwechsel*-37–38). В нем хранится письмо Пипера Кандинскому от 9 июня 1911 г., написанное в ответ на требование художником объяснений: «Мы имели в виду, что Ваши выражения такие общие, что не позволяют представить себе что-то определенное, и каждый может увидеть в них все, что ему вздумается, да и во всем тексте нет, собственно, ничего конкретного. Вы слишком придерживаетесь пустых понятий, которыми

искусства Вильгельма Воррингера, художник писал Марку: «Когда я был у Пипера, он темнил и был какой-то странный. Не очень-то он мне нравится».³⁵ Кандинский, по крайней мере написанный им для полемического сборника текст, в свою очередь, не понравился Пиперу, причем из переписки художника с издателем очевидно, что, хотя, как и ранее, формально претензии последнего относились к языку Кандинского, в действительности дело было не в пресловутой «ненемецкости» его языка, а в неприятии Пипером самой манеры художника писать, которую издатель критиковал за избыток пустых и слишком общих, по его мнению, выражений и понятий.³⁶ В конце концов, вняв уговорам Марка, Пипер принял к печати сборник «В борьбе за искусство» с небольшой статьей Кандинского. «Искусство Кандинского имеет столь же пророческий характер, что и его литературные сочинения, — писал Марк Пиперу из Лондона 13 июня 1911 г. — Во всем нашем движении только их можно назвать пророческими. Кандинский — это сердце всего движения, и как можно не хотеть услышать его голос?».³⁷

Весьма любопытно, что, даже не дожидаясь успешного для себя завершения истории с публикацией его текста в сборнике «В борьбе за искусство», Кандинский в письме от 19 июня 1911 г. благодарил Марка за помощь и уже считал инцидент с Пипером исчерпанным: «Главное, чтобы моя статья была напечатана, и зачем мне продолжать ругаться с Пипером!» И он предлагал Марку новую идею — издание альманаха «Синий всадник», составителями и редакторами которого должны были стать они оба, а издателем — Пипер.³⁸ Одновременно Марк решил приложить все усилия к тому, чтобы убедить Пипера изменить свое мнение относительно «О духовном в искусстве».³⁹ Однако ему не сразу удалось найти удобный момент, чтобы лично поговорить с уехавшим из Мюнхена Пипером об обоих издательских предложениях.⁴⁰ 13 августа Кандинский с грустью писал Кубину о своей теории цвета, которая «до сих пор тоскует по дерзкому издателю».⁴¹ Ситуация изменилась коренным образом в сентябре, что было связано с согласием Пипера взяться за издание альманаха

можно, так сказать, выразить все и ничего. В конце концов, единственно очевидной является Ваша уверенность в том, что живопись лишь в наше время достигнет «высшей ступени искусства», на которой музыка стоит уже несколько столетий. Мы же уверены, что это чистое искусство находилось там всегда» (*aus Briefe von Piper an Kandinsky*).

³⁷ Piper Briefwechsel mit Autoren und Künstlern-123.

³⁸ Kandinsky & Marc Briefwechsel-39-41.

³⁹ См. письмо Кандинского Мюнтер от 10 июля 1911 г. из Мюнхена в Берлин, в котором художник рассказывал о по-

сещении его мастерской четой Марк и директором кельнского Музея Вальрафа-Рихарда доктором Хагелштанге: «Марк искусно вернул пару фраз о моем сочинении и заинтересовал X. (тот выразил желание его прочесть и стал говорить о «своем друге» Воррингере, который уверял, что может найти издателя для всякого хорошего текста. Марк хочет, однако, сначала испробовать все возможное с Пипером)». В том же письме Кандинский сообщал о том, что Август Макке «даже спать ложится с его текстом» и что если Пипер не захочет его издавать, Марку достаточно будет написать Макке: «уж он-то точно найдет издателя — в этом мы можем на него положиться» (*aus*

Briefe von Kandinsky an Münter).

⁴⁰ 17 июля 1911 г. Марк писал Кандинскому из Зиндельсдорфа, что до сих пор еще не встречался с Пипером: «Он в отлучке (около месяца). Мы должны подождать со всеми предложениями, пока не сможем встретиться с ним лично» (*Kandinsky & Marc Briefwechsel-44*).

⁴¹ См. письмо Кандинского Кубину от 13 августа 1911 г. (*Kubin-ARCHIV Briefe von Kandinsky an Kubin*).

«Синий всадник». Книгу «О духовном в искусстве» он согласился издать как бы «в нагрузку» к альманahu, и договор об обоих изданиях был подписан в один и тот же день и на одинаковых условиях.

Такая развязка сюжета была искусно «подсказана» Пиперу Марком в письме от 10 сентября 1911 г. Посылая издателю набросок содержания первого номера альманаха и приглашая его приехать на один день в Мурнау, Марк добавлял: «Изучили ли Вы сочинение Кандинского о живописи? Было бы замечательно, если бы оно действительно в скором времени вышло. Тогда можно было бы несколько раз в альманахе прямо на него сослаться, вместо того чтобы дважды повторять одно и то же». ⁴² Пипер ответил Марку 12 сентября, подтверждая, что заинтересован в проекте альманаха и готов им заняться, несмотря на загруженность, но лишь при условии, что будет найдена дополнительная финансовая поддержка. «Сочинение Кандинского меня весьма заинтересовало, — писал он в этом же письме далее, — и я с удовольствием займусь и им, но это будет возможно только на тех же условиях, что и издание альманаха. На брошюре с ответом Финнену издательство потеряло

по меньшей мере 500 марок, а то и больше. Полностью исключается, что сбыт сможет покрыть эти расходы. К тому же я лично вложил в это дело много времени и сил и разослал сотню писем и телеграмм». ⁴³ 22 сентября Кандинский сообщал Кубину о «Синем всаднике» и просил у него статью для альманаха: «Да! Издатель — Пипер и Ко. Тетрадь (точнее — книга) #1 должна выйти в январе. В ближайшее время начнется набор. Анонсы будут напечатаны вместе с другими пиперовскими анонсами в 200 000 экземпляров. Все для этого готово. (...) Пипер издает также мою книгу "О духовном в искусстве". После 2-х лет! Всем этим блаженством я обязан замечательному Францу Марку. Это чистейший волшебник-художник и к тому же настоящий друг». ⁴⁴

⁴² См. *Piper Briefwechsel mit Autoren und Künstlern*. 125.

⁴³ *Ibidem* 126. В том же письме Пипер посоветовал Марку представить в альманахе побольше немецких художников:

«Если мне позволительно выразить свое личное мнение о составе альманаха, то я бы посоветовал пригласить еще нескольких немецких авторов и художников. Иностранцы, в особенности славяне, весьма сильно преобладают. Но поскольку цель издания — найти отклик в Германии, то было бы лучше хотя бы с

практической точки зрения (пусть она и покажется Вам в высшей степени банальной), чтобы немцы там были представлены шире. Обратитесь, пожалуй, к Воррингеру, Нимейеру и другим».

⁴⁴ См. *Kubin-Archiv Briefe von Kandinsky an Kubin*. Ср. в письме Кандинского Кубину от 22 декабря 1911 г.: «Меня очень радует, что Вам понравилась моя книга. С Пипером подлинное бедствие! Хотя моей книгой он занимается вполне сносно. Было бы очень мило с Вашей стороны, если бы Вы написали пару строк Францу

Марку (...) если бы не он со своей энергичной помощью, моя книга до сих пор лежала бы в рукописи и "Синий всадник" остался бы в моей голове, так и не обретая материальную форму» (*Ibidem*).

3.2 Предпечатная подготовка

Устная договоренность Кандинского с Пипером об издании «О духовном в искусстве» может быть датирована 21 сентября 1911 г. В этот день Кандинский сообщил Марку: «Только что от Пипера и Ко. Все в порядке. Проговорили около двух часов. – Я должен предоставить мой текст в окончательном виде, и набор тотчас начнется». ⁴⁵ И вот за какие-то две недели, прошедшие между встречей Кандинского с Пипером 21 сентября и 4 октября, когда художник получил и в тот же день отослал обратно издателю первую корректуру текста, он успел не только внести в свое сочинение окончательную стилистическую правку, но и, по всей вероятности, включить в него последние – и иностранные – содержательные дополнения. ⁴⁶ Среди подготовительных материалов первого издания «О духовном в искусстве», хранящихся в фк, эта первая корректура не сохранилась. Там есть только вторая корректура с проставленной (предположительно, Пипером) датой: 28 октября 1911 г.; она обозначается в настоящем издании как н2п1. При сличении ее текста с сохранившимся корпу-

сом первой немецкой редакции «О духовном в искусстве» мы находим целый ряд дополнений, которые и представляется наиболее логичным датировать вышеуказанным периодом конца сентября – начала октября.

Речь идет о Заклучении, а также о вставках, основную часть которых мы обнаруживаем в главах III, V, VI и VII. Так, глава III была существенным образом расширена за счет дополнений о Метерлинке, Кубине, Скрябине, Шенберге, Матиссе и Пикассо; в главу V была добавлена ссылка на таблицу звуко-цветовых соответствий Скрябина из опубликованной в еженедельнике «Музыка» (№9 от 29 января 1911 г.) статьи Л. Сабанеева; ⁴⁷ в главу VII был включен большой новый фрагмент, посвященный «танцу будущего» и «композиции для сцены», ⁴⁸ с упоминанием цветомузыкальных экспериментов Скрябина. Основная же часть дополнений, внесенных в текст будущей книги в сентябре 1911 г., которые вошли в главу VI, была посвящена развитию учения о внутренней необходимости и о рисуночно-живописной композиции. Отметим среди этих дополнений трижды повторенное сравнение краски, формы и изображаемого в живописи предмета с клавишей,

⁴⁵ Kandinsky & Marc Briefwechsel-60.

⁴⁶ См. письмо Кандинского Марку от 2 октября 1911 г.: «До сих пор как безумный работаю над моей книгой-пишу приложение» (*Ibidem*-62). Скорее всего, речь идет о Заклучении.

⁴⁷ Сабанев О звуко-цветовом соответствии. Ср. текст примечания Кандинского в главе V, «Действие краски», трактата (н3п1, ии-471:21; ср. н2п1, ии-229:2).

⁴⁸ Такой перевод термина «Bühnenkomposition» используется в первом русском варианте (ок. 1911) статьи, впоследствии включенной в альманах «Синий вадник» («Предисловие к "Композициям для сцены"»; *Du théâtre*-151–161); в послереволюционной публикации 1918 г. он заменен на «сценическая композиция». См. «О сценической композиции»; *Избранные труды* 1-235–250.

воздействующей на душу-роля при помощи глаза-молоточка (главы v и vi).⁴⁹ С помощью этого сравнения была проиллюстрирована главная художественная функция принципа внутренней необходимости – целесообразное воздействие на человеческую душу. Не забудем и пространный текст, занимающий двенадцать абзацев в главе vi, в котором развернуто учение о трех мистических основаниях внутренней необходимости.⁵⁰ Эти дополнения представляют собой наиболее ранний результат теоретического осмысления вошедшей в живописную практику художника в 1910–1911 гг. работы с «отвлеченными» формами. Сказанное относится и к анализу «конструктивных устремлений в живописи» в написанном в то же время Заключении Необходимо заметить, однако, что некоторые положения, развитые в дополнениях к «О духовном в искусстве», датируемых сентябрем 1911 г., были впервые намечены в написанных порусски в конце 1910 – начале 1911 г., в связи с организованной в то время Владимиром Издебским в Одессе Международной художественной выставки «Салон 2», статья: «Куда идет "новое" искусство» и «Содержание и форма».⁵¹ Опубликованные, таким образом, задолго до немецкого

и тем более русского издания трактата «О духовном в искусстве», эти статьи знакомили русского читателя с основными его темами, резюмируя, частично повторяя, частично развивая и углубляя в том направлении, которое будет продолжено в дополнениях сентября 1911 г., мысли, содержащиеся в немецкой и русской редакциях 1910 г. Живописным pendant к этим статьям служили представленные Издебским в «Салоне 2» большая группа ранних «Импровизаций» и первые три «Композиции» Кандинского.

Возможно, именно такого рода живописного сопровождения стало не хватать художнику в книге «О духовном в искусстве», и он решил, согласно написанному в 1911 г. Заключению, проиллюстрировать на конкретных примерах описываемые в сочинении «конструктивные стремления в живописи». На осень 1911 г., по всей вероятности, и приходится выбор иллюстраций: три картины классической живописи из собрания мюнхенской Старой пинакотекы (Дюрер, Рафаэль, Дерик Бэгерт), византийская мозаика из церкви Сан-Витале в Равенне и Сезанн, а также три картины самого Кандинского: «Импрессия v (Парк)» (1911), «Импровизация 18» (1911) и «Композиция II» (1910).

⁴⁹ См. издп1, н: 473:9 слл., 479:14 слл., 487:10 слл. Русские переводы соответственно см. р2п1, 231:20 слл., 236:1 слл., 245:11 слл.

⁵⁰ См. издп1, н: 494:7–496:8 и н: 498:20–499:22. Русские переводы соответственно см. р2рк3, н: 257:7–260:7 и 264:26–266:15.

⁵¹ Статья «Куда идет "новое" искусство» была опубликована в газете «Одесские новости» за 9/22 февраля 1911 г.; статья «Содержание и форма» была напечатана

в каталоге выставки «Салон 2», для которого Кандинский также перевел и прокомментировал отрывки из «Учения о гармонии» Шенберга («Параллели в октавах и квинтах»). 4/17 декабря 1910 г. Кандинский сообщил Мюнтер из Одессы о том, что он написал Предисловие к каталогу «Салона 2»; скорее всего, речь здесь шла о статье «Содержание и форма» (*mes Briefe von Kandinsky an Münter*).

⁵² *Kandinsky & Marc Briefwechsel* 60. Называя себя «несчастливым молодым поляком», Кандинский намекает на

появившуюся в немецкой прессе 1911 г. критическую статью, где его живопись была названа «странным искусством молодого поляка» см. примечания издателя переписки Клауса Ланкхейта (*Ibidem* 55, 57).

⁵³ «Über die Formfrage» (в русском переводе см. *Избранные труды* 1:210–234). См. письмо Кандинского Марку от 17 января 1912 г., где он жаловался на то, что так долго не мог ее закончить: «Слава Богу, моя статья тоже уже отослана-я все никак не мог написать для нее заключе-

В цитированном выше письме Марку от 21 сентября 1911 г. Кандинский сообщал, что, помимо окончательного текста его книги, Пипер требует срочно прислать статью для альманаха, и прибавлял: «Как могу я, несчастный молодой поляк»,⁵² одновременно подготовить два сочинения? Я должен окончательно доработать свою книгу и предоставить статью для «Синего всадника». Речь шла, по-видимому, о статье «К вопросу о форме», работа над которой в конце концов затянулась до января 1912 г.⁵³ и которая в предварительных планах альманаха, составленных в сентябре – октябре 1911 г., фигурирует под названиями «Конструкция», «О конструкции в живописи» и «Конструкция в живописи».⁵⁴ Вопрос о конструкции, являвшийся для Кандинского в то время, безусловно, ключевым, должен был в силу своей важности с самого начала стать в альманахе темой отдельной статьи. Позднейшее изменение темы, предположительно, связано с тем, что вопрос о конструкции уже нашел свое место в написанных в сентябре 1911 г. новых частях книги «О духовном в искусстве», законченной и изданной раньше, чем «Синий всадник», и художник предпочел обозначить в заглавии статьи в альманахе теоретиче-

скую проблему, знаменующую следующий этап развития его живописной теории, – проблему формы. Так или иначе, статья «К вопросу о форме», уже с самого начала работы над ней, тесно связана с книгой «О духовном в искусстве», вплоть до замысла Кандинского включить ее в книгу в качестве приложения. Впервые художник предлагает это английскому переводчику трактата Майклу Т. Х. Садлеру, в письме от 30 сентября 1912 г., где пишет, что считает нужным дополнить книгу статьями из «Синего всадника» или расширить главу «Язык форм и красок».⁵⁵

С другой стороны, добавленная в конце сентября 1911 г. в главу VII вставка о «танце будущего» и о композиции для сцены⁵⁶ должна рассматриваться параллельно с историей возникновения второй теоретической статьи для альманаха – «Über Bühnenkomposition». В первом по порядку плане первого номера «Синего всадника» лишь упомянуты сами «Композиции для сцены», без названия и без сопровождающего их теоретического текста; во втором плане упоминается «“Желтый звук” (композиция для сцены)»; лишь в третьем мы, наконец, находим «“Желтый звук” (композиция для сцены с предисловием)».⁵⁷ Таким образом,

ние, и она тяжелым камнем лежала на моей совести» (*Ibidem*–119).

⁵² «Konstruktion»; «Über Konstruktion in der Malerei»; «Konstruktion in der Malerei» (см. соответственно *Der Blaue Reiter* 1984–309, 311, 314). Первый из этих планов содержится в письме Марка Пиперу от 10 сентября. Третий, из фонда Августа Макке, датированный Ланкхейтом октябрём 1911 г., был переписан Габриэле Мюнтер. Второй же, отнесенный к концу сентября, написан рукой самого Кандин-

ского, для которого более привычно написание слов латинского происхождения через «с»: «Construktion».

⁵³ См. об этом нн-207:14.

⁵⁴ «Bühnenkompositionen»; «“Der gelbe Klang” (eine Bühnenkomposition)»; «“Der gelbe Klang” (Bühnenkomposition mit Vorwort)». См. соответственно *Der Blaue Reiter* 1984–310, 311, 313. О написание немецкого слова «Komposition» («Composition») см. *прим.* выше.

⁵⁷ См. нзп1, нн-548–10 слл. Русский перевод см. нн-641–9.

краткое описание «композиции для сцены» как жанра нового «монументального искусства», включенное в окончательный текст главы VII «О духовном в искусстве» в конце сентября 1911 г., безусловно, оказывается предшествующим несохранившейся немецкой рукописи статьи «О сценической композиции» и должно рассматриваться в одном ряду с двумя более ранними русскими ее вариантами, сохранившимися в фк. Написание этих статей знаменует начало теоретического осмысления Кандинским жанра «композиции для сцены» как наиболее соответствующей современности модели «Gesamtkunstwerk». ⁵⁸

В альманахе той же теме посвящена, помимо текста Кандинского, статья Леонида Сабанеева «"Прометей" Скрябина», опубликованная в #13 московского еженедельника «Музыка» (26 февраля 1911 г.). При переводе последней на немецкий язык в декабре 1911 г., ⁵⁹ Кандинский включил в немецкий текст примечание с подробным резюме другой статьи того же автора, «О звуко-цветовом соответствии», опубликованной ранее в январском номере того же журнала, в которой приводится таблица звуко-цветовых соответствий Скрябина. Как было сказано выше, впервые эта

таблица была упомянута Кандинским в тексте, включенном им в сентябре 1911 г. в главу X «О духовном в искусстве». На тех же статьях Сабанеева в немалой степени основывался, помимо того, новый текст о «композиции для сцены» из главы VII, где цвето-музыкальные эксперименты Скрябина оценивались как «лишь очень элементарная попытка» в направлении «монументального искусства», показывающая лишь одну из возможностей «композиции для сцены». ⁶⁰

Таким образом, обнаруживается прямая генетическая связь между сентябрьскими дополнениями к «О духовном в искусстве», с одной стороны, и, с другой, отшлифовываемой параллельно с ними общей идеей «Синего всадника» и написанными Кандинским в конце 1911 — начале 1912 гг. статьями для альманаха. ⁶¹ Эта связь объясняет ссылки на альманах в позднейших редакциях книги, среди которых отметим, к примеру, ссылку на немецкую редакцию статьи «О сценической композиции» в примечании о театре Метерлинка к главе III второй русской редакции трактата 1913–1914 гг. ⁶²

В то время как подготовка к изданию «Синего всадника» заняла всю осень и зиму 1911–1912 гг., трактат «О духовном в искусстве» продвигался к

⁵⁸ Статьи опубликованы (см. *Die théâtre*: 143–161). Отметим, что в сентябре 1911 г. состоялась первая личная встреча Кандинского с Шенбергом, во время которой, безусловно, обсуждалась «драма с музыкой» «Счастливая рука» («Die glückliche Hand») — первый опыт Шенберга в области синтеза искусств, текст драмы композитор прислал художнику в начале месяца. См. письмо Кандинского Шенбергу от 7 сентября 1911 г. (*Kandinsky & Schönberg Briefwechsel*: 25).

В этом письме художник подтверждал получение посвященного Шенбергу июньского (#17) номера венского журнала «Der Merker», где были опубликованы, помимо прочего, репродукции картин композитора, текст упомянутой выше «драмы с музыкой», а также предлагающий полное издание «Учения о гармонии» фрагмент его под названием «Эстетическая оценка аккордов из шести и более звуков» («Ästhetische Bewertung sechs- und mehrtoniger Klänge»).

⁵⁹ Перевод был сделан Кандинским с сотрудничеством с Фомой Гартманом. Корректур перевода была передана затем для музыкального редактирования Шенбергу. Процесс перевода и редактуры отражен в письмах Кандинского Марку от 31 декабря 1911 г. и Шенбергу от 16 января и 6 февраля 1912 г. (*Kandinsky & Marc Briefwechsel*: 96; *Kandinsky & Schönberg Briefwechsel*: 40, 43), а также в письме Мюнтер Шенбергу от 27 января 1912 г. (*Kandinsky & Schönberg Briefwechsel*: 41).

выходу в свет быстрыми темпами. Уже 4 октября, как мы писали выше, Кандинский получил от Пипера и в тот же день отослал обратно первую корректуру набора, — издатель, очевидно, сильно торопил его.⁶³ Как следует из письма художника Майклу Т. Х. Садлеру от 6 октября, он думал, что книга выйдет уже «в эти дни», на худой конец «в этом месяце».⁶⁴ Очевидно, одновременно со второй корректурой (n211) Пипер прислал Кандинскому подробное письмо, в котором речь шла о формате книги, а также о правке, которую он сам внес в текст. Это письмо очень рассердило художника, о чем он 29 ноября, приложив к своему письму письмо Пипера, сообщал Марку:

«Правильный формат Пипер "потерял", позволил слишком широко набрать текст, и теперь объясняет, что какие-либо изменения "полностью исключаются"; кроме того, он правил мою книгу после моей корректуры, внес бессмысленные исправления, так что мне пришлось снова все переделывать. Un monsieur sans gêne! <фр. Бесцеремонный господин!> Конечно, я ему сказал, что об этом думаю. (...) С Пипером лучше всего оставаться в официальных отношениях. И, к сожалению,

приходится по тому или иному поводу проявлять некоторое упрямство».⁶⁵

Особого интереса заслуживает спор Кандинского с Пипером о формате книги, который остался неизменным в первом издании трактата, но был исправлен в последующих двух. О сути этого спора можно составить представление из письма Кандинского от 10 апреля 1913 г. Майклу Т. Х. Садлеру:

«В свое время я с большой любовью выбрал именно эти формат, бумагу, шрифт и т. д. Второе и третье издание были сделаны полностью согласно моему желанию (в первом издании страница — так называемый Spiegel <букв. зеркало, полоса набора> — была слишком большой). Помимо чисто художественных оснований, я избрал квадратный формат, чтобы *читатель* не был вынужден переворачивать книгу для правильного рассмотрения репродукции. Кроме того, книга не должна выглядеть слишком тонкой. Возможно, это смешно, но *толщина* книги, безусловно, имеет влияние на читателя. Книга не должна производить впечатление маленькой брошюры».⁶⁶

⁶⁰ См. n211, n-552:9. Русский перевод см. n-644:4.

⁶¹ Первые корректуры статей альманаха датируются 22 января, 1 и 22 февраля 1912 г.; они хранятся в ф.х. См. также письмо Кандинского Шенбергу от 16 января 1912 г.: «Жду вашу статью с нетерпением! Сегодня отдал в печать последние рукописи. Поэтому пришлите ее поскорее!» (Kandinsky & Schönberg Briefwechsel-40).

⁶² 4 октября 1911 г. Кандинский писал Марку: «Сегодня получил корректуру первой части моего "Духовного". Уже отослал ее, как и вторую часть. Пипер безумно торопился (...)» (Kandinsky & Marc Briefwechsel-63).

⁶³ См. n211, n-188:6.

⁶⁴ См. Glew Kandinsky and the Sadlers-611.

⁶⁵ Kandinsky & Marc-1983:68. Как утверждал в 1983 г. Клаус Ланкгейт (см. Ibi-

dem), письмо Пипера Кандинскому от 28 октября 1911 г. хранится в архиве Марка в Германском национальном музее в Нюрнберге. Обнаружить его там нам в ходе подготовки настоящего издания, однако, не удалось.

Весьма любопытно, что осенью 1913 г. точно такой же спор о формате, на этот раз в связи с подготовкой к изданию альбома «Kandinsky 1901–1913» с шестьюдесятью репродукциями, автобиографическим текстом «Rückblicke» (буквально «Взгляды назад») и пояснительными текстами художника к трем его картинам, происходил между автором и другим издателем – Гервартом Вальденом. Художник снова настаивал на формате, максимально приближенном к квадрату, и был готов заплатить немалые деньги, лишь бы только избежать «колбасного формата», пригодного разве что для рекламного проспекта какого-нибудь курорта или альбома с видами Везувия.⁶⁷

Трудно сказать, в чем именно состояла правка Пипера, не принятая Кандинским, поскольку в экземпляре корректуры н2п1, хранящемся в фк, нет никаких следов правки. Остается предположить, что правленным был второй экземпляр, отосланный художником Пиперу.⁶⁸ Возможно, тогда же, одновременно с правкой правки Пипера, Кандинский включил в текст готовящейся к изданию книги последние содержательные вставки, которые выявляются при сличении корректуры н2п1 с текстом первого издания трактата, н2п2 (и пред-

шествующих ему двух машинописных экземпляров, н2м1–2). Речь идет о небольших изменениях в написанных в сентябре 1911 г. дополнениях к главе III о Скрябине, Шенберге и Пикассо, а также об упоминании в примечании о Ван Гогге к главе VI⁶⁹ экспрессии как современного наименования художественной практики, тяготеющей к выражению элемента внутреннего впечатления («внутренней импресии»).

⁶⁷ См. *Glew Kandinsky and the Sadlers* 611–612.

⁶⁸ См. письмо Кандинского Вальдену от 18 октября 1913 г. (Стяжм-Архив *Kandinsky* 118, 118v; письмо было опубликовано неполностью, см. *Kandinsky, Münster & Walden Briefe und Schriften* 108). История спора с Вальденом прослеживается по переписке художника с издателем в октябре–ноябре 1913 г. (мас *Briefe von Walden an Kandinsky*; Стяжм-Архив *Kandinsky*). См. об этом также в примечаниях Елены Хальк

«Rückblicke» (*Die Gesammelten Schriften* 145).

⁶⁹ Когда Кандинский в своем письме Вальдену от 7 октября 1913 г. просит прислать ему два экземпляра корректуры альбома, он ссылается на то, что когда он работал с Пипером, типография всегда высылала ему два экземпляра корректуры (*Kandinsky, Münster & Walden Briefe und Schriften* 101).

⁶⁹ См. н2п1, и-514:28.

3.3 Договор с Пипером. Развитие отношений художника с издателем

28 сентября 1911 г., одновременно с подписанием договора о периодическом издании альманаха «Синий всадник» между Францем Марком и Василием Кандинским, с одной стороны, и Рейнхардом Пипером – с другой, был подписан и договор между Кандинским и Пипером об издании книги «О духовном в искусстве»:

«Господин Кандинский предоставляет фирме R. Piper & Co. свою книгу "О духовном в искусстве" для настоящего и всех последующих изданий. Первое издание в количестве тысячи экземпляров будет осуществлено в самые короткие сроки, еще до конца 1911 г. Расходы издателя, по предварительной оценке, составят приблизительно 1000 марок. Половину расходов автор оплачивает после выхода книги в свет. Розничная цена экземпляра книги – 3 марки. С каждого проданного экземпляра автору причитается 1 марка 30 пеннигов. Разница между этой суммой и остатком

себестоимости издания должна быть выплачена господином Кандинским в октябре 1912 г., в течение 14 дней после получения документа о сбыте. Доход с последующего сбыва будет выплачиваться издательством в пользу господина Кандинского при ежегодном перерасчете в октябре.

Господин Кандинский получит в свое распоряжение 40 экземпляров книги, дополнительные экземпляры он будет покупать у книготорговца по цене *netto*.

В случае последующих новых изданий книги издательство Р. Пипер и Ко берет все расходы на себя. Автор в таком случае получит с каждого проданного экземпляра доход в размере 15% продажной цены. Перерасчет будет иметь место ежегодно в октябре.

Издательство берет на себя заботу о достойном и солидном оформлении книги на основании устных договоренностей, а также о надлежащей действенной рекламе».⁷⁰

В конце договора было помещено обещание издателя опубликовать на тех же условиях, что и «О духовном в искусстве», альбом Кандинского с ксилографиями и стихотворениями в прозе, «Звуки».

⁷⁰ Договор хранится в мс. Его текст опубликован (см. *Das graphische Werk* 444).

Окончательный договор об издании этого альбома был заключен, однако, лишь годом позже – 12 сентября 1912 г., в свет же книга вышла, предположительно, в конце года.⁷¹

То, что Пипер поддался на уговоры Марка и взялся за издание «О духовном в искусстве», ничего не изменило в его отношении к живописи и теоретическим работам Кандинского, свои расхождения с которым издатель всячески старался подчеркнуть. «Синий всадник» был принят Пипером благосклонно только потому, что он считал его детищем Марка, однако становящееся все более очевидным лидерство Кандинского и в работе над альманахом вызывало растущее раздражение и недовольство. Весьма красноречиво письмо Пипера Марку от 4 декабря 1911 г., где он выражал пожелание, чтобы адресат письма делал обложку первого номера вместо Кандинского.⁷² Не менее показателен разгоревшийся к концу декабря спор вокруг примечания к статье «Две картины», написанной Марком для «Синего всадника»: «Во Франции от Сезанна и Гогена до Пикассо, в Германии от Маре и Ходлера до Кандинского».⁷³ Пипер категорически призывал его вычеркнуть, угрожая, что в противном случае он будет вынужден вместо

обычных издательских реквизитов указать в книге «Принято на комиссию фирмой Р. Пипер и Ко, в Мюнхене», снимая тем самым с себя ответственность за это издание, будто переданное ему лишь как посреднику, для продажи.⁷⁴ Отметим, что из обоих этих конфликтов Кандинский вышел победителем: Пиперу под натиском Марка пришлось в конце концов дважды уступить. Но и много позднее, в 1947 г., вспоминая с большим энтузиазмом о своем участии в создании «Синего всадника», Пипер весьма сдержанно отзывался о трактате «О духовном в искусстве» и предпочитал скрыть свое неприятие за скептическим отзывом известного скульптора, писателя Эрнста Барлаха. В своих воспоминаниях он приводил пространное письмо к нему последнего, в котором тот, полностью отвергая идеи Кандинского, излагал свое собственное художественное кредо.⁷⁵ Кандинский, верный своему первому отрицательному впечатлению от издателя, также старался всячески избегать прямого личного общения с Пипером во время подготовки альманаха зимой 1911–1912 гг. и при необходимости пользовался посредничеством Марка.⁷⁶

⁷¹ См. *Ibidem* 447.

⁷² «Ксилографию Кандинского можно оставить для второго номера. Мы уверены, что его обложка весьма осложнит судьбу издания и будет совсем несправедливо, если из-за нее Кандинский станет слишком определенной доминантой всей книги. Кроме того, мы считаем ее практически мало целесообразной, поскольку шрифт на ней выглядит дилетантски для любого непредвзятого человека. Первый том подобного издания не должен выйти под знаком какой-

то загадочной картинки (а такое впечатление производит эта ксилография даже на доброжелателей)» (фк *Correspondance* vk 295).

⁷³ *Синий всадник*: 14 (в этом русском издании альманаха название статьи Марка «Zwei Bilder» переведено: «Две картинки»).

⁷⁴ «In Kommission bei R. Piper & Co., in München». См. письмо Пипера Кандинскому от 21 декабря 1911 г. (фк *Correspondance* vk 295). По мнению Марка, Пипер в данном случае действовал под

влиянием близкого ему историка искусства Юлиуса Мейера-Грефе. Ср. письмо Марка Кандинскому от 23 декабря 1911 «Безусловно, за этим стоит Мейер-Грефе, о чем я и сказал Пиперу» (*Kandinsky & Marc Briefwechsel* 87).

⁷⁵ Письмо, как сообщал Пипер, было написано в канун нового 1912 г. (см. *Piper Mein Leben als Verleger* 299–304).

⁷⁶ См. письма Кандинского Марку от 23 января и 18 марта 1912 г. (*Kandinsky & Marc Briefwechsel* 124, 143).

ТРЕТЬЯ НЕМЕЦКАЯ РЕДАКЦИЯ
И РАСПРОСТРАНЕНИЕ КНИГИ
ДО ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ:
1912–1914

4.1 Дополнения для второго издания книги и третье издание.

Условия продажи немецких тиражей книги

Молниеносный успех «О духовном в искусстве», о котором мы пишем ниже, побудил Пипера уже в середине марта 1912 г., на этот раз безо всякого посредничества Марка, инициировать второе издание книги.⁷⁷

В нем был исправлен ряд ошибок, допущенных в первом, в том числе восстановлен формат книги, с самого начала выбранный автором, но который не был учтен Пипером в первом издании. Кроме того, Кандинский написал для нового издания четыре дополнения, которые, предположительно, датируются второй половиной марта – началом

апреля 1912 г. Прежде всего, это вставка в главу vi, в которой художник говорит об объективной сущности элемента вечно-художественного в произведении искусства.⁷⁸ Еще два дополнения были внесены в главу vii: во-первых, рассуждение о конструкции как объективном элементе формы и, во-вторых, примечание со ссылкой на статью «К вопросу о форме» в «Синем всаднике» и мыслью о тождестве будущей реалистики и абстракции на примере Анри Руссо.⁷⁹ Этими вставками не исчерпывалось все то новое, что художник хотел бы включить в книгу в марте–апреле 1912 г., ровно через полгода после последней существенной переработки рук описи в конце сентября 1911 г. В четвертом дополнении – Предисловии ко второму изданию, – художник заявлял, что хотя за эти полгода ему «открылся более свободный, более широкий горизонт», он все же

⁷⁷ 209-1

«За Кандинского»

«Der Sturm», No 150–151, март 1913

⁷⁷ Ср. письмо Марка Кандинскому (середина марта 1912 г.): «Поздравляю со вторым изданием Вашей книги! Замечательно! Как Вы этого добились от Пипера?» (*Kandinsky & Marc Briefwechsel*: 142). Из письма Кандинского Делоне на французском языке от 1 апреля 1912 г. ясно, что к этому времени первое издание было уже почти распространено: «(...) я бы с огромным удовольствием послал Вам «книгу», но первое издание уже почти полностью распространено. У меня оставались еще четыре эк-

земпляра, которые я как раз на днях отдал книготорговцу. Готовится второе издание – оно должно выйти через несколько недель» (*Derouet Kandinsky – Robert Delaunay*: 189–190).

⁷⁸ См. нзп1, нн-496:9–498:19. Русский перевод см. *РЗРКЗ*, нн-260:8–264:25.

⁷⁹ См. нзп1, нн-554:18. Русский перевод см. вар. 554:29 (нн-557).

«по зрелом размышлении» почти полностью отказался от дополнений, чтобы не нарушать равновесия между частями текста, и решил «присоединить этот новый материал к накапливавшимся уже в течение нескольких лет тщательным наблюдениям и опытам, которые со временем, возможно, составят естественное продолжение этой книги в качестве отдельных частей, скажем, "Учения о гармонии в живописи"». ⁸⁰ При этом в качестве «фрагмента дальнейшего развития (или дополнения)» книги «О духовном в искусстве» Кандинский указывал в новом Предисловии на свою недавно законченную статью «К вопросу о форме», которая должна была вскоре появиться в «Синем всаднике». Таким образом он открыто заявлял о существовании внутренней связи между обоими сочинениями, которая установилась уже в сентябре 1911 г.

В соответствии с высказанными в Предисловии ко второму изданию «О духовном в искусстве» соображениями, Кандинский оставил без изменений третье издание своей книги, которое вышло уже осенью 1912 г. Оно стало последним немецким изданием «О духовном в искусстве», осуществленным при жизни автора. Отметим, что в дальнейшем художник внимательно следил за

тем, чтобы переводы его книги делались не по первому, а по второму или идентичному ему третьему изданию Пипера. ⁸¹ В 1915 г., когда художник неоднократно просил Мюнтер прислать ему в Москву экземпляры книги, то всегда с уточнением, что речь шла именно о третьем издании. ⁸²

Издания, в которых в качестве автора или автора и редактора-составителя принимал участие Кандинский, – «О духовном в искусстве», «Синий всадник» и «Звуки» – были осуществлены Пипером на одних и тех же условиях, согласно которым часть расходов издателя покрывалась автором (авторами), которому (которым) причитался процент с каждого проданного экземпляра. ⁸³ Разница между обеими цифрами становилась каждый год предметом перерасчета, на основании посылаемого в октябре издателем автору (авторам) документа, содержавшего информацию о количестве проданных экземпляров книги. Такие документы регулярно посылались Пипером Кандинскому вплоть до 1915 г.; они весьма интересны, поскольку позволяют проследить статистику продажи тиражей этих изданий. ⁸⁴

⁸⁰ См. издп1, ии-207:14 слл. (русский перевод – ии-623:6). Возможно, отказ от новой существенной переработки трактата был связан, в частности, с интеллектуальной усталостью, о которой 14 мая 1912 г., сразу после выхода в свет «Синего всадника», Кандинский писал Марку, сообщая, что не хотел бы торопиться с подготовкой второго номера, поскольку «совсем выбит из колеи» (*Kandinsky & Marc Briefwechsel* 172–173).

⁸¹ См., например, письмо Кандинского Майклу Т. Х. Садлеру от 10 апреля

1913 г., цитируемое нами ниже (ии- XXX).

⁸² См. письма Кандинского Мюнтер от 2 февраля и 27 марта 1915 г. (*MES Briefe von Kandinsky an Münter*).

⁸³ Как известно, издание альманаха «Синий всадник» финансировалось богатым берлинским фабрикантом и коллекционером Бернгардом Келером, дядей жены Августа Макке, Элизабет. Келер, – как пишет историк искусства Иоганнес Эйхнер, который с начала 1930-х гг. и до своей смерти в 1958 г. был спутником жизни Габриэле Мюнтер, – предоставил

Кандинскому также и ссуду на издание «О духовном в искусстве» (см. *Eichner Kandinsky und Münter* 150).

⁸⁴ Так, 29 марта 1913 г. Пипер сообщал Кандинскому, что к 1 июля 1912 г. продано 426 экземпляров «О духовном в искусстве» (речь шла о первом издании). Что касается второго и третьего изданий, «напечатанных за счет издательства», то к этому времени «не было продано еще ничего» (*ix Correspondance* ук 295). А 10 февраля 1914 г. издатель писал автору, что между 1 июля 1912 и 30 июня

4.2 Реакция на выход книги и обстоятельства ее распространения

В соответствии с договором между Кандинским и Пипером, книга «О духовном в искусстве» вышла в свет первым изданием в декабре 1911 г., однако на титульном листе был указан 1912 г.

2 декабря 1911 г., сообщая Кубину об уходе Кандинского, Марка и ее самой из NKVM и о планах первой выставки, которую организовывали редакторы альманаха «Синий всадник» в галерее Танхаузера, Мюнтер писала: «Скоро Вы получите "О духовном в искусстве" Кандинского».⁸⁵ А 8 декабря Кандинский писал Марку: «Элла <т. е. Габриэле Мюнтер> была вчера у Пипера. У него нет ни стыда ни совести. Моя книга должна сначала поступить в продажу в Мюнхене, в других городах – в январе. А может быть, он действует, правильно».⁸⁶ По-видимому, тираж книги был тогда уже практически готов. Во всяком случае, в письме Николаю Кульбину от 12 декабря Кандинский упоминал о ней как о «только что вышедшей», а уже 22 декабря писал Марку, что получил полное энтузиазма

письмо от Альфреда Кубина, который «в восторге от его книги», и спрашивал, «разослал ли Пипер достаточное количество экземпляров для рецензий».⁸⁷

Так же, как и в России, о чем пойдет речь ниже, в Германии особым успехом трактат «О духовном в искусстве» стал сразу пользоваться в среде музыкантов.⁸⁸ 14 декабря Шенберг писал Кандинскому из Берлина, что прочитал две трети книги и она ему чрезвычайно нравится: «Во многом Вы, безусловно, правы. Особенно когда Вы говорите о краске в сравнении с музыкальной краской. Это полностью совпадает с моими собственными ощущениями. Мне в высшей степени интересна Ваша теория форм. Большое любопытство вызывает у меня глава "Теория". С некоторыми мелочами я не совсем согласен. Прежде всего с тем, что Вы, если я Вас правильно понимаю, стремитесь создать точную теорию. Я же считаю это сегодня ненужным. Мы пока еще только ищем, и ищем (как Вы сами говорите) при помощи чувства. Постараемся же никогда не потерять это чувство ради теории!».⁸⁹

Тем временем «Синий всадник» стал уже реально: с 18 декабря 1911 по 1 января 1912 г. в мюнхенской галерее Танхаузера проходила организованная редакторами еще не изданного альма-

1913 гг. было продано 36 экземпляров «Звуков» и 679 – «О духовном в искусстве», из которых 254 относились к первому изданию и 425 – ко второму (*ibidem*). Ср. также письмо Пипера Кандинскому от 2 февраля 1914 г., где издатель сообщал художнику, что сбыт «Звуков» его не очень радует: «До сих пор не продано и 100 экземпляров» (*Mein Briefe von Piper an Kandinsky*). В письме Пипера Кандинскому от 20 декабря 1915 г. говорилось о том, что с 1 июля 1914 по 30 июня 1915 гг. было продано 257 экземпляров «О ду-

ховном в искусстве» и 19 – «Звуков» (*ibidem*). Наконец, в письме издателя от 21 марта 1922 г. мы находим обещание выслать художнику информацию о последующих перерасчетах (*ix Correspondance* вк 295). Ср. также письмо Пипера Марку от 2 декабря 1912 г., через полгода после выхода в свет «Синего всадника», где сообщается, что альманах продается «достаточно оживленно» (*Piper Briefwechsel mit Autoren und Künstlern* 128–129).

⁸⁵ См. неопубликованное письмо Мюнтер Кубину от 2 декабря 1911 г. (*Kubins Briefe von Mänter an Kubin*).

⁸⁶ См. письмо Кандинского Марку от 8 декабря (*Kandinsky & Marc Briefwechsel* 82).

⁸⁷ См. *Ковтун* Письма Кандинского Кульбину 406; *Kandinsky & Marc Briefwechsel* 86.

⁸⁸ В мез сохранились письма восторженной поклонницы этой книги пианистки

наха первая выставка «Синего всадника» (буквально: «Первая выставка редакции "Синего всадника"», «Die erste Ausstellung der Redaktion "Der Blaue Reiter"»). На ней показывалась, в частности, отвергнутая NKVM «Композиция v» Кандинского. К этому же времени в работе над альманахом была почти закончена предварительная стадия собирания материала. Обстоятельства исключительно благоприятствовали художнику, который в середине – второй половине декабря начал рассылать историкам искусства, художникам, критикам, директорам музеев из круга доброжелателей «Синего всадника» вместе с каталогом выставки и проспектом альманаха также свою книгу. Таким образом, трактат «О духовном в искусстве» воспринимался ими всеми в едином контексте с «Синим всадником», совместным делом Кандинского и Марка.

Между тем Марк продолжал, как и раньше, защищать от недоброжелателей как книгу Кандинского, так и его живопись. 15 января 1912 г. он сообщал Кандинскому в письме из Берлина о своей трехчасовой беседе с директором мюнхенской Новой пинакотеки доктором Гейнцем Брауне. Предметом этой беседы была живопись Кандинского и его книга. Художник отвечал ему 17 января:

«Ваше сообщение о Брауне очень отрадно. Видно, что Вы немало потрудились, защищая мои картины. Будьте столь любезны принять за это мою сердечную благодарность. Однажды два года назад я пригласил Брауне "на чашку чая". Он сказал, что с удовольствием придет. Я просил его выбрать день, и с тех пор он пропал. Время от времени я встречал его в Пинакотеке и в других местах, но об этой истории он не проронил ни слова. Ну, и я молчал тоже. Тогда ему нравилась моя книга (Элла ему показала ее в рукописи). Но потом он, видно, изменил свое мнение. Чем и объясняется молчание. Но я бы не хотел снова сам проявлять инициативу».⁹⁰

Зато большое письмо с впечатлениями от чтения «О духовном в искусстве» было получено Кандинским от Вильгельма Воррингера:

«Многоуважаемый господин Кандинский, только сейчас нашел время, чтобы прочитать в Ваше сочинение. Я воспринял его не как теоретическую программу, а как произведение искусства, отражение личности, которое

Доре Леезер. Вот что она писала художнику 22 июля 1912 г. «Должна Вам прежде всего сказать, сколь ясное видение и новое понимание дала мне Ваша книга "О духовном в искусстве". Большую часть того, что Вы там говорите, я неясно и робко уже ощущала раньше; эти ощущения наполняются жизнью и силой благодаря Вашим высказываниям». И 16 августа того же года: «Сегодня слушала Бетховена (...) Форму и выразительность я понимаю яснее с тех пор, как прочитала Вашу книгу. Благодарю Вас за глубокое

понимание». И, наконец, 22 июня 1913 г.: «Позвольте мне Вам сказать, что отдельные места из книги "О духовном в искусстве" я знаю наизусть» (*Mes Briefe von Leeseer an Kandinsky*).

■ ■ Kandinsky & Schönberg Briefwechsel-32–33.

■ См. Kandinsky & Marc Briefwechsel-115, 119.

■ Письмо Воррингера Кандинскому от 7 января 1912 г. (*Mes Briefe von Worringner an Kandinsky*). Ср. в письме Кандинского

Марку от 14 мая 1912 г., сразу после выхода альманаха: «Из моих экземпляров "Синего всадника" я хотел бы послать один от себя только доктору Воррингеру – он написал мне исключительно сердечно о моей книге» (*Kandinsky & Marc Briefwechsel-173*).

■ См. в письме Марка Кандинскому от 23 января 1912 г. (из Берлина): «Дорогой Кандинский, пошлите 10 экземпляров Вашей книги в "Новый Сецессион", чтобы положить их около кассы. Неполученные будут возвращены, как у Танхау-

произвело на меня впечатление, поскольку обязан своим происхождением внутренней необходимости. И все же для меня это больше, чем отражение личности. Потому что я думаю, что нахожусь у основания треугольника, вершину которого образуете Вы, и поэтому я не только не могу понять слов, которые Вы пишете, но также и тем более

“звука”, в котором все сходится. Этот звук разрушивается на меня со всей своей силой, и оттого, в большем смятении, чем когда-либо, я качаюсь на моем основании треугольника. Вот мое кратко выраженное мнение о Вашей книге: я стою не на той точке, где Вы, но мы находимся в одном и том же треугольнике. Поэтому Ваша книга доставила мне большую радость, за которую я Вам весьма признателен.

Жму Вам крепко руку.

Преданный Вам

В. Воррингер.»⁹¹

Восприятию «О духовном в искусстве» в контексте теоретических и художественных идей «Синего всадника» способствовало также то, что с

самого начала книга Кандинского (в сопровождении альманаха и позднее «Звуков», а потом и изданного Вальдемом альбома «Kandinsky 1901–1913») выкладывалась для обозрения и продажи на всех выставках, которые организовывали редакторы альманаха, и вообще всюду, где экспонировалась живопись Кандинского, за чем внимательно следил сам художник.⁹²

Начиная с марта 1912 г. и вплоть до начала Первой мировой войны роль основного «промоутера» «Синего всадника» в целом и Кандинского в частности, как в Германии, так и в других странах, взял на себя Герварт Вальден. После того как он основал в 1910 г. в Берлине журнал «Der Sturm» и одноименное издательство, в марте 1912 г. он открыл там галерею с тем же названием, пригласив для первой же выставки, вместе с Кокосхой и экспрессионистами из берлинского художественного объединения «Die Brücke» («Мост»), художников «Синего всадника». В начале марта Вальден сам обратился к Кандинскому с предложением перепечатать какую-нибудь из его теоретических работ в своем журнале. Выбор пал на «О духовном в искусстве», и уже в апрельском номере журнала был напечатан ключевой для всей книги текст из

зер. Срочно, потому что выставка заканчивается 25 января (...)» (*ibidem*–102). А в 1915 г. Кандинский неоднократно просил Мюнтер присылать ему в Москву его книги в связи с «большими выставочными планами». См. письма Кандинского Мюнтер из Москвы в Мюнхен от 2 февраля, 27 марта и 31 августа / 13 сентября 1915 г. (первое из них было послано через Цюрих, второе через Стокгольм, а третье, написанное по-французски, прямо из Москвы (*mes Briefe von Kandinsky an Mûnter*)).

92 212–1

Герварт Вальден, без даты
MES, Мюнхен



главы vi, «Язык форм и красок», написанный в 1910–1911 гг., в котором разработано учение о форме, живописной композиции и принципе внутренней необходимости.⁹³ Взятый из первого пиперовского издания трактата, журнальный текст не учитывал большой вставки в него, сделанной Кандинским для второго издания, вышедшего одновременно с апрельским номером «Der Sturm».

В октябре 1912 г. в берлинской галерее Вальдена открылась первая большая персональная выставка Кандинского, которая в течение двух лет путешествовала по Германии (Гамбург, Висбаден, Франкфурт, Аахен, Мюнхен, Магдебург, Штутгарт), выехала в Голландию (Роттердам, Гронинген) и Бельгию (Брюссель). Велась переписка об организации таких же выставок художника в других странах, в том числе во Франции (Париж) и России (Москва и Петербург); эти переговоры в августе 1914 г. пришлось прервать. Одновременно с первой выставкой, в журнале «Der Sturm» (номер 129) была напечатана статья Кандинского «О понимании искусства» вместе с его ксилографиями; с тех пор и вплоть до начала войны, его графика систематически появлялась как на обложке, так и внутри издаваемого Вальденом журнала, а через

год, в сентябре 1913 г., там была опубликована еще одна его теоретическая статья, «Живопись как чистое искусство».⁹⁴ Наконец, в октябре 1913 г. в издательстве «Der Sturm» вышел альбом «Kandinsky 1901–1913», где шестьдесят репродукций живописных произведений Кандинского с его собственными сопроводительными текстами должны были впервые создать целостный образ творчества художника.

Таким образом, накануне мировой войны имя Кандинского оказалось неразрывно связанным с журналом и издательством Вальдена, который в ответ на очернительную статью известного в то время в Германии журналиста Курта Кюхлера, появившуюся 15 февраля 1913 г. в газете «Hamburger Fremdenblatt», организовал в марте – апреле того же года в трех номерах журнала «Der Sturm» широкомасштабную кампанию в защиту художника. Благодаря этой кампании Кандинский получил известность во всей Германии.⁹⁵

Во время турне персональной выставки Кандинского его книги, и прежде всего «О духовном в искусстве», систематически выставлялись на обозрение и продажу, что обсуждалось в его переписке с Вальденом.⁹⁶ Отметим письмо Кандин-

⁹³ Публикацию данного фрагмента (изд. 11, № 207: 14 *Die Form ... bezeichnen kann*) см. *Formen- und Farbensprache*. Об обстоятельствах появления этого текста в журнале «Der Sturm» см. письмо Вальдена Кандинскому от 1, 4 и 13 марта 1912 г. (*Kandinsky, Münster & Walden Briefe und Schriften*–11–13).

⁹⁴ «Über Kunstverstehen»; «Malerei als reine Kunst» (в русском переводе см. соответственно *Избранные труды* 1: 251–255; 261–266).

⁹⁵ См. *Für Kandinsky*. «Протест в защиту Кандинского» («Protest für Kandinsky») был подписан историками искусства Вильгельмом Гаузенштейном, Гейнцем Брауне, Георгом Сварценсом, художниками Алексеем Явленским, Соней и Робером Делоне, поэтами Гийомом Аполлинером, Блезом Сандаром, Томмазо Маринетти, писателем Альфредом Деблном и др. Инициатором «Протеста...» был, скорее всего, Франц Марк. См. письмо Кандинского Марку от 8 марта 1913 г. (*Kandinsky & Marc Briefwechsel*–211).

⁹⁶ См. письмо Кандинского Вальдену от 8 сентября и открытку от 11 сентября 1913 г. (*Kandinsky, Münster & Walden Briefe und Schriften*–88, 89).

⁹⁷ *Ibidem*–114. «Художественное бюро Н. Е. Добычиной» в Петербурге было посреднической конторой, занимавшейся сбытом картин и исполнением художественных заказов.

⁹⁸ См. ниже, № 207: 14 *сл.* и № 207: 14 *сл.*

⁹⁹ *Ibidem*–79. См. также ниже, № 207: 14.

ского без даты (1913?), в котором он, очевидно, в связи с планами русского турне, предлагал Вальдену послать альбом «Kandinsky 1901–1913» на комиссию в петербургское «Художественное бюро Н. Е. Добычиной» и в два больших книжных магазина в Москве (М. О. Вольфа на Кузнецком мосту и И. Н. Кнебеля на Петровских линиях).⁹⁷ В связи с программой европейского турне персональной выставки Кандинского накануне войны делались, наконец, первые шаги – также преимущественно через Вальдена – в организации переводов «О духовном в искусстве» на французский и русский языки.⁹⁸

Настойчивое требование самого художника и его единомышленников постоянно сопровождать живопись Кандинского его книгами было вызвано твердой уверенностью в том, что это должно помочь развееь различного рода «фантастические» интерпретации его картин, а также подтвердить самостоятельность и независимость его художественного пути в общей гамме современных течений. Об этом свидетельствует, например, приписка Мюнтер к письму Кандинского Вальдену от 24 июня 1913 г. с просьбой «очень энергично заботиться о том, чтобы повсюду вместе с собранием

картин Кандинского выставлялись его книги. Имелись в виду «О духовном в искусстве» и «Синий всадник», а также проспект «Звуков». «Может быть, – рассуждала Мюнтер, – это отучит господ писателей приклеивать ему этикетку "орфиста"».⁹⁹

Kleine Änderungen zum "Über das Geistige"

Seite 48, Zweiter Absatz:

Diese Formen sind momentan größtenteils der Schatz, aus welchem der Künstler alle einzelnen Elemente seiner Schöpfungen entlehnt.

Man kann nur wenige Künstler mit rein abstrakten Formen auskommen, diese Form ist dem Künstler oft zu eng. Es scheint ihm: sich auf ausschließlich reine Ungeheuer zu beschränken, meist sich auf Möglichkeiten beschränken, was rein menschliche ausschließen und dadurch seine Ausdrucksmittel zu machen.

Gleichzeitig aber wird schon heute die abstrakte Form als eine rein reine erlebt und als abstrakt Material in schillernde Werke verwendet. Das andere reine verwendet sich zu innerer Bereich und.

(Weiter kommt der vierte Absatz unverändert: Am Ende gibt es in der Kunst usw.)

Seite 51, oben:

Nach den Schlussworten "so kann behauptet werden, dass nur noch wenige stehen" und von dieser keine Konstruktion trägt"

was ein kleiner Satz kommt: Die erste Seite hat schon ge-

schlagen.

Seite 51, Zweiter Absatz:

Er sind heute im Allgemeinen noch fest an die reine der Kunst gebunden und haben ihre reine als reine (die reine abstrakten Bilder sind reine Seiten). Die ganze Frage ist nur die: wie reine das reine usw.

Seite 53, Zeile 7:

Dieser reine liegt zwischen zwei Gebieten (die heute zwei reine "reine" sind). reine liegt die vollständig abstrakte, ganz reine Anwendung der Farbe in "geometrischer" Form (Gefahr des Ausdrucks in reine Ornamentik), links das reine rechte, zu stark von reine Formen reine Gebrauch der Farbe in "körperlicher" Form (Gefahr der reine /phantastik/).

(Anm. Um Ihnen die Aufgabe zu erleichtern unterstreiche ich die neu eingelegten Worte mit rotem Stift. Die Worte, die im Text unterstrichen waren und unterstrichen bleiben sollen, haben einen schwarzen Strich.).

Seite 58, vierter Absatz; Zeile 12:

Es werden mehrere Gegenstände (reine und ev. abstrakte, oder reine abstrakte) in reine reine Form unterstrichen und so verändert und.

5.1 Подготовительные материалы для нового, четвертого издания и попытки переговоров о нем

В связи с очевидным успехом книги, возможно, еще накануне Первой мировой войны, возник замысел нового, четвертого ее издания,¹⁰⁰ с которым, очевидно, связаны пометки Кандинского в двух принадлежавших ему экземплярах первого и третьего изданий (нзп2* и нзп1*), хранящихся ныне в фк, а также машинописный список «Маленьких поправок к "О духовном"» («Kleine Änderungen zum "Über das Geistige"»), обозначаемый нами н4м1.

При отсутствии каких-либо документальных свидетельств, позволяющих с точностью определить время возникновения этих материалов, мы предлагаем широкую их датировку 1914–1922 гг.¹⁰¹ О важном значении, которое придавал сам художник «Маленьким поправкам...», свидетельствует история перевода книги на итальянский язык в 1930-е гг. На первом письме, полученном Кандинским от Джованни Антонио Колонна ди Чезаро, от 8 декабря 1929 г., в котором тот просил дать ему разрешение на перевод «О духовном в искусстве» на итальянский язык, написано простым карандашом рукой художника по-немецки: «В каждом издании включать в текст Маленькие поправки».¹⁰² 19 июня 1933 г. Кандинский послал Колонна ди Чезаро спи-

216-1

«Маленькие поправки к "О духовном"», 1914–1922. Машинопись. н4м1 фк, Париж

¹⁰⁰ Отметим, однако, что, согласно сохранившемуся в личной библиотеке Кандинского (фк) Календарю-справочнику издательства «R. Piper & Co.» на 1914 г., накануне войны книга Кандинского в третьем издании была еще в продаже (*Piper Almanach des Verlags* 1913–228).

¹⁰¹ См. об этом н-207: 14.

¹⁰² фк *Correspondance* vx 121.

¹⁰³ См. н-614: 1. Публикацию одной поправки Линдсеем см. *Lindsay The genesis and meaning of the cover design-51*. О подробностях включения «Маленьких поправок...» в переводные издания «О духовном в искусстве» см. н-207: 14.

¹⁰⁴ Об этом говорит ее отсутствие в списке изданий Пипера в Календаре-справочнике его издательства на 1924 г. (*Piper Almanach des Verlags* 1923).

сок этих поправок, которые были действительно включены в итальянский перевод книги, вышедший лишь в 1940 г. В конце 1940-х гг. вдова художника Нина Кандинская предоставила «Маленькие поправки к "О духовном"» американскому издателю Джорджу Виттенборну и французскому издательству «Veuille» для внесения их в тексты новых переводов трактата Кандинского (английского в американском издании 1947 г., французского – во французской публикации 1951 г.). Тогда же американский исследователь Кеннет Линдсей, работая над диссертацией о Кандинском в мастерской художника в Нейи, познакомился там с «Маленькими поправками...» и позднее опубликовал на немецком языке один абзац, в который художник внес наибольшее количество поправок. Наконец, «Маленькие поправки...» были включены также во французское издание Филиппа Серса (1989). Однако на немецком языке они до сих пор никогда не были опубликованы полностью и впервые публикуются в настоящем издании.¹⁰³

Хотя часть правки, которая может быть отнесена к новой, четвертой немецкой редакции трактата (н4), возникла, предположительно, еще до Первой мировой войны, в процессе работы Кан-

динского над его второй русской редакцией (1913–1914), художник стал обсуждать с Пипером вопрос о новом издании своего главного теоретического сочинения, по всей вероятности, лишь после возвращения из советской России в Германию зимой 1921/22 г. В письме Кандинскому от 21 марта 1922 г. Пипер, в ответ на запрос художника относительно нового издания книги «О духовном в искусстве», которая была, вероятно, к тому времени полностью распродана,¹⁰⁴ указал ему на то, что, согласно договору 1911 г., все последующие издания должны осуществляться на тех же оговоренных более десяти лет назад условиях. Однако четвертое издание книги, тираж которой, как планировал в 1922 г. Пипер, должен был составить 2000 экземпляров, не состоялось.

О другой сорвавшейся попытке переиздать трактат мы узнаем из двух сохранившихся в фк писем 1931 г. берлинского книготорговца Манфреда Шварцвальда. 2 февраля Шварцвальд спрашивал художника, заинтересован ли тот, поскольку «О духовном в искусстве» и все другие его книги эпохи «Синего всадника» были распроданы, в переиздании этих сочинений, по возможности обогащенном новым, взятым из более

103 См. фк *Correspondance* VK 312.

позднего времени, иллюстративным материалом:
«У меня есть сейчас возможность убедить в необходимости нового издания книги одно серьезное берлинское художественное издательство, и я прошу Вас дать любезный ответ на мое письмо». На этом письме Кандинский пометил, что он ответил 3 февраля, и написал простым карандашом: «В принципе да». А 5 февраля Шварцвальд предлагал Кандинскому встретиться на следующей неделе в Дессау, чтобы обсудить подробности этого предприятия. Судя по надписи на письме книго-торговца, Кандинский ответил 6 февраля и предложил назначить встречу на среду или четверг на следующей неделе (11 или 12 февраля).¹⁰⁵ Больше никаких сведений об этом не имевшем продолжения начинании не сохранилось.



1

ПЕРВАЯ РУССКАЯ РЕДАКЦИЯ:

ИСТОРИЯ ПУБЛИКАЦИИ И РАСПРОСТРАНЕНИЯ

1.1 Первая русская редакция: 1910–1911

Через две недели после получения отказа Георга Мюллера опубликовать «О духовном в искусстве», 1 ноября 1909 г. Кандинский писал в Петербург Сергею Маковскому, обращаясь к нему с «неделикатным вопросом»:

«Я написал по-немецки брошюру (или лучше маленькую книжечку) о духовном начале в искусстве, для которой ищу и здесь издателя (Я ее недавно закончил). Но хотел бы очень напечатать ее и по-русски. Буду ее скоро переводить. Если бы Вам в принципе было интересно узнать эту вещь, я бы (...) ее Вам прислал. Обращаясь к Вам так бесцеремонно,

я очень надеюсь, что Вы заплатите мне полной искренностью».¹

Немецкая «брошюра» «Über das Geistige in der Kunst» была переведена Кандинским на русский язык через год, в Москве в октябре–ноябре 1910 г. Сокращенный русский перевод (или часть его) был прочитан в качестве доклада в Москве в частном кружке (9/22 октября 1910 г., читал сам автор). В ноябре планировался еще один доклад, на этот раз в обществе «Музыкально-теоретическая библиотека», который был, однако, отменен. Полностью текст первой русской редакции трактата (Р1), скорее всего, был впервые прочитан в Санкт-Петербурге на Втором Всероссийском съезде художников (29 и 31 декабря 1911 г./11 и 13 января 1912 г.,

220-1

Обложка первого тома Трудов Всероссийского съезда художников в Петрограде Пг., 1914

1 Письма Кандинского Маковскому - 18., 19, 19., В английском переводе см. Rakitin Kandinsky and «Apollon» - 83–84.

читал Николай Кульбин) и опубликован в первом томе «Трудов Всероссийского съезда художников в Петрограде» (Петроград, 1914).² Вторично доклад был заявлен в программе первого диспута объединения «Бубновый валет», состоявшегося 12 февраля 1912 г. в московском Политехническом музее, но потом отменен. Уже в ноябре 1910 г., сразу после того, как Кандинский окончил свой перевод, начались первые поиски издателя, который взялся бы за опубликование книги на русском языке.

Процесс работы Кандинского над русским переводом «брошюры», перепечатка его на машинке, первое публичное чтение в Москве и планы доклада в «Библиотеке», первые поиски издателя для русской версии «О духовном в искусстве» — все это подробно освещено в хранящейся в MES переписке художника с Мюнтер в октябре—ноябре 1910 г.³ Но поскольку эта переписка велась на немецком языке, отдельные русские реалии, — как, например, названия упоминаемых Кандинским московских художественных объединений, которые приглашали его выступать с чтением трактата, не всегда поддаются однозначной интерпретации. Основными же источниками достоверных сведе-

ний о чтении Кульбиным русского текста книги Кандинского на Втором Всероссийском съезде художников и последующем его издании являются переписка Кандинского с Кульбиным,⁴ а также публикации Съезда — его «Вестники» и «Труды».

² С легкой руки жены художника Нины Кандинской (ею был составлен список изданий «О духовном в искусстве»; см. *Du Spirituel dans l'art* 1951) в научной литературе надолго установилось мнение, что на русский язык был переведен и напечатан текст одной лишь главы VI.

³ *MES Briefe von Kandinsky an Münter; Briefe von Münter an Kandinsky*. В текстах нашего текста, где мы особенно часто прибегаем к письмам Кандинского Мюнтер, ради облегчения аппарата мы

не повторяем каждый раз указание на место их хранения.

⁴ Письма Кульбина Кандинскому не опубликованы; они хранятся в MES (см. *MES Briefe von Kulbin an Kandinsky*).

1.2 Подготовка

Второго Всероссийского съезда художников в Санкт-Петербурге и приглашение на Съезд Кандинского

Единственная прижизненная публикация русской версии «О духовном в искусстве» связана со Вторым Всероссийским съездом художников в Петербурге. Съезд, находившийся под покровительством императора, представлял собой исключительно громоздкое предприятие, к работе которого должна была быть привлечена «вся наличность художественных деятелей государства».⁵ На Съезде были поставлены на обсуждение важнейшие вопросы государственной художественной политики – изучение и охрана памятников изобразительного искусства прошлого, авторское право на произведения искусства и т. д. В принятом 1 июня 1909 г. Министерством внутренних дел «Положении о съезде» говорилось: «Всероссийский Съезд Художников всех отраслей графических и пластических искусств: живописцев, архитекторов, скульпторов и проч., преподавателей тех же искусств и любителей художеств, созывается с

целью сближения и совместного обсуждения вопросов национального искусства, правового и материального положения художников».⁶

Решение приступить к работе по подготовке к созыву в Петербурге нового съезда созрело в русских художественных кругах в конце 1908 г., через четырнадцать лет после состоявшегося в Москве в 1894 г. Первого съезда русских художников и любителей художеств, организованного Московским обществом любителей художеств. В течение 1909 г. была разработана Программа съезда и избраны члены Устроительного комитета. Первоначально устроители планировали провести Съезд в феврале или марте 1910 г.,⁷ однако его открытие неоднократно откладывалось, и в июне 1910 г., когда были разосланы приглашения потенциальным участникам, открытие съезда перенесли на начало 1911 г., но он начал работу лишь в конце декабря.

То, что на подготовку Съезда и организацию под его эгидой ряда выставок ушло, таким образом, целых два года, в немалой степени было обусловлено тем, что Устроительный комитет поначалу не располагал полным списком русских художественных обществ и учреждений, а также списком ежегодно кончающих в них курс и вообще

⁵ Всероссийский съезд художников
Вестник #2–3–4.

⁶ Всероссийский съезд художников
Предварительные материалы-16.

⁷ См. Всероссийский съезд художников
Вестник #1–8.

живущих в России художников. Летом 1910 г., при рассылке приглашений и первого выпуска «Вестника», Устроительный комитет обратился к отдельным лицам, художественным обществам, кружкам и учреждениям с просьбой сообщить ему списки их членов и художников, живущих в районе местонахождения этих обществ, начав, таким образом, работу по «*всероссийской переписи художников, любителей художеств, коллекционеров, художественных Обществ и Учреждений*».⁸

Кандинскому приглашение участвовать в работе съезда было послано в Германию в июне 1910 г.⁹ Однако его нет ни в мюнхенском, ни в парижском архивах художника; хранящееся же по сей день в МЭС приглашение от имени «предстоящего в начале 1911 года в С.-Петербурге» Всероссийского съезда художников, датированное 15 июня 1910 г., адресовано «Обществу художников «Ослиный хвост», в лице его представителей или делегатов», и было послано Кандинскому «для курьеза» Михаилом Ларионовым вместе с каталогом выставки «Ослиный хвост» (1912) и вырезками из газет начала декабря 1911 г.¹⁰ Одновременно с приглашением Съезда Ларионов посылал Кандинскому статью одного из участников «Ослиного хвоста»,

молодого поэта Сергея Боброва, который от имени этого объединения выступал на Всероссийском съезде художников.¹¹

Не без иронии рассказывал Кандинский Францу Марку о неожиданно пробудившемся интересе к нему со стороны московских и петербургских художников. Вот как он писал своему соредктору 24 декабря 1911 г.: «Ларионов и «Валет» настойчиво зовут меня обратно в Москву.¹² А Кульбин в Петербург. Как же в таком случае не зазнаться?» И снова 31 декабря: ««Ослиный хвост» тоже приглашает меня на выставку и предоставляет мне все полномочия. Конечно, слишком поздно, потому что мы уже давно работаем для Бубнового вала. Им остается только разорвать нас на части!»¹³

8 См. там же #2–3–3. Для участия в работе Съезда необходимо было записаться, указав свое имя, отчество, фамилию и звание, и заплатить членский взнос в размере пяти рублей (там же #1–11).

9 Имя Кандинского и его немецкий адрес («München, Murnau, Oberbayern») были включены в «Список учреждений и лиц, на имя которых посланы приглашения к участию в Съезде (...) в первую очередь», т. е. в июне 1910 г. Во вторую очередь приглашения были разосланы в июле, августе и сентябре 1910 г. (см. Все-

российский съезд художников Вестник #2–3–60, 79).

10 Отмечая среди обозначенных в газетных вырезках дат 3 декабря, мы предполагаем, что речь идет о 1911 г. Вырезки из газет наклеены на лист бумаги в клеточку, на котором также написан текст письма, которым Ларионов сопровождал свою посылку Кандинскому. В письме дата не проставлена, и конверт в мез не сохранился; очевидно, оно было послано после открытия выставки «Ослиный хвост» в марте 1912 г.

11 В фк хранится подписанный Бобровым текст на немецком языке «О современном русском искусстве» («Von der jetzigen russischen Kunst»), в котором кратко излагается история новейшего русского искусства рубежа XIX–XX вв., от «Мира искусства» до «Ослиного хвоста». Текст датирован: «Москва 28 ноября 1911».

См. фк Correspondance VK 110.

12 Сопровождая посылку каталога выставки «Ослиный хвост» и вырезок из газет, Ларионов писал Кандинскому в письме (о котором см. прим. выше): «Все

1.3 Доклад Кандинского в Москве осенью 1910 г.

В полученном Кандинским через Ларионова приглашении Съезда было сказано: «Ввиду необходимости печатания докладов ко времени Съезда, крайне желательно получение докладов и заявлений о них заблаговременно. Извещение о дне открытия и помещении Съезда последует особо».¹⁴ Предположительно, в первых числах октября 1910 г., тотчас по прибытии в Москву – одним из первых – Кандинский заявил свой доклад Устроительному комитету и стал готовить его.¹⁵ «Съездом приглашен к участию, – писал Кандинский Кульбину из Москвы в Петербург 5/18 октября, – записался и даже заявил доклад, который и готовлю».¹⁶

«В субботу на этой неделе, – продолжал Кандинский далее в том же письме Кульбину, – я читаю часть его и с изменениями в частном кружке здесь». В тот же день художник сообщал и Мюнтеру о том, что приглашен сделать доклад в Москве «перед избранной публикой (двадцать человек, преимущественно музыканты, а также художники, философы и др.)», прибавляя, что устроено это

приглашение было, «естественно», музыковедом Болеславом Яворским, с которым он познакомился у Гартманов двумя днями ранее. Работа над докладом шла на фоне интенсивного общения с Яворским, которого он регулярно встречал у Гартманов, где проводил все вечера.¹⁷ 7/20 октября Кандинский сообщал Мюнтеру, что половина доклада уже готова и что накануне он уже читал свою «брошюру» у Гартманов. Художник работал целый день, и весь следующий также не собирался выходить из гостиницы: «Давно я столько не писал», – замечал он. Наконец 9/22 октября в почтовой карточке он сообщал подруге в Мюнхен: «Через три часа доклад. Работаю как вол. Почти готов. Волнуюсь, но не пьюсь».

На следующий день в письме от 10/23 октября 1910 г. Кандинский давал Мюнтеру полный отчет о прочитанном докладе:

«Вчера было очень хорошо. Сначала волновался, но потом успокоился. Читал с двумя перерывами целых два часа перед чрезвычайно внимательной аудиторией. Демонстрировал примитивов и персов (все репродукции мне достали Гартманы)».¹⁸ Была

вырезки, которые я Вам посылаю, за одну неделю, вернее, за три дня начала сезона художественной жизни. В Москве сейчас четыре фабрики масляных и акварельных и темперных – фабрики Мироновых, Досекина, Фриденлдера и Тотатели и 1 фабрика флаконов для красок. В Петербурге ни одной. Все это для назидания, как-де в Москве хорошо и зачем ее некоторые живописцы забывают ради Мюнхена».

13 Оба письма см. *Kandinsky & Marc Briefwechsel* 190, 96.

14 *mes Briefe von dem II. Russischen Künstlerkongresses an Kandinsky*.

15 В списке из 47 докладов, заявленных Устроительному комитету до 5 октября 1910 г., доклад Кандинского указан под номером 29, без названия, лишь с обозначением «отдела программы съезда» («1. Вопросы эстетики искусств»; см. *Всероссийский съезд художников Вестник* #2–3/7, 9). Кандинский прибыл в Москву 1/14 октября 1910 г. Несмотря на массу нахлынувших на него после многолетнего

отсутствия впечатлений, художник тотчас же принялся за работу над русским переводом «О духовном в искусстве». Ср. в письме Кандинского Мюнтеру от 3/16 октября 1910 г.: «Завтра рано утром сразу же за работу» (*mes Briefe von Kandinsky an Münter*).

16 См. *Письма Кандинского Кульбину* 404.

17 «Вечером я должен быть у Гартманов из-за доклада», – писал художник Мюнтеру 5/18 октября, добавляя между про-

там и очень интересная Брюсова (...). Она и Яворский, известный музыкант (дирижер), мне возражали. Умно и интересно. Я искусно опроверг критику. Началось в девять, а по домам мы разошлись в час. Бень,¹⁹ которая тоже там была, нашла мой текст столь интересным, что, по ее мнению, я должен читать его снова в «Художественном кружке», и она тотчас же после доклада хотела говорить об этом. Я, однако, считаю, что это лишнее, и публике будет совсем скучно».

«Художественный кружок», или «кружок художников», — буквальный перевод немецкого «Künstlerkreis», употребляемого Кандинским в письмах к Мюнтер. Имеется в виду, скорее всего, «Московский литературно-художественный кружок», действовавший в 1898–1920 гг., в котором устраивались собрания на темы литературы и искусства и проходили художественные выставки. В декабре 1911 г. там была устроена трехдневная выставка работ Михаила Ларионова последних десяти лет, с чтением рефератов Топоркова и Боброва о новом искусстве. Однако нельзя также исключить, что речь идет об «Обществе свободной эстетики» (1906–

1917), объединявшем самые смелые круги деятелей «нового искусства». Действительными членами Общества свободной эстетики в 1910–1911 гг. были многие из тех, кто в разные годы так или иначе имел отношение к кругу Кандинского: Евгений Богословский, Андрей Белый, супруги Фома и Ольга Гартманы, Алексей Кожебаткин, Михаил Ларионов, Леонид Сабанеев, Александр Скрябин, Сергей Та-неев, Густав Шпет, Болеслав Яворский и др.²⁰

Разговоры о повторном докладе на этом не закончились. «Скорее всего, я должен буду читать доклад во второй раз», — сообщал Кандинский Мюнтер 12/25 октября 1910 г. А в письме от 13/26 октября 1910 г. он вновь писал об успехе прочитанного доклада:

«Насколько это сейчас выяснилось, моим докладом я добился большого успеха. Яворский сказал, что он произвел на него сильное впечатление и меня будут, вероятно, вскоре просить снова его прочитать. (...) Богословский (помнишь, тот, который был в Мюнхене — Регенсбурге? Он просил тебе кланяться)²¹ не мог следующей ночью уснуть. Многие говорили, что в докладе были очень новые, глу-

чим, что накануне в одиннадцать часов вечера он также вынужден был к ним отправиться, поскольку получил в гостинице сообщение, что они вместе с Яворским ждут его там уже с восьми часов.

¹⁹ Ср. встречный вопрос Мюнтер в письме из Мюнхена в Москву от 30 октября: «Значит, ты говорил о персах и примитивах — я хотела бы знать, с какой стороны ты их освещал? Будет ли доклад напечатан?» (Mies Briefe von MÜNTER an Kandinsky).

²⁰ Бенедикта Богаевская, жена юриста и этнографа Петра Богаевского. О его входящей к годам учения в Московском университете дружбе с Кандинским и их общих этнографических интересах см. *Podziemskaja Kandinsky entre les sciences humaines et l'art* 28–39. В библиотеке Кандинского в ЯК сохранился оттиск его пробной лекции в университете (Богаевский Женевская конвенция). Кандинский был шафером на свадьбе Богаевских в 1894 г. и вскоре стал большим другом Бени, они много встречались в Мюнхене в

1903–1910 гг. Дочь Богаевских Ксения, впоследствии известный филолог, была крестницей Кандинского. У нее хранилось немецкое издание «О духовном в искусстве» с дарственной надписью автора ее матери: «Неизменному другу Б. Д. Богаевской. Кандинский. Мюнхен 28. XII. 11». См. машинописные воспоминания Ксении Богаевской (фонд Шестерикова в Богаевской 4 #18–15–17).

²¹ См. *Общество Свободной Эстетики* Список членов. 27 октября 1911 г. на заседании Общества свободной эсте-

бокие и интересные мысли, и изъясляли желание снова со мной об этом поговорить. Вполне возможно, что другой, также музыкальный, союз (так называемая "Библиотека"), где состоят и старейшие музыканты (такие, как Танеев), будет тоже меня просить там выступить. Там будет более широкая и более пестрая аудитория. У меня на то нет большого желания, но, возможно, я все же соглашусь. В совсем же большом обществе (Художественный кружок) с самой разнообразной публикой я выступать не буду, несмотря на настойчивые просьбы Бени и Гартмана».

Упомянув в письме «Библиотеку», Кандинский имел в виду общество «Музыкально-теоретическая библиотека», основанное в начале 1909 г., главной задачей которого было создание музыкально-теоретической и нотной библиотеки. Получив для этих целей помещение в здании Московской консерватории, Общество устраивало там по понедельникам собрания – так называемые «музыкальные беседы». Среди учредителей Общества были Сергей Танеев, ставший его почетным членом, и Давид Шор.²²

Через несколько дней после доклада Кандинского в «частном кружке», при посредстве Богословского, была выбрана дата его выступления в обществе «Музыкально-теоретическая библиотека»: четверг 4/17 ноября.²³ Но на следующий день после указанной даты Кандинский в огорчении писал Мюнтер: «Дорогая моя, вчера не было никакого доклада. Богословский сообщил в Обществе, что меня не будет в Москве до... конца ноября. Так что дело было отложено. Очень глупо, потому что я мог бы там встретить интересных людей». Недоразумение, очевидно, было связано с кратковременной поездкой художника в Петербург в конце октября (см. о ней ниже), о которой у Богословского оказались неверные сведения.

тики, посвященном докладу Федора Степуна «О философии пейзажа», присутствовал Анри Матисс.

²¹ Имеется в виду пианист и музыковед Евгений Богословский, который в 1908 г., «желая пополнить свои теоретические знания и познакомиться с тем, как поставлена история музыки на Западе», предпринял поездку за границу с намерением поехать в Лейпциг, к знаменитому историку и теоретику музыки Гуго Риману. Но под воздействием Танеева он

отправился в Регенсбург, в школу церковной музыки Франца-Ксавера Габерля, издателя и знатока Палестрины (Богословский Мои встречи с Танеевым-4). В бытность свою в Регенсбурге Богословский, по-видимому, и познакомился с Кандинским и Мюнтер (через Гартманов; см. ил-207: 14).

²² Членами Общества были Болеслав Яворский, Фома и Ольга Гартманы; Евгений Богословский заведовал там библиотекой. См. *Музыкально-Теоре-*

тическая Библиотека Отчет Общества-*passim*, 20–21.

²³ Сообщая об этом Мюнтер в письме от 25 октября/7 ноября, Кандинский прибавлял: «Это большое объединение, так что там будет много слушателей. Но это еще куда ни шло, хотя "публику" я иметь не хочу». Ср. также в почтовой карточке художника Мюнтер от 2/15 ноября 1910 г.: «Послезавтра доклад. Я почти готов». См. *mes Briefe von Kandinsky an Münter*.

1.3 Перевод с немецкого: рукопись и первая машинопись

На первом докладе в «частном кружке» Кандинский прочитал лишь часть текста «О духовном в искусстве», полный перевод которого к тому времени еще не был закончен. В цитированном выше письме от 10/23 октября 1910 г., написанном на следующий день после доклада, Кандинский сообщал Мюнтер: «Я еще не полностью освободился от моей брошюры: 1) я еще не все перевел (вчера читал сокращенный текст); 2) все должно еще быть приведено в порядок и перепечатано. Последнее возьмет на себя Бения: она замечательно читает мои иероглифы и будет диктовать машинистке». Работа над переводом заняла еще по меньшей мере десять дней – Кандинский посвящал ей все свободное от встреч, гостей, спектаклей время.²⁴ 20 октября/2 ноября художник писал Мюнтер: «Сегодня до одиннадцати (сейчас десять) я должен полностью подготовить половину моей рукописи (она почти уже готова), чтобы Бения могла ее забрать и отдать машинистке (это

немка из женской гимназии, в которой директором Бенина сестра)». И, продолжая на следующий день то же письмо: «Так что вчера в основном я закончил работу над брошюрой, осталось лишь ее просмотреть и кое-что исправить. Сегодня в одиннадцать Бения принесет мне первую половину перепечатанного текста для правки». В письме от 23 октября/5 ноября: «(...) сегодня целиком и полностью закончил мою русскую брошюру (перевод с небольшими изменениями). Настоящая радость. И в мой немецкий экземпляр кое-что вставил, так что теперь верный именно он». И далее в том же письме: «Вечером у Бени правка перепечатанного уже на машинке текста». Правда, 26 октября/8 ноября ему все еще оставалось «закончить таблицы (еще две срисовать)». Тем не менее, в письме от 27 октября/9 ноября: «Сегодня я в последний раз буду править вместе с Бенией мою брошюру».

«Текст возьму с собой», – добавлял художник, имея в виду свою поездку в Петербург, где он пробыл несколько дней в самом конце октября. Однако по возвращении в Москву Кандинский снова взялся за свое сочинение: «(...) вчера утром (в субботу) еще кое-что исправил в своей брошюре».²⁵

Называя в письме от 10/23 октября свой рус-

²⁴ См. письмо Кандинского Мюнтер от 15/28 октября 1910 г. (MS Briefe von Mûnter an Kandinsky).

²⁵ См. письмо Кандинского Мюнтер от 31 октября/13 ноября 1910 г. (MS Briefe von Kandinsky an Mûnter).

²⁶ См. РГРК2, н-207:14 слл. Предисловие к докладу см. *РГРК5, н- 87:8.

²⁷ См. выше, н-207:14.

²⁸ См. РГРК1, н-133:7–9, н-149:4–24.

ский перевод «О духовном в искусстве» «сокращенным текстом», Кандинский имел в виду не столько незавершенность его, сколько опущенные в нем большие части глав I и III. А из новых текстов, написанных сразу по-русски и отсутствующих во всех, предыдущих и последующих, немецких редакциях, укажем сохранившееся лишь в рукописи Предисловие, публикуемое нами как Дополнение к первой русской редакции, которое предназначалось, предположительно, для доклада в Москве в октябре 1910 г., а также обширную вставку в главу VI. В ней Кандинский критикует швейцарского художника Фердинанда Ходлера за доведение им принципов ритмичности и симметрии «до навязчивого гипноза и временами почти до кошмарности», противопоставляя этому тяготение современного искусства к дисгармонии, асимметрии и к ритму как к новым гармонии, симметрии и ритму «нашей эпохи».²⁶

Сравнение русских рукописей 1910 г. с немецкими версиями трактата показывает, что в целом ряде мест русская рукопись содержит более или менее пространственные части текста, не имеющие источника в корпусе первой немецкой редакции, сохранившемся в ME5, и соответствует более

поздним по отношению к ней мюнхенским изданиям Пипера (H2P2, H3P1). При этом вопрос о том, можно ли считать, что эти немецкие тексты были первоначально написаны по-русски, и датировать их октябрём 1910 г., остается открытым, поскольку невозможно точно установить, какими именно частями немецкого корпуса «О духовном в искусстве» располагал художник, работая над русским переводом в Москве, — теми, которые сохранились в ME5, или какими-либо другими, существование которых мы предположили.²⁷ Отметим среди этих русских текстов, не имеющих источника в сохранившемся в ME5 немецком корпусе (H1), фразу в начале главы VII, где упоминается древнеперсидское искусство. Это упоминание можно уверенно связать с докладом Кандинского в Москве в октябре 1910 г. (автор иллюстрировал его репродукциями, — возможно, картинками для волшебного фонаря, — которые ему нашли Гартманы). В другом важнейшем дополнении к главе VII получил дальнейшее развитие вопрос о возможности для живописи свободного проникновения в области «чистой абстракции» и «чистой реалистики».²⁸

1.5 Переговоры с Сергеем Маковским о русском издании «О духовном в искусстве»

Планируя поездку в Петербург по бракоразводным делам, Кандинский писал 12/25 октября 1910 г. Сергею Маковскому о своем желании с ним познакомиться и обсудить вместе, возможно ли издать в России его альбом ксилографий с текстом (речь шла о проекте, который воплотился позднее в знаменитом альбоме «Klänge»).²⁹ При встрече художника с издателем, которая действительно состоялась в конце октября/начале ноября, обсуждалось также издание отдельной книгой и «О духовном в искусстве». «Маковский хотел напечатать у себя мою брошюру, — сообщал Кандинский Мюнтер из Петербурга 30 октября/12 ноября 1910 г., — однако и здесь мой язык оказался препятствием. Но я не хочу ничего менять. Считаю, что это глупости». В другом письме подруге художник дает подробный отчет о своей встрече с Маковским:

²⁹ «Быть может, приеду на короткое время в Петербург, но это не наверное. Если же приеду, то надеюсь повидать Вас и редакцию. Очень было бы интересно лично познакомиться. Привезу тогда между прочим и свой новый альбом ксилографий (черно-белых и красочных) с собственным текстом. Ксилографии могут и даже должны быть печатаемы прямо с досок. Может быть, удастся найти издателя. Быть может, не откажете дать мне совет в этом случае, например, не взялся бы за это дело издатель "Апол-

лона". Если не приеду, то в случае интереса к этому делу, я мог бы выслать альбом для просмотра" (фонд вакселя-9, 9, 10).

³⁰ Письмо Кандинского Мюнтер от 31 октября/13 ноября 1910 г. В конце его Кандинский сделал приписку: «Да! Маковский сказал: "Если бы это написал не Кандинский, я бы не нашел в себе смелости прочитать полностью всю вещь"» (см. *mes Briefe von Mûnter an Kandinsky*). С петербургским изданием «альбома» в результате тоже ничего не вышло.

«Четверг. (...) Провел три часа в редакции "Аполлона". Познакомился с Маковским и многими другими. Много говорили. Маковский сказал: "Так напишите же об этом" (мое мнение). Я: "Уже написал". Он: "С удовольствием бы это напечатал". Я ставлю условием, чтобы, помимо "Аполлона", это вышло бы также отдельной книгой. Он соглашается. В тот же день посылаю ему рукопись. (...) *Пятница*: (...) снова "Аполлон". Там снова разговоры. Маковский: мое сочинение-де такое трудное, что он ничего в нем не понял, я должен еще объяснить. Я это делаю. Наконец, Маковский: "Теперь я Вас понимаю! Знаете, Вы восточный человек. У Вас многое от него в лице и в манере рассуждать". Ну вот, *слово* найдено, и он все понимает! Теперь он с *большим* удовольствием напечатает текст, но... язык! Язык! Эти слова! И бесконечные фразы! Я пишу, как художник, а нужно подчиниться литературе (то есть то же самое, что Чуди), и т. д. Я заявляю кратко и определенно: не изменю ни одной строчки. Маковский, снова вежливо-сердитый, говорит: "Печатать в таком

Ср. письмо художника Николаю Кульбину от 28 марта 1912 г. о скором выходе «Klänge» в издательстве Гиплера: «К осени тут выйдет (на немецком языке, конечно) мой новый большой альбом с текстами, отвергнутыми в Петербурге» (*Письма Кандинского Кульбину* 408).

виде я не могу". Та же самая история, что с немцами. Он жалеет, что я жертвую столь важной вещью ради неверного стиля. Я: "Стиль правильный." Теперь все идет к тому, что он возьмется печатать, если я соглашусь на *небольшие* исправления. Я это в точности почувствовал, но делать этого не захотел. О, эти господа писатели. Ну да, точно такие же, как мы, господа художники, и т. д., и т. д. Так что я забрал назад мою рукопись и оставил там только альбом, для которого Маковский хочет найти издателя». ³⁰

В новом письме к Мюнтер, написанном уже в Москве, 5/18 ноября, Кандинский вновь вспоминает об отказе Маковского: «В конце концов, злость берет, когда сплошь и рядом встречаешь сопротивление в таких делах, как публикация моего сочинения. А бегать и уговаривать – это выше моих сил. Многие разговоры вновь и вновь убеждают меня, что его издание необходимо. Ну да что тут поделаешь!» На что Мюнтер отвечала 15 ноября, словно предвидя дальнейший ход событий: «Да, глупо вышло с языком твоей брошюры – это значит, что ты только тогда найдешь изда-

теля, когда будешь стоять выше всякой критики. Сначала нужно стать знаменитым!» А в письме от 17 ноября она замечала: «Жалко, что ты не захотел согласиться хотя бы на *небольшие* исправления – возможно, ты все же смог бы их внести, не поступаясь своими идеями. Не нужно быть упрямым».

1.6 Доклад на Втором Всероссийском съезде художников и обстоятельства его публикации

В письме из Петербурга от 31 октября/13 ноября 1910 г., которое цитировалось нами чуть выше, Кандинский сообщал Мюнтер: «В два был в канцелярии Съезда художников, где узнал о Съезде (вместо января – апрель) и сдал мою рукопись. Будут ли и они чинить мне неприятности из-за моего языка? Похоже на то. Ты об этом забыла: я ведь тебе говорил, что готовил брошюру для них».³¹ Насколько нам известно, опасения Кандинского не оправдались и в данном случае никто не стал чинить художнику препятствия из-за языка. Возможно, по той простой причине, что Всероссийский съезд художников был такой сложной и громоздкой структурой, что его Устроительному комитету было мало дела до особенностей рус-

ского языка жившего в Мюнхене художника. Ведь этот Комитет лишь с огромным трудом смог справиться с организацией работы самого Съезда, открытие которого в конце концов состоялось не в начале, как было запланировано и объявлено, а в самом конце 1911 г., то есть почти на год позже той даты, которая значилась в официальном приглашении, и на два года – первоначально намеченной. Точно так же с большим опозданием были напечатаны «Труды» Съезда. Как свидетельствует текст разосланных летом 1910 г. приглашений, первоначально планировалось напечатать доклады ко времени открытия Съезда, что оказалось организаторам не под силу,³² – полностью тексты докладов и прений были напечатаны в «Трудах Всероссийского съезда художников» лишь в 1914–1915 гг.³³

Весь 1911 г. прошел в приготовлениях, о которых оставшийся в Мюнхене Кандинский получал информацию от Николая Кульбина.³⁴ Последний активно участвовал в устройении готовившихся к предстоявшему Съезду выставок: на него

³¹ Ср. в письме Мюнтер Кандинскому от 17 ноября 1910 г. «Впрочем, я вовсе не забыла, что ты дашь брошюру Съезду в Петербурге» (*ms Briefe von Münter an*

³² См. цитированное выше приглашение на имя Ларионова, которое хранится в мз, а также официальную публикацию Съезда (*Всероссийский съезд художников Вестник* #2–3: 87). Издание докладов до начала Съезда осталось только благим пожеланием. 2/15 января 1912 г., на общем заседании Съезда, председательствовавший на нем архитектор граф Павел Сюзор заявил, что «труды настоящего Съезда будут изданы в возможно короткое время», и уточнил, что срок для предоставления оригиналов докладов авторами – шесть месяцев со дня закры-

тия Съезда (*Всероссийский съезд художников Труды* III: 118).

³³ Всем желающим принять участие в прениях было предложено излагать вкратце суть высказываемых ими положений на особых листах, выдаваемых секретарями отделов, чтобы облегчить ведение журналов заседаний, из которых должны были извлекаться данные для «Вестника» и для «Трудов» (*Всероссийский съезд художников Вестник* #7–30). Все прочитанные на Съезде доклады, а также прения и обмен мнениями были стенографированы; стенограммы должны были тщательно проверяться и редактироваться специально созданной Исполнительной комиссией, которая, кроме всего прочего, принимала до-

кладчиков подлинники прочитанных ими докладов. Помимо очевидных ошибок в определении количества времени, необходимого на всю эту редакционную работу, а также на изготовление клише для иллюстрирования докладов и частичного воспроизведения экспонатов организованных Съездом выставок, Устроительный комитет столкнулся со значительными финансовыми трудностями, и ему пришлось обратиться за денежной помощью к императору (*Всероссийский съезд художников Труды* III: 187–188).

³⁴ Первое письмо Кандинского Кульбину датировано 24 июня 1910 г. Узнав, что Кульбин состоит председателем «художественно-психологической» группы

была возложена организация Секций живописи и скульптуры. 1/14 июля 1911 г. Кульбин информировал Кандинского из Куоккалы о планах съезда, в котором тот «принимает столь деятельное участие своими докладами»: «На съезде будут выставки. В двух из них уже возможно участие прогрессивных групп. В Устроительный комитет съезда были приглашены представители художественных обществ, в том числе Ваш покорный слуга. В заседаниях комиссии мы выработали главные тезисы о выставке (современных) художественных произведений. Соответственно этому, съезд разослал приглашения (30 апреля) (...)».³⁵ От имени получившей такое приглашение группы «Треугольник» Кульбин призвал всех мюнхенских художников, «имеющих вообще какое-нибудь отношение к России, например, живших в ней», участвовать в совместной с «Треугольником» выставке. Как явствует из дальнейшей переписки, Кандинский до самого конца не мог решить, выставлять ли ему свою живопись со-

вместно с одной из художественных групп Кульбина («Треугольник» или «ARS») или сделать это в рамках «Салона 2» Издебского.³⁶ В конце концов из всех этих выставочных планов так ничего и не вышло, и идея устроить всероссийскую художественную выставку была отложена до следующего съезда.³⁷

Учитывая новую роль Кульбина, ставшего, как мы видим, основным посредником между Кандинским и петербургским Съездом, совсем неудивительно, что, когда в декабре 1911 г. художник, занятый в Мюнхене спешной подготовкой первой выставки «Синего всадника», понял, что не сможет во время работы Съезда быть в Петербурге, он поручил чтение своего доклада на Съезде именно Кульбину. К тому времени их связывало, помимо планов совместных выставок, также сотрудничество в готовившемся к печати альманахе «Синий всадник», в который была включена статья Кульбина «Свободная музыка». 12 декабря 1911 г. Кандинский писал Кульбину:

«Треугольник», Кандинский обращался к нему от имени кхм с просьбой прислать устав, каталоги и другой материал.
«Наше еще молодое Об-во, по всем видам, близко по целям и стремлениям к вашим» (Письма Кандинского Кульбину-403). Завязалась интенсивная переписка, в которой, в частности, обсуждались планы совместных выставок в Германии и России.

³⁵ *mez Briefe von Kulbin an Kandinsky.*

³⁶ См. письмо Кандинского Кульбину от 12 декабря 1911 г. (Письма Кандинского Кульбину-406–407). Ср. письмо Кандинского Марку от 8 декабря 1911 г. (Kandinsky & Marc Briefwechsel-82). «ARS» — предположительно, то же самое, что и

«Художественно-артистическая ассоциация», о которой см. ниже, н. XXX.

³⁷ В докладе «Об устройстве всероссийской художественной выставки», с которым Кульбин выступил на общем собрании Съезда 3/16 января 1912 г., он объяснил причины того, почему эта выставка не могла быть организована к настоящему Съезду, и предложил устроить ее — по аналогии с французским «Salon des Indépendants» («Салоном независимых»), без жюри, — «к началу предстоящего второго <sic> Всероссийского Съезда Художников» (Всероссийский съезд художников в Труды III-119). При петербургском же Съезде 1911–1912 гг. были организованы выставки иконописи и художественной старины, художе-

ственной промышленности и кустарного дела, искусства книги и плаката, игрушек, а также выставка «Художественное воспитание в семье и школе и преподавание графических искусств». Среди них особое значение имела выставка древнерусской иконописи — первая в таком роде в следующем году такая же выставка была устроена в Москве в честь трехсотлетия дома Романовых.

«Буду Вам очень признателен, если Вы прочтете мой доклад "О духовном в искусстве", который, может быть, уже и напечатан. Не знаете ли чего-нибудь определенного по этому поводу? Съезд обещал мне прислать корректуру, да что-то пока ничего не выслал. Если бы я мог получить заранее 2 экземпляра, я бы отметил, что легко выпустить при чтении, а то слишком бы вышло длинно. Будут ли отдельно печататься тезы? Должен ли я их прислать?»³⁸ Ответ Кульбина не сохранился; согласно же резолюции, принятой в «первом отделе программы съезда» по докладу Кандинского, «тезисов, подлежащих обсуждению собрания, представлено не было».³⁹

13 января 1912 г., находясь в неведении относительно того, что происходило на съезде, Кандинский снова обратился к Кульбину: «Читал ли кто-нибудь мой реферат? Не будете ли Вы так добры попросить, чтобы мне были высланы труды съезда. Не могу ли получить #4 с моим докладом в пяти экземплярах или больше?»⁴⁰ Под «трудами съезда» Кандинский, очевидно, имеет в виду его «Вестники». Три первых номера были выпущены до открытия Съезда и были посвящены его подготовке, остальные десять содержали подробный отчет о

ходе его работы с 27 декабря 1911/9 января 1912 по 5/18 января 1912 гг. В них печатались списки «делегатов и членов» Съезда; программа каждого дня с указанием выступлений докладчиков по отделам, их времени и места; фамилии докладчиков; информация о назначенных на тот или иной день «осмотрах выставок и экскурсиях»; краткие сведения о заслушанных в предыдущие дни докладах и о принятых по ним резолюциях; наконец, программы, намеченные на следующие дни.⁴¹ Последний выпуск «Вестника» (#14) содержал краткий отчет обо всех постановлениях, принятых Съездом. Все «Вестники» раздавались участникам Съезда бесплатно. Тезисы доклада Кандинского в «Вестнике» напечатаны не были, тем не менее там было дважды, в выпусках #4 и #7, опубликовано его «Содержание».⁴² В хранящейся в фк библиотеке Кандинского, как и в МЭС, не сохранилось ни одного экземпляра «Вестника». Нет там также и опубликованного уже позднее, в 1914–1915 гг., трехтомного издания «Трудов» Съезда, но лишь фотографические снимки страниц из первого его тома с текстом «О духовном в искусстве», сделанные во второй половине 1960-х гг.⁴³

Трактат Кандинского был прочитан Николаем

³⁸ См. Ковтун Письма Кандинского Кульбину -407.

³⁹ И далее: «Поэтому трактат В. В. Кандинского не обсуждался, но было выражено пожелание, чтобы он был напечатан в "Трудах" Съезда» (Всероссийский съезд художников Вестник # 14-5). Данное сообщение, однако, не точно – обсуждение доклада на самом деле состоялось, но не на втором, а на первом заседании – 29 декабря/11 января (см. ниже).

⁴⁰ См. Ковтун Письма Кандинского Кульбину -407.

⁴¹ Всероссийский съезд художников Вестник # 4-15.

⁴² Всероссийский съезд художников Вестник # 4-17; # 7-3-4.

⁴³ Появлению этих репродукций в Неий у вдовы художника предшествовал любопытный эпизод, воспоминаниями о котором любезно поделился с нами Жан-Клод Маркаде. Около 1967 г. (сразу после публикации в Нью-Йорке русского

перевода «О духовном в искусстве», сделанного под эгидой Нины Кандинской) они с Валентиной Маркаде встретили в Русской консерватории им. Рахманинова в Париже Нину Кандинскую в сопровождении фотографа Евгения Рубина. Валентина Маркаде тогда только что получила из Библиотеки им. Ленина фоторепродукции издания 1914 г., заказанные через их друга Максима Архангельского. Чета Маркаде стала с энтузиазмом рассказывать вдове Кандинского об открытой ими первой рус-

Кульбиным в первом отделе Съезда, посвященном «вопросам эстетики и истории искусств». На семи заседаниях Отдела, председателем которого был проф. Дмитрий Айналов, почетными председателями – проф. Ливерий Саккетти, Александр Бенуа, барон Николай Врангель, Андрей Карелин, Владимир Мальмберг и Мстислав Фармаковский, было прочитано всего двадцать докладов. Отметим среди них: «О некоторых современных течениях в русской живописи» Айналова, где речь шла о переломе 1890-х гг., связанном с началом деятельности художественного объединения «Мир искусства» и расцветом стиля модерн; «Ритм в истории человека» князя Сергея Волконского, «О безобразном в эстетике и искусстве» Саккетти, «Живопись и музыка» Анатолия Дроздова, «О значении идеала в искусстве» Анатолия Кремлева, «Портреты Дюрера» Мальмберга. На фоне этих докладов вполне академического характера выступления, посвященные вопросам современного искусства, прозвучали особенно живо. Помимо «О духовном в искусстве» Кандинского, это были «Гармония, диссонанс и тесные сочетания в искусстве и жизни» и «Новые течения в искусстве» Кульбина, а также «Основы новой русской

живописи» Сергея Боброва. Последний доклад был даже повторен на одном из заседаний третьего отдела программы Съезда («Живопись и ее техника»). Кульбин читал доклад Кандинского на заседании, состоявшемся 29 декабря 1911/11 января 1912 г. в два часа дня под председательством проф. Саккетти. На том же заседании были прочитаны также доклады самого Саккетти и Кремлева. Как сообщил о докладе Кандинского «Вестник», «вследствие обширности трактата удалось прочесть лишь часть его. В оживленных прениях приняли участие князь С. М. Волконский, А. Н. Кремлев, профессор Д. В. Айналов и Н. И. Кульбин». ⁴⁴ 31 декабря/13 января в три часа дня выступлению Кульбина, прочитавшего вторую часть доклада, было посвящено целое дополнительное заседание первого отдела:

«Дополнительное заседание первого отдела было созвано председателем отдела, профессором Д. В. Айналовым, по заявлению группы членов Съезда для выслушания второй части трактата В. В. Кандинского – “О духовном в искусстве”, первая часть которого была доложена Н. И. Кульбиным, в заседании отдела 29 декабря.

ской редакции трактата. Ее же это весьма взволновало: «Новое русское издание очень хорошее!», – воскликнула она, имея в виду американскую книгу. «Но оригинал все же лучше!», – парировал Жан-Клод Маркаде.

⁴⁴ *Всероссийский съезд художников*
Вестник # 8-15-16.

Перед чтением трактата Н. И. Кульбин сообщил проспект органа нарождающегося искусства: "Le Chevalier Bleu" и отзыв Gérôme'a Ma sse о В. В. Кандинском.⁴⁴ Трактат В. В. Кандинского был принят сочувственно, прений за отсутствием времени (заседание закрыто к 5 1/2 ч.) не было».⁴⁵

В общей характеристике трудов первого отдела программы Съезда, предвещающей публикацию докладов, читаем:

«Само собой разумеется, что особенное внимание было уделено новейшим течениям в искусстве, тем течениям, которые столь сильно волнуют современное общество, вызывая жаркие споры за и против. Исключительный поэтому интерес представляли собой доклады Н. И. Кульбина ("Новые течения в искусстве"), В. В. Кандинского ("О духовном в искусстве") и делегата группы художников "Ослиный хвост" С. П. Боброва ("Основы новой русской живописи"). Их доклады, отличавшиеся жгучестью и злободневностью затронутых вопросов, естественно, вызвали оживленный обмен мнений.

Положения В. В. Кандинского, найдя острую и искреннюю поддержку, подверглись не менее остроумной и строгой критике. Еще более интересным было обсуждение credo "Ослиного хвоста", многие тезисы которого встретили серьезные возражения».⁴⁷

Докладами Кандинского, Кульбина и Боброва тема новейшего искусства на петербургском Съезде исчерпывалась, несмотря на всю ее актуальность, особо отмеченную на открытии Съезда Дмитрием Айналовым.⁴⁸ Заинтересованность Айналова, председателя первого отдела программы Съезда, в судьбах современного искусства проявилась, в частности, в его исключительно доброжелательном отношении к художественной теории Кандинского, которое он продемонстрировал как в своем выступлении в прениях по докладу художника 29 декабря, стенограмма которого воспроизводится нами ниже, так и в отчете о работе руководимого им отдела на закрытии Съезда:

«Я должен сказать, что у нас в секции прошел великолепно написанный и с душой доклад В. В. Кандинского, читанный Н. И. Кульбиным,

⁴⁵ Всероссийский съезд художников. Труды III-го.

⁴⁶ Всероссийский съезд художников. Вестник # 12-15.

⁴⁷ Kandinsky & Marc Briefwechsel-119.

⁴⁸ Имеется в виду, скорее всего, Предисловие Алексиса Меродака-Жано (подписанное "Gérôme-Maësse") к альбому Кандинского «Ксилографии», опубликованному издательством журнала "Les Tendances Nouvelles" (1909; см. Xylographies; текст Предисловия воспроизво-

дится Петелем, см. *Das graphische Werk* : 437-438). Отметим также статьи Меродака-Жано в журнале "Les Tendances Nouvelles" 1906-1907 г.: о гравюрах на дереве Кандинского (см. Gérôme-Maësse La gravure sur bois de Kandinsky) и посвященную работам Кандинского часть обзора выставки объединения "Les Tendances Nouvelles" в Народном доме в Анже (Gérôme-Maësse Le Musée du Peuple : 560-561; современное переиздание этого текста см. *Derouet & Boissel Oeuvres de Kandinsky*: 32).

⁴⁹ Всероссийский съезд художников. Вестник #10 : 17-18.

⁵⁰ Всероссийский съезд художников. Труды I-2.

который возбудил чрезвычайный интерес. Реферат этот не мог быть заслушан в одном заседании и его разделили на два, так как интерес возрастал и многие желали выслушать это сообщение. Если Вы на выставке встречаете изображение симфонии Бетховена в красках, если, с другой стороны, встречаете, что в красках как будто бесспорно внешние силы отражают орган передающий, если встречаете странные сюжеты, которые не поддаются принципиальному обсуждению, — я просил бы Вас обратиться к статье Кандинского, где он старался дать новую идеологию современного искусства и объяснить все странности явлений нашей жизни. К числу таких же интересных сообщений принадлежит сообщение Н. И. Кульбина "О новых течениях в искусстве", которое принадлежит к той же области и интересовало нашу секцию. Таковы были труды. Я надеюсь, что из моих слов явствует, что секция удовлетворяла своей задаче. Это действительно была история искусств, но в отражении жизни; каждый художник пришел, чтобы получить научное объяснение тех задач и вопросов художественных, которые его интересовали». ⁴⁹

В принятой единогласно на заседании первого отдела 3/16 января по предложению Айналова резолюции было постановлено «обратиться в президиум съезда с просьбой напечатать в "Трудах съезда", если таковые будут изданы, трактат В. В. Кандинского "О духовном в искусстве", заслушанный в заседаниях отдела».⁵⁰

Некоторые дополнительные подробности реакции публики на доклад Кандинского должны были содержаться в письме Кульбина, написанном им в Мюнхен сразу после заседания, на котором читался доклад. Письмо, к сожалению, не сохранилось ни в МЭС, ни в фк, и известно по пересказу Кандинского в письме Францу Марку от 17 января 1912 г.:

«Кульбин написал мне, что он прочитал на петербургском съезде мой доклад (мою книгу в сокращении), который вызвал очень большое воодушевление. После заседания "толпа людей устремилась в секретариат с просьбой распорядиться, чтобы Кульбин прочитал его еще раз от а до я". Как Вы знаете, я ожидал в лучшем случае лишь весьма малого успеха своей книги. Тем больше радуют меня такие

успехи. Кульбин написал мне сразу после заседания, и в его почерке еще явно чувствовалось волнение».⁵¹

А днем ранее, 16 января, художник благодарил Кульбина:

«Вы поймете, как приятно было мне слышать об интересе к моему докладу. Позвольте сердечно поблагодарить Вас за взятый на себя труд прочтения, объяснений, демонстрации и так далее. Я так был занят все это время (право, сверх меры!), что, как теперь вижу, забыл Вам отослать приготовленный для Вас экземпляр моей книги. Посылаю его теперь. Как Вы увидите, это – тот же доклад, но упланомеренный и дополненный. Я было хотел побудить издателя выслать несколько экземпляров на имя съезда, но, занятый по горло чужими делами, забыл и об этом своем деле. Очень жаль, конечно. И вот я к Вам с просьбою: не посоветуете ли при случае петербургским книжным магазинам (с иностранными книгами), указав на успех доклада, выписать мою книгу от издателя.

Книга эта, сверх моего ожидания, очень хорошо продается в Германии. Издатель ее – один из первоклассных немецких издателей по искусству. (Он же издатель “Синего всадника”, который уже в печати.) (...) Был бы Вам очень и очень признателен. Может быть, теперь найдется и русский издатель. Вы поймете, как мне жаль, что именно по-русски моей книги нет. Есть даже разговоры о переводе ее на английский язык».⁵²

Далее Кандинский просил Кульбина заказать для него в Петербургском бюро газетных вырезок отчеты о Съезде и те номера газет, где говорится о его докладе. «И еще раз сердечное Вам за все спасибо, – заканчивал художник свое письмо. – Меня очень тронуло, что Вы сейчас же написали мне о съезде».⁵³

«Кульбин мне пишет, что повторение доклада произвело бы большой успех, – сообщал Кандинский Мюнтер в письме от 20 января 1912 г. из Нюрнберга в Мюнхен. – Его просили прочитать его вторично в другом объединении, и он просит на то моего разрешения».⁵⁴ Речь, без сомнения,

⁵¹ См. Письма Кандинского Кульбину. 407–408.

⁵² В том же письме Кандинский спрашивал Кульбина о возможности организовать его большую персональную выставку в Петербурге (в Москве он хотел попросить об этом Давида Бурлюка, который ему «всегда так мило и охотно помогает»). Он также осведомлялся, не может ли тот через «Художественно-артистическую ассоциацию» («АХС») организовать концерт Шенберга в России.

⁵³ См. *mes Briefe von Kandinsky an Mûnter*.

⁵⁴ Кульбин прочитал на диспуте доклад «Свободное искусство как основа жизни», Давид Бурлюк – «О кубизме и других направлениях в живописи». В прениях с критикой «бубиного вальса» выступили Гончарова и Ларионов.

⁵⁵ См. Письма Кандинского Кульбину. 408–409.

⁵⁶ См. аргументацию Елены Халь в пользу того, что Цветная таблица должна

была быть знакома Малевичу до 1915 г. (*Hahl-Fontaine Die vielfältigen Varianten der Schrift* 174–75 *Anm.* 35). Были ли Цветная и другие таблицы из «О духовном в искусстве» продемонстрированы Кульбиным во время чтения доклада Кандинского, никак не отмечено ни в «Вестнике», ни в «Трудах Съезда». Отметим при этом, что в том же «Вестнике» сообщалось, что доклад самого Кульбина («Гармония, диссонанс и тесные сочетания в искусстве и жизни») «был иллюстрирован многочисленными рисунками»

идет о первом диспуте «Бубнового валета» о современном искусстве, который состоялся в Москве 12/25 февраля 1912 г. и стал знаменит благодаря скандальной распре «Бубнового валета» с «Ослиным хвостом». В программе диспута, действительно, был заявлен, но потом по неизвестной причине отменен доклад Кандинского «Эпоха Великой Духовности». 28 марта 1912 г. художник писал Кульбину: «О Вашем докладе в Москве⁵⁴ слышал от москвичей и частью из газет. Ведь вот что за город Москва! 1400 слушателей и 1000 несчастных кандидатов без мест! Вещь неслыханная, да и невозможная в Германии. (...) Писал ли я Вам, что книга моя имеет успех: менее чем в 3 месяца 1-ое издание разошлось и спешно печатается второе. Даже из Англии получаю отзывы и целые статьи о книге. Быть может, дождусь и русского издания».⁵⁵

Трактат Кандинского и стенограмма прений по нему были напечатаны в первом томе «Трудов Всероссийского съезда художников в Петрограде» в 1914 г. Текст, опубликованный, предположительно, по самой ранней машинописи, оставленной Кандинским в канцелярии Съезда осенью

1910 г., был подготовлен очень небрежно, скорее всего, без участия автора. Во всяком случае, в известных нам архивах Кандинского не существует никаких свидетельств того, чтобы художнику была выслана для чтения и исправления корректура набора; сам он впоследствии редко упоминал об этой публикации. Тем не менее ее значение велико – не только потому, что это единственное русское издание «О духовном в искусстве», увидевшее свет при жизни художника, но и потому, что в него включена Цветная таблица («Таблица IV»), «Элементарная жизнь простой краски и ее зависимость от простейшей среды», которая была исключена из первого немецкого издания трактата на самом последнем этапе его подготовки, в ноябре – декабре 1911 г. (во второй корректуре набора, датированной 28 октября, еще присутствуют на нее ссылки). Эта таблица, единственная цветная иллюстрация во всем первом томе «Трудов» Съезда, по-видимому, сыграла определенную роль в развитии беспредметных течений в русском искусстве, стоявшем на пороге «открытия» супрематизма.⁵⁶

(Всероссийский съезд художников Вестник # 9. 17).

Особый интерес вызывает стенограмма прений по докладу Кандинского, опубликованная в качестве приложения к нему. Как и в цитированном нами выше «Вестнике», так и в «Трудах» Съезда отмечалось, что эти прения, которые состоялись 29 декабря, сразу после прочтения первой части доклада, были весьма «оживленными».⁵⁸ Действительно, дошедшая до нас стенограмма прений – это интересное свидетельство того, что речь художника-теоретика вызвала чрезвычайно живой отклик у его современников, реагировавших на нее очень по-разному, но всегда весьма эмоционально.

Основными оппонентами в вызванной докладом Кандинского дискуссии выступили люди театра: князь Сергей Михайлович Волконский, художественный критик и театральный деятель, с одной стороны, а с другой – юрист, актер и писатель Анатолий Николаевич Кремлев.

В то время как первый высказался о докладе Кандинского в том смысле, что доклад вызывает «жуткое чувство, (...) когда сумасшедствие граничит с гениальностью», второй с этим не соглашался и отказывался признать доклад научным. Их спор отражал два разных подхода к искусству.

Кремлев, которого шокировала метафорическая манера выражаться художника, был автором публицистических и юридических статей, драм и стихотворений, много играл на провинциальных сценах, в основном трагические роли шекспировского репертуара, выступал в петербургских частных театрах, а также был мировым судьей и присяжным поверенным. Волконский, безусловно, вообще отличался большей восприимчивостью к широкой эстетической, а также религиозно-философской проблематике, а с 1910 г., когда он заинтересовался методом музыкально-ритмического воспитания Эмиля Жака-Далькроза, он оказался непосредственно близок многим темам, которые также волновали Кандинского. Известный пропагандист и популяризатор метода Жака-Далькроза в России, он был основателем Курсов ритмической гимнастики в Петербурге, издателем и редактором первого журнала ритмики «Листки Курсов ритмической гимнастики».

Весьма показательный сам по себе, спор Кремлева и Волконского интересен также тем, что в роли «третьей стороны» в нем выступил профессор Дмитрий Власьевич Айналов, замечательный искусствовед, ученик Никодима Павловича

⁵⁸ Всероссийский съезд художников
Труды 1 : 75. См. ниже, пп. 207 : 14.

⁵⁹ Всероссийский съезд художников
Труды 1 : 75–76. Существует английский
перевод прений, сделанный Джоном Боу-
ултоном: *On the Spiritual in Art* 1980 :
100–102.

Кондакова. Автор капитальных трудов по ранне-христианскому, византийскому, русскому искусству и искусству итальянского Возрождения, с 1903 г. он был профессором Санкт-Петербургского университета, членом-корреспондентом Петербургской Академии Наук (1914). Усмотрев укорененность цветовой теории Кандинского в учении Бецольда, он заявил, что «философский прием мыслить у Кандинского правилен» и что «трактата вроде трактата Кандинского, несомненно, двигают дело вперед». Такую оценку в устах признанного искусствоведа, безусловно, трудно переоценить.

Мы воспроизводим стенограмму прений по докладу Кандинского по публикации 1914 г. с незначительной правкой, в соответствии с нормами современной орфографии и пунктуации.⁵⁹

1.7 Стенограмма
прений по докладу
на Втором Всероссийском
съезде художников
в Петербурге

Доклад вызвал оживленные прения, в которых
приняли участие: Князь С. М. Волконский, А. Н. Крем-
лев, Проф. Д. В. Айналов и Н. И. Кульбин

Князь С. М. Волконский. Меня в первый момент подку-
пила личность г. Кандинского и его вера, с которой он
идет напролом, не беспокоясь о том, как будет при-
нято то, что многим может показаться несуразным.

Кроме того, меня всегда подкупает, когда тео-
софское начало проникает в то, что мне близко,
т. е. в искусство. Цифра 3, например, играла боль-
шую роль во все времена человечества и лежит
в основе многих верований. Лично меня треуголь-
ник интересовал всегда. Затем меня пленило раз-
деление на «что» и «как». Я присоединяюсь к тем,
которые говорят, что «как» самое главное в искус-
стве. Для уяснения того, в чем заключается эволю-
ция форм искусства, было бы в высшей степени

интересно составить целую галерею из одного сю-
жета. Тогда всем будет ясно, что не важно то, что
изображалось, а как изображалось. Наконец, до-
клад Кандинского интересен тем, что он является
одной из граней целого мировоззрения, притом
широко обоснованного. Однако я вполне ощущаю
то впечатление несуразности, которое произво-
дили кое-какие подробности, но я ощущаю и то
жуткое чувство, которое ощущается всякий раз,
когда сумасшествие граничит с гениальностью.

А. Н. Кремлев не согласен с подобной оценкой до-
клада и отказывается признать его научным, если
в нем говорится, что талант нужно понимать в виде
Евангелия, что в основе всего находится треуголь-
ник, что некоторые краски хочется погладить, а не-
которые краски острые, что соус в синем цвете, и т. п.
А. Н. Кремлев спрашивает, можно ли вывести за-
ключение о неразрывной связи между скрипич-
ными нотами и драматическим произведением из
того, что Чаев⁶⁰ имел обыкновение, прежде чем
написать пьесу для драматического театра, сыг-
рать ее на скрипке.

Господа, помилосердствуйте! Можно ли гово-
рить, что желтая краска означает радость, богат-

⁶⁰ Чаев, Николай Александрович (1824–
1914). – русский писатель и драматург;
автор поэмы «Надя», а также драм, ко-
медий, романов преимущественно на
исторические темы; по смерти Алексан-
дра Николаевича Островского заведо-
вал репертуарной частью московских
театров.

ство? Ведь это все равно что говорить, что тройка означает дорогу. Затем здесь говорилось, что треугольник есть существо со свойственным ему одному ароматом. Но треугольник — предмет, а не существо. Говорилось, что круг, ромб и треугольник суть равноправные граждане духовной державы. Извините, здесь я научного не вижу ничего. Сергей Михайлович указывает, что число 3 имеет какое-то магическое значение. Если $4 + 4 = 8$...

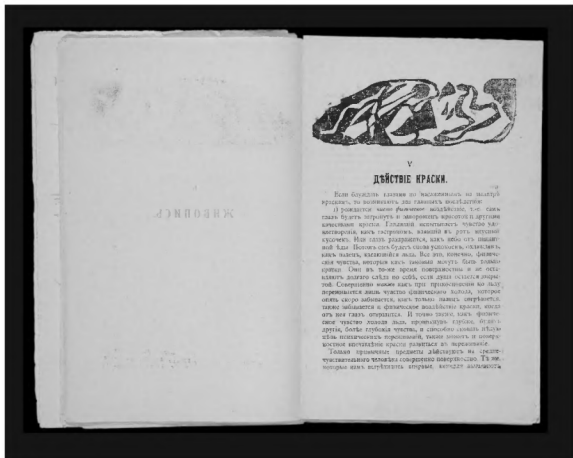
Князь С.М.Волконский. Виноват, есть мудрость халдейская...

А.Н.Кремлев. Есть мудрость народная, есть мудрость и науки. Я предпочитал бы, чтобы на съездах говорилось только о науке.

Проф. Д.В.Айналов, наоборот, не отрицает научности доклада Кандинского, так как в основе учения последнего о красках лежит учение Бецольда. Частое упоминание треугольника и пирамиды не должно никого смущать. В истории искусства постоянно приходится встречать пирамидальное построение композиций. По мнению Д.В.Айналова, философский прием мыслить у Кандинского правилен. Треугольник есть способ его выражения, а не теософская

величина. Тракаты вроде трактата Кандинского несомненно двигают дело вперед.
Н.И.Кульбин также высказался за высокую научную ценность разысканий Кандинского.

По окончании прений собрание выразило пожелание, чтобы трактат Кандинского «О духовном в искусстве» был напечатан в Трудах Съезда.



244-1

Верстка 22л1 второй русской редакции

«О духовном в искусстве»

» Москва, «Искусство», 1914

ск, Лос-Анджелес

ПРОЕКТ ПЕРВОГО РУССКОГО ИЗДАНИЯ
«О ДУХОВНОМ В ИСКУССТВЕ»
В ИЗДАТЕЛЬСТВЕ «ИСКУССТВО»

2.1 Вторая русская редакция:
1913–1914

Вторая русская редакция трактата «О духовном в искусстве», которую мы в настоящем издании условно обозначаем аббревиатурой P2, была подготовлена Кандинским для московского издательства «Искусство», руководимого Григорием Ангертом и Евсеем Шором. Именно ее Кандинский имел в виду, когда позднее упоминал в своих автобиографических текстах запланированное русское издание своего сочинения, которому помешала начавшаяся война.¹ В сентябре 1913 г. Кандинский, живший тогда еще в Мюнхене, пере-

работал свою раннюю русскую редакцию 1910 г. (P1), обогатив ее переводами ряда дополнений, поэтапно вошедших в пиперовские издания книги, а также написав новые дополнения сразу по-русски. Рукопись Кандинского была тотчас перепечатана в Москве на машинке, затем набрана и почти полностью сверстана. В первой половине 1914 г. были готовы 64 страницы верстки, но затем издательский цикл оборвался из-за забастовок в московских типографиях и начала Первой мировой войны.

Подробности встречи Кандинского с московскими издателями, подписания договора с ними, подготовки книги к изданию и т. д. мы узнаем из переписки художника с Габриэлем Мюнтер, Григорием Ангертом и Евсеем Шором, Гервартом Валь-

1 См. статью «Автохарактеристика», опубликованную в берлинском журнале «Das Kunstblatt» в 1919 г. («Selbstcharakteristik»; в русском переводе см. *Избранные труды* II : 19), а также вторящую ей в основном статью «Биографические сведения по сообщению В. Кандинского», опубликованную в книге Вила Громана из серии «Junge Kunst» («Biographischen Notizen nach Mitteilungen von W. Kandinsky»; *Grohmann Kandinsky* 1924 : 15) и переизданную Гансом Петелем и Еленой Халь (см. *Die Gesammelten Schriften* : 63).

2 Переписка Кандинского с Мюнтер хранится в MES; письма Ангерта и Шора Кандинскому – в MES и ГК. Письма Вальдена Кандинскому хранятся в MES, Кандинского Вальдену – в стиям-архив; переписка Кандинского с Вальденом частично опубликована (см. *Kandinsky, Münter & Walden Briefe und Schriften*). Наконец, письма отца и сына Садлеров Кандинскому хранятся в MES, ГК и GK; письма им Кандинского – в архиве Галереи Тейт; переписка Кандинского с Садлерами частично опубликована (см. *Glew*

Kandinsky and the Sadlers). Все эти письма были написаны на немецком языке, кроме писем Садлеров Кандинскому (по-французски) и переписки Кандинского с Ангертом и Шором (по-русски).

2.2 Предыстория договора о русском издании. Живопись и художественная теория Кандинского в России в 1910–1913 гг.

Поиски издателя для русской книги «О духовном в искусстве» были начаты Кандинским сразу по окончании работы над русским переводом «брошюры», в октябре–ноябре 1910 г., когда он предложил свою книгу Сергею Маковскому. Они были им настойчиво продолжены им после публикации немецкой книги у Рейнхарда Пипера и успеха доклада в Петербурге.³ За помощью Кандинский обратился к Николаю Кульбину, своему основному петербургскому корреспонденту того времени.³ Также, используя свои старые и новые связи, он пытается найти себе издателя в Москве, куда вновь приезжает осенью 1912 г. Однако теперь Кандинский находит московскую художественную ситуацию в корне изменившейся. Действуя осенью 1910 г. как представитель NKVM, он установил добрые отношения с объединением «Бубновый валет», участниками которого были в то время

Аристарх Лентулов, Петр Кончаловский, Илья Машков, Михаил Ларионов и Наталья Гончарова.⁴ Однако уже в конце 1911 г. Кандинский получил приглашение в Москву как от «Бубнового валета», членом которого он сам был, так и от отделившейся от «Валета» группы «Ослиный хвост» во главе с Ларионовым и Гончаровой. Порвав с NKVM в декабре 1911 г. и занимаясь подготовкой альманаха «Синий всадник» и одноименной выставки, Кандинский остался верен «Бубновому валету», в выставке которого в 1912 г. участвовал шестью своими картинами последнего времени.

Особенно близкие отношения сложились поначалу у Кандинского с Давидом Бурлюком, с которым он познакомился в Одессе в декабре 1910 г.⁵ В 1911–1912 гг. Кандинский, по-видимому, воспринимал Бурлюка как своего московского представителя, наподобие Кульбина, беспечивавшего ему связь с петербургскими художественными кругами. Так, в письме от 16 января 1912 г., прося Кульбина помочь организовать его выставку в Петербурге, Кандинский добавлял: «О Москве хочу списаться с Д. Д. Бурлюком, который всегда так мило и охотно мне помогает».⁶ А 24 июня того же года он писал Фоме Гартману: «Были здесь Бурлюк

³ См. цитированное выше (и: XXX) письмо Кандинского Кульбину от 16 января 1912 г.

⁴ См. письмо Кандинского Мюнтер из Москвы от 16/29 октября 1910 г., где он рассказывал о встрече со всеми этими художниками в доме у Лентулова (mes Briefe von Kandinsky an Mûnter).

⁵ См. письмо Кандинского Мюнтер от 28 ноября/11 декабря 1910 г. (mes Ibidem).

⁶ См. Письма Кандинского Кульбину: 408.

⁷ См. фонд Кочетовых 1 № 126-1v.

⁸ См. mes Briefe von Kandinsky an Mûnter.

⁹ Ср. на шмцитуле к текстам Кандинского в «Пощечине общественному вкусу»: «В В. Кандинский: Четыре маленьких рассказа из его книги "Klänge" (изд. R. Piper & C°, München) (Бурлюк & др. Пощечина общественному вкусу · 79). Все четыре стихотворения в прозе

(«Клетка», «Видеть», «Фагот», «Почему?») существуют также в макете русской редакции «Звуков» (см. об этом Соколов История и замысел альбома · 38 прим. 63). В фк сохранилась как издание «Пощечины общественному вкусу», так и ее рекламный листок (см. соответственно: Бурлюк & др. Пощечина общественному вкусу; фк Papiers personnels Manifestes vk 58).

¹⁰ Ср. свидетельство поэта, члена литературно-художественной группы кубофутуристов «Гилея» Бенедикта Лившица:

и Кончаловский. Оба полны планов и очень жалуются, что ты не любишь "Бубнового Валета". Entre nous < фр. между нами >: Бурлюк мне сделал разные предложения. Поздней осенью надеюсь лично участвовать».⁷

В октябре 1912 г. свое путешествие в Россию художник начал с Одессы, откуда в письме от 16/29 октября он сообщал Мюнтер: «Из Москвы получаю письма – меня там с нетерпением ждут, Бурлюк пишет: "Вы нам *ужасно* нужны!"» 30 октября/12 ноября 1912 г. Кандинский встретился в Москве с Бурлюком, а 3/16 ноября, уже из Москвы, он рассказывал в письме Мюнтер о своих делах: «"Бубновый валет" со своим альманахом (вчера заседание с семи до половины второго ночи), посещения художников с долгими разговорами, я должен написать "манифест" для "Бубнового вала" (уже написан), а для Петербурга перевожу мой "Вопрос о форме", который там будет прочитан в качестве доклада». И уточнял: «Сам я не поеду – доклад прочтут за меня».⁸ Под альманахом "Бубнового вала" художник, по-видимому, имел в виду футуристический сборник «Пощечина общественному вкусу», в котором были, в частности, напечатаны четыре его стихотворения,⁹ а под

«уже написанным» манифестом – скорее всего, свой (несохранившийся) текст, предложенный «валетам» в качестве «манифеста» и, очевидно, ими отвергнутый.¹⁰ В сборнике же, как известно, появился текст, который был создан несколькими неделями позднее: знаменитый программный манифест русского футуризма, подписанный Бурлюком, Крученых, Маяковским и Хлебниковым. От этого полемически-скандального текста Кандинский поспешил отмежеваться в напечатанном 4/17 мая 1913 г. письме в редакцию газеты «Русское слово».

Представляется наиболее вероятным, что работа над «альманахом» и «манифестом» и стала причиной охлаждения, а затем и разрыва Кандинского с «радикалами». Скорее всего, вначале Бурлюк рассчитывал на него как на теоретика группы, который должен был быть «выставлен как пушка против петербургских Бенуа».¹¹ Первым ядром этой пушки, возможно, и должен был стать тот самый «манифест», о сочинении которого Кандинский сообщал Мюнтер в цитированном выше письме. Остается лишь предположить, что изготовленное им пушечное ядро оказалось для Бурлюка и его друзей слишком малого калибра.

«Кандинский был в нашей группе человеком случайным» (*Лившиц Полутораглазый стрелец* 403).

¹¹ Предположительно, выражение Бурлюка, повторенное Кандинским в письме Мюнтер из Москвы от 9/22 ноября 1912 г.: «Многие хотят, чтобы я жил здесь. Здесь, например, нет никакого собственного теоретика, тем более для нового искусства. И меня выставят как пушку против петербургских Бенуа» (*Ibidem*).

Снаряд же, которым в конце концов они выстрелили из другой пушки, уже никак не устраивал Кандинского. Во всяком случае, еще во время интенсивного общения с «валетами», художник делился с Мюнтер своим желанием посещать в Москве не их одних, «но и других художников (символистов)», имея в виду Николая Рериха и Георгия Якулова.¹² А к концу своего пребывания в Москве, 25 ноября/8 декабря 1912 г., он уже писал Мюнтер: «С "Бубновым валетом" я покончил. Чистейшее NKVM. Долг свой я выполнил».¹³

Наконец в письме Вальдену от 10 мая 1913 г. Кандинский прямо заявлял, что отказывается приглашать на организуемый в Берлине «Первый немецкий осенний салон» («Erster Deutscher Herbstsalon») русских художников и предлагает Вальдену самому вступить с ними в контакт, посылая ему адреса Ларионова, Гончаровой и братьев Бурлюков: «Я бы не хотел лично приглашать этих художников, поскольку их способ художественной пропаганды стал мне со временем крайне несимпатичен».¹⁴ А на следующий день, 11 мая, Кандинский писал Вальдену: «Все последние новости, которые я получаю из Москвы, доказывают мне весьма красноречиво, как охотно и регулярно за-

малчивается там в последнее время моя работа. Два года назад, после некоторого перерыва, я показал на одной выставке в Москве три мои картины, которые вызвали необычайный интерес. В этом году я вышел из этого объединения, поскольку мне не понравилось, было просто отвратительно общее положение вещей и тон выставок, докладов и т. д. Публике, спрашивавшей о моих картинах, было сказано, что в этом году немцы (!) не были приглашены».¹⁵

В этой новой, неприятной для художника ситуации организация российского турне его персональной выставки и издание его книги «О духовном в искусстве» на русском языке приобретали для него особое значение. Именно в связи с этими выставочными планами Кандинский и писал Вальдену 11 мая 1913 г., предлагая ему в том, что касается Петербурга, действовать через Кульбина и художника и теоретика искусства Волдемара Матвея, к которым он позднее присоединил еще и Бориса Курдиновского.¹⁶ Последний был председателем созданной в начале 1912 г. в Петербурге Художественно-артистической ассоциации. На организованном ею 10 декабря того же года вечере в Петровском училище (Фонтанка, 62) Курдинов-

12 См. письмо Кандинского Мюнтер от 6/19 ноября 1912 г. из Москвы (*Ibidem*). О своем отдалении от разобщенных московских «радикалов» и сближении с «умеренным» Якуловым Кандинский писал также Вальдену, уже из Мюнхена, 20 декабря 1912 г. (см. *Kandinsky, Münter & Walden Briefe und Schriften* - 40).

13 См. *mes Briefe von Kandinsky an Münter*.

14 См. *Kandinsky, Münter & Walden Briefe und Schriften* 66–67.

15 *Ibidem* - 68.

16 О Курдиновском Кандинский сообщил Вальдену в открытке 26 мая 1913 г. (*Ibidem* - 73).

17 Ср.: «На экране будут показаны произведения дилетантов, детей, Henri Rousseau, Picasso, Matisse, народного творчества (баварская народная живопись), Marc, Mänter, Le Fauconnier, и т. д.» (в к. *Papiers personnels Manifestes* вк 64). Курдиновский, очевидно, неплохо подготовился к докладу. Сохранилось его

письмо Кандинскому от 1 декабря 1912 г., где он сообщал ему о том, что сам будет читать его доклад, и просил выслать ему какие-либо издания, где имеются его статьи на русском, немецком и французском языках (*mes Brief von Kurdinowsky an Kandinsky*). Во второй части диспута выступал Давид Бурлюк с докладом из двух частей: «Эволюция понятия красоты в живописи» и «Кубизм».

18 В к. *Papiers personnels Manifestes* вк 64. Из цитированной программы совершенно очевидно, что прочитанный Кур-

ский зачитал доклад Кандинского «Мерило ценности картины». Это был русский перевод статьи «К вопросу о форме», и чтение его, как значится в программе вечера, сохранившейся в фк, сопровождалось показом репродукций произведений круга «Синего всадника».¹⁷ Там же были опубликованы тезисы доклада:

- « 1. Форма есть внешнее выражение внутреннего содержания.
2. Форма многообразна.
3. Взятая абстрактно она одновременно всегда верна и всегда ложна.
4. Мерило ее правильности есть «внутренняя необходимость».
5. Признаки больших духовных эпох.
6. Наша эпоха: абстракция и реализма в искусстве.
7. Звучность внешняя и звучность внутренняя.
8. Принципиального вопроса формы не существует.
9. Враги искусства.
10. Мертвая материя есть живой дух.
11. Принципы конструкции.
12. Примеры».¹⁸

диновским в Петербурге доклад был русским переводом статьи «К вопросу о форме». Однако в научной литературе в течение многих лет повторялось, что на этом вечере он «читал и комментировал» главу vi из трактата «О духовном в искусстве». См. составленный Ниной Кандинской список изданий трактата (*Du Spirituel dans l'art* 1949 · 121). Не имея тогда возможности правильно идентифицировать разрозненные фрагментарные свидетельства и документы, публикаторы и исследователи Кандин-

ского долгое время путали заседание Художественно-артистической ассоциации в Петербурге в декабре 1912 г. с Всероссийским съездом художников, прошедшим годом ранее, и его публикацией 1914 г., а также со скупыми упоминаниями Кандинского о неудавшейся попытке издать до войны книгу в Москве. Так, Вил Громан утверждал в 1958 г., что только глава vi книги была переведена и опубликована Съездом (*Grohmann Kandinsky – Leben und Werk* · 82–83). О предпосланной американскому изданию

Одновременно с работой над русским текстом этого доклада в Москве в ноябре 1912 г., Кандинский пытался устроить русское издание «О духовном в искусстве». Для этого он обратился за помощью к своим новым «более умеренным друзьям – символистам». Так, в одном из писем к Мюнтер он упоминал предстоящую встречу с «одним крупным издателем», устроенную через «милейшего Якулова».¹⁹ Встреча, скорее всего, не состоялась, а летом 1913 г., с неудовольствием обнаружив, что Якулов сблизился в Париже с Делоне, Кандинский сообщал Мюнтер почтовой карточкой прямо из берлинского бюро Вальдена: «Все мои подозрения относительно Якулова и Делоне» подтверждаютс. Мы хотим с Делоне» обойтись сурово».²⁰

Здесь нам следует остановиться на истории отношений Кандинского с Робером Делоне, которые уже за год до того вошли в критическую стадию. Интенсивное общение двух художников пришлось на краткий отрезок времени – осень–зиму 1911/12 г.²¹ Поначалу оно было посвящено главным образом сотрудничеству Делоне с редакцией «Синего всадника».²² Однако уже в апреле 1912 г. между художниками вспыхнула дискуссия на тему

«О духовном в искусстве» 1949 г. справке Виттенборна см. н-207:14. Отметим, однако, что сами по себе эти ошибки весьма симптоматичны и лишь подтверждают действительную связь между статьей «К вопросу о форме» и трактатом «О духовном в искусстве».

10 Письмо Кандинского Мюнтер от 3/16 ноября 1912 г. из Москвы (*mes Briefe von Kandinsky an Münter*). «С Якуловым у нас замечательное взаимопонимание, может быть, больше, чем с другими, и он очень

живописной конструкции, в ходе которой сразу же обнаружили серьезные теоретические расхождения.²³ Кандинский узнал о том, что Делоне работает над созданием собственной живописной теории, а вскоре идеи французского художника-теоретика начали распространяться в Германии.

В связи с персональной выставкой Делоне в январе–феврале 1913 г. в Берлине Герварт Вальден напечатал в журнале «Der Sturm» в немецком переводе теоретические статьи французского художника и его пылкого защитника Гийома Аполлинера.²⁴ В феврале там появилась статья последнего «Современная живопись», в которой, как и в его вышедшей через месяц в Париже и быстро ставшей знаменитой книге «Художники-кубисты: эстетические размышления» (март 1913), было заявлено о существовании орфизма.²⁵ Этим термином, слишком туманно-«литературным» для живописцев, Аполлинер обозначил художественное явление, призванное отныне противостоять кубизму Пикассо; оно объединяло вокруг Делоне целый ряд самых разнообразных художников, среди которых Дюшан, Пикабия и Леже. Согласно на-

печатанной в журнале «Der Sturm» статье «Современная живопись», в сферу влияния орфизма оказались вовлечены и немецкие художники Кандинский (sic), Марк, Мюнтер и другие, а также итальянские футуристы.

Это не могло не восприниматься Кандинским как серьезная угроза конкуренции со стороны Делоне, с которым нередко его путали, как о том свидетельствует цитированная выше приписка Мюнтер к письму Кандинского Вальдену от 24 июня 1913 г., с просьбой очень энергично заботиться о том, чтобы на выставках вместе с картинами художника выкладывались и его книги, что «может быть, отучит господ писателей приклеивать ему этикетку “орфиста”». ²⁶ А еще за полтора месяца до того, 11 мая, Кандинский писал Вальдену: «Я слышал, что недавно появившийся орфизм имеет удивительное сходство с моими идеями. Я совсем не хочу вникать в это дело, но был бы не против, чтобы мое “Духовное” вышло на французском языке!». ²⁷

хочет мне помогать», — отмечал Кандинский. В том же письме он сообщил Мюнтер о работе над «русским переводом “Вопроса о форме” для Петербурга»

²⁰ Ibidem. Ср. в автобиографии Якулова: «В Париже я был представлен Роберу Делоне, занимавшемуся решением проблем ритмического и темпового движения света и цвета, обозначаемого им словом “симультанизм” (...) Мы провели в работах и беседах лето — я познакомил его на иллюстрациях с некоторыми положениями своей теории солнца, близкой ему как колористу» (Саркисян Якулов-49).

²¹ См. опубликованную французским историком искусства Бернаром Доривалем по-немецки переписку Кандинского с Робером и Соней Делоне с 28 октября 1911 по 13 апреля 1912 гг. (Dorival Briefwechsel von Robert Delaunay-52–58).

²² Согласно письму Кандинского Мюнтер от 29 сентября 1912 г., Делоне планировал даже французское издание альманаха в переводе художницы Елизаветы Эпштейн (см. mes Briefe von Kandinsky an Münter).

²³ См. публикацию на языке оригинала (французском) и в немецком переводе писем Кандинского Роберу Делоне от 1

апреля и Робера Делоне Кандинскому от 3 апреля (Derouet Kandinsky — Robert Delaunay-187–193).

²⁴ Среди этих публикаций теоретических рассуждений Робера Делоне в берлинском журнале, отметил: вышедшую под именем художника статью «О свете», в переводе Пауля Клее (см. Delaunay Über das Licht), и под именем Аполлинера статью с французским названием, где приводятся высказывания Делоне «о конструкции реальности в чистой живописи» («Рéalité, чистая живопись» см. Apollinaire Réalité, peinture pure).

²⁵ См. Apollinaire Les peintres cubistes-69;

В июле же 1913 г. Кандинского серьезно обеспокоили книжные проекты, объединившие на время супругов Делоне с Якуловым. 26 июня/9 июля 1913 г. Кандинский писал Мюнтер из Москвы: «Вальден прочел мне длинное письмо от Делоне, в котором тот пишет о Якулове: книга "выйдет в Москве" (!) и Вальден должен ее издать по-немецки (...)».²⁹ Имелись в виду так называемые «симультантные книги», где «симультантность» (первоначально связанная с симультантным, т. е. одновременным, цветовым контрастом, на который опирались в своей живописи супруги Робер и Соня Делоне) рассматривалась широко, вообще как одновременность восприятия, в частности, текста и изобразительного ряда. Известен задуманный Якуловым, по-видимому, именно в это время проект «Книга Солнца Светов: симультантные Восток – Запад», куда должны были быть включены двадцать цветных репродукций работ Робера Делоне и самого Якулова.²⁹

Выход в свет в конце сентября 1913 г. «симультантной книги» Сони Делоне-Терк и Блеза Сандра «Проза о Транссибирском Экспрессе и

Маленькой Жанне Французской», очевидно, спустил все планы Якулова. Один из экземпляров «Симультантной книги» был подарен авторами другу Сони Александру Смирнову — филологу, приват-доценту Петербургского университета.³⁰ В октябре 1913 г. Смирнов, незадолго до этого приехавший из Парижа, решил устроить в петербургском артистическом подвале «Бродячая собака» вечер, посвященный «Симультантной книге». Об этом узнал Якулов, который попытался пригласить в Петербург Сою и Робера Делоне, но в конце концов приехал туда сам и 22 декабря 1913/4 января 1914 гг. выступил в прениях по прочитанному Смирновым докладу «Simultané — новое течение во французском искусстве». Чтобы доказать свой приоритет по отношению к Делоне, Якулов уже двумя днями ранее, 20 декабря/2 января, выступил там же с докладом о собственной теории, а 1/14 января выпустил вместе с композитором Артуром Лурье и поэтом Бенедиктом Лившицем полемический манифест «Мы и Запад». В свою очередь, Кандинскому не терпелось взглянуть на «Симультантную книгу» Сандра-Делоне;

Idem Die moderne Malerei.

²⁹ См. и: 207: 14.

²⁹ См. *Kandinsky, Münter & Walden Briefe und Schriften*—68–69. См. также более пространную цитату из этого письма ниже, и: 207: 14.

²⁹ *mes Briefe von Kandinsky an Münter*. Ср. в письме Вальдена Роберу Делоне от 8 июля 1913 г.: «Другого Вашего предложения относительно московской книги я не понял. Пожалуйста, попросите Вашу супругу повторно мне об этом написать по-немецки. Может быть, речь идет о сочинении г. Якулова, но я давно еще

слышал в Мюнхене, что начиная с 1912 г. права на его немецкое издание принадлежат "Синему всаднику"» (*Dorival Briefwechsel von Robert Delaunay*—72).

²⁹ «*Livre des Soleils Lumières: Orient – Occident simultané*». В Фонде Делоне Национальной библиотеки Франции сохранились четыре страницы многоцветного типографского монтажа этой книги. Согласно Оглавлению (на французском языке), текст в ней должен был быть на русском и английском языках (см. *Marcadé Robert Delaunay et la Russie*—69, 72 *rept*).

³⁰ «*Livre simultané*» «*La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*». Этот экземпляр с дарственной надписью авторов Александру Смирнову в настоящее время хранится в собрании западноевропейского рисунка Эрмитажа (описание этого экземпляра см. *Кантор-Гуковская Симультантная книга*—132–133, 140). «Симультантная книга» представляет собой длинную узкую полосу бумаги размером 198 х 36,5 см, на правой стороне которой расположен текст поэмы Сандра — это его впечатления о пребывании в России в 1903–1907 гг. (в русском переводе см. *Сандра*

он писал Вальдену 13 ноября 1913 г.: «Хороша ли livre simultanée? Могу ли я ее получить для ознакомления?»³¹

Столь досаждавший Кандинскому в 1913 г. орфизм и симультанизм Делоне был лишь одной составляющей той «гегемонии Парижа» в России, против которой Кандинский, как он писал Мюнтер из Москвы летом 1913 г., «делает что может». ³² Он пытается, в частности, ускорить русское издание «О духовном в искусстве», а также найти возможность для перевода книги на французский язык. Художник почувствовал в Москве резкую перемену обстановки, обусловленную укреплением связей с Парижем, что отразилось, в частности, в публикации сделанного художником Матюшиным русского перевода нескольких глав книги «Du "cubisme"» («О "кубизме"») Альбера Глеза и Жана Метценже и в порожденной ею дискуссии о кубизме и «четвертом измерении», имевшей столь важное значение для дальнейшего развития нового русского искусства.³³

По всему миру: 11–31), напечатанный типографским способом шрифтами разного размера в несколько красок, а левая заполнена «симультанной живописью» Сони Делоне-Терк, сделанной вручную акварельными красками по заранее подготовленному эскизу при помощи трафарета. Тираж книги не превысил ста экземпляров (в выходных данных значится 150); тридцать из них сложены вдоль и затем поперек и вложены в небольшую пергаментную обложку, расписанную художницей масляными красками.

³¹ См. Kandinsky, Münter & Walden *Briefe und Schriften*. 131.

³² «Что могу, я делаю и против гегемонии Парижа. Эта мысль повсюду вызывает симпатию. В любом случае, давно пора покончить с подобострастием по отношению к французам» (письмо от 19 июля/1 августа 1913 г.; *mes Briefe von Kandinsky an Münter*).

³³ См. об этом Бессонова & др. Москва–Париж: 1–58–60. См. также Глез & Метценже О кубизме.

2.3 Договор
о русском издании
«О духовном в искусстве»
и начало сотрудничества
с издательством
«Искусство»

В контексте нарастающего присутствия французского искусства и его теоретиков в России, Кандинский должен был особенно радоваться, когда обе его связанные с Россией мечты — показать персональную выставку и издать книгу «О духовном в искусстве» — нашли наконец отклик. В мае 1913 г., незадолго до своей очередной поездки в Россию, художник узнал от Кульбина о желании Надежды Добычиной выставить его картины в недавно созданном ею в Петербурге «Художественном бюро»,³⁴ а также получил наконец предложение издать русский перевод книги «О духовном в искусстве». С этим предложением к нему обратились 16/29 июня 1913 г. владельцы издательства «Искусство» Григорий Ангерт и Евсей Шор:

«Милостивый государь г. Кандинский!
Мы недавно узнали от г. Кожебаткина³⁵
про Ваше желание увидеть свой труд в рус-
ском издании.

Имея в виду в ближайшем будущем вы-
пустить ряд переводных и оригинальных
сочинений по вопросам искусства, мы с
удовольствием готовы пойти навстречу
этому желанию взять на себя перевод и
издание "Das Geistige in der Kunst".

Считаем своим долгом заверить,
что приложим все старания к тому, чтобы
Ваша книга была хорошо переведена и
издана.

Если Вы найдете наше предложение
приемлемым, то просим прислать разре-
шение, законным образом оформленное,
на имя издательства "Искусство" —

Е. Шор и Г. Ангерт
с совершенным почтением.
Ангерт и Шор Москва, Кресто-
воздвиженский пер., д. 7». ³⁶

³⁴ 30 мая 1913 г. Кандинский писал Вальдену, что, по словам Кульбина, «образованная дама, госпожа Добычина», с удовольствием организовала бы его выставку, и добавлял: «Она неоднократно просила меня о книгах и картинах. К сожалению, это затянuloсь» (*Kandinsky, Mütter & Walden Briefe und Schriften*: 74–75). См. также письмо Кандинского Вальдену от 20 июня 1913 г. (*Ibidem*: 78–79).

³⁵ Очевидно, имеется в виду книго-издатель Александр Кожебаткин.

³⁶ См. *mes Briefe des Verlags "Iskusstvo" an Kandinsky*

По указанному в письме адресу располагалось бюро «Бетховенской студии» известного пианиста Давида Шора,³⁷ в издательском отделе которой работал его сын Евсей, в то время студент математического факультета Московского университета. Вместе с Григорием Ангертом, он занимался там публикацией музыкальной литературы.³⁸ Основывая собственное издательство, они хотели распространить свою деятельность на более широкие вопросы искусства.³⁹

По приезде в Москву, 11/24 июля 1913 г., Кандинский сообщал Мюнтер о предстоящей встрече с Ангертом: «Он музыкант, но, надеюсь, не à la Пипер...». И на следующий день в новом письме: «Ангерт — это мой издатель. Очень милый, и насколько же он отличается от Пипера!! Образованный музыкант, он не хочет, чтобы его издательство занималось коммерцией, одни только идеи». 17/30 июля Кандинский писал ей же: «Со здешними издателями я заключаю договор. Получаю 20% чистой прибыли. Книга будет оформлена по моему вкусу и так далее». «Моя книга "Духовное"

выйдет здесь до января», — уточнял он уже на следующий день в очередном письме, а 19 июля/1 августа наконец объявлял: «Договор с издателем заключен — 20% чистой прибыли с первого издания, 30% в случае следующих. Возможно, что к тому времени выйдет по-русски также и монография. Я задал вопрос Вальдену, сколько могут стоить дополнительные 500 экземпляров и возможно ли напечатать в Германии и русский текст». А еще через несколько дней, 27 июля (дата русского почтового штемпеля на письме), Кандинский писал подруге: «Ангерт хочет, "если дело пойдет на лад", издать как можно скорее и мою монографию и, возможно, взяться за "Синего всадника" (Делишки идут весьма неплохо!) Он выписал себе также и "Звуки"». ⁴⁰

Отметим, что идея попросить Вальдена напечатать лишние экземпляры «монографии», то есть готовящегося в издательстве «Der Sturm» альбома «Kandinsky 1901–1913», а также тотчас заняться подготовкой его русского текста, была связана с конкретизацией планов петербургской

³⁷ О Давиде Шоре и «Бетховенской студии» см. выше, нр 207:14.

³⁸ Согласно «Curriculum vitae», составленному для РАХН в 1922 г., Евсей Шор окончил классическую гимназию в Москве в 1909 г. и математический факультет Московского университета в 1916 г. (последнее не подтверждается документами Университета; прервав занятия во время войны, Шор, предположительно, окончательно решил оставить математическую стезю и был отчислен из университета в 1917 г.; см. Khazan Berdyayev and Shor - 81). Согласно все тому же «Curriculum vitae», параллельно с учебой в университете, Евсей занимался теорией и историей искусства в

Гейдельбергском и Мюнхенском университетах. В 1914–1919 гг. он был ученым секретарем и лектором по истории искусства в «Бетховенской студии» (См. фонд гаха Личные дела #705:2). О его старшем компаньоне Григории Ангертне нам ничего не удалось узнать.

³⁹ Отметим, что и просветительская и образовательная деятельность «Бетховенской студии» выходила за чисто музыкальные рамки. См. в разделе «Хроника» московского еженедельника «Музыка» от 19 января 1913 г. (Музыка #113:62).

⁴⁰ См. письма Кандинского Мюнтер (mes Briefe von Kandinsky an Mûnter).

⁴¹ См. письма Кандинского Мюнтер и Вальдену от 17/30 июля 1913 г. (mes Briefe von Kandinsky an Mûnter, Kandinsky, Mûnter & Walden Briefe und Schriften-84).

⁴² См. письмо Кандинского Добычинной от 25 июля 1913 г. (Турчин Кандинский в России-431).

⁴³ Речь в этой переписке идет о русском варианте обложки и о русской подписи художника под его фотографий в «монографии». См. письма Кандинского Вальдену от 17 сентября и от 25 октября 1913 г. (Kandinsky, Mûnter & Walden Briefe und Schriften- 91–92; 115–118). 30 октября Вальден сообщает художнику о том, что встретился с Ангертом, который

выставки. Действительно, одновременно с переговорами с издателями, 16/29 июля 1913 г. Кандинский встретился в Москве с Надеждой Добычиной и договорился с ней о проведении большой выставки своих картин осенью; при встрече они говорили о необходимости располагать к тому времени в Петербурге «монографией» художника.⁴¹ Недели позже, узнав, что его произведения будут заняты на «Первом немецком салоне» в Берлине в течение всех осенних месяцев, художник предложил Добычиной перенести его петербургскую выставку на зиму.⁴²

Наметившаяся, таким образом, в июле 1913 г. в Москве программа по распространению искусства и художественных идей Кандинского в России, согласно которой издание русского перевода «О духовном в искусстве» и «монографии» художника московским издательством «Искусство» планировалось на фоне организации его большой выставки, строилась по той же схеме, что и пропагандистская кампания Вальденовского журнала «Der Sturm», в ходе которой имя Кандин-

ского сделалось известным всей Германии. Осенью 1913 г., уже из Мюнхена, художник пытается организовать печатание в Берлине пятисот экземпляров своей «монографии» специально для России, для чего интенсивно переписывается с Вальденом и налаживает его сотрудничество с Ангертом.⁴³ Кроме того, у московских издателей возникла идея «маленькой книжки» о Кандинском (краткие статьи, в том числе статья Марка «Кандинский», подборка критики pro et contra, автобиография русского художника), в которой можно увидеть некий pendant к опубликованному в журнале «Der Sturm» «Протесту в защиту Кандинского».⁴⁴ Три книги Кандинского, над которыми работало московское издательство «Искусство» осенью 1913 г., призваны были стать основным козырем в переговорах художника с владельцами галерей в Москве и Петербурге. Добычина, однако, решила отложить его выставку «в связи с понижением интереса публики к новому искусству».⁴⁵ Теперь все надежды возлагались на Ангера, который начал переговоры с Сергеем

ему очень понравился (mes Briefe von Kandinsky an Walden).

⁴⁴ См. письмо Кандинского Вальдену от 25 октября 1913 г.; ср. его же письма Вальдену от 5 и 12 ноября (Kandinsky, *Münter & Walden Briefe und Schriften*, 117, 126, 130). Под автобиографией имеется в виду небольшой текст Предисловия к каталогу выставки Кандинского, запланированной в мюнхенской галерее Ганса Гольца в сентябре 1912 г. и которая состоялась в октябре того же года в берлинской галерее «Der Sturm» (в русском переводе автобиографию см. *Избранные труды* 1-256-257). О «Протесте в защиту Кандинского» см. выше, № 207: 14. Статья Марка «Kandinsky» была опубликована в ноябрьском номере журнала «Der Sturm» за 1913 г. (№ 186/87); современное переиздание см. *Marc Briefe, Schriften und Aufzeichnungen* 255-256).

⁴⁵ См. письмо Кандинского Вальдену без даты (Kandinsky, *Münter & Walden Briefe und Schriften* 106).

⁴⁶ См. письмо Кандинского Вальдену без даты (Kandinsky, *Münter & Walden Briefe und Schriften* 106).

Щукиным о выставке в Москве, успех которых, однако, находился в прямой зависимости от выхода в свет этих трех книг.⁴⁶

Трудно не обнаружить определенной закономерности в том обстоятельстве, что распространение живописного и литературного творчества Кандинского в России взяли на себя представители музыкальных кругов. Ведь эти круги были с самого начала наиболее восприимчивы к художественным идеям Кандинского: вспомним его доклады в Москве осенью 1910 г., в организации которых приняли участие Фома Гартман, Болеслав Яворский, Надежда Брюсова и Евгений Богословский.⁴⁷ Фома Гартман, Болеслав Яворский, Надежда Брюсова и Евгений Богословский.

В то время издательство «Искусство» только организовывалось, и желание Кандинского иметь трибуну для распространения в России своей теории живописи замечательно вписалось в планы Ангера и Шора перейти с музыкальных изданий на литературу об искусстве более широкого профиля; причем Кандинскому, столь заинтересованному в борьбе с французским засильем, безусловно импонировала их явная ориентация на Германию.⁴⁸ Не случайно первой книгой, которую вы-

пустило издательство «Искусство», стал сделанный вместе Ангертом и Шором перевод книги Курта Германна «Борьба за стиль. Проблемы современной живописи». В этой вышедшей на русском языке в Москве в 1913 г. книге в статье «От издателей» мы находим изложение издательского кредо молодых просветителей:

«В наше время искусству приходится переживать тяжелые испытания; отовсюду нахлынули новые течения и обрушились на те законы и принципы, которые казались незыблемыми.

Представляя собой явление вполне законнообразное, эти новые течения застали, однако, русское общество совершенно неподготовленным. Большинство не знает, что такое модернизм в его бесчисленных современных разветвлениях, где он порывает и в чем сохраняет связь со старым. Между тем каждому мало-мальски интеллигентному человеку необходимо выяснить и обосновать свое отношение к этому явлению, которое не перестает расти шири и вглубь, и примкнуть или к числу его адептов, или к сонму объявивших против него кре-

⁴⁶ См. в письме Кандинского Вальдену от 6 января 1914 г.: «Ангерт написал мне очень подробно. Он хотел бы склонить на мою сторону даже Щукина. Он с ним уже разговаривал. Щукин сказал, что хотел бы ближе познакомиться с моим искусством. Этому будут содействовать три русские книги, полагает Ангерт. Они выйдут, правда, только в середине февраля — в чем я, впрочем, сомневаюсь: типографии перегружены, и грядут еще другие трудности» (*Ibidem*: 151).

⁴⁷ См. об этом выше, и: 207: 14. Отметим также, что определенную известность в московских музыкальных кругах книга Кандинского должна была получить только после ее издания в Мюнхене, благодаря заметке Фомы Гартмана в еженедельнике «Музыка» в феврале 1912 г. (см. Гартман Рецензия).

⁴⁸ См. в письме Кандинского Мюнтер от 6/19 ноября 1912 г. из Москвы: «Моей задачей было посеять здесь среди художников как можно больше свободы

и укрепить связь между Россией и Германией» (*ms Briefe von Kandinsky an Mänter*).

⁴⁹ Германн Борьба за стиль—3—5.

стовый поход. Но для того, чтобы занять такую решительную позицию, надо знать задачи и тактику сторон. Как модернисты, так и их противники в большинстве случаев не дают пока пригодного для цели такого познания материала. К крайним течениям проявляется крайнее отношение, и в пылу полемики чаще пускают в ход аргументы сердца, чем доводы рассудка. Мы считаем поэтому, что в русском обществе назрела потребность в книге, которая знакомила бы читателя со всеми новыми течениями в литературе, музыке, живописи и скульптуре, исследовала бы причины их возникновения и развития, устанавливала бы преемственную связь и взаимоотношения между ними и старым искусством. Давать такую книгу – и есть та цель, которую поставило себе наше издательство.

Для первого опыта мы остановились на работе немецкого художника Курта Германна, который является провозвестником неомпрессионизма в Германии и одним из лучших идеологов этого сильного, серьезного течения. В будущем мы дадим еще

целый ряд оригинальных и переводных трудов, посвященных вышеуказанным вопросам. Критерием, который мы кладем в основу выбора трудов для нашего издания, является объективность, поскольку она мыслима со стороны серьезных исследований, отсутствие резких полемических выпадов, серьезность мысли, художественность формы».⁴⁹

Кандинский не мог не почувствовать духовного родства с высказанными в этой статье идеями Ангерта и Шора. По широте охвата новых течений искусства и стремлению не порывать с художественными традициями прошлого, их переводческо-издательская и культурно-просветительская деятельность несомненно приобретала в его глазах роль pendant к его собственной художественно-организаторской деятельности, основанной на «идее "Синего всадника"». Перед Кандинским открывалось широкое поле деятельности, и он недолго думая активно включился в организацию издательского плана «Искусства», помогая молодым людям советами в выработке издательской политики.⁵⁰ 6 октября 1913 г. Кандинский писал из Мюнхена Альфреду Кубину:

«Мое давнишнее желание исполнилось, и у меня в Москве есть теперь издательство. Оба издателя молодые музыканты, успешно основавшие три-четыре (?) года назад что-то вроде музыкального училища (теория), потом стали музыкальными издателями,⁵¹ а сейчас (с недавнего времени) начали издавать вообще «искусство» (в том числе две мои книги). Они меня спрашивали об интересных немецких книгах, и я, разумеется, сразу назвал «Другую сторону». Я им рассказал по возможности точно, кто такой Кубин, — художник, мыслитель, человек. Мы тотчас же сошлись на том, что Ваша книга будет иметь очень большой успех именно в России. (...) Ангерт замечательно говорит по-немецки, и если вы договоритесь, сможет перевести Вашу книгу. Поскольку издательство еще молодое (и мне очень важно быть изданным в Москве), то я получил следующие условия (что должно остаться между нами): первое издание — 20% чистой прибыли, все расходы берет на себя издатель. В

несколько минут договор был подписан, насколько это отличается от Пипера! Вы получите, наверное, более выгодные условия, моя книга — это ведь «теория». Что касается меня, то я буду очень рад, если «Другая сторона» будет переведена на русский язык».⁵²

В книге Германа анонсировались «Бетховен» Пауля Беккера (в переводе Ангерта) и «О духовном в искусстве (в частности о живописи)» Кандинского. О последней там было написано: «В нашем издании она выходит впервые по-русски с дополнениями в увеличенном виде». В вышедшей в следующем, 1914 г. книге Вадима Шершеневича «Футуризм без маски» анонс книги Кандинского («В нашем издании впервые появляется на русском языке в дополненном виде, с многочисленными иллюстрациями»)⁵³ открывает рубрику «Новые идеи в живописи». В этой рубрике помещен также анонс «Альбома картин» Кандинского: «роскошное художественное издание, с семейдо-стью иллюстрациями и сопровождающим текстом, охватывающее все творчество художника».

⁵⁰ 14/27 июля 1913 г. Кандинский пишет из Москвы Мюнтер прямо из издательства письмо с просьбой срочно узнать для Ангерта источник цитаты в книге Германа и в какой тетради берлинского журнала «Kunst und Künstler» был напечатан немецкий перевод статьи Матисса «Заметки художника» (mes Briefe von Kandinsky an Münster).

⁵¹ Имеется в виду «Бетховенская студия» Давида Шора и ее издательский отдел, который Кандинский здесь смешивает с издательством «Искусство».

⁵² kubin-archiv Briefe von Kandinsky an Kubin. Неизвестно, вступили ли, как того хотел Кандинский, русские издатели в контакт с Кубиным; во всяком случае, его роман не был тогда переведен на русский язык. Другой, же, по-видимому, также инициированный Кандинским перевод был действительно сделан Ангертом и увидел свет в издаваемом им и Евсеем Шором «Музыкальном альманахе». Это статья Шенберга (см. Шенберг Проблемы преподавания искусства). Ср. в письме Шенберга Кандинскому от 28 сентября 1913 г.: «С удовольствием дам журналу

<sic> "Искусство" мою статью о "Преподавании искусства". Должен ли я послать ее прямо туда? Не знаю, есть ли у меня еще один экземпляр. — Только что нашел один, и посылаю его. Сошлюсь на Вас» (Kandinsky & Schönberg Briefwechsel-62).

⁵³ Ср. анонс «О духовном в искусстве» в «Музыкальном справочнике на 1914 год», изданном под редакцией Ангерта и Шора (Ангерт & Шор Музыкальный справочник-нумер. стр.).

⁵⁴ До сих пор марка издательства оставалась вне поля зрения исследователей

На титульном листе книги Шершеневича в качестве «марки издательства», как бы мвонлизируя союз художника с московским издательством воспроизведен перевернутый при издании рисунок Кандинского (л 122-1). В неперевернутом виде марка издательства «Искусство» была напечатана в «Музыкальном справочнике на 1914 год» (л 122-1).⁵⁴ Использованный в ней мотив известен по рисункам тушью Кандинского 1911 г., которые обычно связывают с альманахом «Синий всадник» или с обложкой книги «О духовном в искусстве» (л 122-1).⁵⁵ В парижском фонде Кандинского (ФК) сохранилось письмо Евсея Шора художнику от 17/30 сентября 1913 г.: «Не знаю, как благодарить Вас за "Марку издательства". Я тотчас же заказал клише, распорядившись, чтобы как можно бережнее отнеслись к оригиналу. Вместе с Вашей рукописью это будет одна из прекраснейших ценностей музея нашего издательства». ⁵⁶ Что именно представлял из себя оригинал, посланный Кандинским из Мюнхена в Москву, остается неизвестным, но можно предположить, что это был рисунок тушью, представляющий собой вариацию мотива 1911 г.⁵⁷

Союз Кандинского с московскими издателями еще более укрепился благодаря изданной в январе 1914 г. в «Музыкальном альманахе» тех же Ангерта и Шора переведенной самим Ангертом упомянутой выше статьи Шенберга «Проблемы преподавания искусства», где некоторые места звучат совсем «по-кандински». Например: «Я полагаю: искусство создается не возможностью, а внутренней необходимостью. *Может* ремесленник в искусстве; он развил врожденные дарования и может выполнить все, что хочет. Хорошее и дурное, поверхностное и глубокое, новое и старое – все ему по силам! Но художник *должен*. Это совсем не зависит от его воли, он не имеет на это никакого влияния. Он должен – и умеет. Он приобретает даже то, что не присуще ему – ловкость рук, власть над формой, виртуозность».⁵⁸

творчества Кандинского и в литературе о Кандинском не упоминались, за исключением двух наших статей, в которых воспроизведена страница с рекламой из «Музыкального справочника на 1914 год» (см. Подземская История книги Кандинского-45; Podzemskaja Le projet d'édition russe-46 fig. 3).

⁵⁴ См. н-207: 14.

⁵⁶ ФК Correspondance vk 119.

⁵⁷ Предположительно, «марка изда-

тельства» представляет собой цинко-графическое изображение (напечатанное при помощи клише, изготовленного фотомеханическим способом на цинковой пластине). Таким образом были, к примеру, воспроизведены марка НКУМ (1908–1909) и объединения «Синий всадник» (1911), винетки Кандинского в альманахе «Синий всадник» (1911) и в газете «Искусство» (1919). Эти гравюры, напечатанные не с оригинальных выгравированных художником досок или их гальвано-пластических отливок, а с рисунков

тушью Кандинского, Ретель поместил в каталоге его графического наследия в Приложение (см. *Das graphische Werk Anhang v #5, 11–13, 19–21*). Марка издательства «Искусство» там, однако, отсутствует, поскольку издания, где она воспроизведена, были Ретелью неизвестны.

⁵⁸ См. Шенберг Проблемы преподавания искусства-158.

2.4 Подготовительная работа над русским изданием

Непосредственно после знакомства с Ангертом и Шором, 19 июля/1 августа 1913 г., Кандинский писал Мюнтер из Москвы: «Надеюсь, что скоро у меня будет больше времени для моей работы. Я должен перевести Томика (...), подготовить мое русское издание». ⁵⁹ А 27 июля/9 августа художник писал ей же: «Мой издатель (Ангерт) торопит меня с рукописью. Однако я хочу ее основательно переработать. К сожалению, получу ее от госпожи Абрикосовой только через восемь дней». ⁶⁰ Речь здесь идет, по-видимому, о машинописном экземпляре первой русской редакции «О духовном в искусстве», которую Кандинский начал перерабатывать для нового русского издания уже по возвращении в Мюнхен, в сентябре 1913 г. 12 сентября он писал мюнхенскому поэту Карлу Вольфскелю, прося о разрешении напечатать в готовившемся у Вальдена «альбоме» стихотворение голландского поэта Альберта Вервея в его переводе: «Вернулся без сил из замечательного путешествия. Сперва отдыхал и теперь усердно

работую над русским изданием "Духовного", которое (...) должно очень скоро выйти в Москве". ⁶¹

«Основательная переработка», которой Кандинский подверг в сентябре 1913 г. текст «О духовном в искусстве» в его первой русской редакции 1910 г., заключалась в уточнении терминологии в ряде мест, но прежде всего – в добавлении новых, ранее не переведенных Кандинским на русский язык материалов, которые в свое время были поэтапно включены во вторую (н2, 1911) и третью (н3, 1912) немецкие редакции трактата. При этом в процессе работы над переводом художник в некоторых местах изменил и расширил текст, преимущественно в главах III, IV, VI. Именно эти изменения и имелись в виду, когда новое русское издание анонсировалось как дополненное по сравнению с немецкими. Эти дополнения и уточнения 1913 г., ⁶² часть которых была сделана с расчетом на русского читателя, нередко принимали форму новых примечаний.

Среди наиболее важных дополнений, включенных автором трактата в основной текст его новой русской редакции, отметим длинный пассаж в верстке (P2P1) об «объективизации искусства» в связи с характеристикой Матисса и

⁵⁹ *mes Briefe von Kandinsky an Münter*. Кандинский имел в виду статью Фомы Гартмана («Томика») «Незагаданный Кандинский» для готовившегося к изданию в Берлине у Вальдена «альбома», которую он действительно перевел на немецкий язык («Der unentzifferbare Kandinsky»). Этот перевод хранится в мес вместе с сопроводительным письмом Вальдену от 1 августа 1913 г. Очевидно, письмо и перевод статьи так и не были высланы в Берлин (см. *Schönberg & Kandinsky Briefe, Bilder und Dokumente* - 182).

⁶⁰ *mes Briefe von Kandinsky an Münter*.

⁶¹ См. машинописную копию письма Кандинского Вольфскелю (*mes Briefe von Karl Wolfskehl an Kandinsky*). Cp. в письме Кандинского Вальдену от 17 сентября 1913 г.: «Я работаю напряженно и не без успеха над русским изданием "Духовного"» (*Kandinsky, Münter & Walden Briefe und Schriften* - 92). См. также открытку Ханни Вольфскель Кандинскому (май 1911), где она пишет о том, что ее муж «очень хочет поговорить с <ним> о рукописи» (*mes*

Briefe von Hanna Wolfskehl an Kandinsky).

Не исключено, что под рукописью уже тогда имелось в виду «Духовное», хотя возможны и другие варианты.

⁶² Ср. в письме Кандинского Майклу Т. Х. Садлеру от 24 декабря 1913 г.: «"Духовное" я немного расширил и поставил несколько точек над!» (*Glew Kandinsky and the Sadlers* - 613). См. также ниже, н-207: 14.

⁶³ См. P2P1, 209: 14; 191: 1 слл.

⁶⁴ См. P2P2, 249: 18 слл.

французской живописи и рассуждение об употреблении в литературе слов, не обозначающих никакого предмета (глава III). Далее, пространные рукописные вставки (P2PK1, P2PK2 и P2PK3) в машинописный фрагмент первой русской редакции (P1M1), хранящийся в парижском фонде Кандинского (FK). Там существенным образом развито намеченное в немецких редакциях «О духовном в искусстве» и в статье «К вопросу о форме» из «Синего всадника» учение о двух видах современного творчества, абстрактном и реальном, и высказана мысль о возрастающей близости современной и будущей «реалистики» к искусству «времен примитивов» (глава VI). Поскольку переработанная в сентябре 1913 г. рукопись была спешно отправлена Кандинским издателю в Москву и у художника не осталось, как он писал Вальдену, ни одного ее экземпляра, то новая русская редакция всей второй половины книги, не сохранившейся в верстке, которая обрывается на середине главы VI, не поддается восстановлению. Лишь часть этой главы может быть реконструирована на основании рукописных вставок в упоминавшийся выше машинописный фрагмент первой русской редакции P1M1.

Кандинский торопился послать в Москву переработанную рукопись, делая это в три приема. 26 сентября он писал Вальдену, которого в Берлине посетил находившийся в путешествии за границей Ангерт: «Если речь идет действительно о московском Ангерте, то спросите его, получил ли он первую часть моей рукописи ("Духовное"). У меня не осталось ни одного экземпляра, и я был бы безутешен, если бы она не дошла! Две посылки уже отправлены. Третья часть почти готова. Должен ли я послать ее в Москву или в Берлин для Ангерта или, может быть, Ангерт придет в Мюнхен?». ⁶⁵ Согласно пометкам, сделанным художником в сохранившейся в мес наиболее ранней русской машинописи P1M3, в первую очередь был отослан текст вплоть до начала главы VI, ⁶⁶ а во вторую очередь, как было отмечено в принадлежавшем художнику экземпляре третьего немецкого издания книги, хранящемся в FK (H3P1), ⁶⁷ — еще одна часть главы VI. ⁶⁸

Судя по цитированному выше письму Евсея Шора Кандинскому от 17/30 сентября, рукопись благополучно дошла до Москвы: «Ваше "Духовное в искусстве" переписывается на пишущей машине; Ваш почерк трудно разбирать, и я боялся, чтобы в гранках не было слишком много ошибок и это не

⁶⁵ См. Kandinsky, *Münter & Walden* Briefe und Schriften-95.

⁶⁶ См. /73:25, /591:20, /480:8, /516:8.

отняло бы у Вас слишком много времени, и лишь только перепечатка будет окончена, я сдам переписанное в печать. Если же Вы захотели бы прочесть также и этот экземпляр (написанный на машинке), прежде чем с него будут печатать, то напишите, пожалуйста, мне об этом, и я Вам тотчас же его вышлю». Не исключено, что Кандинский изъявлял желание познакомиться с перепечатанным в Москве экземпляром: в таком случае его жалобы Карлу Вольфсхелю в письме от 25 октября 1913 г. на необходимость одновременно править корректуры вальденовского альбома и русского текста, в то время как его «Композиция VII» ждет своей очереди, могли относиться именно к «О духовном в искусстве»,⁶⁷ хотя под «русским текстом» художник мог иметь в виду также русский перевод «Rückblicke», над которым он работал как раз в это время.⁶⁸

В любом случае представляется весьма вероятным, что Кандинский не только не отказывался от не раз предлагаемой московскими издателями возможности вычитывать свой текст на разных эта-

пах его подготовки к изданию, но и продолжал вносить в него различные дополнения. Именно так можно понять выражение Ангерта в цитируемом ниже письме Кандинскому от 20 января/2 февраля 1914 г., что «в корректуре много прибавок». Помимо того, если в письме обоих издателей Кандинскому от 25 марта/7 апреля 1914 г., также приводимом ниже, под статьей, которую можно будет прибавить к основному тексту в случае, если выход книги будет отложен на осень, имеется в виду «К вопросу о форме», то получается, что решение включить русский перевод этой статьи в приложение к книге, как это видно из примечания в главе III,⁶⁹ было принято не ранее апреля 1914 г.

«Допечатная подготовка» новой русской версии «О духовном в искусстве» приходится на первую половину 1914 г. К тому времени московские издатели уже получили и иллюстрации к книге, о которых Кандинский начал заботиться, как только подписал договор о ее издании, тем более что в июле 1913 г. он вел из Москвы интенсивную переписку с Майклом Т. Х. Садлером, Гервартом Валь-

⁶⁷ Кандинский писал Вольфсхелю: «Сию крепко привязанный к столу — немецкие, русские корректуры. Моя несчастная большая картина должна терпеливо ждать. Такие задержки вредны» (см. машинописную перепечатку письма; *mes Briefe von Karl Wolfskehl an Kandinsky*).

⁶⁸ Ср. в письме Кандинского Вальдену от 29 (?) октября 1913 г.: «Сию вечерами (а часто и днями) над русскими "Rückblicke" и над письмами и пишу "Композицию 7": до сих пор только подробные, педантичные наброски. Скоро, однако, приступлю к большому холсту» (*Kandinsky, Mänter*

& *Walden Briefe und Schriften*—120). О сделанном в это время художником русском переводе «Rückblicke» больше ничего неизвестно, как и обо всем проекте русского альбома, который, очевидно, был отложен издательством «Искусство» на еще более ранней стадии, чем издание «О духовном в искусстве». Рукопись Кандинского не сохранилась; тем не менее весьма вероятно, что уже в советское время, при подготовке к изданию книги «Текст художника», в которой были опубликованы русские «Rückblicke» под новым названием «Ступени», — она была использована художником. Возможно также, что художник возвращался к работе над

русским текстом будущих «Ступеней» не однажды, а всякий раз, когда их издание казалось реальностью. См. его письма Мюнтер, датированные концом 1914 — началом 1915 г. (*mes Briefe von Kandinsky an Mänter*).

⁶⁹ См. #211, III—198:1.

⁷⁰ Гальванокопии — медные клише, изготовленные гальванопластическим способом. О них речь идет в цитируемых в данном примечании письмах Кандинского Мюнтер (*mes Briefe von Kandinsky an Mänter*). Так, см. его письмо из Москвы от 19 июля/1 августа 1913 г.: «Те же фотографии, что и для Садлера (для "Духовного")»,

деном и Рейнхардом Пипером относительно гальванокопий иллюстраций для готовившегося английского издания своей книги.⁷⁰ В октябре 1913 г. Кандинский решил заменить в русской книге и в английском переводе три из своих картин, репродуцированных в немецких изданиях трактата.

14 октября он просил Вальдена заказать клише «Импрессионизм (Москва)», «Импровизации 29» и «Маленьких радостей». «Они нужны для Москвы и, возможно, для Лондона», — писал он Вальдену. И добавлял, поскольку не получил еще ответа от Садлера: «Но для Москвы они нужны в любом случае».⁷¹ Что касается других таких клише, или гальвано, которые находились у Пипера, то они были отосланы в Москву 7 января.⁷² Хотя в известных нам документах нет специального упоминания о способе репродуцирования в русском издании ксилографий-заставок, можно, однако, предположить, что это было сделано так же, как и в английском издании Садлера, — при помощи гальванопластических клише.⁷³

необходимы и для Москвы. Может быть, Садлер пошлет их сюда, когда они ему уже не будут нужны». И письмо ей же, датое 25 июля/7 августа (дата русского почтового штемпеля на конверте — 27 июля): «Пипер теперь требует от Садлера (после моего письма) вместо 240 только 150 марок за гальванопластические клише! Возможно, Ангерт сумеет тогда получить их от него за полцены. Если я еще раз буду вынужден (что вряд ли может произойти) заключить подобный договор (как с Пипером), то я добьюсь того, чтобы там было сказано черным по белому, что клише являются моей собственностью. Навык мастера ставить». См. также письмо

Кандинского Мюнтер от 31 июля/13 августа 1913 г. (дата штемпеля на почтовой карточке).

⁷¹ См. *Kandinsky, Mûnter & Walden Briefe und Schriften* 105. См. также почтовую карточку Кандинского Вальдену от 20 октября 1913 г. и письма: недатированное (вместо даты указано «воскресенье»); от 2 и от 7 ноября 1913 г. В последнем художник просил Вальдена не забыть вместе с клише послать Ангерту названия картин и имя владельца. См. соответственно *Ibidem* 109–110, 118, 123–124, 127.

⁷² См. почтовую карточку Пипера Кандинскому от 6 марта 1914 г. с подтвер-

В январе–феврале 1914 г. работа в Москве над корректурой «О духовном в искусстве» шла полным ходом, и издатели надеялись, что к концу февраля книга будет издана. Приводим отрывки из трех писем, полученных Кандинским от издателей в этот период.

Ангерт, 20 января/2 февраля:

«(...) Сейчас мне звонили из типографии, что в понедельник пришлют остальную часть "Духовного". По получении немедленно вышлю Вам. Все присланные клише выкуплены. Распорядились о высылке наложенным платежом всего остального.

Теперь начинается работа по печатанию. Надеюсь, что к февралю все будет готово. Книжку едва ли удастся Вам прислать для просмотра. Я заканчиваю ее (в корректуре много прибавок) и, если в типографии возьмутся немедленно печатать, сдам туда. (...)».⁷⁴

ждением, что им были получены от Ангерта из Москвы 53 рубля: «Имеющиеся в виду гальвано были отосланы уже 7 января 1914 г.» (*Mes Briefe von Piper an Kandinsky*).

⁷³ См. н. 207: 14.

⁷⁴ См. *Mes Briefe des Verlags "Iskusstvo" an Kandinsky*.

Шор, 3/16 февраля:

«Многоуважаемый Василий Васильевич, только что закончили "Музыкальный Альманах" (мы посылаем его Вам одновременно с этим письмом), который отнимал у нас почти все время, и теперь быстрым темпом поведем "Духовное". Я надеюсь, в конце месяца все будет окончено и оно выйдет в разгар художественного сезона.⁷⁵

Мне кажется, что задержка, которая произошла у нас, повлияет благоприятно на судьбу книги. За это полугодие у нас в Москве произошло характерное переселение художественных интересов.

Конец весеннего сезона 1913 года закончился определенным устремлением к футуризму. Не имея представления о сущности и разветвлениях этого движения, не различая западноевропейский футуризм и русский, доморощенный "футуризм", московская публика колебалась между бранью и восхищением – ждала от него откровения.

Осенний сезон 1913 года был посвящен обсуждению футуризма, оно закончилось вы-

ступлением Marinetti. Слишком национально-итальянский, слишком теоретически-сумбурный, Marinetti окончательно подорвал интерес к футуризму. Московская публика осталась словно раздетая. За этот месяц (февраль) она перестрадает свой несчастный роман с футуризмом, и в марте жадно накинется на новое (для нее – совсем новое и новое) течение в искусстве.

В этом письме посылаю Вам Анкету. Мне очень совестно отнимать у Вас время, но Ваши ответы для нас особенно ценны. И кроме того, я думаю, Ваши ответы на музыкальную анкету еще раз подчеркнут всю нелепость довольно распространенного, к сожалению, мнения, что Ваше искусство – "живописная музыка". С нетерпением жду Вашего ответа.⁷⁶

С искренним уважением

Е. Шор.⁷⁷

17 февраля/2 марта 1914 г. Шор в ответ на не сохранившееся письмо Кандинского к московским издателям, где речь шла, по-видимому, о ряде

⁷⁵ Ср. письмо Кандинского Вальдену от 25 февраля 1914 г.: «Денги от Ангера для Пипера получил. Сейчас работа над "Духовным" идет энергично. И корректуры приходят без задержки. Так что скоро и Вы, безусловно, получите деньги» (см. stylam-актив Briefe von Kandinsky an Walden -163); в публикации опущена часть письма (см. Kandinsky, Münster & Walden Briefe und Schriften -159).

⁷⁶ Выпущенная отдельной брошюрой издательством «Бетховенской студии» анкета «Проблемы музыкального

восприятия» сохранилась в ЖК («*Conférences, réponses a des questionnaires*» вк 540). Исходя из того, что «творчество и восприятие – единые моменты жизни искусства» (*ibidem* - 3), составители анкеты и авторы вступительного слова Евсей Шор и Илья Корницкий ставили своей целью собрать таким образом и опубликовать обширный материал для изучения психология музыкального восприятия. Очень подробная (стр. 5–29) анкета состояла из двух разделов: «Музыкальная биография» (куда входили во-

просы о музыкальной одаренности, в том числе о патологических явлениях, о музыкальном воспитании, наследственности и среде) и «Восприятие музыки» (образное, эмоциональное, чисто-звуковое, а также вопросы о музыке и сексуальности, физиологическом влиянии музыки, и т. д.). Кандинский ответил на многие вопросы прямо на страницах анкеты; для более подробных ответов он использовал отдельные листки, на которые он там ссылается; на сегодняшний день они не найдены.

требований к оформлению книги, сходных с его требованиями к немецким изданиям Рейнхарда Пипера (см. выше), очень «спешит ответить» Кандинскому и пишет ему «extra-деловое» письмо:

«(...) 1) Начала глав будут сделаны соответств-
в <енно> немецкому изданию. Взаимоотно-
шение рисунка и текста будет сохранено.
2) На каждой странице будет помещено на-
звание соответствующей главы – между
двумя чертами, как в немецком изд <аниш>.
3) Страницы вряд ли можно будет укоротить.
Постараюсь сделать это, но не обещаю без-
условно.
(...) P.S. Только что получены корректуры.(...)».⁷⁸

Но вот 25 марта/7 апреля издатели сообщили художнику, что все первоначальные планы издать книгу в начале весеннего сезона рухнули из-за забастовки в типографии,⁷⁹ и предложили перенести ее издание на начало осеннего сезона:

«Многоуважаемый Василий Васильевич,
Вы, вероятно, удивлены нашим молчанием.
Вот уже около месяца, как мы в полном от-

чаянии. Оказывается, что все задержки с кор-
ректурой и набором не случайны; всю вторую
половину зимы в типографии шла глухая
борьба, о которой мы не имели представле-
ния и которая в марте разразилась забастов-
кой. Возмущенные проволочками, мы еще до
забастовки взяли с типографии письменное
удостоверение в том, что Ваша книга будет
выпущена не позже середины марта. И вот как
назло приостанавливаются все работы, заве-
дующий типографией нас уверяет, что забастовка будет вот-вот ликвидирована, и так
проходят еще несколько дней, пока, наконец,
мы не решили передать Вашу рукопись в дру-
гую типографию. В течение трех недель мы
старались достать Ваш оригинал; грозили ти-
пографии судебным преследованием, но они,
ссылаясь на забастовку (force majeure), не от-
давали ни рукописи, ни клише, полученных на
имя типографии.

Теперь мы окончательно потеряли голову.
Сезон проходит. Приближается Пасха. На-
дежды на успех книги теперь, весной, почти нет.
Не выпустить книги весной, значит обмануть
Ваше доверие, издать же ее теперь, значит идти

Ответы Кандинского имеют большое
значение для понимания его творческой
личности и изучения его теории
искусства вообще, живописи и музыки в
частности.

⁷⁷ См. *mes Briefe des Verlags «Iskusstvo»
an Kandinsky*.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ В фк хранятся вырезки из газет о бес-
порядках на заводах в Москве и в Петер-
бурге, в том числе о забастовках в

типографиях; год не обозначен, и не
исключено, что в части их речь идет
именно о 1914 г. Однако более очевидно,
что все вырезки относятся к 1905 г., как
идентифицированная нами вырезка из
№ 7763 от 12/25 января 1905 г.
московской газеты «Новости дня», где на
стр. 3 читаем: «Из типографий не
работала типография Сытина, на
Валовой. С утра не работали наборщики
товарищества типографии Мамонтова,
другие же части типографии продолжали
работать. Затем наборщики, узнав, что в

остальных газетных типографиях работа
идет, возобновили работу. В некоторых
мелких типографиях работу прекратили.
В общем забастовало свыше 20-ти
фабрик и заводов».

на успех и лишить книгу в предстоящем осеннем сезоне интереса новизны. Мы считаем себя глубоко виноватыми перед Вами, хотя мы приложили все старания для того, чтобы пополнить наше обязательство. Теперь мы предлагаем Вам решение: выпустить ли книгу сейчас, то есть после Пасхи, или же подождать до осени и в этом случае прибавить Вашу статью.

Этот год – первый год нашей издательской деятельности – был для нас школой опыта. Теперь у нас уже есть связи с Петербургом и со всеми большими провинциальными городами. Успех книги В. Шершеневича ("Футуризм без маски"), которая осенью выйдет вторым изданием, зарекомендовал нас среди книжных торговцев. Таким образом за лето мы сумеем подготовить книжные магазины, и лишь только Ваша книга выйдет в свет, так сейчас же она будет распространена по всей России.

Если же Вы находите необходимым выпустить книгу до лета, то сообщите нам, пожалуйста, об этом телеграммой, для того чтобы мы немедленно приняли все меры для ускорения типографских работ.

Что касается "Альбома", то начать рас-

пространять его до выхода в свет "Духовного" было бы медвежьей услугой. Быть может, можно сделать так: мы вышлем г. Вальдену всю стоимость наших Альбомов, то есть то, что им было затрачено на наши 500 экземпляров. Остальную сумму дошлем к августу и тогда же г. Вальден вышлет их нам сюда в Москву.⁸⁰

Ваше предложение о других книгах Ваших доставило нам большое удовольствие. Мы увидели, что несмотря на все задержки и проволочки с "Духовным", которыми Вы могли бы по праву быть весьма недовольны, Вы цените в нас наше горячее стремление служить большому искусству. Мы верим, что новое искусство одержит победу в России скорее, чем где бы то ни было.

Мы охотно идем навстречу всем Вашим планам и уверены, что в будущем избежим недобросовестности типографии, столь неприятной для Вас и для нас.

Мысль о журнале нас захватила.⁸¹ Это действительно грандиозное предприятие. В каком положении оно находится в настоящее время? Необходимо приложить все уси-

⁸⁰ Судя по письму Кандинского Вальдену от 12 июня 1914 г., Ангерт, «зажатый в тиски, как все мы», все еще оставался должен Вальдену 600 марок (см. *Kandinsky, Mûnter & Walden Briefe und Schriften* - 165).

⁸¹ Ср. письмо Евсея Шора Кандинскому от 29 марта/11 апреля 1914 г.: «Что слышно с журналом? Подвигается ли он к осуществлению? Русское издание этого журнала будет живой связью России с грядущей Западной Европой» (см. *mes Briefe des Verlags «Iskusstvo» an Kandinsky*).

sky). Речь здесь идет о плане создания международного альманаха Димитрия Митриновича (подробнее об этом см. № 207:14).

⁸² См. *mes Briefe Briefe des Verlags «Iskusstvo» an Kandinsky*. Письмо напечатано на машинке; в конце рукописная приписка Григория Ангерта с извинениями за «множество ошибок».

⁸³ См. *mes Briefe Briefe des Verlags «Iskusstvo» an Kandinsky*.

⁸⁴ *Ibidem*.

лия для осуществления этой идеи.

С нетерпением ждем Вашего ответа. Надеемся, Вы не слишком сердитесь за все неприятности, которые постигли нас в настоящее время, и которые будут заглажены в ближайшем сезоне, когда Ваше искусство начнет побеждать на всех флангах.

С искренним уважением и приветом

Г. Ангерт

Е. Шор».⁸²

Ответ Кандинского нам неизвестен, но вполне возможно, что он все же попросил издателей принять все меры для ускорения типографских работ. Письмо Шора от 29 марта/11 апреля показывает, насколько продуманной была издательская стратегия «Искусства» в деле распространения творчества Кандинского. Шор там, в частности, писал: «Вы позволите нам еще некоторое время удержат критики: они будут очень полезны и раскроют сердца меценатов, не всегда достаточно ясно разбирающихся в искусстве».⁸³ Он присовокуплял, что еще хорошо бы иметь списки проданных картин с указанием цен, которые были за них

получены. «В ближайшее время в московских газетах “Русские ведомости” и “Руль” будут опубликованы статьи о Ваших произведениях; это подготовит почву для воздействия на меценатов». Но несмотря на очевидные усилия издателей, они ничего не смогли поделать с бастующей московской типографией, и «О духовном в искусстве» уже окончательно было отложено на осень.

2/15 мая Ангерт писал Кандинскому: «Посылаем Вам завтра часть “Духовного” в сверстанном виде. Поправьте окончательно и пришлите. Можете не торопиться: выйдет к началу осени, так что можете продержат неделю-другую. По мере прибытия остальных частей буду Вам посылать их. – Английское издание прекрасно. Надеюсь, что русское – несмотря на мытарства наши с ним – выйдет удачно».⁸⁴ Этому письму суждено было стать последним из сохранившейся в мез переписки. Через несколько лет, в Предисловии к несостоявшемуся послереволюционному изданию трактата в третьей русской редакции, Кандинский писал: «В 1914 г. было напечатано четыре листа на русском языке, но война остановила дальнейшее печатание».⁸⁵

⁸² См. РЗМБ, № 271: 9–11.

2.4 Дальнейшая судьба проекта издательства «Искусство» и его руководителей: 1914–1940

С началом войны Кандинский не сразу потерял все надежды на издание «О духовном в искусстве»: вынужденный вернуться в Москву в декабре 1914 г., он тотчас стал искать встречи с Ангерт и Шором. «Ангерта до сих пор не мог поймать, — писал он Мюнтер 12/25 декабря. — Мне очень жаль, что я не взял с собой моих рукописей. Когда-то я их теперь получу! Но и с книгами здесь у меня будет много работы».⁸⁶ 24 декабря 1914/6 января 1915 гг. в письме ей же: «Сегодня, наконец, я дозвонился до Ангерта, и через несколько дней мы (он, я и Шор) встретимся, чтобы обсудить издание моих книг». Однако до 2/15 февраля встреча так и не состоялась — в этот день художник писал Мюнтер, что приглашен через два дня на «вечер в музыкальное общество — разговоры об искусстве за чашкой чая у одного из моих издателей. Я до сих пор с обоими разговаривал только по телефону: у всех сейчас нет времени, и жизнь пульси-

рует с большой силой». Решающий разговор наконец состоялся в мае 1915 г.: скорее всего, художник пытался настаивать на издании, но Ангерт и Шор уговорили его подождать до окончания войны. В письме от 31 мая/13 июня 1915 г. Кандинский писал Мюнтер: «На днях я говорил с моими издателями, и мы решили подождать с выходом моих книг: разве сейчас найдется нужное количество интересующихся искусством! С другой стороны, думаю, что после войны выйдет так много книг, что мои будут меньше замечены. В любом случае наше решение мне кажется правильным».

На этом заканчивается история сотрудничества Кандинского с издательством «Искусство», а вместе с ним и краткая история самого издательства, не пережившего войны и революции. Относительно дальнейшей судьбы Григория Ангерта известно очень мало,⁸⁷ с его же компаньоном Евсеем Шором Кандинский был тесно связан в 1919–1921 гг. и затем многие годы оставался в постоянном общении.

Относительно дальнейшей судьбы Григория Ангерта известно очень мало, с его же компаньоном Евсеем Шором Кандинский оставался тесно

⁸⁶ Очевидно, какую-то часть рукописей Кандинский получил обратно уже в 1920-е гг., по возвращении в Германию, в результате раздела имущества с Габриэлле Мюнтер. Об обстоятельствах этой длительной и мучительной для обеих ее участниц истории см. Friedel & Ackermann Die Geschichte der Sammlung 21–31 (но там вопрос о рукописях подробно не затрагивается). Данное письмо, как и другие письма Кандинского Мюнтер, которые приводятся в данном абзаце, —

см. *me Briefe von Kandinsky an Mûnter*.

⁸⁷ Джон Боулт сообщает в вводной статье к американскому переводу последней русской редакции «О духовном в искусстве» (*On the Spiritual in Art* 2002/53), что сразу после революции Ангерт работал в МУЗО Наркомпроса. В 1927 г. он опубликовал книгу, которую посвятил Давиду Шору (см. *Ангерт 100 опер*).

⁸⁸ См. «Curriculum vitae» (1922; фонд галл. Личные дела #705:2).

⁸⁹ Под началом Жолтовского Шор работает в Архитектурной мастерской в Моссовете, в Архитектурном подотделе ИЗО и затем в самостоятельном Архитектурно-художественном отделе Наркомпроса, где он член Художественной коллегии и заведующий подотделом архитектурного просвещения. В 1922 г. Шор — заместитель Жолтовского в Архитектурной секции РАХН. См. Казусь Советская архитектура 1920-х гг.

⁹⁰ См. одну из личных карточек из его Личного дела в Наркомпросе (фонд ми-

связан в России и потом в Германии; вплоть до начала Второй мировой войны они были в постоянном общении.

Вернемся к периоду Первой мировой войны. Демобилизовавшись по состоянию здоровья, в 1916 г. Евсей Шор стал работать во Всероссийском союзе городов, занимаясь вопросами художественного градостроительства.⁸⁸ Возможно, именно этим временем и следует датировать его сближение с Иваном Жолтовским, ближайшим сотрудником и ассистентом которого он стал в первые послереволюционные годы.⁸⁹ Поступив на службу в Наркомпрос по рекомендации Жолтовского, Кандинского и Татлина летом 1918 г., вначале Шор, как и Кандинский, оказался в Театральном подотделе Отдела ИЗО, а уже с 1 октября работал секретарем Художественной коллегии и заведующим лекционным бюро.⁹⁰

Пользуясь протекцией влиятельнейшего архитектора и занимая ключевые посты в Наркомпросе, Шор смог перенести культуртрегерскую деятельность, начатую им в лоне «Бетховенской студии» и издательства «Искусство», на качественно новый уровень. Так в первые послереволюционные годы он стал инициатором многочисленных проектов, к

которым привлек Кандинского и молодых историков искусства из его окружения (Габричевский). Лишь часть этих проектов была осуществлена в 1920-1930-е гг., уже после его отъезда из России, его единомышленниками по РАХН, в создании которой он принял самое деятельное участие. Среди этих проектов – составление Энциклопедии изобразительных искусств, а также перевод и издание классических трактатов по истории и теории искусства, в частности архитектуры.⁹¹

В 1922 г., вслед за Кандинским, Шор был командирован Академией в Германию, с тем чтобы возглавить Бюро иностранной литературы по искусству при берлинском отделении РАХН, заведующим которой должен был стать Кандинский.⁹² Он поступил во Фрейбургский университет, где учился философии у Эдмунда Гуссерля и Йонаса Кона. Параллельно с работой над философской диссертацией о Георге Зиммеле, он занимался распространением на немецком языке русской религиозной философии. В 1934 г. Евсей Шор эмигрировал в Палестину вслед за отцом, уехавшим туда из советской России в 1925 г.⁹³

Переписка Евсея Шора с Василием и Ниной Кандинскими, не прерывавшаяся вплоть до 1940 г.,

нистерства просвещения РСФСР *Личный состав* № 313 -190).

⁸⁸ Проект по изданию классической литературы по теории и истории архитектуры, у истоков которого стоял Евсей Шор, был осуществлен в середине-второй половине 1930-х гг. во Всесоюзной академии архитектуры под руководством Александра Габричевского. См. *Mitrovic* Studying Renaissance Architectural Theory in the Age of Stalinism; *Podzemskaja* Publication of Renaissance

architectural treatises in the Soviet Union in 1930s.

⁸⁹ В документах из архива РАХН, датированных августом 1922 г., сообщается, что «ученый искусствовед» Евсей Шор командировался на три месяца в Италию и Германию. В Италии он должен был принять участие в предварительных работах по организации русского отдела Международной художественно-декоративной выставки в Монце, а также в «специальных работах над классиками ар-

хитектуры и ознакомлении с последними достижениями архитектурного строительства и архитектуроведения» (см. фонд тахн *Личные дела* № 705 -12). Помимо того, он был уполномочен Академией «вести переговоры с Комиссией по заграничным закупкам Наркомпроса и прочими органами Наркомпроса в Германии и Италии по вопросам приобретения книг и научного оборудования для Академии, а также принимать все меры к обеспечению Академии научными и художественными изданиями и пособиями»

свидетельствует о большой теплоте и близости их отношений.⁹⁴ Так, Шор писал жене художника 18 ноября 1924 г., что они для него всегда были и будут «самые дорогие и близкие друзья»: «Вы не можете себе представить, как недостает мне Вас и Василия Васильевича! И странно: в России мы ведь виделись вовсе не часто, да и то больше по делам. А прошли эти годы и чувствую я, что навсегда духовно связан с Вами обоими».

Кандинского с Шором объединяли общие воспоминания о последних проведенных в Москве месяцах 1921 г., тоска по России, тревога за нее и за судьбы искусства и культуры в эпоху, когда «бюрократическое безумие» охватило всю Европу. Это выражение Евсея Шора из его письма Василию и Нине Кандинским из Берлина в Веймар 10 мая 1923 г., где он рассказывал им о том, как ему пришлось «остро пережить вторжение немецкой формы государственного безумия в личную жизнь» в связи с получением отказа германских властей в продлении визы: «Я все более и более убеждаюсь, что многое из того, что у нас протекало под знаком большевизма, — лишь знамение времени, неудержимо разливающееся по всем европейским странам и приобретающее самые разнообразные

политические и бытовые формы». В ответе ему 13 мая Кандинский, радуясь, что тот «так решительно относится к бюрократической машинности», делился с Шором своими впечатлениями от чтения статьи Павла Муратова в «Европейских записках» о древнерусском искусстве, «где так сильно отражаются странные, мистические судьбы русского народа». Из самых глубин истории, писал художник, «до нас ясно доходит только один голос — голос искусства — к тому же в таком отвлеченном, абсолютном звучании».

Полно ностальгических воспоминаний недатированное письмо Евсея Шора Кандинскому, написанное на Пасху, очевидно, в 1931 г.:

«За последний год меня ни на один день не покидает воспоминание и тревога о России. Верно есть какие-то малые круговороты времен, концы которых влекут к своим началам. Теперь же скоро начнут завершаться десятилетия разлуки с Россией. На Рождество будет десять лет с тех пор, как Вы покинули Москву. Помните ли Вы последние дни перед Вашим отъездом? Нам всем, остающимся, казался Ваш отъезд несбыточной фантастикой.

(Там же · 16). См. также фонд галл.
Президиум # 2 · 86.

⁹⁴ См. Шор Воспоминания · 16-17 прим.
18; Сегай Вячеслав Иванов и семья Шор ·
332-333.

Грустно было отпускать Вас, но и радостно во то же время было сознание, что скоро Вы будете за пределами нашей тяжелой, томительной революционной жизни, обесмысленной и не спасенной нэпом, что через два дня и три ночи Вы погрузитесь в совсем иную, совсем особую жизнь, казавшуюся нам оттуда мистерией благоразумия, комфорта, бытовой стойкости».

Вспоминая далее РАХН, Шор делился с художником своими тревогами о судьбах России:

«Что сделалось с ней теперь? Два года тому назад она еще существовала под фактическим управлением милого, иронического Шпета; теперь, говорят, она жестоко урезана, да существует ли она теперь?

Но не только воспоминания о России тревожат меня. Ее совсем новый облик — облик, которого мы не знали — глядит на нас чужим и чуждым обликом. Как выдержит народ это страшное испытание — вторую волну коммунистического владычества, которая вновь обрушилась на него? Кто они — эти люди, что

вынесли на вершину власти Сталина и его руками правят Россией? Это ли "новая Россия", или подлинная и вечная Россия скрылась, притаилась в катакомбах народного быта, в подпольях ушедших в себя душ? (...) Что говорит Вам Ваше искусство, Василий Васильевич, о состоянии метафизического состава мира? Ведь из той глубины, откуда Ваше искусство рождается, доносится до Вас весть о судьбах грядущего. Россия же, кажется мне, неразрывно связана сейчас с самыми глубинными вопросами мировой жизни: словно в ней решается сейчас судьба европейской культуры, охватившей своим разрушительным пламенем всю нашу планету, — возможны ли в формах европейской культуры жизнь и возрождение других народов и рас? или же неотвратимое распространение европейских форм жизни, оторванных от европейской почвы и потому несущих в себе яды разложения и возмущения, значит гибель не только Европы, но и объятий ее цивилизацией стран?»

В 1930-е гг. Шор разработал целую переводческо-издательскую программу, которую он начал осуществлять еще в Германии, сотрудничая с тюбингенским издательством «J. C. B. Mohr (Paul Siebeck)», и продолжил уже в Палестине, совместно со швейцарским издательством «Vita Nova» в Люцерне.⁹⁴ Эта программа включала переводы русской религиозной философии на немецкий язык и исследования религиозных основ русской и немецкой культуры, которые он систематически отправлял Кандинскому.⁹⁷

Из письма Шора Кандинскому, написанного из Тель-Авива 30 декабря 1934 г., узнаем о его замысле написать книгу о художнике. В этом письме (начало которого пространно цитируется нами в другом месте)⁹⁸ Шор рассказывал о своих встречах с итальянским переводчиком «О духовном в искусстве» Колонна ди Чезаро, с которым он познакомился в Риме, где «застрял» на год по дороге из Германии в Палестину:

«С большой готовностью сообщил я ему мои взгляды на Ваше искусство и очень рад, что они пригодились ему в его работе, во многом совпадая с его предположениями и мыслями,

– тем более, что его работа, правильно установившая основные мысли Вашего художественного развития, даст мне возможность в предполагаемой мною книге о Вашем искусстве начать прямо с больших проблем Искусства и Духа, в перспективе которых я хочу о Вашем творчестве говорить. В Палестину мы приехали в начале ноября. Мое впечатление от страны необычайно сильное, и я не раз вспоминал Ваши рассказы о Вашем путешествии на Восток».

Евсей Шор, очевидно, так и не написал книги о Кандинском. В его архиве в Иерусалимском университете сохранилась лишь небольшая папка с материалами к статье о Кандинском, которую он готовил к семидесятипятилетию художника (1939).⁹⁹ В ней дана общая характеристика творчества Кандинского и пунктирно обозначены основные вехи его пути. Однако для нас сегодня больший интерес представляет упомянутый в приведенном выше письме Шора художнику меморандум о творчестве Кандинского, написанный им по просьбе Колонна ди Чезаро,¹⁰⁰ который мы считаем важным привести ниже в нашем переводе с немец-

⁹⁴ Письма Кандинского Евсею Шору и копии (черновики?) писем Шора Кандинскому и его жене см. *СНОЯ АЯСНИВЕС* # 75.

⁹⁵ Эти материалы представляют собой бегло набросанный рукописный план и машинописные тексты с карандашной правкой на 7 листах, на обратной стороне которых напечатан немецкий текст с чернильной правкой о марксистском движении в России в конце XIX в. (см. *СНОЯ АЯСНИВЕС* # 274).

⁹⁶ Колонна ди Чезаро писал Шору по-

французски 4 сентября 1934 г. из Вина-реджо в Рим: «Вы мне об этом <о жизни и творчестве Кандинского> рассказали много интересного (например, о математической фазе), но я, к сожалению, ничего сразу не записал. Будьте так добры, напишите мне об этом кратко (...)» (см. *СНОЯ АЯСНИВЕС* # 13).

⁹⁷ Художник имел в виду, скорее всего, статью в парижских «Современных записках» (Муратов Открытия древнего русского искусства).

⁹⁸ Во вступительной статье к своему переводу «О духовном в искусстве» Чезаро упоминает о разговоре Кандинского с «одним другом», где пересказывает ответ художника Шору (*Della Spiritualita nell'arte* 1993 : 198). Так же, как Шору, Кандинский описывал динамику развития своей живописи в период войны и революции в интервью, данном историку и журналисту Шарлю-Андре Жюльену 10 июля 1921 г. Он там, в частности, говорил: «Мой идеал с 1900 г. – написать исключительно динамичную картину,

кого, поскольку он представляет собой ценнейшее живое свидетельство человека, близкого художнику в течение многих столь трудных лет и тонко понимавшего его искусство. Шор писал Колонна ди Чезаро:

«Многоуважаемый доктор,
с удовольствием выполняю Ваше пожелание и пишу Вам о Кандинском. Только учтите, что я давно близко не занимался его искусством, поэтому прошу Вас сверить все с доступными Вам материалами, особенно в вопросе о перидизации его творчества.

Первый период его творчества, до 1914 г., характеризуется большим внутренним беспокойством. В нем все бурлит, бушует и сплетается, и это приводит в возмущение и разложение предметный мир. С 1914 г. начинается период успокоения. Однажды я спросил Кандинского, почему начало Первой мировой войны имело такое воздействие на его искусство. Он мне ответил: "Перед войной у меня было ощущение того, что в глубинах мировой жизни происходят огромные события; когда же война началась, в духов-

ном мире стало тише."¹⁰¹ В этот период мир искусства Кандинского начал упорядочиваться и оформляться. Из хаоса произошел эстетически оформленный космос. Во время революции этот процесс достиг апогея. Аполлоническое начало превратилось, как кажется, в строго формальное; возможно, не без некоторой аналогии с русским "конструктивизмом" (многие говорили – под влиянием преобладавших в то время в России конструктивистских теорий и художественных течений) искусство Кандинского стало тяготеть к математике. У меня было чувство, что Кандинский стоял на распутье: или отдаться математике, найти в строгой форме внутреннюю опору, построить собственный беспредметный мир по геометрически-художественным законам и подчинить им свое внутреннее пространство; – или же преодолеть математический формализм, использовать абстрактную форму лишь как средство сублимации и тем придать своему искусству новую глубину и значительность. В 1921 г. Кандинский первым из нашего круга покинул Россию; когда я навестил его через

"трагическую" картину. Я написал много подобных картин. И делал так вплоть до революции. В октябре я из своих окон видел революцию. Я стал писать совсем по-другому. Я почувствовал в себе большое душевное спокойствие. Вместо трагического – нечто спокойное и организованное. Мои краски стали намного живее и приятнее, заменив глубокие и темные, которые были прежде» Julien

два года в Веймаре, там не оказалось его последних работ (одни были проданы, другие находились у торговцев, и т. д.), так что я не мог получить никакого представления о его искусстве. С определенным страхом приехал я в 1928 г. в Дессау, где должен был провести у Кандинского две недели;¹⁰² но и одного беглого взгляда на его новое искусство было достаточно, чтобы от души отлегло.

Математическая форма оставалась на месте, но в ней жило новое содержание. Это, конечно, никакое не “абстрактное” искусство. Оно обладает конкретным содержанием, однако это содержание взято не из окружающего предметного мира, но из другого, духовного. Является ли это искусство иероглифом духовного мира или это изображение того, что художник увидел реально духовным зрением? Символично оно (в смысле мистического символизма) или реалистично (в смысле мистического реализма) — таков решающий вопрос, который стоит перед тем, кто хочет дать толкование этому искусству».¹⁰³

Более четверти века Евсей Шор, как никто другой содействовал распространению художественных идей Кандинского. Поистине удивительная верность, с которой и в Палестине в годы Второй мировой войны он продолжал служить его искусству. Приведем отрывок из письма Шора Кандинскому из Тель-Авива в Нейи от 14 февраля 1940 г. — последнего сохранившегося из их переписки:

«С тех пор, как мы с Вами расстались, прошло немного времени, лет 7; а событий столько, что на целую жизнь бы хватило. Вот уж, действительно, судьба “побаловала” нас и сделала “счастливыми” свидетелями большой истории! (...) Наперекор стихиям, я организую сейчас “Институт художественного просвещения в Палестине”, задача которого нести искусство (главным образом изобразительное) в народ и тем самым подготовить создание национальной художественной культуры. В связи с этой работой не раз вспоминаю нашу совместную деятельность в России, в Академии, я очень сожалею, что наши пути — внешне, географически — разошлись. Но

¹⁰² Машинописная копия (черновик?) письма Шора Кандинскому от 14 февраля 1940 г. (см. SCHOR ARCHIVES # 75).

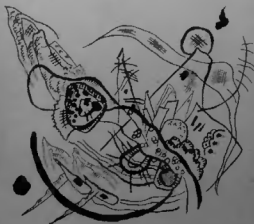
¹⁰³ Машинописная копия (черновик?) письма Шора Колонна ди Чезаро (по-немецки) от 12 сентября 1934 г., из Рима в Винареджо (см. SCHOR ARCHIVES # 13).

¹⁰⁴ Кандинский договорился с тогдашним директором Баухауса Ханнесом Мейером о лекциях Шора в Баухаузе: о Толстом, Достоевском и на одну из ар-

хитектурных тем (см. письмо Кандинского Шору из Дессау от 12 февраля 1928 г.; SCHOR ARCHIVES # 75).

внешне, не значит внутренне, и я был бы очень рад служить Вашему искусству (здесь еще совершенно непонятному) так же, как делал это раньше. И в связи с этим также очень хотел бы получить от Вас какие-нибудь материалы (репродукции и т. п.) за последние годы Вашего творчества». ¹⁰⁴

КАНДИНСКІЙ



Попытки издания третьей русской редакции
«О духовном в искусстве»: 1919–1921/22

Последняя, третья русская редакция «О духовном в искусстве» (РЗ) представляет собой текст, готовившийся Кандинским в послереволюционный период в рамках нового проекта издания трактата в России (неосуществленного, как и издание второй русской редакции книги, Р2, в издательстве «Искусство», не состоявшееся из-за начала Первой мировой войны). Об обстоятельствах и хронологии послереволюционного проекта мы знаем совсем немного, располагая на нынешний день лишь небольшим числом необходимых для этого документов. Среди них – ряд объявлений в советской печати о скором выходе книги, а также хранящееся в архиве Русского музея в Петербурге письмо Кандинского Александру Бенуа с просьбой ходатайствовать о публикации новой русской версии трактата перед издателем Зиновием Гржебиным.

Из трех книжных проектов Кандинского, над которыми работало издательство «Искусство» Григория Ангерта и Евсея Шора накануне Первой мировой войны (русские переводы «О духовном в искусстве» и «монографии» – точнее, альбома «Kandinsky 1901–1913», а также небольшая книжка с критическими статьями о художнике), ни один так и не был доведен до конца, хотя все три книги были в большей или меньшей степени подготовлены к изданию. И можно предположить, что, помимо части напечатанной верстки трактата (Р2п1), у Кандинского в послереволюционное время оставались на руках еще какие-то материалы 1913–1914 гг., которые он, как только представилась возможность, тотчас предложил для издания Отделу ИЗО Наркомпроса, куда поступил на службу 1 июня 1918 г.¹ Не исключено, что первая из этих

276-1

Обложка книги Кандинского
«Текст художника. Ступени».
Москва, ИЗО Наркомпроса, 1918

1 См. личную карточку Кандинского
как сотрудника Наркомпроса (Автоно-
мова, Сарабьянов Кандинский – Путь ху-
дожника: 144).

публикаций – текст «Ступеней» (который вошел в опубликованную ИЗО в 1918 г. русскую версию упомянутого выше альбома – книгу «Текст художника» с репродукциями работ Кандинского 1902–1918 гг., где, помимо «Ступеней», было опубликовано стихотворение в прозе Кандинского «Видеть») хотя бы частично основывался на первом авторском переводе «Rückblicke», сделанном, судя по переписке Кандинского с Вальденом, еще в октябре 1913 г.² Этим можно было бы, в частности, объяснить некоторую «архаичность» языка и стиля, присущую «Ступеням» на фоне других текстов, выпущенных в первые послереволюционные годы этим советским учреждением. А в 1919 г. в двух периодических изданиях Отдела ИЗО Наркомпроса были напечатаны: в единственном вышедшем в Петрограде номере журнала «Изобразительное искусство» – переработанная в августе 1918 г. по сравнению с немецкой версией, опубликованной в 1912 г. в «Синем всаднике», русская редакция статьи «Über Bühnenkomposition» («О сценической композиции»), а в газете «Искусство» (Москва) за 1-е и за 22 февраля 1919 г. – фрагменты начатого в первые месяцы войны в швейцарском селении Гольдах на немецком и русском

языках «Учения о графической композиции», названные здесь «Маленькими статейками по большому вопросу» («О точке» и «О линии»).³

Следующим на очереди было «О духовном в искусстве», заявленное в газете «Искусство» от 22 февраля 1919 г. среди книг, которые выйдут «в течение этого года».⁴ В предназначенной для «Энциклопедии изобразительных искусств» автобиографии, опубликованной в том же году в берлинском журнале «Kunstblatt», художник писал, что «во второй раз планируется издание его “Духовного” в Москве».⁵ Тем временем ветер, однако, подул уже в другую, неблагоприятную для Кандинского сторону, и в 1919 г. книга так и не была напечатана. Еще одно упоминание о ней в советской печати мы обнаруживаем в «Справочнике Отдела ИЗО Наркомпроса» за 1920 г.: «Кандинский “О Духовном в Искусстве” получена рукопись».⁶

Весной 1919 г. в советской прессе участились нападки на Отдел ИЗО как на «цитадель зла», стремящуюся выдать «футуризм» (как в то время стало принято называть самые разные левые течения искусства) за искусство пролетариата.⁷ Эти нападки были сильно подогреты публикацией

2 «Автохарактеристика» («Selbstcharakteristik»; в русском переводе см. *Избранные труды* II : 20). Во второй раз – то есть после неосуществленного в 1914 г. издания Григория Ангерта и Евсея Шора во второй русской редакции трактата.

3 См. об этом выше, нр. 207: 14.

4 «О сценической композиции» (см. *Изобразительное искусство* # 1 : 39–49; современное переиздание см. *Избранные труды* I : 235–250). «Маленькие статейки по большому вопросу» – 41. О

точке» и «О линии» (см. *Искусство Вестник* ИЗО # 3 : 2; # 4 : 2; современное переиздание см. *Избранные труды* II : 10–12; 12–15).

5 *Искусство Вестник* ИЗО # 4 : 3.

6 См. ИЗО Наркомпроса Справочник : 124. Там же в списке рукописей, которые «заказаны и частью получены», обнаруживаем (sic): «Кандинский “Д. П. Штеренберг”».

7 См. в газете «Искусство» от 1 февраля 1919 г. отчет о посвященном «футуризму»

докладе художественного критика Александра Гидони, сделанном 22 января 1919 г. в московском артистическом кафе «Красный петух», и прениях по нему (*Искусство Вестник* ИЗО # 3–4).

8 См. *Искусство Вестник* ИЗО # 5 : 1.

9 В газете «Искусство коммуны» за 9 марта 1919 г. на первой странице в рамочке была опубликована реклама двух книг: выпущенная отдельной брошюрой речь Луначарского об искусстве с предисловием Пунина, за 1 рубль 50 копеек, и

русского перевода «монографии» Кандинского, которая тотчас стала если не камнем преткновения в советской карьере художника, то, во всяком случае, поворотным ее моментом. Так, если в первых четырех номерах «Искусства» (январь–февраль 1919 г.) в качестве заставок были использованы графические работы Кандинского, то начиная с пятого номера, вышедшего 1 апреля 1919 г., они исчезли со страниц газеты. Сам же этот номер был чуть ли не целиком посвящен защите от нападок, обрушившихся на ИЗО и его Литературный подотдел в «Вечерних Известиях» в связи с выходом книги Кандинского «Текст художника». В напечатанной в «Искусстве» статье художника Давида Штеренберга «Ложь» мы, в частности, читаем: «Да, мы допускаем и книгу о Кандинском, и книгу о Татлине, а рабочая масса и рабочая интеллигенция пусть сама судит и разбирается, что правильно в искусстве и что неправильно. Вы же, живущие в старых квартирах, успокойтесь. Таких книг будет не много. Ваших стареньких, покрытых плесенью книг печатается больше».⁸ В опубликованной там же статье «Буржуазная привычка» поэт Вадим Шершеневич приводил обвинения по адресу представителей

левого искусства, упреки в «непонятности», в «буржуазности», в «контрреволюции», сыплющиеся «пачками, как хороший пулеметный огонь». Наконец, в критическом обзоре под названием «Не зная броду» он же (под псевдонимом Георгий Гаер) отвечал на обвинения в том, что на издание и поощрение нового искусства «тратятся народные деньги», причем основной мишенью обвинителей оказывалась именно «монография» Кандинского.⁹ «Книга Кандинского уже распродана, — писал Шершеневич-Гаер, — все расходы на издание возвращены. Это лишний раз говорит за то, что пролетариат жадно кидается на настоящее левое искусство исканий, столь непонятное испорченному вкусу т. Фриче. Ведь нельзя же предположить, что вся Советская республика наполнена буржуями, бешено раскупающими книгу Кандинского».¹⁰ Среди критиков «Гаер» специально упоминал Бориса Гиммельфарба, который, нападая на Кандинского, называл его «придворным истребителем красок и полотен» и, противовес «футуризму» («Почему Кандинский футурист?» — восклицал автор «Не зная броду») как явлению «в корне антиобщественному», представлял имена Ван Гога, Гойи, Домье и т. д.

монография Кандинского, за 18 рублей (см. *Искусство коммуны* Издание Отдела ИЗО Пб. 1919 # 14: 1). Можно предположить, что опубликовать «Текст художника» с репродукциями 26 картин и 4-х графических работ оказалось возможным благодаря тому, что Кандинский был тогда заведующим мастерской репродукции Отдела ИЗО (см. выше, № 207: 14).

¹⁰ *Искусство* Вестник ИЗО # 5: 2. Утверждение, что книга Кандинского уже рас-

продана, было, скорее всего, чисто полемико-риторическим, тем более что в том же номере «Искусства», как и в предыдущих номерах, напечатано объявление, что книга «Кандинский» (sic) поступила в продажу. В письме президенту рахн Петру Когану от 19 ноября 1922 г. из Веймара Кандинский писал о том, что его «монография» все еще лежит где-то под спудом (раньше была в Центропечати), и просил Когана помочь в ее распространении, что «было бы очень своевременно в России. (...) В Центропечати было»

свыше 1000 экземпляров!» (фонд Когана 1 # 56: 4).

Яростная критика, заклеившая вместе с «Текстом художника» и все целиком художественное и литературное творчество Кандинского как буржуазный анахронизм,¹¹ привела художника к мысли, что следует отказаться от всех планов публикации книги «О духовном в искусстве» в официальных советских издательствах. В этой ситуации он вынужден был обратиться к частным издателям, свидетельством чему является его письмо Александру Бенуа от 26 мая 1921 г.:

«Многоуважаемый Александр Николаевич! Вам, быть может, известна моя немецкая книга *Über das Geistige in der Kunst*, вышедшая еще в 1912 году в Мюнхене, выдержавшая там за одну зиму три издания и вскоре переведенная на английский язык. По-видимому, господин Гржебин не прочь издать ее по-русски. По его словам, дело за Вашим согласием. В сжатом виде содержание книги в форме доклада было напечатано в Трудах Съезда Художников в 900-х годах. Книга по-русски почти закончена и могла бы быть представлена к печати в совершенно готовом виде через два месяца. Беру на себя сме-

лость предполагать, что Вы сочувственно отнесетесь к изданию.

С уважением

Кандинский»¹²

Неизвестно, какой именно была реакция Бенуа на это письмо, хотя и представляется маловероятным, что абсолютно доброжелательной, учитывая его резко критические по отношению к «авангарду» и «крайнему» новаторству художественные взгляды.¹³ Так или иначе, нам нигде не удалось обнаружить упоминания о трактате Кандинского в списках сочинений, готовившихся к изданию в «Издательстве З. И. Гржебина», о котором, очевидно, идет речь в письме. Основанное Гржебиным весной 1919 г. и на следующий год переехавшее вместе с его владельцем в Берлин, это большое издательство имело целью «издание книг по всем отраслям науки и искусства для читателей, стоящих на самых различных ступенях развития, начиная от малограмотных и кончая получившими высшее образование».¹⁴ Бенуа, уже сотрудничавший в 1918–1919 гг. с Гржебиным в издательстве «Всемирная литература», был им

¹¹ Критика в адрес Кандинского раздавалась не только со стороны противников нового искусства. К ней присоединились также его защитники. См. разгромную разгромную рецензию Николая Пунина на «Текст художника» Кандинского в еженедельной газете «Искусство коммуны» (издание Отдела изобразительного искусства Наркомпроса в Петрограде) от 2 февраля 1919 г. (см. Пунин О книгах).

¹² Фонд Бенуа # 1030. 1. Письмо было впервые опубликовано в английском пе-

реводе (*Andersen Some Unpublished Letters by Kandinsky* 105).

¹³ Ср. письмо Бенуа Кандинскому от 8 декабря 1936 г., в котором автор письма признается, что «просто не понимает и не принимает» его искусство («*Correspondance*» вк 97).

¹⁴ Издательство Гржебина: 72.

¹⁵ См. Вестник русского книжного рынка # 1-12-13.

приглашен в новое издательство на роль редактора по вопросам искусства; среди приглашенных к участию в редакционных совещаниях по вопросам изобразительных искусств были Оскар Вальдгауэр, Борис Виппер, Игорь Грабарь, Павел Муратов, Степан Яремич, Борис Грифцов. В «Вестнике русского книжного рынка» за март 1922 г. «Издательству З. И. Гржебина» был отведен целый раздел, наравне с разделами, посвященными Петербургу, Москве и Берлину.¹⁵

Трудно сказать с уверенностью, на какое именно время пришлась основная работа по переписыванию дореволюционного текста «О духовном в искусстве», предпринятая Кандинским в советское время. Можно предположить, что она хотя бы отчасти была сделана в 1919 г., когда планы издания книги в ИЗО Наркомпроса были еще актуальны и художник торопился как можно быстрее подготовить рукопись к печати; во всяком случае, не исключено, что некоторые его попытки изменить текст в соответствии с требованиями времени являются непосредственной реакцией на критику «монографии». С другой стороны, какие-то части текста (например, в главе I, «Введение»), возможно, отражают дискуссии, которые

велись в ИНХУКе уже в 1920 г. Наиболее вероятно, что Кандинский не один раз возвращался к работе над своим сочинением. Это предположение могло бы объяснить многослойность дошедшего до нас корпуса материалов последней русской редакции «О духовном в искусстве», в котором части текста, перепечатанные на машинке, возможно, соответствуют более раннему, а рукописные – более позднему этапу работы художника над книгой. Однако к маю 1921 г., как это явствует из приведенного выше письма к Бенуа, рукопись еще не была завершена. Трудно сказать, продолжил ли художник над ней работать до отъезда из Москвы в Германию в декабре 1921 г., куда она, – скорее всего, в незавершенном виде, – и была им вывезена. Представляется также возможным, что в самые первые месяцы после переезда в Берлин, одновременно с возобновлением переписки с Рейнхардом Пипером и попытками устроить новое немецкое издание книги, Кандинский продолжил также работу над ее русской версией, которую он мог еще надеяться опубликовать в Берлине все у того же Гржебина. В настоящее время русский текст трактата, над которым Кандинский работал в первые послереволюционные годы, хранится среди бумаг

Кандинского в Институте фонде Кандинского Института Гетти в Лос-Анджелесе (СК).

Изучение материалов третьей русской редакции трактата показывает, что в 1919–1921/22 гг. дореволюционный русский текст «О духовном в искусстве», существовавший в двух версиях, 1910 г. (Р1) и 1913–1914 гг. (Р2), претерпел дальнейшие изменения, причем особенно существенно были переработаны главы I, III, VI и VIII. Среди этих изменений назовем прежде всего те, которые были обусловлены желанием художника учесть новую общественно-политическую ситуацию в России, ее новый язык. Помимо общей стилистической правки, после которой исчезла, в частности, бульшая часть христианской лексики, к такого рода изменениям можно отнести – например, в главе III – введение нового текста о всеобщих законах развития духовной жизни вместо прежнего, повествующего о структуре духовного треугольника;¹⁶ или изъятие из той же главы частей, посвященных теософии; или добавление нового текста в главу VI, посвященного вопросу об индивидуальном и коллективном элементах творчества.¹⁷

Более существенно, однако, то, что, кроме этих «идеологических» изменений, материалы

корпуса последней русской редакции трактата содержат свидетельства ярко выраженного стремления Кандинского пересмотреть свое живописное учение в контексте новейшей теории и практики искусства. Речь идет о включении в книгу целого ряда дополнений, касающихся различных новых явлений художественной жизни, как, например, заумного языка, беспредметной поэзии, супрематизма, а также актуализации искусства художников прошлого – таких, как Эль Греко и Брейгель. К такого же рода изменениям можно отнести существенное развитие в послереволюционном тексте главы I вопроса о «примитивном» искусстве, которое там связывается с искусством дилетантов, искусством детей и душевнобольных, что очевидным образом является отголоском разговоров Кандинского с его московскими коллегами, прежде всего с Анатолием Бакушинским. Что касается более глубокой по сравнению с предшествующими редакциями разработки общетеоретической проблематики, то ее можно объяснить сотрудничеством художника с Александром Шеншиным, Николаем Успенским, Александром Габричевским, Евсеем Шором и другими учеными, занимавшимися вместе с ним

¹⁶ РЗМЗ, № 293:5–300:8, РЗК1, № 300:9–304:11.

¹⁷ РЗК1, № 382:1–344:15.

¹⁸ О том, что Кандинский не полностью прекратил в это время теоретическую работу, свидетельствует следующий отрывок из его письма к Габриэлю Мюнтер от 31 мая 1915 г.: «Я даже решился приступить к нескольким чисто теоретическим работам. Я сейчас столь твердо стою в искусстве, что не должен их бояться» (MЗ Briefe von Kandinsky an

Münter). В том же письме художник, правда, сообщал о своем разговоре с издателями Ангертом и Шором, после которого он понял, что надо пока подождать с изданием его книг, поскольку никому в данный момент не до искусства, но зато после окончания войны, безусловно, можно будет выпустить много книг.

¹⁹ Это статья «О художнике» («Om Konstnären»), посвященная Мюнтер и написанная для ее выставки в той же галерее (1–14 марта 1916 г.), – она была

издана Карлом Гуммесоном отдельной брошюрой, – и «Искусство без предмета» («Konsten utan ämne»), опубликованная в журнале «Konst». См. публикацию этих статей по их немецким рукописям, хранящимся в МЗ («Über den Künstler» (I), (II); «Ein Mensch, der nie instrumentale Musik gehört hat...»; *Gesammelte Schriften* 629–647, 651).

²⁰ «Punkt und Linie zu Fläche» (в русском переводе см. *Избранные труды* II:99). Об этом подробнее см. № 207:14.

в 1920–1921 гг. созданием универсальной науки об искусстве.

Основная же часть дополнений, написанных Кандинским в 1919–1921/22 гг., преимущественно для главы vi, касается фундаментальных вопросов формы и в первую очередь проблемы соотношения в ней абстрактного и органического элементов. В послереволюционном тексте Предисловия художник сам признает, что в новой редакции «увеличился значительно в своем масштабе анализ рисуночной формы, разбор основ конструкции и композиции», добавляя при этом, что «первая попытка в этой области» была сделана им в 1915 г.: «Написанное в это время на двух языках краткое „учение о рисуночной форме“ не могло быть мною вывезено из-за границы и лишь в еще более сжатом виде введено в эту книгу». Эта фраза не вполне ясна. С 22 декабря 1914 по 20 декабря 1915 гг. художник жил в основном в Москве, за исключением нескольких недолгих посещений семьи Абрикосовых в их подмосковном имении Васильевском, по соседству с Ахтыркой, и своих родных в Одессе. До сих пор ничего неизвестно о его теоретической работе в этот период.¹⁸

Сообщение Кандинского в Предисловии к третьей русской редакции «О духовном в искусстве» о теоретической работе за границей может относиться к его пребыванию в Швеции с 23 декабря 1915 по 16 марта 1916 гг., в связи с персональной выставкой в стоковой галерее «Gummesons Konsthandel», устроенной Гервартом Вальденом, вернисаж которой состоялся 1 февраля 1916 г. С пребыванием в Швеции связаны две статьи художника, опубликованные по-шведски в 1916 г.¹⁹ Однако речь в Предисловии Кандинского, очевидно, идет не о них, поскольку в них не затрагиваются вопросы формы, композиции и конструкции.

Намного вероятнее, что Кандинский имел в виду свое пребывание в Швейцарии (вилла Мариахальде в коммуне Гольдах кантона Санкт-Галлен) с 6 августа по 16 ноября 1914 г. Ожидая скорого окончания войны, художник провел эти три месяца в «систематизации теоретических, часто еще неточных мыслей и практического опыта», как он писал впоследствии, в Предисловии к книге «Точка и линия на плоскости» (1926).²⁰ Очевидно, в Предисловиях к обоим книгам речь идет о датируемых этим временем подготовитель-

283-1

Евсей Шор. Москва, ок. 1920
Фонд Министерства
Просвещения РСФСР



ных материалах на русском и немецком языках к сочинению под названием «“О материальном в искусстве” (графика)» / «“Über das Materielle in der Kunst” (insbesondere Graphik)», которое, судя по его названию, было задумано как продолжение «О духовном в искусстве (живопись)».²¹

Как написано в Предисловии к «Точке и линии на плоскости», возникший в 1914 г. новый «довольно большой теоретический материал» «почти десять лет оставался нетронутым» и впервые был систематизирован в этом втором теоретическом трактате, «органичном продолжении» книги «О духовном в искусстве».²² Действительно, материалы 1914 г. не были прямо использованы Кандинским в теоретических сочинениях, созданных в послереволюционной России. Тем не менее все эти сочинения, и прежде всего последняя редакция «О духовном в искусстве», вместе с сопряженными с ней «Маленькими статейками по большому вопросу» («О линии» и «О точке») и докладом «Основные элементы живописи» в обоих его вариантах,²³ имеют очевидную преемственную связь с набросанным в швейцарском Гольдахе «кратким учением о рисуночной форме» и, далее, с «Точкой и линией на плоскости». Таким образом,

третья незаконченная русская редакция «О духовном в искусстве» заполняет десятилетнюю лауну между дореволюционными редакциями первого теоретического сочинения Кандинского и новым теоретическим трактатом, написанным художником, когда он уже работал в веймарском Баухаузе.

В период между 1904–1909 гг. – временем написания ранних текстов немецкого корпуса «Языка красок» – и 1925 г., когда была завершена «Точка и линия на плоскости», каждая из основных редакций «О духовном в искусстве» является необходимым этапом развития теории живописи Кандинского как единого органического процесса.

21 «*Manuscripts*» № 486; № 487. См. об этом № 207: 14.

22 См. Избранные труды II – 99.

23 Доклад «Основные элементы живописи. Их сущность и ценность (краткое изложение теории живописной формы)» был прочитан художником в ИНХУК 2 июня 1920 г.; он опубликован фрагментарно (см. Хан-Магомедов Кандинский в секции монументального искусства ИНХУК–50–52). Текст доклада «Основные элементы живописи» в Научно-Худож-

ственной Комиссии (РАХН) 1 сентября 1921 г. публикуется нами (см. № 207: 14).



KERSHAW

(Photogr. Studio 2842)

ИСТОРИЯ ПЕРЕВОДОВ,
ОСУЩЕСТВЛЕННЫХ ИЛИ ЗАДУМАННЫХ
ПРИ ЖИЗНИ АВТОРА

1.1 Английский перевод
Майкла Т.Х. Садлера:
1912–1914

Выше мы писали о судьбе незавершенного проекта издания расширенного русского перевода книги «Über das Geistige in der Kunst», подготовленного Кандинским в 1913 г., в московском издательстве «Искусство» (редакция pz). Из трех других переводов его немецкой книги, задуманных до Первой мировой войны, – английского, нидерландского и французского, – два были прерваны на разных стадиях подготовки; свет увидел лишь один из них, английский, изданный в Лондоне в издательстве «Constable & Co».¹

Перевод был сделан преуспевающим английским романистом, издателем, библиофилом и библиографом Майклом Томасом Харви Садлером, сыном известного реформатора в деле образования сэра Майкла Эрнеста Садлера, который был в то время проректором университета города Лидса.² В 1892 г. Майкл Э. Садлер начал собирать произведения изобразительного искусства, а в 1909 г., под влиянием сына, тоже коллекционера, заинтересовался современным искусством. Кандинский познакомился с Садлерами через художественного критика Фрэнка Раттера, основавшего в 1908 г. «Общество объединенных художников» («Allied Artists' Association», «AAA»), которое устраивало в Лондоне выставки, в которых

286-1

Портрет Кандинского работы Надежды Шор. Фронтисплис итальянского издания «О духовном в искусстве» в переводе Колонна ди Чезаро. Рим, «Edizioni di Religio», 1940

¹ О задуманных до 1914 г. переводах трактата Кандинского см. «Автохарактеристику» 1919 г. («Selbstcharakteristik»; в русском переводе см. *Избранные труды* II: 19). Английский перевод 1914 г. – *The Art of Spiritual Harmony*. См. его репринт под другим названием, «Concerning the Spiritual in Art», взятый из более поздних

английских переводов (*The Art of Spiritual Harmony / Concerning the Spiritual in Art* 2006).

² Сын принял старинное написание своего имени (Sadleir), чтобы его не путали с отцом (Sadler). См. *Glew Kandinsky and the Sadlers* 600–615. В этой статье, помимо подробного описания взаимоотношений Кандинского с отцом и сыном Садлерами, опубликованы на языке оригинала (немецком и, во время Первой мировой войны, на французском) письма к ним художника, хранящиеся в Лондоне в архиве Британской галереи Тейт (Tate Archive), а также, фрагментарно, их письма художнику, храня-

щиеся в МЭС-письма сына на французском и немецком языке цитируются в английском переводе, письма отца были написаны по-английски. Основная часть писем Кандинского Садлерам, переведенных на английский язык, издана также в Приложении к современному переизданию английского перевода «О духовном в искусстве» (*The Art of Spiritual Harmony / Concerning the Spiritual in Art* 2006: 115–126). Несколько писем Садлеров Кандинскому, хранящихся в МЭС, а также в ГК и СК, не были опубликованы (см. *MES Briefe von Michail T. H. Sadleir an Kandinsky*; *ГК Correspondance* вк 298; *ГК Correspondence* # 14).

с 1909 по 1914 гг. ежегодно участвовал Кандинский. В 1911 г. лондонская выставка «А.А.А.» проходила в июле, а в августе Кандинский послал Фрэнку Раттеру свои «16 маленьких текстов» (предположительно, наброски стихотворений в прозе для будущего сборника «Klänge», которые тот переслал Майклу Т. Х. Садлеру, купившему на выставке несколько ксилографий художника).³ Взяв у Раттера адрес художника, Садлер обратился к нему в октябре 1911 г. с просьбой о разрешении опубликовать одну из купленных им ксилографий в недавно основанном ежеквартальном журнале «Rhythm». В ответном письме Кандинский дал разрешение на публикацию и послал своему корреспонденту проспект альманаха «Синий всадник», добавляя: «В этом месяце выйдет также моя книга «О духовном в искусстве».

Я pošлю Вам тогда экземпляр. А Вы напишите мне, пожалуйста, о Вашем впечатлении».⁴

В декабре 1911 г., как только книга «О духовном в искусстве» была напечатана, Кандинский отправляет ее Майклу Т. Х. Садлеру. В январе 1912 г. Садлер читает книгу, делая карандашом много-

численные пометки на полях, а в конце книги пишет, что окончил чтение 31 января 1912 г.⁵ В весеннем номере журнала «Rhythm» за 1912 г. Садлер публикует свою статью «После Гогена», в которой впервые в Англии излагается художественная теория Кандинского.⁶ 16 августа 1912 г. отец и сын Садлеры посещают Кандинского в Мурнау, их разговор продолжается более шести часов, много говорится на религиозные темы — о мистических книгах и житиях святых; художник делится с англичанами своим «удивительным опытом по исцелению верой».⁷ На следующий день в Мюнхене отец и сын с большим удовольствием знакомятся с коллекцией картин Кандинского в галерее Ганса Гольца. А 30 сентября 1912 г. Кандинский пишет Садлеру, что уступает ему «преимущественное право перевода» своей книги «О духовном в искусстве» «на один год, т. е. до 1 октября 1913 г.»:

«Что касается условий, то я предпочел бы продать Вам права не только на первое английское издание, но сразу же и на последующие. Есть все основания предполагать, что книга

³ См. почтовую карточку Кандинского Раттеру на французском языке от 22 августа 1911 г. (*Glew Kandinsky and the Sadlers*-611). В архиве Галереи Тейт сохранились 15 напечатанных на машинке стихотворений с рукописными аннотациями художника.

⁴ Письмо Кандинского Майклу Т. Х. Садлеру от 6 октября 1911 г. (*Ibidem*-611). Отметим исправление в первой цитированной фразе письма вместо «в этом месяце» там сначала было написано «в эти дни». Несмотря на разрешение Кандинского, его гравюра так и не была напечатана в журнале.

⁵ «Finished 31.1.1912.». Принадлежавший Садлеру экземпляр первого немецкого издания «О духовном в искусстве» хранится сегодня в Городской галерее в Доме Ленбаха (Мюнхен). В книге дарственная надпись автора: «Herrn Michael T. H. Sadler mit ergebenem Gruß. München 28.xii.11 Kandinsky» («Господину Майклу Т. Х. Садлеру с низким поклоном. Мюнхен 28.xii.11 Кандинский»).

⁶ «After Gauguin». Летом 1913 г. Кандинский будет просить Майкла Т. Х. Садлера о том, чтобы тот послал номер журнала со статьей о нем и его книге московскому издателю художника Григорию

Ангерту (см. почтовую карточку Кандинского Садлеру от 12/25 июля 1913 г.; *Glew Kandinsky and the Sadlers*-612).

⁷ Согласно письму Садлера-отца жене от 17 августа 1912 г. (см. цитату из письма; *Glew Kandinsky and the Sadlers*-603). Из этого единственного сохранившегося, весьма скупого свидетельства, к сожалению, нет возможности составить более подробное представление о содержании разговора Кандинского с Садлерами.

⁸ *Glew Kandinsky and the Sadlers*-611. 25 ноября (8 декабря) 1912 г. в письме из Москвы Кандинский снова спрашивает Садлера: «У Вас есть моя книга во втором

будет пользоваться таким же успехом в Англии, и позднее – в Америке. В Германии не прошло и трех месяцев, как понадобилось второе издание (2000 экземпляров), которое так же хорошо расходуется: кроме Германии – в Австрии, Швейцарии и даже Голландии. Пройдет немного времени, и “новое” искусство, безусловно, придет в Америку, – тогда сбыт книги будет и там обеспечен. Сегодня я говорил с опытным книготорговцем, и он мне посоветовал просить 1000 марок за права на перевод. Так я и делаю. Вам же я скажу по секрету, что могу спустить цену до 800 марок, но, конечно, не очень охотно. Называю сразу крайнюю цену, чтобы не писать лишний раз об этом. Следует иметь в виду, что эта книга зрела во мне 10 лет и что я ее три раза перерабатывал, прежде чем она была здесь напечатана. Пипер не выкупил у меня права на перевод, оно принадлежит мне, и он тут ни при чем. – Я думаю, было бы возможно дополнить английскую книгу моей статьей из “Синего всадника”, “К вопросу о форме”, если “С<иний>

в<садник>” <имеется в виду, очевидно, английский перевод альманаха> не найдет себе издателя. В противном случае я бы несколько расширил главу “Язык форм и красок” – возможно, даже существенно, поскольку этим летом я пришел к новым мыслям, которые естественным образом выросли из старых. В таком случае я бы не стал продавать <права> ниже 1000 марок. У Вас ведь есть книга во втором издании, которой нужно следовать при переводе».⁸

В декабре 1912 г. автор трактата и переводчик пришли к согласию относительно стоимости права на перевод,⁹ и Кандинский высказал пожелание, чтобы английская книга вышла к весне 1913 г., на которую намечалась лондонская выставка «его коллекции».¹⁰ 31 марта 1913 г. Садлер писал Кандинскому: «Перевод идет сейчас быстрее, чем я ожидал. Надеюсь, что через две недели он будет окончен, и тогда мы его быстро напечатаете».¹¹ Одновременно Садлер посылал Кандинскому книгу английского художника Александра

изданий? При переводе нужно следовать ему. Если у Вас нет второго издания, я его Вам вышлю из Мюнхена, куда вернулся на днях» (*ibidem*).

8 2 декабря 1912 г. Садлер предложил Кандинскому 500 марок, оправдывая столь малую сумму консервативностью английских вкусов и невежеством и медлительностью британских книготорговцев в восприятии новых идей; он упоминал также распространенную в Англии сеть библиотек, в которых можно брать книги на дом, что обуславливает малочисленность покупателей книг, тем более новых и с новыми идеями (*mes Briefe von Michael T. H. Sadleir an Kandinsky*).

sky». 25 ноября/8 декабря 1912 г. Кандинский согласился на 500 марок за первое издание, замечая при этом: «Основное внимание я уделяю, разумеется, тому, чтобы мои идеи получили наибольшее распространение. Денежный вопрос стоит на втором месте» (*Glew Kandinsky and the Sadlers*: 611).

10 Письмо Кандинского Садлеру из Москвы от 25 ноября/8 декабря 1912 г. (*ibidem*). Художник имел в виду выставку «Kandinsky Kollektiv-Ausstellung» («Выставка собрания картин Кандинского»), организованную Гервартом Вальденом в берлинской галерее «Der Sturm» и прохоро-

дившую там 2–28 октября 1912 г. В 1913–1914 гг. эта выставка путешествовала по разным городам Германии и Европы.

11 См. *GK Correspondence* #14.

Уоллеса Римингтона «Цветовая музыка»,¹² где речь идет о создании цветowego органа. 10 апреля художник отвечал своему переводчику:

«Дорогой господин Садлер, сердечно благодарю Вас за книгу. Я смог ее пока лишь перелистать. Сама проблема имеет большое *теоретическое* значение и будет в конце концов, безусловно, служить монументальному *искусству*. Сейчас, однако, этот вопрос стал намного сложнее, поскольку музыка старается отвергнуть наконец темперированный инструмент (разумеется, правильное будет сказать – темперированную гамму). Этим как раз занимаются русские музыканты. Результаты этой революции пока трудно предсказать. Но они будут удивительны.

Через Пипера я узнал, что Вы хотите изменить формат моей книги и поэтому не сможете воспользоваться нашими гальвано.¹³ Является ли это изменение безусловно необходимым? В свое время я с большой любовью выбрал именно эти формат, бумагу, шрифт и т. д. Второе и третье издание были сделаны в полном соответствии с моими пожеланиями

(в первом издании страница – так называемый Spiegel <“зеркало”, *полоса набора*> – была слишком большой). Помимо чисто художественных оснований, я избрал квадратный формат ради того, чтобы *читатель* не был вынужден переворачивать книгу для правильного рассматривания репродукций. Кроме того, книга не должна выглядеть слишком тонкой. Возможно, это смешно, но *толщина* книги, безусловно, влияет на читателя. Книга не должна производить впечатление маленькой брошюры.

Только что пришло Ваше письмо от 9 апреля! Предоставляю Вам, конечно, с большим удовольствием права на репродукции, которые входят в сумму 500 марок. Я только боюсь, что репродукции, сделанные с репродукций, будут нечеткими и некрасивыми. Гальвано, мне кажется, все-таки лучше. Впрочем, не хочу ни на чем настаивать. Лишь надеюсь, что изображения будут безукоризненны. Хорошо? Возьмите и все килографии, которые украшают начала глав (*и титульный лист*). Это не рисунки, а именно килографии: они были напечатаны непосредственно с вырезан-

¹² *Rimington Colour-Music*. Книга не сохранилась ни в фк, ни в мс. Однако американский исследователь Кеннет К. Линдсей упоминает ее, перечисляя книги, которые он видел в мастерской Кандинского в Нейи, где вдова художника Нина Кандинская разрешила ему работать в первые годы после окончания Второй мировой войны (*Lindsay An Examination of the Fundamental Theories of Kandinsky* 214 note 21).

¹³ Гальвано (гальванокопии) – это медные клише для печати, сделанные в типо-

графии гальванопластическим способом.

¹⁴ Ср. письмо Кандинского Садлеру от 23 февраля 1913 г., в котором художник сообщал, что ведет переговоры о переводе «О духовном в искусстве» на «голландский язык», и писал, что может заказать гальванокопии для обеих книг сразу (*Glew Kandinsky and the Sadlers* 611).

¹⁵ *Ibidem* 611–612.

¹⁶ *Ibidem* 612.

¹⁷ См. *mes Briefe von Michael T. H. Sadler*

an Kandinsky. Пипер сначала запросил 240 марок, в то время как за половину этой суммы, по утверждению Садлера, можно было бы изготовить новые клише. Ср. письмо Кандинского Садлеру от 9 апреля 1913 г., где художник писал, что берет *«под свою ответственность»* заказать у Пипера новые гальвано, ибо тот, как он слышал, препятствует делу, требуя у Садлера деньги вперед (*Glew Kandinsky and the Sadlers* 611).

ных мною деревянных печатных форм. Клише, изготовленные гальванопластическим способом (а также и цинковые), полностью заменяют эти деревянные доски.

Возьмите также первое и второе *Предисловия* и посвящение Елизавете Тихеевой. Для меня было бы огромной радостью, если бы английская книга *полностью* соответствовала второму и третьему немецким изданиям. Вы ведь делаете перевод *не* с первого, а со второго или третьего издания? Два последних совершенно одинаковы. Будет ли также выпущено несколько экземпляров в твердом переплете? У Пипера они получились очень красивыми. Для рекламных целей следует использовать тот факт, что в Германии книга менее чем за *один* год выдержала три издания.

Голландский перевод был отсрочен по причине одной смерти и пойдет в печать только осенью.¹⁶ Может быть, тогда голландцы купят у Вас деревянные печатные формы и гальвано. – Простите меня, пожалуйста, за столь многочисленные вопросы! Но это ведь нормально, что я хочу, чтобы анг-

лийское издание (Англия и Америка) соответствовало моим вкусам, насколько это возможно.

Заранее спасибо и сердечный привет.

Ваш Кандинский¹⁵».

Садлер согласился с пожеланиями автора, и 25 апреля 1913 г. тот написал переводчику, что его «очень радует, что книга делается в этом формате»: «¹⁶ отметим, что в опубликованном английском издании формат книги близок к квадратному (21,8 x 17 см).

Наконец 24 июля 1913 г. Садлер сообщал Кандинскому, что «перевод и предисловие закончены», и далее переходил к вопросу о стоимости гальванопластических клише, прося художника поговорить об этом с Пипером, который заломил за них слишком большую цену.¹⁷ Кандинский, который в это время находился в Москве, тотчас же написал Пиперу, чтобы тот послал в Лондон оригиналы деревянных досок для ксилографий, и попросил немецкого издателя назначить за гальвано восьми картин минимальную цену.¹⁸ 7 августа художник сообщил Садлеру окончательную цену

16 Об этом сообщал Кандинский Садлеру 17/30 июля 1913 г., одновременно рекомендуя ему заказать фотографии картин Рафаэля и других старых мастеров у владельца мюнхенского художественного салона Якоба Литтауэра, а Сезанна – в парижской галерее фотографа Эжена Дрюэ, и писал, что готов послать ему клише собственных картин из своей мюнхенской квартиры (см. *Glew Kandinsky and the Sadlers* 612). На следующий день художник просил Мюнтер послать Садлеру фотографии его картин,

репродуцированных в немецких изданиях «О духовном в искусстве» (письмо от 18/31 июля 1913 г.; см. *mis Briefe von Kandinsky an Münter*).

Пипера – 150 марок.¹⁹ Каков был ответ Пипера на просьбу послать Садлеру оригиналы досок, неизвестно, хотя скорее всего, он был отрицательным, и десять ксилографий-заставок (таких же, как в немецких изданиях) были напечатаны в конце концов фотомеханическим способом;²⁰ ксилография на обложке не была воспроизведена.

Но вот 4 октября Кандинский просит Садлера сообщить ему новости о книге и спрашивает, возможно ли еще что-то изменить в подборе иллюстраций. «Затраты были бы при этом минимальны, – добавляет он, – поскольку клише принадлежат мне, и я Вам их предоставляю за себестоимость». И продолжает:

«Изменения необходимы по следующим причинам:

1. вновь выбранные картины более типичны,
2. более разнообразны и
3. находятся в частных собраниях, что может иметь хорошие практические последствия.

Я бы хотел заменить "Импрессию 4" на "Импрессию 2" (собрание Келера, Берлин), "Импровизацию 18" – на "Импровизацию" 29"

(собрание А. Дж. Эдди, Чикаго) и присоединить одну мою новую картину – "Маленькие радости" (собрание Беффи, Амстердам). Значит, остаться должна только "Композиция 2". Я бы даже поменялся с Вами двумя первыми гальвано, и Вы сможете послать в "Der Sturm" клише "Импрессию 4" и "Импровизацию 18". Так что Вам нужно будет оплатить только "Маленькие радости".²¹

Тем временем Садлер переехал в США, начал работать в издательстве «Houghton Mifflin», женился, и на некоторое время его переписка с Кандинским прервалась. Однако в начале ноября 1913 г. художник узнает, что изменить подбор иллюстраций еще возможно, и просит Герварта Вальдена, который летом и осенью 1913 г. собирает у себя необходимый иллюстративный материал для «монографии», или «альбома» с репродукциями работ художника 1901–1913 гг., срочно заказать и отправить в Лондон необходимые фотографии,²² после чего пишет Садлеру: «Надеюсь, что все будет хорошо. Мне очень любопытно, какой будет английская книга. Вероятно, издательство сделает еще хорошую рекламу. И в Америке тоже». ²³ В вы-

¹⁹ См. *Glew Kandinsky and the Sadlers* 604–605. Ср. почтовую карточку Пипера Кандинскому из Мюнхена в Москву от 2 августа 1913 г. (*Mrs Briefe von Piper an Kandinsky*).

²⁰ Петель пишет о «машинном способе». См. *Das graphische Werk* 443.

²¹ См. *Glew Kandinsky and the Sadlers* 612. Отметим, что в 1913 г. Кандинский продолжал называть «Импрессию v (Парк)» первоначальным ее названием: «Импрессия 4». Ср. в подписи под репро-

дукцией в первых немецких изданиях «О духовном в искусстве»: «Impression N 4». См. также н-207:14.

²² См. письма Кандинского Вальдену от 5 и 7 ноября 1913 г. (*Kandinsky, Münster & Walden Briefe und Schriften* 125–127), в которых художник просил Вальдена послать англичанам снимки своих новых картин и перевести на английский язык подписи под этими репродукциями, не забывая имен владельцев, что, добавлял художник, имело важное значение для американцев.

²³ Письмо от 10 ноября 1913 г., в котором Кандинский также сообщает английскому переводчику, что получил ответ от издательства «Constable» о том, что заменить иллюстрации еще возможно (см. *Glew Kandinsky and the Sadlers* 612).

²⁴ См. н-207:14. См. также § 122-1

²⁵ См. *Glew Correspondence* #14.

²⁶ 21 декабря 1913 г., сообщая Вальдену, занятому организацией европейского

шедшей в конце концов в свет английской книге рядом с «Композицией II» (1910) действительно фигурируют «Импровизация 29» (1912) и «Маленькие радости» (1913), а также «Импрессия II (Москва)» (1911), ошибочно названная там «Импрессией 4».²⁴

8 декабря 1913 г. Майкл Т. Х. Садлер отвечает Кандинскому, что тоже доволен сохранившейся возможностью заменить клише, и продолжает: «Я думаю, что американское издание осуществит Houghton Mifflin Company – это хорошо, потому что это самое большое в Соединенных Штатах издательство, и его репутация в отношении цельности и качества опубликованных книг действительно безупречна».²⁵ Далее переводчик пишет, что знает в Англии многих людей, интересующихся современным искусством, которым будут разосланы уведомления о скором выходе книги, и сообщает художнику о том, что в нью-йоркском журнале «Camera Work», издаваемом фотографом и меценатом Альфредом Стиглицем, появилась статья художника Оскара Блюмнера о современном искусстве, в которой Кандинский упомянут в одном ряду с «бессмертными современниками» – Роденом, Матиссом и Пикассо.²⁶

турне его персональной выставки, о том, что английское издание «О духовном в искусстве» «уже готово или почти», Кандинский писал также, что Садлер послал ему часть статьи в «Camera Work», где «Роден, я, Матисс и Пикассо (это сочетание и порядок могут Вам пригодиться в Швеции) названы "радикальными мыслителями"» (см. Kandinsky, Mûnter & Walden Briefe und Schriften-147). Ср.: «Мы знакомы, кроме того, с индивидуальными точками зрения и высказываниями таких радикальных мыслителей, как

Весьма заинтересовавшись статьей в «Camera Work», Кандинский 24 декабря 1913 г. писал Садлеру:

«В Москве мой издатель готовит обо мне небольшую книжечку (портрет, краткая автобиография, несколько длинных статей обо мне, список людей, имеющих в собственности мои картины, и собраний, в которых они есть; и, наконец, немецкие, голландские, английские критические статьи за и против меня),²⁷ где, возможно (если еще не поздно), будет напечатан также посланный Вами отрывок. Эта книжечка должна будет представить меня в России, где я редко и мало выставлялся. Идею эту я нахожу весьма удачной. То же издательство взялось также за «Духовное» и зашедшую в Берлине книгу (...). «Духовное» я немного расширил и поставил несколько точек над i. Если эта книга выйдет в Америке, я хотел бы включить туда то новое, что я сделал для русского издания.

Я просил Констебля послать мне двадцать экземпляров моей книги (немецкие издатели дают даже сорок). Могли бы Вы попросить издательство, когда выйдет книга, прислать мне

Роден, Кандинский, Матисс и Пикассо, которые обладают силой мысли, способной опровергнуть традицию, и преподносят нам плоды своих размышлений в радикальной форме» (Bluemner Audiatur et altera pars-32). Отметим, что полтора годами ранее, в июльском номере «Camera Work» за 1912 г., был напечатан английский перевод отрывка из главы III «О духовном в искусстве» (см. № 207: 14).

гонорар? Буду Вам очень признателен. – Я был бы, конечно, очень рад, если бы Mifflin Company взялась за издание “Духовного”». ²⁸

На что 8 января 1914 г. Садлер отвечал в письме, написанном на бумаге с адресом: «Houghton Mifflin Company, Boston», что «О духовном в искусстве» еще до сих пор не вышло, и прибавлял, что в американское издание будет невозможно внести изменения, «поскольку они купили такую же книгу, как та, что будет напечатана в Англии», и что «только переплет и титульный лист будут другими». А 13 января он просил, чтобы Кандинский срочно прислал для рекламных целей английскому и американскому издательствам свою фотографию. ²⁹ Однако до апреля художник оставался в полном неведении о том, что происходит с английским изданием его книги, и 6 апреля обратился к Садлеру-старшему с вопросом, вышло ли наконец «О духовном в искусстве» в издательстве «Constable & Co»: «Еще осенью они так торопились с фотографиями, что я из этого сделал вывод, что книга выйдет через несколько недель. С того времени, однако, прошло уже несколько месяцев, а о книге ничего не слышно. В декабре я просил Констебля прислать мне авторские экзем-

пляры (хотел ограничиться двадцатью), но не получил ни книг, ни ответа на мое письмо. Кроме того, было договорено, что я получу 500 марок гонорара, которых я тоже, к сожалению, не получил». ³⁰ Но в тот же день Садлер-младший послал Кандинскому один экземпляр книги с обещанием через несколько дней прислать еще 15 экземпляров, хотя «книга не выйдет в продажу ранее 23 апреля». ³¹

Распространению идей Кандинского в Англии способствовала также публикация в первом номере лондонского вортицистского журнала «Blast» (20 июня 1914 г.), «с разрешения гг. Констебль, которые недавно издали перевод книги, сделанный М. Т. Х. Садлером», фрагментов из «О духовном в искусстве» в свободном переводе английского художника Эдварда Водсворта. Предпочтение отдавалось текстам, содержащим определение принципа внутренней необходимости и посвященным вопросу о форме: будучи, вероятно, не согласен с названием книги в переводе Садлера («The Art of Spiritual Harmony» – «Искусство духовной гармонии»), Водсворт озаглавил свою подборку ее фрагментов «Inner Necessity» («Внутренняя необходимость»); в своем предисловии к

²⁸ Речь здесь, безусловно, идет о третьем, после «О духовном в искусстве» и «монографии», из несоставивших изданий Ангерта и Шора, имевших отношение к Кандинскому, а не о советском проекте «Энциклопедии изобразительных искусств», как предполагает издатель писем Кандинского Садлеру (Glew Kandinsky and the Sadlers 606 note 58).

²⁹ Ibidem 613.

²⁹ См. письма Садлера Кандинскому от 8 и 13 января 1914 г. (mes Briefe von Michael T. H. Sadler an Kandinsky; cp. Glew Kandinsky and the Sadlers 606).

³⁰ См. Glew Kandinsky and the Sadlers 613.

³¹ См. mes Briefe von Michael T. H. Sadler an Kandinsky.

³² См. Inner Necessity 119.

³³ 16 июня 1914 г. Кандинский сообщал Садлеру (см. Glew Kandinsky and the Sad-

lers 613), что написала в «Mifflin & C.» и попросила исправить две ошибки в английском тексте:

1) вместо напечатанного на стр. 7 английского издания «Shapeless emotions such a fear, joy, grief etc.» («Бесформенные чувства, как страх, радость, печаль и т. д.») – «Coarse and precise emotions etc.» («Грубые и строго определенные чувства и т. д.»; ср. нзп 1, н. 416: 22 Gröbere Gefühle, wie Angst, Freude, Trauer usw.; см. Более грубые чувства, как страх, радость, печаль и т. д.),

публикации он характеризовал трактат Кандинского как «важнейший вклад в психологию современного искусства». ³²

Летом 1914 г. Кандинский продолжал переписку с американским издательством, которая прекратилась с началом Первой мировой войны. ³³ Несмотря на это, американское издание трактата (Boston and New York: Houghton Mifflin Company, 1914) вышло в свет. От английского его отличали лишь обложка и титульный лист, поскольку печатание текста и килографий взяло на себя издательство «Constable & Co». ³⁴ В 1915–1916 гг. Кандинский неоднократно писал Садлерам с просьбой прислать новые экземпляры английского перевода, о котором его часто спрашивают, — в частности, на выставке в стокгольмской галерее Карла Гуммесаона. ³⁵

Текст английского перевода Майкла Т. Х. Садлера, который было бы правильнее назвать пересказом книги Кандинского, чем ее переводом, несет на себе ярко выраженный отпечаток идей самого Садлера, который не только изменил заглавие книги, но и включил в нее свои собственные комментарии в форме постраничных

примечаний, не всегда сообщая читателям о том, что автор того или иного комментария — он, Садлер, а не Кандинский. Написанное переводчиком пространное предисловие к английскому изданию «О духовном в искусстве», являясь логическим продолжением его собственных штудий и размышлений, посвящено не столько разбору теории живописи Кандинского, составляющей содержание переведенной им книги, сколько обоснованию важной для него самой мысли о преемственности искусства русского художника по отношению к традициям символизма и постимпрессионизма. В своем предисловии Садлер подробно анализирует важнейшую для Кандинского проблему соотношения живописи и музыки, обращая при этом к книге Римингтона о цветомузыке, которая ранее была предметом переписки переводчика с художником. Одновременно он критикует проводимую Кандинским параллель между искусством постимпрессионизма и детским творчеством.

32) вместо «Debussy has had a great influence etc.» («Дебюсси имел сильное влияние и т. д.», стр. 34) — «Debussy has been greatly influenced by Russian music, notably by Mussorgsky» («На Дебюсси сильно повлияла русская музыка, в особенности Мусоргский»; см. нзп1, и-455: 5 *Einen großen Einfluß auf Debussy hat die russische Musik gehabt (Mussorgsky)*). В письме от 22 июня 1914 г. Садлер извинялся перед Кандинским за глупейшие ошибки (см. *meas Briefe von Michael T. H. Sadleir an Kandinsky*).

33) См. об этом *Das graphische Werk* 443.

34) См. письма Кандинского Садлеру сыну от 14 сентября (1/14 или 14/27?) 1915 г. из Москвы и Садлеру-отцу от 13 февраля 1916 г. из Стокгольма (*Glew Kandinsky and the Sadlers* 614).

1.2 Планы перевода на нидерландский язык: 1912–1914

В MES хранится книга немецкого философа Эриха Гуткина (псевдоним Фолькер) «Звездное рождение»,³⁶ посланная автором Рейнхарду Пиперу, чтобы тот передал ее редакторам альманаха «Синий всадник», то есть Кандинскому и Францу Марку. Получив эту книгу от Пипера, Марк передал ее в начале июля 1912 г. Кандинскому с комментарием: «Совсем не могу читать. Словеса!».³⁷ Так Кандинский познакомился с Фолькером; позднее, в 1914 г., тот и другой оказались привлеченными к работе в масштабном неосуществленном проекте общеевропейского альманаха, инициатором которого был сербский поэт и философ Димитрие Митринович.³⁸

14 ноября 1912 г. Фолькер писал Кандинскому из Берлина о своем полном согласии с идеями «О духовном в искусстве», весьма близкими его собственным: «С восторгом прочитал "Синий всадник" и был прямо-таки вдохновлен тем, что Вы проводите линию связи с великими и вечными

примитивными народами. То же самое могу сказать о Вашем учении о формах и красках, которое повсюду ориентировано не только на оптику, но и на метафизику».³⁹ Единственное расхождение Фолькера с Кандинским касалось теософии, в которой немецкий философ видел лишь плохую популяризацию древних философских учений. В конце письма Фолькер писал: «(...) одна знакомая мне голландская дама, обладающая выдающимся умом, хотела бы перевести Вашу книгу на голландский язык. Интересует ли Вас это?». А 4 января 1913 г. Фолькер – очевидно, отвечая на вопросы художника,⁴⁰ – сообщал ему подробности, касающиеся проекта нидерландского перевода книги, и предлагал напрямую связаться с голландской дамой, которую зовут Марта Ван Влотен: «Что именно госпожа Ван Влотен желала бы получить за свою работу над переводом, я сказать не могу. – Но считаю весьма вероятным, что она озабочена тем, чтобы найти там подходящего издателя. Ее очень интересуют Ваши произведения, в том числе живописные. За то, что перевод будет хорош, я Вам ручаюсь. Госпожа Ван Влотен говорит на одиннадцати языках, она принадлежит к одной из самых благородных и образованных семей во всей Голлан-

³⁷ См. Volker Siderische Geburt.

³⁸ Kandinisky & Marc Briefwechsel - 181.

³⁹ См. № 207: 14. См. также Hahl-Koch Kandinisky - 221 sqq.

⁴⁰ mes Briefe von Volker an Kandinisky. От имени не только своего, но и целого «круга людей, обладающих высокой способностью суждения», Фолькер писал: «Мы все задаем себе вопрос, стоим ли мы сейчас перед новой возможностью художественного творчества или пришли к самому концу и переживаем нечто вроде

Götterdämmerung - нем. сумерки богов – намек на называющуюся так оперу Рихарда Вагнера, завершающую тетралогия «Кольцо нибелунга» - искусства». «Милейшее письмо» – так характеризовал его Кандинский в письме к Мюнстер из Москвы в Мюнхен от 12/25 ноября 1912 г. (mes Briefe von Kandinisky an Münstler).

⁴¹ На письмо Фолькера от 14 ноября Кандинский написал по-немецки:

«Отв-стил» 14/27 ноября 1912 г. из Москвы.

⁴² mes Briefe von Volker an Kandinisky. См. почтовую карточку Марты Ван Влотен Кандинскому от 19 мая 1914 г.: «Видела Ваши картины на выставке в Амстердаме. Пока мне трудно о них говорить – а чувствую, что еще не очень близка этому искусству, однако у меня создалось впечатление, что Ваши произведения гораздо выше других» (mes Briefe von Van Vloten an Kandinisky).

⁴³ Машинописная копия письма Кандинского Вольфскелю (см. mes Briefe von Wolfskehl an Kandinisky).

дии. Думаю, Вы будете очень довольны, когда познакомитесь с этой любезной и умной дамой».⁴¹

И уже 22 января 1913 г. Кандинский писал мюнхенскому поэту и переводчику Карлу Вольфскелю, с которым голландская дама, по-видимому, была знакома: «Госпожа ван Влотен написала мне очень любезное и симпатичное письмо. Она уже работает над переводом "Духовного". Передает Вам и Вашей супруге сердечный поклон».⁴² А через месяц, отправляя Вальдену список тех, кто подпишет «Протест в пользу Кандинского», художник подчеркнул имя Марты ван Влотен вместе с именами тех, в чьей поддержке он «полностью уверен».⁴³

23 февраля, впервые обращаясь к Майклу Т. Х. Садлеру по поводу печатания ксилографий в английском издании «О духовном в искусстве», Кандинский сообщал своему переводчику: «Я как раз сейчас веду переговоры о переводе книги на голландский язык. Тогда я, вероятно, мог бы одновременно заказать гальвано для обоих переводов».⁴⁴ Однако уже 10 апреля художник писал Садлеру, что «голландский перевод был отсрочен по причине одной смерти и пойдет в печать только осенью». И добавлял: «Может быть, тогда гол-

ландцы купят у Вас деревянные печатные формы и гальвано».⁴⁵

Но в течение года дело, по-видимому, сильно не продвинулось. Упоминание голландского издателя мы обнаруживаем лишь в почтовой карточке, посланной Кандинским Мюнтер 15 апреля 1914 г. в Мюнхен из южного Тироля (близ Мерано), где вместе с матерью и сестрами он провел около недели на Пасху. А 29 апреля 1914 г. Марта Ван Влотен писала художнику из Брюсселя о своей встрече с издателем, который попросил некоторое время на размышление: «Я отложила перевод, который был готов только наполовину, но и сейчас не могу за него взяться. Книга в любом случае раньше осени <зачеркнуто: зими> не выйдет». В почтовой карточке от 19 мая – последнем известном нам свидетельстве о планах нидерландского перевода трактата Кандинского – переводчица сообщала: «Вчера была у издателя. Он пока ничего определенно сказать не мог, но, скорее всего, что-то получится, хотя и не раньше октября».⁴⁶

41. Приложение к письму Кандинского Вальдену от 16 февраля 1913 г. (см. *Kandinsky, Mûnter & Walden Briefe und Schriften* 50–52). Точно так же подчеркнуты там имена Фолькера, Вольфскеля, Вильгельма Воррингера. Об обстоятельствах появления «Протеста в защиту Кандинского» в журнале «Der Sturm» см. № 207: 14.

44. См. *Glew Kandinsky and the Sadlers* 611.

45. *Ibidem* 612. Полностью русский пере-

вод этого письма публикуется выше (№ XXX). Установить, о какой смерти в нем идет речь, нам не удалось.

46. См. почтовую карточку Кандинского Мюнтер (*mes Briefe von Kandinsky an Mûnter*); письмо Марты Ван Влотен Кандинскому от 29 апреля и почтовую карточку от 19 мая 1914 г. (*mes Briefe von Van Vloten an Kandinsky*). Имя голландского издателя нам установить не удалось; в письме и почтовой карточке переводчицы оно написано неразбор-

чиво. О нидерландском переводе 1962 г. см. № 207: 14 прим.

1.3 Планы перевода на французский язык: 1913–1926

В отличие от нидерландского перевода книги «О духовном в искусстве», задуманного независимо от ее автора, идея французского издания трактата принадлежала самому Кандинскому и была связана с его желанием продемонстрировать свое отличие от орфизма; эта мысль весной и летом 1913 г. была для художника приоритетной. Имея в виду опубликованный Вальденом в журнале «Der Sturm» в феврале перевод статьи Гийома Аполлинера «Современная живопись», где говорилось об этом новоиспеченном художественном явлении,⁴⁷ Кандинский писал Герварту Вальдену 11 мая этого года:

«Я слышал, что недавно появившийся орфизм имеет удивительное сходство с моими идеями. Я совсем не хочу вникать в это дело, но был бы не против того, чтобы мое “Духовное” вышло на французском языке! В крайнем случае я бы отказался от гонорара (в Англии я получу 500 марок – “entre nous soit

dit” <фр. “между нами говоря” >), то есть в этом последнем случае я оставил бы его переводчику, потому что французские издатели неохотно платят, а сами французы всегда хотят, чтобы им платили. Хотел бы услышать Ваше мнение по этому поводу: может быть, нужно предложить книгу для издания Фигьеру, а в качестве переводчика пригласить Аполлинера? Последнего Вы и лично знаете. А в случае положительного ответа не могли бы Вы эти поручения взять на себя: я сам вряд ли смогу это сделать хорошо». ⁴⁸ Или, например, Мерсеро или еще кого-нибудь. (...)

Весьма примечательно, что стремясь во что бы то ни стало показать независимость своей теории от теорий Делоне и Аполлинера, Кандинский предлагал Вальдену обратиться к тому самому писателю и издателю Эжену Фигьеру, который издал в Париже обе книги, от которых ему так важно было отмежеваться: «Художники-кубисты: эстетические рассуждения» Аполлинера и «О “кубизме”» Глеза и Метценже.⁴⁹ А в качестве переводчиков предполагал все того же Аполлинера либо

⁴⁷ Apollinaire Die moderne Malerei. См. об этом выше, ии-207: 14 слл.

⁴⁸ См. Kandinsky, Münster & Walden-Briefe und Schriften-69.

⁴⁹ См. Apollinaire Les peintres cubistes; Gleizes & Metzinger Du «Cubisme».

⁵⁰ Все художники и литераторы, о которых идет речь в данном абзаце, были так или иначе связаны с кругом «Аббатства Крестей» – литературно-художественного объединения в пригороде Парижа (конец 1906 – январь 1908). Для них был харак-

терен интерес к эзотеризму и спиритуализму, которые, в частности, окрасили теорию орфизма (см. Fabre Der literarische Zirkel der Abbatte). Возможно, это обстоятельство было одной из причин притяжения, которое испытывал к ним Кандинский.

⁵¹ См. Mes Briefe von Kandinsky an Münster.

близко с ним связанного писателя и критика Александра Мерсеро.⁵⁰

Не удивительно, если переговоры с Фигьером, которые Вальден тотчас же взял на себя, затянулись почти на год. Вначале Фигьер, очевидно, неправильно понял Вальдена, считая, что речь идет об «альбоме» Кандинского. В письме к Мюнтер из Москвы от 26 июня/9 июля 1913 г. художник приводит отрывок из письма Фигьера Вальдену, в котором французский издатель обосновывает свое мнение о несвоевременности публикации альбома Кандинского во Франции отсутствием подобных публикаций о современных художниках, в частности, о кубистах Альбере Глезе и Жане Метценже: «По мнению моего литературного советника, альбом Кандинского не может сейчас иметь большого успеха в Париже, к тому же в таком случае было бы необходимо тотчас же издать также Глеза, Метценже, и т. д., и т. д.!» И далее Кандинский добавляет от себя: «Вальден напишет ему сразу же, что речь совсем не об альбоме, а о моей книге, которую он послал туда еще раньше».⁵¹ Следующее упоминание Фигьера мы находим, однако, лишь в письме Вальдена Кандинскому от 24 января 1914 г.: «Фигьеру я написал, но, скорее

всего, ответ получу не раньше, чем через несколько недель. С ним всегда это тянется так долго!»⁵² А дошло ли дело до переговоров с переводчиком и на ком тогда остановился выбор – на Гийоме Аполлинере или Александре Мерсеро, – у нас нет никаких сведений.

Последнее упоминание проекта французского издания трактата Кандинского мы находим в письме Вальдена к Габриэле Мюнтер от 6 апреля 1914 г.: «Фигьер точно выпустит "Духовное" по-французски в начале января 1915 г. Обсудим это подробно в начале июля, когда мы будем проездом в Мюнхене». Скорее всего, эта встреча так и не состоялась.⁵³ А 2 августа 1914 г., сразу после того, как Германия объявила войну России, в полной растерянности из-за случившейся катастрофы, Кандинский пишет своему посреднику:

«Дорогой господин Вальден, вот оно и случилось! Не ужасно ли это? Меня будто вырвали из сна. Внутренне я жил полной невозможностью подобного. У меня отняли эту иллюзию. Горы трупов, множество ужасных страданий, падение внутренней культуры на неопределенное время. (...)

Меня не оставляет надежда на то, что война не примет ожидаемого масштаба».

В конце письма художник делает приписку:

«Как Вы понимаете, я сейчас не посылаю никаких картин – все запланированные выставки обратились в ничто».⁵⁴

Точно так же, добавим мы, как и планы нидерландского и французского переводов трактата «О духовном в искусстве» и его русского издания в издательстве «Искусство».

Французского издания своей книги Кандинский так и не дождался, хотя кое-какие попытки или хотя бы шаги в этом направлении были сделаны уже в 1920-е гг. Так, в фонде Кандинского в Институте Гетти в Лос-Анджелесе (GK) хранится письмо, написанное 7 мая 1925 г. в Париже французским художником Антуаном-Пьером Галльеном по прозвищу «Художник черной линии» («Peintre-à-la-ligne-noire») и обращенное к «господину Кандинскому, главному секретарю Комиссариата Изобразительных Искусств / Москва – Россия» (sic):

«Дорогой господин и коллега, покорнейше прошу Вас любезно ответить мне, дадите ли Вы мне разрешение перевести на французский язык Ваше сочинение, изданное по-немецки, *Über das Geistige in der Kunst*. В случае положительного ответа покорнейше прошу любезно адресовать мне экземпляр Вашей книги с разрешением на перевод, с чувством живейшего восхищения,

Антуан-Пьер Галльен
"художник черной линии". »⁵⁵

Согласно сделанной на немецком языке пометке на письме французского художника, Кандинский ответил Галльену, причем скорее всего, положительно, поскольку существует более позднее свидетельство того, что Кандинский предупредил Галльена о необходимости внести в текст трактата ряд изменений. Нет сомнения, что речь шла о списке поправок, подготовленных автором для неосуществленного четвертого немецкого издания «О духовном в искусстве» (которые он уже в 1930-е гг. пошлет своему итальянскому переводчику Колонна ди Чезаро; эти поправки будут

⁵² См. *mes Briefe von Walden an Kandinsky*.

⁵³ В письме художнику от 15 июня 1914 г. Вальден жаловался на занятость и выражал сомнение в возможности их встречи. См. письма от 6 апреля и от 15 июня 1914 г. (*Kandinsky, Münster & Walden-Briefe und Schriften* 163, 165).

⁵⁴ См. *Kandinsky, Münster & Walden Briefe und Schriften* 166–167.

⁵⁵ См. *гк Correspondence* # 13.

⁵⁶ *гк Correspondence* ук 127. ⁵⁷

Цитата из второй части книги Ницше «Так говорил Заратустра» (глава «На блаженных островах») приводится по-французски в номере журнала за 1926 г.: «Воля освобождает. – Больше не хотеть, и не оценивать, и не создавать! О, пусть эта великая усталость навсегда останется далекой от меня!» (*Vouloir* # 20 : нумер, стр.).

⁵⁸ См. в передовой статье Дель Марля под названием «К пролетарскому искусству» в # 22 журнала за 1926 г.: «Мы все еще ждем от журнала, который выступает

за дух коллективизма, чтобы он хорошо поискал вокруг себя французских учеников русских художников-конструктивистов, товарищей по борьбе Весниным, Лисицким, Мельниковым, Татлиным и т. д.» («Vers un Art Proletarien»; *Vouloir* # 22 p. non num.).

учтены в итальянском переводе 1940 г.). Мы узнаём об этом из датированного 16 февраля 1926 г. письма Кандинскому друга Галльена, художника Феликса Дель Марля, которое проливает дополнительный свет на обстоятельства обращения Галльена к Кандинскому и на контекст, в котором планировалось французское издание трактата:

«Разного рода экономические трудности, которые переживает в настоящий момент Франция, парализовали множество задуманных планов. Поэтому французское издание Вашей прекрасной книги "О духовном в искусстве" немного задержалось. Мой друг Галльен сообщил мне об изменениях, которые Вы считаете необходимым туда внести. В любом случае мы не издадим книгу, не получив от Вас предварительно полного ее одобрения.

Вы имели любезность написать мне добрые слова о нашем молодом журнале "Vouloir". Недавно мы его значительно усовершенствовали и имеем намерение сделать его международным и организовать при нем издательство, которое с удовольствием издаст Вашу книгу».⁵⁶

Как явствует из этого письма, публикация французского перевода «О духовном в искусстве» должна была войти в программу культурных инициатив журнала «Vouloir» («Воля»). Созданный группой писателей и художников северной Франции как «конструктивный орган литературы и современного искусства», журнал, в названии которого был скрыт намек на знаменитый пассаж Ницше,⁵⁷ выходил в Лилле с января 1924 г. сначала каждые два месяца, затем ежемесячно. Под художественным руководством Дель Марля он должен был стать манифестом «живого», или «чистого», искусства, с которым для этого французского художника, который после традиционно-академического начала и недолгого увлечения футуризмом открыл для себя абстрактную живопись, ассоциировалось теперь творчество жившего во Франции чеха Франтишека Купки и неопластицизм голландцев Пита Мондриана и Тео ван Дусбурга и бельгийца Жоржа Вантонгерло. Выпускавшийся ими журнал «De Stijl» и послужил образцом для «Vouloir». Определенный интерес и симпатию у Дель Марля, очевидно, вызывали и современные направления в изобразительном искусстве СССР, прежде всего конструктивизм.⁵⁸ В этом

контексте становится более понятным обращение близкого к Дель Марлю Галлена к Кандинскому как к «главному секретарю Комиссариата Изобразительных Искусств». Наконец, сближение с Кандинским привлекало Дель Марля и как возможность наладить связи лильной группы с Баухаусом: в упомянутом выше письме от 16 февраля 1926 г. он обращался к русскому художнику с просьбой написать для «Vouloir» статью о Баухаузе, о его эстетических принципах, программе, методах преподавания. Однако этим планам, как и изданию французского перевода «О духовном в искусстве», при жизни Кандинского не было суждено осуществиться: в 1927 г. журнал – возможно, из-за финансовых трудностей – внезапно прекратил свое существование, да и сам Дель Марль в конце 1930-х гг. возвратился к фигуративной живописи.

本書が日本に生まれるにつぎまして

記者 小原 國 芳

サントー・カジンスキ（*Santor Kazinski*）は一八六六年にモスコに生まれました。両親ともこちらに居住したようですが、のち、ミュンヘンに移り、アカデミーに入り、フランク・シェフツァー（*Frank Schaffner*）の助言について学びました。画家としての使命をハッキリと見出ししたのは一九〇八年頃からでしょう。

[illegible]

5

59 Cm. Kandinsky *No geijutsu ron*.

● Отметим статью «Антинатуралистические тенденции в западной живописи: художественного и литературного критика, известного под псевдонимом Киношита Мокутару (буквально означает «под деревом»; настоящее имя — Ота Масаси), которая была издана в 1913 г. в журнале «*Biijutsu shinpō*» («Новости искусства»; см. *Kinoshita Yōga Ni okeru hi-shizenshugiteki keiko*). К статье было приложено комментированное резюме трактата Кандинского. Художник отмечал в

автобиографической записке (ок. 1922): «Как я слышал от одного японского художественного критика, особо важные места из этой книги были опубликованы в японских журналах» («Wassily Kandinsky, р. б. без даты, сф. 11–12; РК *Notes biographiques* vk 26).

81 Cm. ob 3tom *Fujii* Die Tokyoter Holzschnitt-Ausstellung «Der Sturm» von 1914.

302-1

Титульный лист японского перевода
«О духовном в искусстве».
Токио, «Idea-shoin», 1924

1.4 Перевод на японский язык

Обара Кунийоши:

1924

В 1920-е гг. был опубликован единственный перевод трактата Кандинского – на японский язык; этот перевод был издан в Токио в 1924 г.⁵⁹ Его автор – известный в Японии деятель в области воспитания и образования Обара Кунийоши, создатель теории воспитания цельного человека и основанной на этой теории «школы Тамагавы» (1929), включающей полный образовательный цикл от детского сада до университета; в своей деятельности Обара уделял большое внимание вопросам эстетического и художественного образования и связи воспитания и образования с религией (сам он был христианином). В 1923 г. он основал издательство «Idea Shoin», в котором опубликовал много книг по педагогике, в том числе свой перевод полного собрания трудов Иоганна Генриха Песталоцци (1928); в этом издательстве и в этом контексте и вышел его перевод «О духовном в искусстве». Он был опубликован вместе с переводом статей из «моногра-

фии» Кандинского: воспоминаний «Rückblicke» и комментариев к Композиции IV и Композиции VI.

Столь ранняя публикация японского перевода главного теоретического сочинения Кандинского никак не была случайна – с начала 1910-х гг., т. е. сразу после немецких изданий трактата, он стал известен в Японии благодаря рецензиям и переводам его отрывков.⁶⁰ Художественные работы Кандинского также начали выставляться в Японии рано, еще до Первой мировой войны: в марте-мае 1914 г., в Художественном музее Хибия, одного из районов Токио, его графика, привезенная из Берлина при содействии композитора Ямада Косаку, была показана вместе с произведениями немецких экспрессионистов, итальянских футуристов и французских кубистов на выставке, организованной галереей «Der Sturm».⁶¹

303-1

Обара Кунийоши с женой и сыном, ок.
1923. Музей Университета Тамагавы,
Токио



1.5. Итальянский перевод

Колонна ди Чезаро:

1929–1940

За исключением английского перевода Майкла Т. Х. Садлера и японского перевода Обара Кунити, единственным переводом на иностранный язык трактата «О духовном в искусстве», изданным при жизни Кандинского, является итальянский перевод (1940), автором которого был Джованни Антонио Колонна, герцог ди Чезаро. Появившаяся в столь неподходящий для искусства исторический момент, эта книга, несмотря на то, что для итальянских художников того времени она сразу стала своего рода библией,⁶² долгое время оставалась для широкого читателя почти незамеченной, вплоть до ее переиздания в каталоге флорентийской выставки Кандинского 1993 г., где к переводу ди Чезаро приложена переписка между автором и переводчиком.⁶³

Известный политический деятель, близкий к фашизму при самом его зарождении, Колонна ди Чезаро отошел от дуче в середине 1920-х гг., участвовал в различных оппозиционных движениях и

находился под наблюдением полиции. Он разделял с Кандинским интерес к антропософскому учению Рудольфа Штейнера, многие труды которого перевел на итальянский язык. Колонна ди Чезаро весьма интересовался русской культурой и философией и через свою жену, происходившую из России, еще в 1910-е гг. был связан с русским окружением Вячеслава Иванова в Риме. В 1920–1930-е гг. он также поддерживал дружеские отношения с русскими эмигрантами, в том числе с философом Николаем Бердяевым и переводчиком сочинений последнего на немецкий язык Евсеем Шором, – тем самым, который перед Первой мировой войной вместе с Григорием Ангертгом готовил к изданию русский перевод трактата Кандинского.

Переписка Кандинского с Колонна ди Чезаро позволяет восстановить подробности растаявшей более чем на десять лет истории итальянского перевода «О духовном в искусстве». Она начинается с письма Чезаро от 8 декабря 1929 г., в котором тот сообщает художнику, жившему в то время в Германии, о своем желании перевести книгу на итальянский язык и просит дать ему на то разрешение, и обрывается на почтовой карточке, отправленной переводчиком 12 октября 1940 г.,

⁶² См. *Della Spiritualità nell'arte* 1940. Экземпляр книги 1940 г. находился в личной библиотеке художника-абстракциониста Эмилио Ведова в Венеции, где ее в 1946 г. обнаружил и с большим интересом «проглотил» более молодой представитель художественного авангарда – девятнадцатилетний Танкреди Пармеджани – см. *Slimcik Arese Una relazione spirituale* 188–189 nota 3.

⁶³ Во флорентийском каталоге переписки опубликована по-итальянски (см. *Kandinsky & Colonna di Cesarò Un carteg-*

gio inedito). Переписка опубликована также на языках оригиналов (Кандинский пишет по-немецки, а начиная с 1938 г. – по-французски; Колонна ди Чезаро – по-французски; см. *Kandinsky & Colonna di Cesarò Correspondence*).

⁶⁴ *Kandinsky & Colonna di Cesarò Correspondence* 131.

⁶⁵ См. письмо Колонна ди Чезаро Кандинскому от 22 декабря 1929 г. (*Ibidem* 86).

⁶⁶ Таковы были последние условия, на

которые 18 января 1930 г. наконец согласился Кандинский (вначале он запросил 500 марок); письмо художника от 18 января не сохранилось; его содержание известно по письму Колонна ди Чезаро Кандинскому, которое датировано тремя годами позже – 2 февраля 1933 г. (*Ibidem* 88). Не сохранилось также ответное письмо художника от 9 февраля 1933 г., в котором он дает окончательное согласие на условия издания итальянского перевода; см. письмо переводчика ему от 15 февраля 1933 г. (*Ibidem* 89).

за две недели до своей смерти, Кандинскому, который уже жил во Франции, в пригороде Парижа Нейи. В ней итальянец посылает художнику радостную весть: «Знаете ли Вы, что вышла Ваша книга „Духовное в искусстве“?».⁶⁴ Единственная личная встреча Кандинского и Колонна ди Чезаро состоялась в конце августа-начале сентября 1936 г. в тосканском курортном городке Форте деи Марми, в гостинице, в которой художник с женой останавливались во время их путешествия по Италии.

Кандинский сразу с радостью принял предложение об итальянском переводе и в течение декабря 1929 – января 1930 гг. обсуждал с Колонна ди Чезаро вопрос о стоимости прав на перевод, которая, по словам переводчика, из-за книжного кризиса в Италии может лишь незначительно превысить 1000 лир.⁶⁵ В конце концов художник согласился на означенную сумму при условии получения им дополнительно десяти бесплатных экземпляров книги, согласился и на то, что права на ее итальянский перевод будут считаться полностью выкупленными ди Чезаро и распространятся на все последующие издания «О духовном в искусстве» на итальянском языке.⁶⁶ Переводчик тотчас принялся за поиски издателя, которые, однако, затяну-

лись на несколько лет. Наконец в январе 1933 г. Колонна ди Чезаро пишет Кандинскому, что «думает и надеется, что нашел издателя», и просит художника сообщить ему свои биографические данные для вступительной статьи, а также список поправок, которые тот считает нужным внести в текст.⁶⁷ Отметим, что о необходимости включить в перевод эти поправки Кандинский, по всей вероятности, писал ди Чезаро еще в 1930 г., в том же (не сохранившемся) письме, в котором соглашался на условия переводчика.⁶⁸ Сам же список поправок художник послал герцогу 19 июня 1933 г.: «Посылаю Вам, наконец, маленькие поправки (собственно, маленькие дополнения, поскольку я *ничего* не вычеркнул)».⁶⁹ Этот список соответствует списку «Маленьких поправок к „О духовном“», который художник в свое время подготовил для уже упоминавшегося выше четвертого немецкого издания трактата (и который опубликован в настоящем издании как Дополнение к третьей немецкой редакции трактата). Благодаря тому факту, что он был включен в перевод ди Чезаро, и без того отличающийся большой точностью, первое итальянское издание «О духовном в искусстве» приобретает еще более важное значение в общей истории книги Кандинского.⁷⁰

⁶⁷ Письмо Колонна ди Чезаро Кандинскому от 16 января 1933 г. (*Ibidem* 87–88).

⁶⁸ Ср. письмо Колонна ди Чезаро Кандинскому от 23 января 1930 г., где речь идет о двух поправках (*Ibidem* 87).

⁶⁹ *Kandinsky & Colonna di Cesarò Un carteggio inedito* 159. К сожалению, в публикации переписки на языках оригиналов по неясным причинам не опубликован сам список поправок, приложенный к письму (ср. *Kandinsky & Colonna di Cesarò Correspondence* 91).

⁷⁰ В издании 1940 г. эти поправки не были никак отмечены в тексте. В переиздании перевода ди Чезаро во флорентийском каталоге 1993 г. их поместили в угловые скобки (*Della Spiritualità nell'arte* 1993 222, 224, 240, 241, 245–246). О важности этих поправок для Кандинского говорит тот факт, что через несколько лет, при завершении подготовки итальянского перевода к изданию, Кандинский вспомнил о них и написал Колонна ди Чезаро письмо с вопросом, посылал ли он их переводчику. См.

письмо от 22 февраля 1940 г. (*Kandinsky & Colonna di Cesarò Correspondence* 125).

В ноябре 1934 г. предметом обсуждения становится вступительная статья, написанная переводчиком для итальянского издания «О духовном в искусстве». Отметив в ней основные этапы творческого пути художника, Колонна ди Чезаро обращается к характеристике, которую в своей роскошно оформленной монографии о Кандинском, выпущенной издательством при журнале «Cahiers d'Art», дает его искусству немецкий критик Вил Громан, близко знавший художника. Переводчик убедительно критикует автора монографии за поверхностную параллель, которую тот проводит между живописью Кандинского и искусством стран Дальнего Востока. Последнее, пишет Колонна ди Чезаро, «изображает природу, пусть и пропущенную через специфическую чувствительность восточной души», в то время как Кандинский «направляет все свои силы на выражение духовных реальностей, не находящихся форм в предметном мире».⁷¹ В своем тонком и глубоком анализе творческого credo Кандинского, Чезаро опирался, помимо книг самого художника и о художнике,⁷² на личные воспоминания Евсея Шора, который находился тогда в Риме и был в постоянном общении с итальянским герцогом во время работы последнего над

текстом «Della Spiritualità nell'arte». В знак благодарной памяти об этом, Чезаро поместит на фронтисписе итальянской книги фотографию Кандинского работы Надежды Шор, жены Евсея. Вот что писал Евсей Шор Кандинскому 30 декабря 1934 г. уже из Тель-Авива, куда прибыл в начале ноября:

«В Риме я очень подружился с переводчиком Вашей книги. В Берлине Вы говорили мне, что это – архитектор Чезаро. Каково же было мое удивление, когда в беседе с Giovanni Colonna, герцогом Апулийским, я узнал, что он-то и есть переводчик Вашей книги, и что его обычный титул – Duca di Cesarò. Duca (так в Италии его зовут его знакомые) очень умный, тонкий, прямо обаятельный человек. Теперь могу сообщить Вам, что он был министром почт и телеграфа в первом министерстве Муссолини, потом разошелся с ним, вышел из Министерства и, несмотря на все уговоры и предложения вожда, остался в стороне от политической жизни. Сейчас он в “оппозиции”, радовые итальянцы опасаются общения с ним, но с выдающимися деятелями, как например Gentile, он в прекрасных отношениях.

⁷¹ Della Spiritualità nell'arte 1933–1939. См. Grohmann Kandinsky 1930.

⁷² В переписке Кандинского с итальянским переводчиком его книги, кроме книги Вила Громана, которую художник присылает ему весной 1933 г., и статьи Кристиана Зервеса в журнале «Cahiers d'art», которую Кандинский осенью 1934 г. советует ди Чезаро прочитать, упоминаются также отклики о трактате «О духовном в искусстве» в немецкой прессе, которые художник предлагает послать переводчику в июне 1933 г. (см. письма

Колонна ди Чезаро Кандинскому от 20 марта и 29 июня 1933 г. и от 19 ноября 1934 г., а также письма ему Кандинского от 19 июня 1933 г. и 13 ноября 1934 г.; *Kandinsky & Colonna di Cesarò Correspondence*: 90–96).

⁷³ *FK Correspondance* вк 311. Продолжение письма см. н-207:14. Ср. сходный (более подробный) разбор вступительной статьи итальянского переводчика, написанный Шором в тот же день на немецком языке, в машинописной копии (черновик?) его письма к Колонна ди

Чезаро от 30 декабря 1934 г. (сноска *Archives Shor Archives* # 13). Продолжение письма Шора Кандинскому, а также фрагмент из написанного им по просьбе итальянского герцога меморандума о творчестве художника приводятся нами в другом месте, см. н-207:14 слл.

⁷⁴ *Kandinsky & Colonna di Cesarò Correspondence* 95. Ср. в письме Кандинского Шору, от 9 января 1935 г., из Нейи в Тель-Авив: «Он прислал мне свое введение к своей книге, и оно мне очень понравилось. Я ему написал, что по моему

Он написал прекрасное вступление к Вашей книге. С необычайной ясностью (с латинской ясностью) определил различие между деструктивными течениями современного искусства, разлагающими внешний мир, чтобы дать его же в искаженной форме, и Вашим искусством, уходящим от предметности внешнего мира, чтобы воспользоваться элементами его как символами и носителями духа. Прекрасно определил смысл Вашего понятия "абстрактного" – в отличие от бездушной и безжизненной рационалистической "абстрактности", и дал очень верный и живой очерк Вашего духовного и художественного пути. Мы много раз беседовали о Вас и Вашем искусстве, и в его "Вступлении" Вы узнаете, дорогой Василий Васильевич, отголоски наших с Вами бесед. Я уверен, что его "Вступление" сыграет значительную роль в пропаганде Вашего искусства".⁷³

Художник читает вступительную статью переводчика в рукописи и 13 ноября 1934 г. пишет Колонна ди Чезаро восторженное письмо: «Ваше вступление, как я Вам уже сказал, понравилось

мне чрезвычайно. Я редко читал столь меткие суждения о моей живописи. Большое Вам спасибо».⁷⁴ Кандинский вносит в рукопись вступления лишь небольшие фактические исправления. Единственное, что он предлагает Колонна ди Чезаро существенно изменить в тексте, – это как можно сильнее подчеркнуть ошибочность распространенного мнения, что он является «чисто рассудочным» художником, в то время как, работая над своими произведениями, он на самом деле всегда повинуетея исключительно чувству.

К тому времени и перевод был уже готов и передан в «лучшее в Италии» издательство «Laterza» (город Бари, Апулия), как это следует из письма переводчика автору от 5 декабря 1934 г.⁷⁵ Отметим, что здесь впервые в переписке Кандинского с ди Чезаро названо имя издателя – о ком шла речь в 1933 г., так и остается неизвестным. Однако издатель Латерца, по-видимому, перевод отклонил, и в 1935 г. ди Чезаро пробует – вновь безуспешно – пристроить перевод во флорентийское издательство «Valecchi», а в 1936 – в milanское «Hoerli»; последнее полностью игнорирует книгу Кандинского – ее там даже не читают.⁷⁶ Возможно, что неудачи с поисками издателя были не в последнюю

мнению, это одна из самых лучших статей обо мне. Теперь оказывается, что это не обошлось без участия моего старинного "соратника" Е. Д. Шора» (SNOR ARCHIVES # 5).

⁷³ Kandinsky & Colonna di Cesarò Correspondence-97.

⁷⁴ О попытке Колонна ди Чезаро издать свой перевод в издательстве «Valecchi» говорит письмо к нему президента издательства, математика Франческо Севери от 26 марта 1935 г. (цитату из этого

письма см. *Simcik Arese Una relazione spirituale*-190 nota 46). О «Hoerli» Кандинский спрашивает переводчика в письме от 14 октября 1936 г.: «То большое издательство (кажется, Hoerli) прочитало ли рукопись и дало ли свой ответ? Меня это живо интересует» (Kandinsky & Colonna di Cesarò Correspondence-102). См. также письма Колонна ди Чезаро Кандинскому от 22 и 31 октября 1936 г.; в последнем из них сообщается, что издательство «Hoerli» книгу проигнорировало (*ibidem*-104).

⁷⁵ Ср. в письме Колонна ди Чезаро Евсею Шору из Рима в Тель-Авив от 9 мая 1935 г.: «Для меня важно, чтобы книга была опубликована, я несколько не держусь за то, чтобы мое имя значилось как имя переводчика. Я мог бы взять псевдоним. Возможно, это упростило бы дело» (письмо на французском языке; SNOR ARCHIVES # 13).

очередь связаны с именем переводчика, находившегося в оппозиции к режиму.⁷⁷

В столь безутешной ситуации Пеппино Гирингелли, директор и совладелец миланской галереи «Il Milione» (единственного в Италии того времени центра абстрактного искусства, где весной 1934 г. прошла выставка Кандинского), которому ди Чезаро передал рукопись своего перевода, очевидно, в конце того же 1934 г., сразу после отказа Латерца,⁷⁸ начинает думать о том, чтобы самому издать «О духовном в искусстве». Кандинского это не очень устраивает, так как для коммерческого успеха книги необходимо, чтобы она вышла в более известном издательстве, к тому же Гирингелли не предпринимает никаких конкретных действий; художник теперь надеется на помощь другого итальянского поклонника своего искусства – писателя и критика Гуальтьери ди Сан Ладзаро.⁷⁹ Весной 1938 г. Гуальтьери ди Сан Ладзаро основывает в Париже новый журнал «XX^e siècle» – «для Кандинского и его искусства», как сам он признается Нине.⁸⁰ В первом же номере он печатает статью художника «Конкретное искусство», а позднее и другую – «Ценность конкретного произведения».⁸¹

В конце концов положительный ответ пришел в декабре 1938 г. из издательства при римском журнале «Religio». Издателем журнала был известный историк, теолог и философ-еретик, отлученный в 1925 г. от церкви из-за своих модернистско-реформистских взглядов католический священник, профессор Эрнесто Буонаюти, в 1931 г. потерявший кафедру истории христианства в Римском университете из-за своей антифашистской позиции. Он посвятил свою издательскую деятельность публикации мистических и философских текстов. Колонна ди Чезаро сотрудничал с Буонаюти, печатая в его журнале свои сочинения: в частности, в майском номере 1938 г. была опубликована его статья «Забывшие символы» («Simboli dimenticati») о символично-мистическом значении игральные карт. 23 ноября 1939 г. переводчик писал Кандинскому: «Я нашел издателя для итальянского перевода Вашей книги; условия весьма жалкие, но издатель хороший. Только... у меня больше нет рукописи, так и оставшейся у Гирингелли, который отдал ее кому-то другому и не может получить назад. Не могли бы Вы оказать мне любезность и написать ему, умоляя приложить все усилия к тому, чтобы вернуть рукопись и послать ее мне?»⁸² Из

⁷⁷ 6 января 1935 г. Колонна ди Чезаро сообщает художнику, что рукопись его перевода находится в галерее «Il Milione», «поскольку другой издатель посоветовал туда обратиться», и предлагает Кандинскому написать Гирингелли (*Kandinsky & Colonna di Cesarò Correspondence* - 97).

⁷⁸ 16 апреля 1937 г. Пеппино Гирингелли пишет Кандинскому, что «отчаялся в возможности опубликовать» его книгу и признается, что не знает, когда сможет «серьезно этим заняться» (см. *Maesoro*

Kandinsky e l'astrattismo in Italia - 56). 17 ноября 1937 г. Кандинский пишет Колонна ди Чезаро из Нейи: «Гирингелли был здесь и сказал, что в худшем случае он сам сможет опубликовать книгу. Но это было бы не так благоприятно в коммерческом отношении, как в случае выхода книги в каком-либо известном издательстве. Поэтому мы на время отложили окончательное решение. Сейчас есть определенная надежда, что другой итальянский господин, ди Сан Ладзаро, который живет и работает в Париже, най-

дет решение. Он собирался серьезно подумать об этом» (*Kandinsky & Colonna di Cesarò Correspondence* - 112).

⁸⁰ См. *Kandinsky Nina Kandinsky und ich* - 163.

⁸¹ «L'art concret»; «La valeur d'une œuvre concrète» (см. перевод первой из них на русский язык и второй на английский; *Избранные труды* II: 310-313; *Complete Writings on Art* - 822-823). Статьи для журнала были написаны Кандинским соответственно в январе и в ноябре 1938 г.,

ответного письма Кандинского мы узнаем, что в течение последнего года он уже много раз безуспешно пытался получить рукопись от Гиригелли.⁸³

Наконец 15 февраля 1940 г. Колонна ди Чезаро сообщил Кандинскому, что рукопись нашлась и Пеппино Гиригелли предлагает другого издателя, в Милане, который, однако, должен еще ее прочитать. Ди Чезаро решил не отказывать Гиригелли сразу, но протянуть время, пока он не будет полностью уверен в том, что книгу опубликует римский издатель, которого он явно предпочитал миланскому по той простой причине, что для живущего в Риме герцога «Милан далеко» и в столь тревожное время посылать туда рукопись рискованно — можно ее потерять уже безвозвратно.⁸⁴ 22 февраля Кандинский ответил, соглашаясь с переводчиком: «Да, меня никак не удивляют “неважные” условия — учитывая нынешнюю ситуацию, следует считать чуть ли не за чудо, что такая необычная книга вообще может быть опубликована».⁸⁵ Чтобы застраховаться от возможных убытков, издатель Буонаюти собирался вместе с объявлением о готовящемся издании открыть подписку для потенциальных читателей и опублико-

вать книгу лишь в том случае, если соберется достаточно подписчиков; Кандинский и Колонна ди Чезаро с жаром приступили к их поискам.⁸⁶ Но несмотря на то, что к маю 1940 г. не было собрано и четверти необходимого числа подписчиков, было принято решение все-таки книгу издать.

«Я сам оплачу разницу между той суммой, на которую подписались люди, и необходимой», — сообщил Кандинскому итальянский герцог.⁸⁷

Еще в своем письме от 16 января 1933 г. Колонна ди Чезаро спрашивал Кандинского, считает ли он нужным изменить в итальянской книге подбор иллюстраций по сравнению с немецкими изданиями, и 19 июня 1933 г., посылая в Рим список «маленьких поправок к “О духовном”», художник написал своему переводчику, что действительно хотел бы его изменить. 22 февраля 1940 г., на завершающей стадии подготовки итальянского издания книги, Кандинский возвратился к этому вопросу: «Что касается старых мастеров и Сезанна, они могут остаться без изменений, и их достаточно как необходимых примеров. Но что касается моих картин, то я предпочитаю дать новые; то есть, может быть, одну старую (“довоенную”, как говорили до прошлого сентября) и другие по-

предположительно, сразу на французском языке (ср. *Illetschko Kandinsky und Paris 216 Komm.* 19).

⁸² *Kandinsky & Colonna di Cesarò Correspondence* 120.

⁸³ Письмо Кандинского к Колонна ди Чезаро от 29 декабря 1939 г. (см. *Ibidem* 121–122).

⁸⁴ *Ibidem* 124; ср. *Derouet Kandinsky – Diario italiano* 84.

⁸⁵ *Kandinsky & Colonna di Cesarò Correspondence* 125.

⁸⁶ См. письмо Колонна ди Чезаро Кандинскому от 4 марта 1940 г. (*Ibidem* 126). Об отрицательном отношении Гиригелли к подобной практике см. *Derouet Kandinsky – Diario italiano* 84.

⁸⁷ Цитируемый фрагмент письма Колонна ди Чезаро Кандинскому от 2 мая 1940 г. опубликован в итальянском переводе (*Kandinsky & Colonna di Cesarò Un carteggio inedito* 178); в публикации на

языках оригиналов (*Kandinsky & Colonna di Cesarò Correspondence*) это письмо отсутствует.

новее, завершая одной совсем "свежей". Девять всего — хорошо?»⁸⁸ Речь идет, таким образом, о четырех новых репродукциях, которые художник послал герцогу сразу после того, как тот подписал договор с издателем.⁸⁹ Все четыре были в итоге опубликованы в итальянской книге: это репродукции картин «Лирика» (1911), «Картина с белой каймой (Москва)» (1913), «Круги в кругу» (1923) и «Композиция IX» (1936)⁹⁰ 122-1. 122-1, 122-1).

отвечает, однако, что от ксилографий придется отказаться;⁹¹ они действительно отсутствуют в вышедшем в том же году итальянском издании.

В переписке Кандинского с ди Чезаро речь идет и об оформлении книги. Обложка, как писал художник переводчику 19 июня 1933 г., может быть изменена, но не должна быть слишком «красивой».

В ответном письме от 29 июня герцог успокаивал автора книги, уверяя, что не допустит никаких «эстетических фантазий издателя» и не позволит «ничего, что бы не было простым и серьезным».

В упомянутом выше письме от 19 июня 1933 г. художник писал, что ксилографии должны остаться такими же, как в немецких изданиях. То же самое он повторяет почти через семь лет — 22 февраля 1940 г., утверждая, что воспроизвести ксилографии стоит недорого, и уточняя при этом, что у него больше не осталось типографских клише для их воспроизведения.⁹² 4 марта 1940 г. Колонна ди Чезаро

⁸⁸ *Kandinsky & Colonna di Cesarò Correspondence* - 125.

⁸⁹ 16 апреля 1940 г. Колонна ди Чезаро сообщал Кандинскому, что договор подписан, и просил срочно выслать фотографии, а в открытке от 24 мая писал, что четыре фотографии благополучно прибыли (*Ibidem* - 130, 131).

⁹⁰ *Ibidem* - 92, 93, 125.

⁹¹ *Ibidem* - 127.

ИСТОРИЯ ПОСМЕРТНЫХ,
ОРИГИНАЛЬНЫХ И ПЕРЕВОДНЫХ
ИЗДАНИЙ ТРАКТАТА

2.1 Обстоятельства распространения
творчества Кандинского в последние
годы жизни и сразу после смерти

В предыдущих главах мы имели возможность убедиться в том, что как создание теоретических сочинений Кандинского, и в первую очередь трактата «О духовном в искусстве», было теснейшим образом связано с развитием живописного языка художника, составляя, вместе с художественной практикой, две стороны единого творческого процесса, точно так же распространение его идей об искусстве посредством изданий и перево-

дов его теоретических трудов неотделимо от выставочной деятельности, которая знакомила с искусством живописца-новатора все более широкие круги любителей искусства.

После смерти Кандинского 13 декабря 1944 г. труд по распространению его искусства и теоретических идей взяла на себя его вдова Нина Кандинская. Чтобы лучше понять обстоятельства, в которых это происходило, следует обрисовать в общих чертах художественный контекст, в котором оказался Кандинский в последние десять лет своей жизни во Франции. Он приехал туда вместе с женой в конце декабря 1933 г., после окончательного закрытия Баухауза в июле того же года, с намерением остаться там лишь на короткое время. Вначале художник сохранил полученное им в 1928 г.

немецкое гражданство. Лишь перед самым началом Второй мировой войны, в августе 1939 г., он стал французским гражданином.

Во Франции Кандинский поселился в пригороде Парижа Нейи-сюр-Сен, полностью посвятив себя занятиям живописью, однако его искусство долго не имело должного резонанса во французской столице. С одной стороны, его историческая роль как одного из главных основоположников абстрактного искусства не была признана в полной мере, ибо именно в это время стало официальной догмой, что начало абстрактному искусству (точнее, его наиболее мощному, геометрическому течению) было положено кубизмом. А с другой – искусству Кандинского никак не удавалось вписаться в общую картину тогдашней парижской художественной жизни, где основные позиции прочно занял сюрреализм – громкий, скандальный, политически активный. Взятый как общее течение, сюрреализм представлялся по-немецки основательному русскому художнику поверхностным, а к тому же и эпигонским – по сравнению с таким более ранним и близким ему художественным явлениям, как дадаизм (что, однако, не мешало ему выделять и ценить среди

сюрреалистов отдельных художников, в частности, Хуана Миро). Так, 23 июля 1936 г. Кандинский писал из Нейи в Нью-Йорк своему художественному агенту Израэлю Беру Нейману:

«Сюрреалисты – это зеркальное отражение паноптикума, в котором все болезненные явления нашей замечательной эпохи отражаются прекрасно, то есть во всей полноте. Так называемое абстрактное искусство является, напротив, отражением здоровых корней будущего. Процентное отношение здорового к больному – 1 к 100. Но несмотря на то что я знаю, что будущее принадлежит здоровому».¹

В знаменитой книге директора нью-йоркского Музея современного искусства Альфреда Барра «Кубизм и абстрактное искусство» («Cubism and Abstract Art», 1936), которая была издана в связи с одноименной выставкой, проходившей в возглавляемом автором музее, историческая роль Кандинского в рождении абстрактного искусства была сильно преуменьшена, по сравнению с ролью кубистов. О русском художнике Барр гово-

¹ Фрагмент письма на немецком языке (из Correspondence # 11).

² См. Barr Cubism and Abstract Art. 66–68. Последнее предположение должно было особенно раздражить Кандинского. См. в его письме художнице, его калифорнийскому агенту Галке (Эмми) Шейер, от 29 июня 1937 г.: «С тем же успехом Барр вместо Арпа мог назвать Кора и вместо Миро – Веласкеса. Человек учится повсюду – даже у слабых (чего только не следует делать!). Миро сказал мне однажды, что он мне будет вечно признате-

лен за “освобождение”» (цит. Hahli-Koch Kandinsky. 330). Продолжение письма, о том, что формальные влияния не имеют большого значения, цитируется нами выше – см. № 207: 14.

рит как о представителе считающегося менее значительным так называемого «негеометрического» направления в абстрактном искусстве и уделяет его творчеству гораздо меньше внимания, чем Мондриану, Малевичу или Пикассо. Также он высказывает там предположение, что живопись Кандинского последних лет, в которой он обращается к биоморфным деталям, создана под влиянием Арпа и Миро – более молодых художников, которым он «указал путь» двадцать лет тому назад.²

В Париже у Кандинского не было своего агента. Его повседневная жизнь обеспечивалась благодаря продажам картин в Америку, в чем ему помогала художница Хилла фон Ребей – немецкая баронесса, переехавшая в 1927 г. в США, где она стала первым директором нью-йоркского Музея беспредметного искусства Соломона Р. Гуггенхайма, открытого для публики в 1939 г. В замечательной коллекции беспредметного искусства, которую составили работы, приобретенные американским бизнесменом Гуггенхаймом по совету Ребей в течение 1930-х гг., значительное место занимала живопись Кандинского.

Парижские же галереи, в которых Кандинский выставлял свои работы в 1930-е гг. (галерея изда-

вавшегося Кристианом и Ивонной Зервос журнала «Cahiers d'Art» и галерея Жанны Бюше), не имели солидного коммерческого веса, но пользовались авторитетом среди художников различных авангардных течений. В апреле 1944 г. в парижской галерее «L'Esquisse» абстрактная живопись Кандинского была выставлена вместе с работами Альберто Маньелли – одного из немногих, с кем русский художник был более тесно связан в последние годы, а также молодых: Сезара Домела и Никола де Сталя. А в ноябре того же года та же галерея представила в уже освобожденном Париже персональную выставку Кандинского: она была еще открыта, когда художника не стало.

За океаном же его смерть застала врасплох Хиллу Ребей, которой в то время было совершенно необходимо содействие Кандинского в утверждении и распространении беспредметного искусства. Этому и должна были послужить задуманная ею программа по изданию американских переводов его теоретических сочинений, и в первую очередь его книги «О духовном в искусстве».

2.2 Американские издания

Хилла фон Ребей и Джорджа Виттенборна.
1944–1947

Кандинский умер 13 декабря 1944 г. Не зная об этом, Хилла фон Ребей писала ему на следующий день: «Я надеюсь, что (...) Вы нам сейчас поможет утвердить термин "беспредметная живопись" как четкий контраст к "абстрактной" или "конкретной"; последний термин даже хуже, по-английски он значит "бетон". Группы абстракционистов здесь включают наихудших художников, в то время как мы строго ориентируемся на замечательных художников, которые стремятся к Вашему идеалу». Баронесса делилась с художником планами американского перевода его воспоминаний «Rückblicke», предлагая дать им название: «Как великий Кандинский изобрел беспредметную живопись». А в письме, написанном 11 декабря, она сообщила ему, что слышала о подготовке дешевого издания книги «О духовном в искусстве», из чего делала вывод, что авторские права на книгу более не действуют, поскольку ей представлялось маловероятным, чтобы готовые это издание люди

запрашивали разрешение художника.³ Что именно имелось в виду, становится ясно из адресованного уже вдове Кандинского письма Ребей от 14 марта 1945 г., написанного накануне открытия большой «Мемориальной выставки» русского художника в возглавляемом баронессой Музее:

«Чтобы дать отпор пропаганде, которой сейчас, в основном с помощью своих книг, занимаются сюрреалисты, я взялась за несколько изданий, которые мы постараемся распространить повсюду, где только возможно. Я имела возможность убедиться в том, что очень мало людей информированы об огромной работе, проделанной Вашим мужем. После его смерти торговцы картинами попытались уничтожить все, что было о нем написано, и вообще все, с ним связанное.

Это навело меня на мысль о том, что пришло время, когда его литературные произведения должны наконец получить известность.

Но никто бы этого не сделал.

Я считаю, что перевод «О духовном в искусстве» *<имеется в виду английский перевод Майкла Т. Х. Садлера>* абсолютно неверен.

³ Как письма Ребей Кандинскому от 11 и 14 декабря 1944 г., так и ее письма Нине Кандинской, цитируемые далее, см. *fr Correspondance* нк 81. Письма Кандинскому написаны на английском языке (письмо 14 декабря было прислано ему также во французском переводе), письма Нине — по-французски, за исключением нескольких, написанных по-немецки, что мы каждый раз специально отмечаем.

⁴ См. *Rebay Kandinsky*. Помимо «Rückblicke», из альбома «Kandinsky 1901–

1913» были переведены на английский краткие аналитические описания трех картин художника: «Композиции IV», «Композиции VI» и «Картины с белой каймой». Статья «Живопись как чистое искусство» была переведена на английский язык по ее переизданию 1918 г. в сборнике, который Вальден посвятил памяти погибших на войне Франца Марка, Августа Макке, Августа Штрамма и Умберто Боччони (см. *Walden Expressionismus*–12–18).

⁵ Это название напечатано на обложке. См. *Rebay In memory of Kandinsky*.

Два года назад один издатель пожелал напечатать еще 2000 экземпляров (...) но так ничего и не сделал, и предпочел вместо Кандинского издать Брака.

Я хотела переработать перевод и заказать у него 5000 экземпляров, на что мне ответили с негодованием, что располагают авторскими правами Садлера на английский текст.

Впоследствии я узнала, что таковых никогда не существовало.

Поэтому мы перевели книгу правильно, опубликуем ее, как только выйдут две первые книги, и будем ее продавать по себестоимости.

Это единственный способ познакомить наконец публику с огромной работой Вашего мужа».

Под первыми двумя книгами Хилла фон Ребей подразумевала два роскошно изданных ею по случаю «Мемориальной выставки» альбома, где напечатанные в полную полосу черно-белые и цветные репродукции живописных и графических работ Кандинского сопровождалась переводами его избранных теоретических сочинений и текстами, написанными самой Ребей.

Первый из них содержал переведенные с немецкого статьи из опубликованного Гервартом Вальдемом альбома «Kandinsky 1901–1913», в том числе автобиографическое сочинение «Rückblicke», а также статью «Живопись как чистое искусство», вышедшую в 1913 г. в журнале «Der Sturm». ⁴ Автор переводов нигде не указан, так же как не указан и автор текста о Кандинском, который, как сообщает сам этот безымянный автор, был вчерне написан весной–осенью 1944 г. и завершен после смерти художника. Очевидно, этот текст принадлежал самой Хилле фон Ребей, которая также, скорее всего, если не перевела полностью все статьи Кандинского, то во всяком случае отредактировала переводы.

Во втором альбоме, известном как «Wassily Kandinsky Memorial», ⁵ репродукции художественных работ русского мастера сопровождалась переводами его литературных сочинений: русской редакции «Rückblicke» («Ступени», 1918) и «Схематической программы Института художественной культуры по плану В. В. Кандинского» (1920), — а также статьи В. Аграрых (псевдоним Варвары Степановой) о беспредметном творчестве (1919). Кроме того, в книге были напечатаны «Записки о

жизни, развитии и последних годах Кандинского» («Notes on the Life, Development and last years of Kandinsky») самой фон Ребей, в которые были включены фрагменты писем художника из Нью-Йорка, адресованные ей и Соломону Р. Гуггенхайму. На этот раз имена переводчиков были названы: переводы статей с русского были сделаны Борисом Бергом, а писем с немецкого – Хелен Картер.

Присоединяя к этим двум книгам третью – новый английский перевод трактата «О духовном в искусстве», баронесса рассчитывала продолжить начатое ею издание литературных произведений Кандинского на английском языке. В начале 1945 г. она писала Нине Кандинской, что готовит «третью книгу собрания сочинений» ее мужа и надеется, что вдова художника по возможности ей поможет.⁶ В мае Ребей занималась поисками типографии, а в августе написала Нине Кандинской, что издание «О духовном в искусстве» задерживается, так как она еще не получила бумагу.⁷ Весьма примечательно, что, не успев завершить подготовку английского «собрания сочинений» Кандинского, баронесса уже задумалась о подобном

французском издании. Осенью она сообщала вдове художника, что располагает французским переводом «Ступеней», сделанным с английского перевода по заказу издательницы, и спрашивала свою корреспондентку, не хочет ли она его опубликовать.⁸ И, продолжая еще работать над английским переводом «О духовном в искусстве», она уже предлагала: «Если хотите, я могу заказать перевод "Духовного в искусстве" на французский язык».⁹

Но вот разговор заходит об авторских правах, и отношения Ребей с Ниной Кандинской становятся напряженными. Баронесса в своих письмах всячески расписывает titаническую работу, проделанную ею, по ее собственным словам, с исключительной целью безвозмездного распространения искусства Кандинского и защиты его от «натиска Пикассо и прочих»¹⁰ и решительно отказывается платить вдове художника 10% роялти под тем предлогом, что ни в обоих немецких, ни в английском издании «О духовном в искусстве» она не обнаружила упоминания о «copyright».¹¹

Однако Нина Кандинская полагала, что если ее муж в свое время и забыл позаботиться о «copyright», то это ничего не меняло в общей ситуации,

⁶ Обрывок письма без даты (см. *IK Correspondance* пк 81). На нем рукой Нины Кандинской написано по-русски: «Отвечено» 17 апреля 1945 г.

⁷ См. письма Хиллы фон Ребей Нине Кандинской от 21 мая и 23 августа 1945 г. (*Ibidem*).

⁸ См. письма Ребей Нине Кандинской от 14 сентября и 9 октября 1945 г. (*Ibidem*).

⁹ Письмо Ребей Нине Кандинской от 9 октября 1945 г. А 21 октября Ребей сообщала вдове художника, что правит «в свободное время и даже в воскресенье»

перевод «О духовном в искусстве», а также хлопочет об издании английского перевода трактата «Точка и линия на плоскости», и снова спрашивала: «Напишите мне, какую из этих книг вы хотите перевести на французский?». Сделанный учеником Кандинского в Баухаузе, впоследствии известным американским архитектором Говардом Дирстайном перевод на английский язык трактата «Точка и линия на плоскости» Ребей получила от американской художницы и коллегин Катерины Дрейер, которая сама в 1920-е гг. начала переводить эту

вторую по значению книгу Кандинского. См. ее письма Кандинскому 1927–1932 гг. (*IK Correspondance* пк 133, а также *Grohmman Kandinsky 1930: xxxvi*). Хилла фон Ребей отредактировала перевод Дрейер и Дирстайна и опубликовала его в конце концов уже после «О духовном в искусстве», в 1947 г. (Point and line to plane).

¹⁰ См. письмо Ребей Нине Кандинской от 27 ноября 1945 г.

¹¹ См. письмо Ребей Нине Кандинской от 29 декабря 1945 г.

¹² Фрагмент черновика письма Нины

которая к тому же осложнялась тем, что одновременно другой «большой издатель» в Америке захотел печатать «О духовном в искусстве», предлагая ей 10%, несмотря на отсутствие в первых прижизненных изданиях трактата упоминания об авторских правах.¹² Речь шла о Джордже Виттенборне, который в 1947 г. выпустил трактат Кандинского в серии «Документы современного искусства» («The documents of modern art»), основанной художником Робертом Мазервеллом, представителем абстрактного экспрессионизма. Нина Кандинская полностью поддержала Виттенборна и дала ему свое разрешение на издание трактата,¹³ сохранив за собой все права. На титульном листе книги было указано: «Copyright, 1947, by Nina Kandinsky». Более ранняя публикация Хиллы фон Ребей оказывалась таким образом как бы «неофициальной».

Оскорбленная в лучших чувствах, 8 июля 1947 г. баронесса написала Нине Кандинской негодующее письмо: «Вы согласились с тем, чтобы мы опубликовали "О духовном в искусстве" (...) и вот мы напрасно опоздали труд трех переводчиков, а потом я сама глаз не смыкала 6 месяцев».¹⁴ В вы-

шедшей в 1946 г. в новом английском переводе книге «О духовном в искусстве» под общей редакцией Хиллы фон Ребей мы читаем, что текст Кандинского был переведен и сверен американскими, английскими, русскими и немецкими учеными, «стремявшимися сделать все возможное, чтобы как можно точнее и бережнее передать идеи и стиль оригинала Кандинского», и что в конце концов вся книга целиком заново была переведена редактором-издателем.¹⁵ Дело в том, что, как писала Ребей вдове художника еще 26 февраля 1946 г., она была вынуждена «перевести заново» весь текст «О духовном в искусстве», поскольку сделанный по ее заказу перевод был очень плохой и искажал подлинный смысл текста, но все равно, — добавляла она, — он был лучше, чем «полнейшая фантазия Садлера». А ведь старый перевод Майкла Т. Х. Садлера, пусть и существенно переработанный Фрэнсисом Голффингом, Майклом Харрисоном и Фердинандом Остертагом, как раз и был положен в основу авторизованного вдовой художника издания Виттенборна.¹⁶ Баронесса была возмущена тем, что «этот старый, плохой, сокращенный и весьма приблизительный

Кандинской Хилле фон Ребей без даты, написанного по-французски в ответ на письмо Ребей от 29 декабря 1945 г.

¹² Ср.: «Настоящий перевод "О духовном в искусстве" Василия Кандинского (1912) новый, авторизованный его вдовой, госпожой Ниной Кандинской» (*Concerning the Spiritual in Art* 1947-5).

¹⁴ Письмо на немецком языке (ix *Correspondance* nk 81).

¹⁵ On the *Spiritual in Art* 1946-8. Имена тех, кто работал над переводом «О духовном в искусстве», не названы нигде

ни в самой книге, ни в письмах Ребей. В английском тексте книги употреблено слово «scholars» («ученые»), переведенное в помещенных во французские публикации «О духовном в искусстве» 1949 и 1951 гг. списках изданий трактата как «étudiants» («студенты»). См. *Du Spirituel dans l'art* 1949-121; *Du Spirituel dans l'art* 1951 p. non num.

¹⁶ *Concerning the Spiritual in Art* 1947. Дополнительно в издание Виттенборна вошли посвященные искусству Кандинского статьи Нины Кандинской, немецких

художников Лионеля и Юли Фейнингер, коллег Кандинского по Баухаузу, и английского живописца, графика и теоретика искусства Стенли Уильяма Хейтера. В приложении к тексту «О духовном в искусстве» там были напечатаны стихотворения в прозе Кандинского 1912–1937 гг. в переводе Ральфа Манхейма.

¹⁷ См. цитированное выше письмо Хиллы фон Ребей Нине Кандинской от 8 июля 1947 г. В написанном также по-немецки письме Нине Кандинской от 11 августа того же года Ребей снова

перевод, в котором все теоретическое просто полностью опущено», публиковался «С разрешения госпожи Нины Кандинской».¹⁷

На что Нина Кандинская отвечала: «Вы никогда не просили у меня разрешения на издание. Вы мне просто объявили, что сделали перевод. И что Вы его опубликуете. Такой подход меня весьма удивил, ибо ни одна книга Кандинского не выходит без моего разрешения. Но в конце концов я подумала, что это хорошее дело – придерживаться текста Кандинского, ничего в нем не меняя, и сохранить репродукции».¹⁸ И 10%. Виттенборн предложил мне 10%. (...) Ваша книга – это прекрасное издание. Лучшее, что Вы сделали о Кандинском. К сожалению, я не знаю языка. Но надеюсь, что сотрудничество двух разных изданий принесет пользу и усилит интерес к книге!»¹⁹ Нина Кандинская была права – издание обоих новых английских переводов трактата Кандинского имело огромное значение для распространения теоретических идей художника, причем не только в Америке, но и в Европе. Ибо немецкие и английские издания, вышедшие до Первой мировой войны, давно стали библиографическими редкостями, а новое немецкое издание и французский перевод еще не были

осуществлены. Американские издания «О духовном в искусстве», а также две другие опубликованные Ребей книги: «Kandinsky» и «Wassily Kandinsky Memorial» – получили тотчас после выхода широкий резонанс в европейских художественных кругах.²⁰

Так же, как переработанный в издании Виттенборна перевод Садлера, опубликованный Хиллой фон Ребей в 1946 г. новый английский перевод трактата был сделан по тексту второго немецкого издания «О духовном в искусстве» Рейнхарда Гипера. В том, что касается иллюстративного материала, американское издание 1946 г. также ближе к изданиям Гипера, чем то, которое выпустил в 1947 г. Виттенборн. У Ребей воспроизведены силографии Кандинского в начале каждой главы и сохранены все иллюстрации, за исключением репродукции картины Дерика Бэгерта (Дюнвегге у Кандинского), которую заменяет еще одна репродукция мозаики из церкви Сан-Витале в Равенне. Однако, поскольку в издание Ребей в качестве дополнения к тексту «О духовном в искусстве» был включен краткий обзор творческого пути художника с 1904 по 1944 гг., то репродукции трех его картин, воспроизведенных в немецких изданиях трактата, помещены среди

возвращается к старому переводу Садлера, упрекая его в том, что в нем «все технические подробности были опущены».

¹⁸ 26 февраля 1946 г. Ребей в письме Нине Кандинской особо отмечала, что в немецких изданиях «О духовном в искусстве» 1912 г. и английском издании 1914 г. разный подбор иллюстраций.

¹⁹ Черновик ответа Нины Кандинской на цитированное выше письмо Ребей от 8

июля 1947 г., написан на французском языке 15 июля.

²⁰ 14 ноября 1946 г. швейцарский архитектор, художник, издатель Макс Билл, ученик Кандинского в Баухаузе, писал Нине Кандинской о том, что он работает над рецензиями на три издания Ребей книги, посвященные художнику (фр. *Correspondance* нк 92). О своем чтении трактата в английском переводе Ребей сообщала Нине Кандинской в недатированном письме из Ниццы в Нейи Созанна Лепиен, жена Жана Лепиена (оба они

были учениками Кандинского в Баухаузе); ответ на это письмо Нины Кандинской датирован 4 марта 1949 г. (фр. *Correspondance* нк 80).

²¹ Еще одной новацией в издании Ребей стала заключающая его подборка комментариев к картинам Кандинского, входящим в экспозицию нью-йоркского Музея беспредметного искусства; авторами этих комментариев были зрители, посетившие Музей в январе–апреле 1946 г. (*On the Spiritual in Art* 1946–127–152).

репродукций других его живописных работ, иллюстрирующих его художественное развитие, так что читателю остается непонятным, на какие именно картины Кандинский ссылается в Заключении к своей книге. Другим дополнением баронессы фон Ребей является включение в издание трактата репродукций рисунков художника.²²

В книге, выпущенной Виттенборном, так же, как в издании ди Чезаро, отсутствуют ксилографии; что же касается иллюстраций живописных произведений, то репродукции старых мастеров и Сезанна там сохранены, в то время как из картин самого Кандинского воспроизведены «Водопад» (1909), «Импровизация 7» (1910) и «Впечатления» (известна также под названием «Отношения», 1934);²³ последняя из этих репродукций помещена на одной странице с репродукцией картины Миро из цикла «Созвездия» (1940–1941): «13-го числа лестница коснулась свода небес» («Le 13 l'échelle a frôlé le firmament»). Посвящение Елизавете Тихеевой в издании Виттенборна опущено.

Особую ценность изданию Виттерборна придает при этом тот факт, что в переработанный перевод, как утверждает издатель в своем вступительном

тексте, были включены предоставленные вдовой художника «поправки и дополнения, сделанные самим Кандинским для нового издания оригинального немецкого текста, так никогда и не увидевшего свет, без сомнения, из-за Первой мировой войны»,²³ — те самые, которые в 1940 г. уже вошли в итальянский перевод ди Чезаро. В американском издании 1947 г., как и в итальянском 1940-го, эти поправки никак не отделены от остального текста. Но принципиально важно, что в издании Виттенборна они были отождествлены с «Маленькими поправками к "О духовном"», подготовленными Кандинским для несостоявшегося четвертого немецкого издания книги.

²² «Der Wasserfall»; «Improvisation 7» (*Catalogue Raisonné of the Oil-Paintings I* # 296; # 333); «Impressions» или «Relations» (*Catalogue Raisonné of the Oil-Paintings II* # 1041).

²³ Concerning the Spiritual in Art 1947: 5.

2.3 Французские и русский переводы, авторизованные Ниной Кандинской. Французские и итальянские издания Филиппа Серса. 1946–1989

Несмотря на все усилия, предпринятые Кандинским еще до Первой мировой войны и в 1920-е гг., несмотря на последующую эмиграцию во Францию, художник, так до конца своей жизни и не вписавшийся полностью в парижскую художественную и культурную среду, не дождался французского перевода книги «О духовном в искусстве». Не были переведены на французский язык и другие его теоретические сочинения. Начало издания его литературного наследия во Франции приходится уже на вторую половину 1940-х гг. и связано с бурным развитием в то время абстрактной живописи среди молодых художников так называемой «новой парижской школы».

13 марта 1946 г. в парижской галерее, основанной художником и издателем Рене Друэном на площади Вандом, открылась выставка «40 картин Кандинского». В феврале 1947 г. за ней последовала другая: «Кандинский: гуаши, акварели, ри-

сунки», — а затем, в июне–июле 1949 г., еще одна: «Кандинский: парижский период».²⁴ Представление о том, как воспринималась всегдадаями галереи «René Drouin» в то время фигура Кандинского и его живопись, дает описанное художественным критиком, идеологом французских абстракционистов 1940–1950-х гг. Шарлем Этьеном «довольно забавное приключение», которое случилось с ним 2 июня 1949 г.:

«(...) среди дня я провел несколько часов в мастерской у Жака Вийона в Пюто. После просмотра картин мы беседовали. Внезапно я всем своим нутром, как говорится, почувствовал, что опаздываю — куда, скажу чуть позже, — и должен тотчас уехать. Я вскочил... "Вы же не уедете прямо сейчас", — деликатно запротестовал Вийон. "Нет, уеду, ответил я, — меня ждут. У меня свидание, я не могу допустить, чтобы меня ждали". И, торопясь невдомо куда, я вышел, а Жак Вийон, со своей обычной, всем известной любезностью, не решился даже спросить меня, к какому высокому лицу, к какому принцу меня столь повелительно вызвали. И пока я ехал в Париж,

²⁴ «40 peintures de Kandinsky»; «Kandinsky: gouaches, aquarelles, dessins», «Kandinsky-époque parisienne».

²⁵ Этим рассказом начинается статья Этьена памяти Кандинского под названием «Путешественник», опубликованная в специальном номере журнала «XX^e siècle» за декабрь 1966 г., который был посвящен столетию со дня рождения Кандинского («Le voyageur»; *Centenaire de Kandinsky* 75–77). Ей предпослан эпиграф из Новалиса — «Таинственный путь ведет к внутреннему». Датированная 1–2

мая 1966 г., статья была написана незадолго до смерти критика, последовавшей в декабре того же года.

²⁶ См. *Du Spirituel dans l'art 1951–1959*; *Estienne Actualité de Kandinsky*; *Idem* Kandinsky 3–4 (альбом «Kandinsky» был первым в серии «Peintres et Sculpteurs d'Aujourd'hui-Collection "Signe"» под редакцией бельгийского художника и художественного критика Роже ван Жиндertaля, работавшего в то время в Париже); *Bill Kandinsky* 139–141.

²⁷ В книге «Является ли абстрактное искусство академическим?» (*Estienne L'art abstrait est-il un Académisme?*), вышедшей в издательстве «Beaune» в 1950 г., Этьен неоднократно цитирует Кандинского и отсылает к его живописи как наивысшему авторитету абстрактного искусства.

подобно сомнамбуле, абстрагировавшись от всего окружающего, голос словно из потустороннего мира, но ясный и твердый, шепнул мне на ухо: "Он тебя ждет". И вот я вхожу в галерею Рене Друэна на площади Вандом, где был вернисаж картин Кандинского так называемого парижского периода.»²⁵

В 1949–1951 гг. Шарль Эстьен опубликовал целый ряд статей о Кандинском, среди которых: послесловие к трактату «О духовном в искусстве», статья «Актуальность Кандинского» в каталоге его выставки 1949 г. в галерее «René Drouin», предисловие к небольшому альбому «Kandinsky», вышедшему в 1950 г. в издательстве «Beaune», а также статья в альбоме под редакцией ученика Кандинского, швейцарского художника Макса Билла 1951 г.²⁶ Все они способствовали укоренению в художественных кругах «парижской школы» идеи об «актуальности Кандинского. Он приветствовался в качестве эмблематической фигуры первого художника-абстракциониста, миновавшего на своем пути к абстракции стадию кубизма и чья абстрактная живопись отличалась от живописи другого «пионера абстрактного искусства» – Пита Мондриана.»²⁷

Такое представление о роли Кандинского в историческом развитии абстрактного искусства с немалым трудом утверждалось во французских художественных кругах, многие годы ориентированных преимущественно на кубизм. О большой работе, которая проводилась в направлении «реабилитации» художника его вдовой Ниной Кандинской, свидетельствует ее обширная переписка.²⁸ В частности, исключительный интерес представляют ее размышления по поводу вышедшей в 1949 г. монографии солидного критика и теоретика абстрактного искусства Мишеля Сефора «Абстрактное искусство, его истоки, его первые мастера», высказанные Кандинской в письме издателю и владельцу галереи Рене Друэну «не для публикации». Она критикует книгу за слишком большое внимание, уделенное автором кубизму, который, как считает вдова русского мастера, вопреки утверждениям Сефора, не должен рассматриваться как единственный прототип абстрактного искусства. Далее Нина Кандинская показывает, насколько менее подробно представлено в книге Сефора творчество Кандинского по сравнению с работами других художников, прежде всего Пита Мондриана и Франсиса Пикабиа.²⁹

Усилия Нины Кандинской были направлены в первую очередь на то, чтобы привлечь внимание к искусству Кандинского молодых художников-абстракционистов. По ее инициативе, поддержанной критиками Шарлем Этьеном и Леоном Деганом, для них была учреждена «Премия Кандинского», первыми лауреатами которой стали в 1946 г. Жан Деван и Жан Дейроль, а в 1947 г. – Серж Поляков.³⁰

Молодые живописцы весьма интересовались и литературными сочинениями Кандинского, которые в 1946 г. галерея «René Drouin» начала издавать на французском языке: эти тексты были удивительно созвучны их настроениям и переживаниям. Весьма показательное письмо от 13 мая 1947 г., адресованное Жаном Деваном Нине Кандинской из Парижа в Нейи, где он благодарит ее за то, что она одолжила ему книгу Кандинского – предположительно, французскую версию «Rückblicke», опубликованную галереей «René Drouin» в 1946 г.:

«Я знал, что он был одним из двух или трех величайших художников всех времен, а его писания в полной мере показали мне, что он

был также и одним из величайших умов человечества. Но эта книга меня все-таки поразила – своей простотой, мудростью и спокойным величием. Это важное психологическое свидетельство и бесценный документ о рождении абстрактного искусства в человеке, ставшем его первооткрывателем.

Многое в этой книге меня глубоко тронуло, поскольку он описал чувства, которые испытывал сам».³¹

Через три года после издания французского перевода «Rückblicke», в 1949 г., галерея «René Drouin» выпустила в трехстах пронумерованных экземплярах роскошное издание «О духовном в искусстве».³² А уже в 1951 г. трактат появился в более скромном виде в издательстве при галерее «Beaune», показывавшей выставку Кандинского весной 1950 г. Теоретическое сочинение Кандинского стало настольной книгой для целого поколения французских художников: оно было переиздано в 1954 и 1965 гг.³³ Речь идет об одном и том же переводе, сделанном, как это впервые указано лишь в его четвертом издании 1965 г., Пьером Вольбу (в первых трех изданиях перевод-

³⁰ См., например, письмо Сони Делоне Нине Кандинской от 21 февраля 1947 г.: «Я не признаю, что Кандинский – основатель абстрактного искусства. Возможно, он является таковым для центральной Европы, искусство которой – это продолжение экспрессионизма (движения, во Франции не существовавшего). Абстрактное искусство во Франции родилось примерно в то же время и было результатом органической эволюции кубизма (...)» (КК *Correspondance* нк 78).

³¹ См. *Seuphor L'Art abstrait*. Сп. цыко-

писный черновик (копию?) письма Нины Кандинской Рене Друну от 4 ноября 1949 г. с приложенным к нему машинописным текстом на трех листах подробного критического разбора книги Сефора, датированным 2 ноября 1949 г. См. КК *Correspondance* нк 83.

³² См. *Galerie Denise René Les prix Kandinsky*. «Премия Кандинского» 1946–1961 гг. («le Prix Kandinsky») следует отличать от учрежденной в 2007 г. культурным фондом «Артхроника» и

«Deutsche Bank» российской ежегодной национальной премии в области современного искусства, «Kandinsky Prize».

³³ КК *Correspondance* нк 78.

³² См. *Regard sur le passé 1946; Du Spirituel dans l'art 1949*. Поскольку Хилла фон Ребей в предисловии к своему изданию «О духовном в искусстве» (*On the Spiritual in Art 1946-8*) писала о том, что французское издание «О духовном в искусстве» находится в печати, можно предположить, что работа над француз-

чиками трактата по неизвестным причинам были названы «г-н и г-жа де Ман»). В написанном Шарлем Этьеном для издания 1951 г. послесловии утверждается, что правильное понимание книги Кандинского возможно лишь при восприятии обеих ее частей в неразрывном единстве, которое определяется критиком как единство не рациональное, а поэтическое. Согласно Этьену, книга Кандинского читается как своего рода поэма, вращающаяся вокруг одного центра – Внутренней Необходимости.³⁴

Во французских изданиях «О духовном в искусстве» – как галереи «René Drouin», так и «Beaune», – в начале глав воспроизведеныксилографии Кандинского, как в первых немецких изданиях Рейнхарда Пипера.³⁵ Репродукции же живописных произведений имеются лишь в первом, роскошном издании «René Drouin» 1949 г. и в последнем переиздании «Beaune» 1965 г. Там воспроизведены, как у Пипера, равенская мозаика и картины старых мастеров и Сезанна, а также «Импровизация 18» Кандинского 1911 г. Что же касается «Импрессию в (Парк)» и «Композиции II», то они были заменены, и вместо них мы находим там «Импрессию II (Москва)» 1911 г. и «Композицию VII» 1913 г.³⁶

Для первых изданий «О духовном в искусстве» во Франции Нина Кандинская предоставила «Маленькие поправки к “О духовном”» – те же самые, которые были посланы ею Виттенборну. Как и в предыдущих случаях, все они, в этот раз за исключением одной,³⁷ были включены в текст без каких-либо пояснений и оговорок. Несмотря на то, что эти издания содержат перевод Предисловия Кандинского ко второму немецкому изданию, в целом перевод книги был осуществлен, предположительно, по первому изданию Пипера: из трех других (помимо Предисловия) новых текстов, написанных Кандинским для второго издания своей книги в Германии, на французский язык был переведен только один – небольшое примечание к главе VII, – а большие вставки в главы VI и VII были пропущены. Как следствие, французский перевод Вольбу получился довольно эклектичным.

В небольшой исторической справке об «О духовном в искусстве», помещенной в вышедших под эгидой Нины Кандинской американском и французских изданиях, нет никакого упоминания о русских редакциях книги: ни о той, которая была прочитана Николаем Кульбиным на Втором все-русском съезде художников в Петербурге в

ским переводом трактата началась одновременно с первой выставкой Кандинского у Друэна.

³³ См. *Du Spirituel dans l'art* 1951. Экземпляр книги 1951 г. сохранился, в частности, в парижском архиве скульптора Константина Брыкуши (Центр Помпиду – Национальный музей современного искусства, Париж). Ср. в недатированном письме Шарля Этьена Нине Кандинской в Нейи из провансальского городка Гора (на письме Нина Кандин-

ская написала карандашом по-русски, что ответила 1 ноября 1951 г.): «На моем столе – “О духовном”, я его прочитал 3 раза и дал чистить окружающим» (fr *Correspondance* нк 83).

³⁴ См. *Du Spirituel dans l'art* 1951–108.

³⁵ В издании галереи «René Drouin» в самом начале текста «О духовном в искусстве» после двух Предисловий автора опубликован, кроме того, сделанный с одной из хранившихся в то время в мастерской художника в Нейи деревянных

досок цветной оттискксилографии «Три всадника в красном, синем и черном» из книги Кандинского 1912 г. «*Klänge*». См. *Drei Reiter in Rot, Blau und Schwarz; Das graphische Werk* # 107.

³⁶ «*Impression II (Moskau)*» и «*Komposition VII*»; см. *Catalogue Raisonné of the Oil-Paintings* I # 373, 476.

декабре 1911 г. и позднее опубликована в «Трудах» Съезда, ни о подготовленных Кандинским для московских издателей Григория Ангелта и Евсея Шора и для послереволюционного издания. Зато в этой справке сообщается, что «глава vi, "Язык форм и красок", была переведена на русский язык и откомментирована г. Курдиновским во время его доклада, прочитанного в Санкт-Петербурге 10 декабря 1912 г. в Художественной ассоциации».³⁷ Очевидно, источником этого ошибочного утверждения, которое долгое время повторялось всеми, кто писал о книге Кандинского, была сохранившаяся в мастерской художника в Нейи программа докладов Художественно-артистической ассоциации, о которой пишет Вил Громан в своей монографии о художнике 1958 г.³⁸ В ней значится доклад Бориса Курдиновского, выступившего на самом деле с русским переводом не главы vi «О духовном в искусстве», а статьи Кандинского «К вопросу о форме» из альманаха «Синий всадник».³⁹

Эта ошибка была исправлена Ниной Кандинской в ее предисловии к русскому переводу «О духовном в искусстве», выполненному Андреем Лисовским по второму немецкому изданию Рейнхарда Пипера (без «Маленьких поправок...») и

изданному в 1967 г. в Нью-Йорке «Международным литературным содружеством». В своем предисловии к этому изданию вдова художника писала уже о докладе, прочитанном не Курдиновским, а Кульбиным, и уточняла, что на Съезде художников были прочитаны «некоторые главы из этой книги, в частности, та, в которой Кандинский говорит о разных возможных формах в абстрактном творчестве, — как, например, круге, квадрате, треугольнике. Все это, безусловно, — добавляла она, — оказало влияние на передовых художников, в том числе на К. Малевича».⁴¹

Издание русского перевода «О духовном в искусстве» взяло на себя руководимое литературоведом и писателем Борисом Филипповым нью-йоркское издательство «Межязыковое литературное содружество» («Inter-Language Literary Associates»), которое в 1960–1970-е гг. публиковало произведения русских и советских писателей, созданные в эмиграции или подвергнутые цензуре в Советском Союзе: трактат Кандинского вышел там наряду с сочинениями Ахматовой, Мандельштама, Замятина. Его перевод на русский язык стал плодом усилий людей второй волны русской эмиграции, оказавшихся в 1950–1960-е гг.

³⁷ Не была учтена «Поправка к первому изданию, стр. 83 (HdM1, n° 616:1).

³⁸ *Du Spirituel dans l'art 1949–1951*. Ср. в «Editorial note» Виттенборна: «(...) глава о форме была переведена на русский язык и опубликована в Москве в 1913 г.» (*Concerning the Spiritual in Art 1947–6*). Отметим у Виттенборна смешение сведений о докладе 1912 г. со сведениями о русском издании трактата, которому помешала Первая мировая война (p2), и о публикации 1914 г. другого доклада, прочитанного Кульбиным на Втором Все-

российском съезде художников в Петербурге (p1).

³⁹ *Grohmann Kandinsky – Leben und Werk* 82–83.

⁴⁰ См. об этом выше, n° 207: 14.

⁴¹ О духовном в искусстве 1967: 7–8. Ошибочное утверждение, что на Съезде в Петербурге были прочитаны лишь отдельные главы из книги, повторено вдовой художника в ее книге «Кандинский и я» (*Kandinsky Nina Kandinsky und ich* 74–75).

⁴² При русском переводе использовалось, очевидно, седьмое издание «Benteli» 1962 (1963?) г. Подробно о вышеуказанном впервые в 1952 г. в Берне издании, издании, которое стало четвертым немецким изданием трактата, см. ниже, НИ-XXX.

⁴³ О духовном в искусстве 1967: 146 прим. ред. В этом издании воспроизведены следующие картины Кандинского: «Мельница (голландия)» («Mühle (Holland)», 1904; см. *Werkverzeichnis der Aquarelle* 1 # 141), «Страшный суд» («Das

в Нью-Йорке после нескольких лет пребывания в Германии. Этот путь прошли переводчик трактата Андрей Лисовский, подвергавшийся в СССР преследованиям в 1920–30-е гг. за свои антропологические убеждения (в Нью-Йорке он до конца жизни работал библиотекарем в Антропологическом обществе), и редактор перевода Евгения Жиглевич, жена Бориса Филиппова.

Перевод был выполнен Лисовским по немецкому изданию «О духовном в искусстве», вышедшему в швейцарском издательстве «Benteli», которое в основном следует тексту второго издания Пипера (без «Маленьких поправок...»).⁴² При этом, очевидно, переводчик не имел возможности познакомиться с русским переводом самого Кандинского в первой русской редакции 1910 г., поскольку «Труды съезда...» были в то время малоизвестны. Отсюда подчас существенные терминологические и стилистические расхождения между двумя переводами. Тем не менее изданный под эгидой вдовы художника перевод Лисовского занимает важное место в истории трактата «О духовном в искусстве». В книге 1967 г. сохранены оригинальные ксилографии, однако «восемь репродукций немецкого издания заменены девятью

менее известными русским читателям репродукциями произведений В. В. Кандинского».⁴³

В 1969 г. французский перевод Пьера Вольбу, который был впервые опубликован в 1949 г. и выдержал к тому времени уже 4 издания, вышел в пятый раз, теперь в парижском издательстве «Denœl/Gonthier».⁴⁴ В новую книгу не вошла историческая справка об изданиях и переводах трактата, а вместо послесловия Шарля Этьенна с его идеей о поэтической природе «О духовном в искусстве» там помещено предисловие Филиппа Серса, автор которого настаивает на том, что это сочинение прежде всего философское. Старый перевод Вольбу был дополнен переводами двух больших текстов, которые были написаны Кандинским весной 1912 г., специально для второго немецкого издания «О духовном в искусстве»; эти тексты долго оставались вне поля зрения переводчика.⁴⁵ Впервые во французской истории «О духовном в искусстве», в издании 1969 г. были воспроизведены репродукции живописных произведений из первых немецких изданий книги, подобранные для них в свое время самим автором.

Подготовленная более тщательно, чем предшествующие французские издания, эта публика-

Jüngste Gericht», 1910; см. *Catalogue Raisonné of the Oil-Paintings I* # 361), «Лирика» («Lyrisches», 1911; см. *Ibidem* # 377), «Черта, проходящая насквозь» («Durchgehender Strich», 1923; см. *Catalogue Raisonné of the Oil-Paintings II* # 696), «В черном кресте» («Im schwarzen Kreis», 1923; см. *Ibidem* # 690), Акцент в розовом» («Akzent in Rosa», 1926; см. *Ibidem* # 769), «Движение I» («Mouvement I», 1935; см. *Ibidem* # 1056), «Светлые напряжения» («Tensions claires», 1937; см. *Ibidem* # 1078), «Сдержанная

устремленность» («L'élan tempéré», 1944; см. *Ibidem* # 1175).

ция «Denoël/Gonthier» должна рассматриваться в контексте подготовки тем же издательством Полного собрания сочинений Кандинского в четырех томах, которым как раз в то время занялся Филипп Серс. В начале 1970-х гг. вышли первые два тома этого капитального труда; «О духовном в искусстве» там, однако, отсутствует.⁴⁶ Работа над его текстом затянулась, что, без сомнения, было связано с тем, что, получив от вдовы Кандинского все относящиеся к трактату немецкие и русские материалы, которые нашлись в мастерской художника в Нейи, Серс задумал «полное» французское издание «О духовном в искусстве», в которое должны были войти различные его редакции и варианты.⁴⁷ Замысел этот был частично осуществлен лишь двадцатью годами позже, а в 1974 г., во втором томе вышедшего под редакцией того же Серса двухтомного Собрания сочинений Кандинского на итальянском языке, перевод «О духовном в искусстве», выполненный по второму немецкому изданию книги (без «Маленьких поправок...»), был снабжен примечаниями редактора с указанием некоторых разночтений из сокращенного русского издания трактата в форме до-

клада Кандинского на Втором всероссийском съезде художников.⁴⁸ Все киелографии и репродукции живописных произведений здесь были даны в точности как в немецких изданиях Рейнхарда Пипера. Отметим, однако, что в этом итальянском переводе отсутствует посвящение Елизавете Тихеевой.

Подготовленное Серсом новое издание книги «О духовном в искусстве» на французском языке вышло в издательстве «Denoël» в 1989 г.;⁴⁹ оно посвящено памяти Нины Кандинской, трагически погибшей в 1980 г. В этом издании читателям был предложен новый, более точный французский перевод книги Кандинского, выполненный по второму ее немецкому изданию с учетом «Маленьких поправок...» (автор перевода – Николь Дебран) и дополненный переводом отдельных отрывков из русских редакций (переводчица – Бернадett дю Кре). Здесь так же, как и в предшествующих изданиях трактата под эгидой Серса, киелографии и репродукции картин воспроизведены в точном соответствии с немецкими первоизданиями. Изложены формальные и содержательные принципы, а также истории книги посвя-

⁴⁴ В двух парижских изданиях, «Beaune» в 1963 г. и «Denoël/Gonthier» в 1970 г., выходят, кроме того, два разных французских перевода второго важнейшего трактата Кандинского, «Точка и линия на плоскости». Оба они были выполнены художниками-абстракционистами, переехавшими во Францию. Первый из них – художницей нидерландского происхождения Катрин Бумеестер (*Point, ligne, surface*), второй – учениками Кандинского в Баухаузе, эмигрировавшими во Францию в 1933 г., Жаном Леппином и его женой Сюзанной (*Point, ligne, plan*). В 1975 г. супруги Леппин пе-

ревели на французский язык также записи, сделанные Кандинским для занятий в Баухаузе; их перевод был издан тем же издательством «Denoël/Gonthier» (*Cours du Bauhaus*). Переводчики работали непосредственно по рукописям Кандинского, переданным им или издателю Нини Кандинской. Вместе с материалами второй и третьей русских редакций «О духовном в искусстве», документами рахн и некоторыми другими, эти рукописи были приобретены в 1985 г. трестом Жана Пола Гетти для Исследовательского института Гетти (The Getty Research Institute, Лос-Анджелес). На языке оригинала

они опубликованы в 2015 г. (*Unterricht am Bauhaus*, см. ниже, ии-496:9–498:19).

⁴⁶ *Du Spirituel dans l'art* 1969. Речь идет о вставке в главу vi, об объективной сущности элемента вечно-художественного в произведении искусства (см. ил. 1, ии-207:14), и в главу vii, о конструкции как объективным элементом формы (см. ил. 1, ии-556:2–559:15).

⁴⁸ См. *Écrits complets* II, III.

⁴⁹ Дальнейшая судьба этих материалов такова: как мы уже отмечали выше (и-XXX), в 1985 г. основная их часть оказа-

щен новый текст, включенный Серсом в свое расширенное по сравнению с изданием 1969 г. предисловие о Кандинском-философе. Редактор-составитель пишет там в общих словах о «немецкой» и «русской» редакциях «О духовном в искусстве», никак не уточняя, что это такое, когда они были созданы и как соотносятся между собой.⁵⁰ Приблизительности этого описания соответствует такая же небрежность в подготовке составителем текста, получившегося в результате весьма эклектичным, и текстологических примечаний.

Что касается немецких вариантов, учтенных Серсом, то «Маленькие поправки к "О духовном"» включены в основной текст, но никак в нем не выделены, зато в главе vi взята в квадратные скобки вставка Кандинского 1912 г. во второе немецкое издание, которая в примечании известна «отрывком, добавленным в третье издание».⁵¹ Текст же, включенный художником той же весной 1912 г. в главу vii, вообще никак не отмечен. Как выясняется из редких постраничных примечаний составителя, под «русской редакцией» «О духовном в искусстве» он имеет в виду не первый русский перевод 1910 г. — единственную известную интере-

сующемуся теорией Кандинского читателю в то время, когда вышло издание Серса, русскую версию книги (P1), — а неизданный текст, подготовленный автором для издательства «Искусство» в 1913–1914 гг., о существовании которого в 1989 г. никто и не подозревал.

От этой редакции, которая обозначена нами как P2, сохранились 64 страницы неполной верстки, переданной Серсу вдовой художника вместе с другими хранившимися в мастерской в Нейи неизданными черновыми материалами к трактату. Серс включил в новое французское издание перевод отдельных фрагментов верстки, не предлагая для нее даже приблизительной датировки и никак не сравнивая ее с первой русской редакцией 1910 г. Фрагменты из верстки приводятся во французском переводе без всякой системы то в примечаниях составителя, то в квадратных скобках в основном тексте как варианты некоего «русского издания», причем в эти варианты в нескольких случаях (очевидно, когда их удалось прочитать) включены более поздние рукописные дополнения к верстке, внесенные Кандинским при подготовке послереволюционного издания трактата, также

лась в Институте Гетти в Лос-Анджелесе, а остальная часть была приобретена в 2007 г., Обществом Кандинского. В 2008 г. оно подарило их Национальному музею современного искусства в Париже, где они составили внутри Фонда Кандинского (Fk) так называемое «национальное достояние» («Trésor national»). См. об этом *Deroet Le Fonds Kandinsky et la Société Kandinsky*.

⁴⁸ *Dello spirituale nell'arte* 1974 (см. *Tutti gli scritti* II-63–150). Текст третьей немецкой редакции «О духовном в искусстве» (изл1) был переведен на итальян-

янский язык Либерио Социо (*Ibidem*-63–145). Варианты первой русской редакции трактата (P1P1) в переводе Нило Пуччи приводятся в примечаниях редактора (*Ibidem*-147–150).

⁴⁹ См. *Du Spirituel dans l'art* 1989.

⁵⁰ Ср.: «... автор исправляет, дополняет и уточняет свой текст в двух редакциях (немецкой и русской), которые он нам оставил. Новый перевод, представленный здесь, включает по мере возможности эти исправления, варианты или дополнения. (...) Законченная в 1909 г.,

изданная в декабре 1911 г., эта книга — ровесница первой абстрактной акварели, хранящейся сегодня в Музее современного искусства, которая была создана, как утверждал Кандинский, в 1910 г.» (*Du Spirituel dans l'art* 1989–15). О так называемой «первой абстрактной акварели» Кандинского см. №207: 14.

⁵¹ *Du Spirituel dans l'art* 1989–137.

неосуществленного. Поскольку никакая датировка ни верстки, ни рукописной правки в ней составителем не предлагается, его спорадические указания в примечаниях на «зачеркивания» или «замены» одного слова другим в «русском издании» неполны и совершенно непонятны читателю. Единственным фрагментом первой русской редакции «О духовном в искусстве», включенным во французском переводе в издание Серса 1989 г. (составитель приводит его в постраничном примечании к главе VI), является большой текст о ритме и симметрии, где Кандинский ссылается на Ходлера.⁵² Однако этот текст там не атрибутирован и к тому же помещен не на своем месте.

⁵² *Du Spirituel dans l'art* 1989: 137–138.

2.4 Немецкое издание

«О духовном в искусстве» и других теоретических работ Кандинского под редакцией Макса Билла. 1944–1959

«Сегодня в газетах написано, что восстановлена прямая почтовая связь с Парижем, которой до сих пор не было (...) Одно из моих первых писем обращено к Вам». Так начиналось письмо Макса Билла от 17 декабря 1944 г. из Цюриха в Нейи Кандинскому,⁵³ в котором бывший ученик просил прислать ему фотографии последних картин для задуманной им статьи о произведениях искусства, которые были созданы в Париже во время немецкой оккупации. Билл не знал, что адресата письма уже нет в живых. А 28 декабря он обращался уже к Нине Кандинской: «(...) вчера узнал от госпожи Клее, что Ваш дорогой супруг, мой высокочтимый учитель скончался 13 декабря».

Уход из жизни Кандинского, вслед за Паулем Клее, Софи Тойбер-Арп, Оскаром Шлеммером и Питом Мондрианом, означал для Билла потерю не только последнего оставшегося в живых учителя (Билл был студентом в Баухаузе в Дессау в 1927–1928 гг.), но и единомышленника. Макс Билл

был виднейшим представителем художественного направления, названного им «конкретное формообразование». Оно ставило своей целью «создания образа соответствующими ему средствами и по его собственным, не заимствованным у внешних природных явлений законам». Так произведения должны были получить, как он считал, конкретную форму, выходя «из чисто духовного существования в реальность, становясь предметами (...)».⁵⁴

«Конкретное формообразование» Билла было разновидностью «конкретного искусства». Это наименование, введенное Тео ван Дусбургом еще в 1924 г., было широко воспринято художниками-теоретиками в 1930-е гг., которые начали предпочитать его прежнему: «абстрактное искусство». Кандинский стал пользоваться им в своих последних теоретических статьях, печатавшихся в 1938–1939 гг. в парижском журнале «XX^e siècle».⁵⁵ Параллельно, с конца 1930-х гг., живопись Кандинского стала экспонироваться на выставках «конкретного искусства» – например, на организованной Максом Биллом в Базельской художественной галерее (Кунстхалле) выставке «Konkrete Kunst» (март–апрель 1944), а также, посмертно, – на выставке «Art concret» в парижской галерее «René Drouin» (июнь–июль 1945).

⁵³ Письмо Билла Кандинскому 17 декабря 1944 г., а также все цитируемые нами ниже письма, написанные Биллом Нине Кандинской, см. FK *Correspondance* nk 81.

⁵⁴ См. небольшой текст Билла в каталоге выставки современной швейцарской живописи и скульптуры в Цюрихском Доме искусств в 1936 г. (*Bill Konkrete Gestaltung*).

Двойная внутренняя связь Билла с Кандинским – как с учителем и как с единомышленником – обусловила ту важнейшую роль, которую суждено было сыграть швейцарскому художнику в деле издания теоретического и литературного наследия русского мастера на немецком языке. Стремиться к увековечению памяти Кандинского в германо-язычных странах, прежде всего в Швейцарии, а затем и в послевоенной Германии, к чему Билл прилагал огромные усилия в первые же годы после смерти Кандинского, значило для ученика продолжать дело своего учителя в рамках общего процесса развития конкретного искусства. Отмечая в своей торжественной речи на мемориальной выставке Кандинского в базельском музее Кунстхалле 18 марта 1945 г. выдающийся вклад русского художника в мировое искусство последних тридцати лет, Билл говорил о его необыкновенной духовной свежести, огромной жизненной силе, удивительной молодости. До конца жизни Кандинский не переставал интенсивно заниматься проблемами искусства своего времени и перед самой смертью был полон творческих планов, связанных с работой над балетом и над фильмом. В этом, считал Билл, заключалось фун-

даментальное отличие Кандинского от кубистов, которые при всей новизне своих художественных решений полностью принадлежали прошлому, тогда как творчество Кандинского являлось, «вне всякого сомнения, центральным пунктом развития конкретного искусства вплоть до сего дня».⁵⁶

Сохранившиеся в фк многочисленные письма Билла вдове Кандинского свидетельствуют об огромной работе, которую проделал швейцарский художник, чтобы познакомить немецкоязычные страны с искусством и теорией Кандинского. Он устраивал его выставки в Швейцарии, выступал с речами, писал о нем статьи, при любой возможности публиковал репродукции его картин и литературные сочинения, прежде всего стихотворения в прозе. Не все задуманное ему удалось осуществить. Одним из таких неосуществленных замыслов было роскошное полное издание ограниченным тиражом ксилографий Кандинского, о котором Билл писал вдове художника в 1947 г.⁵⁷ Более чем через двадцать лет этот замысел осуществил Ганс К. Петель, выпустивший прекрасно оформленный научный каталог графического наследия Кандинского.⁵⁸

⁵⁵ См. статьи Кандинского «Конкретное искусство» («L'art concret»; русский перевод – *Избранные труды* II: 310–313) и «Ценность конкретного произведения» («La valeur d'une œuvre concrète»; английский перевод – *Complete Writings on Art*: 822–823). Среди прекрасно известных Кандинскому теоретических текстов о конкретной живописи особо отметим, помимо «Манифеста конкретного искусства» Тео ван Дусбурга (1930), статью племянника Кандинского философа-гегельянца Александра Кожьева (Кожевни-

кова) «Конкретные картины Кандинского» (1936). Статья написана на французском языке; ее машинописный текст с карандашными пометками Кандинского хранится в фк; см. публикацию – *Kojevlev Les peintures concrètes (objectives) de Kandinsky*. Зачеркнутое слово (в скобках) мы опустили в русском переводе.

⁵⁶ См. машинопись речи Билла (фк *Correspondance* нк81).

⁵⁷ Ср. в письме Билла Нине Кандинской от 19 февраля 1947 г.: «У меня к Вам еще

один издательский вопрос. Налечатать ксилографии Кандинского, если только сохранились доски (...)» (фк *Correspondance* нк81).

⁵⁸ См. *Das graphische Werk. O Petele* см. ниже.

⁵⁹ Это письмо, как и большинство других писем Билла вдове русского художника, послано им из Цюриха в Нейи. В дальнейшем мы при упоминании его писем Нине Кандинской отмечаем только другие места отправления и/или получения.

Уже в первых своих письмах Биллу, относящихся к 1945 г., Нина Кандинская обсуждала с ним перспективы издания в Швейцарии теоретических трудов ее мужа и посвященного ему альбома или книги. Предположительно, 5 августа вдова Кандинского обратилась к Биллу с просьбой найти швейцарского издателя для французского перевода трактата «О духовном в искусстве». Билл ответил ей 15 октября, что швейцарские издатели на французском языке ориентированы только на художественную литературу, когда же речь идет об изобразительном искусстве, то это оборачивается интересом к сюрреализму.⁵⁹

Далее, Билл с энтузиазмом взял на себя затянувшуюся в конце концов на несколько лет работу по поискам издателя, составлению и оформлению двух книг, посвященных своему учителю. Речь шла, во-первых, о несброшюрованной папке большого формата с цветными фототипиями 10 акварелей и гуашей Кандинского из собрания вдовы художника. Они были напечатаны в немецкой и французской версиях в базельском издательстве «Holbein» в 1949 г., а в английской версии — в 1952 г.; помимо дизайна, Биллу принадлежал выбор произведений и сопроводительные тексты.⁶⁰

Во-вторых, о коллективной монографии о русском мастере, которую издала в 1951 г. парижская галерея «Aimé Maeght» (сам Билл написал для этой монографии статью о Кандинском-педагоге): она вышла на французском языке, причем в приложении все статьи были переведены на немецкий, английский и испанский языки.⁶¹ Среди других вошедших в монографию статей (Ганса Арпа, Альберто Маньелли, Вила Громана, Шарля Эстена), отметим работу о теоретических сочинениях Кандинского Каролы Гидион-Велькер, известной своими трудами о творчестве Ганса Арпа, Пауля Клее и Константина Бринкуши. Она же написала статью о монументальной живописи Кандинского для посвященного столетию художника номера журнала «XX^e siècle». ⁶² Вообще, роль супругов Гидион (родившаяся в американско-немецкой семье, Карола Велькер вышла замуж за швейцарского архитектора Зигфрида Гидиона) в распространении в Швейцарии теоретических идей Кандинского была немаловажной. В 1947 г. в их доме в Цюрихе был организован еженедельный семинар по чтению сочинений Кандинского и Клее, в котором участвовали 14 студентов.⁶³

333-1

Макс Билл на внутренней лестнице
Ульмской школы дизайна,
середина 1950-х гг.
Max, Binia + Jakob Bill Stiftung, Цюрих



В 1949 г. Макс Билл был удостоен Премии Кандинского. Можно предположить, что помимо собственных художественно-пластических произведений швейцарского художника, Нина Кандинская хотела отметить этой премией его огромный труд по распространению творческого наследия ее покойного мужа.

Появление в 1950-е гг. новых изданий теоретических сочинений Кандинского на немецком языке под редакцией Билла было связано с деятельностью швейцарского художника во главе знаменитой Ульмской школы дизайна: он был одним из ее основателей, архитектором ее здания, а в 1953–1956 гг. – также и первым ректором. Летом 1950 г., когда еще шли переговоры о поисках средств на Школу, задуманную как продолжение Баухауса, Билл обратился к вдове Кандинского с просьбой о финансовой поддержке, которую она могла бы регулярно предоставлять Школе, жертвуя авторские отчисления за немецкие издания трудов Кандинского на оплату обучения талантливых студентов; Нина Кандинская согласилась на это предложение.⁶⁴

Первым из теоретических сочинений Кандинского был напечатан трактат «О духовном в ис-

кусстве». 1 февраля 1952 г. Билла посетил директор бернского издательства «Benteli» Ганс Мейер-Бентели, чтобы обсудить с ним издание. Договорились, что оно должно быть красиво оформленным и при этом доступным по цене каждому изучающему искусство студенту. О своей договоренности с «Benteli» Билл в тот же день написал Нине Кандинской в швейцарский город Давос, куда она приехала на отдых, и в том же письме завел речь об иллюстрациях к готовящемуся изданию. Он предлагал ей поместить в тексте своего введения две фотографии Кандинского (1912 г. и последних лет жизни), в тексте же трактата – репродукции четырех его картин 1910–1912 гг., и в их числе, «возможно, первую “конкретную” акварель»,⁶⁵ а кроме того, равненскую мозаику vi в. и картину Сезанна, поскольку они там прямо названы. Предполагая использовать в новой книге те же ксилографии, которые были напечатаны в первых немецких изданиях трактата, на обложке Билл хотел воспроизвести уменьшенный цветной оттиск ксилографии из другой ранней книги Кандинского – «Звуки» («Klänge»). Предложенные швейцарцем в качестве иллюстраций к новому изданию «О духовном в искусстве» произведения

⁶⁰ Bill Kandinsky – Zehn Farbenlichtdrucke; *Idem* Kandinsky – Dix aquarelles et gouaches; *Idem* Kandinsky – Ten reproductions.

⁶¹ См. Bill Kandinsky.

⁶² См. «L'Élan vers le monumental» («Порыв к монументальности»; *Centenaire de Kandinsky*: 41–44).

⁶³ «Участвуют 14 человек, которые приходят к нам домой каждую среду от 6 до 8, поскольку у нас есть картины и книги, которых больше ни у кого в Цюрихе не

найти», – сообщала о домашнем семинаре Карола Гидион-Велькер Нине Кандинской в письме от 28 ноября 1947 г. (Fk Correspondance NK84).

⁶⁴ См. письма Билла Кандинской от 14 июля и 23 августа 1950 г. Очевидно, приблизительно в это время серия подобных изданий и была задумана Биллом, который в письме Нине Кандинской от 19 ноября 1952 г. писал, что новое издание «О духовном в искусстве» было запланировано уже два года назад.

⁶⁵ О так называемой «первой абстрактной акварели» Кандинского см. нр. XXX.

⁶⁶ На конверте рукой Нины Кандинской проставлены две разные даты ответа, 5 и 25 февраля (?) 1952 г., а также дата 15 февраля, с упоминанием переговоров (?) с Мейером-Бентели. Отказ Нины Кандинской от цветной обложки с ксилографией из «Звуков», о котором Билл узнал от Мейера-Бентели, особенно его огорчил, и он попытался – безуспешно – уговорить ее изменить свое решение (письмо Билла Кандинской от 3 марта

Кандинского вызвали, однако, резкое неодобрение вдовы художника, которая написала прямо на конверте письма Билла, что, во-первых, следует напечатать «1) Импрессию, 2) Импровизацию, 3) Композицию», а, во-вторых, она против репродукции ксилографии из «Звуков».⁶⁶

В мае 1952 г. книга «О духовном в искусстве» уже находилась в наборе.⁶⁷ А 6 июня Билл сообщал в письме Нине Кандинской, что при отсутствии цветных ксилографий, относящихся ко времени написания и первых публикаций трактата, он решил использовать старую ксилографию, которая была напечатана на обложке первого и следующих двух изданий, «приведя в более современный вид все типографские детали»: «Это, как мне представляется, — правильное решение, — писал автор письма далее, — и оно наилучшим образом соответствует книге». Из того же письма мы узнаем некоторые подробности о процессе подготовки нового издания «О духовном в искусстве», которые свидетельствуют о том, что самим текстом Кандинского Билл не занимался и редакторские изменения в издании «Benteli» (новая разбивка на абзацы и заменивший разрядку первых изданий курсив, которым выделены, однако, не те фрагменты текста,

как в оригинальных изданиях) были сделаны, возможно, без его ведома.⁶⁸ «Поскольку у меня самого книги нет (уже поэтому должно теперь выйти третье издание!), — писал Билл Кандинской, — я смогу написать мое введение только тогда, когда у меня будут пробные оттиски, а на французское или английское издания я бы не хотел опираться, иначе мой текст окажется под их воздействием».⁶⁹

«Я, наконец, закончил свое введение к «О духовном в искусстве», — сообщал Билл Нине Кандинской 29 октября 1952 г. — Остальные части книги сейчас верстаются у Бентели и получается очень красиво. Посылаю Вам свой текст. Я в нем постарался соотнести творчество Кандинского с творчеством других великих людей его времени».⁷⁰ В ноябре книгу напечатали, а в декабре 1952 она уже вышла в свет. В ней были воспроизведены (на отдельных страницах) ксилографии из первых изданий, однако репродукции равеннской мозаики, Сезанна и самого Кандинского, о которых шла речь в упомянутой выше переписке Билла с Ниной Кандинской в феврале, по неизвестным причинам в книге отсутствуют. Они были включены, в составе восьми иллюстраций, как у Пипера, лишь в ее шестое издание 1959 г.

1952 г.).

⁶⁷ См. письмо Билла Кандинской от 5 мая 1952 г.

⁶⁸ Елена Халь-Фонтен считает, что эти изменения были сделаны самим Биллом из педагогических соображений (*Über das Geistige in der Kunst* 2004: 8).

⁶⁹ Обращаем внимание на то, что Билл пишет в своем письме о необходимости нового, третьего издания трактата Кандинского, не принимая во внимание вы-

шедшее осенью 1952 г. третье издание, которое было идентично второму.

⁷⁰ В своем введении Билл пишет о подготовивших почву для восприятия трактата Кандинского трудах по теории искусства Генри ван де Вельде и Вильгельма Воррингера, а также о работах по теории физики Вильгельма Оствальда, Макса Планка и Альберта Эйнштейна (*Über das Geistige in der Kunst* 1952: 15–16).

Окрыленный успехом подготовленного им для «Benteli» нового издания «О духовном в искусстве», Билл в начале 1953 г. приступил к реализации идеи, которую вынашивал целый год, параллельно с работой над трактатом Кандинского, — собрать в одном томе статьи русского художника, написанные в 1920–1930-х гг., и издать их на немецком языке по образцу «О духовном в искусстве» — так, «чтобы эту книгу мог купить каждый». Он думал при этом в первую очередь о будущих студентах Ульмской школы, при которой собирался создать специальный институт, который бы занимался сборанием, изучением и изданием теоретического наследия мастеров Баухауза.⁷¹ А летом 1953 г. он уже обсуждал с Ниной Кандинской план нового издания второго теоретического трактата Кандинского времен Баухауза, «Точка и линия на плоскости», которое хотел выпустить в серии трудов по художественной педагогике.⁷² В конце концов «Точка и линия на плоскости» и «Статьи об искусстве и художнике» вышли в 1955 г., в «Benteli» и в штуттгартском издательстве «Gerd Hatje» соответственно; второе издание «Статей...» вышло в 1963 г. в «Benteli».⁷³

Единое оформление этих трех книг, тщательно продуманное Биллом (формат, шрифт, зеркало набора), и введений, которые он написал к каждой из них, позволяет нам считать их, по существу, трехтомным собранием теоретических сочинений Кандинского на немецком языке. Что касается собственно редакторской работы над текстом, то Билл в полной мере занимался ею лишь при подготовке к печати сборника «Статьи об искусстве и художнике», который он составил, заказав, в частности, переводы отдельных опубликованных на французском языке текстов на немецкий язык,⁷⁴ и откомментировал. Оформленное же швейцарским художником для «Benteli» издание «О духовном в искусстве» выдержало многочисленные переиздания и получило столь широкую известность, что заслонило собой первые немецкие издания Рейнхарда Пипера, которые были почти забыты. В результате некоторые переводы трактата послевоенного времени были сделаны «по Биллу», а не «по Пиперу».⁷⁵

⁷¹ См. письмо Билла Кандинской от 27 марта 1953 г. Впервые Билл сообщил об этой своей идее вдове Кандинского в письме от 3 марта 1952 г., в разгар обсуждения иллюстративного ряда нового издания «О духовном в искусстве», а 19 ноября, когда «О духовном в искусстве» находилось уже в печати, он написал ей о «следующем этапе» — подготовке «собрания сочинений» русского художника-теоретика.

⁷² См. письмо Билла Кандинской от 29 августа 1953 г. из Цюриха в немецкий городок Санкт-Блазиен, горный курорт в Южном Шварцвальде.

⁷³ См. *Punkt und Linie zu Fläche* 1955; *Essays über Kunst und Künstler*.

⁷⁴ Таким образом, новые переводы соседствуют там с оригинальными немецкими статьями самого Кандинского, о чем, однако, Билл не предупреждает читателя, оставляя его в полном неведении относительно аутентичности предлагаемых ему текстов. О методологической непродуманности издания Билла см. *Illtshchko Kandinsky and Paris* 212.

⁷⁵ Например, в 1957 г. вышел новый японский перевод (см. *Suisho geijutsu ron*), сделанный Нишида Хидехо — уни-

верситетским профессором, специалистом по искусству XX в., который много занимался творчеством Кандинского и Клее, а в 1962 г. — нидерландский перевод, автором которого стал историк искусства и художественный критик Шарль Вентинк (*Het abstracte in de kunst*). Что же касается опубликованного в 1956 г. в Буэнос-Айресе испанского перевода (*De lo espiritual en el arte*), выполненного аргентинским поэтом-авангардистом Эдгаром Байлеем, братом сменившего Билла на посту директора Ульмской школы дизайнера Томаса Мальдональдо, то он был сделан с французского (sic).

2.5 Современное изучение и издание литературно-теоретического и художественного творчества Кандинского. 1957–2016

В течение первых десяти лет после смерти Кандинского основным и единственным центром изучения его творчества была мастерская художника в Нейи, где хранились его художественные работы и рукописный архив и где продолжала жить его вдова и единственная наследница. Чтобы увидеть живопись Кандинского, молодые художники приходили в его мастерскую. Лишь после гибели в 1980 г. Нины Кандинской все собрание, завещанное ею французскому государству в лице Национального центра искусства и культуры им. Жоржа Помпиду, вошло в собрание Национального музея современного искусства в Париже, составив там Фонд Кандинского (Fonds Kandinsky, фк).⁷⁶ В первые же годы после Второй мировой войны единственным музеем, где можно было увидеть живопись Кандинского, был Музей беспредметного искусства Соломона Р. Гуггенхайма в Нью-Йорке.

В 1957 г., к 80-летию немецкой подруги Кандинского, художницы Габриэлле Мюнтер, большое собрание картин Кандинского и самой Мюнтер, которые после раздела их имущества оставались у нее и которые она спасла от бомбежек в погребке своего дома в Мурнау, было передано художницей Мюнхенской Городской галерее в доме Ленбаха. Мюнхен неожиданно обогатился прекрасным собранием живописных произведений Кандинского, созданных до 1914 г. Это стало огромным событием для всех любителей современного искусства.⁷⁷

Огромную роль в этом событии сыграл тогдашний директор Городской галереи в доме Ленбаха, видный немецкий историк искусства, ученик Эрвина Панофского Ганс Конрад Ретель, который вместе с Габриэлле Мюнтер и ее близким другом, искусствоведом Иоганнесом Эйхнером отобрал для Галереи наиболее значительные произведения Кандинского, наилучшим образом иллюстрирующие все этапы эволюции его творчества до Первой мировой войны, в том числе рисунки и альбомы набросков.⁷⁸ Опираясь на это уникальное собрание, Ретель первым начал всесторонне

⁷⁶ Историю передачи в дар Национальному музею современного искусства в Париже произведений Кандинского см. в каталоге фк, опубликованном в 1984 г. тогдашними хранителями Музея Кристианом Деруэ и Жессикой Буассель (Derouet & Boissel Oeuvres de Vassily Kandinsky 7–9).

⁷⁷ См. письмо Билла Нине Кандинской от 19 февраля 1957 г., отправленное из Ульма в Нейи, о впечатлениях от вернисажа выставки, на которой впервые экспонировалась переданная Мюнтер в дар городу коллекция.

«Я был вчера на вернисаже выставки Кандинского и Габриэлле Мюнтер. (...) Настоящая сенсация выставки – это работы Кандинского. Не только работы, которые считались потерянными (репродукции которых были напечатаны в “Rückblicke”), но и бесконечное число других картин – один сюрприз за другим. Мы попадаем под взрыв, который когда-то давно произвел Кандинский. Я никогда еще не видел столь потрясающей и столь современной по своему воздействию выставки, как эта. Помимо больших Композиций и известных Импровизаций, теперь в Мюнхене есть

поистине эпохальные шедевры и много подготовительных работ к ним. В общем, выставка ошеломляет. Мюнхенцы ни за что ни про что получили в подарок коллекцию, дающую полное представление о том, что было художником создано в Мюнхене» (фк *Correspondance* № 81).

⁷⁸ О подробностях передачи в дар Мюнхенской Городской галерее в доме Ленбаха произведений Кандинского см. Friedel & Ackermann Das bunte Leben – 28–31.

изучать и публиковать художественное наследие Кандинского.⁷⁹ Ему принадлежат, в частности, полные научные каталоги графики художника (1970) и его произведений масляной живописи – второй из них, два тома которого вышли уже после смерти исследователя, в 1982 и 1984 гг., был составлен Ретелем совместно с Джин Бенджамин.⁸⁰

После смерти Мюнтер в 1962 г., согласно ее завещанию, при Мюнхенской Городской галерее в доме Ленбаха был учрежден Фонд Габриэле Мюнтер и Иоганнеса Эйхнера (Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, MES), куда вошли архив и библиотека художницы, в которых были также книги и рукописи Кандинского. Среди последних Ретель обнаружил множество неизданных статей и их фрагментов, а также черновики опубликованных трудов художника. Систематическую работу над архивными материалами на немецком и русском языках Ретель поручил работавшей в Галерее Елене Халь-Кох (впоследствии – Халь-Фонтен). В сотрудничестве с ней он приступил к изданию Полного собрания литературных и теоретических произведений Кандинского в восьми томах. В 1980 г. вышел первый (и единственный осуществленный) том этого издания в том же

самом издательстве «Benteli», в котором Макс Билл когда-то опубликовал свои три тома теоретических сочинений русского художника.⁸¹ В отличие от рассчитанных на широкую публику книг, составленных и оформленных Биллом, Ретель и Халь-Кох подготовили добротное критическое издание с обширным текстологическим аппаратом и комментарием.

Продолжать начатую Ретелем работу взялось основанное Ниной Кандинской за год до своей гибели Общество Кандинского, призванное защищать авторские права и содействовать изучению и всемерному распространению творчества художника-теоретика.⁸² По поручению и при содействии Общества Вивиан Эндикотт Барнетт, которая была долгие годы хранителем в Музее Соломона Р. Гуггенхайма в Нью-Йорке, подготовила новые научные каталоги художественных работ Кандинского, издав в 1992 и 1994 гг. двухтомный каталог акварелей, а в 2006 и 2007 гг. – двухтомный каталог рисунков.⁸³

В конце 1980-х гг. была также возобновлена работа по изданию литературного наследия художника. Хранителем парижского Национального музея современного искусства Жессикой Буассель

⁷⁹ Следует, однако, отметить, что первым вышедшим в 1957 г. исследованием, в котором были использованы архивы Мюнтер и которое опиралось на ее устные воспоминания, была книга Иоганнеса Эйхнера (см. *Eichner Kandinsky und Gabriele Münter*).

⁸⁰ Каталог графики вышел на немецком языке (см. *Das graphische Werk*), а каталог масляной живописи – на английском (см. *Catalogue Raisonné of the Oil Paintings*).

⁸¹ См. *Die Gesammelten Schriften I*, «Autobiographische, ethnographische und juristische Schriften» («Автобиографические, этнографические и юридические сочинения»). Планировались еще семь томов: II, «Schriften über Kunst und Künstler» («Сочинения об искусстве и художнике»); III, «Über das Geistige in der Kunst» («О духовном в искусстве»); IV, «Stücke für die Bühne» («Произведения для сцены»); V, «Dichtungen» («Стихотворения»); VI, «Punkt und Linie zu Fläche» («Точка и линия на плоскости»); VII,

«Späte Schriften über Kunst und Künstler» («Поздние статьи об искусстве и художнике»); VIII, «Kandinsky im Lichte seiner Zeitgenossen» («Кандинский глазами современников»).

⁸² Общество Кандинского (Société Kandinsky, офис находился в Национальном центре искусства и культуры им. Жоржа Помпиду в Париже), президентом которого с 1979 по 2007 г. была вдова президента Франции Клод Помпиду, объединяло директоров трех музеев, обладающих основными собраниями

были подготовлены к печати неопубликованные теоретические работы Кандинского о театре и рукописи его «Композиций для сцены», хранящиеся преимущественно в фк и частично в МЕС. Это издание, соответствующее задуманному Ретелем 4-му тому Полного собрания сочинений художника, вышло в 1998 г. После завершения работы над ним Буассель в 2007 г. издала ранние рукописные теоретические тексты Кандинского, основная часть которых хранится в МЕС. В новую книгу (по содержанию представляющую собой 2-ой том несостоявшегося издания Ретеля) вошли, помимо того, некоторые рукописи из фк, а также ранее неизданные материалы, относящиеся ко времени учения Кандинского в Московском университете, которые хранятся в Центральном историческом архиве г. Москвы (ЦИАМ). В отличие от оформленной согласно традициям научного издания книги Ретеля и Халь-Кох, снабженной обширным справочным аппаратом, обе крупноформатные книги, выпущенные Обществом Кандинского, больше напоминают художественные каталоги; текстологический и искусствоведческий комментарий в них сведен к минимуму; В томе «Du théâtre /Über das Theater /О театре» все тексты опубликованы на

языке оригиналов (немецком и русском) и в переводе на языки, на которых писал Кандинский (всего их было три: немецкий, русский и французский), а в немецкоязычном издании «Wassily Kandinsky. Gesammelte Schriften 1889–1916» несколько русских текстов опубликованы на русском языке и в немецком переводе.⁸⁴

Последним большим изданием, финансируемым Обществом Кандинского, стала публикация на немецком языке «Wassily Kandinsky. Unterricht am Bauhaus 1923–1933: Vorträge, Seminare, Übungen», в которой собраны материалы преподавательской деятельности художника в Баухаузе, хранящиеся в Фонде Кандинского в Париже и в Институте Гетти в Лос-Анджелесе. Все документы были разобраны, классифицированы и расшифрованы Анжеликой Вейсбах. Первый том этого издания представляет собой факсимильное воспроизведение архивных документов и их транскрипцию, второй том составляют до того неизвестные визуальные материалы, использованные художником при преподавании. Тщательно выдержанный документальный характер придает публикации исключительную ценность, отличая ее от французского издания 1975 г., значение которого, однако, в том, что пере-

работ Кандинского и его архивами (Национальный музей современного искусства, Париж; Городская галерея в доме Ленбаха, Мюнхен; Музей Соломона Р. Гуттенхайма, Нью-Йорк), а также отдельных специалистов по творчеству Кандинского и лиц, приглашенных его вдовой. В декабре 2014 г., когда по истечении семидесяти лет после смерти художника его наследие стало общественным достоянием, Общество Кандинского было распущено.

83 Каталоги вышли на трех языках — немецком, французском и английском. При работе над нашим изданием мы использовали немецкие издания *Werkverzeichnis der Aquarelle*; *Werkverzeichnis der Zeichnungen*. См. также небольшой двуязычный (англо-немецкий) дополнительный том, опубликованный в 2015 г., — *Catalogue raisonné — Addendum*.

84 См. *Du théâtre*; *Gesammelte Schriften*, а также наши рецензии на эти издания (*Podzemskaia État de la recherche* 51–52; *Idem Kandinsky — Gesammelte Schriften*).

вод с немецкого записей Кандинского был сделан его учениками Жаном и Сюзанн Леппиен.⁸⁵

Вне сферы деятельности Общества Кандинского, уже после его роспуска, в 2015–2016 гг., параллельно и независимо друг от друга во Франции и в России Филипп Серс и Борис Соколов обратились к самой красивой книге Кандинского – «Звуки / Klänge», посвятив ей роскошные, созданные по образцу факсимильных, издания.⁸⁶

⁸⁵ См. *Unterricht am Bauhaus*. О переводе супругов Леппиен см. выше, н° 207: 14 (прим.). О публикации педагогических материалов Кандинского в 2015 г. см. *Podziemskaja Kandinsky — Unterricht am Bauhaus*.

⁸⁶ Французское издание (см. *Kandinsky Klänge / Résonances*) представляет собой три объединенные в одном футляре

книги: 1) факсимильное воспроизведение немецких *Klänge*; 2) исследования Серса о поэзии и эстетике Кандинского с подробным иконографическим комментарием ко всем входящим в книгу гравюрам; 3) собранные в тонкую брошюру французские переводы стихотворений Кандинского. Эти переводы с немецкого были сделаны по заказу вдовы худож-

ника в 1960-е гг. поэтом-дадаистом и сюрреалистом Филиппом Супо, и их издание придает особую ценность всей французской публикации Серса. В русском издании (см. *Кандинский Звуки*) стихотворные тексты на русском языке Кандинского дополнены переводами с немецкого, сделанными Соколовым.

2.6 Издания на английском языке
Боулт–Воштон Лонг и Верго–Линдсей.
1980–2002

Важная роль в изучении истории текста «О духовном в искусстве» принадлежит в последние десятилетия английским и американским исследователям, которые осуществили первое научное издание (в английском переводе) текстов: первой русской редакции трактата, опубликованной в 1914 г. в «Трудах Второго Всероссийского съезда художников в Петрограде»; третьей немецкой редакции (с учетом корпуса рукописных текстов из MES и «Маленьких поправок к “О духовном”», подготовленных Кандинским для несостоявшегося четвертого немецкого издания книги); а также материалов третьей русской редакции из архива Кандинского в Институте Гетти (The Getty Kandinsky Papers, GK).

В 1980 г. американские исследователи Кандинского Джон Боулт и Роз-Кэрол Воштон-Лонг опубликовали перевод на английский язык первой русской редакции «О духовном в искусстве».⁸⁷ Это издание сыграло важную роль. Это издание сыграло важную роль, пробудив у западных уче-

ных, изучающих творчество Кандинского, интерес к его русскому контексту, знание которого необходимо для адекватного понимания его живописи и теории, – этой теме посвящена сопутствующая переводу статья Боулта.⁸⁸ Особое значение для сообщества исследователей Кандинского имело воспроизведение в издании Боулта и Воштон Лонг Цветной таблицы «Элементарная жизнь простой краски и ее зависимость от простейшей среды», которая отсутствует в немецких изданиях трактата и ранее была опубликована лишь однажды, вместе с текстом первой русской редакции «О духовном в искусстве», в «Трудах Всероссийского всероссийского съезда художников...». Эта таблица до ее появления в американском издании 1980 г. была практически незнакома западным специалистам.

Что касается самого перевода, то он в точности следует изданию 1914 г. со всеми его ошибками, искажающими текст подчас до абсурда и полной невнятности,⁸⁹ что, однако, вполне естественно, поскольку американские исследователи не имели в то время доступа к дополнительным архивным материалам, прежде всего к мюнхенским. В связи с этим они не имели и необходимых инструментов для правильной датировки русского текста и раз-

⁸⁷ *On the Spiritual in Art* 1980.

⁸⁸ См. «Vasilii Kandinsky—The Russian Connection» («Василий Кандинский—русский контекст»; *Bowlit & Washton Long The Life of Kandinsky in Russian Art* 1–41).

⁸⁹ Например: «So slowly but surely the mountains crumble» (*On the Spiritual in Art* 1980–72), что является (не совсем точным) переводом печатного текста р111: «Итак медленно и шаг за шагом горы распадаются» (*О духовном в искус-*

стве 1914–53), где допущена опечатка-вместо «чары» напечатано «горы» (ср. р17к1, ии-43:20 «чары мира распадаются»). См. также *Podzemskaja Note sur la genèse*.

решения вопроса о хронологии его создания относительно немецких редакций. Высказанные Боултом и Воштон Лонг предположения, связанные с этой проблемой, позднее были частично пересмотрены,⁹⁰ что не умаляет бесспорных заслуг американских исследователей, которые первыми поставили перед собой эти текстологические вопросы и попытались найти на них ответ.

Начало серьезного текстологического подхода к изданию «О духовном в искусстве» было положено американским исследователем Кеннетом Линдсеем и британцем Питером Верго, опубликовавшими в 1982 г., в первом томе Полного собрания сочинений Кандинского об искусстве, еще один английский перевод трактата, снабженный добротным критическим аппаратом.⁹¹ Перевод предельно тщательно выполнен Верго по тексту второго немецкого издания Рейнхарда Пипера, иллюстративный материал также точно соответствует этому немецкому изданию. В критическом аппарате выборочно приведены наиболее важные для понимания эволюции текста варианты из первого издания Пипера, а также не раз упоминавшиеся нами выше «Маленькие поправки...», со

списком которых Кеннет Линдсей имел возможность познакомиться в конце 1940-х гг. в мастерской Кандинского в Нейи, работая над диссертацией о русском художнике.⁹² В 1969–1970 гг. Питер Верго, работая в MES, обнаружил датированный 3 августа 1909 г. машинописный текст и недатированные рукописные части первой немецкой редакции «О духовном в искусстве», а также русские рукопись и машинопись 1910 г. Глубокое и всестороннее изучение этих документов не входило в задачи Верго, но даже поверхностное сличение их с печатными версиями книги позволило ему сделать существенный шаг вперед в осмыслении сложной текстологии трактата Кандинского.

Последним в ряду английских переводов «О духовном в искусстве», на котором следует остановиться, является изданный в 2002 г. в американском журнале «Experiment» перевод третьей русской редакции книги, выполненный Джоном Боултом на основании неизданного корпуса подготовительных материалов, хранящегося в СК; реконструкция текста и дешифровка рукописей были осуществлены Ириной Меньшовой.⁹³ Это издание страдает теми же недостатками, что и ан-

⁹⁰ Отмечая отсутствие в первой русской редакции «О духовном в искусстве», более краткой, чем немецкие версии, целого ряда пассажей из главы III, в том числе посвященных Рудольфу Штейнеру, Елене Блаватской и Морису Метерлину, Боулт и Воштон Лонг пытались объяснить этот факт либо более поздним временем создания этих текстов, либо цензурной правкой доклада в Издательском комитете перед публикацией в «Трудах...» Съезда художников, либо тем, что автор был вынужден сократить текст из-за ограниченного времени, отводившегося на Съезде для устного выступления

(*Bowlf & Washton Long The Life of Kandinsky in Russian Art*, III, 22–23, 47). И хотя позднее все эти предположения были отвергнуты Линдсеем и Верго (*см. On the Spiritual in Art* 1982–873 note 4), с высоты нашего сегодняшнего знания истории текста трактата Кандинского последнее предположение (о вынужденном сокращении текста) оказывается не столь уж далеким от истины.

⁹¹ *см. Complete Writings on Art.*

⁹² *Lindsay An Examination of the Fundamental Theories of Kandinsky.* Текст одной из этих «маленьких поправок» («По-

правка» к н2п2, стр. 48; *см. н4м1, н614: 5)* был частично тотчас опубликован Линдсеем (*Lindsay The Genesis and Meaning of the Cover Design*–51).

⁹³ *On the Spiritual in Art* 2002.

⁹⁴ Приведем несколько примеров неоправданное присоединение к основному тексту главы VI фрагмента о конструкции (**рк3, н207: 14; *см. On the Spiritual in Art* 2002–92–93); включение рукописного фрагмента из главы I, «Введение» (ркх1 н207: 14–н275: 19–280: 25; *см. н207: 14 п. 1–3*), в состав Предисловия (*см. On the Spiritual in Art*

лийская версия первой русской редакции трактата Кандинского, выпущенная Боултом двадцатью годами ранее, поскольку в обоих случаях американский исследователь выполнил английский перевод, не дожидаясь выверенного научного издания оригинальных текстов на русском языке, в котором были бы представлены результаты критического изучения всех трех русских редакций «О духовном в искусстве», а также различных вариантов каждой отдельной редакции.

Причем если для критического издания первой русской редакции следовало произвести сравнение ее машинописной части, рукописных вариантов и печатного текста между собой и сопоставить их с корпусом вариантов первой немецкой редакции, то для научного издания третьей русской редакции необходимо было иметь в виду все составляющие предшествующей ей русской и немецкой истории текста, а также проанализировать происхождение и соотношение между собой всех элементов исключительно сложного, неоднородного и многослойного корпуса подготовительных материалов этой последней редакции главного теоретического сочинения Кандинского. Не имея

возможности опереться на подобного рода исследование при организации материала, интерпретации сложных мест, переводе и комментировании, Боулт и Меньшова во многих случаях приняли решения, которые не выдерживают критики и должны быть сегодня пересмотрены.⁹⁴

2002: 60–61); ошибочное утверждение, что в редакции P3 опущен один абзац в главе II (*ibidem*: 67), в то время как он есть в верстке (P2P1, н: 175: 1–10); комментарий составителя, где ссылка Кандинского на статью «К вопросу о форме», которую художник предполагал включить в книгу в качестве приложения, принята за ссылку на его ненаписанную книгу «Сущность формы и формальный элемент в живописи», план которой хранится в ГК (**м4, н: 207: 14; *cp. On the Spiritual in Art* 2002: 71 note 11); утверждение, что четыре абзаца главы III в версии P3 (P2P1, н: 322: 10–323: 18 *Воз-*

никала ... средств.) отсутствуют во всех предшествующих редакциях «О духовном в искусстве», в то время как в действительности они есть не только в редакции P2, но и в редакции P1, но находятся в последней в самом начале главы (P1PK1, н: 25: 15–29: 3; *cp. On the Spiritual in Art* 2002: 79); перевод одного из мест в главе I, «Введение», искусство «bears a future prophetic force» (*ibidem*: 64), что соответствует тексту в верстке P2P1, стр. 20 («носит в себе будущую пророческую силу»), в то время как в слове «будущую» явная опечатка (исправленная нами — см. P2P1, н: 283: 10 *буд-я-щую*),

поскольку в P1 (соответствует P2P2, P3P1) написано «будящую»; неправильное включение в редакцию P3 двух абзацев, зачеркнутых в верстке P2P1 (см. 2009: 5; *cp. On the Spiritual in Art* 2002: 73–74), и т. д.

2.7 Новое немецкое издание Елены Халь-Фонтен, русское издание 2001 г. и настоящее издание. 2004–2019

Научное издание трактата «О духовном в искусстве», работа над которым была прервана после смерти Ретеля в 1982 г., должно было стать третьим томом задуманного им Полного восьмитомного собрания сочинений Кандинского. Елена Халь-Кох (к этому времени Халь-Фонтен) успела сделать лишь часть необходимой текстологической работы, тщательно изучив и сопоставив первые немецкие издания Рейнхарда Пипера с хранящимся в МЭС корпусом немецких и русских подготовительных материалов. Некоторые результаты этой работы много позднее были опубликованы исследовательницей в новом, исправленном издании трактата Кандинского, вышедшем под ее редакцией в издательстве «Benteli» в 2004 г. В этом издании, идентичном по художественному оформлению предшествовавшему ему изданию Макса Билла, Елена Халь-Фонтен привела в соответствие со вторым изданием Пипера разделение на абзацы и выделение фрагментов текста, внесла в сам текст ряд исправлений и прило-

жила к нему небольшой список вариантов из первой немецкой и первой русской редакций трактата.

Во включенной в новое издание «Benteli» статье⁹⁵ составительница рассматривает подготовительные материалы, редакции и варианты «О духовном в искусстве» с 1904 по 1920 г., то есть, помимо хорошо ей известной немецкой рукописи «Язык красок» (I) (текст которой, однако, нельзя считать первой редакцией собственно трактата), также хранящиеся в ГК вторую и третью русские редакции (1913–1914 и 1919–1921/22). Последние, впрочем, не включены в критический аппарат издания и лишь цитируются в статье Халь-Фонтен по двум публикациям. Во-первых, это английский перевод третьей русской редакции (о нем мы писали выше), напечатанный в лос-анджелесском журнале «Experiment» (2002), а во-вторых, подготовленный нами для московского издательства «Гилея» (2001) текст фрагментов второй русской редакции «О духовном в искусстве».

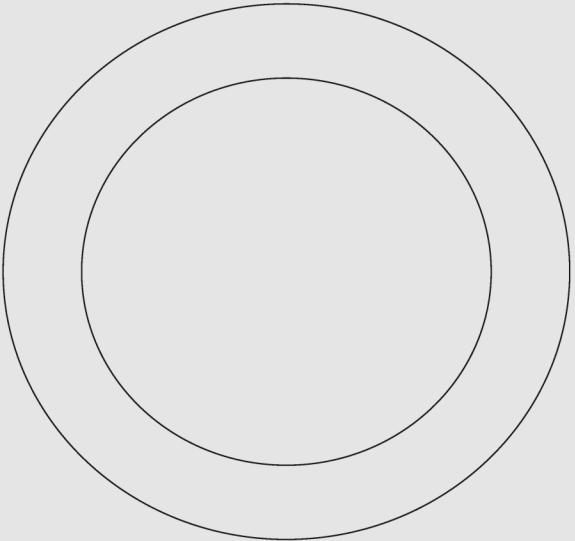
В двухтомнике «Избранных трудов по теории искусства» эти фрагменты опубликованы в Приложениях к избранной нами там в качестве основной первой русской редакции трактата (Р1). В конце 1990-х гг. выбор именно этой редакции в качестве основной диктовался следующими соображениями. Речь шла о сборнике, призванном познакомить широкого читателя в России с важнейшими

⁹⁵ См. *Hahl-Fontaine Die vielfältigen Varianten der Schrift.*

теоретическими сочинениями художника. Поэтому мы сочли наилучшим решением предложить для публикации исправленный нами текст первой русской редакции «О духовном в искусстве», которая в свое время оказала наибольшее воздействие на русскую художественную среду, знакомую с ней по докладам Кандинского в Москве (1910) и Петербурге (конец 1911), а также по «Трудам Всероссийского съезда художников в Петрограде», где она была напечатана в 1914 г. К сожалению, печатный текст 1914 г. содержит множество ошибок и опечаток, поэтому мы его исправили по рукописным и машинописным материалам, хранящимся в МЭС. В нашем (по необходимости кратком) комментарии мы указали на основные отличия первой русской редакции трактата от немецких изданий Рейнхарда Липера и от второй русской редакции В тех случаях, когда отличаются обширные части текста, мы приводили их в Приложениях, где, таким образом, впервые опубликованы фрагменты второй русской редакции «О духовном в искусстве», сохранившиеся в ск и фк, а также приводятся фрагменты немецкого текста Кандинского в переводе Андрея Лисовского.

Текст для «Гилеи» был нами подготовлен в начале работы над архивными материалами «О духовном в искусстве». Полное критическое издание трактата, задуманное тогда же и которое мы нако-

нец завершили и предлагаем вниманию читателей, потребовало многолетней дополнительной работы по обработке огромного рукописного и печатного материала, хранящегося в Мюнхене, Париже, Лос-Анджелесе и Москве. В таком объеме этот материал, отражающий весьма сложный процесс эволюции текста трактата Кандинского (многочисленные редакции и варианты), не был использован ни в одном предшествующем его издании. Кроме того, мы впервые публикуем здесь новые материалы, относящиеся к работе художника над четвертой немецкой и третьей русской редакциями «О духовном в искусстве», приобретенные для фк Обществом Кандинского в 2007–2008 гг. Безусловную ценность представляет собой также воспроизведение полного корпуса связанных с историей написания и издания трактата визуальных материалов: ксилографий для обложки и заставок, репродукций художественных произведений для иллюстрации учения о композиции и схематических Таблиц к учению о цвете. Новизна настоящего издания заключается, наконец, в том, что в нем содержится практически исчерпывающий текстологический и развернутый искусствоведческий комментарий ко всем четырем редакциям «О духовном в искусстве», а также подробный очерк истории этой важнейшей для теории искусства XX в. книги.



ИСТОРИЯ ОФОРМЛЕНИЯ

В данном разделе публикуются все элементы визуального ряда книги «О духовном в искусстве» и материалы, позволяющие реконструировать их историю. Речь идет об обложке и заставках, выполненных в технике гравюры на дереве, о схематических таблицах к учению о цвете и о репродукциях произведений изобразительного искусства к ЗаклЮчению. Раздел включает, прежде всего, двухчастное введение об истории обложки, заставок и схематических таблиц. Далее, воспроизводятся страницы из немецких изданий Пипера с ксилографиями и таблицами и из первого тома «Трудов Всероссийского съезда художников в Петрограде» с таблицами, а также эскизы заставок, ксилографий и таблиц. Наконец, последняя часть раздела посвящена репродукциям к «ЗаклЮчению».

Эскизы и прорисы ксилографий, украшающих книгу «О духовном в искусстве», датируются 1909–1911 гг., т. е. тем же временем, что и изобразительные материалы для альбома «Звуки» / «Klänge». История этих двух книг и их визуальная программа оказываются, таким образом, тесно переплетены. Общие для них мотивы скачущего всадника и возвышающейся на холме башни-колокольни связаны с темой Страшного суда —

центральной в творчестве Кандинского 1910–1912 гг. В этот период она разрабатывалась художником в разных техниках: акварель, рисунок, гравюра на дереве, живопись под стеклом и масляная живопись. Воплощенные в ксилографиях, основные образы предвоенного живописного творчества Кандинского перекликаются с текстом его главного теоретического трактата. Использование тех же заставок в дальнейших изданиях «О духовном в искусстве» иллюстрировано материалами, связанными с подготовкой второй русской редакции рз.

История создания схематических таблиц является важной составляющей общей истории цветового учения Кандинского. Она может быть восстановлена путем сравнения немецких таблиц из изданий Пипера с русскими вариантами, напечатанными в первом томе «Трудов Всероссийского съезда художников в Петрограде», а также с подготовительными материалами, прежде всего с эскизами таблиц на немецком и русском языке, датированными 1910 г. Важным дополнительным материалом являются также наброски отдельных схематических элементов таблиц из ранних рукописей 1904 г., при помощи которых художник пояснял отдельные мо-

менты своей теории. Возвращаясь к своему учению о цвете в эпоху преподавания в Баухаузе, Кандинский снова обращается к языку графических схем. Указанием на это служат репродуцируемые нами документы 1920-х гг.

Последняя часть раздела посвящена репродукциям произведений изобразительного искусства, которые были включены Кандинским в немецкую версию «О духовном в искусстве» осенью 1911 г. По мысли художника, репродуцируемые произведения должны были служить примерами различных конструктивных форм в живописи, о которых шла речь в написанном им в это время ЗаклЮчении. Избранные им произведения классического искусства и картина Сезанна в точности воспроизводились впоследствии в переводных изданиях трактата. Выбор же работ самого Кандинского был подвержен постоянным изменениям. Мы включили в наше издание как те картины, репродукции которых были опубликованы в изданиях Пипера, так и те, которые были напечатаны в 1914 г. в английском переводе Садлера (и предназначались для московского издания «Искусство»), а также и те, которые иллюстрировали итальянское издание 1940 г.

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ ОБЛОЖКИ, ЗАСТАВОК И СХЕМАТИЧЕСКИХ ТАБЛИЦ

1	Ксилографии для обложки и заставок	
1.1	Обложка	351
1.2	Заставки	356
2	История создания схематических таблиц	361
2.1	Цветная таблица	362
2.2	Таблицы I, II, III	363
3	Схематические рисунки в таблицах	367
3.1	Рисунки в таблицах и Цветной таблице	369
3.2	Рисунки к «Определению красок» и Таблицам II и III	371
3.3	Схематические рисунки для курса в Баухаузе	373

Обложка и заставки	375
--------------------	-----

Эскизы обложки и заставок	399
---------------------------	-----

Таблицы	415
---------	-----

Эскизы таблиц и схематических элементов таблиц	421
--	-----

РЕПРОДУКЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА	431
------------------------------------	-----

1. Произведения классического и нового изобразительного искусства	433
---	-----

2. Картины Кандинского в английском и несостоявшемся русском изданиях 1914 г.	444
---	-----

3. Картины Кандинского в итальянском издании 1940 г.	448
--	-----



ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ ОБЛОЖКИ, ЗАСТАВОК И СХЕМАТИЧЕСКИХ ТАБЛИЦ

1

КСИЛОГРАФИИ ДЛЯ ОБЛОЖКИ И ЗАСТАВОК

1.1 Обложка

Первые немецкие издания книги «О духовном в искусстве» (н2п2 и н3п1) украшены одиннадцатью ксилографиями Кандинского, вырезанными в 1911 г. специально для книги: одна ксилография использована для обложки, одна для фронтисписа и девять напечатаны в качестве заставок в начале каждой главы и Заключения. В изданиях «Benteli» заставки были напечатаны на отдельных страницах, при этом заставка к главе III оказалась перевернута, а обложка заново скомпонована.

В прижизненных переводных изданиях «О духовном в искусстве» ксилография на обложке не будет воспроизведена. Ксилографии же внутри книги Кан-

динский будет стремиться включать во все издания, и их отсутствие всегда будет связано с обстоятельствами, от художника не зависящими. Так, они будут воспроизведены в английском издании Садлера 1914 г., но не войдут в итальянское издание 1940 г. (см. н207: 14 сл.). Заставки, очевидно, должны были войти и в русское издание книги (р2), которое готовили в 1913–1914 гг. Григорий Ангерт и Евсей Шор: в верстке второй русской редакции (р2п1) они напечатаны на сохранившихся первых страницах глав IV, V и VI; в начале главы II, на стр. 22 верстки, скорее всего, по причинам технического характера, заставка отсутствует. Работая над последней, третьей, русской редакцией «О духовном в искусстве» (р3), Кандинский не оставил никаких специальных указаний относительно ксилографий.

350-1

Обложка первого немецкого издания
«О духовном в искусстве»
Мюнхен, «R. Piper», [1911]

Начало работы Кандинского над эскизами обложки книги «О духовном в искусстве» приходится, предположительно, на лето 1909 г. За terminus post quem можно признать 20 июня 1909 г. – это дата почтового штемпеля на конверте письма, адресованного Кандинскому в пансион «Volks Bazar» на Пфарргассе в Мурнау. В этом пансионе, содержавшемся семьей Эхтер, Кандинский и Габриэле Мюнтер жили в мае–июне 1909 г., до переезда в построенную незадолго до этого виллу местного столяра Ксавера Штрейдля, которую Мюнтер купит в конце лета («das Russenhaus», «Дом русских»). См. *mes Münsters Manuskripte Tagebuch* (цит. – *Hoberg Kandinsky und Münter*. 48).

Рисунок карандашом и коричневой тушью на обрточной стороне конверта представляет собой набросок обложки для до сих пор с точностью не идентифицированной книги (л. 122-1). На основании формально-композиционной близости его к эскизу обложки с двойным названием «Über das Geistige in der Kunst: Farbensprache» («О духовном в искусстве: язык красок»; см. л. 122-1), а также датировки, нам представляется возможным признать этот рисунок первым наброском обложки будущей книги, непосредственно предшествующим по времени эскизу обложки с двойным названием.

Вообще, представляется весьма вероятным, что художник впервые задумался над оформлением книги одновременно с работой над самым первым ее текстом. Поэтому можно предположить, что оба эскиза были созданы в период переработки «Языка красок» (II) в первую немецкую редакцию трактата (II) и составления публикуемых нами планов книги (см. *H1PK5, л. 59б:5, и *H1PK6, л. 60з:5), т. е. в июне–июле 1909 г. Во всяком случае, нам представляется целесообразным предложить, вопреки традиционной датировке эскиза обложки с двойным названием 1910 г., более раннюю датировку его 1909 г., когда название книги еще окончательно не установилось.

По формально-стилистическим признакам эскиз обложки с двойным названием весьма близок к первому наброску – та же композиция в треугольнике, сходные абстрактные формы, напоминающие детали пейзажа. Отметим также стилистическую близость эскиза обложки с двойным названием к другому недатированному эскизу виньетки, сделанному, возможно, для заставки или колофона будущей книги (л. 122-1). Техника создания обоих эскизов одинакова – крошущая краска и тушь нанесены на лист белой бумаги, который наклеен на серо-корич-



невый картон (для треугольного эскиза обложки использован темный картон, для имеющего форму неправильного овала эскиза виньетки – более светлый). Отметим стилистическую близость всех трех рисунков, в первую очередь обоих живописных эскизов, к датируемым зимой 1909/10 гг. подготовительным рисункам к «Композиции II» (*Werkverzeichnis der Zeichnungen II* Skizzenbuch 27 #66; *Werkverzeichnis der Zeichnungen I* #127).

Все эти эскизы не получили, однако, дальнейшего развития; это, скорее всего, связано с тем, что уже осенью 1909 г. Кандинскому стало ясно, что его надежды на скорое издание книги не оправдались. А через два с лишним года, в конце декабря 1911 г., обложку трактата «О духовном в искусстве», который наконец выйдет в мюнхенском издательстве Рейнхарда Пипера (H2P2), украсит гравюра на дереве «Stehender und stürzender Turm mit Reiter» («Стоящая и падающая башня с всадником»; условное название, данное этой ксилографии Гансом Конрадом Ретелем, автором научного каталога графики Кандинского; см. *Das graphische Werk* #82). Она будет напечатана темно-зеленой краской на картонированной обложке книги (№ 122-1). Во втором издании (апрель 1912 г.) печать изображения светло-зеленой,

что будет повторено в третьем издании (H3P1, апрель 1912), вышедшем осенью того же года (№ 122-1).

Сохранился недатированный эскиз обложки «О духовном в искусстве», выполненный черной тушью, простым и синим карандашом (№ 122-1). По нему была вырезана доска для ксилографии, шрифтовая же композиция была модифицирована. Можно предположить, что этот рисунок был сделан Кандинским в сентябре 1911 г., как только издание «О духовном в искусстве» стало наконец реальностью и был подписан договор с Пипером. Ганс Конрад Ретель, которому не был знаком этот рисунок, поскольку он находился тогда в частной коллекции и лишь недавно вошел в собрание Городской галереи в Доме Ленбаха, упоминал в качестве набросков к обложке «О духовном в искусстве» небольшие недатированные рисунки тушью (№ 122-1 и № 122-1). Однако их сходство с окончательным рисунком обложки заключается лишь в том, что на них также изображена высокая башня или колокольня. Традиционно эти два рисунка тушью также датируют 1911 г., связывая их с виньеткой, украшающей обратную сторону обложки альманаха «Синий всадник» (*Werkverzeichnis der Zeichnungen I* # 207). Один из этих рисунков тушью является

№ 352-1

Без названия (Неправильный овал с элементами пейзажа), ок. 1910. Белая бумага, наклеенная на серо-коричневую бумагу, тушь. Городская галерея в Доме Ленбаха, Мюнхен

№ 352-2

Эскиз без названия на конверте письма, 1909. Бумага (конверт письма), тушь, карандаш. Городская галерея в Доме Ленбаха, Мюнхен

№ 352-3

Эскиз обложки для сочинения «Язык красок – О Духовном в искусстве», 1909–1910. Белая бумага, наклеенная на темно-серо-коричневую бумагу, кроющая краска, тушь. Городская галерея в Доме Ленбаха, Мюнхен

вариацией изображения, использованного впоследствии издательства «Искусство» (№ 122-1). В 1913 г. «Искусство» будет пытаться осуществить русское издание книги «О духовном в искусстве» (во второй русской редакции) и другие издательские проекты Кандинского в России: художник пошлет эскиз марки в Москву Ангерту и Шору в конце лета 1913 г. (см. об этом нн: 122).

Ксилография на обложке «О духовном в искусстве» и виньетка на обратной стороне обложки альманаха «Синий всадник» восходят к одному и тому же мотиву стоящего на холме города с поднимающимися высоко над ним двумя башнями-колокольнями, одна из которых пошатнулась и наклонилась, и с фигурой скачущего на первом плане всадника. Этот мотив имеет в иконографии живописи Кандинского длительную историю, связанную с его работой. Изображение накренившейся башни-колокольни со скачущим впереди всадником мы обнаруживаем в акварельном эскизе к «Композиции II» (*Werkverzeichnis der Aquarelle* I № 255), а также в карандашном наброске к этой акварели в мюнхенской записной книжке художника (*Werkverzeichnis der Zeichnungen* II Skizzenbuch 27 № 66). Обычно на-

бросок и эскиз датируют зимой 1909/10 гг., когда была создана сама «Композиция II», согласно собственноручной датировке автора в его Домашнем каталоге (Fk *Hauskataloge Bilder* II & III № 98). Эта датировка представляет собой исключительный интерес, так как, учитывая, что акварель исполнена на таком же тонком картоне, какой был использован Кандинским для эскизов к планировавшемуся организатором одесских «Салонов» скульптором Владимиром Издебским изданию русской версии альбома стихотворений и ксилографий «Звуки» и для эскизов заставок к книге «О духовном в искусстве», можно предложить скорректированную датировку последних, также тематически связанных с «Композицией II» (см. об этом ниже).

В 1910–1912 гг. мотив города с башнями и/или колокольнями на холме и со скачущим всадником, впервые возникший в «Композиции II», становится излюбленным мотивом Кандинского-живописца. Мы встречаем его в целом ряде произведений этого времени на тему Страшного суда, исполненных в разных техниках (акварель, живопись под стеклом, ксилография). Особенно близки к воспроизведенной на обложке книги «О духовном в искусстве»

№ 355-1

Эскизы виньеток, 1911.
Бумага, тушь, карандаш.
Городская галерея в Доме Ленбаха,
Мюнхен

ксилографии работы, известные под названием «Große Auferstehung» («Великое воскресение»), предположительно, связанные с замыслом неосуществленного русского издания книги «Звуки». Так, акварель «Звук тромбонов (Великое воскресение)» («Klang der Posaunen (Große Auferstehung)»; 1910–1911; *Werkverzeichnis der Aquarelle* I #259) выполнена на таком же картоне, как и эскизы для русского издания «Звуков». Ср. также созданные летом 1911 г. вариации на тему «Великого воскресения» в технике живописи под стеклом (*Catalogue Raisonné of the Oil-Paintings* I #420) и ксилографии (*Das graphische Werk* #138). Работы же 1912 г. на тему «Страшного суда» («Jüngster Tag»): живопись под стеклом (*Catalogue Raisonné of the Oil-Paintings* I #447) и опубликованная в 1913 г. в немецком издании альбома «Звуки» («Klänge») ксилография (*Das graphische Werk* #146) несколько удаляются от первоначального мотива.



1.2 Заставки

До нас дошли шесть недатированных эскизов черной тушью к заставкам, готовившимся для первых немецких изданий «О духовном в искусстве». Эскизы к главам I, «Введение» (№ 122-1); II, «Движение» (№ 122-1); III, «Духовный поворот» (№ 122-1), – соответствуют воспроизведенным в изданиях Гипера ксилографиям. Другие же два эскиза: к главе VII, «Теория» (№ 122-1), и к главе VIII, «Творение и художник» (№ 122-1), – были впоследствии заменены художником.

Все эти эскизы, кроме эскиза к главе «Пирамида», были вырезаны и наклеены на лист тонкого картона. Такой же картон был использован Кандинским при подготовке макета неосуществленного русского издания «Звуков», хранящегося ныне в собрании Городской галереи в Доме Ленбаха в Мюнхене. История этого проекта не поддается точной реконструкции. На основании эскиза титульного листа, на котором написано карандашом «Издание Салона Издебского» и поставлена дата «1911», принято считать, что переговоры с Владимиром Издебским об этом издании и о возможных других совместных публикациях велись Кандинским в Одессе в декабре 1910 г. Письма Кандинского Мюнтер из Одессы не содержат,

однако, никакого упоминания о «Звуках» (MGS *Briefe von Kandinsky an Münter*). Ср. также Соколов История и замысел альбома - 5–9.

Что касается времени создания самого макета, представляется вполне правдоподобным выдвинутое в недавнее время предположение, что он был подготовлен еще до поездки художника в Одессу (Там же - 7), тем более что это соответствует сведениям о неудачной попытке Кандинского за месяц до поездки опубликовать свой «новый альбом ксилографий (черно-белых и цветных) с собственным текстом». Так писал художник петербургскому художественному критику и издателю Сергею Маковскому из Москвы 12/25 октября 1910 г. Согласно этому письму Кандинский собирался привезти альбом в Петербург или даже выслать его Маковскому для просмотра (см. более обширную цитату из письма в н. 122, наше примечание). Датировка макета «Звуков» и соответственно первоначальных эскизов к книге «О духовном в искусстве» более ранним временем, чем было принято их датировать до сих пор, соответствует к тому же высказанному нами выше предположению о связи этой работы с исполненным на таком же картоне акварельным эскизом к «Композиции II» (*Werkverzeichnis der Aquarelle* I #255).



Стилистически и тематически те из эскизов тушью к заставкам для книги «О духовном в искусстве», которые были наклеены на тонкий картон, близки к «Композиции II»: скачущий всадник на заставке к главе «Движение», лежащая пара на заставке к главе «Духовный поворот». Эскиз же заставки к главе «Пирамида», который, в отличие от прочих эскизов, не был наклеен на картон, может быть связан с работами на тему «Великого воскресения», замысел которых восходит ко времени создания русского макета «Звуков». Мы встречаем там ту же фигуру, стоящую на коленях в центре; также и фигура в верхнем правом углу эскиза заставки напоминает трубящего ангела в левом верхнем углу акварели и ксилографии и в правом углу картины под стеклом. С произведениями на тему «Великого воскресения» перекликаются, наконец, мотивы стоящих башен-колоколен на окончательных ксилографиях к фронтиспису с посвящением Елизавете Тихеевой и к главе «Теория».

Если планы Кандинского на издание своих книг в Петербурге и в Одессе, занимавшие его во время поездки в Россию в конце 1910 г., не были осуществлены, то в первой половине 1911 г., благодаря сближению художника с Францем Марком, стала реальной возможность публикации «О духовном в искус-

стве», а позднее и «Звуков» в мюнхенском издательстве Рейнхарда Пипера. Из переписки художника с Мюнтер известно, что летом 1911 г. он напряженно работал над ксилографиями на тему «Страшного суда». Возможно, тогда же он остановил свой выбор на мотивах для заставок книги «О духовном в искусстве», нарисовал окончательные эскизы, сделал по ним прориси на кальковой бумаге и, наконец, вырезал деревянные доски и напечатал ксилографии. Не исключено, что эти ксилографии для «О духовном в искусстве» были вырезаны немного позднее – ранней осенью, тем более что Заключению, написанному, скорее всего, лишь в сентябре 1911 г., также предпослана ксилография, эскиз к которой не сохранился.

Особый интерес представляют прориси на кальке, по которым художник переводил свои эскизы на деревянные доски: их также сохранилось шесть, для глав I, II, III, IV, V и VIII (№ 122-1, № 122-1, № 122-1, № 122-1, № 122-1, № 122-1). Все они (как и эскизы тушью) были, очевидно, нарисованы простым карандашом на одном листе кальки, а затем вырезаны по отдельности. При исполнении рисунков для первых четырех глав, помимо простого карандаша, был использован также фиолетовый карандаш, которым художник широким движением руки наметил крупные формы,

№ 356-1

Эскизы заставок к главам I, «Введение», и VII, «Теория», ок. 1910. Городская галерея в Доме Ленбаха, Мюнхен

объединяющие несколько заставок. Среди этих форм, намеченных фиолетовым карандашом, выделяется одна, напоминающая дугу натянутого лука, которая перекрывает рисунки заставок к главам I и II (в 122-1 и в 122-1). Она напоминает знаменитый рисунок, сделанный Кандинским для обложки каталога первой выставки художников, объединившихся во круг альманаха «Синий всадник», в котором американский исследователь Кеннет Линдсей увидел в свое время мотив горы (*Werkverzeichnis der Zeichnungen* I #270; см. *Lindsay The Genesis and Meaning of the Cover Design* 47–49), или его более позднюю картину «Bild mit schwarzem Bogen» («Картина с черной дугой», 1912; *Catalogue Raisonné of the Oil-Paintings* I #436).

Сравнение прорисей с ксилографиями в их окончательном виде показывает, что при дальнейшей работе над заставкой к главе II, «Движение», Кандинский объединил рисуночные формы простым и фиолетовым карандашами, в то время как в других заставках он предпочел не учитывать фиолетовый карандаш. Этот метод работы, при котором общая композиция получается в результате наложения на первоначальный рисунок больших динамических простых форм, применялся Кандинским при созда-

нии сложных картин и «Композиций», о чем свидетельствуют, в частности, наброски к «Композиции III» 1910 г. (*Werkverzeichnis der Zeichnungen* I #138, 139, 141). Интересно, что в наброске #141, как и в прорисях к заставкам для книги «О духовном в искусстве», большие формы обозначены синим карандашом, а в наброске #139 дугообразные линии проведены с нажимом на вырванном из блокнота листке, приклеенном на другой, больший лист с нарисованными на нем также дугообразными линиями, так что общее изображение представляет собой своего рода коллаж из этих двух рисунков – художественное решение, необычное для Кандинского.

Отметим, что тот же метод был применен художником при исполнении заставок: эти разбросанные в книге изображения являются элементами одной и той же общей композиции, и это придает всей книге целостность единого художественного организма.

Как указано на титульном листе каждого из трех первых немецких изданий «О духовном в искусстве», воспроизведены в книге были «десять оригинальных ксилографий». Имеются в виду ксилографии, напечатанные как заставки внутри книги, ибо ксилография на обложке напечатана фотомеханическим («машинным») способом» (см. *Das druckgra-*



в 358-1

Обложка каталога первой выставки объединения «Синий всадник», 1911–1912

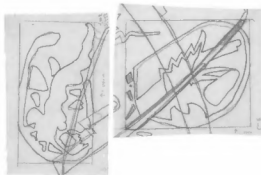
phische Werk - 288). Также Ганс Конрад Ретель (не полностью отрицая возможность того, что они были напечатаны с клише, изготовленных гальванопластическим путем – электротипия) в своем научном каталоге графики Кандинского относит их к оригинальным произведениям графического искусства (*Das graphische Werk #82–92*), ссылаясь на надпись, сделанную художником в 1920-е гг. на экземпляре книги, который принадлежал брауншвейгскому лекционеру Отто Ральфсу: «Die Originalholzschnitte in diesem Buch habe ich mit besonderem Vergnügen für Herrn Otto Ralfs signiert» («Оригинальные ксилографии в этой книге я с особым удовольствием подписал для Отто Ральфса»; см. *Das graphische Werk* - 443). Другое подтверждение оригинальности ксилографий в «О духовном в искусстве» мы находим в письме Кандинского от 10 апреля 1913 г. английскому переводчику трактата Майклу Т.Х. Садлеру, где художник сообщает, что ксилографии «были напечатаны непосредственно с вырезанных <им> деревянных досок». Художник замечает далее, что «клише, изготовленные гальванопластическим способом (а также цинковые клише), полностью заменяют эти деревянные доски» (письмо полностью приводится в нашем переводе в нн: 122). В переводных

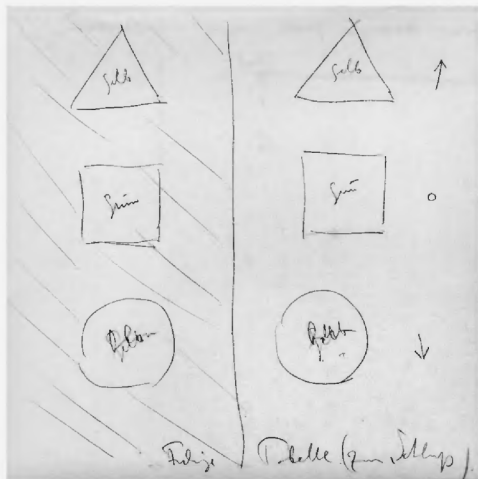
изданиях трактата: английском, подготовленном Садлером, и русском, начатом в издательстве «Искусство», – ксилографии были воспроизведены не прямо с деревянных досок, а с медных клише (так называемые гальвано); см. нн: 122 и 122.

В заключение отметим, что сплетение истории ксилографий к книге «О духовном в искусстве» с историей центральных в творчестве Кандинского 1910–1912 гг. «Композиции II» и произведений на тему Страшного суда знаменательно. Вынесение на обложку эмблематического в живописи художника мотива города на холме со скачущим всадником и обращение к другим излюбленным образам этого периода в украшающих каждую главу книги заставках призваны были подчеркнуть глубокую внутреннюю связь апокалиптического по своей сути теоретического трактата с художественным творчеством его автора и сделать книгу своего рода визитной карточкой художника.

359-1

Эскизы заставок к главам I, «Введение», и VII, «Теория», ок. 1910. Городская галерея в Доме Ленбаха, Мюнхен



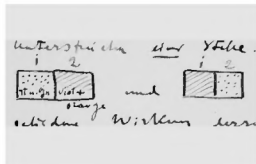


ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ СХЕМАТИЧЕСКИХ ТАБЛИЦ

1.1 Вступление

В немецких изданиях «О духовном в искусстве» Рейнхарда Пипера (н2п2, н3п1) и в печатном варианте первой русской редакции трактата (Р1п1) были опубликованы три схематические черно-белые таблицы, иллюстрирующие различные аспекты учения Кандинского о цвете. Таблица I показывает первую пару противоположений простых красок, «внутреннего характера»: теплое (желтая краска) / холодное (синяя краска) и светлое (белая краска) / темное (черная краска). Таблица II – вторую пару противоположений, «физического характера»: красное/зеленое и оранжевое/фиолетовое. Таблица III резюмирует в единой схеме всю систему четырех противополо-

жений. В русском печатном тексте Р1п1 опубликована также цветная Таблица IV под названием «Элементарная жизнь простой краски и ее зависимость от простейшей среды». В данном разделе мы рассмотрим историю создания этих четырех Таблиц и их схематических рисунков.



360-1

Набросок Цветной таблицы
на обороте Черновика содержания # 1,
-н1рк7, ок. 1909, MES, Мюнхен

361-1

Схематический рисунок к характеристике желтого из рукописи «Определенные краски», нумер. стр., ок. 1904, MES, Мюнхен

2.1 Цветная таблица

Идея Таблицы, иллюстрирующей зависимость воздействия краски на зрителя от формы, с которой она сочетается, и от цвета окружающего ее фона, возникла у Кандинского летом 1909 г., когда был создан ее немецкий набросок и дана на нее в машинописи н1м1 ссылка, которая присутствует также во второй корректуре первого немецкого издания трактата (н2п1, см. н1:122:12). Это свидетельствует о том, что решение не включать Таблицу в издание Пипера н2п2 (предположительно, из-за высокой цены цветной печати) было принято непосредственно перед публикацией книги. Русская рукопись Цветной таблицы, или Таблицы iv, не сохранилась. При этом очевидно, что включение ее в русский текст было предусмотрено с самого начала, поскольку ссылку на Цветную таблицу мы обнаруживаем как в рукописи р1рк1, так и в машинописях р1м3 и р1м1.

Немецкий набросок Таблицы простым карандашом, с пометкой, тем же карандашом, «Farbige Tabelle (zum Schluß)» («Цветная таблица (в конец)»; см. *н1рк7, н1:122), соответствует пассажу из главы vi впервые появившемуся в машинописи н1м1 и вошедшему затем во все последующие немецкие ре-

дакции «О духовном в искусстве» (н2 и н3) и в русскую рукопись р1рк1, а также в печатный текст р1п1 (н3п1, н1:122:12 *Ein Dreieck mit Gelb ausgefüllt, ein Kreis mit Blau, ein Quadrat mit Grün*; ср. р1рк1, н1:122:12 Треугольник желтого, круг синего, квадрат зеленого).

В опубликованной же в печатном тексте р1п1 Таблице iv слово «зеленого», в соответствии с машинописью р1м1, исправлено на «красного». Это исправление перешло затем в машинопись р1м3и в верстку второй русской редакции, р2(см. р2п1, н1:122:12 Треугольник желтого, круг синего, квадрат красного). Тем самым в печатном варианте р1п1 текст и Таблица противоречат друг другу. Напротив, в верстке р2п1 текст соответствует окончательному варианту Таблицы, однако ссылка на нее опущена, как и в немецких изданиях Пипера. Планировалась ли ее публикация в трактате Кандинского, которую готовило московское издательство «Искусство», неизвестно. Об отраженной в истории Таблицы iv эволюции представлений художника об идеальных сочетаниях красок и форм см. §124:12, а также *Podzemskaja* Kandinsky's Color Doctrine - 89 sqq.

В машинописи н1м1 Таблица соотношения краски и формы обозначена в сноске просто как «Таблица», без номера, поскольку на стадии созда-

ния этой машинописи она еще была единственной (см. 122·12). Несмотря на включение в текст не позднее осени 1910 г. трех новых Таблиц, Кандинский также оставил Цветную таблицу без порядкового номера в соответствующей отсылке в первой русской редакции (см. 122·12) и исправил ее на «Таблицу IV» лишь в появившейся годом позднее корректуре н2п1. Также осенью 1910 г. он заменил еще в двух ссылках на «Таблицу I» в первой немецкой и, соответственно, в первой русской редакции «I» на «IV». Речь идет о двух ссылках из тех, которые были вписаны в машинописи н1м1 от руки черными чернилами уже после создания трех новых Таблиц: очевидно, сам художник колебался, на какую имен но Таблицу следует сослаться (см. 122·12, 122·12, 122·12и 122·12). В печатном тексте р1п1 сохранились все несоответствия в ссылках на Цветную таблицу, которая там обозначена то просто как «Таблица», то как «Таблица I», а в названии – как «Таблица IV». В позднейших немецких версиях текста трактата – в двух машинописных экземплярах (н2м1–2) и в печатных изданиях (н2п2, н3п1) – очевидно, в связи с решением не публиковать Цветную таблицу, все ссылки на Таблицу IV, присутствовавшие в корректуре н2п1, были опущены.

2.2 Таблицы I, II и III

Таблицы I, II и III были опубликованы в немецких изданиях трактата Кандинского 1911–1912 гг. и в русском печатном тексте р1п1. В них сохранились недатированные рукописные варианты всех немецких Таблиц в корпусе первой немецкой редакции и одной лишь Таблицы I в корпусе первой русской редакции.

Немецкие рукописные варианты Таблиц I, II и III (входящие в состав рукописи н1рк4) – 3 нумерованных листа 33х21 см. Плотная глянцевая бумага верже с филигранью *weissdopler papier*: см. 122·1. Лист с Таблицей II был сложен вчетверо, как будто он предназначался для квадратного конверта. Рукопись черными чернилами и дополнения простым карандашом написаны рукой Кандинского на одной стороне листа. На всех трех листах простым карандашом указаны номера страниц машинописи н1м1, где упоминаются таблицы, – на листе с Таблицей I: «Zu S. 8» («К стр. 8»), на листах с Таблицами II и III одинаково: «Zu S. 16» («К стр. 16»).

Русский рукописный вариант Таблицы I (рукопись р1рк4) – 1 нумерованный лист 35,5х22 см,

надорванный по краям, следы разреза с одной стороны. Бумага со штампом слепого тиснения КРПФ #4: см. □ 122-1.

Немецкие Таблицы были созданы уже после перепечатки второй части текста, поскольку в сохранившемся экземпляре машинописи н1м1 все отсылки к Таблицам I—III в главе VI вписаны художником в готовый уже машинописный текст от руки, до или параллельно с работой над первой русской редакцией трактата в октябре 1910 г. Действительно, в рукописи н1рк1 и в машинописи н1м3 мы уже обнаруживаем современные остальному тексту отсылки к этим Таблицам, сделанные, по-видимому, по следам первой немецкой редакции и с учетом уже готовых немецких Таблиц. Отсюда следует, что немецкие Таблицы I—III были созданы в период между августом 1909 и октябрём 1910 гг. На основании материального анализа немецких рукописей самих Таблиц I—III можно сделать вывод о датировке их тем же временем, что и более поздние, созданные, предположительно, в 1910 г., рукописные части первой немецкой редакции трактата, написанные Мюнтер (н1рк3) и Кандинским (н1рк4): в них во всех использована одна и та же бумага верже REICHSDRUCKER PAPIER.

Отметим тот любопытный факт, что если отсылки к Таблицам I и II вписаны в машинопись н1м1 черными чернилами, то единственная отсылка к Таблице III вписана простым карандашом на той же стр. 16, где мы находим и вписанную черными чернилами отсылку к Таблице II (см. 122-12 и 122-12). На этом основании можно предположить, что Таблица III была создана не одновременно с двумя другими Таблицами, а позднее. Возможно, одновременно с карандашной отсылкой к ней на стр. 16 художник внес, также простым карандашом, на всех трех страницах с рукописными Таблицами отсылки к страницам машинописи н1м1, где они упомянуты (им указаны соответственно стр. 8, 16 и 16; однако отсылка на стр. 8 машинописи н1м1, возможно, под разумеает Цветную таблицу: см. 122-12).

Русские варианты Таблиц были «срисованы» с немецких оригиналов, а аннотации к ним переведены на русский язык уже в конце работы над переводом всей «брошюры». В письме Мюнтер от 26 октября / 8 ноября 1910 г. Кандинский сообщает, что должен «закончить Таблицы (еще дважды срисовать)» (*mes Briefe von Kandinsky an Manter*). К тому времени был уже завершен рус-

ский текст главы VI, и мы обнаруживаем в рукописи Р1РК1 в машинописи Р1мз современные остальному тексту отсылки к этим Таблицам, сделанные еще до того, как были «срисованы» русские Таблицы, по-видимому, по аналогии с текстом первой немецкой редакции и с учетом немецких Таблиц.

Характеристика первой пары противоположений в обоих русских вариантах Таблицы I, рукописном и печатном (см. Р1РК4, №122-12 внутреннего характера в смысле душевной вибрации), возможно, является результатом ошибки: немецкий вариант (нзп1, №122-12 *innerlichen Charakters als seelische Wirkung*; ср. внутреннего характера как душевного воздействия) ближе к основному тексту главы первой русской редакции трактата, где, в соответствии с первой немецкой редакцией, речь идет об отличии друг от друга желтого и синего (Р1РК1, №122-12 в смысле внутреннего воздействия). За исключением этого места, русские Таблицы из печатного текста близки к первоначальным рукописным немецким их вариантам. Следует также отметить, что в Таблице I, сохранившейся в рукописном корпусе первой русской редакции трактата, между стрелками,

обозначающими движение желтого и синего, помещено схематическое изображение глаза и в соответствии с этим направление стрелки, показывающей движение желтого (к зрителю), исправлено самим художником так, что бы она указывала в сторону глаза, т. е. направо: этот исправленный рисунок, очевидно, наиболее адекватен тексту Кандинского (№122-1).

В немецких изданиях «О духовном в искусстве» Пипера (нзп2, нзп1), а затем и в современных немецких изданиях «Benteli» (нзп2-5) при воспроизведении Таблиц I и II был пропущен и искажен ряд схематических рисунков, обозначающих движение красок. Так, при сравнении печатных немецких Таблиц с их рукописями и русскими вариантами мы обнаруживаем, что в немецких изданиях в нижней части Таблицы I (№122-1) пропущены стрелки, обозначающие движение белого и черного, а в верхней части Таблицы II (№122-1) вместо двух рисунков (круг с точками внутри и прямая со стрелками в обе стороны), иллюстрирующих соответственно движение красного и зеленого, остался только первый – круг с точками, который к тому же помещен посередине, так что создается впечатление, что обозначаемое им

«движение в себе» относится не только к красному, но и к зеленому. Так же в Таблице II искажена схема в нижней части, показывающая рождение оранжевого и фиолетового из движения красного: в немецких изданиях были опущены знаки равенства и добавлены лишние стрелки, идущие от оранжевого и фиолетового в стороны. Это открывало путь к возможности неправильной интерпретации всей схемы как шкалы цветовых градаций, которая при прибавлении зеленого замыкается в цветовой круг. Механизм такой трансформации шкалы цветовых градаций в цветовой круг показан Кандинским в схематических рисунках, подготовленных для лекций в Баухаузе в 1926 и 1927 гг.

Некоторое недоумение обычно вызывает воспроизведенная в немецких изданиях трактата Таблица III, где расположение красок по кругу весьма необычно и трудно объяснимо: три оппозиционные пары I, III и IV расположены все на диаметрально противоположных точках окружности, в результате чего синее оказывается между красным и фиолетовым, а зеленое — между фиолетовым и желтым. Сравнение Таблицы III в немецких изданиях (№ 122-1) с ее вариантом в немецкой рукописи (№ 122-1) и с соответствующей ему русской

Таблицей показывает, что первоначально лишь дополнительные красное/зеленое из противоположения III были расположены на концах диаметра, в то время как краски из «неординарных» противоположений I и IV (желтое/синее и оранжевое/фиолетовое) находились на концах хорд, в результате чего цветовой круг имел привычный вид.

В настоящем издании схематические рисунки в Таблицах I и II и Таблица III приведены в соответствии с немецкими рукописями 1914 г.

О лежащих в основе Таблиц I, II и III теоретических представлениях о цвете и их источниках см. № 124-12, № 124-12, № 124-12 и № 124-12, а также *Podzemskaja Kandinsky's Color Doctrine*.

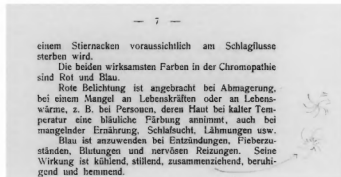
3.1 К предыстории схематических
элементов Таблицы I

Еще в 1960-е гг. финский историк искусства Сикстен Рингбом обнаружил два карандашных рисунка (з 122-1), в которых противопоставляются два типа цветового движения – центростремительное и центробежное. Эти рисунки были сделаны Кандинским на полях стр. 7 немецкого издания книги Артура Осборна Ивза «The Power of Colours» («Сила цвета»; см. *Eaves Die Kräfte der Farben*) рядом с текстом, трактующим красное и синее как цвета, обладающие при хромотерапии наибольшей силой воздействия (см. *Ringbom The Sounding Cosmos*: 86). Рингбом предположил, что схематический рисунок в «О духовном в искусстве», иллюстрирующий центростре-

мительное движение синего, был подсказан определением, которое Ивз дает воздействию синего как «стягивающему»: «Синий цвет применяется при воспалениях, лихорадочных состояниях, кровотечениях и нервных раздражениях. Его действие охлаждающее, успокаивающее, стягивающее и тормозящее» (*Eaves Die Kräfte der Farben*: 7). От слова «zusammenziehend» («стягивающее») проведена карандашом стрелка к рисунку на полях, иллюстрирующему центростремительное движение. Набросанная Кандинским на полях той же книги Ивза схема центробежного движения соответствует красному, на определении которого Ивз подробно останавливается в предшествующем абзаце: «Красное освещение применяется при истощении, при недостатке жизненных сил или жизненного тепла, например, у лиц, чья кожа приобретает при холодной

з 367-1

Рисунок на полях стр. 7 книги Осборна
Ивза «Сила Цвета» (Берлин, 1906)
MES, Мюнхен



температуре синеватый оттенок, а также при недостатке питания, недосыпании, параличе и т. д.» (□ 122-1).

Отметим, что противопоставление двух типов движения цвета в схематических рисунках мы впервые обнаруживаем у Кандинского задолго до 1906 г. (дата публикации книги «The Power of Colours» и ее немецкого перевода), а именно в рукописи 1904 г. «Das Bild "Die himmlische und irdische Trauer"» («Картина "Скорбь небесная и земная"»), где эти рисунки (□ 122-1) иллюстрируют различие между кроющими и лессирующими (прозрачными) красками, интерпретируемое художником как различие пространственное: «Значит, небо синее, темное, далекое. Его следует лессировать, поскольку лессировка придает краске движение в себя, так же как для кроющей краски характерно движение из себя» (*Gesammelte Schriften*: 243–244).

Наконец, в «Языке красок» (II), как и в Таблице I в составе выросшей из него книги «О духовном в искусстве», те же схематические рисунки показывают центробежное движение желтого и центростремительное синего (□ 122-1). Об эволюции и источниках учения Кандинского о цвете, различные аспекты которого в разное время иллюстрировались этими двумя схематическими рисунками, см. № 95:5.

□ 368-1

Схематический рисунок из рукописи «Язык красок» (II), стр. 33, 1908–1909 МЭС, Мюнхен

□ 369-1

Схематические рисунки из рукописи «Картина "Скорбь небесная и земная"», стр. 3 и 4, ок. 1904, МЭС, Мюнхен



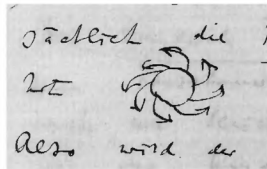
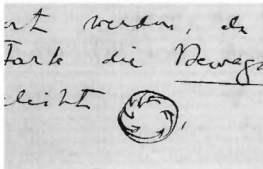
3.2 Схематические рисунки в таблицах и Цветная таблица

Отдельно мы рассматриваем историю возникновения схематических элементов Таблиц, которые иллюстрируют специфические аспекты учения Кандинского о цвете. Их прямые и косвенные прообразы обнаруживаются в ранних рукописях художника. История этих рисунков и изменений в их толковании живописцем-теоретиком в период 1904–1910 гг. представляет собой ценный и до сих пор мало исследованный материал для изучения теории цвета Кандинского. Наиболее ранние графические формы, в которых Кандинский попытался проиллюстрировать характеристики красного, синего и желтого, мы обнаруживаем в одном из фрагментов рукописи «Definieren der Farben» («Определение красок», ок. 1904; см. *Gesammelte Schriften*: 249–258).

Синему и красному соответствуют там две одинаковые схемы (круг со стрелками в разные стороны), что подчеркивает их полную противоположность, разъясняемую в сопроводительных текстах: синее, никогда не являющееся «человеческим», описано как покой, пределами которого являются «черная

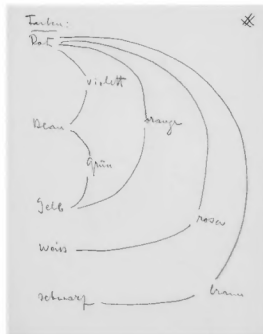
<?> печаль» и «безмолвная радость» (№ 122-1), а красное, «всегда человеческое», – как беспокойство: его пределы – стремление к радости и удовлетворенность после полученного удовольствия (№ 122-1). Размышляя далее над характеристикой желтого и его отличии от сходного с ним красного, Кандинский прибегает к другой графической форме, попарно группируя близкие краски красной и желтой гаммы: охру и английскую красную, кадмий светлый и красный сатурн, кадмий средний и киноварь, сиену красную и краплак (№ 122-1). В каждой из этих пар, пишет художник, «красное всегда серьезнее, взрослее, культурнее; желтое – легкомысленнее, моложе, нахальнее» (*Gesammelte Schriften*: 255). Являясь ценными источниками тех частей «О духовном в искусстве», где дается характеристика красного, синего и желтого (см. № 124-12, № 124-12 и № 124-12), эти простые наглядные схемы не имеют, однако, прямого соответствия в графических формах, представленных в четырех Таблицах.

Такое соответствие мы обнаруживаем в схематическом рисунке конусообразной фигуры, который в рукописи «Определение красок» призван показать характерное для желтого «растущее беспокойство» (№ 122-1). Он прекрасно иллюстрирует позднейшее



утверждение из главы VI «О духовном в искусстве» о том, что желтое, в отличие от синего, «сейчас же делается острым» (см. Р1РК1, н1: 122-12). В ранних немецкой и русской редакциях трактата (н1 и Р1) Кандинский отсылал при этом к Таблице I (см. /122-12 и /122-12), на стадии же предпечатной немецкой корректуры н2п1 отсылка к Таблице I была заменена отсылкой к Таблице IV, а затем в печатных версиях (н2п2 и н3п1) вовсе опущена. Действительно, соответствующий утверждению об остроте желтого рисунок, который отсутствует в Таблице I, может быть найден в сочетающейся с желтым форме треугольника в Цветной таблице. Одним из источников этой планиметрической фигуры, предположительно, и является стереометрическая фигура непрямого конуса из «Определения красок». Любопытно, что в поздней редакции Цветной таблицы, опубликованной в 1923 г. в документальной антологии «Staatliches Bauhaus Weimar, 1919–1923» (см. п 122-12), Кандинский вновь использует стереометрическую фигуру, на этот раз

пирамиду. Важнейшим комментарием к этим рисункам являются также схемы, которыми художник-теоретик иллюстрировал свое учение о цвете перед студентами Баухауза в середине 1920-х гг.



□ 370-1

Схематический рисунок к характеристике соединений красного с простыми красками из рукописи «Определение красок», нумер. стр., ок. 1904

□ 371-1 (ВЕРХУ СЛЕВА)

Схематический рисунок к характеристике красного и желтого из рукописи «Определение красок», нумер. стр., ок. 1904. MES, Мюнхен

□ 371-3 (ВНИЗУ СЛЕВА)

Схематический рисунок к характеристике желтого из рукописи «Определение красок», нумер. стр., ок. 1904. MES, Мюнхен

□ 371-2 (ВЕРХУ СПРАВА)

Схематический рисунок к характеристике красного из рукописи «Определение красок», нумер. стр., ок. 1904. MES, Мюнхен

□ 371-4 (ВНИЗУ СПРАВА)

Схематический рисунок к характеристике синего из рукописи «Определение красок», нумер. стр., ок. 1904. MES, Мюнхен

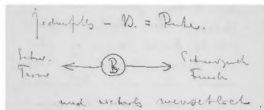
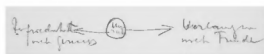
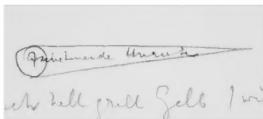
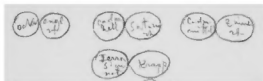
3.3 Схематические рисунки к «Определению красок» и элементы Таблиц II и III

Схематический рисунок в верхней части Таблицы II, иллюстрирующий точками в круге «движение в себе» красного, может быть соотнесен с рисунком из фрагмента уже упоминавшейся выше рукописи «Определение красок», в котором противопоставлены два вида смешения красок: пуантилирование, показанное при помощи точек, и механическое их смешение, переданное штриховкой, и обозначены комбинации – красное и зеленое, фиолетовое и оранжевое (№ 122-1). Обо всех темах, развиваемых в связанном с этим ранним рисунком тексте, который можно рассматривать как Urtext всей Таблицы II, см. № 119:2.

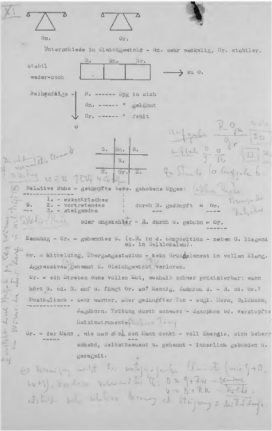
В другом месте «Определения красок» имеется схематический рисунок (№ 122-1), в котором с помощью пучка дуг, отходящих от красной краски, показаны ее соединения с «простыми красками» (синяя, желтая, черная и белая), расположенными на других концах дуг, и результаты этих соединений посредине дуг – «новые самостоятельные» краски: фиолетовая, оранжевая, розовая и коричневая (*Gesammelte Schriften*: 254). Эта схема отличается от той, ко-

торая приведена в нижней части Таблицы II в первой немецкой и первой русской редакциях «О духовном в искусстве», где тот же процесс рождения оранжевого и фиолетового из движения красного в направлении желтого и синего представлен в другой графической форме – в виде круга с красным в центре и стрелками от него в обе стороны, направленными к оранжевому и фиолетовому через соответственно желтое и синее. А в немецких изданиях трактата от оранжевого и фиолетового проведены еще лишние стрелки в стороны, так что создается впечатление, что воспроизведенная в изданиях горизонтальная линия может быть продолжена, что, однако, никак не соответствует привычному линейному (или замкнутому в круге) расположению цветов. Схематический же рисунок из «Определения красок» в той части, в которой обозначено соединение красной с синей и желтой, может быть без трудностей растянут до традиционного цветового круга, являясь прообразом фигуры кольца из шести красок в Таблице III.

На рисунке из «Определения красок» синяя и желтая краски связаны между собой еще одной дугой, с зеленой краской посредине, которая, как особо отмечает художник в тексте, следующем за рисунком,

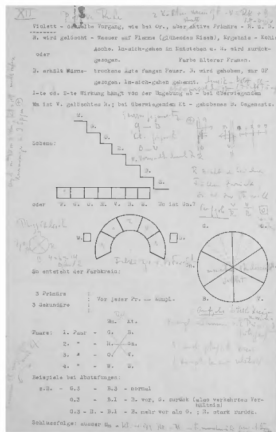


является единственной краской, с которой красная «ничего не имеет и не может иметь общего», поскольку при их смешении получается грязь (*Gesammelte Schriften*: 254). Если растянуть три дуги, соединяющие между собой красную, синюю и желтую, до правильной окружности, а две дуги, соединяющие красную с белой и черной, расположить на прямой по обе стороны от красной, то получится фигура кольца из шести красок с вынесенными за него двумя «некрасками», приведенная в Таблице III в первой немецкой и первой русской редакциях трактата «О духовном в искусстве». В Таблице III, напечатанной в немецких изданиях Гипера, краск и расположены на окружности в другом, необычном и труднообъяснимом порядке: см. № 124*12.



372-1

Подготовительные записи для занятий в Баухаузе, пропедевтический курс «Абстрактные элементы формы», 1925–1927. Машинопись с рукописными дополнениями. Г.К. Лос-Анджелес



3.4 Схематические рисунки

для курса в Баухаузе

и элементы Таблиц II и III

История схематических элементов из Таблиц к трактату «О духовном в искусстве» может быть продолжена, если обратиться к записям, которые Кандинский вел в середине 1920-х гг. в Баухаузе, в ходе подготовительных занятий для преподавательского курса «Абстрактные элементы формы».

Возвращаясь к своему прежнему учению о цвете, он уточнял идеи соотношения цвета и формы, объясняя систему четырех противоположений и соотносил ее с парами дополнительных цветов. Свои рассуждения он сопровождал целой серией таблиц и схем (см. *Unterricht am Bauhaus*. 132–152, 187–211).

Среди этих записей времен Баухауза обращает на себя особое внимание машинописный лист с карандашными дополнениями, где показано возникновение цветového круга, а пояснительные рисунки прочтываются как комментарий к рисункам из Таблиц II и III «О духовном в искусстве». (с. 122-3)

Создание цветового круга иллюстрируется при помощи четырех рисунков. Первые два из них представляют из себя шкалу цветовых градаций, где

373-1

Подготовительные записи для занятий в Баухаузе, пропедевтический курс «Абстрактные элементы формы», 1925–1927. Машинопись с рукописными дополнениями. С.К. Лос-Анджелес

цвета расположены в последовательности: белый – желтый – оранжевый – красный – фиолетовый – синий – черный. В первом случае шкала изображена в виде ступенек лестницы, во втором вытянута в полосу. На третьем рисунке эта полоса изогнута, получая форму подковы, крайние элементы: белый и черный – отделяются от нее и располагаются по левую и по правую руку, как было в известной нам Таблице III из «О духовном в искусстве». При включении зеленого, который помещается между желтым и синим, круг замыкается, как это видно на четвертом рисунке.

Ниже на том же листе дается в таблице соотношение четырех противоположений и трех пар дополнительных цветов. Противоположные цвета расположены по горизонтали (красное/зеленое, оранжевое/фиолетовое и белое/черное), в то время как дополнительные цвета соединены между собой карандашными линиями (желтый с фиолетовым, красный с зеленым и оранжевый с синим).

В опросном листе, который был им тогда же распространен среди учеников и мастеров Баухауза, фигурируют, напротив, все те же треугольник, квадрат и круг, что и на Таблице IV из «О духовном в искусстве». Указав свою специальность (профессию), пол и национальность, опрашиваемые должны были

соотнести эти формы с красным, желтым и синим и дать обоснование своего выбора. В опросном листе (см. № 374-1) значилось:

«Заполните эти 3 формы 3-мя красками: желтой, красной и синей, – причем так, чтобы каждая форма оказалась полностью заполнена краской. Постарайтесь обосновать Ваш выбор».



№ 374-1

Опросный лист о соотношении простейших цветов и форм, Баухауз, ок. 1923. ФК, Париж

ОБЛОЖКА

И ЗАСТАВКИ

ВТОРАЯ НЕМЕЦКАЯ

РЕДАКЦИЯ

ТРЕТЬЯ НЕМЕЦКАЯ

РЕДАКЦИЯ

ВТОРАЯ РУССКАЯ

РЕДАКЦИЯ

Мы воспроизводим обложку и страницы с заставками из третьего немецкого издания трактата (изд. 1). Все одиннадцать ксилографий, созданных Кандинским для обложки и заставок, репродуцируются тут же отдельно.

ИЗ 376-1 Стоящая и падающая
башня с всадником

Stehender und sturzender

Turm mit Reiter

1911.

Гравюра на дереве, 10,9 x 12 см.

Das graphische Werk #82. Напечатана типографским способом на обложке книги «О духовном в искусстве» в трех изданиях Рейнхарда Пипера: темно-зеленой краской на темно-бежевом фоне в первом и светло-бежевой краской на светло-бежевом фоне во втором и третьем изданиях. Воспроизведена также черной краской в изданиях «Benteli». Отдельный ручной оттиск на бумаге ручной выделки. Архив издательства Рейнхарда Пипера, Мюнхен (см. *Das graphische Werk*: 164).

ИЗ 377-1 Обложка третьего немецкого
издания "О духовном в искусстве"

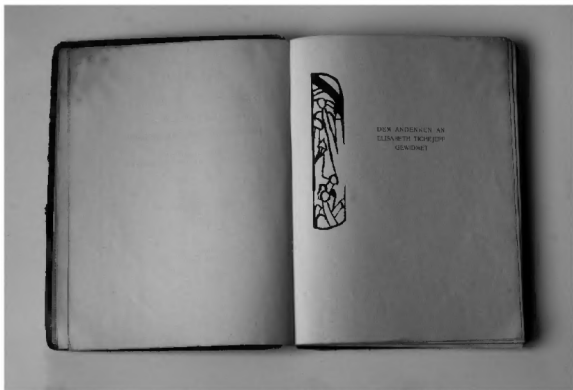
Мюнхен, Пипер, 1912





379-1 ФРОНТИСПИС
ТРЕТЬЕГО НЕМЕЦКОГО ИЗДАНИЯ
«О ДУХОВНОМ В ИСКУССТВЕ»
МЮНХЕН, ПИПЕР, 1912

379-2 ПОСВЯЩАЕТСЯ
ЕЛИЗАВЕТЕ ТИХЕЕВОЙ
Elisabeth Tichejeff gewidmet
1911.
Гравюра на дереве, 11,7 X 2,4 см.
Das graphische Werk #83. Напечатана
с деревянной доски или с гальвано на фрон-
тисписе книги «О духовном в искусстве».
Отдельные оттиски неизвестны.



□ 3В1-1 РАЗВОРОТ

С ЗАСТАВКОЙ К ГЛАВЕ «ВВЕДЕНИЕ»
ИЗ ТРЕТЬЕГО НЕМЕЦКОГО ИЗДАНИЯ
Мюнхен, Пипер, 1912

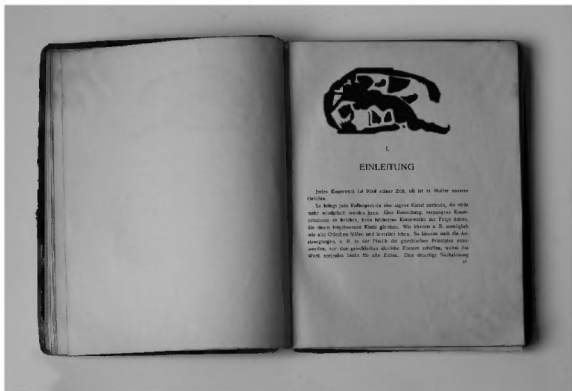
□ 3В1-2 ЗАСТАВКА К «ВВЕДЕНИЮ»

Vignette bei «Einleitung»

1911.

Гравюра на дереве, 5,1 x 9,2 см.

Das graphische Werk #84. Напечатана с деревянной доски или с гальвано как заставка к главе книги «О духовном в искусстве» на стр. 3 (н2п2 и н3п1). Отдельный оттиск с деревянной доски черной краской на японской бумаге в Городской Галерее в Доме Ленбаха, Мюнхен. См. *Das druckgraphische Werk* #72.1.



383-1 Разворот с заставкой
к главе «Движение» из третьего
немецкого издания
Мюнхен, Пипер, 1912

383-1 Мотив со всадником
в овальной форме
Reitermotiv in ovaler Form

1911.

Гравюра на дереве, 6,6 x 7,5 см.

Das graphische Werk #85. Напечатана с деревянной доски или с гальвано как заставка к

главе II книги «О духовном в искусстве»

на стр. 10 (изд2) и на стр. 11 (изд1). Напечатана как ручной оттиск (Handpressendruck)

в книге «Klänge». Отдельный ручной оттиск с

деревянной доски на оберточной бумаге.

Городская Галерея в Доме Ленбаха, Мюнхен.

См. *Das druckgraphische Werk #73.1*. Деревянная доска хранится в Национальном

музее современного искусства – Центре Жоржа Помпиду, Париж.



385-1 РАЗВОРОТ С ЗАСТАВКОЙ
к главе «Духовный поворот»
из третьего немецкого издания
Мюнхен, Пипер, 1912

385-1 Лежащая пара
Liegendes Paar
1911.

Гравюра на дереве, 4 x 12,4 см.

Das graphische Werk #86. Напечатана с деревянной доски или с гальвано как заставка к главе III книги «О духовном в искусстве» на стр. 16 (н2п2) и на стр. 18 (н3п1). Отдельный оттиск с деревянной доски черной краской на японской бумаге в Городской Галерее в Доме Ленбаха, Мюнхен.

См. *Das druckgraphische Werk* #74.1.



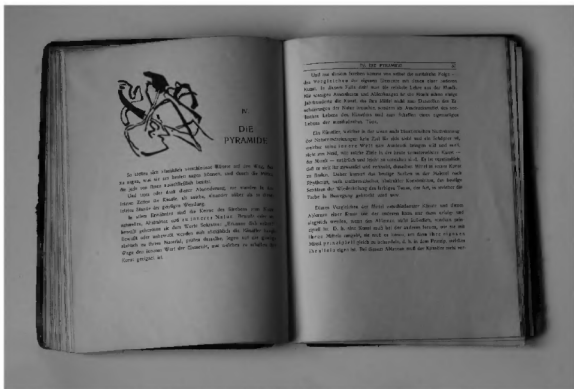
387-1 РАЗВОРОТ С ЗАСТАВКОЙ
К ГЛАВЕ «ДУХОВНЫЙ ПОВОРОТ»
ИЗ ТРЕТЬЕГО НЕМЕЦКОГО ИЗДАНИЯ
МЮНХЕН, ПИПЕР, 1912

387-1 ЗАСТАВКА К ГЛАВЕ IV «ПИРАМИДА»
Vignette bei «Pyramide»
1911.

Гравюра на дереве, 6,5 x 7,1 см.

Das graphische Werk #87. Напечатана с деревянной доски или с гальвано как заставка к главе IV книги «О духовном в искусстве» на стр. 32 (н2п2) и на стр. 36 (н3п1). Отдельный оттиск с деревянной доски черной краской на японской бумаге в Городской Галерее в Доме Ленбаха, Мюнхен.

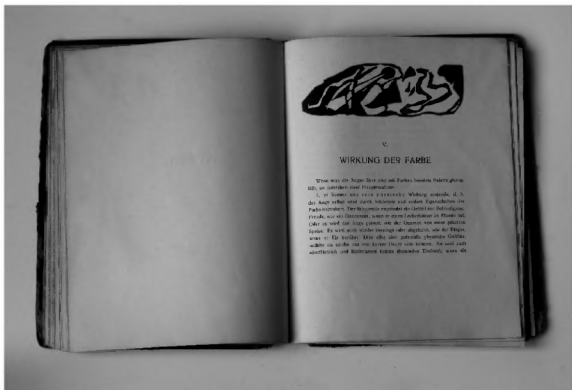
См. *Das druckgraphische Werk* #75.1



389-1 РАЗВОРОТ С ЗАСТАВКОЙ
К ГЛАВЕ «ДЕЙСТВИЕ КРАСКИ»
ИЗ ТРЕТЬЕГО НЕМЕЦКОГО ИЗДАНИЯ
Мюнхен, Пипер, 1912

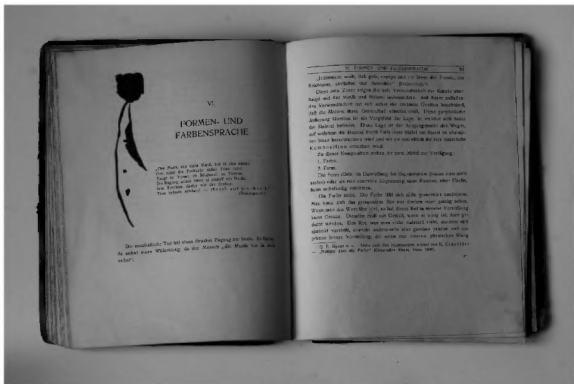
389-1 ЗАСТАВКА К ГЛАВЕ V
«ДЕЙСТВИЕ КРАСКИ»
Vignette bei «Wirkung der Farbe»
1911.

Гравюра на дереве, 4,1 x 12,3 см.
Das graphische Werk #88. Напечатана с дере-
вянной доски или с гальвано как заставка к
главе V книги «О духовном в искусстве»
на стр. 37 (н2п2) и на стр. 43 (н3п1).
Отдельные оттиски не известны.



391-1 Разворот с заставкой
к главе «Язык форм и красок»
из третьего немецкого издания
Мюнхен, Пипер, 1912

391-1 Заставка к главе VI
«Язык форм и красок»
Vignette bei «Formen und Farbensprache»,
1911.
Гравюра на дереве, 11,8 x 2,5 см.
Das graphische Werk #89. Напечатана с дере-
вянной доски или с гальвано как заставка к
главе VI книги «О духовном в искусстве»
на стр. 43 (н2п2) и на стр. 50 (н3п1).
Отдельные оттиски не известны.



393-1 РАЗВОРОТ С ЗАСТАВКОЙ
К ГЛАВЕ «ТЕОРИЯ»
ИЗ ТРЕТЬЕГО НЕМЕЦКОГО ИЗДАНИЯ
Мюнхен, Пипер, 1912

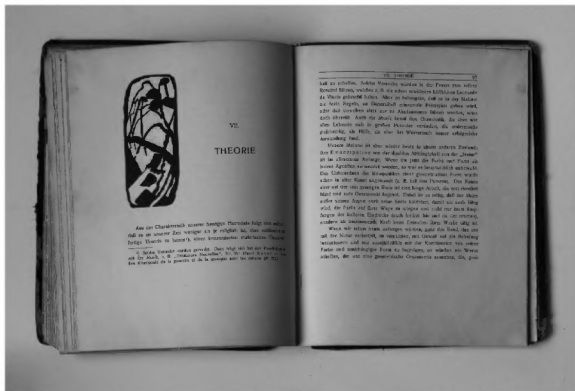
393-1 ЗАСТАВКА К ГЛАВЕ V
«ДЕЙСТВИЕ КРАСКИ»
Vignette bei «Theorie»

1911.

Гравюра на дереве, 9,9 х 4 см.

Das graphische Werk #90. Напечатана с деревянной доски или с гальвано как заставка к главе V книги «О духовном в искусстве» на стр. 81 (изд2) и на стр. 96 (изд1).

Отдельные оттиски не известны.



395-1 РАЗВОРОТ С ЗАСТАВКОЙ
К ГЛАВЕ «ТВОРЕНИЕ И ХУДОЖНИК»
ИЗ ТРЕТЬЕГО НЕМЕЦКОГО ИЗДАНИЯ
Мюнхен, Пипер, 1912

395-1 ЗАСТАВКА К ГЛАВЕ VIII
«ТВОРЕНИЕ И ХУДОЖНИК»
Vignette bei «Kunstwerk und Künstler»

1911.

Гравюра на дереве, 5 x 9,3 см.

Das graphische Werk #91. Напечатана с деревянной доски или с гальвано как заставка к главе VIII книги «О духовном в искусстве» на стр. 95 (н2п2) и на стр. 114 (н3п1). Два отдельных оттиска в Городской галерее в Доме Ленбаха, Мюнхен: ручной оттиск на японской бумаге (смс 55В/3); оттиск с деревянной доски черной краской на японской бумаге. См. *Das druckgraphische Werk* #76.1.

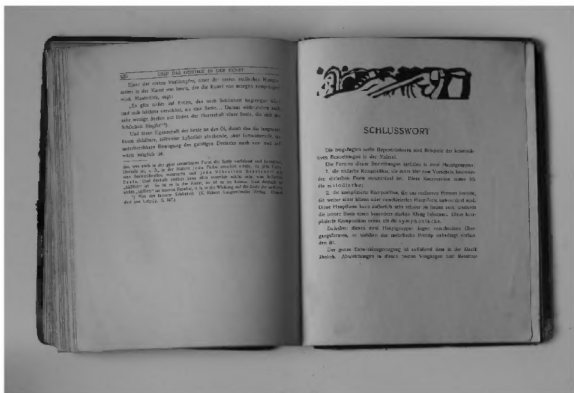


397-1 РАЗВОРОТ С ЗАСТАВКОЙ
К ГЛАВЕ «ЗАКЛЮЧЕНИЕ»
ИЗ ТРЕТЬЕГО НЕМЕЦКОГО ИЗДАНИЯ
Мюнхен, Пипер, 1912

397-1 ЛЕЖАЩАЯ ОБНАЖЕННАЯ
Liegender weiblicher Akt
1911.

Гравюра на дереве, 2,4 x 11,5 см.

Das graphische Werk #92. Напечатана с деревянной доски или с гальвано как заставка к ЗаклЮчению книги «О духовном в искусстве» на стр. 101 (нзп2) и на стр. 121 (нзп1). Отдельные оттиски не известны.



В этом разделе мы воспроизводим окончательный эскиз ксилографии, созданной Кандинским для обложки трактата «О духовном в искусстве», предположительно, в 1911 г., а также все сохранившиеся эскизы ксилографий, напечатанных в книге в качестве заставок, и прориси к ним. Два воспроизводимых нами эскиза не были использованы в книге.

Э С К И З Ы
О Б Л О Ж К И
И З А С Т А В О К
П Е Р В А Я Н Е М Е Ц К А Я
Р Е Д А К Ц И Я

Э 401-1 Эскиз обложки
первого немецкого издания
«О духовном в искусстве»
ок. 1910

Бумага, наклеенная на тонкий картон,
тушь, карандаш, 7,2 x 10,2 см. Написано
вверху справа: «Ein-leitung ->» («-Введение->»);
Городская галерея в Доме Ленбаха, Мюн-
хен. *Werkverzeichnis der Zeichnungen* I #159.



Э 403-1 Эскиз заставки к «Введению»

ок. 1910.

Бумага, наклеенная на тонкий картон, тушь, карандаш, 7,2 x 10,2 см. Написано сверху справа: «Ein-leitung-» («Введение-»). Городская галерея в Доме Ленбаха, Мюнхен. *Werkverzeichnis der Zeichnungen* I #159.

Э 403-2 Прорись

для заставки к «Введению»

1910–1911.

Кальковая бумага, карандаш, фиолетовый карандаш. Лист 6,8 x 10,8 см, изображение 5 x 9,3 см. Написано внизу посередине неизвестной рукой: «vorn» (имеется в виду: «передняя сторона»). Городская галерея в Доме Ленбаха, Мюнхен. *Werkverzeichnis der Zeichnungen* I #169.



□ 405-1 - 1 Эскиз заставки

к главе «Движение»

ок. 1910.

Бумага, наклеенная на тонкий картон, тушь, карандаш, 8,2 x 9,7 см. Написано посередине слева: «2». Городская галерея в Доме Ленбаха, Мюнхен. *Werkverzeichnis der Zeichnungen* I #160.

□ 405-2 Прорись для заставки

к главе «Движение»

1910-1911.

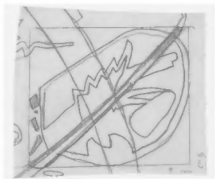
Калька, карандаш, фиолетовый карандаш.

Лист 8,1 x 9,1 см, изображение 6,6 x 7,6 см.

Написано внизу справа неизвестной рукой:

«vorn» (имеется в виду: «передняя сторона»).

Городская галерея в Доме Ленбаха, Мюнхен. *Werkverzeichnis der Zeichnungen* I #166.



Э 407-1 Эскиз заставки к главе

«Духовный поворот»,

ок. 1910.

Бумага, наклеенная на тонкий картон, тушь, карандаш, 5,7 x 13,7 см. Написано внизу справа: «3 G. -eistige- Wend-ung-»

(«Духовный поворот»). Городская галерея в Доме Ленбаха, Мюнхен.

Werkverzeichnis der Zeichnungen I #161.

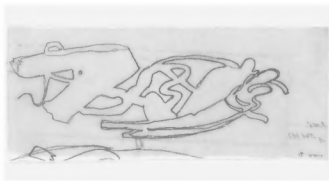
Э 407-2 Прорись для заставки

к главе «Духовный поворот»

1910–1911.

Кальковая бумага, карандаш, фиолетовый карандаш. Лист 6,2 x 14,6 см, изображение 4 x 12,5 см. Написано внизу справа неизвестной рукой: «vom» (имеется в виду:

«передняя сторона»). Городская галерея в Доме Ленбаха, Мюнхен. *Werkverzeichnis der Zeichnungen* I #167.



Э 409-1 Эскиз заставки

к главе «Пирамида»

ок. 1910.

Бумага, тушь, карандаш. Лист 16,5 x 14,2 см, изображение 6,4 x 7,4 см. Написано внизу справа: «iv Pyramide» («Пирамида»).

Городская галерея в Доме Ленбаха, Мюнхен. *Werkverzeichnis der Zeichnungen* : #162.

Э 409-2 Прорись для заставки

к главе «Пирамида»

1910–1911.

Кальковая бумага, карандаш, фиолетовый карандаш. Лист неровный 7 x 7,5 см, изображение 6,6 x 7 см. Написано внизу справа неизвестной рукой: «vorn» (имеется в виду: «передняя сторона»).

Городская галерея в Доме Ленбаха, Мюнхен. *Werkverzeichnis der Zeichnungen* : #168.



□ 411-1 Прорись для заставки

к главе «ДЕЙСТВИЕ КРАСКИ»,

1910-1911.

Кальковая бумага, карандаш. Лист 6,2 х

14,2 см, изображение 4,2 х 12,8 см. Напи-

сано внизу справа неизвестной рукой:

«вогп» (имеется в виду: «передняя сто-

рона»). Городская галерея в Доме Ленбаха,

Мюнхен. *Werkverzeichnis der Zeichnungen* I

#169.

□ 411-2 Прорись для заставки

к главе «ТВОРЕНИЕ И ХУДОЖНИК»

1910-1911.

Кальковая бумага, карандаш.

Лист 7,9 х 9,7 см, изображение 5 х 9,3 см.

Городская галерея в Доме Ленбаха, Мюн-

хен. *Werkverzeichnis der Zeichnungen*

I #170.



Э 413-1 Эскиз заставки

к главе «Теория»

ок. 1910.

Бумага, наклеенная на тонкий картон, тушь, карандаш, 8 х 10,7 см. Написано сверху справа: «I»; внизу справа в две строки: «vii Theorie» («Теория»). Окончательная заставка в главе VII существенно отличается от данного эскиза. Городская галерея в Доме Ленбаха, Мюнхен. *Werkverzeichnis der Zeichnungen* I #163.

Э 413-2 Эскиз заставки

к книге «О духовном в искусстве»

ок. 1910.

Бумага, наклеенная на тонкий картон, тушь, карандаш, 7 х 14,5 см. Написано посередине справа: «Pferde» («Лошадь»); посередине слева: «vii». Окончательная заставка к главе VIII существенно отличается от данного эскиза. Городская галерея в Доме Ленбаха, Мюнхен. *Werkverzeichnis der Zeichnungen* I #164.



Схематические Таблицы I, II и III – полноценная составная часть немецких и русского изданий трактата «О духовном в искусстве».

Мы воспроизводим здесь развороты с таблицами из немецкой книги в третьем издании Рейнхарда Пипера (Мюнхен, 1912) и из первого тома «Трудов Всероссийского съезда художников в Петрограде» (Пг., 1914).

СХЕМАТИЧЕСКИЕ

ТАБЛИЦЫ

ВТОРАЯ НЕМЕЦКАЯ

РЕДАКЦИЯ

ТРЕТЬЯ НЕМЕЦКАЯ

РЕДАКЦИЯ

ПЕРВАЯ РУССКАЯ

РЕДАКЦИЯ

□ 416-1

417-1

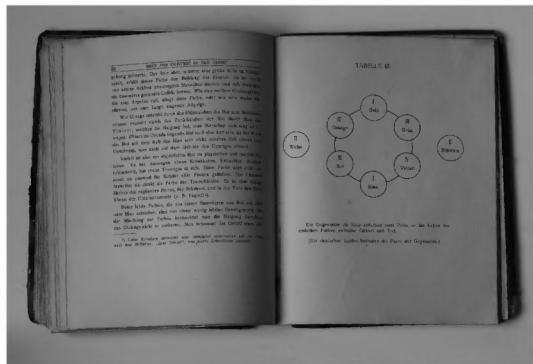
E 417-2

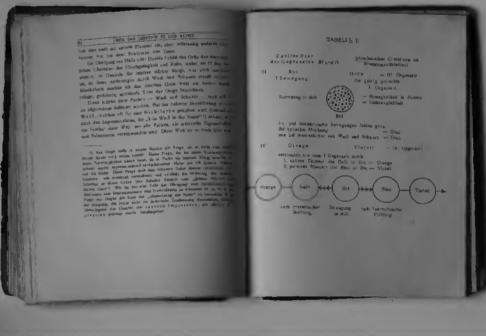
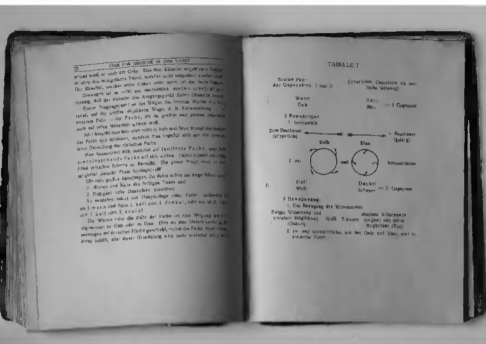
Таблицы 1, 2 и 3

В ТРЕТЬЕМ НЕМЕЦКОМ ИЗДАНИИ

«О ДУХОВНОМ В ИСКУССТВЕ»

(Мюнхен, 1912)





ИЗД. 18-1

ТАБЛИЦА I

В ПЕРВОМ ТОМЕ

«ТРУДОВ ВСЕРОССИЙСКОГО

СЪЕЗДА ХУДОЖНИКОВ

В ПЕТРОГРАДЕ»

Петроград, 1914

Все эскизы Таблиц относятся к этапу первых немецкой и русской редакций «О духовном в искусстве». Эскизы немецких Таблиц I, II и III датируются, предположительно, 1910 г. С них в октябре 1910 г. в Москве Кандинский «срисовал» русские Таблицы, но сохранился лишь эскиз Таблицы I. Немецкие же рукописные Таблицы сохранились все. Дошедший до нас эскиз Цветной таблицы был создан на более раннем этапе истории текста, в 1909 г.

Эскизы
СХЕМАТИЧЕСКИХ
ТАБЛИЦ
ПЕРВАЯ НЕМЕЦКАЯ
РЕДАКЦИЯ
ПЕРВАЯ РУССКАЯ
РЕДАКЦИЯ

□ 423-1 Рукопись n1PK4

немецкой Таблицы I

ок. 1910.

Надпись простым карандашом «zu S. 8»

(«к стр. 8») отсылает к машинописи

n1m1, где упоминается Таблица I.

Однако отсылка на машинописной

стр. 8 имеет в виду, скорее всего,

цветную Таблицу IV (см. вар. 511:6).

мез, Мюнхен

Erstes Paar: I und II (innersten Charaktere als seelische Wirkung)

I Warm Kalt = I Gegensatz
Gelb Blau

2 Bewegungen:

1) horizontale

zum ~~Äußersten~~ (körperlich) ← Gelb → Blau → vom ~~Äußersten~~ (geistig)

2) ex- und concentrische



II Hell Dunkel = II Gegensatz
Weiß Schwarz

2 Bewegungen:

1) die Bewegung des Widerstandes

stiller Widerstand ← Weiß → aktiver Widerstand
und Trägheit (Geburt) und keine Abhängigkeit (Tod)

2) ex- und concentrische, wie bei Gelb und Blau, aber in extremer Form

□ 425-1 РУКОПИСЬ Р1РК4 РУССКОЙ ТАВЛИЦЫ I
ОК. 1910. МББ, Мюнхен

Математика I

Классическая математика } I и II { дифференциальная геометрия,
математическая физика } к численному решению задач

I Математика Нормальная = I математическая физика
 классическая физика

2. Задачи:

1) геометрические задачи

из геометрии Математика Геометрия Геометрия Геометрия
 (Тригонометрия)  Геометрия Геометрия

2) геометрические задачи = геометрические задачи



II Математика Математика = II математическая физика
 классическая физика

2. Задачи

1) геометрические задачи геометрические задачи

Математика Математика Математика Математика
 (Тригонометрия)  Математика Математика

2) геометрические задачи = геометрические задачи,
 из геометрии Математика Геометрия Геометрия Геометрия
 (Тригонометрия)  Геометрия Геометрия

□ 427-1 Рукопись н1рк4

немецкой Таблицы II

ок. 1910.

Надпись простым карандашом «zu S. 16»

(«к стр. 16») отсылает к машинописи

н1м1, где упоминается Таблица II.

мес, Мюнхен

Zweiter Paar ^{Labelle III}: III und IV (phys. korrelative Charakteristika der Komplementärfarben)

III Rot

Grün = III Gegenfarbe
der gestrich
gelöschte I Paar

Mischung:

Rot  Mischung
in sich

$\longleftrightarrow$
= Mischungscharakter
= Mischung Rot in
Grün

St- und konzentrische Mischungen
fehlen ganz.

Bei optischer Mischung = Grün,
wie bei mechanischer
von Schwarz und Weiss = Grün

IV

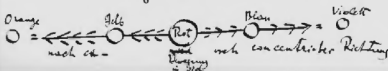
Orange

Violett = IV Gegenfarbe

abstanden aus dem I Gegenfarbe
durch

1) aktiver Element der Gelb = orange
in Rot

2) passiver Element der Blau = Violett
in gelb Rot



□ 428-1 Рукопись н1рк4

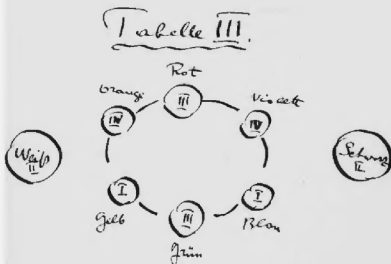
немецкой Таблицы III

ок. 1910.

Надпись простым карандашом «zu 5.16»

(«ж стр. 16») отсылает к машинописи н1м1,

где упоминается Таблица III. MES, Мюнхен



Die Gegensätze als Ring
 Zwischen zwei Polen = das Leben
 der Farben zwischen Geburt
 und Tod.

Репродукции восьми произведений изобразительного искусства в первых трех немецких изданиях «О духовном в искусстве» прилагаются к ЗаклЮчению. Появившееся впервые во второй корректуре первого немецкого издания трактата (н2п1), оно было написано, предположительно, в конце сентября 1911 г., когда Кандинский, очевидно, и выбрал для него иллюстрации. В изданиях Рейнхарда Пипера (н2п2 и н3п1) репродукции помещены вразброс на отдельных нenumерованных листах мелованной бумаги внутри текста. В современных изданиях книги Кандинского, выходявших в 1952–2004 гг. в бернском издательстве «Benteli» (н3п2–5), все репродукции собраны в конце ее. В первой русской редакции трактата (р1), отражающей более раннюю стадию истории текста, до появления ЗаклЮчения, репродукции отсутствуют.

При подготовке переводных изданий «О духовном в искусстве» художник, сохраняя те же репродукции чужого искусства, старался обновить выбор собственных картин, что документально засвидетельствовано для неосуществленного русского издания 1914 г. в издательстве «Искусство», английского издания (в переводе Майкла Т.Х. Садлера) и итальянского (в переводе Колоннади Чезаро). Во всех переводных изданиях трактата, вышедших после смерти Кандинского, в том числе в русском (перевод Андрея Лисовского, авторизованный вдовой художника), отбор репродукций был сделан произвольно. См. об этом подробнее пп. 122 слл. Первое переводное посмертное издание «О духовном в искусстве», где выбор репродукций соответствует изданиям Пипера, вышло во французском издательстве «Denoël/Gonthier» в 1969 г.

РЕПРОДУКЦИИ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ
ИСКУССТВА
ВТОРОЕ НЕМЕЦКОЕ
ИЗДАНИЕ
ТРЕТЬЕ НЕМЕЦКОЕ
ИЗДАНИЕ
ПЕРЕВОДНЫЕ
ИЗДАНИЯ

ПРОИЗВЕДЕНИЯ КЛАССИЧЕСКОГО
И НОВОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА
В НЕМЕЦКИХ И ПЕРЕВОДНЫХ ИЗДАНИЯХ
«О ДУХОВНОМ В ИСКУССТВЕ»

Репродукции произведений классического и нового искусства помещены в немецких изданиях «О духовном в искусстве» на отдельных нумерованных листах мелованной бумаги. Ср. мозаика из Сан-Витале в Равенне – нзп1 между стр. 16 и 17; нзп2 между стр. 8 и 9; «Распятие Христа» Дерика Бэзгерта – нзп1 между стр. 24 и 25; нзп2 между стр. 22 и 23; «Оплакивание Христа» Альбрехта Дюрера – нзп1 между стр. 32 и 33; нзп2 между стр. 28 и 29; «Святое семейство Каниджани» Рафаэля Санти – нзп1 между стр. 56 и 57; нзп2 между стр. 46 и 47; «Большие купальщицы» Поля Сезанна – нзп1 между стр. 64 и 65; нзп2 между стр. 56 и 57. Опубликованные в 2015 г. педагогические материалы Кандинского в Баухаузе позволяют увидеть, что из воспроизведенных в трактате произведений старого и нового искусства особое значение в дальнейшем имели «Купальщицы» Сезанна и византийская мозаика из Равенны, которые продолжали привлекаться Кандинским для его занятий в 1920-е гг.

Равеннская мозаика стала излюбленным примером художника для демонстрации лаконичной, ясной формы в соединении с монументальностью. Речь идет о занятиях в рамках курса «Конструкция – формообразование – композиция» (четвертый семестр 1928–1929 гг.), посвященного сравнительному анализу искусства и техники с точки зрения основных принципов их развития. В рассуждении Кандинского византийская мозаика, соотносимая с формой локомотива Borsig 1922 г., противопоставлена детским рисункам на тему «Сидеть» и русскому лубку из альманаха «Синий всадник»; рисунки и лубоксоотнесены им, в свою очередь, с локомотивом Borsig 1841 г. (*Unterricht am Bauhaus* 1: 312). В то время как в детских рисунках и в форме более раннего локомотива Кандинский выделяет свободное сочетание частей и «наивность» большой формы, для равеннской мозаики и локомотива 1841 г., по его мнению, характерны совершенство организации и ясная схема: мозаика «вторит» локомотиву в нижней и верхней части –

«горизонталь» с уклоном к округлости». В конспекте занятия 15 марта 1929 г. художник дает следующий анализ композиции мозаики:

«(...) центр – книга; ритмическому наклону фигур следуют несколько кривых, подчиненных, однако, горизонтали; справа и слева “ферматы”, образованные человеческими фигурами и архитектурными деталями. Напряжения купола также подчинены горизонтали. Построение чрезвычайно сложное, приведенное, однако, к простой схеме. Литературная тема – преданность. (см. *Unterricht am Bauhaus* : 350). В конспекте другого занятия, 12 июля 1929 г., Кандинский вновь обращается к теме «Внутренние связи: форма и композиция в искусстве и технике» и, приводя те же примеры, пишет: «Анализ мозаики в Сан Марко и в Равенне (из “Духовного”): центр – ядро, вертикали все более удаляясь от центра, переходят в диагонали, фермата» (*ibid.* : 368).

Репродукции упомянутых Кандинским в конспектах изобразительных материалов хранятся в ГК. Это вырезанная из альманаха «Синий всадник» страница с репродукциями детских рисунков и страницы из «Berliner Illustrierte Zeitung» с изображениями локомотивов знаменитых заводов Борзига (см. *Bilder-Atlas Kunst* : # 31; *Bilder-Atlas Technik* : # 4,5; *ibid.* : 50, 71). Репродукция равнинской мозаики там отсутствует; очевидно, Кандинский показывал ее студентам непосредственно в книге «О духовном в искусстве»,

на которую и ссылался в одном из конспектов. А для демонстрации «Купальщиц» Сезанна он использовал ее репродукцию в журнале «Cahiers d'Art» (страница, вырезанная из этого журнала, хранится в ГК (см. *Bilder-Atlas Kunst* : # 30; *ibid.* : 49). Студентам летнего семестра 1932 г. он приводил в пример эту картину в качестве одного из примеров «нового искусства» (*ibid.* : 412).

В немецких изданиях «О духовном в искусстве» репродукции картин Кандинского помещены на отдельных нумерованных листах меловой бумаги. В издании н2п2 первой из них воспроизведена «Импровизация 18 (С могильными камнями)», второй – «Импрессия v (Парк)», что не соответствует Списку иллюстративных приложений. Во втором издании порядок репродукций был восстановлен. Ср. «Импрессия v (Парк)» – н3п1 между стр. 98 и 99; н2п2 между стр. 78 и 79; «Импровизация 18 (С могильными камнями)» – н3п1 между стр. 106 и 107; н2п2 между стр. 76 и 77; «Композиция II» – н3п1 между стр. 122 и 123; н2п2 между стр. 98 и 99.

Как и во всем настоящем издании, здесь и далее названия картин Кандинского приводятся в соответствии с научным каталогом его живописи, составленным Гансом Кон радом Ретелем и Джин Бенджамин (*Catalogue Raisonné of the Oil-Paintings*), вариации в написании номеров Композиций, Импровизаций и Импрессий. (римские или арабские цифры, с # или без) при этом не учитываются; отмечаются лишь те случаи, когда приводимые в изданиях Пипера названия картин существенно отклоняются от ставших уже общепотребительными.



Б. 435-1 Императрица Феодора и ее свита
Imperatrice Teodora e il suo seguito,
византийская мозаика в церкви Сан-Витале
в Равенне, боковая стена апсиды, VI в.
Фотография: Архив Алиари, Флоренция.



□ 436-1 ДЕРИК БЭРТ
АЛТАРЬ С РАСПЯТИЕМ. РАСПЯТИЕ ХРИСТА
Kreuzigungsalter. Kreuzigung Christi
1490-е гг.
Дубовое дерево. 131,7 х 168,7 см. Бавар-
ские государственные собрания картин –
Старая пинакотек, Мюнхен.

Авторами картины во времена Кандинского считались братья Виктор и Генрих Дюнвегге, немецкие художники, работавшие в конце XV – начале XVI вв. в области нижнего Рейна и в Вестфалии, см. *Alte Pinakothek München Katalog* 1913 #63 Abb. В настоящее время картина приписывается другому художнику из той же немецкой земли – Дериду Бэгерту Старшему; см. *Alte Pinakothek München Katalog* 1963–1975 II: 39–41. Она представляет собой центральную часть алтарного триптиха из снесенной в 1818 г. церкви Св. Лаврентия в Кельне. Правая его

створка, «Beweinung Christi» («Оплакивание Христа»), также хранится в Старой пинакотеке. Левая створка, «Pilate se lavant les mains» («Пилат умывает руки»), находится в Королевских музеях изящных искусств Бельгии (Брюссель); см. *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique Catalogue* 12. Имена братьев Дюнвегге как авторов «Распятия» указаны во всех изданиях «О духовном в искусстве», кроме двух французских изданий Филиппа Серса, где автором этого произведения назван Бэерт (*Du Spirituel dans l'art* 1969; *Du Spirituel dans l'art* 1980).

P3PK1-3;4



№ 437-1 Альбрехт Дюрер

Оплакивание Христа

Beweinung Christi

ок. 1500–1503.

Хвойное дерево, 151 x 121 см. Баварские государственные собрания картин – Старая пинакотекка, Мюнхен.

РЕПРОДУКЦИИ

437



№ 438-1 РАФАЭЛЬ САНТИ
Святое семейство Каниджани
Sacra Famiglia Sanigiani
ок. 1507.

Липовое дерево. 151 x 121 см. Баварские
государственные собрания картин –
Старая пинакотекa, Мюнхен.

P1PK1-3;4



№ 439-1 Поль Сезанн

Большие купальщицы

Les Grandes Baigneuses

1906.

Холст, масло. 210,5 х 250,8 см. Музей искусств, Филадельфия (1937). Указанная в изданиях «Benteli» (н3п2-5) дата (1895–

1905) соответствует времени создания другой картины Сезанна на ту же тему (Лондонская Национальная галерея).

РЕПРОДУКЦИИ

КАРТИНЫ КАНДИНСКОГО в изданиях РЕЙНХАРДА ПИПЕРА

В первых трех немецких изданиях трактата воспроизведены три важнейших живописных полотна Кандинского 1910–1911 гг., которые фигурируют также в посвященном художнику альбоме (*Kandinsky 1901–1913*), выпущенном берлинским критиком Гервартом Вальдемом в его издательстве «Der Sturm». В «моей монографии», как часто называл этот альбом сам художник (см. нг: 122), помимо репродукций картин Кандинского, опубликованы его литературные сочинения 1913 г.: автобиография «Rückblicke» («Воспоминания», переведенная позднее им самим на русский язык и изданная в 1918 г. в книге «Текст художника» под новым названием «Ступени»; переиздание см. *Избранные труды* 1: 267–302) и три пояснительных текста к картинам: «Komposition IV», «Композиция VI» и «Das Bild mit weißem Rand» («Картина с белой каймой»); см. русские переводы соответственно Там же: 303–304, 305–308, 309–312.

В немецких изданиях «О духовном в искусстве» репродукции картин Кандинского помещены на отдельных нумерованных листах мелованной бумаги. В издании н2п2 первой из них воспроизведена «Импровизация 18 (С могильными камнями)», второй — «Импрессия V (Парк)», что не соответствует Списку иллюстративных приложений. Во втором издании порядок репродукций был восстановлен. Ср.: «Импрессия V (Парк)» — н3п1 между стр. 98 и 99; н2п2 между стр. 78 и 79; «Импровизация 18 (С могильными камнями)» — н3п1 между стр. 106 и 107; н2п2 между стр. 76 и 77; «Композиция II» — н3п1 между стр. 122 и 123; н2п2 между стр. 98 и 99.

Как и во всем настоящем издании, здесь и далее названия картин Кандинского приводятся в соответствии с научным каталогом его живописи, составленным Гансом Конрадом Ретелем и Джин Бенджамином (*Catalogue Raisonné of the Oil-Paintings*), вариации в написании номеров «Композиций», «Импровизаций» и «Импрессий» (римские или арабские цифры, с # или без) при этом не учитываются; отмечаются лишь те случаи, когда приводимые в изданиях Пипера названия картин существенно отклоняются от ставших уже общеупотребительными.

P1PK1-3;4



Э 441-1 Импрессиия v (Парк)
Impression v (Park)

1911.

Холст, масло. 105 x 157 см. Национальный музей современного искусства – Центр им. Жоржа Помпиду, Париж. *Catalogue Raisonné of the Oil-Paintings* I #397. В немецких изданиях трактата 1911–1912 гг. эта картина называется «Impression (Park)» в Списке иллюстративных приложений (изд. I: Ø, н. XXX.x) и «Impression Nr. 4» в подписи под самой репродукцией (ср. вар. XXX.x), в соответствии, в соответствии с первоначальной стертой записью в одном из Домашних каталогов художника, где стертая цифра «4» хорошо прочи-

тывается под написанной поверх нее цифрой «5». Композиция картины построена на треугольнике красного цвета. Согласно тому же Домашнему каталогу (написанному рукой Монтер и Кандинского), «Импрессиия v» имела также подзаголовок «Rotes Dreieck» («Красный треугольник»). см. *fk Hauskataloge Bilder* III #141 (воспроизведение записи об этой картине – см. Derouet *Dero-uet & Boissel Œuvres de Kandinsky* - 114).



№ 442 - 1 ИМПРОВИЗАЦИЯ 18 (С МОГИЛЬ-
НОЙ ПЛИТОЙ)

Improvisation 18 (mit Grabstein)

1911.

Холст, масло. 141 x 120 см. Городская галерея в Доме Ленбаха, Мюнхен. *Catalogue Raisonné of the Oil-Paintings* I # 384 под названием «Improvisation 18 (mit Grabsteinen)» («Импровизация 18 (С могильными плитами)»).

Название картины уточнено нами по Домашним каталогам Кандинского (вк Haus-kataloge Bilder II & III # 126); в Домашнем каталоге III также подзаголовок «Königshof» («Кенигсхоф»).

P3PK1-3;4



443-1 Композиция II

Komposition II

1910.

Холст, масло. 200 x 275 см. Уничтожена в Берлине во время Второй мировой войны (находилась в собрании художника Бото фон Гампа). *Catalogue Raisonné of the Oil-Paintings* I #334. Центральное произведение этого периода; картина участвовала во всех важнейших выставках Кандинского до 1914 г., была воспроизведена в альбоме

(Текст художника: 14). Согласно одному из Домашних каталогов художника, «Композиция II» имела подзаголовок «Felsen» («Утесы»; *rk Legs Hauskataloge Bilder* III #98). Она включает темы и мотивы, перекликающиеся с иллюстративным рядом «О духовном в искусстве» (обложка, заставки). См. выше.

РЕПРОДУКЦИИ

КАРТИНЫ КАНДИНСКОГО,
В АНГЛИЙСКОМ
И НЕСОСТОЯВШЕМСЯ РУССКОМ
ИЗДАНИЯХ 1914 Г.

В 1913 г. Кандинский решил заменить в готовившихся к изданию английским и русским (во второй русской редакции №2) переводах книги «Импрессию V» и «Импровизацию 18» репродукциями трех других своих картин 1911–1913 гг., поскольку они «более типичны, более разнообразны» и «находятся в частных собраниях, что может иметь хорошие практические последствия» (письмо Кандинского Майклу Т.Х. Садлеру от 4 октября 1913 г., подробно цитируется в нн: 122; ср. письмо Кандинского Герварту Вальдену от 14 октября 1913 г., цитируемое в нн: 122). Эти три картины воспроизведены также в двух альбомах (*Kandinsky 1901–1913*; *Текст художника* - 16, 22, 37).

Три картины, выбранные Кандинским в 1913 г., были репродуцированы в английском переводе «О духовном в искусстве» Майкла Т.Х. Садлера наравне с «Композицией II» и пятью произведениями классического и нового искусства из изданий Пипера. Тот же набор репродукций предусматривался для готовившегося в московском издательстве «Искусство» издания второй русской редакции трактата.

P3PK13;4



№ 445-1 ИМПРЕССИЯ II (МОСКВА)

Impression II (Moskau)

1911.

Холст, масло. 120х140 см. Из берлинского собрания немецкого промышленника и мецената Бернарда Келера; была уничтожена во время Второй мировой войны. *Catalogue Raisonné of the Oil-Paintings* 1 #373. В мес сохранилась написанная и датированная 20 декабря 1911 г. рукой Габриэле Мюнтер и подписанная Кандинским рукопись посвященного этой картине пояснительно

го текста «Zum Bild "Moskau"» («К картине "Москва"»; см. *Gesammelte Schriften* 1 : 441). В этом тексте картина названа «Improvisation Moskau» («Импровизация Москва»). В английском переводе Садлера картина ошибочно названа «Импрессией 4» (*The Art of Spiritual Harmony 1914 / Concerning the Spiritual in Art 2006*).



№ 446-1 ИМПРОВИЗАЦИЯ 29

Improvisation 29

1912.

Холст, масло. 95 х 107,5 см. Музей искусства, Филадельфия, Собрание Луизы и Вальтера Аренсберг. *Catalogue Raisonné of the Oil-Paintings* №441. В 1913 г. находилась в чикагском собрании американского адвоката, художественного критика

и коллекционера Артура Джерома Эдди. Согласно одному из Домашних каталогов Кандинского картина имела второе название, «Schwan» («Лебедь»; фк *Hauskataloge Bilder* III №160).

P1PK1-3;4



447-1 МАЛЕНЬКИЕ РАДОСТИ

Kleine Freuden

1913.

Холст, масло. 109,8 x 119,7 см. Музей Соломона Р. Гуттенхайма, Нью-Йорк. *Catalogue Raisonné of the Oil-Paintings* : #466. В 1913 г. находилась в амстердамском собрании Виллема Беффиа. В мез сохранилась рукопись посвященного этой картине пояснительно-

го текста Кандинского с авторской датировкой июнем 1913 г.: «Das Bild "Kleine Freuden"» («Картина "Маленькие радости"»; русский перевод – *Избранные труды* : 313–315).

Картини Кандинского в итальянском издании 1940 г.

Для последнего прижизненного издания «О духовном в искусстве», итальянского перевода 1940 г., «Della Spiritualità nell'arte», Кандинский заменил репродукции всех своих картин четырьмя новыми по следующему принципу: «(...) предпочитаю дать (...) может быть, одну старую ("довоенную"), как говорили до прошлого сентября) и другие поновее, с тем чтобы завершить одной совсем "свежей"» (письмо Кандинского переводчику Колонна ди Чезаро от 22 февраля 1940 г.; подробно цитируется в ин.: 122). В этом же письме Кандинский советовал ди Чезаро сделать клише с репродукций в немецких изданиях (нзп2, нзп1), поскольку сам не имел фотографий этих картин, добавляя, что фотографии картины Рафаэля и Равенской мозаики, должно быть, трудно найти в Италии (*Kandinsky & Colonna di Cesaro Correspondence* - 125).

Согласно пожеланиям художника, в итальянском издании воспроизведены четыре картины – две, созданные до Первой мировой войны, репродукции которых были напечатаны в альбомах (*Kandinsky*

1901–1913; *Текст художника* - 17, 33), и две более поздние работы 1920–1930-х гг. Среди предложенных Кандинским для итальянского перевода репродукций новых своих работ заслуживает особого внимания картина «Лирика». В альманахе «Синий всадник» она была воспроизведена на одном развороте с немецкой иллюстрацией к сказкам братьев Гримм, исполненной в стиле Biedermeier. Их принципиальной сопоставимости посвящена статья Франца Марка «Две картины». Сравнение репродуцированных в *pendant* произведений призвано показать, что новое искусство способно достичь не меньшей глубины художественной выразительности, чем традиционное (см. *Der blaue Reiter* - 9). «Лирика» выступает в качестве одного из примеров «нового искусства», которые приводит Кандинский в конспекте занятия в рамках летнего семестра 1932 г. в Баухаузе; он демонстрирует при этом студентам вырезанную из альманаха страницу (Bilders-Atlas Kunst # 32, см. *Unterricht am Bauhaus* 11-50; см. также *Unterricht am Bauhaus* 1-50 - 412).

P1PK1-3;4



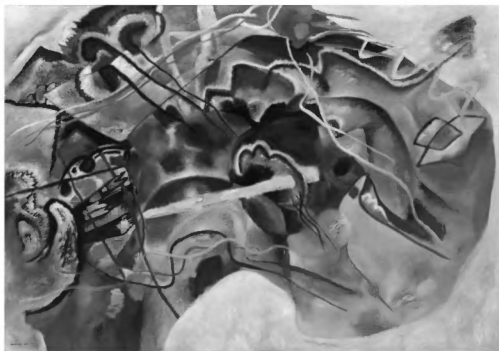
№ 449-1 ЛИРИКА

Lyrisches

1911.

Холст, масло. 94 х 130 см. Музей Бойманса — ван Бенингена, Роттердам. *Catalogue Raisonné of the Oil-Paintings* I, #377. Название «Лирика» — см. запись на русском языке в одном из Домашних каталогов художника, фк *Hauskataloge Bilder II* #118, а также *Текст художника* - 17, 57). Согласно Домашнему каталогу III, имела также подзаголовок «Gedicht» («Стихотворение»)

или «Pferdchen» («Лошадка»); см. фк *Hauskataloge Bilder III* - 118. Воспроизведена в альманахе «Синий всадник» (*Der Blaue Reiter* - 9). Репродукция картины использовалась Кандинским в Баухаузе во время летнего семестра 1932 г. (*Bilder-Atlas Kunst* #32, см. *Unterricht am Bauhaus II* - 50; см. также *Unterricht am Bauhaus I* - 50 - 412)



№ 450-1 КАРТИНА С БЕЛОЙ КАЙМОЙ
(МОСКВА)

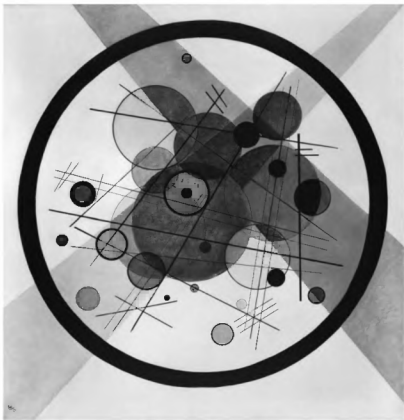
Bild mit weißem Rand (Moskau)

1913

Холст, масло. 140,3 x 200,3 см. Музей Соломона Р. Гугенхайма, Нью-Йорк. *Catalogue Raisonné of the Oil-Paintings* : #465. Этой картине посвящен пояснительный текст художника, напечатанный в немецком

альбоме (*Kandinsky 1901–1913*; русский перевод – см. *Избранные труды* : 309–312). Воспроизведена в альбоме (Текст художника : 33).

P1PK1:3;4



□ 451-1 Круги в кругу
Kreise im Kreis

1923

Холст, масло. 97х95 см. Музей искусств,
Филадельфия, Собрание Луизы и Вальтера
Аренсберг. *Catalogue Raisonné of the Oil-
Paintings* II #702. Картина участвовала
во многих выставках 1920-х гг.

Ц 453-1 Композиция IX

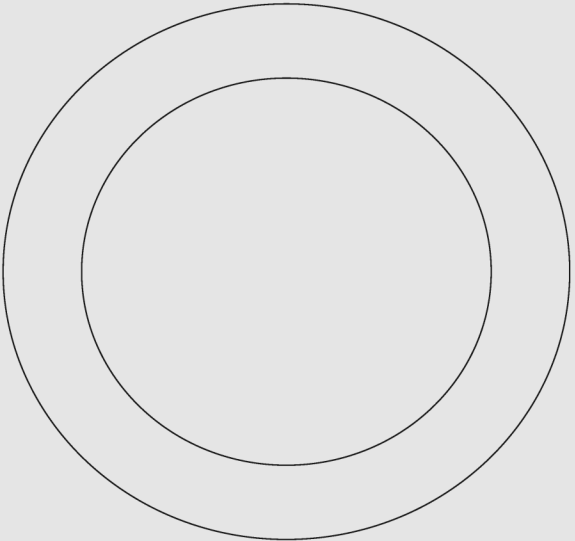
Composition IX

1936.

Холст, масло. 114 x 195 см. Национальный музей современного искусства – Центр им. Жоржа Помпиду, Париж. *Catalogue Raisonné of the Oil-Paintings II* #1064. Картина имела и другое, также французское, авторское название: «L'Un et l'Autre» («Один и другой») к *Hauskataloge Bilder IV* #626. Она выстав-лялась в парижской галерее «Jeu de Paume» в 1938 г.

P1PK1-3;4





ОПИСАНИЕ ИСТОЧНИКОВ

НЕМЕЦКИЕ

РЕДАКЦИИ

РУССКИЕ

РЕДАКЦИИ

ОПИСАНИЕ НЕМЕЦКОХ РЕДАКЦИЙ

1 УИТЕКСТ КНИЖИ, «ЯЗЫК КРАСОК» (II)

Рукописный текст рукой Кандинского. Хранится в м.с. 115 нумерованных листов 16,5 x 21 см (разрезанные вдоль пополам листы 33 x 21 см). Плотная бумага верже REICHSLER PAPIER CM. N°-122.

Название «Farbensprache» («Язык красок») написано простым карандашом, текст—черными чернилами на одной стороне листа (дополнения—на стороне verso отдельных листов); авторская правка простым и синим карандашами. Нумерация стр. 1–115 справа сверху черными чернилами, на первой странице—простым карандашом.

Недатированная рукопись, представляющая собой Уртект книги «О духовном в искусстве». Публикация—*Gesammelte Schriften*: 289–312. Ее создание приходится на период интенсивного сотрудничества Кандинского с композитором Фомой Гартманом в конце 1908–начале 1909 г. *Terminus post quem* для этой рукописи определяется содержащимися в ней ссылками на публикации 1908 г.: на стр. 4 (*ibidem*: 290) упомянута статья Франца Фрейденберга, опубликованная в трех номерах лейпцигского журнала «Die Übersinnliche Welt» за январь–март 1908 г. (*Freudenberg Über Spaltung der*

Persönlichkeit); на стр. 85 (*Gesammelte Schriften*: 307) имеется ссылка на напечатанную в каталоге Пятнадцатой выставки берлинского «Сецессиона» 1908 г. речь его президента Макса Либермана; на стр. 9 (*ibidem*: 291)—ссылка на появившиеся в # 35 и 36 издававшегося в Париже художником Алексисом Метропомом-Жаном журналы «Les Tendances Nouvelles» статьи Анри Ровеля (*Rovel Les lois d'harmonie*; *idem Les lois d'harmonie* II). Отметим, кроме того, рисунок карандашом и тушью на стр. 10. Рисунок воспроизводит композицию картины Кандинского «Кринолины» 1909 г. (см. репродукцию рисунка в *Gesammelte Schriften*: 291), а также процитированный на стр. 88 (*ibidem*: 308) афоризм композитора Роберта Шумана «Licht senden in die Tiefe des menschlichen Herzens—des Künstlers Beruf!» («Посылать свет в глубины человеческого сердца—призвание художника!»), см. *Schumann Gesammelte Schriften* II: 473), который был записан Кандинским на странице отрывного календаря за 17 мая 1909 г. (хранится в м.с). *Terminus ante quem* для этой рукописи 3 августа 1909 г.—дата завершения гипотетической первой немецкой рукописи «О духовном в искусстве», сохранившейся частью машинописной копии которой является, как мы считаем, машинопись N°11.

2 ПЕРВАЯ НЕМЕЦКАЯ РЕДАКЦИЯ

2.1 СОСТАВ ПЕРВОЙ НЕМЕЦКОЙ РЕДАКЦИИ

Первая законченная немецкая редакция «О духовном в искусстве» (N°1) сохранилась в м.с в виде полного корпуса материалов, состоящего из двух частей и включающего в себя как машинописные (N°1 M1), так и рукописные фрагменты: рукописи, написанные рукой Кандинского (N°1 PK4), рукой Мюнтер (N°1 PK3), а также рукой неизвестного переписчика (две рукописи готического курсивом: N°1 PK1 и N°1 PK2). Все эти составные части корпуса первой немецкой редакции трактата несут на себе следы орфографической и стилистической правки, внесенной в текст как Габриэлем Мюнтер, так и неустановленными корректорами. В PK имеется лишь второй экземпляр последней стр. 34 машинописи (N°1 M2).

2.1.1 ОБЩЕЕ ОПИСАНИЕ
КОРПУСА ПЕРВОЙ НЕМЕЦКОЙ РЕДАКЦИИ

Корпус первой немецкой редакции трактата в м.с состоит из двух больших частей, каждая из которых завернута отдельно, а затем обе части вместе, в сложенные вдвое три больших нумерованных листа 33 x 42 см: общая обложка и обложка второй части

—плотная бумага верхе с филигранью
KESCHADELER PAPIER; обложка первой части
бумага гладкая, плотная, в синюю линейку,
без водяных знаков, предположительно,
немецкого производства.

Весь материал корпуса и отдельно его
первая часть завернуты в листы бумаги
с темно-синим штампом в три строки на
первой странице: «W. Kandinsky / Ainmiller-
str. 38 II / München», вторая же часть завер-
нута в лист с точно таким же темно-синим
штампом на первой странице, в котором,
однако, указан другой адрес: «Ainmillerstr.
36/III». Чему соответствует первый адрес,
установить не удалось; можно предполо-
жить ошибку. Второй же—действительный
адрес, по которому художник проживал с
сентября 1908 по октябрь 1909 гг., занимая
квартиру отдельно от Мюнтер в строении
№2 дома 36 по Айнимиллерштрассе, пока не
переехал в строение №1 того же дома уже
вместе с Мюнтер, где и оставался до начала
Первой мировой войны; см., например, за-
писи в дневнике Мюнтер о переезде из
дома 36/II в дом 36/III (*Hoberg Kandinsky und
Münter* 49).

Общее название в четыре строки,
«Über das Geistige in der Kunst (insbesondere
Malerei)» («О духовном в искусстве (пре-
имущественно живописи)»), и названия
первой и второй части, «A. Allgemeines»
 («А. Общее») и «B. Malerei» («Б. Живопись»),
написаны простым карандашом рукой Кан-
дinsky по посредству листов-обложек. На
последней странице обложки первой части
—обрывок первой фразы из главы I, «Введе-
ние» (нзп1, ии 414:7 *Jedes Kunstwerk ist
Kind*; ср. Каждое произведение — это дитя),
написанный синими чернилами готическим
курсивом неизвестной рукой (чтобы прочи-
тать, следует перевернуть лист).

Первая часть

Inhalt (Содержание)—

рукопись н1рк1, одна нумер. стр.

Vorwort (Предисловие)—

машинопись н1м1, одна нумер. стр.

Глава I, «Einleitung» («Введение»),—

рукопись н1рк1, стр. 1–11.

Глава II, «Bewegung» («Движение»),—

рукопись н1рк1, стр. 11–20.

Глава III, «Geistige Wendung»

(«Духовный поворот»),—

рукопись н1рк1, стр. 20–39.

Глава IV, «Die Pyramide» («Пирамида»),—

рукопись н1рк1, стр. 40–44.

Вторая часть

Глава V, «Wirkung der Farbe»

(«Действие красок»),—рукопись

н1рк3, стр. 1–10.

Глава VI, «Farbensprache» («Язык кра-
сок»),—рукопись н1рк2, стр. 11–12;

далее машинопись н1м1, стр. 1–2; ру-
кописная вставка Кандinsky—руко-

пись н1рк4, стр. 9–9.к машинописи

н1м1, стр. 2; машинопись н1м1, стр. 2–

8 и 10–21 (стр. 9 отсутствует, хотя про-

пуска текста нет. см. ниже, ии 122 п. 2–

1).

Глава VII, «Theorie» («Теория»),—

машинопись н1м1, стр. 21–30.

Глава VIII, «Kunstwerk und Künstler»

(«Произведение искусства и худож-

ник»),—машинопись н1м1, стр. 30–

34; рукописная вставка Мюнтер—одна

нумер. стр. к машинописи н1м1, стр.

33; стр. 34 также в машинописном эк-

земпларе н1м2.

Таблицы I–III—рукопись н1рк4,

три нумер. листа. См. ии 122 слл.

2.1.2 Разнородность корпуса

первой немецкой редакции и вопрос

о датировке отдельных ее частей

Разнородность, представляющаяся нам ос-
новной характеристикой корпуса первой
немецкой редакции, существенно ослож-
няет неизбежно встающий перед исследо-
вателями вопрос о датировке отдельных
ее составляющих. Единственное, что в этой
связи представляется более или менее оче-
видным, это то, что к наиболее ранним ча-
стям корпуса относятся машинописи н1м1
и рукописи готическим курсивом н1рк1 и
н1рк2, в то время как к более поздним—ру-
кописные тексты, написанные Мюнтер
(н1рк3) и Кандinsky (н1рк4).

Принимая во внимание неоднород-
ность материалов, входящих в состав кор-
пуса первой немецкой редакции, прихо-
дится заново поставить вопрос о том, к чему
относятся напечатанные внизу стр. 34 ма-
шинописи н1м1 место и дата: «Munich,
Oberbayern, 3. August 1909». Дело в том,
что эта единственная во всем раннем не-
мецком корпусе «О духовном в искусстве»
датировка в посвященной Кандinsky на-
учной литературе продолжает приниматься
за датировку всей первой немецкой редак-
ции трактата (см. *Hahl-Fontaine Die viel-
fältigen Varianten der Schrift* 155). Однако
еще в первом научном издании «О духов-
ном в искусстве» на английском языке его
составитель, британский искусствовед
Питер Берго, приводя эту дату во вступи-
тельную статью, упоминал также наличие в
мес, помимо датированной 3 августа 1909 г.
машинописи, также «большого количества
рукописных записей, основная часть кото-
рых не поддается точной датировке» (*On
the Spiritual in Art* 1982 114).

Вопрос о неоднородности корпуса пер-
вой немецкой редакции был впервые все-
сторонне рассмотрен швейцарским иску-
ствоведом Маттиасом Хальдеманом, кото-
рый на основании анализа всех дошедших

до нас ее материалов предложил оставить датировку 3 августа 1909 г. для одной только машинописной их части (н1м1) и датировать все другие части 1910 г.: первой его половиной—рукописи готическим курсивом (н1рк1 и н1рк2), а второй—рукописные тексты, написанные Мюнтер (н1рк3) и Кандинским (н1рк4); см. *Haldemann Kandinskys Abstraktion* 271–274. Сегодня предложенная Хальдеманом датировка может быть уточнена в свете нашего современного знания полной истории книги и с помощью текстологического анализа всех документов, входящих в состав корпуса первой немецкой редакции «О духовном в искусстве», и их сопоставления с подготовительными материалами к ней (см. три опубликованных в н-б08:5, б10:5 и н-б12:5 Черновика содержания: *н1рк7, *н1рк8, *н1рк9) и с прототекстом трактата Кандинского—«Языком красок» (II), а также с первой русской редакцией трактата (н1).

2.2 ОПИСАНИЕ И ДАТИРОВКА ОТДЕЛЬНЫХ СОСТАВНЫХ ЧАСТЕЙ ПЕРВОЙ НЕМЕЦКОЙ РЕДАКЦИИ

2.2.1 МАШИНОПИСИ Н1М1 И Н1М2

н1м1. Хранится в мес. 35 листов 33 x 20,7 см. Тонкая бумага верже неизвестного производства.

Одна нумерованная страница (на которой напечатан текст Предисловия); последовательный текст во второй части корпуса первой немецкой редакции, содержащий продолжение и окончание главы VI, главу VII и главу VIII. стр. 1 нумерованная, далее машинописная нумерация стр. 2–8 и 10–34 вверх по центру. Отсутствие стр. 9 не означает пропуска текста. В начале стр. 10 четыре строки зачеркнуты простым карандашом: в них повторяется текст, которым заканчивается стр. 8. Это можно либо объяснить ошибкой машинистки, либо предположить, что стр. 1–8 и 10–34 относятся к двум разным машинописным спискам, напечатанным на одной и той же машинке.

Машинописный текст напечатан синим шрифтом на одной стороне листа, за исключением стр. 28–32, напечатанных черным шрифтом. Все машинописные страницы являются, скорее всего, оригинальными первыми копиями. Они не различаются ни по качеству бумаги, ни по размеру шрифта, однако черным шрифтом текст напечатан с меньшим межстрочным интервалом, так что на каждой странице получается больше строк.

н1м2. Еще один экземпляр стр. 34. фк «Über das Geistige in der Kunst» VK 400-1 лист 33 x 20,7 см. Бумага пожелтевшая, без водяных знаков. Машинопись синим шрифтом, такая же, как в н1м1.

Синяя и черная машинописи н1м1 точно стыкуются друг с другом; по всей вероятности, они относятся к одному и тому же экземпляру и могут быть датированы одинаково. Машинка, на которой напечатан текст первой немецкой редакции, отличается от той, на которой были впечатаны на латинице (очевидно, в Москве) иностранные имена, наименования, цитаты и библиографические данные в русской машинописи н1м3, стр. 38–68: шрифт в машинописи н1м1 (и н1м2) крупнее.

Правка простым карандашом и черными чернилами рукой Мюнтер, а также незначительная правка простым карандашом неизвестной рукой касается исключительно языка и стиля (правка на стр. 28–32 черным шрифтом только простым карандашом рукой Мюнтер). Содержательные дополнения вписаны коричневыми чернилами рукой Мюнтер; на стр. 33 ее рукой продолжен коричневыми чернилами текст примечания (см. н3п1, н-б65:11–24, а также 1565:11–24), причем конец этого дополнения написан на отдельном, отрезанном сверху, листе 27,5 x 20,7 см той же бумаги верже неизвестного производства, что и вся машинопись н1м1: лист нумерованный, в скобках напечатано «Fortsetzung der Anm

<erlung> S. 33» («Продолжение примечания стр. 33»). Среди дополнений черными чернилами и простым карандашом рукой Кандинского отметим вписанные в машинописи н1м1 все отсылки к Таблицам I, II и III, (см. II 122-1) а также вписанные простым карандашом библиографические данные книги Никодима Кондакова (см. примечание н3п1, н-б510:1, и 1510:18–20). На стр. 34 машинописного экземпляра н1м2 исправления и дополнения простым карандашом, которых нет в экземпляре н1м1, сделаны Кандинским: см. 1567:12–16 и 1567:16.

Машинописный текст является наиболее ранней частью всего корпуса первой немецкой редакции трактата на стр. 34

liegende Rot muss aber kalt sein, da das Warm des Rot mit Kalt des Blau sich nicht mischen lässt (durch kein Verfahren was auch auf dem Gebiete des geistigen stimmt).

Violett ist also ein abgekühltes Rot im physischen und psychischen Sinne. Es hat deswegen etwas krankhaftes, erlöschendes, hat etwas trauriges in sich. Diese Farbe wird nicht umsonst als passende für Kleider alter Frauen benahigt. Die Chinesen brauchen sie direkt als Farbe der Frauenkleider. Es ist dem Klange Ähnlich des englischen Horns, der Schalmel und in der Tiefe den tiefen Tönen der Holzinstrumente (z.B. ^{Flauto} ~~Saxof~~ ¹⁾).

Beide letzte Farben, die aus einem Summieren von Rot mit Gelb oder Blau entstehen, sind von einem wenig stabilen Gleichgewicht. Bei der Mischung der Farben beobachtet man die Neigung denselben, das Gleichgewicht zu verlieren. Man bekommt das Gefühl eines Seiltänzers, welcher aufpassen und nach beiden Seiten fortwährend balancieren muß. Wo bedingt Orange und hört das Gelb das Rot auf? Wo ist die Grenze des Violetts, welche es streng von Rot oder Blau trennt? 2)

Beide letzten Farben (Orange und Violett) sind der vierte und letzte Gegensatz im Farbenreiche der einfachen primitiven Farbentöne, wobei sie zueinander stehen im physikalischen Sinne so wie die des dritten Gegensatzes (Rot und Grün), d.h. als Komplementärfarben. (S. Tabelle II).

Wie ein grosser Kreis, wie eine sich in den Schwanz beissende Schlange (Symbol der Unendlichkeit und Ewigkeit) stehen vor uns die sechs Farben, die in Pharen drei große Gegensätze bilden. Und rechts und links die zwei grossen Möglichkeiten des Schweigens; das des Todes und das der Geburt. (S. Tabelle III)

-
- 1) Unter Künstlern antwortet man manchmal scherzweise auf die Frage nach Befinden: "ganz Violett", was nichts erfreuliches bedeutet.
 - 2) Das Violett hat auch eine Neigung zum Lila zu übergehen. Und wann endet dies und fängt das andere an?

машинописного экземпляра n1m2 сам художник написал простым карандашом: «1. Abschrift des "Geistigen"» («1-я копия "Духовного"»). Машинописная датировка 3 августа 1909 г. (год подчеркнут двойной чертой) в конце машинописи относится, скорее всего, ко дню завершения самой ранней (несохранившейся) гипотетической авторской рукописи книги, с которой, возможно, был напечатан машинописный текст и на странице которой, по-видимому, указывают отсылки в трех Черновиках содержания (см. §608-5, §610-5 и §612-5). Отметим как весьма вероятную аналогию, что дата в конце русской машинописи n1m3 повторяет дату в рукописи n1rk3, с которой машинописный текст был напечатан «Murnag (Oberbayern) и Москва 1910 г.».

Вопрос же о датировке самой машинописи n1m1 остается открытым, хотя, зная желание Кандинского увидеть свое произведение опубликованным как можно скорее и учитывая, насколько быстро в октябре–ноябре 1910 г. будет перепечатана на машинке рукопись n1rk1, можно предположить, что точно так же годом ранее перепечатка последовала непосредственно за завершением работы над немецкой рукописью. Нет сомнения, что осенью 1909 г. Кандинский послал как в издательство Георга Мюллера, так и Альфреду Кубину именно машинописную версию книги, см. *Haldemann Kandinsky's Abstraktion* 272; см. также н. 122 *слл.* Во всяком случае, 15 октября 1909 г. – дату отказа в публикации рукописи, полученного художником от Мюллера, – можно с уверенностью принять за terminus ante quem для машинописи n1m1.

□ 460-1

Машинопись n1m1 первой немецкой редакции «О духовном в искусстве», с рукописными дополнениями Кандинского, стр. 16, стр. 16, 1909, мес. Мюнхен

2.2.2 Рукописи готическим курсивом

n1rk1 и n1rk2

Рукописи неизвестной рукой позднего готического письма, так называемая фрактур. Хранятся в мес. n1rk1: одна нумерованная страница с текстом. Содержания, последовательный текст, содержащий главы I, II, III и IV, нумерованные стр. 1–44. n1rk2: начало главы VI, стр. 11–12. 47 листов 33 x 21 см. Бумага гладкая, плотная, в синюю линейку, предположительно, немецкого производства.

Рукописный текст синими чернилами готическим курсивом на одной стороне листа; стр. 1–3 отличаются от других, так как текст там написан на неразрезанном двойном листе 33 x 42 см и поэтому стр. 2 оказывается на стороне verso. Рукопись n1rk1: нумерация стр. 1–44 справа сверху синими чернилами неизвестной рукой. Рукопись n1rk2: нумерация стр. 11, 12 справа сверху простым карандашом рукой Кандинского, заменяет прежние, простым карандашом неизвестной рукой проставленные номера страниц, соответственно, 10 и 2.

Несколько слов правки в рукописи n1rk1: готическим курсивом простым карандашом неизвестной рукой (частично, возможно, и рукой Монтер); правка обычной латиницей рукой Монтер и ближе к концу – рукой Кандинского; правка черными чернилами также обычной латиницей, рукой Монтер. Наконец, рукой Монтер посредине стр. 1 рукописи n1rk1, над заглавием главы I, «Einleitung» («Введение»), написано черными чернилами название всей первой части и подчеркнуто двумя чертами: «A. Allgemeines» («А. Общее»). Правка касается преимущественно формы, языка и стиля (орфография и грамматика, порядок слов, лексический отбор, пунктуация, разделе-

ние на абзацы, отступы). Содержательные исправления простым карандашом рукой Кандинского на стр. 34 относятся к примечанию к главе III (см.

□ 122, ср. n3p1.н. 450:21); см. также 450:28–451:20 и 451:20.

Датировка рукописей готическим курсивом точно установлена быть не может. Швейцарский искусствовед Маттиас Хальдеман (*Haldemann Kandinsky's Abstraktion* 271–272) предполагает, что рукописные части готическим курсивом (так же как и рукописи Монтер, n1rk3, обычной латиницей; см. ниже) должны датироваться временем между февралем и июлем 1910 г. и представляют собой текст, заново переписанный Кандинским по рекомендации писателя Густава Мейнкна и посланный в разные издательства, в частности, Рейнхарду Пилперу, во второй прием, весной или в начале лета 1910 г. Хальдеман (*ibidem* 272) приводит в качестве terminus post quem для появления рукописей готическим курсивом выход в 1910 г. второго немецкого издания книги Пола Синьяка «От Эжена Делакруа к неомимпрессионизму» (*Signac Von Delacroix zum Neo-Impressionismus* 1910), на которое Кандинский ссылается в примечании к главе III немецких изданий «О духовном в искусстве» (см. n3p1.н. 457:17). На это можно, однако, возразить, что на стр. 37 рукописи n1rk1 упомянуты лишь автор и заглавие сочинения Синьяка, но не указаны его выходные данные (см. 457:20). Следовательно, нельзя исключить, что в редакции n1 Кандинский имел в виду первое немецкое издание книги Синьяка 1903 г. (*Signac Von Delacroix zum Neo-Impressionismus* 1903). Наиболее же поздней датой, эксплицитно указанной в рукописи n1rk1, является дата выхода восьмой книжки журнала «Kunst und Künstler» (май 1909), упоминающейся в главе III «О духовном в искусстве». Там цитируется статья Анри Матисса «Заметки живописца», немецкий перевод которой был напечатан в этой журнальной книжке (*Matisse Notizen eines Ma-*

lers). Отметим, что эта дата предшествует принятой нами за дату окончания работы Кандинского над несохранившейся гипотетической первоначальной рукописью первой немецкой редакции трактата (3 августа 1909 г.).

Втором аргументом, выдвинутым Хальдеманом в пользу датировки рукописей готическим курсивом 1910 г. (*Haldemann-Kandinskys Abstraktion* -274), является упоминание Кандинским на стр. 12 рукописи н1рк2, в начале главы vi, понятия «чисто живописная композиция» (см. н3п1. н1: 475-9-10 *die rein malerische Komposition*). По мнению швейцарского исследователя, это выражение восходит к платому «Письму из Мюнхена» («Аполлон» #11, октябрь-ноябрь 1910), где речь идет об элементах «будущей, уже грядущей композиции, композиции чисто, беспредельно, исключительно живописной, основанной на открытом законе сочетания, движения, созвучия и противозвучия форм-рисуночной и красочной» (*Избранные труды* 1-80). Действительно, учение о чисто живописной композиции получило основное развитие в предположительно позднейшей части корпуса первой немецкой редакции-в рукописной вставке в главу vi (рукопись Кандинского н1рк4), датировка которой также не может быть точно установлена, но имеет в качестве бесспорного *terminus ante quem* октябрь 1910 г. (см. об этом ниже. н1: 122 п.2-2-4). Следует, однако, принять во внимание, что учение о чисто живописной композиции явилось результатом длительного развития теории Кандинского, начало которому было положено разработкой понятия «красочной композиции» («*Farbenkomposition*») в одном из ранних текстов 1904 г. корпуса «Языка красок» (i), и что мы обнаруживаем пассаж о «вплеске эманированной композиции красок, форм» также в датированной 3 августа 1909 г. машинописи н1м1 в главе vii (см. н3п1. н1: 53б: 27-28 *von ganz emanzipierter Farben-, Formenkomposition*). Так что само по себе употребление выраже-

ния «чисто живописная композиция» в рукописи н1рк2 нельзя считать достаточным основанием для ее поздней датировки.

Привимом к аргументам Хальдеманна одно косвенное доказательство датировки 1910 г. Это письмо Монтер Кандинскому из Мюнхена в Москву от 17 ноября 1910 г., в котором она сообщает художнику: «Накопец начала читать твою брошюру», -и предлагает ему одно исправление на стр. 2 (см. *mes Briefe von Münster an Kandinsky*). Художник, однако, отклоняет его в ответном письме от 9/22 ноября (*mes Briefe von Münster an Kandinsky*), объясняя ей, что она неправильно прочтала рукопись, приняв слово «Anfang» («начало») за «Umfang» («объем»). Ср. текст второго немецкого издания Пилера (н3п1. н1: 475:15-16 *Unsere Seele, die nach der langen materialistischen Periode erst im Anfang des Erwachens ist; cp.* Наша душа, которая после долгого материалистического периода находится только в начале пробуждения). Монтер предлагала заменить неправильно прочитанное его слово «Umfang» (объем) на «Zustand» (состояние). Указанный Монтер пассаж действительно находится на стр. 2 рукописи н1рк1. Остается открытым вопрос, как понимать процитированное выше сообщение Монтер от 17 ноября 1910 г., что она «начала читать» «брошюру» Кандинского. Наиболее убедительным нам представляется предположение, что до ноября 1910 г. Монтер не читала рукописи н1рк1, поскольку эта рукопись приблизительно к тому времени и была создана. Даже если согласиться с немецкой исследовательницей Еленой Халь-Фонтейн в том, что при исключительном ревнивном отношении к своему тексту и устойчивом недоверии к чужой правке Кандинский долго не мог решиться дать его на корректуру даже Монтер (*Hahl-Fontaine Die vielfältigen Varianten der Schrift* -161), все же весьма сомнительно, чтобы она целый год не имела доступа к первоначально важному для близкого ей человека тексту.

Однако несмотря на то, что все эти аргументы в пользу столь поздней датировки рукописей готическим курсивом могут быть сегодня оспорены, сравнительный анализ всех составных частей первой немецкой редакции позволяет решить вопрос в пользу предложенной Хальдеманом датировки этих рукописей 1910 г.

Так, гипотетическое решение вопроса о времени создания рукописи н1рк1 возможно лишь при условии тщательного рассмотрения ее места в корпусе первой немецкой редакции трактата, соотношения с другими материалами этого корпуса, прежде всего с машинописью н1м1, и целостного анализа всего процесса трансформации раннего текста «Язык красок» (ii) в книгу «О духовном в искусстве», одним из этапов которого является первая немецкая редакция. Напомним, что в этом процессе текст машинописи н1м1, ставший канву последних глав vi-viii будущего трактата Кандинского, не претерпел существенных структурных изменений и следовал основным линиям, намеченным в «Языке красок» (ii), в то время как подготовительный материал первой части трактата, прежде чем войти в рукописи н1рк1, был не раз перекроен и переписан. Это означает, что сохранившийся в машинописи текст представляет собой ту часть первой немецкой редакции, которая сложилась ранее всего. Нумерация в машинописи н1м1 последних глав vii-viii позволяет, однако, предположить, что ко времени перечисленных гипотетической первоначальной рукописи общая структура книги была уже определена и первые главы также были уже написаны и заняли свои окончательные места в этой структуре, хотя позднее и потребовалась ее переработка.

Можно предположить, что в августе 1909 г. Кандинский, продолжая работать над первой частью трактата, отдал в перепечатку сначала вторую его часть, посвященную анализу изолированной краски (начиная с соответствующего места в главе

vi и до конца), которая была напечатана как отдельный текст, с нумерацией страниц 1–34. Глава v, возможно, еще не обрела к тому времени своего окончательного места в книге, о чем свидетельствует Черновик содержания #1, показывающий, как перемещение этой главы из начала в середину будущего трактата повлекло за собой окончательное оформление двучастной структуры текста (см. *n1rk7, н-608.8 и 608.23).

Точно так же, на наш взгляд, следует объяснить наличие в корпусе первой немецкой редакции двух рукописных страниц в начале главы vi (стр. 11 и 12 рукописи n1rk2) тем, что, в отличие от остальной части главы, которая соответствует монолитному последовательному тексту из «Языка красок» (ii), эти две страницы имеют источником другой пассаж: из того же сочинения и поэтому потребовали более длительной переработки при интегрировании их в общий текст трактата (см. также §474–8). Если наше рассуждение верно, то оба написанных готическим курсивом фрагмента «О духовном в искусстве» соответствуют первой части утраченной первоначальной рукописи, над которой художник продолжал работать после 3 августа 1909 г. и которую, следовательно, он отдал в переписку (готическим курсивом) позднее, чем была перепечатана вторая часть этой гипотетической рукописи. Кроме того, едва ли не более многочисленные, чем в машинописи, орфографические и стилистические исправления, которые мы обнаруживаем в рукописях готическим курсивом, говорят о том, что они и потом продолжали оставаться в работе.

Предположение, что первая и вторая части книги имели разную судьбу, — о чем, возможно, свидетельствуют и разные печати с мюнхенскими адресами на листах, в которые были завернуты обе части, — представляется нам наиболее правдоподобным, поскольку оно позволяет объяснить как самостоятельную нумерацию страниц в машинописи n1m1 и в рукописях n1rk1 и n1rk2, так и такой странный факт, как от-

сутствие в переписанном одновременно со всей первой частью трактата рукописном тексте Содержания упоминания о Предисловии, которое представлено в корпусе первой немецкой редакции более ранним машинописным его текстом (n1m1), напечатанным, очевидно, одновременно со второй частью будущей книги. Отметим, что в первой русской редакции эта непоследовательность была повторена и упоминание о Предисловии отсутствует в Содержании во всех вариантах этой редакции, вплоть до печатного текста #1п1.

2.2.3. Рукопись рукой Мюнтера n1rk3

Хранится в мес. 10 нумерованных листов 33 x 21 см. Плотная бумага верже с филигранью REICHSDALE PAPIER. Вариант первой немецкой редакции главы v, «Действие краски».

Рукописный текст черными чернилами обычной латиницей написан на одной стороне листа, нумерация справа сверху простым карандашом. Рукопись чистая, почти без исправлений, отдельные слова подчеркнуты простым карандашом; на стр. 2 исправление простым карандашом рукой Кандинского (см. /466:29). Названия второй части трактата и главы v на стр. 1 написаны рукой Мюнтера черными чернилами в три строки и подчеркнуты: «B. Malerei / v / Wirkung der Farbe» («Б. Живопись / vi / Действие краски»).

Дата создания рукописи n1rk3 точно установлена быть не может, но есть все основания полагать, что данный вариант является более поздним элементом первой немецкой редакции, чем машинописи n1m1 и рукописи готическим курсивом n1rk1 и n1rk2, и что он не был частью материала, разосланного Кандинским осенью 1909–начале 1910 гг. издателям и друзьям. Предлагаемая Маттиасом Хальдеманом датировка рукописи Мюнтер первой половинной

1910 г. (Haldemann Kandinskys Abstraktion 274) представляется нам вполне приемлемой, несмотря на то что она никак документально не может быть подтверждена. Вообще для истории «О духовном в искусстве» важна датировка не столько самой рукописи Мюнтер, сколько того текста, с которой она была переписана. Рукопись n1rk3 содержит лишь незначительные исправления и, очевидно, представляет собой белую текст, переписанный с черновиков Кандинского или, что еще более вероятно, с одного из промежуточных вариантов, например, с несохранившейся части рукописи n1rk2.

Единственным временным ориентиром здесь может послужить применение о цветомузыке, связанное с попытками Александры Захаринной-Унковской. В рукописи Мюнтера имя Унковской не упоминают, поскольку текст примечания недописан и оставлено (небольшое) пустое место для продолжения (см. §122–12). Причина этого пропуска непонятна. Оборванная на полуслове фраза свидетельствует, однако, о том, что во времени написания данной рукописи (n1rk3) текст примечания об Унковской должен был уже существовать.

Если принять во внимание, что первый дошедший до нас целиком вариант примечания о цветомузыке содержится в русской рукописи #1rk1 и что в самый разгар работы над работами над ней, в октябре 1910 г., Кандинский получил возможность изучить метод Унковской по присланным ею текстам и таблицам и собрался в Калугу, чтобы лично познакомиться с исследовательницей, то можно предположить, что этим временем и датируется включение в текст примечания в рукописи #1rk1 цитаты из статьи Унковской в журнале «Вестник Теософии» (#1, 1909). Оттиск этой статьи содержался в бандероли, которая была переслана художнику в октябре 1910 г. из Мюнхена в Москву (см. §122–12). Означает ли это, что вся немецкая рукопись Мюнтер была создана уже после возвращения художника из России в Германию в середине декабря 1910 г.?

□ 464-1

Рукопись рукой Мюнтер n1rk3
первой немецкой редакции
«О духовном в искусстве»,
стр. 8, мес, Мюнхен

in 17. Teil

7. Seite 10

9a

Die Form im engeren Sinne ist jedenfalls nicht weiter, wie die Abgrenzung einer Fläche von der anderen. Dies ist ihre Bezeichnung im Äußeren. Da aber aller Äußerer auch unterliegt Inneres in sich bringt (Stärker oder schwächer zum Vorschein Kommend), so hat auch jede Form inneren Inhalt.

Diese zwei Seiten der Form sind selber Zeit ihre zwei Ziele. Und erstell ist die äußere Abgrenzung dann erschöpfend zweckmäßig, wenn sie den inneren Inhalt der Form am Ausdruckvollsten zum Vorschein bringt.

*) Diese Bezeichnung „ausdrucksvoll“ ist richtig zu verstehen: manchmal ist die Form dann ausdrucksvoll, wenn sie gedämpft ist. Die so bringt manchmal gerade dann das Nötige am Ausdruck vollsten, wenn sie nicht bis zur letzten Feinheit geht, sondern nur im Winkel ist, wo die Richtung zu sehen ist.

*) Wenn eine Form gleichgültig wirkt und, wie man es nennt, „nichts sagt“, so ist dieser nicht beachtlich zu verstehen. Es gibt keine Form die überhaupt nichts in der Welt, was nicht sagt. Dieser Satz gelangt aber oft zu unserer Seele nicht und zwar dann, wenn der Gesagte zu uns für uns gleichgültig ist oder, richtiger bezeichnet, nicht an der richtigen Stelle angebracht wird.

*) Die Form ist also die Äußerung des inneren Inhalts. Dies ist ihre Bezeichnung im Inneren.

На наш взгляд, столь поздняя датировка части примечания о цветомузыке в первой русской и первой немецкой редакциях «О духовном в искусстве» не означает, что следует датировать тем же временем и весь текст о хромотерапии в конце главы v, отсутствующий в первой русской редакции, но присутствующий в рукописи н1ркз, и тем более всю эту немецкую рукопись целиком. Во-первых, пассаж о хромотерапии, резюмирующий немецкий перевод книги Артура Осборна Изаа «Сила цвета» (*Eaves Die Kräfte der Farben*), вполне мог быть написан и ранее, а его отсутствие в первой русской редакции нетрудно было бы объяснить просто решением не переводить его на русский язык, чтобы несколько сократить текст. Во-вторых, в том, что касается всего текста примечания, следует иметь в виду, что Кандинский узнал о школе Унковской из писем своей бывшей ученицы Марии Штракш-Гислер в самый разгар работы над первой немецкой редакцией трактата в июне–июле 1909 г., после чего, возможно, вступил с ней в переписку. В таком случае нельзя исключать, что несохранившийся вариант первой немецкой редакции главы v, с которого была переписана рукопись Монтер (н1ркз), мог предшествовать русскому тексту и датироваться приблизительно концом 1909–первой половиной 1910 гг. Что же касается сохранившейся рукописи н1ркз, то она могла быть создана до поездки Кандинского в Россию или во время его пребывания там – например, в ноябре 1910 г., когда Монтер наконец пригласил за чтение «брошюры» художника. Тогда тот факт, что она недописала текст примечания, посвященный методу Унковской, можно было бы объяснить ее желанием дождаться возвращения художника, который, как она знала, должен был специально поехать к Унковской в Калугу и, возможно, внес бы потом в этот текст свои исправления.

□ 466-1

Рукопись рукой Кандинского н1рк4 первой немецкой редакции «О духовном в искусстве», стр. 9^в, 1910, мес., Мюнхен

2.2.4. Рукопись рукой Кандинского н1рк4

Рукописная вставка рукой Кандинского в машинопись н1м1, стр. 2 (глава vi). Хранится в мес. 19 нумерованных листов 33 x 21 см. стр. 9–9. Стр. 9–9. И 9–9. плотная бумага верже с филигранью REISCHADLER PAPIER; стр. 9–9. бумага плотнее, гладкая, без водяных знаков, неизвестного производства, такая же, как использованная для рукописи н1рк1, стр. 16–19. В состав этой рукописи входят также рисунки немецких Таблиц I–III. Описание см. № 122 слл.

Рукописный текст черными чернилами обычной латиницей написан на одной стороне листа. На первой странице вставки (стр. 9) слева сверху простым карандашом по диагонали снизу вверх, предположительно, также Кандинским написано в скобках и подчеркнуто: *im II. Teil* («во II-й части»). В середине той же страницы также сверху простым карандашом написано рукой Монтер «Seite 10» («страница 10»), поверх чего поставлен красным карандашом значок «крестик в круге» и отсылка к стр. 2 («zu 2») (□ 122-1), а на стр. 2 машинописи н1м1 такой же знак красным карандашом, обозначающий рукописную вставку; в рукописи н1рк1 на стр. 53 в соответствующем месте поставлен «крестик» синим карандашом. Нумерация стр. 9–9. черными чернилами справа сверху, на первых пяти страницах (9–9) нумерация страниц подчеркнута красным карандашом. На стр. 9, 9, 9, 9, 9, 9, 9, 9, 9, 9, на полях слева в разных местах написано простым карандашом соответственно «12 Seite», «5. 13», «5. 14», «5. 15», «16», «17», «5. 18», «19». Номер стр. 11 не указан, но на стр. 9, подчеркнуто простым карандашом на полях, – предположительно, в том месте, где должна начинаться стр. 11. Таким образом, весь текст вставки имеет нумерацию карандашом Монтер 10–19, параллельную нумерации

чернилами Кандинского 9–9. Карандашная нумерация явно соответствует не рукописным, а вещающим больше текста машинописным страницам – 19 рукописных страниц Кандинского соответствуют 10 страницам нумерации Монтер. Можно предположить, что эта карандашная разметка, обозначающая начало новых страниц, была сделана позднее, – возможно, одновременно с орфографической и стилистической правкой, внесенной в рукописный текст также простым карандашом рукой Монтер.

Рукописную вставку Кандинского (н1рк4) невозможно точно датировать, поскольку текст ее имеет чисто теоретический характер и не содержит никаких временных ориентиров. Внутри корпуса первой немецкой редакции «О духовном в искусстве» это наиболее существенный и новый в теоретическом отношении текст, который отсутствует в «Языке красок» (ii) и является результатом долгих размышлений художника над определением формы. В нем впервые рассматриваются вопросы о формах материальных и абстрактных, а также подробно излагается учение о принципе внутренней необходимости, которое было лишь намечено в машинописи н1м1. Поэтому нам представляется оправданным предположить определенную временную дистанцию между данным текстом и последующей частью главы vi, написанной летом 1909 г., и датировать вставку Кандинского второй половиной 1910 г., как это делает Маттиас Хальдеман.

При этом следует отметить, что в рукописи н1рк1 русский текст, соответствующий немецкой вставке Кандинского, уже полностью интегрирован в главу vi. Основываясь на этом, Хальдеман (*Haldemann Kandinskys Abstraktion* 272) предложил видеть в рукописи н1рк4 самую существенную из тех вставок, которыми Кандинский дополнил свою немецкую «брошюру» в октябре–ноябре 1910 г., работая в Москве над ее переводом на русский язык, и о которых он писал в Мюнхен Монтер 23 октября /5 ноября (письмо цитируется в № 122).

Можно ли, однако, сделать на этом основании однозначный вывод, что эти созданные в Москве дополнения к первой немецкой редакции трактата были написаны сначала по-русски и затем переведены художником на немецкий язык?

Сравнение бумаги, на которой написана первая русская рукопись $\pi 1 \pi k 1$ и стр. 9, —9, немецкой рукописи $\pi 1 \pi k 4$, свидетельствует, скорее, об обратном. При создании текста вставки в первую немецкую редакцию Кандинский использовал те же два вида бумаги, немецкого (REICHSADELER PAPIER) и неизвестного (скорее всего, также немецкого) производства, что и при написании начальных частей рукописи $\pi 1 \pi k 1$ (стр. 1—19). Последующий русский текст он писал в основном на бумаге русского производства, используя остатки бумаги, привезенной из Германии, лишь для отдельных вставок в рукописи, а также для писем. Так, письмо Сергею Маковскому из Москвы в Петербург от 12 октября 1910 г. (фондак-селя # 1910-9-10) написано на бумаге, вернее, напоминающей ту, на которой напечатана машинопись $\pi 1 m 1$ (предположительно, немецкую). Соответствующий же рукописи $\pi 1 \pi k 4$ русский текст рукописи $\pi 1 \pi k 1$ (стр. 53—71) написан на бумаге, изготовленной на Мирковской писчебумажной фабрике с филигранью *МИРКОВЪ // MIRONOV*. Далее, внимательное сличение рукописной вставки Кандинского в первую немецкую редакцию с соответствующей частью русской рукописи $\pi 1 \pi k 1$ показывает, что не только немецкий текст Кандинского, но и правка в нем, сделанная Мюнтер, должны предшествовать русской рукописи. Так, на стр. 9, немецкой вставки слово «einzig» («единственный»; имеется в виду «ответ», «die Antwort») исправлено рукой Мюнтер на «ewige» («вечный»; см. 1489:16) в соответствующем месте русской рукописи (стр. 64) мы обнаруживаем слово «вечным» ($\pi 1 \pi k 1$, № 80:18).

Учитывая вышеизложенное, мы считаем возможным полагать, что текст немецкой рукописи $\pi 1 \pi k 4$ все-таки предшествовал соответствующему тексту русской рукописи $\pi 1 \pi k 1$, и принять осень 1910 г. — время пребывания Кандинского в Москве, где он работал над русским переводом своего трактата, — за *terminus ante quem* для этого немецкого текста. Этот текст, будучи весьма пространным и исключительно важным для адекватного понимания теоретических идей художника, является, помимо всего прочего, еще и прямым ответом на пожелание уделить в «О духовном в искусстве» больше внимания проблемам формы, рисунка и композиции, высказанное Альфредом Кубином в ноябре 1909 г., и мог быть написан задолго до поездки Кандинского в Москву осенью 1910 г.

3. ВТОРАЯ И ТРЕТЬЯ НЕМЕЦКИЕ РЕДАКЦИИ

Вторая немецкая редакция «О духовном в искусстве» ($\pi 2$) представляет собой переработанный в основном в конце сентября — начале октября 1911 г., после подписания договора с мюнхенским издательством «R. Piper & Co», текст первой немецкой редакции трактата. К редакции $\pi 2$ мы относим текст первого издания книги ($\pi 2 \pi 2$), которое вышло в свет в декабре того же года, а также подготовительные материалы к нему: датированную 28 октября вторую корректуру набора ($\pi 2 \pi 1$), два экземпляра машинописи, непосредственно предшествующие изданию ($\pi 2 m 1$, $\pi 2 m 2$), и пробные оттиски репродукций.

От текста первого издания «О духовном в искусстве» отличается расширенный текст второго издания, вышедшего в том же издательстве в апреле 1912 г. ($\pi 3 \pi 1$), который, вместе с сохранившимися подготовительными материалами к нему (страницы из экземпляра первого издания с правкой, фрагмент написанной рукой Габриэле Мюнтер рукописи с дополнениями, $\pi 3 k 1$; и репродукции на отдельных, вырванных, предположительно, из первого или сигнального экземпляра второго издания книги, страницах; четыре тетрадки, сброшюрованные непосредственно перед выходом второго издания книги), мы рассматриваем как третью немецкую редакцию трактата ($\pi 3$).

3.1 Вторая немецкая редакция:
подготовительные материалы
к первому изданию
«О духовном в искусстве»

3.1.1 Корректурa н2м1

РК «Über das Geistige in der Kunst»
вк 401, 58 листов 39,5 x 18,6 см. Бумага
широкоформатная, желтевшая, без водя-
ных знаков. Вторая корректурa набора
первого немецкого издания «О духов-
ном в искусстве», корректурa н2м1 да-
тирована 28 октября 1911 г. Первая
корректурa, до 4 октября
1911 г., не сохранилась (см. н-122).

Текст типографски напечатан на одной сто-
роне листа, с большими полями снизу и
сверху, правка отсутствует. Печатная нуме-
рация страниц внизу, отдельная для первой
(стр. 1–20) и второй (стр. 1–38) части; две
первые страницы первой части, с текстом
Предисловия и началом главы I, «Введе-
ние», имеют одинаковый номер – каждая.

Корректурa датирована на первой стра-
нице простым карандашом неизвестной
рукой внутри специально для этого пред-
усмотренного фиолетового штампа:
«[2.] Korrektur den [28.10.11]» («[2-я] кор-
ректурa [28.10.11]»). Карандашный текст
(отмеченный нами в квадратных скобках)
принадлежит, возможно, издателю Рейн-
харду Пиперу: той же рукой датирована
корректурa альманаха «Der Blaue Reiter»,
также хранящаяся в РК. Текст корректуры
н2м1 представляет собой уже текст буду-
щей книги, переработанный и расширен-
ный по сравнению с первой немецкой ре-
дакцией, обретший окончательную струк-
туру: именно во второй немецкой коррек-
туре глава VI получает окончательное на-
звание «Formen- und Farbensprache» («Язык
форм и красок»). Помимо стилистических
исправлений и отдельных, часто весьма су-
щественных, содержательных дополнений,

версия корректуры содержит обширные
дополнения к главам VI и VII, а также За-
ключение. Можно предположить, что все
эти новые тексты были написаны в конце
сентября – начале октября 1911 г., в период
между 21 сентября, когда Кандинский по-
лучил от Пипера устное согласие на публи-
кацию книги, и 4 октября, когда ему была
прислана первая (несохранившаяся) кор-
ректурa.

С другой стороны, сличение корректуры
н2м1 с текстом первого издания Пипера
(н2м2) позволяет нам установить, помимо
отдельных отличий при выделении слов,
в пунктуации и орфографии, малочислен-
ные, но существенные содержательные ис-
правления, которые, возможно, были вне-
сены художником в другой экземпляр кор-
ректуры н2м1, отосланный Пиперу в конце
октября, или были сделаны позднее, но до
декабря 1911 г., когда уже печатался тираж
книги. О предположительном существова-
нии еще одного отосланного Кандинским
Пиперу экземпляра второй корректуры,
содержавшего авторскую правку, и о не
согласованной с художником дальнейшей
правке издателя идет речь в письме Кан-
динского Францу Марку от 29 ноября
1911 г. (цитируется в н-122). Кроме того,
в сохранившемся экземпляре корректуры
н2м1 отсутствуют названия всей книги и ее
второй части, нет посвящения Елизавете
Тихеевой, а также Содержания, Таблиц, ил-
люстраций и килографий-выносок. Отме-
тим наконец, что в главе VI корректуры в трех
случаях есть отсылки к Цветной таблице, ко-
торая упомянута там как «Таблица IV».

3.1.2 Машинописные экземпляры н2м1 и н2м2

РК «Über das Geistige in der Kunst»
вк 406. Каждый экземпляр:
84 листа 27 x 21 см. Бумага шерохова-
тая, желтевшая, без водяных знаков.
Два экземпляра одной и той же маши-
нописи, непосредственно предшеству-
ющей первому немецкому изданию
книги.

Текст напечатан на одной стороне листа.
10 нумерованных страниц (авантитул,
титulusный лист, Посвящение, Содержание,
Список иллюстративных приложений, на-
звание первой части, Предисловие и три
таблицы), 74 нумерованные. Машинопис-
ная нумерация слева в верхних колонтиту-
лах, в которых, кроме колонтитра, между
двумя горизонтальными линиями напе-
чатаны названия соответствующих глав буду-
щей книги; на стр. 2 и 3 в главе I, «Введе-
ние», вместо названия главы в колонтитуле
общее название трактата «Über das Geistige
in der Kunst». В экземпляре н2м2 машино-
писный текст отчетливее, чем в экземпляре
н2м1, предположительно, напечатанном
через копиру (следует, однако, учесть, что
страницы в двух экземплярах, скорее всего,
перепутаны). Пометки и небольшая правка
простым карандашом неизвестной рукой
частично на обоих экземплярах, частично
лишь в машинописи н2м2, – в основном от-
черкивания и разделение слов, ошибочно
напечатанных слитно.

В каждой из машинописей воспроизве-
ден текст, напечатанный на титульном листе
первого издания Пипера (н-122-1). Сличе-
ние машинописного текста н2м1–2 с двумя
первыми немецкими изданиями показы-
вает, что, за исключением немногих числен-
ных ошибок (например, ряд слов ошибочно
напечатан слитно, некоторые слова пропу-
щены), он соответствует не второму, как
считает Хальдеман (Haldemann Kandinsky's
Abstraktion 271), а первому изданию трак-

тата. В машинописях отсутствуют иллюстрации и ксилографии; ссылки на иллюстрации в основном соответствуют местам, где находятся иллюстрации в первом издании. В машинописях нзм 1–2 воспроизведены также три Таблицы, на которых отсутствуют схематические рисунки (стрелки, круги и так далее), но текстовые их части идентичны первому изданию «О духовном в искусстве» и расположены на странице также, как в нем.

Текст машинописей нзм 1–2 является, скорее всего, позднейшим по сравнению с корректурой нзп 1 и непосредственно предшествующим первому изданию (трудно представить себе, что кому-то могло понадобиться печатать его после выхода книги в свет, тем более что правка для второго его издания была сделана не по нему); он может быть приблизительно датирован ноябрем–декабром 1911 г. Не отличающееся существенно от текста вышедшей вскоре книги, он не добавляет практически ничего нового в ее историю, если не считать Таблиц. Между тем, что в Таблицах, которые были напечатаны в машинописях нзм 1–2, отсутствуют схематические рисунки и в Таблицах, опубликованных в книге, некоторые из этих рисунков также оказались опущенными, можно усмотреть причинно-следственную связь.

3.1.3. Главные оттиски репродукций

Хранятся в мез. 8 нумерованных листов 23,8 х 15,5 см. Бумага тонкая, без водяных знаков, печать тусклая.

На этих листах воспроизведены все иллюстрации, приложенные к первым немецким изданиям «О духовном в искусстве». Под репродукцией «Оплакивания Христа» Дюрера написано карандашом готическим курсивом, возможно, издателем. «Bitte angeben zu wollen, wo diese Bildbeigaben ein-

geschaltet werden sollen!» («Просьба указать, куда должны быть вставлены иллюстративные приложения!»). Предположительно, данные оттиски были напечатаны на финальной стадии подготовки первого издания трактата.

3.2. ТРЕТЬЯ НЕМЕЦКАЯ РЕДАКЦИЯ: ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ КО ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ «О ДУХОВНОМ В ИСКУССТВЕ»

Поскольку решение о втором издании книги было принято около середины марта 1912 г. (поздравление Марка Кандинскому см. в нашем примечании, № 122), а Предисловие ко второму изданию датировано апрелем того же года, то можно заключить, что подготовка изменений и исправлений для второго немецкого издания Гипера происходила в определяемом этими датами промежутке. Все подготовительные материалы к нему могут быть датированы, следовательно, периодом между серединой марта и началом апреля 1912 г.

3.2.1. СТРАНИЦЫ, ВЫРВАННЫЕ ИЗ ПЕРВОГО НЕМЕЦКОГО ИЗДАНИЯ КНИГИ

Хранятся в мез. Раскрепленная тетрадь, листы 21,1 х 18,1 см. Бумага верхняя; описание ее см. ниже, № 122 п. 3-3.

Тетрадь содержит стр. 66–104 книги в первом немецком издании, а также нумерованные листы с воспроизведением на стороне recto Таблицы II и Таблицы III. Пометки простым и красным карандашами рукой Кандинского, а также простым карандашом неизвестной рукой (возможно, разными лицами). Вверху страниц с Таблицами по центру простым карандашом, предположительно рукой издателя, указано, между какими страницами они помещаются в первом немецком издании трактата: «zwischen 66/67» («между стр. 66 и

67»); «zwischen 72/73» («между стр. 72 и 73»). Простым карандашом исправлено несколько ошибок в тексте и сделана небольшая стилистическая правка, возможно частично рукой Монтер-см. исправления в примечании к Заключению (нзп 1, № 572-8), которые были учтены во втором немецком издании (см. 572: 21, 572: 23 и 572: 26). Далее простым карандашом помечены звездочками места, куда должны были быть помещены вставки, написанные для второго издания (см. ниже, п. 3-2-2). На стр. 67, против фрагмента (см. нзп 1, № 513-5-514: 5 tritt also... hören können.), вписано на полях простым карандашом рукой Кандинского и затем зачеркнуто (подчеркивание красным карандашом): «fehlt in der Korrektur. S. c. lehe > weiter?» («отсутствует в корректуре. См. далее?»). Наконец, на стр. 68, против фрагмента (см. нзп 1, № 514-5-515: 8 Es kommt... vor dem Anfang), вписан на полях простым карандашом рукой Кандинского и затем зачеркнут текст (подчеркивание красным карандашом): «fehlt in der Korrektur» («отсутствует в корректуре»).

3.2.2. РУКОПИСЬ РУКОЙ МОНТЕР-НЗРК 1

Хранится в мез. 3 листа, первый нумерованный и два нумерованных (4 и 5). Первый лист неправильной формы 11,6 см слева/ок. 21,1 сверху/13 справа / 21 внизу, след неровного отреза сверху; два других листа целые, 33 х 21 см. Плотная бумага верхняя с филигранью REICHSDADLER PAPIER.

Текст написан черными чернилами на одной стороне листа с отсылками простым карандашом неизвестной рукой к страницам первого издания «О духовном в искусстве» и с указанием синим карандашом названия шрифта (Garamond) и его размера (Petit для текста примечаний), принадлежащим, вероятно, издателю. На двух целых страницах

нумерация чернилами справа сверху; нумерованная страница, предположительно, является нижней частью стр. 3, сохранившейся не полностью.

Недатированный фрагмент с дополнениями к тексту первого немецкого издания трактата, подготовленный для второго издания; вложен в тетрадку, вырванную из экземпляра первого издания (см. выше, п. 3-2-1). Несохранившийся текст других дополнений, по-видимому, был написан на стр. 2 и на верхней (отрезанной) части стр. 3. Сохранившийся фрагмент представляет собой текст двух дополнений (первое дополнение – к стр. 93 первого немецкого издания книги, второе – к стр. 94) на нумерованной странице записан текст нового примечания к главе VII (см. нзп1, № 496-9-498: 19); на стр. 4 и 5 – дополнение к основному тексту в конце главы VII (см. нзп1, № 554: 18 *Und speziell ... zu sagen.*); см. 554: 18 и 556: 2-559: 15.

3.3.3 РЕПРОДУКЦИИ

Хранятся в мес. 8 нумерованных листов 21,1 x 18,1 см, вырванных, предположительно, из первого немецкого издания трактата Кандинского или из сигнального экземпляра второго издания. Бумага мелованная.

На этих листах напечатаны все иллюстрации, приложенные к первым немецким изданиям трактата (нзп2, нзп1), с указанием простым и синим карандашными неизвестной рукой на их место в книге, которое соответствует преимущественно первому изданию, кроме репродукций «Купальщиц» Сезанна и «Импровизация 18» Кандинского, для которых карандашом вписаны указания на другие страницы, не соответствующие ни первому, ни второму изданию (для «Купальщиц» – стр. 61, в то время как в первом издании

страница с данной репродукцией помещена между стр. 56 и 57, во втором – между стр. 64 и 65; для «Импровизация 18» – стр. 104, однако в первом издании репродукция этой картины находится между стр. 88 и 89, а во втором – между стр. 106 и 107).

Точно установить, к подготовке какого именно – первого или второго – немецкого издания «О духовном в искусстве» относятся данные материалы, не представляется возможным. Мы предполагаем, что речь идет о попытке нового расположения репродукций во втором, дополненном новыми текстами немецком издании трактата.

3.3.4 ТИПОГРАФСКИЕ ПЕЧАТНЫЕ ЛИСТЫ

4 типографских печатных листа, фальцованных и сброшюрованных в тетради непосредственно перед выходом второго немецкого издания. Хранятся в мес. Стр. 33–90 в четырех тетрадях (#3–6); последняя тетрадь (#6) сохранилась в двух экземплярах. Тетрадь #3: стр. 33–48; тетрадь #4: стр. 49–64; тетрадь #5: стр. 65–78. Таблица 1 напечатана на нумерованной странице с пустым оборотом; тетрадь #6: стр. 79–90. Таблицы II и III напечатаны каждая на нумерованной странице с пустым оборотом.

Текст соответствует неполному тексту второго немецкого издания «О духовном в искусстве», с таблицами, но без иллюстраций. Лишь одно исправление простым карандашом на стр. 90 в примечании (см. № 556: 2-559: 15), где зачеркнуто дважды по ошибке напечатанное слово «Maß» («мера»). На стр. 79 в одном из экземпляров тетради #6 внизу справа написано простым карандашом, предположительно рукой издателя: «Schluß folgt morgen!» («Окончание последует завтра!»).

3.3 ПЕРВЫЕ ТРИ ИЗДАНИЯ КНИГИ «О ДУХОВНОМ В ИСКУССТВЕ»

Первое издание трактата Кандинского во второй немецкой редакции (нзп2) вышло в мюнхенском издательстве «R. Piper & Co» в декабре 1911 г. с датой 1912 г. на титульном листе (№ 122-1). В апреле 1912 г. появилось второе, переработанное и расширенное издание в третьей немецкой редакции (нзп1); третье издание вышло там же осенью 1912 г.: оно было идентично второму и потому обозначается нами так же, как и второе, нзп1.

Текст во всех трех немецких изданиях «О духовном в искусстве», выпущенных Рейнхардом Пипером, напечатан на бумаге верже неизвестного (предположительно, немецкого) производства; репродукции – на мелованной бумаге. Первое издание 1914 нумерованные страницы, листы 20,5 x 17,5 см. Второе и третье издания 1915 нумерованных страниц, листы 23,5 x 18,3 см.

Обложка книги во всех трех изданиях картонированная, в первом издании 21 x 18 см, во втором и третьем 24 x 19 см. Ксилография на обложке в первом издании темно-зеленая на темно-бежевом фоне, во втором и третьем – более яркая, светло-зеленая на светло-бежевом фоне. Текст на обложке в первом издании отличается от второго и третьего размерами и пропорциями шрифта (№ 122-1 и № 122-1).

На титульном листе и фронтисписе с посвящением Елизавете Тюхеевой в первом издании использован только черный цвет; во втором и третьем, в изображениях марки издательства и в отдельных частях текста («Über das Geistige in der Kunst»; «dem An-denken an Elisabeth Ticheff gewidmet») – также красный (см. № 122-1 и № 122-1). Остальные 10 ксилографий – заставок черно-белые.

«Зеркало набора» («Satzspiegel», т. е.

KANDINSKY
ÜBER DAS GEISTIGE
IN DER KUNST
INSBESONDERE IN DER MALEREI

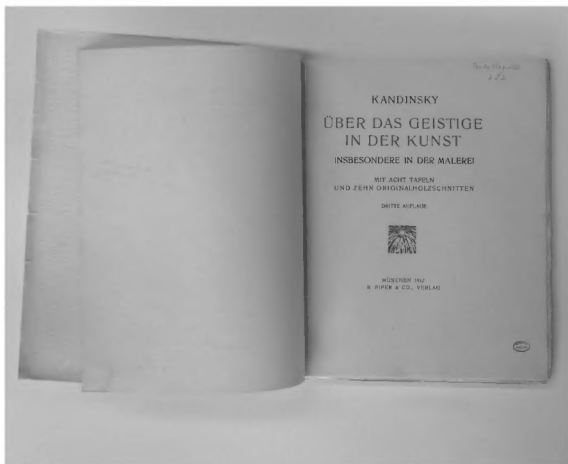
MIT ACHT TAFELN
UND ZEHN ORIGINALHOLZSCHNITTEN



MÜNCHEN 1912
R. PIPER & CO., VERLAG

□ 472·1

Титульный лист первого немецкого издания «О духовном в искусстве».



□ 473-1

Титульный лист третьего немецкого издания «О духовном в искусстве».

печатная страница без учета полей) в первом издании 14,8 x 13,1 см, во втором и третьем 14,2 x 11,7 см. Во всех трех изданиях номера страниц проставлены в верхних колонтитулах (справа—нечетные, слева—четные), текст которых, вместе с колонцифрами, напечатан между двумя горизонтальными линиями: на четных страницах—название трактата («Über das Geistige in der Kunst»), на нечетных—порядковый номер и название соответствующей главы.

Оформление первых немецких изданий—зеркало набора, бумага, шрифт—было продумано в деталях самим Кандинским (см. его письмо английскому переводчику книги Майклу Т.Х. Садлеру от 10 апреля 1913 г., цитируемое нами в н. 122). Однако требования художника не были полностью удовлетворены в первом издании Пипера, где зеркало набора было, по его мнению, слишком большим. Второе же и (ему идентичное) третье издания полностью его удовлетворили. Сам Кандинский, о чем, в частности, свидетельствует его письмо Садлеру от 8 декабря 1912 г., считал второе издание эталонным (см. наше примечание в н. 122).

Помимо внешнего оформления, первое (н2п2) и второе и третье (н3п1) издания «О духовном в искусстве» различаются также своей орфографией и пунктуацией. Отметим, что в некоторых словах латинского происхождения, напечатанных в первом издании через букву «s» (например, «Composition», «constructive» и т. п.), во втором и третьем «ss» исправлена на «k» («Komposition», «konstruktive» и т. д.). Кроме того, слова, которые в первом издании были напечатаны с двумя «s» (например, «grösseres», «müssten», «äusserlich» и т. д.), во втором и третьем даны через «ß» («größer», «müßten», «äusserlich»); наконец, в первом издании нет знака умлаута над прописными буквами в начале слов («Aeusserlich»), а во втором и третьем он есть («Äusserlich»). Эти орфографические

различия характерны для еще не полностью регламентированного немецкого правописания начала XX в. В настоящем издании принята орфография и пунктуация второго и третьего изданий Пипера (н3п1).

В содержательной части второе и третье издания Пипера (н3п1) содержат, по сравнению с первым (н2п2), четыре дополнения, которые следует датировать мартом—апрелем 1912 г. Предисловие ко второму изданию, обширное дополнение к главе VI (семь абзацев, см. н3п1, н. 1496–9–1498: 19); новое примечание к главе VII (н3п1, н. 554: 18), дополнение в конце главы VII (см. н3п1, н. 556: 2–559: 15). Два последних дополнения сохранились в мз в рукописи Монтер (н3п1): см. выше, п. 3–2–2. В связи с этим второе и третье издания насчитывают на 21 страницу больше, чем первое.

Кроме того, между первым (н2п2) и вторым и третьим (н3п1) изданиями имеется еще некоторое количество незначительных различий. Речь идет преимущественно об ошибках или опечатках первого издания, исправленных во втором. Однако не всегда вариант второго издания может считаться лучшим: иногда чтение первого должно быть признано правильным, а ошибка содержится как раз во втором. В настоящем издании в подобных случаях мы принимаем чтение первого издания Пипера, которое обозначается в основном тексте светлым начертанием шрифта.

4 ЧЕТВЕРТАЯ НЕМЕЦКАЯ РЕДАКЦИЯ:
ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛЫ
К НЕОСУЩЕСТВЛЕННОМУ ЧЕТВЕРТОМУ ИЗДАНИЮ
«О ДУХОВНОМ В ИСКУССТВЕ»

Подготовительные материалы к неосуществленному четвертому изданию трактата хранятся в РК. К ним относятся: машинописный список с кляти поправкам под названием «Kleine Änderungen zum "Über das Geistige"» («Маленькие поправки к "О духовном"»), сокращенно обозначенный в настоящем издании как н4м1, а также исправления и пометки Кандинского в двух принадлежавших ему экземплярах книги, хранящихся также в РК. Это экземпляр первого немецкого издания «О духовном в искусстве» (н2п2*), с подписью на авантитуле: «Nina Kandinsky», и экземпляр третьего немецкого издания (н3п1*).

4.1 МАШИНОПИСНЫЙ СПИСОК
С ПОПРАВКАМИ «Н4М1»

Недатированная машинопись н4м1.
РК «Über das Geistige in der Kunst»
vk 402. 1 лист 33 x 21 см, следы разреза
слева. Бумага плотная, желтевшая, с
филигранью М. К. РАПЕР (см. н. 122). Машинопись черным шрифтом на одной
стороне листа. Подчеркнуты машинописные, а также рукописные красным
карандашом, одно разделение простым
карандашом двух слов, напечатанных
слитно.

Бумага с той же или сходной филигранью (М.А. <?> РАПЕР [по кружку]) была использована Кандинским в двух рукописных отрывках на немецком языке, написанных вскоре после возвращения из России в Германию в 1922 г. (см. GK Kandinsky manuscripts #16). На основании этого, а также—и в первую очередь—писем Пипера Кандинскому от 21 марта 1922 г., в котором обсуждался во-

прос о новом издании книги, можно рассмотреть признанию исследователями Кандинского датировку «Маленьких поправок к "О духовном"» 1914 г. и предположить более широкие временные рамки 1914–1922 гг. (см. об этом подробнее ниже).

При составлении списка «Маленьких поправок...» Кандинский учитывал некоторые карандашные исправления, сделанные им в принадлежавшем ему экземпляре первого немецкого издания «О духовном в искусстве» (н2п2*) этим объясняются ссылки на страницы первого немецкого издания трактата, которые мы встречаем в «Маленьких поправках...».

«Маленькие поправки...» были посланы Кандинским Колонна ди Чезаро, который учел их в своем итальянском переводе, но никак специально не выделял в тексте, при переиздании же перевода ди Чезаро все «поправки» были заключены в угловые скобки (см. *Della Spiritualità nell'arte* 1993). В английский (*Concerning the Spiritual in Art* 1947) и французские (*Du Spirituel dans l'art* 1951 и *Du Spirituel dans l'art* 1989) переводы «О духовном в искусстве» «маленькие поправки», предоставленные издателем вдовой художника, были включены без каких-либо оговорок и комментариев.

В настоящем издании текст «Маленьких поправок к "О духовном"» впервые публикуется полностью, как на языке оригинала, так и в русском переводе, в полномном нами; до сих пор лишь второй и третий абзацы из «Поправки» к стр. 48 первого немецкого издания трактата были опубликованы (как единый абзац) по-немецки Кеннетом Линдсеем (см. *Lindsay The Genesis and Meaning of the Cover Design* 51). В итальянском переводе список «поправок» был напечатан в приложении к письму Кандинского Колонна ди Чезаро от 19 июня 1933 г. (см. *Kandinsky & Colonna di Cesarò Un carteggio inedito* 160).

4.2 ПРАВКА В ДВУХ ЭКЗЕМПЛАРАХ КНИГИ
«О ДУХОВНОМ В ИСКУССТВЕ» н2п2* И н3п1*

н2п2*: *fx Bibliothèque L484. н3п1* fx Bibliothèque L501.* Исправления и пометки Кандинского простым карандашом.

Непосредственным – хотя и не единственным – источником машинописного списка н4м1 была правка в парижском экземпляре н2п2*, поскольку она содержит целиком текст трех из пяти поправок списка, а также часть текста еще одной, с пометкой о вставке: несохранившийся рукописный текст ее, скорее всего, был написан на отдельном листе. Эта правка в парижском экземпляре первого немецкого издания трактата, соответствующая списку н4м1, включена в настоящее издание в критический аппарат третьей немецкой редакции.

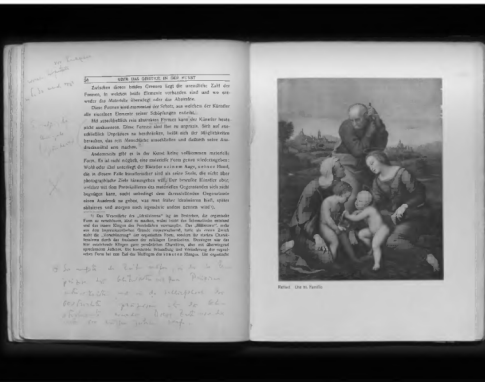
Помимо нее, в том же экземпляре н2п2* есть отчеркивания и пометки на полях, относящиеся к другим пассажам, которые, предположительно, художник также собирался изменить, в тех немногих случаях, когда они сопровождаются немецким текстом или соответствуют пометкам для четвертого немецкого издания в экземпляре н3п1*, они нами также включены в критический аппарат третьей немецкой редакции. Однако большая часть пометок и отчеркиваний в экземпляре н2п2* не сопровождается никаким пояснительным текстом художника; они в критический аппарат не включены, поскольку из их содержания, ни связь с подготовкой нового немецкого издания не могут быть точно установлены. Речь идет как о пассажах, претерпевших какие-либо изменения в русских версиях «О духовном в искусстве», например расширенный перевод в третьей русской редакции абзаца в главе VI (н3п1. н. 492:17–493:14 *Also die Biegsamkeit... ausgeschaltet ist*.; cp.

РЗРК1. н. 377:1–378:24 *Итак... композиции*), так и о тех частях немецкого текста, которые в сохранившихся русских редакциях переведены без значительных отступлений от оригинала, например пассажа о Сезанне в главе III (н3п1. н. 459:5–13 *Er bringt... heißt*.; cp. Р1РК1. н. 33:19–35:8 *Он давал... картина*), или рассуждение об обязанностях и свободе художника в главе VIII (н3п1. н. 561:18–562:6 *Kurz gesagt... Mittel*); cp. Р1РК3. н. 155:4–10 *Коротко говоря... средств*).

В отличие от пометок в экземпляре н2п2*, основная часть которых никак не пояснена Кандинским, авторская правка в экземпляре н3п1* часто сопровождается его ремарками, позволяющими отнести ее лишь в некоторых случаях к подготовке нового издания в четвертой немецкой редакции, а в других – к работе над второй русской редакцией «О духовном в искусстве».

Правка в экземпляре н3п1*, подготовляющая четвертое немецкое издание, не имеет прямого отношения к списку «Маленьких поправок к "О духовном"» и, вопреки утверждению Филиппа Серса (см. *Sers Kandinsky 272–273*), никак не может рассматриваться как их непосредственный источник. Она содержит, во-первых, исправления ошибок и опечаток простым карандашом в немецком тексте, а во-вторых, в основной своей части карандашные пометки с указаниями на вставки или изменения в «русском издании», немецкие переводы которых в ряде случаев вписаны на полях. В основном эти пометки соответствуют новым текстам, написанным на стадии подготовки второй русской редакции и вошедшим в русскую верстку 1914 г.

(н2п1); изменения же, отмеченные в той части немецкого текста, которая не имеет соответствий в верстке, частично соответствуют рукописным частям главы VI третьей русской редакции (в подобных случаях не всегда можно с точностью определить, какой текст, русский или немецкий, был на-



писан раньше и какой из них является переводом другого, — см. 482:16, 483:17, 489:19, 499:22 и 500:18); наконец, некоторые пометки не имеют соответствий ни во второй, ни в третьей русской редакции.

Пометки в нзп1*, сделанные Кандинским в процессе работы над второй русской редакцией трактата: отмечен конец текста, «данного» московскому издателю Григорию Ангертту, — того самого, который был отослан художником в Москву в сентябре 1913 г., а также конец каждой из пяти, очевидно, позднейших, сделанных осенью — зимой 1913/14 г. «корректур» русского текста, относящихся, скорее всего, к напечатанным в Москве машинописи или гранкам, которые представлявали верстку рзп1.

Все пометки в нзп1* включены нами в критический аппарат третьей немецкой редакции, за исключением немногих отчеркиваний на полях, цель и смысл которых остаются не до конца ясными. Так, некоторые отчеркнутые пассажи не были переведены Кандинским для первой русской редакции «О духовном в искусстве», а появились на русском языке только в позднейших редакциях. Например, отчеркивание против фразы (нзп1, н. 487:10 *Hier wird wieder an das Beispiel mit dem Klavier erinnert.*), возможно, указывает на весь появившийся впервые в корректуре нзп1 пассаж (нзп1, н. 487:10—488:12 *Hier wird ... Notwendigkeit*), который был переведен во второй русской редакции (рзп1, н. 245:11—246:22 *И здесь опять ... Необходимости*), а также в третьей (рзп1, н. 1368:5—370:6 *Здесь опять ... Необходимости*). Эти отчеркивания могли быть сделаны в ходе работы над новыми русскими переводами, но поскольку это лишь предположение, мы не включили их в критический аппарат. Отметим, что в экземпляре рзп2 поданных случаев существенно меньше и значительная часть авторской правки, как нам

представляется, сделана там в контексте подготовки новой (четвертой) немецкой, а не русской редакции.

Ответить на вопрос о хронологической последовательности правки в экземплярах нзп2* и нзп1*, а также хотя бы приблизительно датировать неосуществленный проект четвертого немецкого издания трактата Кандинского представляется на нынешний день невозможным. Впервые «Маленькие поправки к "О духовном"» были упомянуты (в связи с неосуществленным, «без сомнения, из-за Первой мировой войны», новым немецким изданием «О духовном в искусстве») во вступительном тексте Джорджа Уиттенборна к американскому переводу книги (*Concerning the Spiritual in Art* 1947:5), где они были учтены, так же как и в первых французских изданиях «Drouin» (1949) и «de Beaulieu» (1951). Поскольку список поправок был передан американскому и французским издателям вдовой художника Ниной Кандинской, логично предположить, что ей принадлежит и гипотетическая датировка неосуществленного проекта. В конце 1940-х гг. Нина Кандинская предоставила возможность работать с этим ценным документом американскому историку искусства Кеннету Линдсею, который опубликовал небольшой его фрагмент на немецком языке, датирова его — скорее всего также со слов вдовы художника — 1914 г. (*Lindsay The Genesis and Meaning of the Cover Design* 51). Та же датировка и объяснение того факта, что четвертое издание трактата не было осуществлено, началом Первой мировой войны в августе 1914 г. повторяются и в подготовленном британским искусствоведом Питером Верго совместно с Линдсеем авторитетным английским изданием (*On the Spiritual in Art* 1982:115).

Однако в подтверждение этой вошедшей в традицию датировки никогда не приводилось никаких документальных

свидетельств о переговорах Кандинского с Питером накануне войны о новом издании «О духовном в искусстве». Из сохранившегося же в фк письма Пипера Кандинскому от 21 марта 1922 г. следует, что этот вопрос был поднят художником сразу после возвращения из советской России в Германию, и хотя издание так и не было осуществлено, очевидно, что вначале предложение Кандинского было положительно воспринято мюнхенским издателем, который начал обсуждать с художником предполагаемый тираж (см. н. 122 сл.).

При этом нам представляется целесообразным не отказываться полностью и от принятой Линдсеем-Верго гипотезы Нины Кандинской, поскольку все же нельзя исключать, что замысел четвертого немецкого издания «О духовном в искусстве» приходится на 1914 г., ведь книга пользовалась успехом, так что мысль о необходимости нового ее издания вполне могла возникнуть у Кандинского уже тогда. Учитывая к тому же очевидное соответствие кардинальных исправлений в экземпляре нзп1* как довоенному проекту второй русской редакции трактата, так и датированной послевоенным временем рукописи рзп1: главы VI, мы предпочитаем предложить широкую датировку (1914—1922) всего проекта четвертого немецкого издания книги и списка «Маленьких поправок...», а также правки в экземпляре нзп2*. При этом правка в экземпляре нзп1* должна быть датирована еще шире, 1913—1922 гг., так как она захватывает период работы художника над второй русской редакцией трактата. Кандинский вполне мог и дважды начинать хлопоты по подготовке нового немецкого издания, причем в обоих случаях в контексте параллельной работы над соответствующей тому или иному времени русской редакцией книги, второй или третьей. В исправленном экземпляре нзп1* Кандинский использует выражение «русское издание» без уточнения.

В 1952 г., через 40 лет после выхода в свет в мюнхенском издательстве «R. Piper & Co» первых трех изданий «О духовном в искусстве» (нзп2 и нзп1), с разрешения вдовы художника Нины Кандинской, в Швейцарии, в бернском издательстве «Benteli», вышло в свет четвертое издание книги (нзп2) с Введением ученика Кандинского в Баухаузе, архитектора, художника, дизайнера Макса Билла. Оно неоднократно перепечатывалось, вплоть до приуроченного к столетию русского художника в 1966 г. восьмого издания. Начиная с шестого издания (нзп3, 1959), в книгу были включены 8 репродукций, как это было в первых изданиях Рейнхарда Пипера. Что касается текста Кандинского, который идентичен во всех изданиях «Benteli», кроме нового (2004; см. о нем ниже), то он в основном следует второму изданию Пипера, но отличается от прижизненных изданий трактата другой разбивкой на абзацы и произвольно большим количеством курсива (который не только заменил использованную Пипером разрядку, но и был широко употреблен дополнительно там, где у Пипера разрядки не было).

Невозможно с полной определенностью ответить на вопрос о том, кем именно было принято решение внести в текст трактата эти изменения. Елена Халь-Фонтен в своем Предисловии к новому изданию 2004 г. выдвигает предположение, что это было сделано Биллом из педагогических соображений (*Über das Geistige in der Kunst* 2004: 8). Однако вполне возможно, что правку внесли без его ведома, а он взял на себя лишь новое, более современное оформление книги: в отличие от работы над сборником «Essays über Kunst und Künstler» («Статьи об искусстве и художнике»), сам Билл воспринимал себя в

процессе подготовки к изданию трактата «О духовном в искусстве» преимущественно, если не исключительно, как автора Введения и дизайнера, а не редактора (см. об этом нн-122). В выходных данных книги он действительно назван автором Введения и дизайнером-оформителем, редактор же там вовсе не указан.

Зеркало набора в новом издании осталось приближенным к квадрату, но книжный разворот изменился: Билл отказался от колонеттулов, иначе, чем у Пипера, оформил текст примечаний и заголовков. Ксилографии он отделил от названий глав и поместил на отдельных страницах, по-новому компоновал обложку; все репродукции собрал в конце книги—возможно, потому, что они были включены в нее сравнительно поздно, лишь в ее шестом издании нзп3.

Единственными «редакторскими» вторжениями в текст Кандинского со стороны Билла было исправление в шестом издании трактата, в подлин под соответствующей репродукцией, раннего названия картины «Impression #4» на более позднее—«Impression #5» (см. об этом нн-122); а также написанное им для седьмого издания (нзп4, 1962) дополнение к одному из примечаний Кандинского в главе III (нзп1, нн-447: 14) о причине неразличения автором во время работы над «О духовном в искусстве» антропософского учения Рудольфа Штейнера и теософии Елены Блаватской—«ибо спор о противоположности возрений имел место как раз в те годы» (*Über das Geistige in der Kunst* 1962: 42 Anm. 2); об обстоятельствах появления этого дополнения см. § 447-14.

В 2004 г. в том же издательстве «Benteli» вышло новое, переработанное издание трактата под редакцией немецкой исследовательницы Елены Халь-Фонтен (нзп5). В нем сохранено художественное оформление предшествующих изданий «Benteli» (нзп2–4), но восстановлены по второму изданию Пипера (нзп1) разбивка на абзацы и

выделение (курсивом) только тех фрагментов текста, которые были выделены в прижизненных изданиях «О духовном в искусстве» (нзп2, нзп1) разрядкой. Помимо того, в новом издании нзп5 устранили ошибки, имеющиеся во втором издании Пипера (нзп1), но не исправленные в изданиях Билла (нзп2–4). Новое издание включает составленный Халь-Фонтен небольшой комментарий, в котором выборочно приводятся 25 разнотечный немецких рукописей и вариантов первой русской редакции (без уточнения, о чем именно идет речь), а также статья исследовательницы об истории написания трактата. Никак не претендуя на полноту, издание Елены Халь-Фонтен (нзп5) является первой попыткой филологически грамотного издания трактата Кандинского на немецком языке.

ОПИСАНИЕ РУССКИХ РЕДАКЦИЙ

ПЕРВАЯ РУССКАЯ РЕДАКЦИЯ

1 Рукописный корпус первой русской редакции #1

1.1 Состав рукописного корпуса

Авторская рукопись первого русского перевода «О духовном в искусстве» хранится в мез. Это полный (за исключением титула и пропущенных стр. 36 и 37) текст, состоящий из трех частей, каждая из которых имеет отдельную нумерацию страниц: основная рукопись Р1РК1, вставка в нее Р1РК2 и рукопись Р1РК3 с отдельной нумерацией. На последней странице рукописи Р1РК3, после текста последней главы трактата, «Творение и художник», указаны место и дата: «Мингау (Oberbayern) и Москва 1910 г.» В мез сохранился также рукописный вариант Таблицы I, описание которого см. н. 122 п. 2.

1.1.1 Рукопись Р1РК1

Хранится в мез. Включает 4 нумерованных и 120 нумерованных листов.

4 НУМЕРОВАННЫХ ЛИСТА

Обложка и название первой части: 1 двойной лист, в который завернута

вся рукопись. Лист 44 х 35,5 см, истершийся со временем до двух половинок. Бумага со штемпелем слепого тиснения КРП# 4. см. н. 122. На первой странице сложенного вдвое листа написано синим карандашом: «А. Часть общая».

Содержание: 1 лист 33 х 21 см. Бумага верже с филигранью REICHSDADLER PAPIER, см. н. 122. Предисловие: 2 листа 33 х 21 см. Бумага верже с филигранью REICHSDADLER PAPIER.

Основной корпус

120 листов, нумерованных черными чернилами в правом верхнем углу: 1–129. Отсутствуют стр. 8–14, 36–37; вставка на стр. 21–21. Текст глав I–VII. Стр. 1–7 и 15: 8 листов 33 х 21 см. Бумага верже с филигранью REICHSDADLER PAPIER. Начало главы I, «Введение». Стр. 16–19: 4 листа 33 х 21 см. Бумага плотная, гладкая, без водяных знаков, неизвестного производства, такая же, как в немецкой рукописи Кандинского н1РК4, стр. 9–9. Окончание главы I, «Введение» (стр. 16–17), и начало главы II, «Движение» (стр. 18–19). Стр. 20–35 и 38–94: 73 листа

35,5 х 22 см. Бумага с филигранью МИРКОВ//МИРКОВ. см. н. 122. Окончание главы II, «Движение» (стр. 20–23); целые главы III, «Поворот» (стр. 23–30); IV, «Пирамида» (стр. 31–35); V, «Действие краски» (стр. 38–46); начальная часть главы VI, «Язык красок» (стр. 47–94). Стр. 21–21, 6 листов 35,5 х 22 см. Бумага со штемпелем слепого тиснения КРП# 4. Вставка в главу II, «Движение». Стр. 95–101: 7 листов 35,5 х 22 см. Бумага со штемпелем слепого тиснения КРП# 5. Продолжение главы VI, «Язык красок». Стр. 102–103: 2 листа 35,5 х 22 см. Бумага с филигранью МИРКОВ//МИРКОВ. Продолжение главы VI, «Язык красок». Стр. 104–107: 4 листа 35,5 х 22 см. Бумага со штемпелем слепого тиснения КРП# 5. Окончание главы VI, «Язык красок». Дополнительный нумерованный лист со вставкой в текст на стр. 104: 1 лист 27 х 21,5 см, следы разреза с одной стороны. Бумага верже, сходная с бумагой REICHSDADLER PAPIER (фигурное изображение и монограмма на сохранившейся части разрезанного листа отсутствуют). Стр. 108–129: 22 листа 35,5 х 22 см. Бумага со штемпелем слепого тиснения КРП# 4. Текст главы VII.

[illegible]

1.1.2 Рукописная вставка Р19К2

Хранится в мес. 4 нумерованных листа 35,5 x 22 см. Бумага с филигранью *мировь // мишков*. Нумерация справа сверху простым карандашом (стр. 1–4 «к 73»), только «1» на первой странице синим карандашом. Вставка в рукописи Р19К1, стр. 73 (глава VI, «Язык красок»).

1.1.3 Рукопись с отдельной нумерацией страниц Р19К3

Хранится в мес. 12 нумерованных листов 35,5 x 22 см. Бумага с филигранью *мировь // мишков*. Нумерация простым карандашом в правом верхнем углу: 1–12. Текст главы VIII.

1.2 Общее описание рукописных частей

Текст написан черными, частично выцветшими от времени чернилами на одной стороне листа; вставки в текст—на дополнительных листах и на оборотах предыдущих по отношению к дополняемому тексту листов.

На стр. 101 рукописи Р19К1, в главе VI, после разделительных звездочек оставлено внизу пустое место—возможно, Кандинский намеревался здесь закончить главу VI, а может быть, и весь текст своего доклада. Обратим также внимание на то, что при написании конца главы VI на стр. 95–101, 102–103 и 104–107 он трижды менял виды бумаги и—уникальный случай для данной рукописи—использовал обороты страниц стр. 103, 104, (соответствует стр. 104) и 105_A (соответствует стр. 105). Зачеркнутые несколько слов на стр. 106, заново написанные на стр. 107, где текст продолжается, свидетельствует о том, что Кандинский сначала собирался продолжать писать на обеих сторонах листов, но потом отказался от этого и взял

новый лист, поставив на нем номер 107. Текст же следующей главы VII, на стр. 108–129 рукописи Р19К1, написан на бумаге лучшего качества—такой же, какая была использована для текста вставки в главу II на стр. 21_A–21_C. Создается впечатление, что работа над основной частью рукописи Р19К1, до стр. 101, окончания работы над главой VI и работа над главами VII и VIII проходили с перерывами или в неодинаковых условиях,—очевидно, в связи с разными этапами подготовки доклада 9/22 октября 1910 г. и его доработкой вплоть до перепечатки на машинке 20–23 октября/2–5 ноября: сначала в спокойной обстановке, затем в спешке перед самым докладом и наконец после его произнесения.

1.3 Отсутствующие страницы рукописи Р19К1

Отсутствие в рукописи Р19К1 стр. 8–14 следует считать волей автора—речь идет о второй, центральной, части главы I, «Введение» (отделенной в немецких редакциях от предшествующей и последующей частей текста отбивкой строки и тремя звездочками), которая была изъята Кандинским из рукописи Р19К1 намеренно, поскольку ее нет ни в машинописи Р1МЗ, ни в печатном тексте Р1П1. Художник, судя по всему, сначала перевел «Введение» в полном объеме, но затем счел нужным изъять среднюю его часть из русского текста, предположительно, ради его сокращения. На стр. 7 рукописи Р19К1 текст обрывается посредине предложения, недостающую часть которого мы восстановили по машинописи Р1МЗ. Изъятые стр. 8–14 были, по всей вероятности, сохранены Кандинским и использованы позднее при работе над второй русской редакцией «О духовном в искусстве» (см. нн. 122 п. 3).

Напротив, отсутствующие в рукописи Р19К1 стр. 36 и 37, которые должны были содержать название второй части трактата и начало главы V, «Действие краски», следует считать утерянными, поскольку

этот пропуск явно нарушает целостность рукописи, в то время как пропущенная часть текста сохранилась как в машинописи Р1МЗ, так и в печатном тексте Р1П1.

1.4 Исправления и пометки в рукописном корпусе

Рукопись Р19К1 представляет собой относительно чистый текст, с исправлениями черными чернилами (скорее всего, одновременно с написанием текста), а также с небольшой, преимущественно стилистической правкой простым и синим карандашом, которая была учтена в машинописях Р1М1 и Р1МЗ и, следовательно, должна быть датирована октябрём (ноябрём) 1910 г., как и пометки и разметки синим карандашом, в основном имеющие отношение к вставкам, сделанным в середине октября 1910 г., в период между первым московским докладом 9/22 октября 1910 г. и машинописной перепечаткой перевода, и принадлежащим к той же первой русской редакции трактата.

Иногда пометки синим карандашом помогают более или менее точно определить текстологические и хронологические соотношения между первой русской и первой немецкой редакцией: например, взятый в синие скобки на стр. 20–21 рукописи текст в главе II, «Движение» (Р19К1, нн. 161–126 *И в каждой части ... отделение.*), в который, по сравнению с соответствующим текстом первой немецкой редакции, добавлено несколько предложений. Или текст на стр. 53–71 русской рукописи, соответствующий в первой немецкой редакции вставке в главу VI, написанной рукой Кандинского (Н19К4; описание см. нн. 122 п. 2–2–4). Этот текст перед начальными словами на стр. 53 рукописи (Р19К1, нн. 69: *Форма в тесном*) отмечен синим крестиком.

Однако во многих случаях трудно с полной уверенностью датировать правку Кандинского синим карандашом в рукописном корпусе первой русской редакции. Так, например, вставка синим карандашом

□ 480-1

Рукопись Р19К1 первой русской редакции «О духовном в искусстве», стр. 27, 1910, MES, Мюнхен

в рукописи Р1Рк1, стр. 61, зачеркнутая тем же синим карандашом, не имеет соответствий ни в каком другом варианте этой и ни в одной последующей немецкой или русской редакции «О духовном в искусстве». Поскольку для нее было оставлено пустое место в рукописи, мы предполагаем, что ее текст был задуман одновременно с остальным и принимаем эту вставку за один из вариантов первой русской редакции, приводя ее в критическом аппарате (см. :78:11).

Когда же на стр. 19 рукописи Р1Рк1, в главе «Движение», Кандинский заключает в круглые скобки синим карандашом части текста, которых считает необходимым переписать, при том что в других вариантах первой русской редакции они остались без изменения, и оказывается, что эта правка частично соответствует верстке 1914 г. (см. Р2п1, :169:20–23), то она, следовательно, может рассматриваться в контексте подготовки второй русской редакции. О возможности датировать часть правки синим карандашом в рукописи Р1Рк1 временем работы Кандинского над второй русской редакцией ясно говорит пример с переносом в примечание текста в круглых скобках в главе III (Р1Рк1, нн: 29:23–31:15/Мис... схематичности); см. :122:1. Эта правка не была учтена в машинописи Р1МЗ и печатном тексте Р1п1; ей следует, однако, верстка Р2п1, где данный пассаж, очевидно, чтобы привести текст в соответствие с текстами немецких изданий Пипера, – был перенесен в примечание, но остался в главе III (Р2п1, нн: 205:9) в немецких изданиях соответствующее примечание находится в главе II (н3п1, нн: 430:26). Такого рода правка, отражающая процесс переработки первой русской редакции в новую, вторую, включена нами в критический аппарат первой русской редакции.

Особо отметим дополнения к главе V, «Действие краски», на стр. 45 рукописи Р1Рк1, где синим карандашом в круглых скобках вставлены слова «осознание» и

«обоняние»; им нет соответствия в немецких редакциях и в вариантах первой русской редакции Р1МЗ и Р1п1; в верстку Р2п1 второй русской редакции они также не вошли, однако их можно соотнести с новыми включенными туда текстами, в которых эти понятия, по существу, получают свое развитие, почему мы их и приводим в критическом аппарате второй русской редакции, рассматривая как ее варианты (см. :227:27, 228:24–25).

Что касается отчеркиваний в рукописи простым карандашом, а также заключений в скобки простым карандашом и черными чернилами отдельных частей текста, то они, очевидно, свидетельствуют о намерении художника – чаще всего неосуществленном – изменить соответствующий текст и не могут быть точно датированы и более или менее уверенно отнесены к той или иной редакции «О духовном в искусстве». Когда такие пометки не сопровождаются уточняющими авторскими указаниями, мы их в критическом аппарате не приводим.

1.5 ВСТАВКИ В РУКОПИСИ Р1Рк1, В ТОМ ЧИСЛЕ БОЛЬШАЯ ВСТАВКА Р1Рк2

Здесь рассматриваются хранящиеся в МБС вставки в рукопись Р1Рк1, текст которых включен также в машинопись Р1МЗ и в печатный текст Р1п1, что позволяет нам датировать их промежуточном времени между первым докладом Кандинского в Москве и перепечаткой его на машинке. Что касается вставки синим карандашом в главу VI, на стр. 73, рукописи Р1Рк1, предположительно, дополняющей другую вставку на стр. 1 к 73 (Р1Рк2), то текст ее не сохранился в других вариантах первой русской редакции. Поэтому мы считаем, что она относится уже ко второй русской редакции, и публикуем как Дополнение к последней (см. нн: 618:10).

Среди включенных в воссозданный нами рукописный текст первой русской ре-

дакции вставок единственная, не являющаяся переводом с немецкого, а сразу написанная по-русски, – это вставка на стр. 1–4 в главу VI, к стр. 73 рукописи Р1Рк1, обозначенная нами Р1Рк2, она поименна крестиком в круге синим карандашом. Соответствующий текст (Р1Рк2, нн: 87:8–90:4/Говоря... творчеству) отсутствует в первой немецкой редакции и не включен позднее во вторую и третью (он отсутствует в издании Рейнхарда Пипера, н2п2 и н3п1). Нет никакой возможности ответить на вопрос, собирался ли Кандинский сохранить текст этой вставки в двух более поздних русских редакциях, поскольку он дол жен был войти в не подлежащую ныне восстановлению часть главы VI.

Все остальные вставки в рукописный корпус первой русской редакции связаны с восстановлением пропусков при переводе с немецкого. Иногда это объясняется первоначальным намерением художника опустить части текста ради его общего сокращения и решением все же перевести их, принятым на заключительной стадии работы над переводом. Таким образом можно, например, объяснить тот факт, что текст вставки в главу II на стр. 21, –21, рукописи Р1Рк1 написан на той же бумаге со штемпелем слепого тиснения КГП, которая используется в последней части рукописного корпуса первой русской редакции – рукописи Р1Рк3, содержащей главу VIII, «Творение и художник». Сначала, в момент сокращения, Кандинский резюмировал изымаемый им текст в одном абзаце на стр. 21 (приводимся в :17:5). Вычеркивание этого дублирующего абзаца простым карандашом происходило одновременно с вставкой первоначально опущенного при переводе текста. Естественно, что вычеркнутый абзац отсутствует в машинописи Р1МЗ. Присутствие же его в печатном тексте Р1п1 и в верстке Р2п1 вместе с замещающей его вставкой следует считать ошибкой, которая, предположительно, восходит еще к первой, несохранившейся,

части машинописи, фрагментом которой является экземпляр Р1м1. В рукописи Р1РК1 на стр. 21 вставка отмечена крестиком в круге синим карандашом и простым карандашом добавлено: «вставить 21_{а,в,с}». Над зачеркнутым абзацем на стр. 21 написано простым карандашом со ссылкой на страницы в машинописи Р1м3 (во второй фразе номер страницы подчеркнут): «См. стр. 9–12 о периодах упадка. Дальше стр. 12». См. также 17-5.

Предположительно, таким же образом (сначала пропуск и позднее русский перевод) может быть объяснена помеченная синим карандашом вставка в главу VI на стр. 97, рукописи Р1РК1 (к стр. 98). Любопытна история вставок в ту же рукопись на стр. 95, и 103. В основном тексте, для которого они написаны соответственно на стр. 96 и 104 (глава VI), было первоначально оставлено место для небольших резюме, вписанных потом туда простым карандашом. Резюме в каждом случае сначала заменяли пропущенный кусок, а затем – очевидно, при добавлении вставок – были зачеркнуты синим карандашом, которым в соответствующих местах проставлены и отсылки к вставкам (см. 112:11 и 122:18). При этом еще одна вставка в текст на стр. 104 написана на дополнительном нумерованном листе, что, по-видимому, объясняется тем, что оборот стр. 103 был уже занят.

Другие вставки на оборотной стороне листа, относящиеся, как правило, к тексту, расположенному на следующей странице, помимо возможных случаев вставок в связи со случайными пропусками, могут быть результатом переработки текста – например, переноса части его в примечание, как в главе IV на стр. 33, рукописи (см. Р1РК1, № 39:11), причем в печатном тексте Р1п1 это примечание оказалось перемещенным в начало главы VI, а в верстке Р2п1 – вновь перенесено в основной текст главы IV (см. Р2П1, №

217:10–218:12). Наконец, написание текста примечаний на обороте листа, особенно ближе к концу русской рукописи, можно объяснить стремлением Кандинского как можно более рационально использовать бумагу. Помимо последнего в этой рукописи примечания (к главе VII на стр. 129; см. Р1РК1, № 151:2), текст которого закончен на обороте того же листа (стр. 129), таким же образом можно объяснить оформление двух примечаний к главе VI (на стр. 99, рукописи; см. Р1РК1, № 122:12, № 117:12) – как вставок в текст на стр. 100 (отсылка синим карандашом), и предпоследнего примечания к главе VIII (на стр. 10, рукописи – см. Р1РК3, № 161:14) – как вставки в текст на стр. 11 (отсылка простым карандашом).

2 Машинописный корпус первой русской редакции

2.1 Состав и описание машинописей

Две машинописи: Р1м3 (МЭС), содержащая полный текст первой русской редакции с машинописной датировкой в конце (на стр. 68), в точности повторяющей датировку в рукописи Р1РК3, и Р1м1 (РК), содержащая фрагмент главы VI, «Язык красок». Они представляют собой два различных варианта первой русской редакции и «О духовном в искусстве». К тому же машинописному экземпляру, что и фрагмент Р1м1, относится, как мы предполагаем, машинопись на 3 нумерованных листах (МЭС), которую мы обозначили условно Р1м2.

2.1.1 Машинопись Р1м3

Хранится в МЭС. 36 больших неразрезанных листов, согнутых пополам и образующих каждый по 2 малых листа 35,5 x 22 см.

Машинописный текст на одной стороне листа, нумерация постраничная машинописная о–68 сверху по центру страницы (лишь «о» напечатано внизу страницы). На первых двух листах, в которые завернута вся машинопись, текст напечатан лишь на первой странице, так что вторые листы в обоих случаях пустые и нумерованные. Стр. о, напечатано: «В. В. Кандинский» – и далее в две строки: «О духовном в искусстве/ (Живопись)»; ниже текст Содержание. Стр. 1, текст Предисловия.

По типу бумаги и машинописного текста различаются:

1) 20 листов, пронумерованных о–37.

Бумага со штампом слепого тиснения способом И. Ко. см. № 122. Машинописный шрифт синий, иностранный текст вписан черными чернилами неизвестной рукой.

-22-

абстрактной, т.е. он не воплощает на плоскости реального предмета
но является ассоциативным существом. Такими ~~а~~^стративными
существами, ведущими как таковыми свою жизнь, оживляющими свое
влияние и свое воздействие, являются квадраты, круги, треугольники,
ромбы, трапеции и неограниченные прочие формы, ~~с~~^сложившиеся ~~не~~^с более
сложными и не поддающимися математическому обозначению. Все эти
формы — равноправные границы духовной державы.

Между этими обидными границами лежит безграничное число форм, из
которых оба элемента явились и где получает перевес не материальное
то абстрактное начало. Эти формы и есть та сокровищница, из которой
нигде художник черпает все ~~важные~~^{важные} элементы своих творений.

Ограничиться чисто отвлеченными формами художник никуда не может.

Эти формы ему слишком для него не точны. Ограничиться же исключитель-
но неточными, значить отнимать у самого себя возможности, выключать
из державы Силы
(чисто человеческое и через то приводить к обидным своим средствам
выражения.

С другой стороны в искусстве не может быть вполне материальных
форм. Нет возможности вполне точно передать материальную форму:
волей неволей художник подчинен своему глазу, своей руке,
которое в этом случае и является более художественными, чем его
душа которая не желает выйти за пределы фотографических cliché.

Сознательный же художник, не могущий удовлетвориться протоколи-
рованием материального предмета, непременно стремится приять
изображаемому предмету выражение, что в свое время называлось

■ 484-1

Машинопись №113
первой русской редакции «О ду-
ховном в искусстве»
с рукописными вставками, отно-
сящимися ко второй русской ре-
дакции, стр. 37, 1912—1913, МБ,
Мюнхен

-37-

другъ отъ друга [болѣе рѣзкихъ, болѣе мисскихъ] и т.д. и т.д.

- все это элементы, создающие возможность чисто рисуночного

"контрапункта" и которые к этому контрапункту и привелуть. И это будет контрапунктом искусства черно-белого до тех пор, пока включена краска.

А краска , которая сама по себе даёт материалъ къ созданию контра-
пункта , которая сама въ себѣ ^{нравит} ~~содержит~~ безпредѣльными возможности,
краска въ соединеніи съ рисункомъ приведетъ къ великому живописному
контрапункту , благодаря которому и живётся доблестъ до композиціи
и къ качеству действительно чистаго искусства получить возможность
^{въ неограниченно широкомъ}
случае божественному . И все то же ко нреложный проводникъ доводитъ:

не до этой головокружительной высоты : припала внутренняя несобла-
 мость . Если и окажется возможным даже уже сегодня безмолвнo теор-
 тизировать на эту тему , то все же теория в ~~самом~~ ^{зачастую} ~~самой~~ ^{зачастую} ~~молчали-~~
 вых подробностях продолжения . Никогда не была теория в ис-
 712

художств впереди и никогда не танцет она за собой практики, но как раз наоборот. Тут все и особенно на начал дало чувства. Только через чувство- осознано именно в начале пути -могата быть достигнуто художественно истинное. Если обаа построение и возможно чисто теоритически, то все-же именно тот процесс, который есть истинная душа творения и относительно дала быт, и его сущность, никогда не создается теорий, никогда не будет найдена, если не "узнать" чуть неосознанно в творении чувством. Так как искусство воздвигает-узнает на чувство, то оно и осуществлено быть может только через чувство. Никогда при создании даже пропорций, при изобретении абзаца и подбавки не создается истинный результат от голодной работы и искусственного возмужания. Такие пропорции нельзя высчитать и так же точно не найти гармонии

г) Многосторонний мастер "*Lorenzo de Vinci*" принимал систему и сразу и чекнул для раскорта. Тем самым должна была быть достигнута максимальная гармонизация. Однако из его учеников, изучивших применимость этого сложнейшего средства и опознававший логичным способом спросить своего учителя, почему он применял подобную систему? Он ответил: "Да потому что я никогда не применяю" ответил тот. Неужели же *L. de Vinci*

485-1

Машинописьм р1м3
первой русской редакции,
«О духовном в искусстве»
с рукописной вставкой,
относящейся ко второй русской
редакции, стр. 64, 1912–1913,
МФ. Мюнхен

См. и 122-1, и 122-11 и 122-1. Текст соответствует рукописи Р1К1, стр. 1-73, и Р1К2, до слов Р1К2-1, и: 87:80 нынешнем дне).

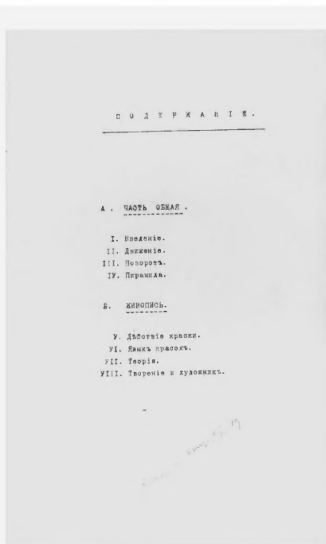
2) 16 листов, пронумерованных 38-68.

Бумага со штемпелем слепого тиснения крп #5. Машинописный шрифт черный, более мелкий, чем в первой части машинописи на стр. 0-37; иностранный текст впечатан на машинке с иностранным шрифтом (отличается от той, на которой напечатана немецкая машинопись н1м1). См. и 122-1. Текст соответствует окончанию рукописной вставки Р1К2, начиная со слов (Р1К2-1, и: 87:8 упомяну, что в живописи), далее второй половине рукописи Р1К1, стр. 73-129, и рукописи Р1К3, стр. 1-12. Поскольку обе эти части машинописи Р1М3 имеют последовательную машинописную нумерацию, то можно предположить, что речь идет об одном и том же документе, который был напечатан последовательно на двух пишущих машинках, возможно, двумя разными машинистками.

2.1.2. Машинопись Р1М1

Фрагмент. фк «Über das Geistige in der Kunst» вк 405. 7 листов с постраничной нумерацией 35,4 x 22,2 см. Бумага со штемпелем слепого тиснения крп #7, очень тонкая и хрупкая, надорвана и подогнута по краям.

Постраничная нумерация 32-45 простым карандашом вверху по центру страницы на обеих сторонах каждого листа (сквозная полистовая нумерация 69-96 синим карандашом на одной стороне листа, обозначающая как машинописные страницы, так и 3 рукописные вставки в машинопись Р1М1, соответствует второй русской редакции трактата. См. и: 122 слл. пп. 1-2 и 1-3). Относя постраничную нумерацию в машинописи Р1М1 к первой русской редакции, мы принимаем во внимание, что машинописная страница Р1М3 содержит больше



и 486-1

Машинопись Р1М2 первой русской редакции «О духовном в искусстве» с пометкой об отправке текста, относящейся ко второй русской редакции, нумерованная стр., 1910-1913, мес, Мюнхен

текста, чем страница Р1М1, так что нам представляется убедительным, что несохранившееся начало машинописи Р1М1 (стр. 0—31) эквивалентно по объему стр. 0—25 машинописи Р1М3. Текст напечатан на обеих сторонах листа, машинописный шрифт черный, местами выцветший со временем, очень неясный; неизвестной рукой коричневыми и черными чернилами обведена часть слов, сделаны некоторые исправления и вписан иностранный текст.

2.1.3 ТРИ НЕНУМЕРОВАННЫХ МАШИНОПИСНЫХ ЛИСТА Р1М2

Хранятся в мес. 2 больших неразрезанных листах, согнутых пополам и обрезающих каждый по 2 малых листа 35,7 x 22,3 см. Сохранился также 1 малый лист со следом разреза слева, 35,7 x 22,3 см. Бумага со штемпелем слепого тиснения ТОВАРИЩЕСТВО КУВШИНОВА. см. нр. 122.

Большие листы, вероятно, использовались в качестве обложки, поскольку текст напечатан в обоих случаях только на одной стороне первого малого листа. На первом большом листе напечатан текст Содержания (и 122-1), на втором—Предисловия. На отдельном малом листе на одной стороне напечатано начало главы I, «Введение», текст оборван на полуслове посредине страницы: «Мы, например, никак не можем чувствовать и жить внутренно, как дре». Ср. Р1РК1-1, нр. 5:17.

Поскольку черный машинописный шрифт на этих трех листах такого же размера и формы, как в машинописи Р1М1, и в обоих случаях страницы не нумерованы, мы предположили, что они относятся к тому же машинописному экземпляру.

2.2 ПОМЕТКИ И ИСПРАВЛЕНИЯ В МАШИНОПИСИ Р1М3 И Р1М1: ИХ СООТВЕТСТВИЕ ПЕРВОЙ ИЛИ ВТОРОЙ РУССКОЙ РЕДАКЦИИ

2.2.1 МАШИНОПИСЬ Р1М3

Исправления орфографические (пропуск букв и слов, лишние буквы, ошибки и опечатки) сделаны в машинописи Р1М3 черными чернилами и простым карандашом,—предположительно, не самим Кандинским, хотя это не всегда можно точно определить. Неизвестной рукой сделаны также отдельные вставки от руки,—например, вставки иностранного текста черными чернилами в первой части машинописи (см. нр. 122, п. 2-1-1).

Помимо того, в машинописи Р1М3, как и в рукописном корпусе первой русской редакции трактата, мы встречаем ряд помет и отчеркиваний простым карандашом (например, вертикальной чертой), предположительно, в тех местах, которые Кандинский уже изменил или собирался изменить в последующих редакциях. Лишь часть их мы упоминаем в критическом аппарате первой русской редакции. Так, пометки простым карандашом в главах II и III соответствуют тем частям русского текста «О духовном в искусстве», которые были переработаны по сравнению с немецким оригиналом. Однако даже для таких случаев однозначная датировка 1910 г. затруднительна, поскольку эти пометки могли быть сделаны в ходе подготовки второй русской редакции в 1913 г., когда Кандинский внимательно слал свой старый русский перевод с последним, вторым или третьим, немецким изданием трактата (нзп1). Таким образом можно понимать не упомянутую нами в критическом аппарате первой русской редакции пометку простым карандашом после заключительных слов главы VII на

стр. 62 машинописи Р1М3, которая, возможно, указывает на то, что третья немецкая редакция в соответствующем месте дополнена новым текстом, который нужно использовать при подготовке новой, второй, русской редакции.

Часть пометок в обеих машинописях, безусловно, относится ко времени подготовки второй русской редакции трактата. Это как отсылки к третьему немецкому изданию Пиллера, так и прямое упоминание имени предполагаемого издателя Григория Ангерта см., например, «69:10-11 и 73:25. Очевидно, в то же время в обеих машинописях была вычеркнута простым карандашом ссылка на Цветную таблицу см. «67:15. Подобные пометки подготовительного характера, свидетельствующие о желании автора изменить текст, мы отмечаем в критическом аппарате первой русской редакции.

Наконец, в машинописи Р1М3 встречаются отдельные вставки простым карандашом и черными чернилами, которых нет в других вариантах той же редакции. Основную их часть невозможно однозначно датировать, но очевидно, что они сделаны позднее октября (ноября) 1910 г. и часто связаны с изменением немецкого текста во второй немецкой редакции (в корректуре нзп1 и в первом издании нзп2), и поэтому мы относим их к следующей русской редакции (Р2). Даже если они в точности не повторяются в других ее вариантах, общий смысл этих вставок соответствует новым текстам в верстке Р2п1 и в машинописи Р1М1. Все эти вставки приводятся нами как варианты второй русской редакции в ее критическом аппарате (см. «203:24 и др.). Для той части текста, которая во второй русской редакции на основе известных нам документов невосстановима, два варианта машинописи Р1М3, предположительно к ней относящиеся, приводятся нами в критическом аппарате первой русской редакции (см. «154:14 и «155:7).

т.е. воздействие ее не только на зрительный орган, но и на другие органы чувств, а именно: можно предположить, что напр. светложелтое излучает во вкусовых органах ощущение кислоты по ассоциации с лимоном.

Но не совсем возможно провести до конца подробное объяснение. Как раз именно в области вкуса краски известны различные случаи, где это объяснение не может быть применено. Один Дрезденский врач рассказывает об одном из своих пациентов, которого он характеризует как человека "необычно высоко стоящего духовно", что этот пациент с завышенными глазами немыслимо и безошибочно определял красочный вкус определенного соуса, как синий т.е. воспринимая его как синий цвет. Может быть оказалось бы возможным принять сходное, но все же другое объяснение таких случаев, а именно то, что у высоко развитого человека пути к душе так непосредственны и что впечатлительность души так быстро может быть достигнута, что это воздействие, которое достигается через вкусовые органы, немедленно достигает души и заставляет созвучать соответственные другие излучения из души к другим внешним органам — в данном случае — глазам! Это было бы подобно эхо или отклику как это обычно в музыкальных инструментах, когда они, потрясенные сами, созвучают другому инструменту, потрясенному непосредственно. Такие сильно чувствующие люди подобны обогранным хороним скрипкам, звучащим от всякого прикосновения смычком во всех своих частях и ликах. Значит принятием этого объяснения зрение должно было бы находиться в созвучии не только со вкусом, но и со всеми —

Здесь же говорится и о слухании цвета [стр. 65], причем автор замечает, что его таблицы не дали ему достаточно материала для установления закона.

Dr. H. Scharf, in *op. cit.* — *Psychologie*,
München 1911, Bd. 9, 3. Teil, *Psychologie der Sinne*,
in *op. cit.* — *Psychologie der Sinne*.

2.2.2. Машинопись р1м1

Исправления простым карандашом как орфографического, так и содержательного характера, рукой Кандинского. Часть их можно отнести к первой русской редакции трактата, поскольку они учтены в машинописи р1м3. См., например, -63:7. 67:3, 67:4, и -67:12.

Другая же часть, соответствующая исправлениям простым карандашом в машинописи р1м3, скорее всего, относится уже ко времени подготовки второй русской редакции, как, например, зачеркнутые простым карандашом в обеих машинописях отсылки к Цветной таблице, которая, в соответствии с немецкими изданиями «О духовном в искусстве», не должна была быть включена во вторую русскую редакцию (см. -67:15). Как и в случае машинописи р1м3, пометы подготительного характера отмечаются нами в критическом аппарате первой русской редакции. Точная датировка всех помет невозможна, но, предположительно, часть их датируется тем же временем, что и три большие рукописные вставки на отдельных листах (р2рк1, р2рк2 и р2рк3), ссылки на которые в машинописи сделаны простым карандашом (на стр. 39, 41 и 45), как и указания в самих вставках в начале рукописных стр. 73, 76 и 84. см. н- 122 п. 1-3.

Помимо исправлений простым карандашом, в машинописи р1м1 есть исправления коричневыми чернилами рукой Кандинского, которые касаются орфографических ошибок. Есть также правка стилистического характера, новая по сравнению с другими вариантами первой русской редакции трактата. И након-

нец, вставки содержательного характера, которые, по нашему мнению, являются вариантами второй русской редакции и включены поэтому в ее основной текст (небольшую их часть, которая относится к началу главы VI, публикуемой нами по верстке р2п1, мы приводим в критическом аппарате второй русской редакции).

3 Печатный текст первой русской редакции

Печатный текст (р1п1) представляет собой опубликованный в первом томе «Трудов Всероссийского съезда художников» (1914) полный текст доклада Кандинского на Втором Всероссийском съезде художников в Санкт-Петербурге (Всероссийский съезд художников Труды 1: 47-72). По просьбе автора, находившегося в то время вне России, доклад был прочитан на заседаниях 29 и 31 декабря 1911 г. Николаем Кульбиным.

Непосредственно после текста доклада в первом томе «Трудов...» были опубликованы черно-белые Таблицы I-III (Там же: 73-75), стенограмма последовавших после доклада прений (Там же: 75-76 см. также н- 122), и на цветной вклейке, Таблица IV—единственная напечатанная в цвете иллюстрация во всем первом томе «Трудов...». В публикации отсутствуют заставки-ксилографии Кандинского и репродукции, которые есть в мюнхенских изданиях «О духовном в искусстве» Рейнхарда Пилера.

Печатный текст р1п1 изобилует опечатками и ошибками. Об обстоятельствах затравившейся на несколько лет публикации его см. н- 122 слл.

4 Соотношение вариантов первой русской редакции между собой и с вариантами первой немецкой редакции

Первая русская редакция «О духовном в искусстве» представляет собой датированный 1910 г. авторский перевод трактата, сделанный по его первой немецкой редакции с рядом сокращений и изменений. Он был представлен в качестве доклада на Втором Всероссийском съезде художников в Санкт-Петербурге. Над этим переводом Кандинский работал в Москве с 4/17 по 31 октября/13 ноября 1910 г. (см. н- 122). Очевидно, этим периодом и следует датировать 3 хранящиеся в мес. части единого рукописного корпуса первой русской редакции (р1рк1, р1рк2 и р1рк3).

Сложнее ответить на вопрос о том, следует ли отождествить с одним из известных машинописных экземпляров (р1м3 или р1м1/р1м2), и если да, то с каким именно, упоминаемую художником в письмах к Габриэле Монтер машинопись, которая была напечатана в Москве в 20-х числах октября 1910 г. (ст. ст.) под диктовку Бенедикты Богаевской, жены университетского друга художника, помогавшей Кандинскому в технической части работы: 20 октября/2 ноября была отдана машинистке первая часть рукописи, а 23-27 октября (5-9 ноября) художник уже занимался правкой ее вместе с Богаевской (см. н- 122). Сравнительный анализ обеих машинописей показывает, что экземпляр р1м1 является более ранним вариантом, который, вероятно, и следует признать фрагментом первой машинописи, напечатанной в октябре (ноябре) 1910 г. Экземпляр же р1м3, поскольку там учтена правка, внесенная в р1м1, безусловно, является вариантом более поздним.

К сожалению, мы не располагаем никакими данными, которые бы позволили предложить более или менее точную датировку машинописи р1м3. Само по себе присутствие двух разновременных машинописных копий неудивительно, если учесть, что, помимо оставленного в Петербурге в канцеля-

рин Съезда художников экземпляра «рукописи» (см. письмо Кандинского Монтерю от 31 октября / 13 ноября 1910 г., цитируемое нами в н. 122; имеется в виду, скорее всего, машинописный, художник, в поисках русского издателя, очевидно, должен был раздать и другие напечатанные в октябре 1910 г. копии русской рукописи «О духовном в искусстве»). О том, что в неопубликованном виде его работа в течение по крайней мере трех лет имела хождение в Москве, свидетельствует, в частности, письмо Кандинского Монтеру от 27 июля/9 августа 1913 г., в котором художник сетует на то, что в то время как он должен специально переработать свою «рукопись» для издательства «Искусство», она находится у «госпожи Абрикосовой» (предположительно, имеется в виду сестра его первой жены Анны Чемякиной Мария, в замужестве Абрикосова; об отношениях Кандинского с многочисленным семейством Абрикосовых см. 122-12) и будет возвращена только через восемь дней.

Машинопись Р1мз должна была быть напечатана в России, в один из приездов Кандинского в Москву, поскольку в Мюнхене у художника не было русской печатной машинки и в 1910 г. он сам переписывал от руки свои «Письма из Мюнхена» для журнала «Аполлон». См. письмо Кандинского издателю «Аполлона» Сергею Маковскому от 16 февраля 1910 г., где он пишет, что ему «никак не удается переписать» третье (вышедшее в апреле того же года) «Письмо...»: «Мука для меня при моем почерке переписки, и, переписывая, всегда жалко Вас» (фонд Вакселя №1910-36.). Отметим, наконец, что бумага, на которой напечатана машинопись Р1мз, русского происхождения.

Эта новая машинопись, безусловно, находилась в распоряжении художника в сентябре 1913 г., во время подготовки второй русской редакции «О духовном в искусстве», поскольку она содержит пометки об отправке текста частями издателю Григорию Ангерту. Возможно, машинопись Р1мз была напечатана летом 1913 г., когда, ввиду не-

обходимости срочной переработки старого текста, Кандинский мог заказать его перепечатку с машинописи, полученной от Абрикосовой. Но не исключено, что новая машинопись была заказана и раньше, еще в ноябре 1912 г., одновременно с предполагаемой перепечаткой русского перевода статьи «К вопросу о форме», тем более что в письме к Монтеру из Москвы в Мюнхен от 6/19 ноября 1912 г., в котором Кандинский сообщает, что работает над русским переводом статьи, он упоминает также о том, что при посредстве художника Георгия Яхулова договорился о встрече с одним «крупным издателем» (см. об этом н. 122 сл.).

На основании сравнительного текстологического анализа трех вариантов первой русской редакции «О духовном в искусстве» — машинописей Р1мз и Р1м1 и печатного текста Р1п1 — мы пришли к выводу, что из двух известных нам вариантов машинописи источником печатного текста была, по всей вероятности, более ранняя машинопись, представление о которой можно получить по ее парижскому фрагменту Р1м1. Это особенно наглядно видно в тех местах, где ошибки или опечатки более ранней машинописи были исправлены простым карандашом во фрагменте Р1м1 и эти исправления учтены в более поздней машинописи Р1мз. В печатном тексте Р1п1 в этих случаях безусловно более поздняя правка игнорируется, а текст оказывается ближе к ранней машинописи. Однако не всегда чтение Р1мз можно считать лучшим, чем чтение Р1п1. Например, в рукописи Р1рк1 первоначально глава III была отделена от главы II только звездочками, название же ее было добавлено простым карандашом позднее: в этом случае обычное соотношение машинописи Р1мз и печатного текста Р1п1 оказывается перевернутым, поскольку более позднее исправление по варианту следует печатный текст, в то время как машинопись Р1мз верна рукописи до ее исправления (см. 25-5). Помимо того, некоторые ошибки обнаруживаются только в машинописи Р1мз. Отметим, например, в

последнем примечании главы V на стр. 23 экземпляра Р1мз очевидно ошибочный — и потому не включенный нами в критический аппарат первой русской редакции — вариант (*На изогордном сходстве*) вместо правильного (см. Р1рк1, н. 53: *На многоголорном сходстве*). Печатный текст Р1п1 следует в данном случае рукописи.

Наконец, не следует полностью исключать и того, что доклад был опубликован по совсем другому, не дошедшему до нас варианту машинописного текста. Без сомнения, большая часть ошибок и обидных опечаток первой русской публикации «О духовном в искусстве» были допущены на более поздних этапах подготовки текста к изданию (например, в типографии при наборе), в которой, по-видимому, автор непосредственного участия не принимал. Так, в письме Николаю Кульбину из Мюнхена в Петербург от 12 декабря 1911 г. Кандинский сетует на то, что до сих пор не получил корректуры своего доклада (см. *Письма Кандинского Кульбину* 407; письмо цитируется в н. 122). Неудивительно, что в дальнейшем художник почти никогда не упоминал об этой публикации, хотя она оказалась в конце концов единственным прижитым русским изданием его трактата.

Открытым остается также вопрос о том, каким именно вариантом немецкого текста располагал Кандинский в Москве в октябре (ноябре) 1910 г., когда переводил свой трактат на русский язык. Русский перевод в основном соответствует первой немецкой редакции, насколько можно судить по сохраненным ее разнородным частям: двум рукописям готическим курсивом (Н1рк1 и Н1рк2), машинописи (Н1м1) и рукописям Монтера (Н1рк3) и Кандинского (Н1рк4). К примеру, в русских вариантах Содержание, как и в немецкой рукописи готическим курсивом Н1рк1, нет упоминания о Предисловии, хотя соответствующий немецкий текст к тому времени был уже, безусловно, написан и перевед Предисловия на русский язык вошел во все варианты первой русской редакции трактата.

Однако в ряде мест первая русская рукопись Р1рк1 содержит пассажи, в основном небольшие (часто одно-два предложения или даже часть предложения), соответствия которым мы находим не в сохранившихся частях первой немецкой редакции, а в позднейших версиях немецкого текста «О духовном в искусстве». Среди таких случаев отметим: отсутствие примечания с примером из романа Дмитрия Мережковского «Леонардо да Винчи» в первой немецкой машинописи (н1м1), где для него оставлено место, в то время как его полный текст мы обнаруживаем на стр. 73 русской рукописи (Р1рк1, нн-87:7; см. 187:7); недописанный текст примечания о цветомузыке в главе V в немецкой рукописи Мюнхен (Р1рк3), которое, однако, в русской рукописи содержит полностью пассаж о методе преподавания Александры Захарьиной-Унковской (Р1рк1, нн-53:13-21; см. 53:13-21); явно ошибочный и не исправленный пропуск части предложения в готической рукописи н1рк1 в главе I (ср. 1415:23-416:3), в то время как в русской рукописи на стр. 4 (Р1рк1, нн-6:28-7:4) данное предложение переведено полностью, — это говорит в пользу того, что Кандинский должен был располагать в Москве другим вариантом немецкого текста трактата.

Относительно этих и иных пассажей из русской рукописи Р1рк1, которым нет соответствия в известных нам составных частях корпуса первой немецкой редакции трактата, можно предположить, что именно о них и шла речь в цитируемом в нн-122 письме Кандинского Мюнхен из Москвы от 23 октября/5 ноября 1910 г., где говорится, что они были написаны сразу по-русски во время пребывания Кандинского в Москве и включены тогда же и в его немецкий экземпляр, «так что теперь верный именно он». Можно ли считать таким «верным» (а значит, тем, которым художник располагал в Москве) экземпляром сохранившийся в Мюнхене

разнородный корпус первой немецкой редакции «О духовном в искусстве»? По всей вероятности, нельзя, поскольку в нем, за единственным исключением, к которому мы обратимся ниже, какие-либо вставки рукой Кандинского отсутствуют. Также цитируемое в нн-122 п. 2-2 письмо Мюнхен художнику из Мюнхена в Москву от 17 ноября 1910 г. свидетельствует о том, что известный нам экземпляр готической рукописи н1рк1, скорее всего, оставался в Мюнхене и не был взят Кандинским с собой в Москву.

Единственное исключение — большая рукописная вставка в главу VI (н1рк4, стр. 9а-9б) в машинописной части первой немецкой редакции н1м1, которая действительно могла бы соответствовать новому русскому тексту, написанному во время пребывания художника в Москве и тогда же переведенному на немецкий. Однако вопрос о том, какой из вариантов — русский или немецкий — следует в данном случае считать первоначальным, все равно остается открытым, хотя мы и склоняемся к тому, что и здесь, так же как в остальной части первой немецкой редакции, немецкий текст предшествовал русскому и, вполне вероятно, был написан Кандинским в Мюнхене еще до поездки в Москву: см. об этом нн-122 п. 2-2-4.

Укажем, далее, что ни в одной из частей дошедшего до нас корпуса первой немецкой редакции «О духовном в искусстве» мы не находим никаких ссылок на русскую рукопись и точно так же ни в одном из вариантов первой русской редакции трактата нет ни одной отсылки к первой немецкой редакции в том виде, в каком она нам известна, в то время как в экземпляре русской машинописи Р1м3 присутствуют более поздние, относящиеся, по нашему мнению, к стадии подготовки второй русской редакции карандашные отсылки к третьему немецкому изданию «О духовном в искусстве» (вышло в свет осенью 1912 г., н3п1). Более того, в том месте, где

в рукописи имеются отсылки, которые, как может показаться, отсылают к страницам первой немецкой редакции, они не соответствуют известным нам частям ее корпуса.

Речь идет о конце главы VI в первой русской редакции, «Язык красок» (Р1рк1, нн-120:7-129:15 Ясно .. божественным), который, предположительно, был написан позднее остального текста главы, с большим количеством вставок, в основном на оборотах страниц — Р1рк1, стр. 103, 104, (нумерованная как 104.), 105, (нумерованная как 105.), а также на нумерованной странице см. об этом нн-122 п. 1-2. Вставки можно объяснить тем, что, даже когда Кандинский захотел перевести конец главы на русский язык, он сперва начал его сокращать и перевел не все, а затем передумал и стал делать дополнения (ср., например, 112:18). Возможно, с этой работой по дополнению русского текста и связаны пометки художника синим карандашом в рукописи Р1рк1 с указанием (по-немецки) на страницы некоего, скорее всего, немецкого документа, с которого, очевидно, и был сделан перевод. Так, на стр. 102 имеется пометка: «5.34», на стр. 104 — «пропуск 5.35» (вместе с отсылкой к вставке на стр. 103.) и «проп-уск-36» (вместе с отсылкой к вставке на нумерованной странице); на стр. 106 и 107 — дважды: «5.38». Страницы какого именно документа имеются в виду, непонятно. Во всяком случае, это не известная нам машинопись н1м1, поскольку текст конца главы VI мы находим там на стр. 17-21, и не печатные издания Пилера, где этому тексту соответствуют стр. 73-77 (н3п2) и 87-93 (н3п1); ср. н3п1, нн-523:15-523:16. Не могут эти отсылки относиться также к русским машинописям н1 в экземпляре Р1м3, где соответствующий текст начинается на стр. 50, ни к ранней машинописи, так как в ней, судя по нумерации страниц в сохранившемся фрагменте Р1м1, этот текст должен был находиться еще дальше. Совершенно непонятными остаются и другие пометки в той же части рукописи Р1рк1 — проставленные простым карандашом римские цифры «III», «IIA», «IV» на стр. 104, 105 и 106.

1 СОСТАВ ВТОРОЙ РУССКОЙ РЕДАКЦИИ

1.1 ВЕРСТКА Р2П1

Типографская верстка. С-к *Kandinsky manuscripts* #11. 10 листов (со следами разрезов), согнутых пополам, так что каждый лист образует 4 страницы, и 1 отдельная половина листа, образующая 2 страницы (стр. 21 и 22). Страницы нумерованы типографски вверху по середине; номера проставлены между двумя тире: '19—64; отсутствуют стр. 1—18, 27—28 и 31—32, которые должны были быть расположены на 5 листах с половиной (всего, очевидно, в 1914 г. было напечатано 16 таких листов, соответствующих 4 типографским печатным листам). Вверху стр. 19 надписи простым карандашом неизвестной рукой (зачеркнутая также карандашом) «4 гранк». Текст напечатан на обеих сторонах recto и verso листов. Бумага без водяных знаков:

- 1) стр. 19—20 и 29—30, 23—24 и 25—26. 2 листа 24 x 32 см; стр. 21—22, 1 лист 24 x 16 см, бумага плотная, шероховатая;
 - 2) стр. 33—34 и 47—48, 35—36 и 45—46, 37—38 и 43—44, 39—40 и 41—42. 4 листа 22,5 x 28,8 см; стр. 49—50 и 63—64, 51—52 и 61—62, 53—54 и 59—60, 55—56 и 57—58. 4 листа 23,2 x 28,8 см, бумага более тонкая и гладкая.
- Зеркало набора на всех страницах: 25,4 x 15,7 см.

В верстке сохранились: последняя часть главы I, «Введение» (стр. 19—21); полный текст главы II, «Движение» (стр. 22—26); часть главы III, название которой во второй русской редакции трактата не поддается восстановлению (стр. 29—30 и 33—46 отсутствуют стр. 27—28 и 31—32); полный текст главы IV, «Пирамида» (стр. 47—51); название второй части «Б. Живопись» (ненумерованная стр., должна быть стр. 53); полный текст главы V, «Действие краски»

(стр. 55—60); начало главы VI, «Язык форм и красок» (стр. 61—64).

Основная часть сделанных Кандинским исправлений в верстке простым карандашом и темно-коричневыми чернилами относится, судя по их содержанию, ко времени подготовки третьей русской редакции трактата (ок. 1919—1921/22). Лишь небольшая часть правки, в основном простым карандашом, носит технический характер (орфография и т. п.) и не поддается однозначной датировке. Такая правка учитывается нами при публикации обеих русских редакций «О духовном в искусстве», второй и третьей (без упоминания в критическом аппарате).

1.2 МАШИНОПИСЬ Р1М1 С ИСПРАВЛЕНИЯМИ И РУКОПИСНЫМИ ВСТАВКАМИ

рк «Über das Geistige in der Kunst» vk 405. Фрагмент первой русской машинописи, напечатанный в 20-х числах октября 1910 г. (по ст. ст.) под диктовку помогавшей Кандинскому Бенедикты Богавской (см. н. 122 п. 3).

Машинописный текст с исправлениями простым карандашом и частично коричневыми чернилами неизвестной рукой, учтенными позднее в машинописи Р1М3, относится к первой русской редакции (см. н. 122 п. 3-1-2). Исправления и дополнения коричневыми чернилами в машинописи, которым нет соответствий в других вариантах первой русской редакции, а также 3 большие рукописные вставки в машинопись могут быть датированы временем подготовки второй русской редакции (сентябрь 1913). Эти вставки включают в себя переведенные на русский язык части немецкого текста 1912 г. (нзп1), которым нет соответствия в первой русской редакции, а также новые тексты, написанные сразу по-русски.

Машинопись Р1М1 представляет собой 7 листов с текстом на сторонах recto и verso

листа; постраничная нумерация 32—45 простым карандашом; подробнее см. н. 122 п. 3-1-2. Относящаяся ко второй русской редакции трактата сквозная полистовая нумерация 69—72, 75 и 82, 83 синим карандашом на стороне recto листа учитывает как машинописные, так и страницы 3-х рукописных вставок. При составлении текста второй русской редакции в настоящем издании мы опирались на эту сквозную нумерацию, однако в целях облегчения аппарата решили отказаться от указания на нее и соответственно от двойной нумерации при обозначении страниц как машинописи Р1М1, так и 3-х рукописных вставок.

Несохранившееся начало машинописного текста (до стр. 31) должно соответствовать 16 листам, — если предположить, что нумерация страниц в машинописи Р1М1 начиналась с 0, так же как в машинописи Р1М3. Поскольку общий объем несохранившегося в данном варианте машинописного и рукописного текста должен был составить 68 листов, то следует предположить существование 52-х листов с рукописными вставками, соответствующими новым русским дополнениям к верстке Р2П1, частично переведенным с немецкого по тексту второго немецкого издания, частично переработанным по материалам первой русской редакции или написанным сразу по-русски (речь идет о вставках преимущественно в главы III и IV). О рукописных исправлениях в машинописи Р1М1 см. н. 122 п. 3-2.

1.3 ТРИ РУКОПИСНЫЕ ВСТАВКИ

Вставки в машинопись Р1М1. Рк «Über das Geistige in der Kunst» vk 405. Р2РК1—2 листа. Рукописная вставка в машинописи Р1М1, стр. 39. Р2РК2—6 листов. Рукописная вставка в машинописи Р1М1, стр. 41. Р2РК3—13 листов. Рукописная вставка в машинописи Р1М1, стр. 45.

Все листы 33 x 21 см. Во второй вставке Р2РК2 на стр. 5 приклеен внизу ненумеро-

ванный листочек 5,8 x 16,9 см; в третьей вставке р2ркз на стр. 6 внизу приклеен лист 33 x 21 см, пронумерованный на обороте '89. Бумага верже, плотная, с филигранью REICHSADLER PAPIER. Написанные на приклеенных листах тексты соответствуют второй русской редакции (см. примечания р2рк2, и: 251:2, и р2рк3, и: 261:1). На стр. 13—последней странице третьей вставки р2рк3, служившей, очевидно, обложкой, написано простым карандашом неизвестной рукой: «Geistiges (по-русски)».

Каждая из трех рукописей написана черными чернилами, со временем выцветшими, почти без исправлений, с редкими дополнениями простым карандашом; текст находится на одной стороне листа. Нумерация страниц также черными, ныне выцветшими чернилами в каждой вставке на одной стороне листа сверху справа: 1—2, 1—6, 1—13. Сквозная нумерация 73—74, 76—81, 84—95 синим карандашом на стороне recto листа учитывает также машинописные страницы фрагмента р1м1. Отсылки к вставкам всюду простым карандашом, как в машинописи (где есть и пометки красным карандашом), так и в начале текста каждой вставки — в машинописи р1м1 на стр. 39, 41 и 45: «См. отдельные листы!»; в рукописях р2рк1, р2рк2 и р2рк3 на стр. 1, соответственно (всюду подчеркнуто): «Вставка к стр. 39»; «К стр. 41»; «Вставка на стр. 45».

Рукописная вставка р2рк1 является переводом немецкого текста, впервые включенного во вторую корректуру первого немецкого издания трактата (н2п1); вставка р2рк2 — новый текст, существующий лишь во второй русской редакции; вставка р2рк3 — расширенный перевод немецкого фрагмента, впервые включенного в корректуру н2п1 и дополненного в третьей немецкой редакции (н3п1).

2. Соотношение машинописи

р1м1 с другими вариантами первой и второй русской редакции

Несмотря на то что тщательное сличение обеих машинописей р1м1 и р1м3, печатного текста р1п1 и верстки р2п1 не позволяет прийти к каким-то бесспорным текстологическим выводам, оно тем не менее показывает, что в ряде мест, где рукопись р1рк1 и машинопись р1м3 расходятся с печатным текстом р1п1, верстка р2п1 оказывается ближе к последнему — в частности, повторяет его ошибки. Отметим при этом, что в верстке имеются ошибки, которых нет нигде более, в том числе в печатном тексте: см, например, 168:12. Из чего напрашивается вывод, что как верстка, так и печатный текст следовали не машинописи р1м3, а какой-то другой машинописи, которую мы, за отсутствием других сохранившихся документов, гипотетически связали с парижским фрагментом р1м1. К тому же для той части текста, в числе вариантов которой мы рассматриваем как верстку (стр. 63 и 64), так и соответствующим фрагментом машинописи р1м1, можно констатировать, что верстка в основном следует машинописи после исправления ее карандашом, а печатный текст — до этого исправления, при этом машинопись р1м3 оказывается ближе к печатному тексту, то к верстке.

Отметим, далее, что карандашные исправления во фрагменте р1м1 предшествуют машинописи р1м3, в которой они часто (но не всегда) учтены и которая является, таким образом, позднейшей из двух машинописей. В машинописи р1м3 есть также более поздние исправления и вставки простым карандашом и черными чернилами, которые в некоторых случаях соответствуют второй русской редакции трактата (они включены в критический аппарат ее в качестве вариантов), однако таких случаев немного. Основная часть

новых по сравнению с первой русской редакцией текстов, включенных в верстку р2п1, отсутствует в машинописи р1м3, где Кандинский преимущественно лишь помещал те места, которые он намеревался изменить. Так, на стр. 23 и 28 машинописи р1м3 мы обнаруживаем отсылки к тексту второго (= третьего) немецкого издания Пилера (н3п1) в тех местах, где в верстке (стр. 59—60 и 64) действительно вставлен новый текст. Эти отсылки отмечены в критическом аппарате первой русской редакции: см. там 53:7 и 69:10—11.

Сопоставление фрагмента р1м1 с версткой р2п1 может быть осуществлено лишь на материале небольшой части текста, сохранившейся в обоих вариантах и соответствующей стр. 63—64 верстки. При этом обнаруживается, что правый на стадии второй русской редакции текст машинописи р1м1 и верстка не полностью совпадают. В двух из трех случаев, когда верстка на этих страницах содержит новые по сравнению с первой русской редакцией тексты, в правке машинописи р1м1 они отсутствуют, причем в одном из этих двух случаев соответствующий верстке вариант сохранился в виде вставки простым карандашом в машинописи р1м3. См. 235:21—236:3. Лишь в одном случае новый текст присутствует в машинописи р1м1 в виде рукописной вставки коричневыми чернилами (см. 236:26—28). Очевидно, новые тексты в верстке были написаны Кандинским на последующих стадиях работы над второй русской редакцией осенью—зимой 1913/14 гг., в ходе корректуры новой, напечатанной в Москве, машинописи либо уже изготовленных там же гранок. Эти несохранившиеся корректуры, вероятно, и следует принять за отсутствующее промежуточное звено между парижским фрагментом р1м1 (и, шире, всей исправленной в сентябре 1913 г. машинописью, частью которой является парижский фрагмент) и текстом верстки р2п1.

друга отъ друга [болѣе різкихъ, болѣе мысляхъ] и т.д. и т.д.

- все это элементы, создавая возможность чисто рисуночного

"контрапункта" и которые въ этомъ контрапунктѣ и приведутъ. И это

будетъ контрапунктомъ искусства черно-бѣлаго до тѣхъ поръ, пока
выключена краска.

А краска, которая сама по себѣ даетъ материалъ къ созданию контра-
пункта, которая сама въ себѣ охватываетъ безпредѣльные возможности,
краска въ соединеніи съ рисункомъ приведетъ къ великому живописному
контрапункту, благодаря которому и можно дойти до композицій

и въ качествѣ действительно чистаго искусства получить возможность
въ необходимомъ еще матеріалѣ
служить божественному. И все тотъ же непреложный проводникъ доведетъ

на до этой головокружительной высоты: принципъ внутренней необходи-

мости. Если и окажется возможнымъ даже это сегодня безконечно теор-

тизировать на эту тему, то все же теорія не ~~должна~~ *должна* ~~быть~~ *должна* ~~маленькой~~

нѣтъ подробностей продолжена. Никогда не имѣетъ теорія въ ис-

кусствѣ впереди и никогда не тянетъ она за собой практики, но какъ
разъ наоборотъ. Тутъ все и особенно въ началѣ дѣло чувства. Только
черезъ чувство—особливо именно въ началѣ пути—можетъ быть достиг-
нута художественно истинная. Если общее построеніе и возможно чисто
теоретически, то все-же именно тотъ шагъ, который есть истинная ду-
ха творенія и относительно, стало быть, и его сущности, никогда не
создается теоріей, никогда не будетъ найденъ, если не "будетъ вы-
нута" неожиданно въ твореніе чувствомъ. Такъ какъ искусство вслѣд-
ствуетъ на чувство, то оно и осуществлено быть можетъ только черезъ
чувство. Никогда при точнѣйшихъ даже пропорціяхъ, при вѣрнѣйшихъ вѣ-
сахъ и подѣлкахъ не создается истинный результатъ отъ головной ра-
боты и дедуктивнаго възысканія. Тѣхъ пропорцій нельзя вычислить и
такимъ образомъ не найти готовыми.

x) Многосторонній мастеръ *Leonardo da Vinci* придумалъ систему и сказалъ
каждому для врасплохъ. Стимулъ долженъ была быть достигнута механиче-
ская гармонизація. Одни изъ его учениковъ, измученный примѣненіемъ этого
комбинаторнаго средства и обезкураженный неудачами спросилъ своего
наставника, какъ связать *примѣняетъ* этотъ способъ. *Мастеръ* *да Винчи*
примѣняетъ" отвѣтилъ тотъ. [Мережковский *da Vinci*]

-29-

абстрактной, т.е. она не воплощается на плоскости реального предмета
но является всецело абстрактным существом. Такими в ^{СТ} абстрактными
существами, ведущими как таковыми свою жизнь, оказывающими свое
влияние и свое воздействие, являются квадрат, круг, треугольник,
ромб, трапеция и неисчислимы прочие формы, являющиеся ^{де} ~~тоже~~ ~~тоже~~
сложными и не поддающимися математическому обозначению. Все эти
формы - равноправные граждане духовной державы.

Между этими двумя границами лежит безконечное число форм, в которых оба элемента явное и глб получает перевес по материальное то абстрактное начало. Эти формы и есть та сокровищница, из которой ничто художник черпает всё единичные элементы своих творений.

Ограничиться чисто отвлеченными формами художник ныне не может.

Эти формы еще слишком для него не точны. Ограничиться же исключительно
но неточным, значить отнимать у самого себя возможности, выключать
из данного круга
чисто человеческое и через то приводить к обидливости свои средства
выражения.

Съ другой стороны въ искусствѣ не можетъ быть исполнѣ матеріальныхъ формъ . Бѣтъ возможности исполнѣ точно передать матеріальную форму : волей неволей художникъ подчиненъ своему глазу, своей рукѣ, которые въ этомъ случаѣ и являются болѣе художественными, чѣмъ его душа которая не желаетъ выйти за предѣлы фотографическихъ плѣнокъ . Сознательный же художникъ, не могущій угодить протоколированіемъ матеріальнаго предмета, непремѣнно стремится приать изображаемому предмету выраженіе, что въ свое время называлось

3. ОБЩЕЕ ОПИСАНИЕ И ДАТИРОВКА ВТОРОЙ РУССКОЙ РЕДАКЦИИ

«Четыре листа», которые, согласно Предисловию Кандинского к послереволюционной редакции «О духовном в искусстве» (см. рзмт. н: 122-12), были напечатаны на русском языке в Москве в 1914 г., — это, очевидно, та самая первая часть верстки неосуществленного русского издания трактата, которая была отправлена издателем Григорием Ангертмом Кандинскому в Мюнхен 2/15 мая 1914 г. (см. н: 122). 64 страницы верстки (42 из них сохранились в ск: первые 18 страниц и еще 4 в середине были, по-видимому, изъяты автором для замены текста на новый при подготовке третьей русской редакции, р3), которые образуются в начале главы vi, действительно, соответствуют четырем типографским печатным листам. Таким образом, верстка р2п1 датирована 1914 г.: текст новой редакции был подготовлен Кандинским в Мюнхене в сентябре 1913 г., типографский набор и верстка осуществлены весной 1914 г. в Москве. В американской публикации английского перевода послереволюционной версии трактата эта верстка ошибочно названа «Soviet proofs» («советская верстка»; см. *On the Spiritual in Art 2002* — 63 editor's note 4).

Вторая русская редакция, р2, не может быть полностью восстановлена, в ней имеются значительные лакуны. Отсутствует начало (титulusный лист, Содержание, Предисловие, название первой части, название и начало главы i), а также два фрагмента главы iii, «Духовный поворот». Лакуны в верстке связаны с историей послереволюционной редакции «О духовном в искусстве», когда Кандинский, из соображений преимущественно идеологического характера, счел необходимым заменить часть текста, подготовленного к изданию в 1914 г. Напечатанная часть

была заменена новыми машинописными и рукописными фрагментами, трактующими историю развития духовной жизни человечества в соответствии с новыми общественно-политическими условиями. Пассаж же о теории электронов, спиритическом движении и теософии (стр. 31—32 верстки), изъятый из главы iii, не был заменен в третьей русской редакции р3 трактата новым текстом.

К сожалению, мы не располагаем никакими документами, которые бы позволили восстановить эти лакуны в верстке р2п1. Согласно письму художника Берлинскому критику и издателю Герарду Вальдену от 26 сентября 1913 г. (цитируется нами в н: 122), он отправил в Москву из Мюнхена по почте, в три приема, единственный рабочий экземпляр рукописи. В книге Курта Германа, изданной в 1913 г. московским издательством «Искусство» (*Герман Борьба за стиль*), был помещен анонс книги Кандинского, которая там называлась «О духовном в искусстве (в частности о живописи)»; то же название (оно является переводом с немецкого, сделанным, скорее всего, не Кандинским, а издателями Григорием Ангертмом и Евсеем Шором) мы обнаруживаем в «Музыкальном справочнике на 1914 год», где также помещен анонс «О духовном в искусстве» (Ангерт и Шор *Музыкальный справочник*: 8). См. н: 122-1.

В книге Германа анонсировался следующий состав «О духовном в искусстве»: А. Положения общие. 1. Введение. 2. Движение. 3. Духовный поворот. 4. Пирамида. 5. Живопись. 6. Воздействие красного тона. 6. Язык формы и краски. 7. Теория. 8. Произведение и художник. Послесловие. Этот текст, несомненно, также является переводом, который был сделан московскими издателями по немецким изданиям книги 1911—1912 гг. (н2п2, н3п1), поскольку в нем русские на-

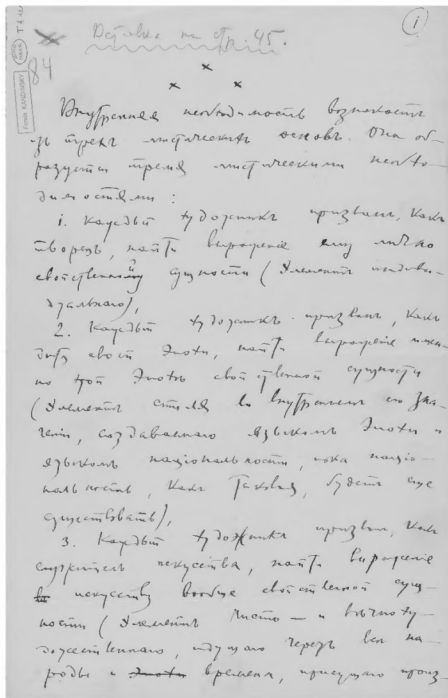
звания глав v и vi не соответствуют верстке р2п1, а название главы viii — первой русской редакции, р1, которой, как предшествующей версии русского текста, по всей логике должна была бы следовать новая русская редакция (р2). Что касается Предисловия, то Кандинский мог написать его заново специально для планировавшегося Ангертмом и Шором московского издания книги, как он это сделал впоследствии для третьей русской редакции. Представляется, однако, более вероятным, что он следовал структуре второго немецкого издания Рейнхарда Пипера (н3п1) и включил во вторую русскую редакцию два варианта Предисловия, первый из которых взят из первой русской редакции, а второй является переводом Предисловия ко второму немецкому изданию, возможно, с изменениями и дополнениями, внесенными специально для русского читателя.

Верстка прерывается на стр. 64, в самом начале главы vi, «Язык форм и красок», и может быть продолжена, хотя и в неокончательной форме, благодаря хранящемуся в фк машинописному фрагменту р1м1, с соответствующими второй русской редакции тремя рукописными вставками. Этот машинописный экземпляр с правкой художника является непосредственным продолжением текста верстки, стр. 62 (таким образом, небольшой текст на стр. 63 и 64 верстки имеет и второй вариант в рамках второй русской редакции), но, очевидно, содержит более ранних и неокончательный вариант второй русской редакции по сравнению с версткой.

Этот фрагмент со сложной двойной нумерацией страниц является, скорее всего, чудом сохранившейся частью рабочей версии нового русского текста трактата, отосланной автором в Москву в сентябре 1913 г. (сопоставление данного фрагмента с другими частями первой и второй русских редакций трактата — см. *Podzemskaia Le projet d'édition russe 53—59*). Каким образом он оказался в парижском архиве художника и

□ 496-1

Машинопись р1м1 первой русской редакции «О духовном в искусстве» с рукописными вставками, ко второй русской редакции, стр. 45, 1910—1913, фк, Париж



Можно предположить, что он остался у издателя Ангера и Шора и был ими передан Кандинскому в Москве, «например, в мае 1915 г., когда было решено отложить русское издание книги *sine die*». см. н. 122 слл.

С помощью этих разрозненных материалов учение Кандинского о форме, занимающее первую половину главы vi, восстанавливается во второй русской редакции трактата почти полностью. Вторая же половина главы vi, посвященная теории цвета, а также главы vii и viii и Заключение реконструкции, к сожалению, не поддаются.

Помимо того что машинописный фрагмент P1M1 позволяет, пусть в неокончательном виде, реконструировать часть текста второй русской редакции трактата, не сохранившуюся в верстке, этот фрагмент первой русской машинописи «О духовном в искусстве» особенно интересен для нас тем, что его изучение позволяет проследить процесс работы художника над своим русским текстом в сентябре 1913 г. Судя по нему, Кандинский взял за основу для этой части текста свою первую русскую машинопись 1910 г. (ту самую, экземпляр которой, согласно цитируемому в н. 122 письму Кандинского Мюнхен от 31 октября/13 ноября 1910 г., был им оставлен тогда же в Петербурге в канцелярии Второго Всероссийского съезда художников и с которого был напечатан опубликованный в 1914 г. печатный текст P1P1). Осенью 1913 г. эта первая машинопись была исправлена и расширена за счет переводов текстов из третьей немецкой редакции 1912 г. (H3), которые не были ранее переведены на русский язык, а также добавления новых текстов, написанных тогда же непосредственно по-русски.

Таким образом, как мы видим, парижский фрагмент является многослойным документом, в котором машинопис-

ная часть, а также часть рукописной правки в ней, предшествующей второй русской машинописи «О духовном в искусстве» (P1M3), относится к первой русской редакции 1910 г., а основная часть рукописных исправлений и три обширные рукописные вставки (P2PK1, P2PK2 и P2PK3)—ко второй русской редакции на ранней стадии ее подготовки (сентябрь 1913 г.).

Но хотя для одной части текста можно считать доказанным, что рабочим экземпляром при переработке первой русской редакции во вторую являлась сохранившаяся не полностью первая машинопись 1910 г., частью которой является фрагмент P1M1, не исключено, что подготовка других частей второй русской редакции была осуществлена на основании других вариантов русской версии. Так, рукопись P1PK1, а в особенности машинопись P1M3 также содержит некоторую часть рукописных вставок, помет и разметок, имеющих отношение к подготовке второй русской редакции. Именно в машинописи P1M3, которую Кандинский имел при себе в Мюнхене, он отметил место (на стр. 29, соответствует н. 73-25), где заканчивалась та часть переработанного для второй русской редакции текста, которую первой он отослал Ангеру в Москву (см. 73:25 и 59:20).

Почему вместе с этой последней машинописью в Мюнхене сохранились также три нумерованные страницы (P1M2), относящиеся, по нашему мнению, к машинописи более ранней, которая и была отправлена Ангеру (н. 122-1), неизвестно. Возможно, в момент отправки два экземпляра были перепутаны, хотя более вероятно, что речь идет не об ошибке, но о сознательном выборе Кандинского, — в частности, потому, что содержащийся на одной из этих страниц текст Предисловия 1910 г. уже не соответствовал его обновленной версии во второй русской редак-

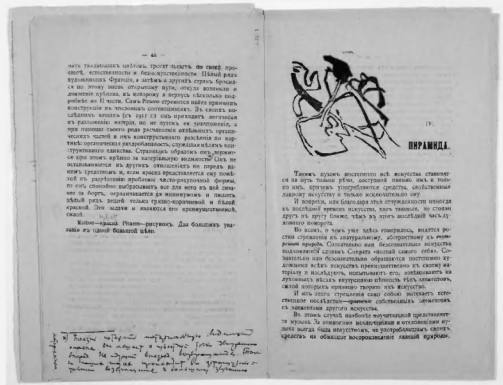
ции. Исправления и вставки в машинописях P1M3 и P1M1 мы включили в критический аппарат второй русской редакции, а разметки и пометки, свидетельствующие лишь о намерении изменить текст, — в критический аппарат первой.

В сентябре 1913 г. Кандинский при работе над второй русской редакцией, предположительно, также частично использовал материалы 1910 г., не включенные в основной текст первой русской редакции, как, например, часть главы I, которая была переведена им с немецкого еще в 1910 г., но затем изъята из рукописи P1PK1 (стр. 8—14). В верстке P2P1 сохранился текст, соответствующий второй части этого фрагмента (первая его часть находилась на страницах, изъятых из верстки в ходе подготовки третьей русской редакции). В пользу того, что в данном случае в русский текст верстки был включен старый перевод, сделанный художником еще в 1910 г., а не в 1913 г. его пово по немецким изданиям, говорит тот факт, что в двух местах этой части главы I, где текст первой немецкой редакции, н1, отличается от текста второй (H2) и третьей (H3) в изданиях Пипера, верстка P2P1 соответствует его более ранней немецкой версии.

Карандашные пометки, свидетельствующие о работе над второй русской редакцией, были сделаны Кандинским также в хранящемся в фк экземпляре третьего немецкого издания «О духовном в искусстве» («H3P1»), куда художник внес и другую карандашную правку, относящуюся к неосуществленному новому немецкому изданию трактата в четвертой немецкой редакции (H4). Та и другая правка включены в критический аппарат третьей немецкой редакции трактата. В нем отмечена граница текста, который был «сдан Ангеру» (480:8; соответствует концу верстки P2P1), а также другого текста, отосланного в Москву во вторую очередь (516:8; соответствует н. 110:5). Там отмечены и окон-

□ 498-1

Машинопись P1M1 первой русской редакции «О духовном в искусстве» с рукописными вставками, ко второй русской редакции, стр. 45, 1910—1913, фк, Париж



чания пяти «корректур», конец последней из которых почти полностью совпадает с концом текста, отсланного во вторую очередь (75:6.8). Как можно судить по письмам Кандинскому от Ангерта и Шора (цитируются в н- 122), «корректуры», упоминаемые художником в его правке экземпляра нзп1*, касались, скорее всего, уже следующего этапа работы над текстом второй русской редакции трактата. Речь шла об авторской вычитке либо перепечатанной в Москве в конце сентября 1913 г. машинописи, либо изготовленных там же уже зимой гранок, непосредственно предшествующих сохранившейся части верстки. В ходе этой работы Кандинский, предположительно, внес последние изменения во вторую русскую редакцию, а также начал переводить русские тексты, написанные специально для нее, на немецкий язык, — для нового немецкого издания (в редакции Н4), первый замысел которого, возможно, возник в начале 1914 г. в ходе корректуры русского текста. О правке в экземпляре нзп1* см. подробнее н- 122 п.5.

В сохранившемся в гк корпусе во второй русской редакции иллюстративный материал (относившийся в изданиях Пипера к Заклчению, которое в ней отсутствует) и Таблицы не фигурируют. Отсутствуют также отсылки к Таблицам в частично реконструируемой главе VI — как в верстке р2п1, так и в машинописи р1м1. Судя по правке в обеих русских машино-

писях, р1м3 и р1м1, где указание на Цветную таблицу зачеркнуто простым карандашом (см. 76:7-15), Кандинский решил отказать от нее еще на ранней стадии подготовки второй русской редакции. В верстке отсылка к этой Таблице на стр. 64, в конце первого абзаца, после слов в круглых скобках, отсутствует.

Что касается вопроса об общем оформлении книги и, в частности, о ксилографиях-заставках, то у нас есть все основания полагать, что русское издание, подготовку которого начали Ангерт и Шор, должно было быть максимально приближено к немецким. Заставки в начале глав IV, V и VI в верстке соответствуют немецким изданиям Пипера; отсутствие заставки в начале главы II объясняется, скорее всего, техническими причинами. Однако, несмотря на уверения Евсея Шора, что графическое оформление русской книги будет приведено в полное соответствие со вторым немецким изданием (в письме Кандинскому от 17 февраля 1914 г., цитируемом нами в н- 122), в верстке нет верхних колонтитулов с названиями соответствующих глав, окаймленными двумя горизонтальными чертами. «Укоротить страницы» Шору, очевидно, также не удалось — впрочем, о том, что это вряд ли получится, издатель в том же письме честно предупредил художника.

■ 500-1

Верстка р2п1 второй русской редакции «О духовном в искусстве» с рукописными вставками, относящимися к третьей русской редакции, стр. 46–47, 1914–1921, гк, Лос-Анджелес

ТРЕТЬЯ РУССКАЯ РЕДАКЦИЯ

1 Состав и реконструкция ТРЕТЬЕЙ РУССКОЙ РЕДАКЦИИ

1.1 Титул

Рукопись в составе РЗРК1. *ГК Kandinsky manuscripts #12*. 2 сложенных вдвое листа, в которые был завернут весь текст целиком. Первый лист 36,7 x 45,6 см, в сложенном виде образует л. а5, первый 36,7 x 24,5 см, второй — 36,7 x 21,1 см. Второй лист в сложенном виде также образует два листа 37 x 25,9 см каждый.

Первый лист: бумага пожелтевшая, шероховатая, стержась по линии сгиба, разлинованная вертикальными синими полосами через 1 см., — такая же, каковая была использована Кандинским для машинописных планов книг (*РЗМЗ; см. н. 122 *РЗМ4; см. н. 122) и для тезисов к докладу «Основные элементы живописи», стр. 3—5 (*РЗМ15; см. н. 122), но сплюснута только справа: на первом листе — 2,9 см, на втором — 2,6 см. На первой странице надпись коричневыми чернилами рукой Кандинского в две строки: «Кандинский» и «О духовном в искусстве.»

Второй лист: плотная упаковочная бумага коричневого цвета. Надпись по-немецки простым карандашом неизвестной рукой: «Russisches Manuskript zum "Generalbaß" Oder Kontrapunkt. Etikett 7.vi.10. Fortsetzung zu "Über das Geistige". (в русской рукописи к "Генерал-Бацу". Или Конtrapunkt. Этикетка 7.vi.10. Продолжение к "О духовном"). И в другом месте: «16.v.22. Diese Sachen fanden sich jetzt in einer Kommode.» («16 в. 22. Эти вещи до настоящего времени находились в комод»). По мнению Елены Халь-Фонтейн, которым она любезно поделилась с нами, эти надписи относятся к более позднему времени,

чем надпись на первом листе.

1.2 Предисловие

Полный текст. Машинопись РЗМ1. *ГК Kandinsky manuscripts #1*. 1 нумерованный лист, 35,45 x 22,15 см. Бумага тонкая, пожелтевшая, без водяных знаков.

1.3 Глава «Введение»

Восстанавливается полностью из трех частей.

1) Машинопись РЗМ2. *ГК Kandinsky manuscripts #1*. 2 листа 35,15 x 22,15 см, первый лист нумерованный, второй машинописно нумерованный сверху страницы справа в скобках «Введение 2». Бумага тонкая, пожелтевшая, без водяных знаков.

2) Рукопись в составе РЗРК1. *ГК Kandinsky manuscripts #3*. 6 листов: три с нумерацией справа в верхнем углу простым карандашом «1, 1, и 2, далее три с нумерацией также справа в верхнем углу черными чернилами» 3, 4 и 5. Листы 32,7 x 21,1 см, со следами разрезов. Бумага плотная и гладкая с флигранью EISENBERGER FAVIK (da NORMA). Текст является прямым продолжением машинописи РЗМ2, о чем свидетельствует крестик и надпись карандашом в правом верхнем углу стр. 1: «к печ. стр. 2». В англоязычной публикации данная рукописная часть была включена в текст после Предисловия (*On the Spiritual in Art* 2002: 60—62), для обоснования чего было выдвинуто предположение о якобы существовавшей стр. 2 Предисловия (*ibidem*: 60 editor's note 3).

3) Верстка в составе РЗРП1. *ГК Kandinsky manuscripts #11*. 3 страницы с типографской нумерацией, расположенные на двух разных листах верстки: стр. 19—20 на половине согнутого листа и стр. 21 на отдельной отрезанной половине листа. О бумаге, использованной здесь и ниже для верстки, и о нумерации ее страниц см. н. 122 п. 1-1.

1.4 Глава II, «Движение»

Полный текст. Верстка в составе РЗРП1. *ГК Kandinsky manuscripts #11*. 5 страниц с типографской нумерацией, расположенных на двух разных листах верстки: стр. 22 на отдельной отрезанной половине листа, 23—24 и 25—26 на одном согнутом пополам листе.

1.5 Глава III, «Поворот»

Восстанавливается полностью из трех частей, причем машинописные и рукописные части заменяют изъятые из верстки на стадии подготовки третьей русской редакции стр. 27—28.

1) Машинопись РЗМ3. *ГК Kandinsky manuscripts #2*. 3 листа, разрезанных неровно, 35,6 x 21,75 и 35,35 x 22,1 см. Машинописные нумерация и название главы в скобках сверху страницы справа: «Поворот 1», «Поворот 2», «Поворот 3». Бумага тонкая, пожелтевшая, без водяных знаков.

2) Рукопись в составе РЗРК1. *ГК Kandinsky manuscripts #4*. 4 листа с нумерацией простым карандашом сверху справа: «28», «28», «28». Листы 36,8 x 22,8 см, а также 36,7 x 22,5 см. Бумага плотная, сходная с бумагой с флигранью EISENBERGER FAVIK, использованной в главе «Введение», но без водяных знаков.

3) Верстка в составе РЗРП1. *ГК Kandinsky manuscripts #11*. 16 страниц с типографской нумерацией, расположенных на пяти разных листах верстки: стр. 29—30 на половине согнутого пополам листа, 33—34 на половине другого согнутого пополам листа; 35—36 и 45—46, 37—38 и 43—44, 39—40 и 41—42 на трех согнутых пополам листах. Стр. 31—32 были изъятые в ходе подготовки третьей русской редакции трактата. Временем подготовки ее должно быть датировано и вычеркивание на стр. 33 синей-лиловым карандашом двух абзацев и примечания (см. 309-5).

□ 503-1

Машинопись РЗМ2 третьей русской редакции «О духовном в искусстве», стр. 1, стр. 1, 1919—1921, *ГК, Лос-Анджелес*

ВВЕДЕНИЕ.

Произведение рождается временем. Но иногда оно, ~~еще~~ рождаясь временем, еще рождает время.

Хорошее произведение рождает временем. Великое произведение рождает время.

Так каждое произведение заключено в двух границах: за одной лежит прошлое, за другой — будущее.

Но отношения произведения к границам различны. В произведениях творчества свойства, изменяющие это отношение. Свойства таких как бы от-
рабат границы прошлого. Свойства других устанавливают границы творческого
визуализации. Свойства третьих исходят через границы будущего.

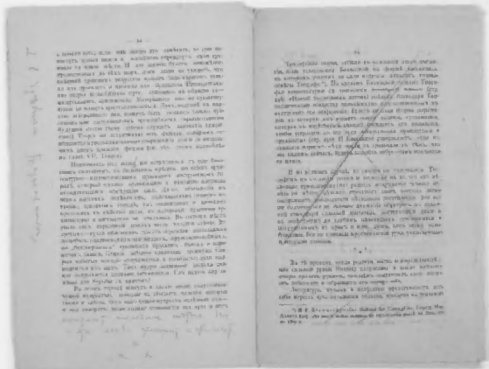
Так все произведения распадается на три рода, при чем количе-
ство произведений, относящихся к каждому роду, наименее в смысле
преобладания уменьшается до мере перехода от прошлого к будущему:

1. Произведения, обращенные лицом к прошлому, такие из которых вы-
ходят, связанные с ним на поверхности лежащими нитями. В них

виден эстетический, хотя и зрительный эффект для изобретения к со-
гласию. А потому необходимые они не могут быть эстетиче-
скими. Они призваны художественные керить художественные голод-
ных современников, обращенных лицом к прошлому.

2. Произведения, заключенные в свои границы, относящиеся к резкой
форме резкой выраженной потребности современного дня. Они эсте-
тически связаны с прошлым, все силу себя зрелища в насто-
ящем и, наткнувшись на границу будущего, не в силах ее пересту-
пить. Эти произведения относятся к категории тем, в чем слыш
звучит голос современности, заглушающий голоса и прошлого и
будущего. Их наименее наступают очере, так как, стоял толь-
ко современности, они в поддержке своим примитивными и органи-
ческими. Границы их в себе заключаются твердо и определенно
ощущаются, что и дает им характер сухой схематичности. Есте-
ственно они очере нечужды и устанавливает только эстетический
материалом для произведений будущего.

3. Произведения, обращенные лицом своим к будущему. Только ви-
зительный и эстетический взгляд открывает существующие их в бу-
дущем так велика, что современники или кажутся чуждыми. И
лишь современные, в которых голос настоящего заглушает



В 504-1

Верстка 22п1 второй русской редак-
ции «О духовном в искусстве» с ру-
кописной правкой, относящейся к
третьей русской редакции, стр. 30 и
33, 1914-1921, кк, Лос-Анджелес

1.6 Глава IV, «Пирамида»

Полный текст. Верстка в составе р2п1. гк *Kandinsky manuscripts* #11. 5 страниц с типографской нумерацией (стр. 47–48, 49–50 и 51), расположенных на трех разных, согнутых пополам, листах верстки.

1.7 НАЗВАНИЕ ВТОРОЙ ЧАСТИ ТРАКТАТА, «Б. ЖИВЕРСКИ»

Верстка в составе р2п1. гк *Kandinsky manuscripts* #11. Одна нумерованная, но учтенная в общей нумерации верстки страница (53). Стр. 52 и 54 чистые. Стр. 52 и 53–54 расположены на двух разных согнутых пополам листах верстки.

1.8 Глава V, «ДЕЙСТВИЕ КРАСКИ»

Полный текст. Верстка в составе р2п1. гк *Kandinsky manuscripts* #11. 6 страниц с типографской нумерацией, расположенных на двух разных листах верстки. Стр. 55–56 и 57–58 на одном согнутом пополам листе, 59–60 на другом.

1.9 Глава VI, «ЯЗЫК РИСУНКА И ЦВЕТА»

Восстанавливается не полностью, из четырех частей.

1) Верстка в составе р2п1. гк *Kandinsky manuscripts* #11. 4 страницы с типографской нумерацией, расположенные на двух листах верстки. Стр. 61–62 на одном согнутом пополам листе, 63–64 на другом.

2) Машинопись р3м4. гк *Kandinsky manuscripts* #5. 1 нумерованный лист 22,2 х 17,8 см, вверху которого напечатано: «Продолжение прим. 2 на стр. 64». См. начало примечания (р3м4, н: 352:14–29). Бумага тонкая, пожелтевшая, без водяных знаков.

3) Рукопись в составе р3рк1. 17 нумерованных листов. Стр. 65–71 гк *Kandinsky manuscripts* #6. Стр. <72> и <73> (прономерованные по ошибке 82 и 83) и 74–81. гк *Kandinsky manuscripts* #7. Нумерация чернилами в правом верхнем углу страницы. Листы 35,75 х 22,25 см (стр. 65–лист 35,25 х 22 см) бумага без водяных знаков, менее гладкая и тонкая, чем бумага с филигранью EICHENBERGER FABRIK, сходная с бумагой, использованной в машинописях р3м1–5. Стр. 65–71 бумага хорошо сохранилась (незначительно оборван лишь нижний край листа на стр. 68); стр. 65 бумага чуть лучшего качества, плотнее, белее, напоминает бумагу с филигранью EICHENBERGER FABRIK, но без водяных знаков. Стр. 72–81 бумага часто с испорченными краями, на стр. 80 нижний край листа оборван, так что последняя строка примечания читается плохо (см. р3рк1, н: 369:1).

4) Рукопись в составе р3рк1. гк *Kandinsky manuscripts* #7. 26 листов, пронумерованных простым карандашом в правом верхнем углу страницы, стр. 82–107. Листы 35,35 х 21,9 см. Бумага светлее, тоньше, чем описанная выше, в п. 3; похожа на папирсоную, лучше сохранилась. На стр. 96 внизу приклеен листок 10,6 х 14,4 см с текстом примечания (см. р3рк1, н: 385:12), бумага такая же.

1.10 Глава «ТВОРЕНИЕ И ХУДОЖНИК»

Полный текст. Машинопись р3м5. гк *Kandinsky manuscripts* #10. 5 нумерованных листов, стр. 1: 35,6 х 22,3 см, стр. 2–5 35,6 х 22,1 см. Бумага тонкая, пожелтевшая, без водяных знаков. Нумерация простым карандашом в правом верхнем углу страницы.

2 ОПИСАНИЕ СОСТАВНЫХ ЧАСТЕЙ ТРЕТЬЕЙ РУССКОЙ РЕДАКЦИИ

2.1 ВЕРСТКА Р2П1 С ИСПРАВЛЕНИЯМИ

Основу реконструированной нами редакции составляет правленая верстка (ск), к которой мы добавили рукописные и машинописные вставки и вкрапления. Верстка датируется 1914 г. и была отпечатана на последней стадии подготовки второй русской редакции; ее описание см. н: 122 п. 1–1. В верстке сохранился текст от конца главы «Введение» до начала главы VI, называющейся в третьей русской редакции трактата «Язык рисунка и цвета» (см. 347:5), стр. 19–26, 29–30, 33–64; отсутствуют стр. 27–28 и 31–32.

Условно относим все рукописные исправления в верстке к третьей русской редакции, мы не исключаем, что некоторые из них (прежде всего, вписанные простым карандашом) были внесены в текст до начала работы Кандинского над ней (1919–1921/22). Основную же часть исправлений, на основании нескольких содержащихся в них временных указаний и реалий, мы с уверенностью относим ко времени работы художника над этой послереволюционной версией «О духовном в искусстве». Это касается прежде всего правки темно-коричневыми чернилами. Отметим ссылку в рукописной вставке в примечании (р2п1, н: 311:3) на изданную в 1919 г. статью Кандинского «О сценической композиции» (см. 311:29–31) или вычеркнутое на стр. 50 упоминание дореволюционной реалии (р2п1, н: 220:8 *скачки офицеров на приз*); см. 336:14. О том, что эти рукописные исправления и вставки в верстку относятся ко времени работы Кандинского над третьей русской редакцией трактата, говорит и их стилистическое и содержательное соответствие новым текстам, сохранившимся в машинописном и рукописном виде, которые были написаны специально для этой редакции. Отметим, например, небольшое исправ-

[illegible]

These data are good legends, & the
first morphological records known
by which a land snail,
the new species, is being
described, showing distinctive
features to describe the new, be-
lieving to be the original.

[illegible]

6 gypsy men, of the same name, came
to the house again, with no records.

figne gynecologia qum e hnt
 aua qm aua - aua qm aua
 - aua qm aua qm aua
 aua qm aua.

landnahme, was ich als ein - verformte
für meine - Kant - appropinquation
- die - Bewegung - Hanting - Bewegung
für meine, für meine - positionen.¹¹

[illegible][illegible]

ление в верстке, связанное с изменением в послереволюционной версии начала книги. Так, на стр. 19 верстки слова из «Введения» (р3к1, н: 166:9 *искусство есть дитя своего времени*; ср. р2п1, н: 5:7 *Каждое художественное произведение — дитя своего времени*) Кандинский меняет на новые (р2п1, н: 282:6 *искусство рождается временем*), что соответствует началу «Введения» в новой машинописи (р3м2, н: 273:7 *Произведение рождается временем*); см. также :282:6. Часть исправлений простым карандашом в верстке также можно отнести ко времени работы художника над третьей русской редакцией: например, зачеркнутое, очевидно, по цензурным соображениям выражение (р2п1, н: 173:8 в смысле *Евангелия*); см. :287:27.

2.2 Рукопись р3к1

В рукописи (ск) сохранился титул, часть главы «Введение», часть главы III, «Поворот», и часть главы VI, «Язык рисунка и цвета». Рукописный текст на одной стороне листа написан черными чернилами, в главе VI — частично коричневыми, выцветшими от времени. Рукопись чистая, с незначительными исправлениями, вставками, зачеркиваниями, сделанными преимущественно теми же чернилами, очевидно, непосредственно при написании текста. Отметим исправления простым карандашом в главе III; в главе VI простым карандашом зачеркнута часть текста на стр. 85 и перенесена ниже, на стр. 90—91 (см. :373:19–20).

Рукопись не датирована, но по ряду признаков относится к послереволюционному времени. Например, в главе «Введение» говорится об «изумительном, еще не законченном эксперименте, произведенном «силою вещей», и превращающем «вселенную в особую лаборато-

рию для исследования законов человеческого духа» (р3к1, н: 278:1 *сл.*); в главе VI имеется рассуждение о коллективном творчестве (р3к1, н: 382:7). В главе III, «Поворот», рукописный текст на стр. 28, — 28_а, является непосредственным продолжением машинописного, где автор развивает тему духовного поворота в истории человечества, который «в первой четверти 20-го века» сопровождался «двумя небывалыми взрывами: всемирной войной и социальной революцией» (р3м3, н: 299:10). Отметим также упоминание в одном из примечаний к главе VI супрематизма, зародившегося в 1915 г. и сформировавшегося в обширное художественное направление в 1915–1919 гг. (см. р3к1, н: 355:4).

Вобщего говоря, рукописные части третьей русской редакции, по всей вероятности, представляют собой наиболее поздний текст, написанный Кандинским в ходе подготовки нового послереволюционного издания «О духовном в искусстве» на основе верстки р2п1, который затем, в исправленном виде, должен был быть перепечатан на машинке. Вот почему нумерация страниц в рукописи р3к1 связана с нумерацией страниц в верстке. Так, рукописный текст в главе VI начинается со стр. 65, поскольку он является непосредственным продолжением стр. 64 верстки; нумерация же стр. 28_а, 28_б, 28_в в главе III связана с изъятием из верстки стр. 28; внизу стр. 28_в рукописи р3к1 указано в скобках: «дальше печатный текст, стр. 29». Можно предположить, что существовали также рукописные стр. 27 (а также 27_а, 27_б и 27_в) и 28, 28_а, 28_б и 28_в, которые предшествовали стр. 28, — 28_а и с которых были перепечатаны стр. 1–3 машинописи р3м3. Об этом свидетельствует зачеркнутый на стр. 28, рукописи р3к1 текст, которым (в несколько отредактированном виде) заканчивается стр. 3 машинописи р3м3. Наконец, учитывая

определенную близость между отдельными рукописными частями третьей русской редакции и немецкой правкой в экземпляре третьего немецкого издания Пипера (н3п1¹), мы не исключаем возможность того, что часть новых русских текстов для нее была написана Кандинским уже в Берлине в начале 1922 г., когда, сразу по возвращении в Германию, он принялся за переработку немецкого текста «О духовном в искусстве», ведя переговоры с Рейнхардом Пипером о новом немецком издании трактата (см. об этом н: 122 п.5).

2.3 Машинописи р3м1–5

В ск сохранились

5 различных машинописей.

р3м1 — Предисловие.

р3м2 — начало главы «Введение».

р3м3 — начало главы III, «Поворот».

р3м4 — часть текста одного из примечаний (н: 352:3) к главе VI, «Язык рисунка и цвета».

р3м5 — глава «Творение и художник».

Текст всех этих документов напечатан на одной стороне листа, на одной и той же машинке, шрифт синий; продолжение примечания (р3м4, н: 352:14 *сл.*), которое начинается на последней странице верстки, напечатано с меньшим межстрочным интервалом по сравнению с текстом других машинописных частей третьей русской редакции. Главы «Введение» и «Поворот» сохранились, помимо экземпляра синим шрифтом, также во второй, более четкой, машинописной копии черным шрифтом. В обеих главах на экземплярах с синим шрифтом больше правки простым карандашом, в главе «Введение» на стр. 1 там имеются схематические рисунки (см. :122–1). В машинописном продолжении примечания р3м4 опечатки в трех местах исправлены также простым карандашом, а в главе «Творение и художник» простым карандашом подчеркнуты отдельные слова. В главе «Творение и художник» текст

на иностранном языке вписан самим автором черными чернилами.

Недатированные машинописные части третьей русской редакции, предположительно, были напечатаны в Москве до конца 1921 г. Отметим упоминание 1915 г. в Предисловии и характеристику первой четверти XX в., где речь идет о всемирной войне и социальной революции, в главе «Поворот» (РЗМЗ, № 299:10).

3 ДАТИРОВКА ТРЕТЬЕЙ РУССКОЙ РЕДАКЦИИ И ЕЕ СООТНОШЕНИЕ С ДРУГИМИ РЕДАКЦИЯМИ «О ДУХОВНОМ В ИСКУССТВЕ»

Последняя русская редакция «О духовном в искусстве», РЗ (1919—1921, отдельные рукописные части—1922?), восстановлена нами не полностью, на основе хранящегося в сик корпуса подготовительных материалов к ней: версии второй русской редакции трактата, с рукописными исправлениями и дополнениями, которые были внесены в нее Кандинским при подготовке текста третьей русской редакции, и других рукописных и машинописных фрагментов. Реконструированная таким образом последняя авторская редакция следует канве предыдущей (Р2) в первой половине текста, начиная с Предисловия и до середины главы VI, «Язык рисунка и цвета». Кроме того, полностью сохранилась нумерованная в послереволюционной версии глава «Творение и художник» (в предыдущих редакциях она имела номер VIII).

По сравнению с тремя другими редакциями «О духовном в искусстве», публикуемыми в настоящем издании (Р1, Р2 и РЗ), редакция РЗ сохранилась в наиболее далеком от завершенности виде. Мы также практически не располагаем никакими материалами относительно возможного оформления несостоявшейся книги. Так, наличие в верстке Р2П1 (которая представляет собой главную часть подготовитель-

ных материалов к последней редакции) сик-логотипов-заставок к главам IV, V и VI не позволяет сделать вывод, что эти заставки были бы сохранены в ней, если бы позднейшая русская редакция трактата Кандинского увидела свет. В корпусе третьей, как и во второй русской редакции, отсутствует не только иллюстративный материал для—также отсутствующего—Заключения, но и Таблицы. Что касается отсылок к Таблицам в тексте, то в верстке мы не обнаруживаем в начале главы VI упоминания о Цветной таблице.

Остались же к остальным трем Таблицам должны были содержаться во второй половине этой главы, которая до нас не дошла.

Учитывая незавершенность третьей русской редакции, отсутствие в ней второй части главы VI представляется вполне естественным. Сохранившаяся часть главы посвящена учению о рисунконной форме, большая часть которого была написана Кандинским заново для послереволюционной русской версии. Текст ее обрывается как раз в том месте, где, согласно предшествующим редакциям «О духовном в искусстве», должен начинаться анализ цвета, при этом рукописная стр. 107 (последняя в главе VI) заканчивается тремя звездочками, после которых идет чистая половина страницы. Это, скорее всего, означает, что для Кандинского здесь заканчивалась одна часть текста, после которой должна была или могла следовать другая.

Из письма Кандинского Александру Бенуа от 26 мая 1921 г. известно, что к этому времени текст не был готов к печати и для его завершения нужно было работать еще два месяца. Поскольку, как утверждается в Предисловии, анализ цвета в новом издании должен был остаться «без всякого изменения» (РЗМЗ, № 271:12), мы, в отличие от Джона Боула (*On the Spiritual in Art* 2002:111 note 73), считающего вторую часть главы VI третьей русской редакции утерянной, полагаем, что она просто не была написана. Ведь речь идет о весьма

обширном тексте, который художник, по всей вероятности, собирался включить в нее преимущественно в том виде, в каком он существовал в первой русской редакции трактата.

Следует, однако, заметить, что в 1919—1921 гг. обращение к первой русской редакции было связано для Кандинского с определенными трудностями, поскольку в то время он, находясь в Москве, по-видимому, не располагал ни одним из ее вариантов. Рукописи Р1РК1-3 и имевшаяся у него поздняя машинопись Р1МЗ он был вынужден оставить в Мюнхене, ранняя же машинопись, отосланная в Москву, скорее всего, в сентябре 1913 г., была безвозвратно утеряна, за исключением, как мы предполагаем, небольшого фрагмента с текстом начала главы VI (Р1М1) и трех начальных страниц трактата (Р1М2). Оставалась публикация 1914 г. в «Трудах Всероссийского съезда художников 1914—1915» (Р1П1), которую Кандинский, безусловно, мог найти в Москве, однако любопытно, что эта публикация не только почти нигде и никогда не упоминалась художником, но и не была нами обнаружена в его парижском архиве, фк, где сохранились лишь фотографические снимки этого издания, сделанные уже после смерти Кандинского по заказу его вдовы. На обложке ее рукой написано следующее: «Съезд в Peterburg'e Kandinsky-Kulbin». См. об этом НИ: XXX прим.

Действительно, при подготовке последней русской версии трактата Кандинский не использовал вариантов первой русской редакции—за основу в своей работе он принял верстку 1914 г., которую исправил и дополнил новыми текстами, сохранившимися в рукописном и машинописном виде. Дальнейший же текст, который не вошел в 4 печатных листа версии, он начал заново переводить с немецкого, взяв за основу второе или третье мюнхенское издание «О духовном в искусстве» (НЗП1) и дополняя его по мере необходимости новыми текстами. Та-

□ 509-1

Рукопись РЗРК1 третьей русской редакции «О духовном в искусстве», стр. 68, глава «Язык рисунка и цвета», 1920—1921, фк, Лос-Анджелес

кими новыми, измененными и расширенными переводами с немецкого послереволюционного времени являются сохранявшаяся в рукописи часть главы vi, посвященная учению о рисуночной форме, а также машинописный текст главы «Творение и художник». Оба эти текста занимают особое место не только в третьей русской редакции «О духовном в искусстве», но и во всем русском корпусе трактата, поскольку, в отличие от всех остальных, они не вырастают последовательно и постепенно из предыдущих его редакций, но являются самостоятельными русскими ответвлениями третьей немецкой редакции, не учитывающими предыдущие русские варианты текста. Отметим, что речь идет, очевидно, о сознательном выборе Кандинского, поскольку, работая над новой русской версией своего труда в Москве, он имел возможность обратиться к печатному тексту 1913 и, вероятно, располагая также фрагментом машинописи 1914, который служил ему рабочим экземпляром во время подготовки текста второй русской редакции.

Это особенно очевидно при анализе новой рукописной части третьей русской редакции в главе vi, в которой не учитывается все то новое, что было внесено в нее по сравнению с немецкими редакциями в предшествующей ей русской версии (192). Вообще для этой части текста трактата Кандинского соотношение третьей и второй русских редакций и подготовительных материалов для нового немецкого издания (в редакции 194) не может быть определено однозначно. При правке немецкого текста, внесенной художником в экземпляр третьего издания книги Пипера, хранящийся в як (нзп1*), он постоянно давал отсылки к «русскому изданию», подразумевая, как правило, текст второй русской редакции, но частично и третьей (см. 450:23, 451:24, 450:26, 452:26, и др.). При этом не исключено, что часть немецкой правки предшествует новым русским текстам третьей рус-

ской редакции (см. 481:15–17 и 503:15). Однако при невозможности во всех случаях точно определить, какая из редакций, русская (193) или немецкая (194), была источником другой, важно отметить, что исправления, внесенные в каждую из них, следуют одной и той же логике. См, например, изменение текста в русской версии (193 рк1, и: 122:12–12) и соответствующее дополнение к четвертой немецкой редакции («Поправка» к нзп2, стр. 48: ндм1, и: 122 сл.), а также 356:1–357:2.

Следует особо остановиться на машинописном тексте «Творение и художник», который по своим материальным характеристикам не отличается от других машинописных частей корпуса третьей русской редакции и может быть смело датирован тем же временем, 1919–1921 гг. Вообще его принадлежность к послереволюционной версии вряд ли может быть оспорена, хотя она не может быть и достоверно подтверждена, поскольку в тексте отсутствует номер этой последней главы «О духовном в искусстве», а внутри всего корпуса третьей русской редакции отсутствует Содержание (сохранившееся в фк Оглавление, воспроизводящее структуру книги в немецких изданиях Пипера и во второй русской редакции трактата, предшествует стадии непосредственной подготовки третьей русской редакции: см. 122), которое позволило бы понять, собирался ли Кандинский и во второй половине новой редакции трактата следовать его прежней канве, как он это делал вначале. Отметим при этом, что глава «Введение», сохранившаяся, как и «Творение и художник», в машинописи, также не нумерована. Таким образом, место главы «Творение и художник» в структуре третьей русской редакции трактата невозможно точно определить, и, кроме того, остается непонятным, почему в ней полностью сохранилась эта глава, которая в предшествующих редакциях имеет порядковый номер viii, в то время как глава vii,

«Теория», не сохранилась вовсе. Следует ли ее считать утерянной или она просто не была написана (переведена) художником? И собирался ли Кандинский включать ее в новую русскую версию «О духовном в искусстве»? И как он вообще собирался организовывать вторую часть книги? Все эти вопросы следует считать открытыми, главу же «Творение и художник», за отсутствием более точных сведений о ее месте в общем корпусе этой позднейшей русской редакции трактата Кандинского, мы помещаем в настоящем издании в самом ее конце.

Написанные заново в послереволюционный период русское учение о рисуночной форме в главе vi и «Творение и художник» стоят особняком в третьей русской редакции трактата, — где новые части включены, как правило, в текст, написанный десятью годами ранее и в большей или меньшей степени переработанный, — отличающиеся не только содержательной, но и стилистической цельностью, и это неудивительно. Художник здесь, не будучи стеснен рамками собственного старого перевода, чувствовал себя свободным и, оставаясь по существу верным прежнему ходу мыслей, по-новому формулировал и нюансировал текст, неизбежно придавая ему новый смысл, в согласии с десятилетним уже опытом практической работы в абстрактном искусстве. Выявление этого нового смысла, открывающегося исследователю лишь при сопоставлении текстов третьей и первой русских редакций и немецких изданий Пипера в их полном объеме, не входило в нашу задачу при подготовке критического аппарата последней русской редакции трактата — где, как и в соответствующих аппаратах других его редакций, публикуемых в настоящем издании, мы старались систематически отмечать случаи включения нового текста, или исключения старого, или замены последнего на первый, но, разумеется, не могли охватить все стилистические и смысловые различия между ними.

**БУМАГА С ФИЛИГРАНЬЮ
И ШТЕМПЕЛЕМ СЛЕПОГО ТИСНЕНИЯ,
ИСПОЛЬЗОВАННАЯ КАНДИНСКИМ**

**1 БУМАГА СО ШТЕМПЕЛЕМ
СЛЕПОГО ТИСНЕНИЯ ГОНЧАРОВА**

Бумага российского производства Фабрики Гончарова, Медынского уезда Калужской губернии. «Указатель владельцев русских и иностранных бумажных фабрик...» #33 (Клепиков Филигрань и штемпели-152).

Штемпель в рамке, имеющей форму пятиугольника вершиной кверху: завитушки по внутренним сторонам пятиугольника; посередине расположены, если смотреть сверху вниз: изображение дворянской короны, надпись ГОНЧАРОВА и номер штемпиля. Таблица IIА, «Штемпели на бумаге русского производства...» #51. Датируется 1895–1902 гг. (Там же-102).

На этой бумаге напечатаны несколько листов стенограммы доклада «Основные элементы живописи», прочитанного на заседании Научно-художественной комиссии (РАХН) 1 сентября 1921 г. (машинопись *#3м18).

**2 БУМАГА СО ШТЕМПЕЛЕМ
СЛЕПОГО ТИСНЕНИЯ КЮТЮФ**

Бумага российского производства Акционерной компании рижских писчебумажных фабрик, Рижского уезда Лифляндской губернии см. «Указатель владельцев русских и иностранных бумажных фабрик...» #1.

Штемпель в рамке, имеющей форму круга на вытнутом прямоугольнике: КРПФ / РИГА [по кругу] // [внутри круга крылатый лев] // № – [Цифра] [на концах прямоугольника]. Таблица IIА, Штемпели на бумаге русского производства...» #2. Датируется 1909–1916 гг. (Там же-100).

В эту бумагу завернута вся рукопись первой русской редакции «О духовном в искустве»; на ней написаны части рукописи P1K1 и нарисован русский рукописный вариант Таблицы 1 (рукопись P1K4); напечатаны вторая часть машинописи P1M3 и машинописный фрагмент P1M1.

**3 БУМАГА С ФИЛИГРАНЬЮ
МИРКОВЫХ / MIRKOW**

Бумага российского производства Акционерного общества Мирковской писчебумажной фабрики Велюнского уезда Калининской губернии (Царство Польское). См. «Указатель владельцев русских и иностранных бумажных фабрик...» #93 (Там же-154).

Филигрань – МИРКОВЪ // МЯКОВ [все по кругу] // [эмблема из инициалов ТМ (внутри круга)]. Таблица IIА, «Штемпели на бумаге русского производства...» #114. Клепиков указывает только датировку 1912 и 1917 гг. (Там же-105).

На этой бумаге написаны части рукописи P1K1, а также рукопись P1K2 и рукопись P1K3.

**4 БУМАГА СО ШТЕМПЕЛЕМ
СЛЕПОГО ТИСНЕНИЯ СПОСОБИНА И КО**

Бумага российского производства Горбатской фабрики Способина и Ко, Судогодского уезда Владимирской губернии. «Указатель владельцев русских и иностранных бумажных фабрик...» #143 (Там же-155).

Штемпель в фигурной рамке, отделенно напоминающей пятиугольник с вершиной кверху: N° [Цифра] / СПОСОБИНА

дают на цветные фотографии. Под микроскопом эти кактусы цветным мозаикой, состояющей из мельчайших равнозначных распределенных зеленых, фиолетовых и оранжевых цветов. Им не хватает здесь основных цветов — красного, желтого и синего, а вот, например В.В., фотопрозрачные фотографии, оранжевые и зеленые. При рассмотрении этих пластинок глаза им не видны равнозначные распределенные цвета без как-нибудь предельного светового оттенка. Понимается, что та биологическая германская красная, желтая, получается при рассмотрении пластинок на прозрачность, еще получается из бесконечного образования этого сочетания цветов. Красный цвет получается при сочетании оранжевого и фиолетового при исключении зеленого. Так что из прозрачности одного цвета фиолетовый и оранжевый дают просто красный цвет, а вот, например В.В. Финавский это объясняется простыми образами, что фиолетовый включает в себе элементы красного и синего, оранжевый — красного и желтого. При рассмотрении на прозрачность фиолетовый и синий друг друга исключают и дают ощущение либо белого, либо черного цвета, и остается с ощущением одного красного цвета, вот, выступает со своей силой. В противоположность этому мы имеем цветную печать, цветную фотографию, посредство вот, печатает цветную репродукцию. Так же тут играет роль отражение цветов, мы имеем на фиолетовый, оранжевый, зеленый цвета, при сочетании которых мы не могли бы получить свои германские краски, мы здесь имеем красные, синие и желтые цвета.

РАЦИОНАЛИЗМ. Мне хотелось бы предложить историю группировки, вот, желательны были бы для работы и. все то, что касается В.В., эти и другие элементы в изобразительном искусстве, может быть бы распределить их в четыре группы. Первая группа психо-физиологических элементов, всего того, что связано с ощущением и с тем психическим миром содержанием, вот, идет уже за порог ощущения, но не превращается в так называемые представления, не обладает сознательными элементами сложной ассоциации. Вот эта группа психо-физиологических элементов должна заслуживать особого исследования, особенно экспериментального. В этой области ничего абсолютно ни за границей, ни здесь сделано не было. Затем вторая группа работ, четверть-часть вторая группа, это исследования над всем тем, что в произведении искусства с его переживаниями связано с представлением более или менее сложным, включающим за порог ощущения и тех по-

/ и Ко. Таблица II А, «Штемпели на бумаге русского производства» #191. Датируется 1908 г. (Там же: 109)

На этой бумаге напечатана первая часть машинописи P1 M3.

5 БУМАГА СО ШТЕМПЕЛЕМ СЛЕПОГО ТИСНЕНИЯ
ТОВАРИШЕСТВО КУВШИНОВА

Бумага российского производства Каменской фабрики М. Г. Кувшинова, Новоторжского уезда Тверской губернии.

См. «Указатель владельцев русских и иностранных бумажных фабрик... #73» (Там же: 153). Штемпель в прямоугольной рамке со срезанными углами: ТОВАРИШЕСТВО / № [лев с загнутым вверх хвостом (в овале)] [Цифра] / Кувшинова Таблица II А, «Штемпели на бумаге русского производства...» #110. Датируется 1893, 1902 и 1908 гг. (Там же: 105).

На этой бумаге напечатан текст трех нумерованных листов машинописи P1 M2.

6 БУМАГА С ФИЛИГРАНОМ EICHBERGER FABRIK

Бумага немецкого производства бумажной фабрики, находившейся, предположительно, в силезском городке Эйхберг (ныне Домбровица в Польше). Филигрань: EICHBERGER FABRIK.

На этой бумаге написана рукописная часть главы «Введение» из третьей русской редакции «О духовном в искусстве» (часть рукописи P3 K1).

7 БУМАГА С ФИЛИГРАНОМ M.K. PAPIER

Бумага немецкого производства берлинской фирмы Макса Краузе. Филигрань: M.K. PAPIER [по кругу]

На этой бумаге напечатан машинописный список «Маленьких поправок к "О духовном"» для четвертой немецкой редакции «О духовном в искусстве» (M4 M1).

8 БУМАГА С ФИЛИГРАНОМ
REICHSDADLER PAPIER

Бумага немецкого производства верже с сетью полос, отстоящих друг от друга на 2,65 см (понтюзо).

Филигрань – марка (сюжетно-эмблематическая часть): герб – императорский коронованный орел с распростертыми крыльями, тело которого образует щит, несущий орла меньшего размера; контрмарка (литерная часть): REICHSADLER PAPIER.

На этой бумаге написаны: рукопись «Язык красок» (II); оба варианта плана будущей книги «О духовном в искусстве» на основе материалов «Языка красок» (II) (*H1 K5 и *H1 K6); Черновик содержания #1 будущей книги «О духовном в искусстве» (*H1 K7).

В эту бумагу завернута вся рукопись первой немецкой редакции «О духовном в искусстве» (H1) и вторая ее часть, в корпусе H1 на ней написаны рукописи рукой Мюнтер (H1 K3) и рукой Канцинского (H1 K4, в состав которой входят немецкие Таблицы I–III).

Помимо того, в корпусе первой русской редакции «О духовном в искусстве» (P1) на этой бумаге написаны начальные части рукописи P1 K1, в том числе входящая в ее состав рукопись недатированного текста, который, предположительно, предназначался для доклада в частном московском кружке. (см. II: 619-5)

512-1 Машинопись *P3 M18 стенограммы прений по докладу «Основные элементы живописи», прочитанного на заседании Научно-художественной комиссии (главн) 1 сентября 1921 г., стр. 23. ск. Лос-Анжелес Бумага со штемпелем слепого тиснения Гончарова.

ПРИЛОЖЕНИЯ

5:5

< Приложения >

Раздел «Приложения» включает теоретические материалы Кандинского 1914 – 1921/1922 гг., существенно расширяющие контекст возникновения последних редакций «О духовном в искусстве». Работа над ним проходила на фоне эволюции новых теоретических замыслов автора, восходящих к ранним редакциям трактата, но затем развивающихся самостоятельно. Так протягивается нить от трактата «О духовном в искусстве» к работам эпохи Баухауза. Публикуемые материалы чрезвычайно неоднородны: от планов, набросанных художником в Швейцарии в начале Первой мировой войны, до недатированных фрагментов теоретического характера, которые, предположительно, были созданы в 1918 – 1921 гг. в Москве или сразу после переезда в Берлин, в начале 1922 г. Наконец, до развернутых теоретических текстов первых послереволюционных лет, тезисов и стенограмм выступлений художника в Москве, отражающих его деятельность в рамках Музея живописной культуры, Института художественной культуры и Российской академии художественных наук.

Часть публикуемых материалов была вывезена Кандинским с собой из Москвы в Германию и затем во Францию и хранится сегодня в ГК и СК; часть находится в составе фонда Отдела ИЗО Наркомпроса и фонда ГАХН в государственных российских архивах. Наконец, часть материалов была сохранила коллегами Кандинского и принадлежит в настоящее время различным государственным и частным архивам в Москве.

Раздел состоит из трех частей, первая из которых включает фрагменты Учения о рисуночной и цветовой форме, которые показывают рождение ряда замыслов, работа над которыми была продолжена, уже в другом формате, в годы преподавания Кандинского в Баухаузе. Вторая и третья части тесно взаимосвязаны: в них представлены материалы докладов 1920 – 1921 гг., посвященных организации деятельности ИНХУКа и РАХН. Если во второй части акцент ставится на работе над синтезом искусств, который рассматривается одновременно в теоретическом и практическом плане, то в третьей части цель осуществления произведения монументального искусства отодвигается на второй план и на первый выходит вопрос о создании науки об искусстве.

СОДЕРЖАНИЕ

1	Учение о рисуночной и цветовой форме	
1.1	Теоретические фрагменты	
1.1.1	Оглавление	512
1.1.2	План теоретического труда	512
1.1.3	Конструкция	512
1.1.4	Фрагмент текста с геометрическими фигурами	512
1.2	Доклад в Музейную комиссию о ставках на произведения графики	512
1.3	Недатированные развернутые планы книг	
1.3.1	Развитие живописной идеи в современном искусстве	512
1.3.2	Сущность формы и формальный элемент в живописи	512
1.4	Основные элементы живописи.	
	Доклад в Секции монументального искусства ИНХУКа	512
1.5	Определения терминов	512
2	Работы по синтетическому искусству	
2.1	Доклад на Первой всероссийской конференции государственных художественных мастерских, июнь 1920 г.	512
2.1.1	Тезисы доклада	512
2.1.1	Стенограмма доклада	512
2.1.1	Доклад в записи Алексея Сидорова	512
2.2	Доклад на Первой всероссийской конференции заведующих подотделами искусств	
2.2.1	Тезисы доклада	512
2.2.2	Стенограмма доклада	512
2.2.3	Публикация краткого содержания доклада	512
2.3	О методе работ по синтетическому искусству.	
	Текст доклада в Комиссии по созданию Научно-художественного института	512
3	Наука об искусстве	
3.1	Основные элементы искусства.	
	Доклад в Научно-художественной комиссии	
3.1.1	Тезисы доклада	512
3.1.2	Стенограмма доклада и прений	512
3.1.3	Конспективная запись доклада	512
3.2	Заключительное выступление в пленарном заседании Научно-художественной комиссии на обсуждении доклада Александра Бакушинского	512
4	Варианты	512

§ 5:5

<Фрагменты учения
о рисуночной форме>

Первая часть раздела «Приложения» состоит из разнородных, преимущественно фрагментарных, материалов. Открывает ее документ на русском языке под названием «Оглавление» (**к1), который хранится в составе русской части немецко-русского корпуса рукописей под общим названием «О материальном в искусстве» (графика)»/ «"Über das Materielle in der Kunst" (insbesondere Graphik)» (в немецком варианте названия в скобках: «прежде всего графика»).

Рукописи эти были написаны Кандинским в 1914 г. в местечке Гольдах на Боденском озере в Швейцарии. Художник оказался там в начале Первой мировой войны и провел более трех месяцев, с 6 августа по 16 ноября 1914 г., в интенсивной теоретической работе. Текст документа представляет собой оглавление трактата «О духовном в искусстве», в точности не соответствующее ни одной из известных его редакций и скорректированное, предположительно, под влиянием возникшего у художника в это же время замысла нового теоретического труда. Речь идет о замысле того самого «краткого учения о рисуночной форме», которое, согласно Предисловию Кандинского к третьей русской редакции «О духовном в искусстве», было написано на двух языках и «лишь в еще более сжатом виде введено в эту книгу» (зм1, нн:271.21 – 23).

В то время как отнесение этого документа к той или иной русской редакции «О духовном в искусстве» вызывает определенные трудности (см. § XXX. XX), его связь с новым, пусть не осуществленным, теоретическим замыслом, подтверждаемая созданным с ним в pendant Планом теоретического труда о рисуночной и цветовой форме, конструкции и композиции (**к2), выносит его за рамки истории написания «О духовном в искусстве» stricto sensu. Очевидно, «Оглавление» трактата в данном случае должно было стать отправной точкой для написания нового теоретического сочинения, призванного стать непосредственным продолжением первого

. Вопрос о форме и цвете, который в «Оглавлении» формулировался, в соответствии с трактатом «О духовном в искусстве», преимущественно как вопрос о языковых средствах, теперь «материализовался» как вопрос о сочетании на плоскости рисуночной и цветовой формы. Та же тема развита во фрагменте «Конструкция» из корпуса ск (**к3). Точная датировка последнего, также, как и другого публикуемого здесь документа из ск. Фрагмента текста с геометрическими фигурами (**м1), неизвестна, однако оба фрагмента могут быть условно отнесены к подготовительным материалам этого нового теоретического замысла.

1.1 ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ФРАГМЕНТЫ

1.1.1 <ОГЛАВЛЕНИЕ>

5

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие

А. Общее

- I. Введение
- II. Движение
- III. Поворот
- IV. Пирамида

Б. Живопись

- v. Воздействие цвета
- vi. Язык формы и цвета
- vii. Теория
- viii. Творение и художник

Заключение

5:5

Рукоспис *рк1. фк «Über das Geistige in der Kunst» из дод. 1. ненеумерованный лист, 22,2 x 16,3 см. Бумага тонкая, пожелтевшая, без видимых знаков, напоминает бумагу, на которой печатались машинописные части третьей русской редакции («О духовном в искусстве» (гл. III—V; описание см. НИ-XXX п. 3) и материалы, публикуемые ниже (*рк2, см. XXX: 122; *рк3, см. XXX: 122; **м1, см. XXX: 122).

Недатированный текст под названием «Оглавление» написан коричневыми чернилами на одной стороне листа. Как и написанный ему в pendant план теоретического труда («*к2»), он хранится в составе двуязычного корпуса рукописей под общим

названием «* О материальном в искусстве»
(графика)» (Гольдах, август–ноябрь
1914 г.).

В «Оглавлении» нетрудно увидеть содержание трактата «О духовном в искусстве», наиболее близкое второй русской редакции. В момент его создания работа над редакцией р2 была прервана *sine die*, но должна была, по мнению Кандидского, вот-вот возобновиться. С другой стороны, тщательное сравнение названий всех глав в этом «Оглавлении» с другими русскими вариантами р1, р2 и р3 показывает, что в том, что касается названия главы vi.

«Оглавление» фиксирует промежуточный вариант между тем названием, которое на-

печатано в верстке ГЭП, и исправлением в ней, отнесенным нами к рз. Название же главы V в публикуемом нами «Оглавлении» уникально, но следует той же логике, которая вообще соответствует исправлениям рз. Поэтому мы условно рассматриваем этот документ как ранний вариант третьей русской редакции и включаем его вместе с вариантами в корпус вариантов рз. При этом он никак не может непосредственно относиться к редакции рз, которая в то время не была еще даже задумана. Поэтому мы включили это «Оглавление» в раздел «Приложения».

«Оглавление» публикуется впервые.

1.1.2 <ПЛАН ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ТРУДА>

- i. Рисуночная форма. 10
 - ii. Цветовая форма.
 - iii. Их внесение на материальную плоскость и анализ плоскости.
 - iv. Сочетания на плоскости рисуночной и цветовой формы — совпадение, несовпадение. 15
- Цветовая форма — кипение, разрешение, переступление, столкновение и т. п. Следовательно, учение о конструкции с переходом к композиции с III.

≈ 5:5
<План теоретического труда>
Рукопись РК. фк «Über das Geistige in der Kunst» вк 404. 1 нумерованный лист, надорванный справа, 22,3 x 17,7 см. Бумага тонкая, пожелтевшая, без водяных знаков, напоминает бумагу, на которой написано «Оглавление» (РК1, см. ≈ XXX. 122). Недатированный текст без названия написан коричневыми чернилами на одной стороне листа. Он составляет pendant к Оглавлению и, как и оно, хранится в составе двуязычного корпуса рукописей под общим назва-

нием «"О материальном в искусстве" (графика)» (Гольдах, август–ноябрь 1914 г.).
План теоретического труда без названия публикуется впервые.

≈ 5:5
< Конструкция >
Рукопись **РКЗ. GK Kandinsky *manuscripts* B. 2 нумерованных простым карандашом листа, х, см. Бумага тонкая, пожелтевшая, шероховатая, без водяных знаков, напоминает бумагу, использовавшуюся редакцией «О

духовном в искусстве» (РЗМ1—5; описание см. нн-122 п.-) и материалов, публикуемых в этом разделе (**РК1 см. ≈ 122; **РК2, см. ≈ 122; *РЗМ6, см. ≈ 122). Текст написан коричневыми чернилами на одной стороне каждого листа; название «Конструкция» написано в правом верхнем

В американском переводе третьей русской редакции книги «О духовном в искусстве», изданном Джоном Боултоном (автором перевода) и Николеттой Мислер, этот текст помещен в главу vi (On the Spiritual in Art 2002.

1.1.3 <КОНСТРУКЦИЯ>

Конструкция

*
*
*

Сочетания обоих основных элементов формы (вне зависимости от места на плоскости) могут быть бесконечно разнообразны. Но весь бесконечный ряд возможностей сводится в самом своем основном делении к двум случаям:

- 1) рисуночная и цветовая форма совпадают, т.е. цветовая форма заполняет рисуночную, и
- 2) они не совпадают.

В первом случае кака-нибудь форма, например, треугольник, заполняется каким-нибудь цветом,

- 35 например желтым. Это физическое совпадение будет в данном случае и совпадением духовным в смысле простого сложения — $1 + 1$. Уже было указано на то, что острая форма треугольника красочно наилучше выражается острым же цветом желтого.
- 40 Заполненный синим треугольник даст двозвучие разнотонных элементов, потому что стремление вперед треугольника соединится со стремлением вглубь синего.

Дальнейшие все усложняющиеся примеры могут быть легко найдены, а анализ их не представляет больших трудностей.

Во втором случае — несовпадения — дело не сколько усложняется. Прежде всего для несовпадения требуется введение графического элемента.

Обозначенный пунктиром треугольник есть за-

92—93; перевод трактата составляет раздел сборника теоретических цитат из *Kaldinsky and the Science of Art* 59—115). Боулт и Мислер, справедливо полагая, что текст «Конструкция» по своей проблематике главы, включили его в основной текст трактата, но при этом отдавали себе отчет в том, «что он может все-таки и не иметь прямого отношения» к последнему (*Ibidem* 92 editor's note 49). Мы же предпочли вынести данный фрагмент в раздел Дополнения и приложе-

ния по соображениям как формального, так и содержательного характера. В включение в третью русскую редакцию «О духовном в искусстве», и он имеет отдельную нумерацию страниц: с другой стороны, тема соотношения между рисуночной и цветовой формой, которая в нем разрабатывается и которая никак не продолжена и не развита в послереволюционной русской редакции трактата по сравнению с первоначальным русским текстом (см. 122—12), связывает этот не-

датированный фрагмент как с планом теории во второй половине 1914 г. (*"РКЗн-122), послереволюционное время, подробным планом неосуществленной книги «Сущность формы и формальный элемент в живописи» (*"РЗмВн-122); так что нам представляется целесообразно «Конструкцию» широкую датировку 1914—1921 гг.

На русском языке документ публикуется впервые.

полненная цветом плоскость. Для того, чтобы показать, что эти цветовые плоскости не совпадают с рисуночной, необходимо нарисовать линией



5

треугольник, не совпадающий с цветовым треугольником. Обозначенный линией треугольник и будет элементом графическим. Здесь опять возможен весь ряд комбинаций, только что намеченных в случае совпадения, который, однако, усложняется всякий раз элементом несовпадения и элементом графики. Так, говоря схематически, двоезвучие превратится в трех- и даже четырехзвучие.

10

15

≈ 5:5
 < ФРАГМЕНТ ТЕКСТА
 С ГЕОМЕТРИЧЕСКИМИ
 ФИГУРАМИ >

Машинопись *рзмб. см. Kandinsky manuscripts #9. 1 большой сложенный вдвое лист, образующий 2 страницы 35,5 x 22,2 см. Бумага тонкая, пожелтевшая, без водяных знаков; напоминает бумагу, использованную для машинописных текстов третьей русской редакции «О духовном в искусстве» (рзм1—5; описание см. ии-122 п. 3-3) и материалов, публикуемых в этом разделе (**рк1,

см. ≈ 122; **рк2, см. ≈ 122; **рк3, см. ≈ 122).

Документ без названия в двух экземплярах, один из которых напечатан чернильным (со временем выцветшим), а второй—синим шрифтом, оба экземпляра—на стороне recto обеих половин сложенного вдвое листа. Три схематических рисунка сделаны простым карандашом, им же написаны и пояснения ко второму из них.

Данный недатированный фрагмент может быть связан как с планом теоретического труда, написанным в Швейцарии во второй половине 1914 г. (**рк2, ии-122), так и

с позднейшим документом—развернутым планом неосуществленной книги «Сущность формы и формальный элемент в живописи» (*рзм8, ии-122), поэтому мы считаем целесообразным предложить для него, как и для фрагмента «Конструкция» (см. выше, ≈ 122), широкую датировку 1914—1921 гг. Джон Боулт и Николетта Мислер поместили выполненный Боултом английский перевод данного фрагмента в раздел «Педагогические материалы 1920—1921 гг.» сборника теоретических работ художника (Kandinsky and the Science of Art—122), пред-

1.1.4 <ФРАГМЕНТ ТЕКСТА

С ГЕОМЕТРИЧЕСКИМИ ФИГУРАМИЯ >

Зеленое



Желтое

Синее

Лето



Весна

Осень

Неуравновешенное равновесие. Покой, который
15 может быть нарушен от малейшего толчка.
Синее постепенно опускается весной
на желтое (молодая листва), а осенью стреми-
тельно уходит вверх (золотая осень).

Синее — в прошлое
40 КРАСНОЕ — современность
ЖЕЛТОЕ — в будущее



45

НАЛЕВО

«ИЗ ДОМА»

НАПРАВО

«В ДОМ», «ДОМОЙ»

полагая, что он собирался использовать
этот документ в качестве вспомогательного
материала в своей преподавательской ра-
боте в ГСХМ/ВХУТЕМАС.

На русском языке документ публи-
куется впервые.

ЭЛЕМЕНТЫ КОНСТРУКЦИИ

Комбинации простые (элементарные) и сложные: параллельные и по принципу противоположения. Принцип противоположения: параллельное течение и диаметрально противоположное, а отсюда между ними лежащие возможности.

Совпадение форм, разобщение.

Разрешение, перерыв, перелив, внутреннее кипение, столкновение, покрытие (с прозрачностью и изменение цвета от покрытия).

Конструкция — сумма комбинаций форм для материализации замысла или композиции.

Явная и скрытая.

Композиция — замысел плюс материальное выражение. Явная и скрытая.

Закон числа.

Соотношение с элементами других искусств.

≈ 5:5

< Доклад в Музейную комиссию о ставках на произведения графики >
**м2. Фонд изо наркомпроса РСФСР 1 # 6-68, 70, 69 (sic). 3 листа: первый 35 x 21,5 см; второй — 34 x 21,5 см; третий — 32 x 25 см. Бумага тонкая, хрупкая, пожелтевшая.

Текст под названием «Доклад в Музейную Комиссию о ставках на произведения графики» напечатан черным шрифтом на одной стороне листа. Нумерация машино-

писная начиная со стр. 2 сверху страницы, выровнена по центру. Машинописные выделения разрядкой. Рукописные вставки и подпись в конце текста на стр. 3 коричневыми чернилами рукой Кандинского; очевидно, ему же принадлежат исправления и подчеркивания теми же чернилами. Авторские вставки и подчеркивания отмечены нами в аппарате вариантов; напротив, исправления очевидных опечаток и ошибок машинописи, сделанные нами, там не указаны.

Доклад Кандинского приложен к протоколу # 32 заседания Музейной комиссии от 24 декабря 1919 г. (Фонд изо наркомпроса РСФСР 1 # 6-71, 72). Текст доклада публикуется впервые.

Текст доклада в Музейную комиссию о ставках на произведения графики, прочитанный Кандинским на заседании 24 декабря 1919 г., показывает, как необходимость решать практические задачи (отбор работ в Государственный фонд и выработка четкой системы тарификации) могла привести к осмыслению

1.2 < Доклад в Музейную комиссию

О СТАВКАХ НА ПРОИЗВЕДЕНИЯ ГРАФИКИ >

¹⁰ Под Графикой в широком смысле слова часто раз-
меются как произведения, уже исполненные меха-
ническим печатанным путем с заготовляемых
самим художником досок деревянных, линолеума,
меди, цинка, камня и т. п., напечатанных как самим
¹⁵ художником, так и мастерами-печатниками, а
также и рисунки, эскизы и акварели, исполняющие
характер напечатанных или к печати годных про-
изведений.

Вследствие такого определения очень часто к
²⁰ графическому искусству относят рисунки и аква-
рели всякого рода, не обращая внимания на при-
годность их к изготовлению с них самим автором
досок и даже вообще на их способность быть пере-
данными в печати.

²⁵

Такое расширение понятия графического искус-
ства, разумеется, неправильно. При предполагае-
мых закупках графических произведений
необходимо держаться определения графики в
точном смысле этого понятия. Под графикой сле-
⁴⁰ дует понимать либо

1) произведения, исполненные печатью с досок,
заготовленных рукою самого художника, напеча-
танные или самим художником (рукою или стан-
ком) или печатником,

⁴⁵ 2) рисунки (черные и красочные), сделанные со
специальной целью их точного повторения на
доске и носящие в себе возможность такого повто-
рения. Такие рисунки должны давать полную и не-
посредственную возможность их точного

⁵⁰ повторения как досками изготовления самого ху-

важных теоретических вопросов иску-
ства. Сохранившиеся в фонде ИЗО Нар-
комплроса в РГДИ протоколы заседаний
Музейной комиссии позволяют рассмот-
реть предысторию и контекст произнесе-
ния этого доклада.

На заседании присутствовали Роберт
Фальк, Александр Древин, Александр
Родченко, Аристарх Лентулов, Павел Куз-
нецов; Кандинский исполнял обязанности
председателя, Михайлова – секретаря.
Предложения Кандинского были приняты;
было решено: «Расценка за покупаемую

графику производится в пределах от 2-х
до 7 тысяч рублей (как за ксилографию,
так и за офорт). Черная доска расценива-
ется в тысячу рублей. Цветные доски по
пятьсот рублей. В зависимости от качества
произведения цена может быть повышена
до 7 000 рублей включительно». (Фонд
ИЗО наркомплроса РСФСР 1 # 6-71). Столь
важное для Кандинского разграничение
станковый рисунок/печатная графика
прослеживается во многих документах
Музейного бюро Отдела ИЗО 1920–
1921 гг. (см. фонд ИЗО наркомплроса

РСФСР 1 # 25 2, 77).

На том же заседании Музейной ко-
миссии встал вопрос о приобретении про-
изведений декоративной живописи.
Высказываясь против смешения декора-
тивного творчества с декоративно-теат-
ральным, Лентулов предложил оценивать
приобретаемую декоративную живопись
по расценке применительно к станковой
живописи. В результате обсуждения было
поручено ему и Фальку разработать до-
клад о декоративной покупке к заседанию
Коллегии (фонд ИЗО наркомплроса

дожника, так и штриховым цинковым клише или механическим переводом на литографский камень. Рисунки же, не дающие возможность своего повторения путем сетки в цинкографии или путем перевода на камень рукою литографа-ремесленника, не должны считаться графическими произведениями.

Расценка графических произведений.

Следующие условия определяют ценность отдельного оттиска:

- 1) степень участия автора в изготовлении оттиска, следовательно, например, ручной оттиск ценится в принципе выше станкового и машинного, ручной оттиск выше машинного, станковый, тиснутый автором, выше станкового, тиснутого печатником.
- 2) редкость оттиска, определяемая количеством напечатанных экземпляров, причем первый оттиск или оттиск аван лятр пользуется наивысшей расценкой, существование или уничтожение досок, а также количество оставшихся у автора или в продаже экземпляров. Помимо этих объективных условий на расценку должно влиять субъективное качество оттиска, т. е. его художественная ценность помимо общих условий. Это качество опре-

деляет значение, а следовательно, и цену оттиску, которая может быть повышена, не сообразуясь с обычной (...) тарифа.

Поэтому при представлении оттисков к покупке они должны быть сопровождаемы следующими данными:

- 1) сколько экземпляров было напечатано с данной доски,
 - 2) когда был напечатан данный оттиск,
 - 3) печатан ли оттиск самим автором (рукой или станком) или печатником,
 - 4) существуют или уничтожены доски,
 - 5) сколько экземпляров приблизительно существует в продаже и точное число имеющихся экземпляров у автора,
 - 6) при цветном оттиске количество цветных досок или указать (...) от руки автором.
- В самом же оттиске офорта, холодной иглы и т. п., должны быть следующие данные:
- 1) подпись автора на полях,
 - 2) подпись или значок автора на самом оттиске,
 - 3) год печатанья,
 - 4) число напечатанных сданных досок экземпляров,

рсы № 1 № 6-71). Нетрудно усмотреть определенный параллелизм между стремлением приравнять декоративную живопись к живописи станковой у Лентулова и станковый рисунок к станковой живописи у Кандинского. Он свидетельствует о вполне очевидном практическом интересе обоих художников в поднятии ставок на соответствующие произведения.

Важно, однако, отметить объективный смысл необходимости самой классификации, о которой говорили Кандинский и Лентулов. С их стороны это была по-

пытка противостоять профсоюзу работников искусств (РАБИС), который определял ставки, исходя лишь из расчета необходимых материалов и из размеров произведения, а также принимая во внимание время, необходимое на замысел и его реализацию (см., например, протокол заседания Закупочной комиссии 4 декабря 1919 г. о расценках скульптуры – Там же № 13-4). В интервью Шарлю-Андре Жюльену 10 июля 1921 г. Кандинский комментировал эту практику следующим образом: «Это подарок для посредствен-

ностей. А настоящих художников ущемляют (...). Профессиональный союз объединяет художников всех категорий. Он и назначает цены. Хорошие живописцы больше не работают в президиуме, там остаются актеры, потому что они свободнее, а своему искусству посвящают вечер» (Julien Une interview de Kandinsky en 1921: 72).

Еще на заседаниях Комиссии 1 и 4 октября Кандинский и Лентулов высказались против отбора работ «по течению» за отбор «по мастерству» (первый) или по

если доски уничтожены, или кроме числа и цифра выпуска, если было сделано несколько изданий с данных досок,

5) № данного оттиска.

Оттиски свыше № 25 не должно быть приобретаемы.

Оттиск должен иметь чистые поля.

На оттиске *деревянных гравюр, линогравюр и литографий* должны быть тоже данные, причем пункты 4 и 5 необязательны. Но сюда прибавляются следующие указания: в случае напечатания рукою должна быть на полях пометка «оттиск рукою» или «ручной оттиск».

Ценами за деревянные гравюры и т. п. предполагаются при ручном оттиске: 1000 рублей за черную доску и по 500 рублей за каждую цветную доску.

Цены на офорты и т. п. должны быть значительно выше, вследствие хрупкости досок.

Общая расценка в связи с признаком качества должны быть установлена соответственно указанным условиям от 2—7 тысяч за оттиск в ближайшее время.

Кандинский

«качеству» (второй). См. фонд изо нар-компроса РСФСР 1 № 6-40, 42—43. Мастерство и качество оставались, однако, категориями субъективными, и разработка как можно более четкой и простой системы тарификации по основным видам и техникам художественного творчества должна была позволить внести в этот вопрос толику объективности.

Помимо того, у Кандинского за разграничением станкового рисунка и печатной графики стояло существенно важное для его теории живописи понимание рису-

ночных форм как разновидности форм живописных, — мысль, которую он высказал в тот же период в ряде теоретических фрагментов и развернул позднее уже в Баухаузе (см. об этом НИ-XXX).

獎 5:5

< НЕДАТИРОВАННЫЕ РАЗВЕРНУТЫЕ
ПЛАНЫ КНИГ >

чрезвычайный интерес представляют два разновременных плана неосуществленных живописцев, вывезенные Кандиным из России в Германию и позднее во Францию: «Развитие живописной идеи в современном искусстве» (*м3) и «Сущность формы и формальный элемент в живописи» (*м4). Сегодня они хранятся среди бумаг Кандинаго в ГИХ. Указанный в них предполагаемый объем свидетельствует о том, что речь идет о вполне конкретных, возможно, обсуждавшихся с издателями, проектах, обстоятельства которых, однако, неизвестны, и ни идентифицированы, ни датировать сами проекты мы сегодня не имеем возможности.

Джон Боул и Николетта Мислер
включили выполненный Боултом перевод
этих документов в раздел «Педагогические
материалы 1920–1921 гг.» опубликован-
ной ими сборника теоретических работ
Кандинского (*Kandinsky and the Science of
Art* – 1222 – 123), предполагая, что художник
собирается использовать написанный им
текст в своей преподавательской работе в
ГСИМ/ВХУТЕМАСе. В свете последних изыс-
каний представляется очевидным, что в
общем контексте послереволюционной
деятельности Кандинского, преподава-
тельская деятельность играла сравни-
тельно незначительную роль и, во всяком
случае, не была напрямую связана с его
теоретической работой, как это стало позд-
нее в эпоху Баухауса.

Представляется более уместным связать зарождение замысла двух неосуществленных книг с деятельностью Кандинского во главе московского Музея живописной культуры. Задача создания этого Музея, который должен был быть организован по абсолютному новому принципу, кардинально отличающемуся от традиционного истори-

ческого, была осмыслена Кандинским в статье «Музей живописной культуры», опубликованной в журнале «Художественная жизнь» (1920; см. переиздание – *Избранные труды* в. 18–29). Речь шла о «стремлении показать развитие искусства не в хаотической исторической последовательности, а в последовательности и строгой преемственности развития искусства с двух сторон, а именно, «со стороны новых владов в чисто художественной области» (то, что называлось на языке эпохи «изобретением») и «со стороны развития чисто художественных форм» (то, что Кандинский называет там «мероприем») (Там же: 21).

Первое вылилось в замысел книги «Развитие живописной идеи в современном искусстве», который иллюстрирует ход мысли Кандинского при организации экспозиции МЖК – показать историческое развитие живописи с точки зрения превращения материала, как реального, так и нереального, в чисто живописное явление» (Там же: 24). Ибо несмотря на критику исторического подхода в музейном строительстве и в отличие от многих своих современников-футуристов, таких, как, например, Малевич, – он рассматривал «строительство так называемого нового искусства» как «органическое продолжение роста искусства вообще» (Там же: 26).

Замысел же второй книги связывал, скорее всего, с проектом создания при МЖХ отделения экспериментальной техники живописи, где должны были быть собраны разнообразные опыты, начиная с формальной конструкции и вплоть до самых специально-технических экспериментов с грунтом, фактурой и пр. Они были призваны одновременно обогатить средства живописного выражения и ускорить рост живописной теории (Там же: 26–27).

1.3 НЕДАТИРОВАННЫЕ РАЗВЕРНУТЫЕ ПЛАНЫ КНИГ

1.3.1 <РАЗВИТИЕ ЖИВОПИСНОЙ

ИДЕИ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ>

РАЗВИТИЕ ЖИВОПИСНОЙ ИДЕИ В СОВРЕМЕННОМ ИСКУССТВЕ.

12 листов текста с рисунками
и чертежами.

1) Сущность живописной идеи. Сущность художе-
ственной идеи.

2) Содержание и форма — «что» и «как». Взаимо-
отношение содержания и формы. Сознательное и
интуитивное.

3) Эксперимент. Лабораторная работа. Произве-
дение. Некий Х.

4) Средства выражения. Их закономерность и упо-
ребление.

5) Построение — конструкция. Замысел — созна-
тельный и бессознательный. Композиция.

6) Традиции старой академии до половины 19-го в.
Схематика.

7) Реакция в России и на Западе. Передвижники и
импрессионисты. Их схождения и расхождения:
выход из мастерской, подчинение натуре, перевес
художественной формы и литературного
содержания.

8) Элементы случайности и их ход — литература,
поэзия, музыка, танец (ритм, динамика). Взаимо-
отношение искусств в их элементарной и бессозна-
тельной форме.

9) Неоимпрессионисты и их теория. Зерно теорети-
ческого построения. Импрессионизм — мост от
теории к теории. Делакруа. Барбизонцы. Импрес-
сионизм во Франции, на Западе и в России. Синьяк
и его книга.

§ 5:5

<Развитие живописной идеи
в современном искусстве>

Машинопись **м2. ск Kandinsky manus-
cripts # 13. 1 лист 36,6 x 22,9 см. Бумага по-
желтевшая, шероховатая, разлинованная
голубыми вертикальными линиями, с по-
лями справа и слева по 2,4 см каждое, —
такая же, как та, на которой написано
общее название трактата «О духовном
искусстве» в третьей русской
редакции (РЗРК1; описание см. НИ-122 п. 2-

1) и напечатаны подробный план книги
Кандинского «Сущность формы и фор-
мальный элемент живописи» (**м4,
см. § 122. XX) и тезисы к его докладу в На-
учно-художественной комиссии (РАХН),
«Основные элементы живописи», стр. 3–5
(**м14, см. § 122. XX).

Текст под названием «Развитие живопис-
ной идеи в современном искусстве» на-
печатан синим шрифтом на обеих
нумерованных сторонах листа. Послед-
няя строка на стороне recto листа не про-

печатана. Недатированный план неосу-
ществленной книги, о замысле которой
свидетельствует только публикуемый
ниже документ, предназначался, оче-
видно, для подачи заявки на издание
(сверху над названием напечатана фами-
лия Кандинского, под названием указан
предполагаемый объем текста и количе-
ство иллюстраций). Он относится, пред-
положительно, к 1920г.

На русском языке документ публи-
куется впервые.

10) Книги художников. Художники-теоретики.

Сезанн, Ван Гог, Гоген.

11) Эволюция художественных и живописных элементов.

«Природа — предлог произведению». Перевес формальной стороны. Отрицание самодовлеющей ценности природы, «натуры».

12) Матисс и его влияние — теоретическое и практическое. Сдвиг. Основы сдвига. Основы сдвига в старом искусстве, в народном творчестве. Орнаментальность русского народного искусства.

Икона. Лубок. «Прикладное искусство». Изба.

Поднос. Вывеска. «Этнография» — костюм, утварь.

13) Два пути из народного творчества: растворение и сгущение предмета.

14) Корни «непосредственного творчества». Анри Руссо. Реализм Сезанна.

15) Пикассо и его влияние. Кубизм. «Измы».

16) Последние следы предмета. Обоedнение — обогащение. Абстракция — Реализм. Живописный аб-

солют. Разрушение — созидание. Прогноз. (...)

Производственность. Утилитарность. Абстрактное искусство.

1.3.2 <Сущность формы
и формальный элемент
в живописи>

5

30

10 СУЩНОСТЬ ФОРМЫ И
ФОРМАЛЬНЫЙ ЭЛЕМЕНТ В ЖИВОПИСИ.
14 печатных листов
с рисунками и чертежами.

15 1) Понятие формы. Составные части формы.
Отвлеченное и материальное. Сущность и свой-
ства материального. Роль материи — господство и
подчинение. Материя и технические изобретения.
Материал.

20 2) Цвет и пространство. Краски и материальная
плоскость.
3. Рисуночная форма. Ее схематизация.
Ее основы, свойства, внутренняя излучаемость
и звучность. Внешние качества рисуночных
25 элементов.

35 4) Рисуночная форма натуральная, сдвинутая, гео-
метрическая, свободная.
5) Соотношение частей рисунка.
6) Рисунок графический и живописный.
7) Рисуночный материал. Его качества, возможно-
40 сти, изменчивость и определенность его языка. Гра-
фика в широком и узком смысле.
8) Цветовая форма. Ее схематизация. Ее основы,
свойства, внутренняя излучаемость и звучность.
Внешние качества цветовых элементов.
45 9) Разделение цветов: цвет спектральный, пред-
метный. Основные, производные, смешанные
цвета. Внешнее и внутреннее соотношение.
10) Противоположения. Группы противоположе-
ний. Основы противоположений — физическая и
50 психическая.

≈ 5:5

<Сущность формы
и формальный
элемент в живописи>

Машинопись **мд. гк Kandinsky *malusc-*
ripts № 14. 1 лист 36,6 x 22,9 см. Бумага по-
желтевшая, шероховатая, разноцветная
голубыми вертикальными линиями, с по-
лями справа и слева по 2,4 см каждое, —
такая же, как использованная Кандинским
для подробного плана книги «Развитие
живописной идеи в современном искус-
стве» (**мд, см. ≈ 122 XX), титула трактата

«О духовном в искусстве» в третьей рус-
ской редакции (РЗРК1) и тезисов доклада в
Научно-художественной комиссии (РАХН),
«Основные элементы живописи», стр. 3–5
(**мд).

Текст под названием «Сущность формы и
формальный элемент в живописи» на-
печатан синим шрифтом на одной стороне
листа. Недатированный план неосущест-
вленной книги, о замысле которой сви-
детельствует только публикуемый ниже
документ, предназначался, очевидно, для

поддачи заявки на издание (вверху над на-
званием напечатана фамилия Кандин-
ского, под названием указан
предполагаемый объем текста и количе-
ство иллюстраций). Он относится, пред-
положительно, к 1920 г.

На русском языке документ публи-
куется впервые.

11) Три и три. Параллельное течение и «контраст».

12) Материальная плоскость. Ее свойства.

Выявление относительности.

13) Абсолютная и относительная ценность.

Принципы относительности.

5

14) Трезвучие — рисунок, цвет, плоскость.

15) Конструкция. Принципы конструкции.

Внешнее конструкции и связь его со внутренним.

16) Фактура.

17) Статика и динамика.

10

18) Соотношение мельчайших частей, мелких

групп, крупных группы сведение к целому. Сводя-

щий принцип. Композиция.

≈ 5:5

<Доклад «Основные элементы живописи» в Секции монументального искусства ИНХУКА>

Машинопись **мб. фонд секции монументального искусства инхука. 6 листов, сложенных пополам книжечкой и сшитых вместе; посредине они укреплены приклеенными с обратной стороны полосками бумаги для делопроизводства в синюю линейку. В сложенном состоянии листы 35,6 x 22,3 см. Первый лист нумерованный — это обложка; нумерация руко-

писная простым карандашом сверху страницы (стр. 1 без номера) — стр. 2, 3 и 10; машинописная посредине страницы наверху — стр. 4–9. Бумага пожелтевшая, хрупкая, с оборванными краями.

Машинопись на одной стороне листа, синим шрифтом для текста доклада, фиолетовым на обложке. Подпись Кандинского коричневыми чернилами на стр. 10. Подчеркивания машинописные. Машинопись чистая, лишь в нескольких местах отмечивания простым карандашом, которые мы отмечаем в аппарате вариан-

тов. Текст несколько раз прерывается машинописными многоточиями, которые, предположительно, служат для разграничения частей.

На обложке название: «Основные элементы живописи. Доклад в. в. КАНДИНСКОГО, читанный в Секции монументального искусства ИНХУКА, 2 июня 1920 года, протокол № 4». На стр. 1: «Основные элементы живописи, их сущность и ценность. Краткое изложение теории живописной формы».

1.4 <ОСНОВНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ ЖИВОПИСИ.

Доклад в Секции монументального искусства ИНХУКА

2 июня 1920 г>

ОСНОВНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ ЖИВОПИСИ.

Их сущность и ценность.

Краткое изложение теории живописной формы.

Основными элементами живописного выражения являются два элемента живописной формы:

1) Объем и

2) Цвет.

Реальный объем, которым оперирует живопись, есть плоскость, т. е. форма двух измерений. Известная же обработка плоскости дает иллюзию объема. Такой объем может быть поэтому назван иллюзорным. С другой же стороны в цветовой форме он почти неизбежен. Это иллюзорное третье измерение не поддается точному измерению и должно

быть поэтому названо нереальным измерением.

Эти два вида пространства — плоскостное и объемное — составляют *рисуночную форму* живописи.

Включенный в рисуночную форму цвет представляет из себя цветовую форму живописи.

...

Рисуночная форма возможна и в действительности и в отвлечении независимо от цветовой.

Цветовая же форма может мыслиться и без рисуночной, но в действительности она без нее невозможна.

...

По внешнему определению рисуночная форма есть отграничение пространства на плоскости.

Цветовая же форма есть включение цвета в пространство, т. е. в рисуночную форму.

Доклад был впервые опубликован (с пропусками) Селимом Хан-Магомедовым в его статье для каталога первой советской ретроспективной выставки Кандинского 1989 г.: Хан-Магомедов Кандинский в секции монументального искусства ИНХУКА: 50–52. Эта публикация взята нами за основу издания текста, сверена с оригиналом и дополнена. Доклад «Основные элементы живописи» был прочитан Кандинским 2 июня 1920 г. на заседании Секции монументального искусства, которое проходило на его квартире (Долгий пе-

реулок дом 8, квартира 22). На нем присутствовали члены Секции: Надежда Брюсова, Варвара Бубнова, Любовь Попова, Александр Родченко, Варвара Степанова, Александр Шеншин, Александр Шевченко, Владимир Франкетти; сотрудница Н. М. Михайлова, а также гость Андрей Шемшурин. Заседание, как и другие в Секции, проходило без председателя, роль секретаря исполняла Степанова. В сохранившихся материалах нет никаких упоминаний о прениях (см. протокол № 4; фонд секции монументального искусства инхука).

В соответствии с программой ИНХУКА, написанной Кандинским в марте 1920 г., работа Секции монументального искусства строилась вокруг выявления средств выражения (элементов) отдельных искусств и исследования их воздействия на психику. Помимо публикуемого здесь доклада Кандинского, этой теме были посвящены доклады других членов Секции и приглашенных гостей об элементах различных искусств. На предшествующем заседании Секции (которая еще называлась тогда Теоретической), 26 мая, с докладом

По внутреннему определению та и другая форма есть внешнее выражение внутреннего содержания.

Рисуночная форма имеет своим источником точку. Точка, пришедшая в движение или бывшая в движении, образует линию, преломленная или гнутая линия, концы которой сходятся образуют плоскость.

Эти три формы последовательно рождающиеся друг от друга, составляют сумму всех первоэлементов рисуночной формы вообще.

Точка есть самая сжатая и сдержанная форма, в которой лежат все рисуночные возможности в потенции. Величина ее неопределенна, т. к. невозможно определить, с какого момента при своем увеличении она становится цветовым пятном, приобретая двоезвучие рисуночной и цветовой формы. Понятие точки есть, следовательно, понятие условное. Условность есть неизменное качество как всех форм живописи, так и их определения. Условностью граничит относительность, т. е. то качество форм, благодаря которому комбинации форм искусства неисчерпаемы. Здесь скрыт источник бес-

конечных возможностей для композиции, отсюда черпается и изумительное богатство соотношений как крупнейших, так и мельчайших величин.

Линия сравнительно с точкой отличается большей выразительностью и может одна послужить достаточным материалом для графического выражения. Главными свойствами ее выразительности нужно признать:

1) Общий ее характер, который, выражаясь грубым и неточным языком, дает впечатление радости, упорства, злобности, ласки, болезненности, ясности и т. п.

2) Движение линии и характер его, т. е. впечатление быстроты, веселости, возбужденности и т. п. Здесь открывается соответствие с музыкальным темпом.

3) Направление всей линии – вверх, в сторону, вкось и т. п.

Все линии рождаются сочетанием угловатости и кругловатости. Следовательно, к этим двум первоэлементам линии и нужно сводить все даваемые линией возможности. Исключением является

об элементах музыки выступала Брюсова. На заседании 2 июня на очередь были поставлены доклады «Эволюция форм» Шемшурин, «Об элементах поэзии» Ивана Розанова, «Об элементах скульптуры» Бориса Королева.

Публикуемый здесь доклад Кандинского в инхуке представляет собой первую попытку художника обобщить теоретическую работу, начатую в Мюнхене в предвоенные годы и продолженную в Швейцарии. Давая лишь краткие определения терминам конструкции и компо-

зиции, Кандинский подробно разбирает понятия рисуночной и цветовой формы.

В определении свойств точки и линии, он опирается на свои статьи «К. О точке» и «К. О линии», напечатанные в газете «Искусство» в феврале 1919 г. (см. переиздание – Избранные труды II: 10 – 12; 12 – 15). С наибольшим вниманием он останавливается на характеристиках плоскости, перечисляет ее основные виды и останавливается на свойствах элементарных геометрических форм: треугольника, квадрата и круга, – а также свободных

форм и материальной плоскости картины. В характеристике отдельных цветов Кандинский в основном придерживается того, что он писал еще в «О духовном в искусстве». Новым является предлагаемое им систематическое разделение цветов на основные, производные из них и смешанные, которое он использует затем в своих занятиях в Баухаусе. Безусловный интерес представляет также сводная таблица цветовых и звуковых параллелей, восходящая к списку цвето-музыкальных соотношений в немецкой рукописи «Со-

линия прямая, происходящая из движения точки по прямой. Здесь единственным различием от точки служит направление прямой, так как точка направления не имеет.

Сложность характера линий ставит их в прямую связь как с другими искусствами, так и с явлениями, вне искусства стоящими.

Ближайшая и очевиднейшая связь открывается с музыкой: и в музыке течет определенная линия со всеми свойствами ее характера, которые приведены в п. 1 при установлении характера линии рисуночной. Далее идет танец, являющийся в сущности лишь комбинацией линий: движения ног, рук, туловища, головы могут быть зафиксированы графически, а движение танцующего пополу, начертанное на бумаге, окажется графическим рисунком.

Кроме этой внешней связи линии с музыкой и танцем, линия благодаря свойствам своего характера (веселость, упорство и т. д.) может выражать соответственный характер произведения другого искусства: она способна дать графическое изображение как отдельных частей, так и всего душевного строя произведения музыки, танца, поэзии, архитектуры и т. д. Таким образом каждое искусство

может найти свое графическое изображение и выражение. Отсюда ясно, что графическое изображение и выражение могут найти не только явления искусства, но и явления жизни в самом широком смысле этого слова. Графически может быть изображена весна, революция, любовь, греза, смерть, ярость и т. д. и т. д.

Линия в сочетании с точкой являются средствами выражения графики в самом строгом смысле этого понятия.

Плоскость обладает всеми свойствами линии с прибавлением ее специфического аромата: выразительность плоскости обуславливается звучанием.

1. Линий или линии, ее ограничивающих и
2. Самого ограниченного пространства.

Итак каждый из трех первоэлементов (точка, линия и плоскость) последовательно обладает все большими по числу средствами выражения.

Все плоскости рождаются сочетанием угловатости и кругловатости, в чем и заключается их коренное сродство со всеми возможностями линии.

Везде, однако, прибавляется аромат звучания плоскости, как таковой.

Плоскостные формы разнообразны до беско-

ответствия между красочными и музыкальными тонами...» («*Das Korrespondieren der farbigen und musikalischen Töne...*», ок. 1908–1909, MES; Gesammelte Schriften :

Более камерный, чем одноименный доклад 1921 г. в Научно-художественной комиссии (РАХН), доклад в ИНХУКе остается более специфически живописным. В нем затрагиваются некоторые темы, которые обнаруживаем в разрозненных текстах к Учению о рисуночной форме, а именно, во Фрагменте текста с геометри-

ческими фигурами и в плане неосуществленной книги «Сущность формы и формальный элемент в живописи».

§ 5:5
Обратим внимание на четко высказанное здесь понимание рисуночной формы живописи как выражения пространства в двух его видах, плоском и объемном, и введение понятия объема. Ср. в «Схематической программе Института художественной культуры...», где речь шла о живописи «в ее цветообъемной форме» и о ее средствах

выражения, которыми, наравне с цветом, были плоскость и «иллюзорное пространство» (см. *Избранные труды* II: 47, 55). Ср. также материалы доклада в РАХН («М15, НИ-122-12, и «М18, НИ-122-12).

В данной во всех этих текстах 1920–1921 гг. дефиниции живописного пространства, так же, как в вопросе оразграничении скульптуры и архитектуры по отношению к понятию внешнего и внутреннего объема в третьей русской редакции «О духовном в искусстве», можно рассмотреть определенные сходств

нечности, но их можно свести к трем группам:

1) геометрические плоскости

а. элементарные и

б. более сложные,

2. плоскости, образовавшиеся от сдвига в геометрических,

3. свободные плоскости, утратившие корень их геометрического происхождения.

Элементарные геометрические формы – треугольник, квадрат

и круг. По сжатости своего выражения и по высшей сконцентрированности эти три формы напоминают точку и прямую. Сложные геометрические формы являются как бы теми же элементарными, но пережившими некоторое ущемление или примитивный сдвиг. Таковы трапеция, параллелограмм, эллипсис, ромб и т. п. Таким образом их выражение образуется из характера элементарных с прибавлением сдвига или ущемления.

...

Треугольник в самой своей схематической выразительности есть треугольник равнобедренный. Он обладает двумя качествами:

1) высшей стремительностью сравнительно с

двумя другими элементарными формами.

2) высшей устойчивостью и высшей неустойчивостью в том же сравнении.

Стремительность его обуславливается его острыми углами – в отличие от прямых углов квадрата, он обладает тремя равноценными движениями, что и дает ему высшую устойчивость, проявляющуюся в том случае, когда он покоится своим основанием на горизонтальной. Его неустойчивость проявляется в тот момент, когда он выводится из этого положения. Смещение его высшей устойчивости с высшей неустойчивостью драматически звучит в том его положении, когда он стоит на горизонтальной своей вершине в равновесии. В этом положении ярко сказывается утомительная неестественность.

Вытягивание вершины треугольника разрушает равновесие сил и дает перевес одному движению, последствия чего ясны. Введение прямого угла в треугольник создает схематическую борьбу этого угла с двумя равноценными острыми.

Квадрат есть сочетание четырех прямых углов, чем и определяется его внутреннее звучание. Из трех элементарных форм эта есть наиболее урав-

рассуждениями близкого художнику в это время Александра Габричевского (см. НИ: XXX). В пробной лекции на тему «Пространство и композиция в искусстве Тинторетто», прочитанной в Московском университете в 1918 г., Габричевский утверждал, что «самое существо живописи – весь смысл ее бытия и эволюции» заключается в антиномичном соотношении двух факторов: содной стороны, «первичные элементы живописного восприятия», связанные с живописной обработкой поверхности (композиция «как начало плос-

костное и декоративное»; линия, пятно, фактура), а с другой – «переживание трехмерного пространства» (Габричевский Морфология искусства: 316–317). См. также его работу «Мантенья» (1919; Там же: 330–362).

Эволюцию соотношения цвет / плоскость к соотношению цвет / пространство в теории Кандинского демонстрирует цветная Таблица V, опубликованная в 1923 г. под названием «Die drei Grundfarben verteilt auf die drei Grundformen» («Три основных цвета, распределенных между тремя

основными формами»), в которой цветная Таблица IV из первой русской печатной версии трактата «О духовном в искусстве» (1911) была существенным образом преобразована добавлением в нее трех основных стереометрических тел: в немецкой таблице слева сверху вниз расположены: желтый треугольник, красный квадрат и синий круг, справа – желтая пирамида, красный куб и синий шар, причем оба ряда изображены на белом фоне, отчего смысл таблицы полностью меняется (см. илл. НИ-XXX).

новешенная, хладнокровная и в то же время тягеловесная форма. Последнее свойство особенно ярко сказывается в том положении квадрата, когда он поставлен своим основанием наискось к горизонтальной. При малой интенсивности движения в стороны квадрат обладает, однако, определенным внутренним движением. Последствия его превращений в прямоугольник, ромб, трапецию и формы этим формам родственные, образуемые простым сдвигом (т. е. сдвигом, сохраняющим прямые линии), по своей ясности не требуют описания.

Круг — форма, не имеющая ни прямой ни углов. Она образуется из равномерного течения равномерно загibaющейся линии, не имеющей ни начала ни конца. В этом высшая сосредоточенность круга: в нем нет никакого стремления в стороны. А отсюда здесь нет и вопроса об устойчивости: круг всегда устойчив и всегда неустойчив. Единственный смысл его движения есть углубленность, концентрация.

Треугольник и круг — высшее противоположение трех элементарных геометрических форм: высшее стремление в стороны и высшее стремление внутрь. Между ними — квадрат, внешне родственный треугольнику и внутренне родственный кругу.

Сдвиг более сложный рождает вторую группу плоскостей.

Этот сдвиг вытягивает в одну или в разные стороны элементарные формы, вводит в них неравномерно гнутую линию. Тот же сдвиг дает новый порядок форм, когда он нарушает первобытное спокойствие сложных геометрических форм. Во всех этих видах обнажен корень их геометрического происхождения.

Свободные формы представляют из себя третью группу плоскостей. Они могут рождаться вне всякой зависимости от форм геометрических, т. е. свободно. Их движение и характер представляют из себя большую сложность и не поддаются такому простому анализу, как первые две группы. Однако, анализ этих первых групп бросает некоторый свет в эту область особо-тонкого выражения.

Свободные плоскости никогда не могут быть исчерпаны, постоянно могут создаваться и потому дают беспредельный материал средств выражения. Язык их не поддается слову и свойствен только одному искусству — живописи. Это — язык абстрактный, служащий для абстрактного выражения чистого содержания искусства, живописи. Что касается яв-

≈ 5:5

Иллюстрацией к пассажию о различной окрашенности движения форм вправо и влево является схематический рисунок во фрагменте с геометрическими фигурами ("Мл, НИ-XXX-X). Дальнейшее развитие мыслей о значении частей материальной плоскости картины, выражающих свойство весомости (верх и низ) и сопротивления (правая и левая сторона), — см. в трактате «Точка и линия на плоскости» (Избранные труды II: 189—197).

≈ 5:5

Интерес к определению языка смешанных цветов и соответствующих им свободных форм характерен для теоретических работ Кандинского начала 1920-х гг. В текстах довоенного периода художник сосредоточивался преимущественно на основных цветах и элементарных геометрических формах. Само понятие смешанных цветов, или красок, отсутствует в «О духовном в искусстве».

≈ 5:5

Ср. список цвето-музыкальных соотношений в рукописи «Соответствия между красочными и музыкальными тонами...» (ок. 1908—1909. МС; *Gesammelte Schriften* 321). См. также восходящие к этому немецкому списку отдельные параллели между тонами красок и музыкальных инструментов в трактате «О духовном в искусстве»: P3PK1, НИ-98. 4 сл.; 101. 13 сл.; 105. 12 сл.; 114. 6 сл.; 115. 2 сл.; 115. 19 сл.

ний других искусств и жизни, то свободные плоскости могут дать им то графическое выражение, для которого не хватает силу свободной линии. Комбинации этих двух графических форм представляют из себя высшую степень графической выразительности.

...

Всякая форма имеет свою и только ей свойственную ценность.

Эта ее ценность есть *абсолютная ценность*. Абсолютная ценность есть сущность формы. Ядро сущности неизменно. Но сопоставление одной формы с другой изменяет окраску или звучание абсолютной ценности, отчего и выявляется *относительная ценность* формы. Острый угол от сопоставления с другим углом может казаться еще более острым или более тупым и т. д. Поэтому всякое свойство формы есть свойство относительное. Исключением являются только элементарные геометрические формы. *Сочетание абсолютного и относительного звучания форм представляет собою высшую сумму средств композиции.*

...

Относительная ценность форм проявляется в реальности и помимо сопоставления их с другими формами. Это происходит в момент нанесения формы на материальную плоскость картины.

Материальная плоскость картины не представляет собою безразличную сумму безразличных частей этой плоскости. Она сама разделяется на отдельные части, из которых каждая обладает своей сущностью. Материальная плоскость имеет свой так сказать математический центр. Через центр проходят два деления плоскости:

- 1) деление горизонтальное и
- 2) и деление вертикальное.

Вследствие этого вся плоскость делится на верх и низ, на правую и левую сторону. Так вся плоскость состоит из четырех частей:

- 1) верх правый,
- 2) верх левый,
- 3) низ правый,
- 4) низ левый.

Все остальные части плоскости сводятся к этим четырем частям.

Сущность основных частей дает внутреннюю окраску сущности форм, на них живущих – абсо-

лютная ценность получает привкус относительности.

Верх и низ являют собой *свойство весомости*, может быть, обязанное своим происхождением ассоциации с небом и землею: верх легче низа.

Правая и левая стороны также существенно отличаются друг от друга, но отличие это как будто не происходит ни от какой ассоциации; движение от центра вправо есть стремление к покою, к возвращению. От центра влево – стремление к удалению, в частности к удалению от покоя. В первом звучит аромат «дома», спертости, закрытых дверей. Стремящиеся вправо формы как бы постепенно заважают в сгущенности и сопротивление им становится все более плотным по мере приближения к правому краю.

Влево же атмосфера все более и более разрежается. Там как бы распахнутые «на чужбину» двери. Формы, стремящиеся влево, не только не тормозятся, но как будто еще дальше увлекаются окружающей их средой. Так в правой и левой стороне различна *степень сопротивления*. ☼

Весомость и сопротивление – основные свойства плоскости.

Цветовая форма представляется живописцу в тройном виде:

1) Цвет отвлеченный, т.е. цвет в таком виде, в котором он является воображению и которого нельзя увидеть в реальном мире.

Ближе всего к нему подходит цвет радуги.

2) Цвет видимый в природе, но не поддающийся точной передаче средствами живописи.

3) Цвет, находящийся в распоряжении живописца в форме тех или иных красок. При анализе цвета вообще необходимо иметь в виду все три вида.

...

Виды цвета распадают на три группы:

1) основные цвета,

2) производные из основных и

3) смешанные.

Отдельно от этих видов стоят два цвета: *белый и черный*. Первый из них представляет из себя остоянную, скрытую возможность рождения любого цвета. Второй ему диаметрально противоположен, так как он есть смерть всякого другого цвета. Белое и черное представляют из себя крайнее противополжение в цветовом мире.

Основных цвета три: желтый, красный и синий.
Желтый цвет проявляет два движения: к зрителю и центробежное.

Оба движения отличаются большой стремительностью, граничащей с назойливостью (особенно первое) и с безумием (особенно второе).

Этот цвет выражающий большую остроту. Поэтому его связь с треугольником очевидна. Он, следовательно, может наиболее точно переводить на цветовой язык все острое, резкое, назойливое, дерзкое, бьющее, нападающее и т.п.

Красный цвет проявляет одно движение — движение внутри себя: он не стремится ни наружу, ни внутрь, ни к зрителю, ни от него. Это есть цвет внутреннего кипения. Все явления, обладающие этим свойством, могут найти цветовое выражение в красном. Эта однородность движения, связанная с характером внутреннего кипения, ясно обнаруживает связь красного с квадратом.

Синий цвет обладает двумя движениями: от зрителя и центростремительным. Таким образом он — полное противоположение желтому. Оба движения не стремительны, но спокойно непреодолимы. Такого рода движения в других искусствах, а

также такого рода характер явлений жизни должны быть признаны синими. Свойства синего и круга подходят такое родственное друг другу описание, что внутренняя связь их не может подлежать сомнению. Производимые цвета рождаются основными. Их внешнее сочетание дает вытекающие из их свойств суммы внутреннего выражения. Суммирование цветов должно производиться совершенно равными друг другу величинами. Такое идеальное равенство возможно только в абстракции.

Синее и желтое дают *зеленое*. Обе пары движений синего и желтого взаимно уничтожаются по видимости. Все четыре движения парализованы, но не убиты. Возникает идеальное равенство и покой. Все явления покоя находят зеленое выражение. Равновесие нарушается, однако, при малейшем перевесе того или иного производящего цвета: зеленое получает привкус остроты или болезненности.

Синее и красное дают *фиолетовое*. Пламенеющее красное загашается холодом синего и рождается звучание приглушенного, придушенного, заткнутого рта, молчания, почти смерти.

Красное и желтое дают *оранжевое*. Во внутрен-

нее кипение вносится элемент большей активности. Желтое теряет соответственно свою остроту. Фиолетовое и оранжевое отличаются особой неустойчивостью или неточностью. Невозможно провести резкую границу между фиолетовым и лиловым, между оранжевым и палевым. Но все же ясное звучание двух определенных цветов придает производимым цветам некоторую схематичность. Ею вовсе не обладают *цвета смешанные*. Они обязаны своим происхождением не менее, чем трем цветам. Отношение же этих трех цветов может быть равное, а может быть и очень неравное. Здесь могут достигаться тонкие отклонения путем введения неизмеримо малых величин. Язык смешанных цветов соответствует, следовательно, языку свободно рисуночных форм. Это – общий язык, которым может говорить только одно искусство, а именно живопись. ✕

...
Основные и производные цвета распределяются в следующих противоположениях:

ЦВЕТ	ЕГО ПРОТИВУПОЛОЖЕНИЕ	
желтый	синий	1-я пара.
зеленый	красный	2-я пара.
оранжевый	фиолетовый	3-я пара.
белый	черный	4-я пара.

Некоторые параллели цвета и звука

Параллели эти устанавливаются для общей характеристики цвета, почему и берется не абстрактное звучание какого-нибудь тона, а звучание берется окрашенное каким-нибудь инструментом. Поэтому же иногда вводится и длительность.

ЦВЕТ	ЗВУЧАНИЕ ИНСТРУМЕНТА	
желтый	труба, высокое, громкое звучание	
синий светлый	флейта	
темный	виолончель	
все темное	контрабас, орган – низкие тона	
зеленый абсолютный	скрипка – спокойные, растянутые, средние тона	
в желтое	повышающиеся тона	
в синее	альт с сурдинкой	
красный сатурн	фанфара – упрямый, сильный звук	

киноварь	труба, барабан,	5	Конструкция основывается на принципах параллельности и противоположения, пользуясь и между ними лежащими возможностями. Конструкция может быть явная и скрытая. В первой явно проглядывает закон числа. Во второй он не так ясен, так как здесь оперируется малейшими величинами.
холодный	виолончель,		
	средние и низкие тона		
к розовому	свирель		
оранжевый	альт (инструменты голоса),	10	Май 1920 г. Кандинский
	средний колокол		
фиолетовый	английский рожок		
глубокий	гобой, фагот,		
	низкие тона		

...
Все перечисленные элементы служат средствами выражения живописного содержания. 15

Материализованное средствами выражения содержание есть композиция.

Композиция выражается внешним образом общей композиционной формой, состоящей из отдельных форм, известным образом выбранных и сопоставленных. Способ сопоставления форм есть конструкция. 20

≈ 5:5
«Определения терминов»
Печатный текст **п1. Архив Северцевой. 1
лист 18,5 x 22,5 см. Бумага белая, желтевшая, в косую синюю линейку, следуют-
рыва вверх. Недатированный текст без
названия, напечатан синим шрифтом на
стеклографе. Предположительно, имеет
отношение к последнему этапу работы
Кандинского в ИНХУКе осенью 1920 г.

Написанные Кандинским в начале 1919 г. и
опубликованные в газете «Искусство» терми-
нологические статьи «О точке» и «О

линии» были созданы в рамках проекта со-
ставления Энциклопедии изобразитель-
ных искусств, задуманного в Литератур-
но-художественного подотделе ИЗО Нар-
компроса, где он работал. Кандинский
вошел в специально учрежденную для ее
составления Коллегию, к работе которой
были привлечены историки искусства, и,
предположительно, философы. См. НИ XXX.

Первая попытка учредить системати-
ческую коллективную работу над термино-
логией искусства была сделана в 1920 г. в
рамках Секции монументального иску-
ства ИНХУКа, которой руководил Кандин-

ский. Летом—осенью были выработаны
принципы составления терминологиче-
ских карточек; работа над составлением
словаря была поручена секретарю Секции
Варваре Степановой (см. об этом НИ XXX).
Сохранилось более двадцати таких карто-
чек, собранных в один машинописный до-
кумент под общим названием
«Терминология Монументальной секции
ИНХУКа» (фонд секции монументального
искусства инхука). Целый ряд карточек с
определениями терминов принадлежит в
нем Кандинскому: в основном, это дефини-
ции различных цветов, а также кон-

1.5 < Определения терминов>

ОПРЕДЕЛЕНИЯ ТЕРМИНОВ

ФАКТУРА... способ употребления и обработки материала в целях выявления композиционного замысла.

КОМПОЗИЦИЯ... выявление содержания средствами выражения данного искусства.

КОНСТРУКЦИЯ... планомерное сочетание формальных элементов, материализующее композиционный замысел.

ФОРМА... внешнее выражение внутренней сущности.

РИСУНОК или рисуночная форма... организующая подвижной или неподвижной точкой плоскость.

КАРТИНА... выявленное на плоскости живописное содержание в организованной рисуночно-цветовой форме.

ЦВЕТ или цветовая форма... материальная краска, переведенная в абстрактное средство выражения.

струкции, композиции, плоскости, рисуночной формы, восходящие к соответствующим текстам «О духовном в искусстве».

Публикуемый нами напечатанный на стеклографе список терминологических определений из архива Ольги Северцевой (**11) представляет собой, очевидно, более поздний образец терминологической карточки, который предназначался для распространения и коллективной работы. Данные в нем формулировки дальше отстоят от текста «О духовном в искусстве», что говорит об их более позд-

ней, по сравнению с машинописной «Терминологией Монументальной секции ИНХУКа», датировке. Об этом свидетельствует, например, карточка «рисуночная форма» из фонда ИНХУКа («форма рисуночная – ограничение пространства на плоскости (определение внешнее)», тогда как в публикуемом нами здесь документе дано явно более позднее определение, соответствующее размышлениям художника над точкой и линией 1919–1920 гг. Однако также позднее, в 1921 г., во всех своих выступлениях Кандинский уделял большое внимание не-

обходимости терминологической работы по искусству. После его отъезда, его преемником в этом деле стал Габричевский, возглавивший в 1920-е гг. работу над Словарем в рамках РАХН/ТАХН.

Не имея возможность уточнить датировку и обстоятельства создания данного документа и учитывая, что тесное сотрудничество Кандинского с Габричевским начинается осенью 1920 г. и приходится в основном на 1921 г., мы предлагаем широкую датировку 1920–1921 гг.

5:5

<Доклад на Первой всероссийской конференции государственных художественных мастерских, июнь 1920 г.>

Доклад на I-ой Всероссийской конференции Государственных художественных мастерских может рассматриваться как комментарий Кандинского к его проекту программы ИНХУКа, который был утвержден Комиссией по разработке программы 27 марта 1920 г. (см. Хан-Магомедов ИНХУК – возникновение: 337) и напечатан ИНХУКом отдельной брошюрой. В соответствии с этой «Схематической программой Института художественной культуры по плану В. В. Кандинского» (см. переиздание – *Избранные труды* II: 46–63), работа Секции монументального искусства должна была строиться вокруг выявления средств выражения (элементов) отдельных искусств и исследования их воздействия на психику. Результаты исследований, сведенные в словари, таблицы, графики, помимо интереса чисто теоретического, должны были дать новые возможности творчества, составив арсенал для композиции в отдельных искусствах и создания объединенного произведения искусства, или произведения монументального. В своем выступлении на Конференции Кандинский настаивал на «применении научно-объективного метода» в ИНХУКе силами «специалистов разных искусств» и представителей науки, что, в его глазах, показывало, что деятельность ИН-

ХУКа гармонично вписывается в линию ИЗО Наркомпроса.

Доклад Кандинского был прочитан во второй день Конференции, 3 июня, на утреннем заседании под председательством Осипа Брика, после доклада уполномоченного I-х СГХМ Аристарха Лентулова. Лентулов пытался защитить станковую живопись, и его доклад вызвал оживленные прения, в то время как выступление Кандинского прошло практически незамеченным. Связанная в разгар подготовки реформы Государственных художественных мастерских, Конференция была сосредоточена на связанных с ней вопросах реорганизации СГХМ и упорочия коллективного и производственного принципов в искусстве. Отделу ИЗО вообще, и Штеренбергу в частности, который с 1918 г. лелеял идею создания «Института изучения искусств» (см. НИ XXX), было важно подтвердить необходимость «научного подхода к искусству» и «широкого изучения материалов», ради которых необходимо было образовать «Художественный институт» (см. конспективную записку доклада Штеренберга на открытии Конференции 2 июня, сделанную Алексеем Сидоровым; ***к-2). Сами же принципы его организации и методы работы находились до поры до времени вне их непосредственного интереса. Этим объясняется резолюция по докладу Кандинского, которая, приветствуя создание ИНХУКа, никак не высказывалась о программе Кандинского.

Предложенная Брикком и единогласно принятая резолюция гласила: «Заслушав доклад тов. Кандинского о задачах Института Художественной культуры, Конференция горячо поддерживает почин Отдела Изобразительных Искусств научной разработки основных вопросов искусства, без которого немислимо его дальнейшее развитие (Фонд министерства просвещения РСФСР *Изобразительный отдел* № 116-33).

В результате весной – летом 1920 г. в ИНХУКе создалась парадоксальная, относительно свободная от внешнего давления обстановка, в которой Кандинский беспрепятственно проводил свою линию, ведя вполне конструктивный диалог с Родченко, Степановой и другими. Они были уверены в том, что раз он в своем выступлении на Конференции «освещал работу ИНХУКа с точки зрения своей программы, не уведомив членов секции (...) и после доклада не сделал о нем никакого сообщения», значит – ему «видимо, было поручено Отделом ИЗО единолично вести работу ИНХУКа» (см. докладную записку Степановой, ок. 1922, «ИНХУК. Отдел ИЗО НКП. История возникновения и работа его с 1919 по май 1921 гг.», маш. стр. 8; архив Лаврентьева).

Мы публикуем все известные сегодня материалы доклада: тезисы и стенограмму, сохранившиеся в материалах Конференции в фонде Наркомпроса, а также конспективные записи, сделанные на ней Алексеем Сидоровым

2.1 Доклад на Первой всероссийской конференции
государственных художественных мастерских

2.1.1 <Тезисы доклада 3 июня 1920 г.>

ТЕЗИСЫ К ДОКЛАДУ В. В. КАНДИНСКОГО
на Школьной Конференции Отдела
Изобразительных искусств Н. К. П.

Цель Института Художественной Культуры — наука
об искусстве, основанная на исследовании основ-
ных элементов искусства и отдельных его видов.

Основными элементами искусства являются те
его элементы, без которых данное искусство не-
мыслимо. Другие элементы, входящие в некоторые
произведения, но не участвующие во всех произве-
дениях данного искусства, являются элементами
привходящими.

Метод исследования — испытание воздействия
элементов искусства на человека. Практическим
путем служит:

1) собрание массового материала путем ан-
кеты и выявление закономерности воздействия
статистическим методом больших чисел,

2) лабораторные изыскания специалистов раз-
ных искусств при участии представителей науки, в
целях применения научно-объективного метода.

Соответственно своим задачам Институт распо-
дается на три секции:

по теории отдельных видов искусства, по теории
взаимоотношения отдельных видов искусства,

3) по теории монументального искусства или иску-
ства в целом.

Первая секция исследует основные элементы от-
дельных искусств, а именно:

а) в живописи ее цвето-объемную форму,

§ 5:5

<Тезисы доклада 3 июня 1920 г.>
Машинопись **мб. Тезисы доклада Кан-
динского, в составе материалов I-ой
Всероссийской конференции
Государственных художественных мастер-
ских 2-9 июня 1920 г. фонд министерства
просвещения РСФСР Изобразительный
отдел № 116-35. 36 2 листа 35,3 x 22 см.
Бумага плотная, пожелтевшая, без следов
разрезов.

Машинопись, под названием «Инсти-
тут художественной культуры. Тезисы к

докладу В. В. Кандинского на Школьной
Конференции Отдела Изобразительных
искусств Н. К. П.», представляет собой от-
дельный документ с машинописной нуме-
рацией сверху посередине страницы,
проставленной начиная со стр. 2. На стр. 1
коричневыми чернилами неизвестной
рукой в верхнем левом углу написано:
«Приложение № 3». Имеется в виду Прило-
жение к протоколу № 3 второго дня Кон-
ференции (утреннее заседание 3 июня
под председательством Осипа Брика).
Машинописно: название на стр. 1; на

стр. 2 внизу дата (24 мая 1920 г.)
и фамилия «Кандинский».

Машинопись на одной стороне листа
черным шрифтом без рукописных пометок,
с машинописными пунктирными подчер-
киваниями и также машинописными не-
большими исправлениями.

Тезисы публикуются впервые.

- б) в скульптуре ее пространственно-объемную форму,
- в) в архитектуре ее объемно-пространственную форму,
- г) в музыке ее звуковую и временную форму,
- д) в танце его пространственную и временную форму,
- е) в поэзии ее гласно-звуковую и временную форму.

Элементы эти должны исследоваться как в абсолютной, так и относительной ценности.

Абсолютная ценность обнаруживается в воздействии элемента на человека, когда элемент этот взят возможно изолированно.

Относительная ценность выявляется в сочетании одного основного элемента с другим. Так в живописи рисуночная форма и цветовая форма, взятые отдельно, обнажают свою абсолютную ценность. Для выяснения ценности относительной необходимо слияние обеих форм в одну. Относительная же ценность открывает свое звучание и при введении элемента приводящего даже в отдельно примененную рисуночную или цветовую форму.

Таким приводящим элементом является например, предмет.

Вторая секция занимается взаимоотношением отдельных видов искусства. Отдельные искусства уже и теперь сотрудничают в создании одного произведения. Например, живопись, скульптура и архитектура, музыка, поэзия и танец. Такие сочетания принято называть синтетическими. Такие сочетания не должны, однако, быть внешне-механическими, как это наблюдается постоянно. Они должны базироваться на внутреннем, органическом слиянии. Для такой задачи необходимы результаты изысканий первой секции. Так работы отдельных секций связываются одной основной идеей.

Третья секция работает над теорией монументального искусства. Идея монументального искусства вполне созрела, но не имела до сих пор реальных результатов: нет ни одного монументального произведения в истинном значении этого слова. Такие произведения — искусство будущего. Это искусство должно быть построено на органическом сочетании абсолютных и относительных ценностей основных элементов разных и в конечном результате всех искусств. Принципом построения служат параллельность и противоположение. Эти

Р 19К1-4(5)

два основания, заключа в себе весь принцип кон-
струкции, в то же время дают возможность неисся-
каемых комбинаций. Полученный указанными
5 работами секций материал даст воз можность соз-
дания новой науки об искусстве. Эта наука послу-
жит новым освещением истории искусства. На ней
будет базироваться и художественная практика.
Таким образом Институт даст:

- 10 1) огромный, еще совершенно не собранный
чисто теоретический материал,
- 2) Новый и единственно научный подход к исто-
рии искусства,
- 3) определенный и до сих пор неизвестный пе-
15 реход к художественной практике.

КАНДИНСКИЙ

24 мая 1920 г.

2.1.2 <СТЕНОГРАММА ДОКЛАДА

3 июня 1920 г.>

30

Призываю конференцию подумать над много-
гранным по своей сущности вопросом искусства,
тем более, что благодаря неправильному освеще-
нию вопросов науки и искусства в них очень трудно
разобраться. Существуют две группы: первая со-
стоит из мелких теоретиков, подходящая сбоку и
даже не думающая об искусстве, вторая группа об-
разовалась из неудавшихся художников, которые
сами производить не могли и потому поставили
себе целью доказать, что если они ничего не могли
сделать, то и другие не способны к этому.

Обращаясь к истории искусства, товарищ Кан-
динский говорит, что существует мнение, будто бы
появление искусства связано с религией, которая
видела в нем свое служебное средство. На самом
же деле все виды искусства возникали в зависимо-

сти от практических потребностей, выдвигаемых
самой жизнью. В самую раннюю эпоху жизни чело-
веческого общества предметами для художествен-
ного творчества служило то, что поражало вооб-
ражение древнего человека, а именно битвы и по-
двиги вождей, чествование его после смерти и т. п.

То же самое можно сказать и о музыке. Возьмем,
например, песнь бурятов. Она крайне проста и за-
печатлевает только то, что они видят перед собой, а
именно: «вот идет облако, вот лежит камень, вот
растет дерево и т. д.». Из сказанного можно заклю-
чить, что гипотеза о практическом происхождении
искусства имеет прочное основание в жизни. Зна-
комая дальше с историей искусства, мы увидим
движение прямой линии роста художественной и
падения практической стороны с самого начала и

≈ 5:5

<Стенограмма доклада 3 июня 1920 г. >
Машинопись **Му. Стенографическая за-
пись выступления Кандинского в составе
материалов I-ой Всероссийской конферен-
ции Государственных художественных ма-
стерских, 2-9 июня 1920 г. фонд мини-
стерства просвещения РСФСР Изобрази-
тельный отдел # 116-40-42. Стенограмма
доклада Кандинского под названием «До-
клад тов. Кандинского на тему "Об инсти-
туте художественной культуры"» хранится
среди материалов к протоколу # 3 (утрен-

нее заседание 3 июня под председа-
тельством Осипа Брика), где она является непо-
средственным продолжением стенограммы
выступления Аристарха Лентулова и пре-
ний по нему (Там же: 38-40).

Содержащий стенограмму доклада
Кандинского фрагмент машинописи зани-
мает 3 листа. Л. 40 и 41 - 35,4 x 25 см; л. 42
- 35,2 x 22 см. Бумага плотная,
желтая. Машинопись черным шрифтом на
обеих сторонах листа, машинописная па-
гинация посередине вверху на сторонах
recto и verso: 3-7. Машинопись чистая, без

рукописных пометок, с явными опечат-
ками и ошибками («средств обворожения»
вместо «средств выражения», и т. д.). Мы
их исправляем, никак не обозначая этого
в аппарате вариантов.

Стенограмма публикуется впервые.

до конца 19 века, когда импрессионисты провозгласили лозунг – «Искусство для искусства». Для них не важно, что надо изображать, а весь вопрос заключается в том, как изображать. Такая крайность вызвана самой реакцией против утилитарного назначения искусства. У нас вопросы чистой живописи были отодвинуты на задний план передвижниками. Сейчас вопросам живописи отдается очень много внимания. Нам важно иметь не только конструкцию предметов, но и их композицию. Если вопрос о конструкции очень запутан, то еще более запутан и вопрос о композиции. Но несмотря на то, что все говорят об этом по-разному, понимают, кажется, все по-одинаковому.

Из сказанного видно, что в данное время уже окончательно назрел тот момент, когда ясно сознается недостаточность интуитивного подхода к искусству, который должен быть заменен определенной системой, построенной на строгом научном основании. В этом и состоит разница между новым и старым искусством. В общем же, весь характер эволюции в области искусства заключается в разнообразном искании новых средств выражения. Мы переживаем невиданный перево-

рот в смысле углубления взглядов на искусство. Смотря в корень вещей, каждое искусство хочет выявить свою подлинную сущность. Этим заняты живопись и скульптура. (Архитектура несколько отстала от общего движения). Этим же заняты поэты, музыканты и художники танца.

До сих пор никакой связи между отдельными видами искусства, как например, живописью, скульптурой и архитектурой, почти не существует. Скульптор самостоятельно украшает фасад построенного архитектором здания, также самостоятельно и большую часть несогласованно действует и живописец. В теоретических вопросах дело обстоит иначе. Здесь во всех областях работа идет в одном направлении.

В этом заключается самая характерная черта как для нового, так и для старого искусства. Делакруа был прав, говоря, что все недоразумения происходили главным образом оттого, что вопросы искусства решались не художниками, а теоретиками и музееведами, которые гораздо дальше шли по духу, чем даже астрономы.

В целях научного построения всего художественного образования необходимо создать ака-

демию материальной культуры или институт художественного образования. (Текст программы предлагается) Цель института художественной культуры – это наука об искусстве, основанная на исследовании основных элементов искусства и отдельных его видов. Основными называются те элементы, без которых данное искусство немислимо. Все же остальные следует считать приводящими, не участвующими во всех произведениях данного искусства. Вопрос относительно присущих музыке элементов совершенно не разработан. Можно только с уверенностью сказать, что всякие законы относительны. Так например, если мы обратимся к музыке, то увидим, как только известная эпоха достигала полного расцвета, теоретики создавали новую теорию. Академия же всегда отставала от жизни, уча своих питомцев отживающим формам искусства. Так будет всегда, если мы верим в существование какого-то вечного, непреложного закона музыки. Вот почему институт художественной культуры не ставит себе целью нахождения этого вечного закона, как средства от всех болезней. Таким образом, рассматривая и сравнивая различные произведения, мы выкидываем из живописи

все случайные элементы, тем самым определяя ее подлинную сущность. Такова основная задача института. Вообще же по своим задачам он распадается на 3 секции: 1) теории отдельных видов искусства, 2) теории взаимоотношения отдельных видов искусства и 3) теории монументального искусства или искусства в целом.

Первая секция исследует основные элементы отдельных искусств, а именно:

- а) в живописи ее цвето - объемную форму,
- б) в скульптуре ее пространственно - объемную форму,
- в) в архитектуре ее объемно - пространственную форму,
- г) в музыке – ее звуковую и временную форму,
- д) в танце его пространственную и временную форму
- е) в поэзии – ее гласно - звуковую и временную форму.

Элементы эти должны исследоваться как в их абсолютной, так и относительной ценности.

Абсолютная ценность обнаруживается в воздействии элемента на человека, когда элемент этот взят возможно изолированно.

≈ 5:5
Утверждение, что «в целях научного построения всего художественного образования необходимо создать академию материальной культуры или институт художественного образования», непонятно в контексте выступления Кандинского. Можно предположить, что эта фраза попала туда по ошибке или произошла контаминация и имеется в виду ИНХУК (Институт художественной культуры). Текст его программы, действительно, мог бы приложен к выступлению Кандинского (в материалах конференции, однако, он отсутствует).

≈ 5:5
Напостановке «Прометей» в Лондоне Кандинский подробно останавливается в докладе «Основные элементы живописи» в Научно-художественной комиссии (РАХН). См. *м18, НИ-XXX XX, а также комм. XXX XX.

≈ 5:5
Кандинский должен был помнить сравнение таблиц цвето-звуковых соответствий двух важнейших представителей «слухового зрения», Скрябина и Римского-Корсакова, которое рассматривал Леонид Сабанеев в статье «О звуко-цветовом соответствии» (см. Сабанеев О звуко-цветовом соответствии). Она привлекла его внимание еще в 1911 г., сразу после публикации. Упоминание об этой статье (в связи с таблицей Скрябина) было им включено в примечание к главе VII «О духовном в искусстве» во второй немецкой редакции (см. Нзп1, 472-25 сл., ср. Нзп1, 229-24 сл.), а затем содержание таблицы резюмировано также в примечании к сделанному им немецкому переводу другой статьи Сабанеева – «"Прометей" Скрябина» для альманаха «Синий всадник» (немецкое резюме статьи – Der

неев в статье «О звуко-цветовом соответствии» (см. Сабанеев О звуко-цветовом соответствии). Она привлекла его внимание еще в 1911 г., сразу после публикации. Упоминание об этой статье (в связи с таблицей Скрябина) было им включено в примечание к главе VII «О духовном в искусстве» во второй немецкой редакции (см. Нзп1, 472-25 сл., ср. Нзп1, 229-24 сл.), а затем содержание таблицы резюмировано также в примечании к сделанному им немецкому переводу другой статьи Сабанеева – «"Прометей" Скрябина» для альманаха «Синий всадник» (немецкое резюме статьи – Der

Относительная ценность выявляется в сочетании одного основного элемента с другим.

Так в живописи рисуночная форма и цветная форма, взятые отдельно, обнаруживают свою абсолютную ценность. Для выяснения этой относительной ценности необходимо обе формы слить в одну.

Вторая секция разрешает вопрос о взаимоотношении отдельных видов искусства.

Синтетическое соединение искусств, как, например, живопись, скульптура, архитектура, музыка, поэзия и танец, должно быть построено не на внешнем, а на внутреннем органическом слиянии, для чего необходимо использовать изыскания первой секции. Отсюда видно, что работа всех секций связывается одной основной идеей.

Третья секция работает над теорией монументального искусства. Идея монументального искусства в достаточной мере созрела, но до сего времени мы не имели ни одного монументального произведения в подлинном смысле этого слова. Следовательно, такие произведения представляли собой искусство будущего. Это искусство будет построено на органическом сочетании абсолютных и относительных ценностей основных элементов

различных искусств. Принципом построения служит параллельность и противоположность. Эти два основания, заключая в себе весь принцип конструкции, в то же время дают возможность неиссякаемых комбинаций.

Попытки подобного синтеза в музыке делал Вагнер, но наибольшего успеха в этом отношении достиг Скрябин в своем «Прометее». Особенно хороша была эта вещь в английской постановке. Англичане не жалели средств, и впечатление было потрясающее. »

С давних пор делались попытки сблизить цветовые тона с музыкальными. Интуитивная таблица Скрябина почти совпадает с аналогической таблицей Римского-Корсакова. » Уже поэтому можно судить, что какой-то основной закон связи цвета и звука существует, но до сих пор он окончательно еще не выявлен. Считая применение лабораторного метода в искусстве преждевременным, докладчик считает необходимым распространить анкету по вопросам живописи и другим видам искусства, с целью пополнения основного кадра работников искусства. Эта анкета строится на принципах воздействия элементов искусства на че-

Blaua Reiter-112-113 Anm. 1). В статье «О звуко-цветовом соответствии» Сабанеев, однако, констатировал мало совпадений в таблицах Скрябина и Римского-Корсакова и утверждал, что таблица последнего глубоко интуитивная и индивидуальная, в то время как «ощущения Скрябина несравненно строение и могут быть до некоторой степени уложены в теорию, которая начинает сознаваться самим композитором» (Там же: 198-199).

» 5:5
Непонятно, о каком учении о цвете, над которым бы работал Климент Тимирязев, говорит Кандинский. Тимирязев изучал поглощение различных частей спектра естественного (дневного) света хлорофиллом живого листа, используя для этого специальные светофильтры. Признаком, позволяющим судить о поглощении той или иной части спектра, был синтез листом крахмала; синтез, в свою очередь, выявлялся специальной йодной пробой, реагировавшей на появление крахмала. Основным достиже-

нием стало открытие так называемого «второго максимума поглощения» хлорофилла, который, как оказалось, поглощает свет не только в сине-зеленой (это было известно), но и в красной части спектра. См. Сенченкова Тимирязев и учение о фотосинтезе.

ловека. В анкете стоят вопросы, определяющие, что чувствуется при виде того или другого цвета и какие ассоциации и представления вызывают эти зрелища. Правда, ответы могут быть неточные и неверны вследствие плохо развитой наблюдательности отдельных лиц, но неправда в искусстве сразу же будет видна, и потому институт надеется с помощью указанной анкеты получить ценный материал для своей дальнейшей работы. Только путем собирания массового материала будут выявлены общие законы искусства. Чтобы сблизить науку с искусством, институт обращается к чисто научным методам. С этой точки зрения законы конструкции моста не чужды законам конструирования картины. Смерть помешала профессору Тимирязеву познакомиться с цветовой теорией, над которой он в свое время очень много работал и которая сыграла бы теперь огромное значение в науке. В докладе Бачинского говорилось, что Копперник открывал небесные светила на основании музыкального закона. Таким путем товарищ Кандинский надеется вплотную подойти к разрешению теоретических законов в искусстве.

В заключение товарищ Брик предлагает резолюцию по означенному докладу, которая принимается единогласно.

≈ 5:5
Речь идет о физике Алексее Иосифовиче Бачинском (1877–1944). Имеется в виду, очевидно, учение о гармонии сфер, или мировой гармонии («harmonia mundi»), – античное представление о музыкально-математическом устройстве космоса в пифагорейской и платонической традиции, которое продолжало играть существенную роль в научных открытиях Нового времени. См. об этом также в докладе «Роль искусства в позитивных науках» Семена Франка в Научно-

художественной комиссии (РАХН) 30 августа 1921 г. (Искусство как язык II: 176).

2.1.3 <Доклад в 3 июня 1920 г.
в записи Алексея Сидорова

5

30

ДОКЛАД В. В. КАНДИНСКОГО
«ИНСТИТУТ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ»

Есть класс художников, производящих художественные ценности; класс теоретиков искусства и художественных критиков. Теоретики бросали боковой взгляд на искусство, не входя в его

сущность – в сущность художественной культуры. Критики же по большей части состоят из художников не производящих, которые заявляют, что он плох, но и другие не лучше. Говорили также, что искусство должно служить только религии (архаический век), а теперь ее нет и не может быть искусства. Происхождение искусства вообще таково, что дикий хотел запечатлеть дела вождя, героя и чертил на камне его изображение. Конечно, это не

изобразительное искусство, но только его зачаточная форма. Посредством звука он старается излить свои чувства, и первоначально звуковых вибраций было у него очень ограниченное количество. Не так давно в Сибири ямщик всю дорогу в одну ноту напевал, передавая в словах попадающие предметы. Таково же возникновение и прочих изобразительных искусств. Переходя затем к создаваемому Институту, он замечает, что издавна замечено о разном воздействии элементов того или другого искусства на человека, связь между отдельными искусствами. Уже многими учеными производились исследования и опыты. Художники же до сих пор не подходили к искусству с научной точки зрения. Институт и подходит именно с научной стороны к искусству. Уже ряд художников, музыкантов и пр. и

5:5

<Доклад 3 июня 1920 г.
в записи Алексея Сидорова>

Конспект доклада Кандинского в составе общей рукописи Алексея Сидорова **рк4 под названием «Конференция учащихся и учащихся Художественных и Промышленных Мастерских». фонд сидорова (гмин) II, 2 # 74-3". 4. Общая рукопись **рк4, без даты, написана на 4-х больших сложенных тетрадкой вдвое листах. Получившиеся полулисты пронумерованы 1–7 красными чернилами вверху справа; название на

первом пронумерованном листе. В первый лист вложен второй, затем отдельно третий. Четвертый лист служит общей обложкой, первый полулист оставлен чистым и нумерован, второй полулист нумерован 7. Листы 1–6 35,6 x 22,4 см; обложка и лист 7 35,2 x 22,1 см.

Бумага в хорошей сохранности. Листы 1–6: бумага в черную горизонтальную линейку через 1 см, пожелтевшая; л. 7 и обложка – бумага нелинованная, более желтая и шероховатая. Текст написан на обеих сторонах пронумерованных полу-

листов: коричневыми чернилами на л. 1–4 и расплывающимися красными чернилами на л. 4 внизу и до конца рукописи. Текст чистый, с незначительными сокращениями, вставками и исправлениями; последние отмечены нами в аппарате вариантов.

Текст под названием «Доклад В. В. Кандинского "Институт Художественной культуры"» написан коричневыми чернилами, занимает весь л. 3" и основную часть л. 4 рукописи **рк4.

Текст публикуется впервые.

ученых принимают участие в изысканиях. Институт изучает воздействие отдельных элементов на человека, и взятые отдельно, они обнаруживают абсолютную ценность. Соединения одного элемента с другим, например, рисуночная форма и цветовая. В своем соединении они выявляют свою относительную ценность.

Связь отдельных видов искусств между собою или с видами науки. Первые попытки в этой области производились Вагнером, но больших результатов достиг Скрябин в «Прометее», но он брал только параллельности. Так для известного темпа музыки он брал известный цвет. Произведенная постановка «Прометей» в Англии дала неожиданные результаты сильного воздействия на присутствующих. Собирая весь материал, добываемый посредством опытов и широко рассылаемых анкет, институт создает теорию монументального искусства. Идея монументального искусства вполне созрела, но до сих пор не было ни одного такого произведения. Это искусство будущего. Это искусство должно быть построено на органическом сочетании абсолютных и относительных ценностей основных элементов равных в конечном результате

всех искусств. Параллельности и противоположение — вот принципы построения, и они дают возможность самых разнообразных комбинаций.

Полученный материал даст возможность создать новую науку об искусстве.

— Без прений принимается резолюция о желательности создания такого Института и с приветствием обращается конференция уже к приступившим членам Института Художественной Культуры.

≈ 5:5

<Доклад на Первой всероссийской конференции заведующих подотделами искусств>

Доклад «Наука об искусстве и Инхук» был прочитан Кандинским на I-ой Всероссийской конференции заведующих подотделами искусств, Москва 19–25 декабря 1920 г. (точный день его выступления не известен). Конференция была созвана в преддверие реформы Наркомпроса, которая должна была навести порядок в слишком разросшемся и ставшем чересчур хаотичным и тяжеловесным организме, разделив административные и художественно-научные функции. Последние должны были перейти в ведение Академического центра.

По научно-художественным вопросам высказались представители всех подотделов Наркомпроса, имевших отношение к искусству: ИЗО, ЛИТО, ТЕО, МУЗО, Музейный отдел. Кандинский же, доклад которого стоит первым в этом разделе Конференции (РБС *Вестник работников искусств* 1921 # 4–5: 74–75), выступал от своего собственного имени, что подчеркнуто названием – «доклад художника Кандинского». Это иллюстрирует, с одной стороны, обострившийся в это время конфликт с Отделом ИЗО (от которого выступал Осип Брик) и отдаление от него Кандинского, а с другой – сближение Кандинского с Луначарским. В своей речи на открытии Конференции нарком, говоря о необходимости «прочной единой теории»

и создании «Института художественной науки», высказывал мысли, явно обсуждавшиеся с Кандинским: «Проверяя один вид искусства другим, нам < предстоит > создать эстетику и не только установить законы звука, красок, ритма и т. п., поскольку ими обнимается вся сфера искусства, но и проследить, в чем заключается разница между различными видами искусства, что у них общее и что различное» (Там же: 63; см. также НИ XXXX). Выступление Кандинского было построено в созвучии прежде всего именно с этим пассажем из речи Луначарского.

Однако в общем курс, заявленный наркомом, был направлен в сторону теории «технической» («Вкусы могут быть разные, но техника должна быть одна»), профессионализации, специализации и идеологического контроля. Это особенно очевидно в «Резолюции по школьному вопросу» той же Конференции. Речь в ней идет о том, что необходимо изгнать «всякое кустарничество, дилетантизм, субъективизм в понимании искусства и преподавании». И далее: «История эстетических учений, преподносимая под видом истории искусства, должна быть заменена историей методов оформления и использования материалов, в связи с организацией труда на фоне классовой структуры общества» (РБС *Вестник работников искусств* 1921 # 4–5: 68).

Кандинский же, вынося в название своего доклада термин «наука об искусстве», полемизирует с этим узким подходом, показывая, что знания, традиционно

передаваемые художниками из поколения в поколение, включают как знания технические (в том числе знание материалов), так и композиционные. Подробный разбор этого вопроса в начальной части доклада следует рассматривать на фоне начала тесного сотрудничества художника с теоретиками искусства и искусствоведами: Александром Шеншиным, Алексеем Сидоровым, Александром Габричевским, Евсеем Шором. Зимой 1920/21 гг. они составили ядро кружка единомышленников, из которого выросла будущая РАХН (см. НИ XXXX). Подробно описывая опыты по синтезу искусств, произведенные в Секции монументального искусства ИНХУКа летом – осенью 1920 г., Кандинский останавливается на обсуждении там вопроса о времени в музыке и живописи и на работах Шеншина по переводу языка одного искусства на язык другого. Очевидно, сотрудничество с ним было ему наиболее важно в декабре 1920 г. Лишь в самом конце своей речи Кандинский вдруг, казалось бы, вспоминает о «практических последствиях», вытекающих из деятельности ИНХУКа, которые должны проявиться в различных областях, и в конце концов в производстве («*1м1, НИ-XXX-X); см. также ≈ XXX-X.

Мы публикуем обнаруженные недавно тезисы и стенограмму выступления Кандинского, а также воспроизводим его конспект, напечатанный в журнале профсоюза работников искусств в 1921 г.

2.1 ДОКЛАД НА ПЕРВОЙ ВСЕРОССИЙСКОЙ
КОНФЕРЕНЦИИ ЗАВЕДУЮЩИХ ПОДОТДЕЛАМИ ИСКУССТВ

2.1.1 <ТЕЗИСЫ ДОКЛАДА>

К ДОКЛАДУ КАНДИНСКОГО
«Наука об искусстве и Инхук»
(Институт художественной культуры)

- 1) Ложно реалистическое направление в искусстве 19-го в., явившись протестом против старой Академии, сознательно порвало связь искусства с теорией.
- 2) Импрессионизм, видимо, закончив освобождение искусства от академической теории, в то же время есть начало возвращения на путь теоретической традиции. ☒
- 3) Со времени импрессионизма бессознательно вновь выдвигаются на первый план чисто живописные элементы: свет тождествен цвету.
- 4) Новоимпрессионизм ставит себе сознательно чисто теоретические задачи, выставляя теорию

разложения цветowych пятен и дополнительных цветов.

- 5) Экспрессионизм переносит центр тяжести на средства живописного выражения: предметobj является «предлогом» для этого выражения.
- 6) Обычная форма теоретической работы по искусству, называемая наукой об искусстве, есть рассуждение по поводу искусства, а не по его существу.
- 7) Наука об искусстве должна подобно позитивной науке и в сотрудничестве с ней изучать явления искусства, разлагая их на первоначальные и в частности основные элементы, искать законы сочетаний этих элементов, дающих в сумме произведение.
- 8) Общая сумма всех элементов произведения должна быть названа средствами выражения, распадающимися на две группы:

☒ 5:5

<Тезисы доклада>

Машинопись **м8. фонд гакн Театральная секция # 55/90-92. 3 листа 35,5 x 22 см. Бумага пожелтевшая, безводяных знаков.

Текст напечатан черным шрифтом на одной стороне каждого листа, нумерация стр. 2 и 3 машинописная, сверху страницы, выровнена по центру. На стр. 1 сверху по центру напечатано в две строки: «К докладу Кандинского "Наука об искусстве и Инхук" (Институт Художественной Культуры)»; на стр. 2 и 3 в правом верх-

нем углу в скобках: «Тезисы Наука об искусстве». Машинопись чистая, без исправлений.

Тезисы Кандинского, обнаруженные Игорем Чубаровым среди документов Театральной секции ГАХН 1929 г., были опубликованы нами (см. Подземская Кандинский и создание ГАХН: 170-172). Однако вопрос о том, к какому докладу они относятся, был тогда оставлен открытым. Лишь обнаружение стенограммы выступления Кандинского среди материалов I-ой Всероссийской конференции заве-

дующих подотделами искусств (**м9-12, см. ниже) позволило окончательно определить, для какого именно выступления Кандинского они были предназначены.

а) отвлеченные средства выражения или основные элементы и

б) материальные, или материал в узком смысле.

9) Изучение обеих групп должно производиться методом синтетическим и аналитическим, куда входит работа лабораторная.

10) Изучение средств выражения каждого отдельного искусства должно стоять в органической связи со сравнительным изучением средств выражения всех искусств или искусства в целом.

11) В 20-м в) наблюдаются два одновременных процесса:

а) самоуглубление отдельных искусств в свойственные им органически средства выражения и

б) параллельность этого процесса, ведущая к органическому сближению искусств.

12) Процесс органического сближения искусств коренным образом отличается от тех видов произведений, которые называются синтетическими.

13) Из органического сочетания средств выражения отдельных, а в конечном результате и всех искусств, должно родиться монументальное искусство.

14) Язык одного искусства может быть переведен

на язык другого искусства, но его основные свойства имеют незаменимую, самодовлеющую ценность, чем и объясняется многообразие видов искусства.

15) Время, как форма, объединяющая все искусства, и пространство, вводимое во все искусства, дают тождественность корню всех искусств в форме протяженности.

16) Цель Инхука — наука об искусстве, основанная на исследовании средств выражения отдельных искусств и искусства в целом.

17) Отправной точкой служит исследование основных элементов.

18) Основными элементами являются те элементы, без которых данное искусство немислимо и не может осуществляться.

19) Методом исследования Инхука служит метод синтетический и аналитический — как элементов в их самодовлеющей ценности, так и в воздействии их на человека.

20) Практическим путем является:

а) умозрительный подход — доклады и дискуссии, б) лабораторный способ при участии специалистов разных искусств и науки в целях применения научно-объективного метода.

21) Соответственно своим задачам Инхук распадается на 3 секции:

а) по теории отдельных видов искусства,

5 б) по теории взаимоотношения отдельных видов искусства и 30

в) по теории монументального искусства или искусства в целом.

Деятельными задачами Инхука являются: состав-

10 ление словаря по терминологии искусства и по 35

определениям основных понятий, графические

таблицы элементов искусств и их взаимоотноше-

ния и издание Трудов Инхука, составляемых из спе-

циальных статей и докладов, а так же и суммирова-

15 ние данных, получаемых путем анкет по всем видам 40

искусства.

22) Инхук не ставит себе задач практики, но прак-

тические последствия истекут из теоретических

изысканий, как естественное их последствие в

20 областях: педагогической театра и производства. 45

Декабрь 1920 г.

Кандинский

2.1.2 <СТЕНОГРАММА ВЫСТУПЛЕНИЯ >

ДОКЛАД ХУДОЖНИКА КАНДИНСКОГО
на Первой всероссийской конференции з
аведующих подотделами искусств,
Москва, 19–25 декабря 1920 г.
Стенограмма выступления

Я буду говорить о науке об искусстве. В научной терминологии существует большая путаница. Целый ряд терминов, которые употребляются ежедневно и которые недостаточно верно определены. К этим терминам принадлежит «наука об искусстве». Рядом со словом «наука об искусстве» существует выражение «искусствоведение», «теория искусства», и разделения между этими понятиями точного не существует. К искусству можно подходить с самых разнообразных точек зрения: с

10 точки зрения содержания искусства, влияния искусства, и элементов, его создающих, в самом разнообразном освещении. В теорию искусства может входить (...) отдельных элементах искусства, о том материале, которым оперирует искусство, кон-
15 чая самыми детальными техническими принципами для составления произведений. Самым неясным понятием является понятие науки об искусстве. Я надеюсь, что в нижеследующем докладе я разъясню, в чем заключается это понятие и как его
20 понимать. В течение многих столетий постепенно накопились теоретические знания по искусству. Они передавались из поколения в поколение. Обычно, особенно в старое время, от учителя к ученику. Обычно раньше делалось так,
25 что учащийся поступал в мастерскую к мастеру, ко-

≈ 5:5

<СТЕНОГРАММА ВЫСТУПЛЕНИЯ>

Машинопись **м9–12. Стенограмма выступления Кандинского, без названия, в составе большой и хаотичной общей стенограммы I-ой Всероссийской конференции заведующих подотделами искусств Губнаробразов РСФСР, декабрь 1920 г. фонд министерства просвещения РСФСР *Изобразительный отдел* # 115-18-30.

Машинопись на 13 листах. Листы 18, 20–23: бумага зелено-серая плотная, похожая на оберточную, шероховатая, с надорванными концами; листы 35,5 x

23,5 см. Листы 19 и 24–30: бумага белая, плотная, гладкая, со следами разрывов; лист 19 24,5 x 24,5 см; листы 24–30 28,5 x 22,2 см.

Машинопись голубым шрифтом на одной стороне листа, с машинописными исправлениями. Все подчеркивания коричневыми чернилами размашистой рукой, на стр. 18 синими чернилами фамилия Кандинского подчеркнута, буквы «б» и «в» подчеркнуты; фамилия также подчеркнута фиолетовым карандашом, и тем же карандашом поставлен крестик.

Доклад Кандинского был записан последовательно 4-мя стенографистками, чему соответствуют 4 отдельно пронумерованных верху страниц машинописных документа: **м9, листы 2–3; **м10, листы 1–4; **м11, листы 1–4; **м12, листы 1–3.

**м9– часть машинописи стенографистки Скердовой, смена 2 № 1 (обозначение С. К.; фонд министерства просвещения РСФСР *Изобразительный отдел* # 115-18-19).

**м10– машинопись стенографистки Гавриловой-Ламзиной, смена 2 № 2 (обозначение В. Г.; Там же 20–23).

торый выучивал учащегося тем объективным званием, которые он получил от своего учителя и которые пополнились личными знаниями этого мастера. Таким образом образовалось два рода знаний: знание, которое сводилось, во-первых, к техническим приемам и, во-вторых, к задачам композиционным. Эти знания, постепенно уменьшаясь, дотянулись до начала и даже, можно сказать, до половины 19-го века. Я буду говорить вначале специально о живописи ввиду того, что на наших глазах и на нашей памяти живопись прошла очень бурными этапами, в которых на первый взгляд трудно разобраться. Нельзя отрицать того, что живопись в смысле революционного движения во главе всех искусств, что она как будто ведет за собой другие искусства, поэтому она является ярким примером той революции, которая происходит на наших глазах.

Приблизительно к половине 19-го века существовала так называемая старая Академия. В этой старой Академии преподавание велось по совершенно определенному плану по учебникам, преподавали совершенно определенные объективные условия, причем технические знания были распе-

делены ввиду той перемены материала, которая произошла в 17 веке, именно: замена темперной живописи масляной. Мы знаем, что ученикам давались определенные темы, которым они должны были подчиниться. В конце концов композиционные формы стали совершенно мертвыми. Они перестали соответствовать тому содержанию, которое в это время вошло в жизнь. Вследствие этого появилась очень реальная реакция. Как известно, тогда молодые художники, недовольные академическими традициями, отказались от выполнения работы. Одновременно с этим такой же процесс происходил на Западе. Это движение импрессионистское. Русское движение привело к полному развалу старой традиции, просто выбросило ее за борт. Казалось, что то же происходило и на Западе.

Казалось, произошел очень радикальный перелом, казалось, произошел такой перелом, в котором нить, соединявшая прошлое с настоящим и будущим, была прервана. Действительно, так некое время и было в России, благодаря движению передвижников. На Западе этого не произошло, просто-напросто вопросы теоретиче-

***м11 — машинопись стенографистки Удаловой, смена 2 № 3 (обозначение М. А. Там же: 24—27).

***м12 — машинопись неназванной стенографистки, смена 2 № 4 (обозначение Е. М. Там же: 28—30).

Машинописи изобилуют ошибками и опечатками, которые мы исправляем, отмечая это в аппарате вариантов. В очевидных случаях наши исправления никак не обозначены (например, вместо «Делакра» — «Де-Лакра», «употребляются» вместо «уподобляются», «коор-

динальное» вместо «кардинальное», «Инкуп» вместо «инхук»). Текст сплошной, для удобства чтения нами дополнительно разбит на абзацы, что мы отмечаем в аппарате вариантов.

Стенограмма публикуется впервые.

№ 3: 14

Наставив на разделении традиционного, передаваемого из поколения в поколение, теоретического знания по искусству на знание технических приемов и композиционное знание, Кандинский пытался полемизи-

ровать с политикой Отдела ИЗО, направленной с самого начала исключительно на изучение материалов. Его выступление не могло, конечно, повлиять на решения Конференции. Ср. «Резолюцию по школьному вопросу»: «История эстетических учений, преподносимая под видом истории искусства, должна быть заменена историей методов оформления и использования материалов, в связи с организацией труда на фоне классовой структуры общества» (Рассис Вестник работников искусств 1921 № 4—5 68).

ского знания были перенесены с одной плоскости на другую. Как вы знаете, импрессионизм поставил себе задачей изучение света. Импрессионизм не замечал, что, занимаясь во просом света, он занимается на самом деле вопросом цвета. Это ведь совершенно ясно на их работе. Логический шаг, который должен был произойти, и произошел. За импрессионизмом не медленно последовал новый импрессионизм, который создал определенную теорию, центром тяжести которой был цвет. Вы хорошо знаете, что основой новои мпрессионистской теории было учение о разделении цвета, о его раздроблении и его усилении, благодаря этому раздроблению. Был выделен вопрос о дополнительных цветах, благодаря Делакура, который стоит во главе этого, и вы видите, как моментально стали образовываться какие-то новые теории. После новои мпрессионизма самым значительным и радикальным, казалось, переломом был так называемый на Западе экспрессионизм, который получил неправильное название футуризма. Центр тяжести экспрессионистской теории был перенесен на чисто живописный метод изображения. Было заявлено, что природа является предлогом для

создания художественного произведения, что она является элементом, который (было не договорено) может быть, а может и не быть. Предлогом может явиться и нечто другое, кроме так называемой природы. Ясно видно, с какой быстротой живопись возвращалась во 2-й половине 19-го в. к теоретическим знаниям и как она поспешно и жадно искала возможности завязать эту порванную связь. Вопрос был перенесен только с одной плоскости на другую, что по существу его не меняет.

После экспрессионизма является так называемая беспредметная живопись — термин не совсем ясный, который, вероятно, в скором времени будет заменен более соответствующим. Шаг, который опять казался очень большим переломом, но очень ясен и логичен. После заявления экспрессионистов о предмете как только о предлоге к искусству, очень ясно и просто этот предмет было совершенно исключить. Что же получилось. Вот момент, когда предмет из живописи был исключен. Что осталось в распоряжении живописца в тот момент, когда обычный мост в искусстве был снят, когда предлог был уничтожен, осталось только определенное средство живописного выражения. Оста-

≈ 3:14

Весьма знаменательно, что в декабре 1920 г. Кандинский говорит о «возвращении» искусства на путь теоретической традиции, с которого оно сошло в XIX в. Как и в плане неосуществленной книги «Развитие живописной идеи в современном искусстве» (пункты 9 и 10 о книгах художников), он ставит поворот живописи к теории с импрессионизмом (**м2, НИ-122:12).

Сознание того, что современная теория живописи вообще, и в частности его собственная, призвана стать органическим

продолжением целой чреды разработанных художниками теорий, появилось у Кандинского еще во времена самых первых его экспериментов по живописной технике в 1900—1901 гг., в ходе которых он обратился к старинным трактатам (см. об этом НИ-122). Составленный им в парижской Библиотеке св. Женевиевы в 1906—1907 гг. библиографический список включал широкий спектр сочинений по теории живописи (Леонардо да Винчи, Вазари, Ломатцо, Арменини, и т. д.; публикация списка — см. *Podzemskaja Colore simbolo immagine*: 233—

235). Все эти сочинения, в которых вопросы теории живописи неразрывно связаны с вопросами живописной техники, составляют основу многообразной «литературы об искусстве» («Kunstliteratur» — позднейшее наименование, данное этому понятию в 1924 г. Юлиусом фон Шлоссером). В 1919—1920 гг. проект перевода на русский язык ряда классических трудов по искусству начал осуществляться в Архитектурно-художественном отделе Наркомпроса под руководством Евсея Шора, что было прекрасно известно Кандинскому (см.

лись всего-навсего 2 элемента, из которых и должно было в данном случае создаваться живописное произведение. Мы не можем себе мыслить живописное произведение без цвета, и мы не можем себе мыслить цвет в произведении без определенных границ, в которых этот цвет включается. Таким образом, мы имеем дело с 2-мя формами живописного выражения — с формой цвета и формой рисуночной. Эти 2 элемента в беспредметном искусстве являются единственными элементами, которыми оно оперирует для создания живописного произведения. Параллельно с этим, мы видим, что нечто подобное начинает происходить и отчасти произошло и в других искусствах. Как я сказал, во главе движения стоит до сих пор живопись. Естественно поэтому, что живописец первый должен был обратить внимание на то *ненормальное положение, в котором находится искусство*. Стало совершенно ясно, что недостаточно одного интуитивного подхода при создании произведения искусства. Стало ясно, что работа наугад, *по случайному вдохновению, которая не основывается на точной теоретической основе, становится невозможной*. Этим объясняется, с

какой жадностью в данное время живописцы всех стран ищут этой теоретической основы. Кроме внутреннего желания, которое имеет живописец, когда он берется за первый набросок, должна быть известная архитектурная основа, в которую может вылиться этот его замысел, чтобы получить форму именно художественного произведения. С этого момента начинается стремление в поисках науки об искусстве. Эти поиски имеют двоякую цель. Во-первых, они должны удовлетворить той потребности, о которой я говорил, потребности совершенно естественной, основанной на желании создавать не случайные произведения, а произведения основательно, крепко построенные, и, с другой стороны, эта потребность облегчает вообще потребность чело века к знанию, к желанию расследовать те явления, которые он имеет перед своими глазами, их раскрыть, разделить их на отдельные части, исследовать эти части и разглядывать их так, как разглядывает ребенок игрушку.

Что мы имеем в живописи, когда мы имеем в руках какое-нибудь живописное произведение? Мы имеем, как я говорил, известное произведение,

НИ-XXX). О том, что его собственные теоретические работы относятся к жанру «Kunstliteratur», говорил в своем выступлении на пленарном заседании Научно-художественной комиссии (РАХН) 1 сентября 1921 г. в вестях по докладу художника «Основные элементы живописи» Николай Машковцев (**м18, НИ-122 :12).

§ 3:14
В докладной записке «ИНХУК. Отдел ИЗО НКП. История возникновения и работа его с 1919 по май 1921 гг.» Варвара Степанова

критиковала Кандинского за то, что он абстрагировал элементы, «отрывая их от произведения, таким образом элемент делался чем-то совершенно нереальным и нематериальным, ничего общего с элементом искусства не имеющий < и >» (маш. стр. 5–6, ок. 1922 г.: Архив Лаврентьева). Комментируемый пассаж из доклада Кандинского показывает, однако, что его позиция была более нюансированной и открытой. Настаивая на необходимости рассматривать как отвлеченные, так и материальные средства выражения художника, Кандинский указывает на

зависимость материала от технических открытий и соответственно, на его временный и относительный характер. Это позволяет предсказать будущее «нематериальных материалов» («живопись цветочелучами»).

§ 3:14
Нам неизвестны другие сведения ни о Синтетической комиссии в ИнХУКе, ни о построенной ею осенью 1920 г. выставке, о которой говорит здесь Кандинский. В фонде Сидорова сохранился протокол # 2 заседания

выраженное двумя средствами или двумя формами, которые сливаются в одну общую живописную форму. Мы имеем фактический материал — холст, на котором написана картина, краски, которыми она выполнена. Первую часть нужно назвать отвлеченными средствами выражения, вторую часть материальными средствами выражения, или просто — просто материалом. Это две разные вещи. Можно мыслить живописное произведение, не находя ему материальной формы. Обычно — так и происходит у живописцев. Он сначала мыслит произведение и ясно видит его перед собою, тогда он берется за материал и старается передать свою мысль в определенной материальной форме. Этот материал зависит не от живописца, а от тех технических открытий и усовершенствований, которые происходят помимо него. Если мы представим себе, что вместо имеющихся у нас в данное время тюбиков, палитры и холста будут найдены какие-нибудь другие материальные формы, то естественно, что живописец этим воспользуется. Так возникнет вопрос производства живописного произведения исключительно цветом почти не материальным, например, живопись

цвето-лучами. Я думаю, недалеко то время, когда мы увидим фактически такое произведение. Тем не менее как первая, так и вторая группа — отвлеченные средства и материал, с которым приходится фактически считаться, — должны быть исследованы двумя способами, как аналитическим, так и синтетическим. ✕

Должна производиться специальная работа над произведением. Оно должно расчленяться, и должна быть найдена первичная основа, на которой произведения возникали и без которой произведения возникать не могут. Эта первичная основа, без которой произведение данного искусства существовать не может, называется основным элементом искусства. По этим основным элементам разделяются отдельные искусства друг от друга. Если мы возьмем живопись, мы увидим, что ей необходим цвет, если мы возьмем музыку, мы увидим, что ей необходим звук, возьмем скульптуру — ей необходим объем. Если мы возьмем поэзию, в данный момент я затрагиваю очень спорный момент, но до сих пор мы видим, что поэзия невозможна без слова, танец — без движения, опять-таки какого движения — в данный момент вопрос также

Секции экспериментальной эстетики от 25 мая 1921 г., где в явочном листе (заполненном рукой Кандинского) участники названы «группой синтетиков». Среди них бывшие члены и сотрудники Секции монументального искусства ИНХУКа Кандинский, Синелубов, Сидоров, Шеншин, Брюсов, а также психиатр и художник Иван Ермаков, заведующий Отделом психологии в Государственном московском психоневрологическом институте, где и функционировала Секция экспериментальной эстетики (под руководством Сидорова). Судя по прото-

колу от 25 мая, группа синтетиков ставила перед собой задачи изучения походки и вообще движения, в том числе движения в сомнамбулическом состоянии, и разрабатывала способы его графического изображения. См. фонд Сидорова (РГБ) 4 # 2. Начало этим исследованиям, вероятно, было положено еще в 1920 г. Этим можно было бы объяснить тот факт, что вопросу о движении уделяется столько мест в написанной Кандинским в марте этого года «Схематической программе...» ИНХУКа (Избранные труды: 56–58). Впоследствии эта пробле-

матика перешла в Хореологическую лабораторию, устроенную в РАХ-Г/ТАХ-услиями Сидорова.

✕ 3:14

Кандинский называет здесь дату первого заседания Секции монументального искусства ИНХУКа (единственной в первый период деятельности ИНХУКа), которая тогда называлась «Теоретическая секция». Заседание проходило на квартире у Кандинского (Долгий переулок, дом 8, квартира 22). Помимо него самого, на заседании при-

спорный, но движения, конечно, остаются. Таким образом, каждое искусство обладает таким основным средством выражения, которое называется основным его элементом. Мы видим, что за последнее время происходят одновременно два очень крупных и очень значительных процесса. *Первый процесс есть процесс углубления каждого искусства в себя.* Стремление изучить себя, найти это коренное средство выражения, эти основные элементы, из которых оно создается, выяснить их сущность и ценность, как абсолютную, так и относительную, и понять, как из этих элементов вдруг создается произведение. Последняя часть называется вопросом конструкции, подчиняющимся задачам композиции. Одновременно с таким углублением каждого искусства в себя мы видим другой процесс — *это процесс объединения искусств, который в скором времени завершится одним общим произведением.* Естественно, конечно, что отдельное искусство, углубляясь в себя, невольно с интересом смотрит в соседнюю область, чтобы увидеть, изучить и научиться тем способам, которыми соседнее искусство работает над той же самой задачей. Никогда с таким интересом музы-

каны не относились к живописи, живописец к архитектуре, архитектор к поэзии, поэт к танцам, как это происходит на наших глазах. Еще недавно то время, когда живописцы с известной хвастливостью заявляли, что они не имеют никакого представления о музыке. Нечего и говорить о еще большем расстоянии, которым отделяется поэзия от танцев. В данный момент это совершенно неположение начинает сглаживаться, и чувствуется очень энергичное стремление одного искусства к другому. Интерес повышается непрерывно, и ни один представитель одного искусства не может теперь работать дальше, не зная, что происходит в соседних областях. Такая работа становится совершенно невозможной. Мы видим образцы этой работы, которые производились до сих пор, и мы видим, что они мертвы, нежизненны. Вы видите, что эти 2 момента опять — таки в свою очередь со страшной силой вызывают необходимость в науке об искусстве. Как я говорю, невозможно более работать наугад, как это делалось до сих пор, а нужно знать те основы, на которых может строиться произведение, как в данном искусстве, так и в другом искусстве.

существовали Родченко, Степанова, Бросова и Н. Михайлова. Кандинскому было поручено выработать форму опросного листа по живописи, а Бросовой — по музыке (протокол № 1, фонд секции монументального искусства инхук; см. Хан-Магомедов инхук — возникновение: 346).

§ 3:14
Шенцин, Александр Алексеевич (1890–1944). — композитор, историк. Во второй половине 1910-х гг. он начал заниматься исследованием аналогий в построении и в вос-

приятии временных и пространственных форм на основе анализа двух пьес Ференца Листа из второй, «итальянской», тетради фортепианного цикла «Годы странствий»: «Обручение» («Sposallizio») и «Мыслитель» («Il Pensieroso»). Первая из них написана под впечатлением картины «Обручение» Рафаэля из миланской Пинакотекки Брера. Вторая — скульптурной группы работы Микеланджело из капеллы Медичи во Флорентийской церкви Сан Лоренцо. Отражаемой в аллегорических фигурах Микеланджело (Утро и Вечер на гробнице Лоренцо; День и

Ночь на гробнице Джулиано) теме движения Времени посвящено также упоминаемое Кандинским чуть ниже четверостишие Микеланджело, написанное от имени Ночи («Моли, прошу, не смей меня будить...»).

Начало работы Александра Шенцинад сравнительным анализом архитектурно-музыкальных пьес Листа и произведений Рафаэля и Микеланджело связано, очевидно, с его занятиями у Борислава Яворского в 1915–1916 гг. «Поставили несколько вопросов о Pensieroso и Sposallizio», — отмечал он об уроке 18 ян-

Мы знаем некоторые примеры сочетания отдельных искусств в одном произведении – это так называемое синтетическое искусство. У нас существуют его образцы. Мы знаем, что существует мелодекламация, т. е. поэзия под музыку. Мы знаем, что существует камерный танец, то есть танец опять-таки под музыку. В обоих случаях и поэт, и танцующий передают музыкальные произведения, или наоборот, музыка старается принять форму поэтического произведения. Это наиболее простые примеры *синтетического искусства*. Но мы знаем примеры сложнее. Первое – монументальная архитектура. Это название неправильное. Архитектор, имея известный проект, призывает к себе на помощь живописца и скульптора. Вы знаете, как связывается механически работа этих трех искусств. Таким образом эти произведения не следует считать произведениями синтетическими, а исключительно произведениями механического соединения. Форма также недостаточно эмбриональна. Мы наблюдаем в театрах, где сочетаются музыка с танцами, декорация с театральными костюмами. Кажется, что ввиду сближения искусств по их существу, может быть, все искусства могут

принять сразу участие в создании одного произведения. Два указанных мною процесса как раз ведут к этим последствиям. Предположим, живописец, который занимается специально цветом, может внести в это произведение специальный элемент, который не может быть ни музыка, ни поэзия. Танец может дать движение, движение специфическое, которое не может дать другое искусство, и вот при помощи отдельных элементов, может быть, и будет вскоре создано произведение, которое будет называться монументальным произведением. Сказанное в общих словах более или менее ясно определяет ту цель, которую поставил себе Институт... , сокращенно говоря, Инхук... Я следую двойному процессу, который наблюдается в последнее время. Инхук поставил себе целью изучение этих форм синтетического искусства, и мы имеем перед собой стремление найти в этих формах более органическую связь. Отдел Синтетического Искусства обратил внимание на этот вопрос, и была образована синтетическая комиссия из представителей трех различных искусств, которые работали в комиссии, рассуждая об элементах отдельных искусств и стараясь создать

варя 1916 г. (фонд шеншина 1 # 153-6'). А в декабре 1916 г. он выступило «Pensiero» на пятнице у Яворского (см. его письмо Яворскому без точной даты; фонд яворского # 3202). Очевидно, немаловажную роль в возникновении интереса Шеншина к такого рода исследованиям (тогда же была начата его незавершенная работа «Икона и песнопение») сыграли университетские занятия историей искусства у Владимира Мальмберга и Александра Назаревского, а также чтение работ Адольфа Гильдебранда (см. Беляев Шеншин 6–7).

В начале 1920-х гг. Шеншин сделал несколько докладов о Листе и изобразительном искусстве, в том числе в Инхуке 30 июня 1920 г. (Кандинский на этом заседании отсутствовал; см. протокол # 8, фонд секции монументального искусства инхука; ср. Хан-Магомедов ИНХУК – возникновение: 348–349). Известен также его позднейший доклад на эту тему в Московской консерватории 4 июня 1933 г. (см. Васина-Гроссман Лист и художественная культура Италии: 189 прим. 8).

ж 3:14

Утверждение Кандинского в декабре 1920 г. о том, что необходима особая лабораторная работа для продолжения совместных опытов живописцев и музыкантов, начатых им еще в Мюнхене зимой 1908–1909 гг. вместе с композитором Фомой Гартманом и танцовщицей Александрой Сахаровой, говорит о важном изменении его позиции. Ведь еще в июне того же года, в докладе на I-ой Всероссийской конференции государственных художественных мастерских, он говорил, что применение лабораторного метода для цвето-музыкальных экспериментов

сразу об суждение проекта произведения. Таких заседаний было много, и получилась толстая папка с рисунками соответствующих указанных поисков.

Как раз недавно закрылась выставка, на которой можно было видеть некоторую часть этих поисков. Наконец, за дачей Инхука является анализ отдельных форм искусства в сравнении друг с другом. Стараются найти, к какому общему корню сводятся основные элементы отдельных искусств. Что, собственно, связывает искусства между собой, и, с другой стороны, каково их различие. Нужно сказать, что Инхук начал работать с 12-го мая этого года. ✕

Но этот поискуе нащупывается, нащупывается кардинальное различие элементов искусств. Если бы можно было фактически свести все отдельные виды искусства к одному корню, то можно было бы предположить, что из этого корня выйдет одно искусство. Но между тем вырастут различные искусства. Это означает, что язык каждого искусства специфичен, он может быть переведен на язык другого искусства, но не может быть им заменен. Сделанные опыты показали, что можно искусство расчленить на отдельные части, которые стоят между собой в известном математическом отношении.

Сделанная в этом отношении крупная работа композитора Шеншина показала перевод одного языка искусства на другой. Он взял два примера: гробницу Микеланджело и написанную музыку на эту тему произведения Листа. С другой стороны, взял «Обручение» Рафаэля и написанное на эту тему произведение того же Листа. В первом случае он взял музыкальное произведение, расчленил его на части и получил известное соотношение тактов. В музыке это просто и ясно, и можно соотношение тактов свести к определенной форме. Преодолев такую работу, Шеншин взял кальку размера репродукции и разделил эту кальку, не накладывая ее на репродукцию, на части, полученные им от музыкального произведения. Когда он эту кальку, полученную от репродукции, наложил на произведение Микеланджело, то получилась та же механическая форма, которой подчинено произведение Листа. Как вам известно, Микеланджело написал стихотворение на гробницу Медичи. С другой стороны, он поступил обратно, взял репродукцию Рафаэля. Если вы вспомните произведение Рафаэля, вы вспомните массу храма, очерченную в картине. Эта масса прежде всего бросается в глаза.

преждевременно (см. **му, НИ-XX-X).

Несколько месяцев работы в Инхуке, очевидно, убедили Кандинского в том, что наступил момент возобновить такую работу. 27 октября участие в Секции монументального искусства был привлечен искусствовед Алексей Сидоров, которого чрезвычайно интересовали вопросы психологии искусства и эксперимент с новым танцем (см. об этом НИ. XXX), и ему было поручено составить план работы лаборатории. 15 декабря Сидоров сделал доклад об устройстве при Секции Научно-экспе-

риментальной лаборатории по исследованию художественного восприятия. Она должна была, в частности, приступить к опытному исследованию вопроса о субъективности и объективности восприятия (см. протоколы № 25, 28, 30, 33; фонд секции монументального искусства инхука; см. также Хан-Магомедов инхук – возникновение: 356–358) О судьбе проекта лаборатории в Инхуке см. ✕XXX-X.

✕ 3:14

Кандинский описывает здесь практические занятия, которые проводились в Секции монументального искусства Инхука с ноября 1920 г. Со стороны живописцев в них принимали участие Кандинский, Попова, Родченко, Синезубов и Степанова, со стороны музыкантов – Брюсова и Авербух. Отдельные аккорды воспроизводились Брюсовой. В обсуждении составленной таблицы окрашивания аккордов, которое проходило 10 ноября, принимали также участие Шеншин и танцор и композитор Евгений Павлов. По-

После нее взгляд идет к двум главным фигурам об-
ручающимся и первосвященника, который обру-
чает. Далее взгляд переходит к фигуре мальчика,
который ломает палку, — обряд, который соответ-
ствовал обручению. После этого взгляд устрем-
ляется к небу и, наконец, к самой маленькой форме,
которая хотя занимает также центральное место,
но благодаря своим размерам не может браться
в глаза. Это пейзаж, который идет направо и налево
от храма. Образовав эту репродукцию и расчертив
на кальке, Шеншин получил опять-таки математи-
ческое соотношение. Проверив эту формулу с про-
изведением Листа, он также увидел, что форма
совпадает.

Мне приходилось самому делать небольшие
опыты, которые пришлось прекратить лет 8 тому
назад. Я работал в это время за границей с одним
молодым музыкантом и с одним художником тан-
цев. Из нескольких моих акварелей музыкант вы-
брал себе ту, которая наиболее ему была ясна в
музыкальной форме. В отсутствие художника тан-
цев он играл эту акварель и спрашивал меня, сов-
падает это или нет. Так как он обладал известным
чутьем и восприимчивостью, я соглашался с этим.

Затем появлялся художник танцев, которому про-
игрывалось это музыкальное произведение, и он
его танцевал. Затем он находил ту акварель, кото-
рую он танцевал.

Эти опыты имеют большое теоретическое
значение и должны быть произведены в большом
количестве. Для этого должна быть учреждена
особая лабораторная работа, возможно точная ла-
бораторная работа, которой Инхук и занимается. ✖
Очень легко объяснить такие случаи совпадением,
но это невозможно, когда накопится целый ряд
таких опытов, и таким образом законом массовых
чисел это соотношение будет подтверждено. Делали
следующие опыты: музыканты брали три ос-
новных аккорда. Живописцам предлагалось
записывать их сначала карандашом. Затем состав-
лялась таблица, и каждый живописец должен был
вносить красками цвет, в котором он представлял
себе этот аккорд. Из таких опытов было до сих пор
сделано только один, но он показал, что сейчас
Инхук находится на правильной дороге. Все от-
веты живописцев были подчинены одному общему
закону перехода от холодных тонов к теплым. За
редким исключением оказывалось, что все пере-

становили напечатать таблицы для рас-
сылки вместе с анкетой для заполнения; это
было поручено Кандинскому и Степано-
вой. На практических занятиях 3 ноября ху-
дожники должны были, помимо того, гра-
фически изобразить прелюдию Скрябина и
прелюдию и фугу Баха, которые играла Брю-
сова; результаты сразу обсуждались
(см. протоколы № 26 и 27 заседаний 3 и 10
ноября 1920 г.; фонд секции монументаль-
ного искусства инхука).

Очевидно, эти практические занятия и
имела в виду Брюсова в своих воспомина-

ниях «Первые годы Октября», где писала
в характерной для эпохи манере (воспо-
минания датируются 1948–1951 гг.): «Су-
ществовало даже одно время живопис-
но-музыкальное общество “Институт ху-
дожественной культуры” (“Инхук”), на
собраниях которого пропагандисты “бес-
предметной” живописи — Кандинский,
Родченко, Степанова и др. — писали “бес-
предметные” картины на музыку и тщетно
призывали нас, музыкантов, писать му-
зыку на их “беспредметные” картины”
(фонд Брюсовой 1 № 148-36).

✖ 3:14

Вопрос о времени был лейтмотивом боль-
шинства дискуссий, происходивших в Сек-
ции монументального искусства Инхука.
Впервые определение музыкального вре-
мени было дано Брюсовой в докладе об эле-
ментах времени 26 мая 1920 г.; проблеме
изображения времени в скульптурных фигу-
рах Утра и Вечера был посвящен доклад
Шеншина 30 июня. В прениях по докладу
Ивана Розанова об элементах поэзии 4 авгу-
ста Кандинский задавал вопрос, «изменил
ли доклад наше первоначальное опреде-

ходы начинаются с синего тона или вообще тонов, где доминирует или по крайней мере участвует синий цвет, и постепенно через второй и третий аккорды к тонам, куда входил желтый цвет той или иной пропорции. Но такой опыт один мало доказателен. Надо провести их в большем количестве, и надо к живописцам привлечь другие элементы, от которых часто приходится слышать, что они получают цветовое переживание при слушании музыкальных произведений. Такого рода опыты можно сделать и в несколько иной форме. Можно запрашивать испытуемых, какое они переживание получают от известного звука, цвета, движения, слова и проч. Одним словом, можно создать опросный лист и анкету по разным искусствам, которые могут быть сведены, когда получится массовое количество, к одной общей основе. Это будет одна из необходимых проверок закона, который мне представляется недостаточно доказанным.

Таким образом, вы видите, что Инхук решает свои основные задачи в трех направлениях: в направлении умозрительном, т. е. в анализе общей массы искусства, так сказать, в анализе искусства вообще, затем в чисто лабораторных приемах, где

специализируется каждый вопрос и, наконец, массовым анкетным путем. Были найдены некоторые точки соприкосновения между отдельными искусствами, из которых я остановлюсь на времени. Было характерно, что до последнего момента живописцы почти не занимались этим вопросом о времени, и только теперь они о нем подумали. Совершенно не сговариваясь между собой, живописцы при первом же обсуждении вопроса подтвердили, что они изучают чуждый, казалось бы, живописи элемент времени. Казалось бы, что этот элемент сродни музыке, между тем оказалось, что и в живописи он существует. Этот элемент проходит через все искусства, и, казалось бы, единственным исключением здесь являлась живопись. Но элемент времени проникает также и в нее. Вот тот намеченный общий корешок, который удалось прощупать. С одной стороны, почти с такой же ясностью оказалось, что элемент пространства проникает также во все искусства, с другой стороны, понятие протяжения также, можно сказать, не чуждо ни одному искусству и все они связаны между собой принципом протяжения. Я кратко укажу на то, что есть стремление как раз эти два

ние поэзии как гласно-звуковой временной формы». Время, пояснил он, является неизбежным условием поэзии, оно есть также и в живописи, «хотя не так определенно измеренное, как в музыке». См. соответственно протоколы № 3, 8 и 13 (фонд Секции монументального искусства Инхука).

Наконец осенью 1920 г. две дискуссии, 6 и 20 октября, были целиком посвящены обсуждению определения времени, данного Брюсовой («Время — внутреннее движение от покоя к напряжению и наоборот»). В них активно участвовали

Кандинский, Шеншин, Родченко, Попова и Степанова. Задаваясь вопросом о сходстве и различии применения времени в музыке и живописи, о времени как форме выражения и форме восприятия, художники и музыканты размышляли, следует ли рассматривать время как действие или оно также пребывание (состояние), что является покоем в обоих искусствах, что такое статика и динамика в живописи, и т. д. (фонд Брюсовой 1 № 20).

В комментируемом пассаже доклада Кандинский неоднократно ссылается (не

называя его) на выступления Шеншина в октябрьских дискуссиях Инхука. Последний говорил о современных попытках строить всю мелодию на месте (разложение аккорда) и о попытках ввести реальное пространство в музыку. Он предлагал использовать понятие протяженности и рассматривать время и пространство как виды протяженности и поддерживал Кандинского в идее проделывать опыты, как смотрят картины (*Там же*: «протяженность» — термин Бергсона, использовавший с 1921 г. многими колле-

элемента — время и пространство, связанные в общем понятии протяженности, — опрокинуть. Существует сейчас стремление в музыке написать музыку вне времени и сжать ее в один момент. Так теперь пишутся некоторые музыкальные произведения, где поставлен вопрос, как воспринимается музыкальное искусство, во времени или вне его. Те краткие опыты, которые были сделаны, показали, что музыкальные произведения возникают вне времени. Живопись борется с свойственным ей элементом — пространством. В то время как корень искусства вообще, и идеального искусства старается избавиться от элементов, которые, казалось бы, ему навсегда присущи. Таким образом, подходя так к вопросу об искусстве, Инхук старается подойти возможно осторожнее, не закрывая глаз ни на одно явление, которое, кажется, противоречит его программе.

В заключение я хотел бы сказать несколько слов о практической стороне деятельности Инхука. Это учреждение, как чисто научное, не ставит себе никаких практических задач, но само собой ясно, что практические последствия из работы вытекают. Мы уже видим некоторые результаты теоретиче-

ской работы еще молодого учреждения *Инхука*. Такой пример — произведенная недавно школьная реформа высших государственно-художественных мастерских, которая проистекает из принципа, поставленного в основу работы Инхука. Школы, которые существовали до сих пор и были совершенно беспринципные, сразу введены в строгую систему. Желаящие могут узнать об этом из программы, но я укажу только, что в данном случае изучать искусство, как что-то чисто интуитивное, невозможно, и школьное преподавание должно быть включено в определенную систему, чтобы дать молодым живописцам те принципы, без которых движение вперед невозможно. Таково же будет влияние этого направления на другие области искусства, на театры и в конце концов на производство. Во всяком случае надо сказать, что путь, избранный Инхуком, является единственно возможным, без которого искусство безнадежно станет в тупик.

гами Кандинского в РАХН, — см. № XXX-XX). А 13 октября, при обсуждении доклада о танце Павлова, Шеншин и Кандинский живо обсуждали с выступающим взаимное отношение временной и пространственной формы в танце (*Дискуссия* № 3 к протоколу № 23; фонд секции монументального искусства инхука).

№ 3:14

Весь последний абзац текста доклада читается как попытка Кандинского встроить свое выступление в контекст Конференции.

Ср. «Резолюцию по научно-художественным вопросам», где основной целью художественного строительства, «необходимо стоящего на классовой платформе», объявлялось помочь пролетариату «овладеть всеми техническими достижениями прошлых культур, с конечной целью полного преобразования быта и воздействия искусства на все стороны производства» (см. *Лавис Вестник работников искусств* 1921 № 4-5:77).

P1PK1-4(5

2.1.3 <ПУБЛИКАЦИЯ КРАТКОГО СОДЕРЖАНИЯ ДОКЛАДА>

>

ДОКЛАД

ХУДОЖНИКА КАНДИНСКОГО

За последнее время происходят одновременно два очень крупных процесса: процесс углубления каждого искусства в себя, стремление изучить свои основные элементы, выявить их сущность и ценность; с другой же стороны, происходит процесс объединения искусств. Естественно, что отдельное искусство, углубляясь в себя, невольно с интересом смотрит в соседнюю область, чтобы научиться тем способам, которыми другое искусство работает над той же задачей. Никогда с таким интересом музыканты не следили за живописью, живописцы — за архитектурой, архитекторы — за поэзией и т. д., как это происходит на наших глазах.

10 Мы знаем уже некоторые примеры сочетания отдельных искусств в одном произведении (мелодекламация, камерный танец и т. п.). Это простейшие примеры синтетического искусства. В театрах музыка синтезируется с танцами, декорациями, ко-

35

15 стюмами.

В целях изучения этого синтетического искусства 12-го мая 1920 г. основан был в Москве Институт художественной культуры. Произведенные опыты показали, что искусство можно расчленить на отдельные части, находящиеся в известном математическом отношении. Сделанная в этом направлении крупная работа композитора Шеншина доказала возможность перевода с одного языка на другой. Он взял гробницу Микеланджело и музыкальное произведение Листа на ту же тему. Расчле-

40

45

50

≈ 5:5

<Публикация краткого
содержания доклада>

Печатный текст **п2. Краткое содержание выступления Кандинского на I-ой Всероссийской конференции заведующих отделами искусств в Москве 19–25 декабря 1920 г. Воспроизводится по первой публикации в ежемесячном журнале профсоюза работников искусств — см. *РАВИС Вестник работников искусств* 1921 № 4–5 74–75. Переиздание — см. *Избранные труды* 11 68–69.

нив музыкальное произведение на части, Шеншин получил известное соотношение тактов и свел их графически к определенной форме, совпавшей с той механической формой, которой подчинено произведение Микеланджело.

Мне самому приходилось проделывать небольшие опыты за границей с одним молодым музыкантом и художником танцев. Из нескольких моих акварелей музыкант выбирал себе ту, которая ему была наиболее ясна в музыкальной форме. В отсутствие художника танцев он играл эту акварель. Затем появлялся художник танцев, которому проигрывалось это музыкальное произведение, он его танцевал и потом находил ту акварель, которую танцевал.

В Институте художественной культуры производились и такие опыты: музыканты брали три основных аккорда, живописцам предлагалось записывать их сначала карандашом, затем составлялась таблица и каждый живописец должен был красками изображать каждый аккорд.

Опыты эти показывают, что Институт стоит на правильной дороге.

≈ 5:5

<Доклад в Комиссии по созданию
Научно-художественного института>

До последнего времени, вопрос о месте и конкретных обстоятельствах выступления Кандинского с докладом «О методе работ по синтетическому искусству» оставался открытым. Важные новые сведения содержатся в обнаруженном Юлией Якименко черновике незавершенной статьи «Три года Российской Академии художественных наук 1921–1924» Алексея Сидорова (1924), занимавшего в то время должность ученого секретаря Академии. Согласно Сидорову, 18 февраля 1921 г.

новообразованным в ходе реформы Наркомпроса Государственным ученым советом (ГУС) была учреждена «особая комиссия по организации Научно-художественного института», в которую вошли Кандинский, Шеншин и вездесущий Евсей Шор. В ней также участвовали литературовед Петр Коган, историк Александр Удальцов, социолог, публицист Юрий Денике и литературный и театральный критик Екатерина Херсонская (Сидоров Три года РАХН-26–27). Состав Комиссии свидетельствует о явном стремлении Луначарского уравновесить «команду» Кандинского мощными социал-демократическими силами.

Херсонская принимала исключительно

активное участие в работе Комиссии: она, очевидно, и сохранила текст Кандинского, который затем оказался в архиве ее сына и в конце концов попал в РГАЛИ. Исключительно ценные сведения об этале, предшествующем учреждению этой Комиссии, содержащиеся в дневнике Херсонской за февраль 1921 г. В ряде записей говорится о хлопотах из-за Института художественной культуры и о противостоянии в связи с этим со Штеренбергом, который «стигивает левых», в то время как сама она «центр» (запись от 4 февраля о событиях ноября–декабря; фонд херсонской 1 № 295–139). Обозначается борьба за лидерство в новом Институте. 8 февраля Херсонская записывает: «Организуем вместе с Кандинским Институт Художественной Культуры. Да я не больно верю. Коган, Петр Семенович, тут же. Я собственно ни причем окажусь, да мне и не к чему». И снова 11 февраля: «Все с Кандинским об институте. Вероятно, всех удаливее будет П. С. Коган. Не сомневаюсь что обойдет и Росского, и Луначарского» (Там же–140). И наконец 22 февраля: «Кандинский, Шор, хотя, чтоб был один Институт Художественной Культуры, Штеренберг в ус не дует, своего добьется» (Там же–146).

В течение трех недель Комиссия, о которой пишет Сидоров, провела 10 заседаний и осуществляла обследование научных орга-

нов художественных отделов Наркомпроса, в результате которого выяснилось, что «в каждом художественном отделе (ТЕО, МУЗО, кино, АРХО) существует небольшой аппарат (комиссия, секция и т. п.), обслуживающий научно-академические нужды соответствующего отдела (...) Научные органы художественных отделов стремятся к объединению в единый мощный научно-исследовательский аппарат, могущий привлечь к своей работе широкие круги научных и художественных сил» (Сидоров Три года РАХН-27). Очевидно, на одном из заседаний Комиссии Кандинским и был прочитан публикуемый в настоящем издании доклад.

Произнесение доклада «О методе работ по синтетическому искусству» приходится на период стремительного сближения Кандинского с учеными – психологами, физиками, кристаллографами, высказывавшаяся за необходимость организации при Институте экспериментальной лаборатории под руководством Сидорова, Кандинский здесь принципиально ставит вопрос об отношении науки об искусстве к позитивным наукам.

≈ 5:5

<О методе работ по
синтетическому искусству>

Машинопись **м13. фонд херсонского 1 № 198. Еще один экземпляр этой машинописи **м14, идентичный первому: *fk Conférences, réponses a des questionnaires* vk 523. Блисток 35,5 x 22 см. Бумага пожелтевшая, без водяных знаков.

Текст под названием «О методе работы по синтетическому искусству» напечатан шрифтом на одной стороне каждого листа, нумерация машинописная,

верху каждой страницы, начиная со стр. 2, выровнена по центру. В экземпляре **м13 нумерация стр. 1 простым карандашом справа сверху страницы, на стр. 2–6 верху справа скобками напечатано сокращенное название: «Метод работ». Незначительные исправления опечаток простым карандашом в обоих экземплярах принадлежат Кандинскому. В экземпляре **м13 в конце текста стр. 6 выцветшими коричневыми чернилами дата: «март 1921» и подпись Кандинского. В экземпляре **м14 на первой странице под названием доклада написано простым карандашом

рукой Кандинского: «Доклад В. В. Кандинского в Российской Академии Художественных наук, 1921 г. (лето)».

Выгодно отличаясь от изобилующих ошибками и опечатками стенограммы докладов Кандинского (**м9–12, НИ-122, и **м8В, НИ-122), публикуемый здесь текст представляет собой, предположительно, машинописную копию рукописи самого Кандинского, а не стенограмму его выступления. Экземпляр **м13 датирован автором доклада, как нам представляется, более точно, датировка же, вписанная в экземпляр **м14, скорее

2.3 <Доклад в Комиссии по созданию Научно-художественного института.

О МЕТОДЕ РАБОТ ПО СИНТЕТИЧЕСКОМУ ИСКУССТВУ>

О МЕТОДЕ РАБОТ ПО СИНТЕТИЧЕСКОМУ ИСКУССТВУ

Под синтетическим искусством обычно разумеется искусство, произведения которого создаются средствами различных искусств.

Со времени Рихарда Вагнера входит в употребление термин «монументальное искусство», под которым, по мысли Вагнера, понимаются произведения, созданные средствами всех искусств — идеал монументального искусства.

И в данном случае, как и во всех без изъятия случаях искусства, наблюдается полная неопределенность терминов, их неточность и разнообразие их понимание. Такое состояние так называемой теории искусства указывает на в лучшем случае эм-

бриональное состояние этой теории. Можно с полным правом утверждать, что науки об искусстве пока не существует.

Рядом с термином «монументальное искусство» употребляются термины: «монументальная живопись», «монументальная архитектура», «монументальная скульптура» и т. д. В последнее время как в России, так и за границей, часто встречается термин «синтетическое искусство» в смысле произведений, созданных архитектурой, скульптурой и живописью. Именно в этом смысле термин «синтетическое искусство» введен, насколько я знаю, в принцип преподавания в реформированной Веймарской Академии. ✕

Синтетическим же искусством нужно признать в этом смысле различные виды сочетаний искусств —

всего, — это результат позднейшего неточного воспоминания. Соглашаясь в этом с Николеттой Мислер (*Kandinsky and the Science of Art* 181—182), отметим, что доклад Кандинского построен как аргументация в пользу необходимости создания нового, параллельного ИНХУку, научного учреждения и экспериментальной лаборатории при нем, что соответствовало ситуации марта 1921 г., когда Кандинский со своими единомышленниками уже вышел из ИНХУКа, но Научно-художественная комиссия (позднее РАХИ) еще не была учреждена. Мы воспроизводим текст по

экземпляру **м13. По тому же экземпляру Николетта Мислер перевела доклад Кандинского на английский язык («On a Method for Working with Synthetic Art» см. *Misler An Unpublished Translation of Kandinsky's Lecture of 1921* 69—71). По экземпляру **м14 Ольга Махорофф была выполнен французский перевод доклада («De la méthode de travail sur l'art synthétique» см. *Derouet & Boissel Œuvres de Kandinsky* 158—159). По экземпляру **м13 Юлия Курзе перевела доклад на немецкий язык («Über die Arbeitsmethode der Synthetischen Kunst»); вступительное слово

нему написал Карл Рейнц Барк (см. *Barck Die Russische Akademie der künstlerischen Wissenschaft als europäischer Inkubationssort für Psychophysik*). Наконец, журнальная публикация текста доклада на русском языке по экземпляру **м13 была сделана в 2011 г. Ксенией Горбуновой; см. *Горбунова Кандинский и новая наука об искусстве*.

✕ 5:5
Речь идет о созданном в 1919 г. в Веймаре в результате объединения Саксонской Высшей школы изобразительных

сочетания двух искусств и более: мелодекламация, камерный танец, цветная скульптура, опыты цветного пространственного искусства, балет, опера, архитектурные произведения, созданные при участии скульптуры и живописи.

В последнем случае постоянно встречаются примеры чисто внешней и только механической связи элементов отдельных искусств в одном произведении. В других случаях обычно средства отдельных искусств сочетаются в произведении по принципу параллельного течения. Одно искусство как бы поддерживает другое, его интерпретирует, акцентирует. Принцип простого арифметического сложения призван усиливать средство отдельного искусства параллельным средством другого или других искусств.

Так понимал монументальное искусство Вагнер, в произведениях которого принцип параллельности был нередко доведен до последних пределов. На этой же основе построены и самые значительные произведения этого рода, появившиеся за последнее время, а именно произведения Скрябина. Значительность этих произведений с точки зрения науки об искусстве ясно выражается подходом

Скрябина к элементам искусства. Скрябин не ограничивается одним интуитивным способом сочетания элементов, но вводит основу их физического средства. Тем не менее он остается на почве параллельного их употребления.

Такое состояние синтетического искусства определенно намечает как путь его возможного дальнейшего развития, так и путь, по которому должна пойти в данном случае наука об искусстве.

Дальнейшему течению синтетического искусства открывается возможность:

- 1) применения элементов отдельных искусств на основе их средства вообще,
- 2) применения кроме принципа параллельности того могучего способа конструкции, которым постоянно оперируют отдельные искусства в своих областях, а именно применения принципа противоположения.

Перед наукой об искусстве лежат следующие определенные задачи:

- 1) изучение аналитическим путем свойств отдельных элементов отдельных искусств,
- 2) изучение принципа и — в конечном результате — законов сочетаний элементов как в про-

искусств и Саксонской Школы прикладного искусства Государственным Баухаузе (Staatliches Bauhaus). Тему «реформы художественной школы» в Германии Кандинский затронул также в рецензии на книгу «Размышления по поводу реформы художественной школы» (Watzoldt Gedanken zur Kunstschulreform), написанную немецким историком искусства Вильгельмом Ветцольдом, который был в то время советником-докладчиком Прусского Министрства культуры. В своей рецензии под названием «К реформе художественной

школы», опубликованной в первом номере издававшегося РАХН журнала «Искусство» (1923), Кандинский сравнивал состояние художественного образования в Германии и России, особо останавливаясь на проблеме одновременного обучения свободному («чистому») и прикладному («производственному») искусству (см. *Избранные труды* II. Вд—93).

§ 3:14

О концепции монументального произведения у Кандинского и его полемике со Скрябиным и Вагнером см. в немецких редакциях «О духовном в искусстве» (из пп. II: 122-12), а также § 122-12.

изведении, так и вне его, — вопросы конструкции, 3) изучение подчинения как отдельных элементов, так и конструктивного начала общему органи-
зующему произведение началу — композиционному замыслу.

Эти задачи останутся одинаковыми как при изучении отдельных искусств, так и синтетического искусства. В первом случае элементы будут нахо-
диться в плоскости одного искусства, во втором — различных искусств.

Во втором случае будет естественно применяться метод сравнения сущности элементов одного искусства с другими.

Элементы должны быть разделены на основные и приводящие, т. е. на неизменно присутствующие в каждом произведении данного искусства и на наблюдаемые в них не постоянно. Те и другие должны исследоваться во всех их свойствах, распадаю-
щихся на две группы: свойства элементов самих по себе и свойства их в их воздействии на человека.

Так как произведения искусства в конечном результате призваны оказывать то или иное воздействие на человека, то исследование свойств элементов самих по себе в конечном же результате

имеет целью установление — возможно всестороннее — воздействия на человека. Таков угол зрения, под которым производятся исследования физических свойств элементов, их физиологического действия и т. д.

В данном случае участие представителей позитивной науки внесет определенное освещение в ту область, в которой до сих пор отводилось место почти исключительно интуитивным силам художника.

Так, например, в науке о живописи изучается как основной ее элемент цвет в системе целого ряда его свойств: физические свойства и сущность его, физиологические его воздействия через глаза и другими путями (цветовые ванны), психические его переживания в формах нормальных и патологических, способность его вызывать ассоциации в области других чувств и представлений и т. д.

Параллельное изучение элементов другого искусства например музыки, даст возможность сравнения свойств элементов различных искусств. Сравнение откроет, с одной стороны, внутреннюю тождественность, с другой же, коренные различия между элементами искусств, а, следовательно, и

между искусствами. Вопрос этот, несмотря на свою видимую ясность, отличается свойственной всем вопросам искусства туманностью и неопределенностью. Как для науки об искусстве недостаточно утверждение, что цвет есть нечто иное, чем звук, так и для самого искусства — особенно синтетического — такое утверждение становится не удовлетворяющим художника. Именно в области синтетического искусства необходим определенный ответ на вопрос, есть ли, например, тот же цвет нечто иное, чем звук или, может быть, в конечном результате — в воздействии обоих этих элементов на человека — оба эти элемента тождественны. Художник волею дальнейшего течения искусства должен становиться и становится с каждым днем все больше теоретиком своего искусства. Но он станет теоретиком и искусства в целом.

Над указанными вопросами производится работа, становящаяся постепенно все более плановой, группой теоретиков, состоящей из живописцев, музыкантов, представителей танца, позитивной науки и искусствоведения. К сожалению, группа эта была лишена до сих пор возможности вести работу и лабораторным путем.

Между тем, кроме анкетного способа, призванного давать массовый материал, необходимо должен применяться экспериментальный лабораторный метод, как более гибкий и легче подчиняющийся контролю.

Специально наблюдение над одновременным и перемежающимся воздействием двух элементов разных искусств точнее и правильнее всего может быть проведено лабораторным способом.

Таким образом, в сфере синтетического искусства наблюдению над элементами одного искусства должно следовать наблюдение над одновременным действием двух, трех и т. д. искусств. Здесь должен быть применен систематический ряд всевозможных комбинаций: параллельность действия, противоположение элементов, включение последовательное, а также несущее характер случайного, такие же исключения, длительность воздействия и перерывов и т. д. и т. д. Начавшаяся работа укажет ее дальнейшую детализацию.

Кроме элементов более или возможно более отвлеченного характера (возможно отвлеченный цвет, звук, движение), такому же лабораторному

исследованию подлежат и те более материальные формы, в которых элементы попадают в руки художника (цвет в виде краски, звук в связи с определенным инструментом, движение человека в условиях притяжения). Тут исследуется значение, сущность, воздействие материального материала.

Вторую часть изучения элементов искусства будет исследование произведений искусства в смысле их аналитического разложения

и попытки установить, почему в данном произведении употреблены те или другие элементы.

Эта работа связана неразрывно с вопросами конструкции, так как элементы употребляются в произведениях не изолированно, а неизбежно в комбинациях. Комбинации же, кроме суммарного воздействия, имеют еще и то значение особой важности, что они меняют абсолютную ценность элементов и выявляют их ценность относительную.

Так последовательно и незаметно исследование отдельных элементов переходит в исследование суммарных воздействий неорганизованных, позже организованных чисто теоретически и, наконец, организованных по требованию композиционного замысла.

Здесь наука об искусстве подходит к наиболее жгучему, таинственному, оспариваемому и упрямому вопросу о композиции. В настоящее время особой ажитации, хотя пока и довольно дилетантской, о роли начал формального и интуитивного не редко слышны голоса, отрицающие всякое значение интуитивного начала. Подходя к этому обостренному и все же темному вопросу, следует обратиться опять-таки как к лабораторному методу, так и к анализу особо значительных произведений искусства. Делавшиеся до сих пор подобные разложения не уходили пока за пределы чистой и мало обоснованной спекуляции, а часто и явно дилетантского подхода. Всегда (а некоторые утверждают, что и не всегда) в произведении находился кроме очевидных, так сказать, строительных материалов еще некий X, который оказывался тем не поддающимся определению организующим началом, которое неуловимо превращает мертвый элемент в живую часть произведения. Произведения, построенные по всем данным какой-нибудь теории, оставались по неизвестной причине бездушными манекенами. Произведения же, явно теории противоречащие, оказывались живыми существами с

§ 3:14

О значении чувства и интуиции при создании произведения искусства и о некоем X как его «не поддающемся определению организующем начале» см. § 122-12 и § 122-12.

изливающейся из них силой непреодолимого воздействия. Противники интуитивного начала были бы вправе предполагать в первом случае, что теория была недостаточна точна, а во втором, что она была недостаточно сильна, чтобы вскрыть все силы, творящие произведение.

Нужно, однако, предполагать — это по-видимому неукоснительно подтверждается историей искусства, — что всякая теория, являясь результатом анализа уже имеющихся произведений, только за них и ответственна, что она смотрит исключительно назад, не в силах обратиться лицом к будущему и, следовательно, указать направление для создания будущих произведений.

Более систематический и точный анализ, быть может, внесет больше ясности в эту запутанную сферу искусства.

В данном случае особенно необходимо изучение не объекта искусства, т. е. изучение воспринимающего искусство, а исследование субъекта искусства, т. е. творца произведения. Такого рода работа предусмотрена в проекте лаборатории профессора А. А. Сидорова. ✽ Особой деталью этого же вопроса является исследование подчинения мате-

риала художнику и художника материалу.

Анкетные исследования должны вестись как по отдельным искусствам, так и в принципе их сочетаний. Здесь подлежат выяснению многие и сложные вопросы искусства: какие искусства обладают наибольшей в массе силой воздействия, что в отдельных искусствах воздействует наиболее, почему, какие ассоциации пробуждают отдельные элементы, как чувствуется закон сочетания элементов, какие элементы одной формы наиболее подходят к элементам другой, почему, зависимость воздействия от различных условий — в частности от пространства и времени и т. д. и т. д.

Этим же путем намечается подход к одному из самых темных вопросов искусства — к вопросу о случайных произведениях. Этот вопрос очевидно наиболее тесно связан с проблемой о роли интуиции. В самом деле, постоянно наблюдается, что постепенное накопление знаний у учащегося как бы убивает ту примитивную силу, которая вносила своеобразную и определенно воздействующую жизнь в его работы, еще не тронутые рассудочностью. Дилетантизм дает часто такие же результаты.

✽ 3:14

Сидоров, Алексей Алексеевич (1891—1978), — историк искусства, библиофил, коллекционер, автор трудов по истории книги и по графическому искусству, был причастен к антропософскому движению. В 1913 г. окончил историко-филологический факультет Московского университета, по отделению истории искусств и археологии; в 1913/14 г. учился в Мюнхенском университете. Приват-доцент (1916), профессор (1921) Московского университета, в 1916—1921 гг. работал в Музее

изящных искусств при Московском университете (позднее — ГМИИ им. А. С. Пушкина). Действительный член РАХН/ ГАХН (1921), ее ученый секретарь (1924), в 1922 г. возглавлял в РАХН Секцию полиграфических искусств. Сидоров, очевидно, познакомился с Кандинским еще в 1913 или 1914 г. в Мюнхене (см. Сидоров В преддверии советского искусства: 47); позднее началось их тесное сотрудничество — см. об этом 6:122-12. В конце 1920 г., по предложению Кандинского, Сидоров был привлечен к участию в деятельности Секции монументального искусства ИХХУКа в качестве «сотрудника». На заседании Секции 17 ноября 1920 г., очевидно учитывая интерес Сидорова к психологической стороне художественного творчества (см. Kandinsky and the Science of Art: 183), ему предложили составить план работы «Лаборатории по постановке глаза». Представленный ученым план деятельности научно-экспериментальной лаборатории по исследованию художественного восприятия был принят на заседании 15 декабря того же года; Сидорову получили организовать лабораторию.

С другой стороны, случайность, проходящая не через человека, а чрез прибор, также противно всем ожиданиям создает живые существа, требующие названия «произведение». Такие случаи дают нередко фотографические снимки с натуры, особенно прошедшие через грубую цинкографскую сетку. Здесь искусство близко подходит к природе, т. е. принцип организующий как в той, так и в другой области в этих случаях как будто допускает особо удобное сравнение.

Ценность сотрудничества теоретиков искусства с представителями позитивной науки тут очевидна. К математикам должны быть присоединены специалисты по механике. Большую важность представляет привлечение кристаллографов с одной стороны, а с другой — инженеров. Последние имеют дело с произведениями человека в условиях их прямой зависимости от законов природы. Первые же исключительно с законами природы, создающими явления, очень близкие к произведениям искусства. Не менее очевидна необходимость участия в общей работе по исследованию законов конструкции и астрономов. В вопросах поэзии роль лингвистов также является

вполне определенной. Нужно, одним словом, ожидать плодотворных результатов от участия в разботке науки по искусству от представителей всех наук, значение которых будет с последовательностью обнаруживаться.

Такая совместная работа должна открыть пункты соприкосновения и тождества науки об искусстве с другими науками, но в то же время обнаружить и коренное между ними различие. Последнее обстоятельство имеет специальное значение в виду несколько утрированных надежд, возлагаемых особенно на позитивную науку, от которой легкомысленно может ожидать решение всех даже самых специфических вопросов искусства.

Нужно, однако, думать, что совместная работа в области теории искусства окажется полезной для обеих сторон — для науки об искусстве так же, как и для других наук. Здесь прежде всего обнаружится взаимное пополнение приемами исследования. До последнего времени казалось, что искусство и наука представляют собою две резко друг от друга отграниченные области, точки соприкосновения которых проблематичны. Казалось, что также и

29 декабря было решено начать в ней работу в ближайшее время, а Сидоров был назначен ее руководителем. 12 января 1921 г. он должен был выступить с докладом о художественном восприятии и намеченных в начавшей свою работу экспериментальной лаборатории исследованиях по указанной теме, однако в этот день на общем собрании по случаю выборов новых членов ИНХУКа его забаллотировали, что обострило разногласия внутри Института и привело к уходу Кандинского и его единомышленников (см. Хан-Магомедов ИНХУК.

356—360).

Упоминание Кандинским в докладе «О методе работ по синтетическому искусству» «проекта лаборатории профессора А. А. Сидорова», предположительно, связано с тем, что судьба этой лаборатории, а так же ее изгнанного из ИНХУКа руководителя, явилась одним из сильных аргументов в пользу создания новой научной организации при Наркомпросе, выдвинутых художником в феврале—мае 1921 г. Эти аргументы возымели действие, и в мае 1921 г. была учреждена Научно-

художественная комиссия при Главном художественном комитете (Гохкоме) Наркомпроса (будущая РАХН). Работая в Научно-художественной комиссии, Сидоров принял в создании РАХН активное участие. В августе 1921 г., вместе с Кандинским, Габричевским, Шеншиным, а также физиком Николаем Успенским, он разрабатывает «конкретную программу работ Научно-художественной комиссии в физико-техническом и психо-физическом направлениях и организации при Комиссии соответствующей лаборатории в том же направлении»

внутренняя сущность деятелей той и другой области представляют собою полную друг другу противоположность. Казалось, что у тех и у других не может найтись общего языка и взаимное их непонимание провиденциально.

5

И здесь, однако, произошло коренное изменение: почти одновременно у деятелей науки и искусства появилось неудержимое стремление найти общий для обеих сторон язык. Стало возможным — на первый раз — говорить о сравнении приемов изучения в обеих областях.

10

За возможностью выявилась и необходимость сотрудничества. А отсюда один шаг до стремления обнаружить общий корень в разных частях искусства и науки.

15

Март 1921

Кандинский

20

(фонд тахи Президиум #4: 7—8). Отметим также начавшееся вскоре сотрудничество ученого с психиатром и психологом Иваном Ермаковым в рамках основанного в 1922 г. Русского психоаналитического общества.

<Материалы доклада «Основные элементы живописи» в Научно-художественной комиссии (РАХН) >

Доклад «Основные элементы живописи» был прочитан Кандинским 1 сентября 1921 г. на пленарном ученом заседании Научно-художественной комиссии, вскоре преобразованной в Академию художественных наук. Хотя устав последней был принят лишь 7 октября того же года, началом ее фактического существования считается день первого заседания НХК: 16 июня 1921 г. В ГАЛИ сохранился протокол № 1 «пленарного заседания Российской академии художественных наук» (фонд ГАИ Президиум № 3-5), явочный лист и тезисы Кандинского (сохранились также другие их варианты, см. НИ: XX). В Протоколе заседания 1 сентября 1921 г. указано количество присутствовавших (27 человек) и дан список участвовавших в прениях: живописцы Илья Машков, Константин Юон, Павел Кузнецов, музыковед и акустики Петр Зимин и Николай Петров, искусствоведы Анатолий Бакушинский и Николай Машковцев, физики Николай Успенский и Георгий Вульф, драматург Валерий Язвицкий, литературоведы Михаил Петровский и Петр Котан (председатель, он же председатель Комиссии и позднее президент РАХН/ГАХН). Среди тех, кто присутствовал, но не участвовал в прениях, в явочном листе значатся: ритмистка Нина Александрова, архитектор Иван Жолтовский, литературовед Аким Кондратьев, искусствовед Яков Тугендхольд, композиторы и теоретики музыки Болеслав Яворский и Александр Шеншин, и др. (Там же: 8).

В отличие от имевшего более камерный характер доклада на ту же тему в Секции монументального искусства ИНХУКа в июне 1921 г., перед публикой, состоявшей преимущественно из живописцев и музыкантов, доклад в НХК (РАХН) был прочитан в аудитории весьма представительной, где живописцы составляли лишь незначительную часть, и вопросы в нем поставлены много более широко и обобщенно: терминология, метод науки об искусстве, значение живописного произведения (картины), форма и содержание, три элемента содержания картины (индивидуальный, народный, чисто художественный), конструкция, восприятие цвета другими чувствами, синтетическое искусство. Доклад «Основные элементы живописи» открывал первый цикл докладов в РАХН, на тему «Основные элементы искусства». Цикл был утвержден на заседании Президиума Научно-художественной комиссии (РАХН) 22 августа 1921 г., после прослушивания сообщения Кандинского о «систематическом плане научных работ Академии в психо-физическом направлении». В список утвержденных докладов этого цикла вошли, помимо доклада Кандинского, «О пространстве и времени» Александра Габричевского, «Цвет и звук, зрение и слух» Петра Лазарева, «Психология слуха и зрения» Георгия Челпанова, «О ритме» Александра Шеншина, «О движении» Нины Александровой, «Элементы искусства в освещении позитивной науки» Николая Успенского, «Проблемы пространства в искусстве» Николая Машковцева (фонд ГАИ Президиум № 1-1). См. также ГАИ Отчет 9.

Второй цикл докладов Правление РАХН утвердило на своем заседании 9 декабря 1921 г. На 16 декабря был назначен первый доклад этого цикла — «Научное и художественное мирозерцание Гете» Габричевского (фонд ГАИ Президиум № 2-4), который, однако, не был публично прочитан автором. Во второй половине декабря 1921 г. Кандинский покинул Россию; в 1922 г. Физико-психологическое отделение, а также возглавляемая Габричевским Секция изобразительных искусств некоторое время продолжали работу в соответствии с намеченной Кандинским программой, которая, однако, в дальнейшем постепенно сошла на нет.

Ориентация на исследование элементов искусства, имеющая «свою традицию в русской художественной и преподавательской практике», была подвергнута критике Габричевским в середине 1920-х гг. как неудачная попытка механического заимствования из областей, лежащих за пределами искусства и эстетики. Вслед за Густавом Шлетом Габричевский предпочел ей метод исследования, ориентированный на целое — художественный образ — и на внутренние формы каждого отдельного искусства. См. «О живописи», 1926; Габричевский Морфология искусства: 262 — 263. Все публикуемые нами материалы к докладу: тезисы, стенограмма доклада с прениями и конспективные записи — были выведены Кандинским из России.

3.1 <ОСНОВНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ ЖИВОПИСИ: МАТЕРИАЛЫ ДОКЛАДА

В НАУЧНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОМИССИИ, 1 СЕНТЯБРЯ 1921 Г.>

3.1.1 <ТЕЗИСЫ ДОКЛАДА >

ОСНОВНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ ЖИВОПИСИ

Тезисы к докладу

1) Для науки об искусстве живописное произведение (в узком смысле слова — картина) есть определенное

явление мира, подлежащее исследованию аналитическому и синтетическому.

2) Картина относится к явлениям мира духовного.

3) Картина есть явление, воздействующее

на зрителя внутренним содержанием через сумму внешних выражений — форму.

4) Внутреннее содержание состоит из трех элементов:

а) элемент индивидуальности,

б) элемент народности и времени и

в) элемент чисто-художественного — абстрактный.

5) В исторической перспективе последовательно отпадают 1-й и 2-й элементы. 3-й существует, пока существует произведение, почему он и может быть назван условно «вечным».

6) Форма есть внешнее выражение внутренней сущности средствами и элементами данного искусства или она есть сумма элементов в их внешней и внутренней организации.

7) Способ внешнего планомерного и закономерного сопоставления элементов в произведении есть конструкция.

8) Способ внутреннего построения живописного существа или конструктивно организованный основной замысел произведения есть композиция.

9) Содержание есть внутренняя сущность

3:14

<Основные элементы живописи.

Тезисы к докладу>

Машинопись *РЗМ12. GK *Papers of the RAKhN* #4. 5 листов с машинописной нумерацией по центру, начиная со стр. 2. Л. 1 и 2 — 35,9 x 22 см, бумага нелинованная. Л. 3 — 5 — 36,4 x 22,9 см, бумага такая же, как использованная Кандинским для титула трактата «О духовном в искусстве» (в рукописи третьей русской редакции, РЗРК1; описание см. н. 122 п. 2-1), а также для подробных планов неосуществленных книг «Раз-

витие живописной идеи в современном искусстве» и «Сущность формы и формальный элемент в живописи» (*РЗМ7, см. 122, и *РЗМ8, см. 122), — разлинованная голубыми вертикальными линиями, с полями справа и слева по 2,4 см (на стр. 5 — 1,9 и 3,5 см). Вся бумага в плохом состоянии, листы разорваны по краям.

Текст под названием «Тезисы к докладу «Основные элементы живописи» В. В. Кандинского» напечатан синим шрифтом на пяти листах, на одной стороне каждого листа, с ошибками и опечатками, исправленными

коричневыми чернилами, предположительно, Кандинским; его же рукой, вероятно, обведены непропечатанные буквы и вписаны концы предложений на последних строках стр. 3 и 4 (также коричневыми чернилами). На стр. 1 сверху по центру напечатано в 4 строки: «ТЕЗИСЫ к докладу «Основные элементы живописи». В. В. Кандинского. 1921 г.»; на стр. 2 — 5 наверху напечатано в скобках: «Тезисы Кандинского».

Существуют еще две другие различающиеся между собой машинописные копии этих тезисов, имеющие лишь незначитель-

организованных живописных элементов в их суммарном воздействии.

10) Производство есть материализованная композиция.

11) Способы выражения содержания познаются анализом средств выражения или анализом форм в широком смысле.

12) Форма распадается на:

а) материал отвлеченный, элементы

б) материал материальный,

в) обработка материала,

г) способы применения материала,

д) организация материала:

1) внутренняя — по замыслу,

2) внешняя — по исполнению.

13) За пределами изучения формы остается некий X, как бы не поддающийся точному наблюдению, а, следовательно, и анализу, что не исключает необходимости применить все научные способы для выявления и изучения этого X'a.

14) Формою в живописи является:

1) цвет и пространство

2) краски и материальная
элементы плоскость

3) а) приготовление
краски — пигмент,
связующее вещество и т. п.

б) холст, дерево, металл,
стекло, бумага —
приготовление,
грунт и его виды,
в) способы связи
краски с грунтом,

4) фактура в рисунке и живописи.

15) Соответственно отдельным вопросам формы научное исследование произведений должно распасться на:

а) изучение элементов —
в частности основных,

б) изучение способа их применения как
в отдельности, так и в общем построении — вопрос
конструкции,

в) изучение подчинения элементов и общей
конструкции основному замыслу — вопрос
композиции.

16) Основными элементами искусства должны быть
признаны те элементы, без которых ни одно
произведение данного искусства немислимо ни в
реальности, ни в отвлеченности.

ные содержательные отличия от экземпляра *рзм12: например, в них отсутствуют многие машинписные подчеркивания, которые в нем есть. Первый из них хранится в Отделе рукописей ГТГ, в фонде скульптора Владимира Домогацкого (фонд домогацкого # 584), а второй в РГАЛИ, в фонде ГАХН, среди протоколов пленарных заседаний РАХН (фонд гахн Президиум # 3.6—7). Мы обозначаем первый *рзм13, а второй — *рзм14.

Каждая из этих двух машинписей на

двух листах. Экземпляр *рзм13: бумага пожелтевшая, разлинованная косыми линиями, 36,5 x 22,5 см, с полями: на л. 1 слева 2,1 см, на л. 2 справа и слева по 0,9 см; л. 2 оборван посредине после окончания текста. Экземпляр *рзм14: бумага пожелтевшая, нелинованная, 35,5 x 22 см. Текст в каждом экземпляре напечатан на двух сторонах первого листа и на одной стороне второго листа (всего 3 страницы) с незначительными опечатками, синим шрифтом в экземпляре *рзм13

и черным — в экземпляре *рзм14. Страницы в машинписи *рзм13 не нумерованы, в машинписи *рзм14 нумерованы сверху по центру красно-коричневыми чернилами. По сравнению с копией *рзм13, в копии *рзм14 машинписная страница вмещает меньше текста: на стороне verso л. 1 верхняя строка непрочитана (тезис # 16).

Тезисы к докладу «Основные элементы живописи», прочитанному Кандинским на заседании Научно-художественной комиссии (РАХН) 1 сентября 1921 г. (см. 0

- 17) Элементы, наблюдаемые в произведениях с большей или меньшей постоянностью, но не всегда в них заключенные, должны быть названы приводящими.
- 18) Основными элементами живописи являются пространство и цвет. Пространство, которым реально оперирует живопись, есть пространство плоскостное, получающее иногда иллюзию объема (иллюзорный объем). ✕
- 19) Среднее положение между элементами основными и приводящими занимает время.
- 20) Изучение основных элементов живописи должно вестись приемами физико-психологическими.
- 21) Форма живописи распадается на рисуночную (рисунок) и цветовую (цвет).
- 22) Рисуночная форма по определению внешнему есть отграничение пространства на плоскости.
- 23) Рисуночная форма по определению внутреннему есть внешнее выражение внутренней сущности определенного отграниченного пространства.
- 24) Цветовая форма по определению внешнему есть включение цвета в пространство.
- 25) Цветовая форма по определению внутреннему есть внешнее выражение организованной внутренней сущности цвета.
- 26) Рисуночная форма сводится к трем элементарным видам:
- а) точка,
- б) линия и
- в) плоскость.
- 27) Точка внешне есть минимальная величина на плоскости, внутренне — выражение абсолютной сдержанности.
- 28) Линия есть точка в результате ее движения, подчиненного различным силам, что и определяет сущность и характер отдельных линий.
- 29) Главными свойствами выразительности линии являются:
- а) общий характер ее,
- б) движение ее и его характер и
- в) направление движения линии.
- 30) Точка и линия представляют из себя язык графики — чертежной и свободной — в узком смысле.
- 31) Плоскость есть замкнутая линия.
- 32) Плоскости распадутся на:
- а) геометрические — простые и производные,
- б) геометрические сдвинутые и
- в) свободные.
- 33) Точка, линия и плоскость — язык графики в широком смысле.

122-12), впервые были опубликованы Татьяной Перцевой (по экземпляру "Рзм13): *Основные элементы живописи* 1994. См. переиздание — *Избранные труды* II: 75–80.

✕ 3:14
Ср. письмо Кандинского художнику и поэту Гансу (Жану) Арпу (ноябрь 1912) о том, что наиболее адекватный способ понимания искусства — его интерпретация на языке другого искусства, и где самый процесс понимания как проникновения во

внутренний смысл произведения называется «строительство моста» (*Gesammelte Schriften*: 489). Ср. также в «Дневнике» Делакруа: «Я тысячу раз говорил себе, что живопись в материальном смысле есть не что иное, как мост, переброшенный от души художника к душе зрителя» (*Делакруа Дневник* 1961 II: 243).

✕ 3:14
О том, что живопись оперирует пространством в двух его видах, плоскостном и объемном, см. доклад Кандинского ин-

ХУКЕ 2 июня 1920 г. (**м5, НИ: XXX: XX сл.). См. также ✕ XXX: XX.

34) Элементы имеют абсолютную и относительную ценность.

35) Абсолютная ценность мыслится отвлеченно, вследствие чего ценность формы относительна.

36) Тремя простыми геометрическими формами являются треугольник, квадрат и круг, производными — трапеция, параллелограмм и эллипсис.

37) Плоскости, не имеющие геометрического происхождения или не открывающие геометрического корня, должны быть названы свободными.

38) Треугольник есть наиболее устойчивая геометрическая форма с высшим выражением остроты.

39) Круг есть наиболее неустойчивая форма с полным отсутствием остроты. Он — высшая углубленность.

40) Квадрат занимает среднее место между треугольником и кругом, обладая бо́льшим излучением, чем круг, и большей углубленностью, чем треугольник. Он — высшее внутреннее движение.

41) Относительность ценности рисуночных форм выявляется в сопоставлении их с другими, а также и с

реальной плоскостью, на которой они живут.

42) Внутренние качества материальной плоскости и ее частей определяют относительную ценность изолированной формы, а также и всей суммы форм, т.е. являются средствами композиции.

43) Введение цвета соответствует музыкальной оркестровке (тембр дается фактурой).

44) Цвет дает внутренние переживания через внешние раздражения.

45) Внутренние переживания не могут быть объяснены ассоциативными представлениями, так как последние не умещают всех видов переживаний.

46) Цвет вызывает представления слуховые, вкусовые, обонятельные и осязательные.

47) Цвет воздействует физиологически и психически.

48) На психическом переживании цвета основана возможность живописного языка.

49) Цвет должен быть изучаем:

а) как он мыслится,

б) как он наблюдается в природе и

в) каким он является в материале живописца — в форме красок.

50) Виды цвета распадаются на три группы:

а) основные — желтый, синий, красный,

б) производные из них — зеленый, оранжевый, фиолетовый и
в) смешанные или свободные.

5 51) Белый и черный цвета занимают изолированное положение, которому нет соответствия в рисуночной форме.

52) Основные и производные цвета дают отклонения к теплу и холоду, усветлению и утемнению. Отсюда
10 два противоположения:

а) желтое и синее — первое противоположение и
б) белое и черное — второе противоположение.

53) Природа производных цветов определяется суммированием и комбинацией природ основных
15 цветов. Отсюда два противоположения:

а) красное и зеленое — третье противоположение и
б) оранжевое и фиолетовое — четвертое
противоположение.

54) Желтое есть высшее внешнее движение и
20 острота, почему и соответствует треугольнику.

55) Синее есть высшее углубление, почему и
соответствует кругу.

56) Красное есть высшее внутреннее движение,
почему и соответствует квадрату.

25 57) Описание свойств элементов словом, ассоциацией, средствами других искусств (например,

живопись музыкой) является лишь мостом к тому
плюсу, который есть душа данного элемента. ✕

58) На отдельных плюсах отдельных искусств
30 основывается незаменяемость одного искусства другим и возможность суммарного воздействия плюсов, т.е. возможность синтетического или монументального искусства.

59) Наука о синтетическом искусстве должна быть
35 основана на сравнительном изучении элементов отдельных искусств, приемов их конструкции и исследовании законов композиции этих искусств.

60) Во всех искусствах наблюдается эволюционный
переход к выражению чисто художественного
40 содержания при помощи чисто и исключительно художественных внешних средств выражения.

61) Можно предположить, что первым чистым
синтетическим произведением будет сочетание
внутренних ценностей цвета, звука и движения —
45 живопись, музыка и танец.

30—IX—21

85

Машинописная *рзм+5. *SK Papers of the RAKhN #7*. 35 листов 35,2 x 22 см. Бумага с разной степенью желтизны, нелинованная, в плохом состоянии, некоторые листы разорваны по краям. На нескольких листах стемпелем слепого тиснения Гончарова (см. илл. 1-122): бумага производства фабрики Гончарова, Медвинского уезда Калужской губернии. Текст напечатан черным и частично синим шрифтом, со временем выцветшим, на одной стороне каждого листа. Часть текста плохо пропечатана, так что видны следы от пишущей машинки, но без чернил. Нумерация машинописная, сверху каждой страницы, начиная со стр. 2, выровнена по центру. На стр. 1 сверху по центру напечатано в 2 строки: «Заседание Научно-художественной комиссии» / I/X. 21 г.». Публикуемый ниже текст доклада 1921 г., очевидно, представляет собой новую редакцию другого, более раннего доклада, прочитанного Кандинским в ИНХУКе 20 июня 1920 г. под названием «Основные элементы живописи. Их сущность и ценность (краткое изложение теории живописной формы)». Машинописный текст его, сохранившийся в частном архиве, был опубликован, — к сожалению, лишь фрагментарно (см. Хан-Магомедов Кандинский в секции монументального искусства ИНХУКа: 50—

52). Машинописная стенограмма доклада и прений изобилует ошибками и опечатками, неуклюжими и часто неграмотными оборотами, отражающими устную речь; некоторые части текста в стенограмме пропущены и отмечены многоточием. Лишь незначительная часть ошибок в машинописном исправлена простым карандашом — предположительно, самим Кандинским; он же, вероятно, обвел непропечатанные буквы также простым карандашом; вставки же синим карандашом сделаны неизвестной рукой. Стенограмма представляет собой сплошной текст, с минимальным разделением на абзацы; во многих местах знаки абзаца вставлены в стенограмму простым карандашом, вероятно, самим докладчиком — мы их учитываем, но никак специально не оговариваем, а в критическом аппарате указываем только те места, где мы сами, чтобы облегчить читателю понимание текста, ввели необходимую, на наш взгляд, дополнительную разбивку на абзацы.

Мы печатаем текст доклада в том виде, в каком он дошел до нас, но с исправлением очевидных ошибок. Эти исправления нами никак не выделены, так же как мы не отмечаем и исправления и вставки самого Кандинского, поскольку они не отражают последовательных этапов его работы над текстом, а лишь исправляют ошибки и опе-

чатки машинистки; при этом в критическом аппарате мы отмечаем подчеркивания отдельных слов и отчеркивания на полях, поскольку в них зафиксировано восприятие автором своего собственного текста. Пунктуацию оригинала мы в основном сохраняем, изменяя ее лишь в тех случаях, когда это необходимо для правильного понимания текста.

Доклад и прения по нему на русском языке публикуются впервые. Английский перевод Джона Боулта (*Kandinsky and the Science of Art*. 204—230) был сделан по некорректно составленному и расшифрованному русскому тексту, причем большие части его, плохо пропечатавшиеся в машинописи, остались в этом переводе нерасшифрованными.

86

Первый цикл докладов на тему «Основные элементы искусства» был утвержден на заседании Президиума Научно-художественной комиссии (РАХН) 22 августа 1921 г., по прослушиванию сообщения Кандинского о «систематическом плане научных работ Академии в психо-физическом направлении». План Кандинского предусматривал три цикла докладов на темы: «Основные элементы искусства», «Конструкция» и «Композиция». В список утвержденных докладов первого цикла вошли: «Основные элементы живописи» Кандинского,

«О пространстве и времени» теоретика искусства Александра Габричевского, «Цвет и звук, зрение и слух» физика Петра Лазарева, «Психология слуха и зрения» философа и психолога Георгия Челпанова, «О ритме» композитора и искусствоведа Александра Шеншина, «О движении» музыканта, преподавателя ритмики Нины Александровой, «Элементы искусства в освещении позитивной науки» физика Николая Успенского, «Проблемы пространства в искусстве» искусствоведа Николая Машковцева (Фонд *гакх Президиум #1-1*). См. список восьми докладов первого цикла, с которыми их авторы реально выступили перед слушате-

лями (первые пять на Пленуме Научно-художественной комиссии, а остальные — на Пленуме РАХН), — *гакх Отчет - 3*. Второй цикл докладов Правление РАХН утвердило на своем заседании 9 декабря 1921 г. На 16 декабря был назначен первый доклад этого цикла: «Научное и художественное мирозерцание Гете» Габричевского (Фонд *гакх Президиум #2-1*), который, однако, не был публично прочитан автором. Во второй половине декабря 1921 г. Кандинский покинул Россию; в 1922 г. Физико-психологическое отделение, а также возглавляемая Габричевским Секция изобре-

3.1.2 <СТЕНОГРАММА ДОКЛАДА И ПРИНИЙ>

10 Стенограмма доклада и прений по нему
ЗАСЕДАНИЕ НАУЧНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
КОМИССИИ 1/IX 21 г.

В.В. КАНДИНСКИЙ. Позвольте вас предупредить, что,
15 ввиду того, что поставленная мною тема об основ-
ных элементах живописи очень широка, захватывает
бесконечное почти количество вопросов как
формы, так и содержания и, наконец, захватывает в
то же время вопросы смежных искусств, ввиду
20 всего этого мне придется говорить крайне схематически.
Я прошу извинения за целый ряд неточностей и за то, что я волей-неволей буду слишком
краток. Я смотрю на этот доклад, как и вообще на
все доклады, которые устраивает наша комиссия,
25 не как на доклады, которые должны решать во-

35 просы в области искусства, а только как на известное
средство и возможность ставить точно вопросы. Мне представляется, что работа Академии,
во-первых, как молодого учреждения, которое не
имеет традиции и которое будет разрабатывать
40 такие науки, которые никаких традиций не имеют,
работа чрезвычайно сложная, и мне казалось, что
ее можно поставить на следующих основаниях.
Поставить ряд докладов, которые будут между собою
в органической связи, которые будут проник-
45 нуты каким-нибудь одним определенным, точно
взятым направлением и в то же время будут
ограничиваться только постановкою вопросов.
Мне казалось, что и самые прения, которые
должны вестись по поводу начинающихся сегодня
50 докладов, целого цикла докладов, следовало бы

зительных искусств некоторое время продолжали работу в соответствии с намеченной Кандинским программой, которая, однако, в дальнейшем постепенно сошла на нет. Ориентация на исследования элементов искусства была подвергнута критике Габричевским в середине 1920-х гг. Эта имеющая «свою традицию в русской художественной и преподавательской практике» ориентация рассматривалась им теперь как неудачная попытка механического заимствования из областей, лежащих за пределами искусства и эстетики. Вслед за Густавом Шпетом Габричевский предпочел ей метод исследования, ориентированный

на целое—художественный образ—и на внутренние формы каждого отдельного искусства. См. об этом в начале рукописного наброска (1926), озаглавленного автором позднее «О живописи» (Габричевский Морфология искусства - 262—263).

тоже вести, не нападая на известные положения, и не с желанием решить какой-нибудь вопрос о науке или об искусстве, а должны сводиться к той цели, которую ставит и самый доклад, то есть к правильной и точной постановке вопроса. Самая разработка вопросов и ответы на эти вопросы, поскольку они возможны, должны сводиться к работам в отдельных секциях, в отдельных группах и в лабораториях. Когда таким образом какой-нибудь частный вопрос получит то или иное решение, тогда, мне представляется, это решение в связи с тем докладом, который вызвал это решение, ставится опять на обсуждение пленума. Мне казалось, что такой способ работы является единственно целесообразным для, во-первых, экономии времени, для того, чтобы нам не говорить очень много, а также, во-вторых, для большей конкретизации и для большей точности постановки вопросов.

Сегодня я хочу говорить об основных элементах живописи. Не буду вдаваться в особенно точные определения. Напомню лишь о том факте, который нам всем хорошо известен, что мы, говоря об искусстве,¹ как бы ни стали точно говорить

научно об искусстве, употребляем свойственные нам выражения, которые мы, к сожалению, понимаем совсем по-разному, иногда в высшей степени различно. Вот эти же совершенно неопределенные выражения принято ошибочно называть терминами. Терминов в науке об искусстве почти совершенно не существует. Вследствие этого при обсуждении, при выслушивании докладов, нужно стараться вникать в смысл данного термина в самых общих чертах, не конкретизируя по возможности термин, который до сих пор не установлен. В прошлом заседании было постановлено учреждение специальной терминологической комиссии, и нужно надеяться, что она начнет работать и по возможности устраним с дороги одно из самых крупных препятствий в работе по искусству.²

Я не собираюсь говорить, что такое живопись, что такое произведение искусства, произведение живописи, и буду говорить об этом очень просто, обще и элементарно.

Живописное произведение может иметь два смысла. Один смысл — это тот смысл, на который в данное время обращается особенно большое

3:14

Вопрос об изучении и установлении художественной терминологии рассматривался в ИЗО Наркомпроса еще в 1919 г., когда для подготовки «Энциклопедии изобразительных искусств» там была учреждена Коллегия, в которую вошли Кандинский, Иван Жолтовский, Вадим Шершеневич, Евсей Шор. Энциклопедия должна была включать в себя «как статьи общего характера по вопросам Изобразительных Искусств, так и терминологию и биографию художников, скульпторов и архитекто-

ров» (*Искусство* Вестник ИЗО #3-4). См., например, написанную Кандинским для этого так и не состоявшегося издания автобиографическую статью «Selbstcharakteristika» («Автохарактеристика»), которая была опубликована по-немецки в журнале «Kunstblatt» в 1919 г. (в русском переводе см. *Избранные труды* II: 18-20), и «Маленькие статьи по большим вопросам», напечатанные в журнале «Искусство» в 1919 г. (см. переиздание — *Избранные труды* II: 10-12). В 1920 г. проблемы терминологии обсуждались на заседаниях Секции

монументального искусства ИНХУКа; словарь художественных терминов составлялся Варварой Степановой (см. *Хан-Магомедов ИНХУК* 352). Позднее, по инициативе Кандинского, художественная терминология стала одной из центральных тем исследований, проводившихся в РАХН/ГХН. Согласно представленному Кандинским на заседании Научно-художественной комиссии 21 июля 1921 г. «Плану работ Секции изобразительных искусств», одной из задач Секции должна была стать «проверка существующей тер-

внимание и который принято называть утилитарным смыслом, то есть стремление использовать как-то практическим образом искусство — в данном случае живопись. Другой смысл — это есть самодовлеющая ценность живописи, та, которую из себя представляет определенное существо, определенная жизненная единица. Что касается первого, утилитарного значения живописного произведения, то мы такого не увидим, ввиду того, что живопись сама по себе не может создавать ничего конкретного, чем можно было бы непосредственно практически пользоваться. Живопись может обогащать, может украшать определенные предметы, но не может давать никакого плюса в смысле повышения целесообразности этого предмета. Мы можем иметь белую чашку, сделать ее синюю и таким образом ее обогатить, ввести по этому синему грунту красные цветы. Таким образом, будет два цвета, затем внести золото — желтую краску, — это будет обычная форма чашки Кузнецова. ✂ Из белой чашки получилась чашка обогащенная, украшенная. Мы можем то же самое сделать с домом, можем украшать его живописью снаружи и внутри, можно сделать более привлека-

тельным снаружи и более богатым внутри, но не можем представить себе ни одного предмета, который может создаваться живописью и который имел бы определенное практическое применение. Живопись может создавать только один предмет, который у нас принято обычно называть картиною. Картина есть определенное самодовлеющее существо, известным образом зарождающееся, известным образом рождающееся, известным и определенным образом живущее, подверженное целому ряду условий и законов как внешнего, так и внутреннего порядка, наконец, живое существо, которое, как живое существо, живыми путями воздействует на человека. В этом я вижу цель картины. Таким образом, живописное произведение есть определенное явление мира, определенное, как я повторяю, самодовлеющее живое существо. Каково же должно быть отношение науки об искусстве к картине? Я повторяю, что я беру именно картину, а не художественное произведение вообще, чтобы не раздвояться, чтобы не делать разницы между декоративной и чистой живописью, и так далее. Этот пример картины наиболее характеризует все особенности живописи.

минологии и установление определенных терминов», для чего предусматривалось составление специального словаря (см. тезисы к докладу «План работ секции изобразительных искусств»; *Избранные труды* II, 73).

Организованная в январе 1922 г. Секция изобразительных искусств, заведующим которой стал Александр Габричевский, включила эту задачу в свой научный план, поручив ее выполнение Группе теории пространственных искусств; в 1922—1923 гг. терминологическая работа должна была

вестись совместно с руководимым Gustavом Шлетом Философским отделением РАХН, а после присоединения к нему в апреле 1923 г. Группы теории пространственных искусств задача составления «Словаря художественной терминологии» была передана созданной специально для этого Редакционной коллегии (председатель Шлет, с 1924 г. — Габричевский). Следует, однако, отметить, что создание Словаря, или «Энциклопедии художественных наук», о которой шла речь на заседаниях Редакционного комитета РАХН в 1924—

1925 гг., было с самого начала объявлено общим делом всей Академии (см. *Подземская Дискуссия* о материале и фактуре, 70—71). Словарь, работа над которым продолжалась до самого закрытия ГАХН (1929), так и не был издан; см. попытку его реконструкции на основании архивных материалов: Чубаров *Словарь художественных терминов*.

№ 121.2

Знаменитый кузнецовский фарфор изготавливался на многочисленных фабриках и

Наука об искусстве, подходя к картине, должна
стать на ту точку зрения, на которую становится
вообще наука, подходя к явлениям мира. В про-
шлый раз в докладе Франка³ говорилось о том,
что наука, подходя к явлениям мира и исследуя их,
обыкновенно их обедняет, расчленяет, превра-
щает в мертвое и рассматривает отдельные части.
Ему кажется, что наука, исследуя человека, должна
его мертвить. Но можно подойти и к человеку как
к живому человеку и к картине как к живому су-
ществу двумя способами. Можно подойти таким
способом: разрезать просто-напросто картину,
как это и делается, чтобы исследовать, какими
слоями, какими пластами делалась картина. В
этом отношении характерны те работы, которые
ведутся в Москве. Мы знаем также музеи запад-
ноевропейские, где ведутся исследования старых
мастеров, и так далее. ⁵ Можно подойти к картине
и другим порядком, порядком, который я бы на-
звал общим обозначением психологического по-
рядка. Вот те два подхода, которые возможны по
отношению к произведениям искусства с точки
зрения науки об искусстве. Как раз на этой точке
зрения и стоит комиссия, в которой я работаю, ко-

миссия физико-психологическая. Этот второй
подход к живописному произведению, в данном
случае к картине, обуславливается самими основ-
ными свойствами картины. Картина состоит из
двух частей: из внутренней части, которая обык-
новенно называется содержанием, и из ее внеш-
ней части, которой является форма. Боевым
вопросом является в данное время вопрос о том,
возможно ли существование формы без содержа-
ния. По моему мнению, это такой же вопрос, как
вопрос, возможно ли содержание без формы, во-
прос для практического искусства мало значи-
тельный и поставленный неудачно. Всякое
художественное произведение, в данном случае
картина, возникает по определенному, внутрен-
нему, непередаваемому влечению автора-живо-
писца, который, принимаясь за картину, старается
создать именно это живое существо, которое
было бы построено правильно органически, в ко-
тором все было бы крепко спаяно между собою и в
котором эта спайка основывалась бы не на каком-
то внешнем законе, а на законе внутренней спайки,
причем внешняя спайка является не более, не
менее, как выражением этой внутренней спайки.

заводах целой фарфоровой империи, при-
надлежавшей вышедшей из гжельских
крестьян-старообрядцев семье Кузнецовых.
Основателем империи был деревенский
кузнец Яков Васильевич Кузнецов, который
в 1810 г. создал в селе Новохаритоново
Бронницкого уезда Московской губернии
небольшое посудное производство. Наи-
высшего же расцвета она достигла в конце
xix—начале xx вв., при правнучке Якова
Матвее Сидоровиче Кузнецове, который
считался крупнейшим в мире поставщиком
фарфора, фаянса, майолики и других кера-

мических изделий. После Октябрьской ре-
волюции все принадлежавшие семье Кузне-
цовых предприятия были одно за другим
национализированы.

³ З:14
Доклад философа Семена Людвиговича
Франка «Роль искусства в позитивных на-
уках» был прочитан на пленарном ученом
заседании Научно-художественной комис-
сии (Академии художественных наук) 30
августа 1921 г. Стенограмму этого доклада
и прений по нему Кандинский вывез за гра-

ницу (см. *6K Papers of the RAKhN* #6; см.
публикацию—ГАНХ и эстетическая тео-
рия II - 168—195). Подробнее см. III-207:12.

³ З:14
Критикуя ведущие в Москве работы по
исследованию картин, Кандинский, скорее
всего, имеет в виду деятельность организо-
ванной в ИНХУК в конце 1920 г. сторонни-
ками Александра Родченко Рабочей группы
объективного анализа, которая противопо-
ставила свой «объективный метод» субъ-
ективному, по мнению ее членов, методу

Сама по себе внешняя спайка, конечно, нецелесообразна, нецелесообразна потому, что не соответствует никакой определенной цели. Внешняя спайка тогда может быть правильной, когда она соответствует внутренней спайке. Таким образом, вопросы содержания и формы решаются относительно друг друга и вопроса о содержании отдельно от формы не может быть в искусстве, как не может быть и отдельно вопроса о форме помимо содержания в искусстве. Приходится одновременно, говоря по вопросам формы, а мне придется сегодня исключительно говорить по вопросу формы, все время иметь в виду, что вопрос формы отвлечается только абстрактно, условно от вопроса содержания, и в дальнейшем ходе моего доклада это выделено. Когда говорят о форме даже абстрактно и условно, невольно всегда остается живая связь между формой и содержанием.

Таким образом, картина есть определенное живое существо, которое воздействует на человека своим внутренним содержанием через внешний свой вид, который называется выражением общей формы. Что касается до содержания картины, то этот вопрос в высшей степени сложный,

который много раз обсуждался в литературе по искусству и непрерывно дебатировался, как художниками, так и теоретиками. Едва ли можно будет возражать против того, что содержание картины распадается на 3 основных элемента, то есть в каждой картине присутствуют 3 основных элемента, в которые вливается основное содержание картины. Во-первых, элемент личности, элемент данного художника или элемент индивидуальности. Каждый художник сознательно или бессознательно, большей частью бессознательно, выражая себя в своем произведении, должен высказать то, что живет внутри его, что повелительно заставляет так или иначе найти форму и выражение тому содержанию, которое в нем живет. Художник в то же время является плодом своего времени, своей эпохи и не может переступить границ этой эпохи ни назад, ни вперед. Самые гениальные художники как бы переступают границы эпохи, но это только кажется. Они только касаются той грани эпохи, которая современникам не видна и которая вскрывается только в исторической перспективе. Это — второй элемент, эпохи. Затем элемент народный, элемент данного народа. Пока нация су-

Кандинского. В декабре 1920—апреле 1921 гг. эта группа, ставшая одним из центров формирования концепции конструктивизма и производственного искусства, проводила развернутую дискуссию на тему «Анализ понятий конструкции и композиции в момент их разграничения», в ходе которой ее участники подвергли анализу произведения нового искусства по различным течениям, начиная с импрессионизма, для выявления в них «конструкции» и «композиции». Каждому течению посвящалось два заседания: на первом анализировались

оригиналы картин, хранящихся в 1-м и 2-м Музеях новой западной живописи (бывшие собрания Сергея Щукина и Ивана Морозова), на втором подводились итоги. Материалы этой дискуссии предполагалось опубликовать, что, однако, не было сделано (Хан-Магомедов Конструктивизм: 34—95 слл.).

Примечательно, что Кандинский приравнивает здесь эти исследования будущих конструктивистов к проводившимся в западно-европейских музеях того времени исследованиям картин старых мастеров,

прекрасно известным молодым московским искусствоведам, принимавшим участие в организации РАХН. В их среде большим влиянием пользовалась переведенная в 1916 г. Владимиром Фаворским и Николаем Розенфельдом книга немецкого историка искусства Карла Фолля (см. Фолль Опыты сравнительного изучения картин). В Предисловии к ее второму изданию (март 1908) Фолль отмечал, что рассматривает свое исследование «как часть фундамента, который в свое время ляжет в основу новой разработки науки об искусстве и примене-

существует, пока национальное не перешло в интернациональное общечеловеческое, такой элемент существует.¹

Художник хочет выразить себя и невольно выразит свою эпоху, нарочно этого он сделать не может, и также не может нарочно от этого отказаться. Наконец, третий элемент — это элемент чисто художественный, который как бы проглядывает через первые два элемента, как бы через более или менее прозрачную оболочку. Это тот элемент, который представляет из себя чисто художественное содержание, помимо всякой воли художника, то есть индивидуума и воли данной эпохи. Здесь воля определенной эпохи известным образом кристаллизуется и принимает твердую форму, которую принято в искусстве называть стилем. Есть стиль эпохи, кроме того, есть стиль индивидуальности, и вот через эти два стиля проскальзывает третий элемент, самый глубокий элемент, который живет в произведении так долго, насколько долго живет само произведение и поэтому этот элемент можно назвать вечным. Конечно, это вечное в кавычках. Когда мы смотрим в исторической перспективе, когда обращаем свои

взоры назад в глубину искусства, мы замечаем следующее явление. Вначале, если отступить на два-три века назад, мы начинаем путать десятилетия и столетия, и специалисты, даже живописцы, могут спутать произведения, могут не точно определить, принадлежит ли оно к концу 16 или к началу 17 века, могут ошибиться даже на целый век. Если подумать о тех произведениях, которые возникают на наших глазах, то такая спутанность фактов необыкновенно показательна. Когда мы видим картины последнего времени, мы не спутаемся не только в десятилетиях, но даже и в одном годе. Когда говорят о работе художника, только что умершего, мы с точностью можем определить, какая вещь написана им после какой, тут ясно видна последовательность. Углубляясь дальше, мы делаем ошибки не только в веках, но и в национальностях. Здесь этот элемент становится каким-то смутным и даже второстепенным. Кажется, совсем не так интересно, к какой в точности эпохе принадлежит данное произведение, какова его дата и к какой национальности принадлежит данный автор. Совсем не так важно, голландец был Бетховен или немец, между тем, если бы он

ния ее в преподавании» (Там же - 1). Семинарии по сравнительному изучению картин были организованы и в Московском университете. Александр Шеншин, например, в 1915—1916 гг. посещал семинарий Александра Назаревского по западно-европейской живописи. см.: «Записки Шеншина о занятиях в семинарии Назаревского» (Фонд Шеншина. т. 154). В 1918 г. в Цейковской галерее ее хранителем Анатолием Бакушинским был организован семинар по сравнительному изучению произведений изобразительного искусства, готовивший экскурсоводов для художественных музеев.

жил в более близкую эпоху, это было бы очень важно. Когда углубляемся еще дальше за тысячелетия, то этот второй момент теряется почти совершенно и начинается в высшей степени тускнеть первый элемент, то есть элемент индивидуальности. Если возьмем египетское искусство, мы совершенно путаемся в авторах. Я не настолько специалист, чтобы утверждать это окончательно, но думаю, что мы не можем распределить в точности по авторам те произведения, которые мы имеем в музеях. Одновременно с этим история как будто бы проходит по хранилищам искусства, как будто она всюду и везде прохаживается по этому искусству, как будто все больше и больше выметает сор. В современном искусстве мы видим огромное количество никому не нужных произведений, неинтересных, но чем дальше уходим вглубь, тем таких произведений меньше, и когда идем еще дальше, то такого сора совсем не остается, а остаются только первоклассные произведения. И это ведет к ложному взгляду, что тогда не было ничего плохого, а создавалось только очень хорошее.

Эти два факта вместе выявляют с особенной силой третий элемент, это элемент вечного и чисто художественного. Когда мы смотрим с этой точки зрения на художественные произведения, то мы думаем несколько иначе о его содержании, чем это было принято до самого последнего времени и даже еще в данный момент довольно широко распространено. Мы смотрим под этим углом зрения на живописное произведение, на картину, как на определенное живое существо, которое состоит из двух элементов: из элемента внутреннего и элемента внешнего, то есть из содержания и формы. И мы видим тогда, что, если это действительно художественное произведение, в нем существует организация отдельных частей, между собою очень крепко спаянных по какому-то странному и почти совершенно неизвестному закону. Мы очень хорошо знаем, что в такой картине такой высокой квалификации ничто не может быть тронато, ничто не может быть передвинуто, ничто не может быть изменено. Всякие изменения, которые произошли в ней благодаря внешнему неблагоприятному обстоятельству, делаются сейчас заметными, они моментально нару-

шают ту органическую крепкую связь, которой крепко связана одна часть картины с другой, — так, как человек связан с определенным началом, и так, как у человека вырастают пальцы из общего движения кости и отдельных его костей пальцев, точно так же в художественном произведении одна часть из себя как бы производит другую часть, и они спаиваются так крепко, что их невозможно раздвинуть. При таком понимании искусства, то есть при способности подходить, чувствуя определенным образом содержание этого произведения и с какой силою, точностью и правильностью выразилось содержание определенной формой данного произведения, — при таком подходе становится ясно, что существует какая-то организация отдельных частей картины, они так между собою связаны и проникнуты каким-то общим всей картине свойственным началом. Вся эта связанность внешняя, это внешнее сопоставление отдельных частей картины между собою будет в этой части рисуночного характера или цветового и называется конструкцией. Сами отдельные части, которые конструктивным образом между собою спаиваются и сращиваются, называют элементами

произведения. И наконец, ту внутреннюю схему, или внутренний смысл произведения, которые делают внутреннюю постройку, то есть конструкцию, следует называть композицией.

Таким образом, с точки зрения науки об искусстве изучение картины сводится к трем моментам: к изучению элементов картины, к изучению конструкции картин и, наконец, к изучению композиции картины. Что касается элементов, то при более точном наблюдении составных частей картины мы видим, что там встречается целый ряд отдельных частей: например, там существует краска, существует краска разной расцветки, разного оттенка, разного способа лежания этой краски на холсте, существует комбинация этой краски с определенным ограничением на плоскости, с определенной рисуночной формой. Эта форма известным образом связана

с той материальной плоскостью, на которой живет картина, то есть с самой материальной плоскостью или так называемым грунтом. Все это является составными частями картины, и все эти составные части вместе взятые следовало бы назвать средствами выражения. Эти составные части распа-

§ 3:14

Вопрос о времени в различных искусствах, наряду с вопросом о пространстве, был одним из актуальнейших в «науке об искусстве» начала 1920-х гг. Сравнительному анализу понятий времени в музыке и живописи были посвящены дискуссии в Секции монументального искусства ИХУЖ в октябре 1920 г., в которых обсуждалось определение времени, данное теоретиком музыки Надеждой Брюсовой: «Время — внутреннее движение от покоя к напряжению и наоборот». (Давно знакомая с Кандинским

и его теорией, Брюсова была среди первых слушателей доклада, организованного Болеславом Яворским в «частном кружке» в Москве 9/22 октября 1910 г., когда художник впервые прочитал русский перевод «О духовном в искусстве».) В дискуссиях участвовали, помимо Брюсовой и Кандинского, Александр Шеншик, Любовь Попова, Александр Родченко, Василий Рождественский, Варвара Бубнова. см. стенограммы дискуссионный #2 и 4 от 6 и 20 октября 1920 г. (фонд Брюсовой 1 #20; в английском переводе — *Kandinsky and the Science of Art* - 165—170).

Особо отметим предпринятые композитором Шеншиным еще в ИХУЖе и продолженные в РАХН сравнительные исследования проблемы композиции в музыке и пластическом искусстве на материале произведений Микеланджело и Листа: см. об этом 10:207:12. См. также тезисы докладов «О временной и пространственной форме» и «Время в пространственных искусствах» Александра Габричевского (РАХН, 15 сентября 1921 г. и 25 апреля 1922 г.; публикация — *Габричевский Морфология искусства* - 166—167 и 168—170) и «Время в прост-

даются на несколько отдельных родов и видов и прежде всего из них нужно выделить элементы данного искусства, в данном случае живописи. Это именно та более или менее отвлеченная часть, которая дает возможность данному искусству говорить на определенном языке и которая представляет из себя язык данного искусства. Эти элементы распадаются со своей стороны опять-таки на две части — на элементы совершенно отвлеченные и на элементы материи. Например, в живописи — цвет и краска. Цвет — элемент отвлеченный, потому что мы можем его совершенно отвлеченно мыслить и отвлеченно, как целое, компонировать, создавать художественное произведение, которое лежит в абстракции и не может реализоваться иначе, при помощи материала, то есть в данном случае краски.

Мы замечаем, что есть элементы, которые встречаются непременно во всех произведениях и без присутствия которых нельзя себе мыслить произведения данного искусства. Такие элементы я называю элементами основными. Затем мы замечаем другие элементы, которые встречаются в большинстве произведений данного искусства, но

не всегда — в некоторых отсутствуют. Такие элементы я называю элементами привходящими. Затем замечаем такие элементы, которые как бы сами собою входят в произведение и которые часто как бы не замечаются художником, такие элементы, какие художником очень мало большею частью используются, только в редких случаях, и таковым элементом, лежащим между основными и привходящими, является в живописи время. В этом отношении живопись должна быть поставлена в некоторую параллель с музыкой. В живописи основным элементом является пространство и привходящим время, а в музыке как раз наоборот. Что касается времени в искусстве, то естественно, что избежать его невозможно, а то, чтобы видеть картину, нужно время. Картина состоит из разных частей, и нужно переходить с одной части на другую, надо смотреть последовательно. Когда художнику нужно пользоваться временем, он не обращает на это никакого внимания и не думает об этом, но это все совершенно не исследовано и подлежит исследованию. И зритель ходит глазами по картине налево, вверх, там останавливается побольше, там поменьше, переходит

ранственных искусствах» Александра
Шеншина (машинипись без указания времени и места чтения; фонд
ШЕНШИНА 1 #20-1-7).

глазами по живописной плоскости и наблюдает, и насколько мне удалось наблюдать в очень мимолетных поверхностных опытах, художник может заставить зрителя смотреть картину в известном порядке и даже заставить его останавливаться там дольше, там меньше; подробное исследование этого вопроса должно перейти в лабораторию. Вопрос этот очень важный не только в живописи, потому что он дает живописи новое, колоссальное, могучее средство выражения и обогащает живопись, но и потому, что этот вопрос связывает нас и перебрасывает какой-то новый мост между двумя великими видами искусства — между живописью и музыкой. Между живописью и музыкой существует органическое средство, и, кажется, такое сильное, что те различия, которые существуют, как будто еще больше сращивают их. Недаром многие теоретики и практики натолкнулись на вопрос о том, возможно ли перевести музыкальное произведение в живописное и обратно.

Итак, мы имеем перед собою основные элементы живописи. Такими основными элементами живописи являются два — это пространство и цвет. Время занимает общее положение под знаком во-

проса, положение неопределенное. Что же происходит с пространством и цветом в живописи? Какую силу дает пространство для живописного выражения художнику? Пространство превращается в живописи в пространственную форму, или в рисуночную форму, или, говоря обычным языком, в рисунок. Цвет переходит в живописи в цветовую форму, и для краткости можно сказать, в название цветности. Мы остановимся теперь на рисуночной форме, и я постараюсь только дать переход к тем мыслям, которые я отчасти не в состоянии точно оформить и которые требуют более тщательного изложения. Когда я говорю о рисуночной форме и о рисунке, нам представляется очень сжатая, простая форма рисунка. Это — точка. Она есть как бы праматерь всякой рисуночной формы. Это то, что производит впечатление крайней сдержанности, холодности и невыразительности. Невыразительность дает определенное звучание. В скобках нужно заметить, что выразительность и невыразительность термины неопределенные — неясные, я только протестовал бы против резкого разграничения, нужно тот и другой термины понимать относительно. Выразительность зависит не

§ 3:14

Ср. написанную Кандинским в 1919 г. для готовившейся (весьма недолго) к изданию в ИЗО Наркомпроса «Энциклопедии изобразительных искусств» статью «О точке» (*Избранные труды* II: 10–12).

§ 3:14

Кандинский, очевидно, имеет в виду так называемую пунктирную манеру гравюры на металле, в которой изображение создается мелкими углублениями в виде точек различной величины и глубины, наносимых специ-

альными инструментами (пуансон и др.)

либо прямо на поверхность пластины, либо на кислотоупорный грунт для последующего травления. Эта техника, используемая преимущественно для цветного или черно-белого воспроизведения живописи, должна была быть знакома Кандинскому еще со времен его работы в 1895–1896 гг. художественным директором в московской типографии Кушнерова.

только от самого присущего картине какого-то внутреннего духовного аромата звучания, присущего определенной форме, но и от того намерения, с которым данная форма берется в произведении. И так, каждый предмет в мире является живым, точно так же и каждая форма, и каждая часть формы, самая маленькая форма, без сомнения, живая, и мертвого нет ничего ни в природе, ни в искусстве, но в то же время высшее оживление, целесообразное оживление в форме является тогда, когда она берется из элемента, как одно слово из целого языка, когда она, как слово, подчиняется фразе и фраза подчиняется течению мысли. Таким образом, она является частью небольшой группы форм, которая опять сливается с большой группой форм, которая подчиняется в конце концов огромной группе форм, которая подчиняется на основах композиции. Мы можем себе представить точку обыкновенного вида, она обозначает законченный мир, к этой точке мы привыкли, она является определенным символом, и так мы ее воспринимаем, но стоит взять пустой лист бумаги и поставить где бы то ни было точку, это производит впечатление безразличное, как

будто бы ничего эта точка не выражает. Графически произведение может начинаться с точки, она может служить первым элементом. Мы, например, знаем более субъективный пример, такие гравюры, которые все были сделаны из точек, шедших одна за другой. ✕ Таким образом, точки могут дать достаточный материал для построения. Мы поставим себе точку на бумаге, которая постепенно растет, именно точку круглую, кружок, но это не правильно, она может быть и с определенными краями, не совсем правильной формы. Математически это неверно, живописно это правильно. В живописи под точкой разумеется минимальная форма, которую могут иметь разные художники, которая может носить разные движения, она может быть сплюснутая и так далее. Даже в такой минимальной, в самой мельчайшей рисуночной форме мы видим несколько центров выразительности. Эта точка получает толчок и катится, она получила один толчок и пробежала известное расстояние и остановилась. Мы получаем прямую.

Прямая производит впечатление точки, получившей определенное направление, получившей определенный, несколько ограниченный и как бы

холодный толчок. Здесь нет почти ничего драматического — толчок, движение и остановка. Вот это именно прямая линия. Она представляет, что эта прямая линия бежит и по пути наталкивается на препятствие, которое она не способна преодолеть, она сворачивает в своем беге в сторону и образуется угол. Несколько таких углов — и получается зигзаг или точка, получившая толчок, получившая разбег, неравномерный. С одной стороны получается полукруг, получается парабола. Здесь как бы несколько нажимов, которые могут быть справа, слева, с большой интенсивностью. Представьте, что вы имеете в распоряжении целый ряд таких точек и линий. Вот материал для художника в самом узком смысле слова. Если это будут линии, имеющие более геометрический характер, так художник получает возможность дать более чертежный характер. Если это будут линии, которые не имеют геометрического происхождения, здесь получится графика не чертежная, а свободная. В конце концов каждая прямая, но получившая несколько точек сопротивления и поэтому поворачивающая, может пробежать таким образом, что концы ее встретятся.

Таким образом, получится на пространстве, на плоскости определенное отрезанное известным образом пространство, то есть получится то, что называется в живописи плоскостью. Это будет третья рисуночная форма. Других рисуночных форм не существует. Третья рисуночная форма — плоскость, точно так же, как и линия, имеет несколько видов. Первый вид будет соответствующий геометрическому виду — это треугольник, квадрат и круг. Второй вид — ущемленная несколько, видоизмененная, урезанная, потерпевшая какой-то удар или толчок геометрическая форма — это ромб, параллелограмм и эллипсис. И наконец, те же самые формы, которые получились сильные нажимы, как бы сильное дуновение изнутри, где две силы — наружная и внутренняя — между собою борются, сталкиваются и где в конце концов все границы данной формы совершенно нарушаются, где какие-то силы толкают в сторону, так что они тянутся направо, затем влево и так далее. Целый ряд геометрических форм — которые возникают благодаря определенному внутреннему и внешнему сдвигу. И наконец, третий вид этих плоскостей живописных — есть вид сво-

§ 3:14

Пример с треугольниками, иллюстрирующими следующее ниже рассуждение о том, как изменяется абсолютная ценность рисуночной формы, превращаясь в относительную, когда эта форма выходит из свойственного ей положения, находит визуальное отражение иллюстрирует тремя схематическими рисунками в рукописном фрагменте «Термины» (*РЗКБ, НИ : ХХХ).

бодных живописных плоскостей, то есть таких, которые либо совсем не имеют геометрического происхождения, либо, если и имели, то до такой

степени потеряли связь со своим происхождением, что она уже не может быть понятна; приведу пример. Представьте на картине Балтийское море или Черное море. Вот вид свободных плоскостей. Такие свободные плоскости в конце концов могут быть расчерчены на геометрические плоскости, они могут быть разделены, и оказывается, что вся природа состоит из трех геометрических форм, из тех же треугольника, квадрата и круга. Это совершенно естественно. Таким образом, я думаю, что для характеристики рисуночной формы, для того, чтобы поставить этот вопрос и создать такой исходный пункт для обсуждения этих форм при дальнейшем расследовании, достаточно указать на три самых основных случая геометриальной формы треугольника, квадрата и круга.

Если сравнить эти треугольники между собою, мы увидим, что они чрезвычайно различны. Я мыслю равнобедренный треугольник, у которого все три стороны равны и углы равны. Такой треугольник мыслится обыкновенно стоящим на го-

ризонтальном своем основании. Если мы представим себе треугольник так отвлеченно, мы видим тяжелое основание при легкой верхушке и видим, что такой треугольник стоит крепко, проявляет очень большую устойчивость. В то же время эти три острых угла стремятся одновременно с равной силой в три разные направления; эти углы острые, и направление, самый дух, аромат этого движения является точно так же острым. Из всех трех фигур это самая острая, самая пикантная форма, самая горячая форма. Относительно движения мне придется вставить для избежания недоразумения. Очень много говорится в живописи и других искусствах про динамическое движение, противопоставляемое статическому. Если возьмем треугольник и поставим его вверх ногами на горизонтали, поставим на острие, мы получаем сразу из треугольника самую неустойчивую форму — кажется, только дунуть — и моментально треугольник свалится. Это положение неустойчивости настолько сильно, дает такой страшно сильный аромат, что оно ослабляет стремление треугольника в стороны. В этом положении чувствуется, как это устремление треугольника ослабевает. Вот что

происходит в отношении формы. На этом примере я могу указать, что так называемая абсолютная ценность формы моментально изменяется в относительную ценность, когда данная форма выводится из ее свойственного положения. Относительная ценность формы является одним из самых могучих средств выражения художника. На этом основывается композиция. Если сравнить треугольник с квадратом, получается уже меньшая устойчивость. Квадрат мыслится стоящим на горизонтали, его как будто легче взять и покачать, его легче опрокинуть, у него сверху донизу одинаковая тяжесть, его можно поставить на какую угодно из его четырех сторон. Тупой угол выражает тупое движение, ленивое, которое наружу действует очень мало, но тем не менее придает форме определенное движение. Движение в квадрате чувствуется особенно в сравнении с кругом, но если поставить квадрат на горизонталь одним из углов, так что ось квадрата будет вертикальной по отношению к горизонтали, получится большая неустойчивость, не меньшая чем в треугольнике. У треугольника в этом отношении тяжелый верх, но более легкий низ. Здесь очень

серьезный вопрос — вопрос о движении. Например, наклонный треугольник к горизонту имеет движение падающее или поднимающееся? Это вопрос серьезный. Наша молодежь в наших государственных мастерских очень над этим вопросом бьется, хочет выразить движение, но что это — падение или подъем? ✕ Наконец, третья форма — это круг. Круг по сравнению с треугольником является его антиподом, устойчив в высшей степени. На какую бы точку его ни поставили, он очень хорошо стоит — никакого движения, никакого стремления наружу нет, все как бы стягивается в центр, все как бы идет к какой-то глубине, к сосредоточению. Что касается ущемленной геометрической формы, я о ней говорить не хочу, потому что не хочу что бы то ни было исчерпывать, а хочу только поставить вопрос.

Относительно рисуночной формы нужно добавить, что здесь две рисуночные формы — одна самодовлеющая, это графическая форма, где рисунок сам по себе является окончательным средством выражения смысла и дальше ему больше ничего не нужно. Такой идеальный графический предмет выражается в двух цветах — чер-

✕ 3:14

Имеются в виду ГСХМ/ВХУТЕМАС, где Кандинский преподавал с 1918 г

ном и белом. Само совершенство формы выражено в смысле цвета. Здесь уже величина формы, цвет формы окончательный. Вы устанавливаете, например, что такая-то сдавленная форма по отношению к такой-то растущей, движущейся форме имеет такое-то отношение, и кончено. Больше здесь ничего нельзя прибавить. Это является в виде рисуночной формы, которая представляет как бы ложе, в которое должна влиться река живописи — цветность. Как канал — сначала делается канал, и когда он готов, сразу вливается вода и заливает его. Точно так же в живописи рисунок — не самодовлеющий, а живописный. Каз-
 15 дому живописцу известно, что маленькая форма от известного цвета может сделаться большой, большая форма от известного цвета может сделаться меньше. Это играет решающую роль в композиции, это дает бесконечное количество
 20 вариаций и возможностей. Всем хорошо известно, что цвет обыкновенно гораздо более радует человека, чем так называемая форма. Вообще, цветное любят гораздо больше, чем белое. Это видно в жизни всех времен, всех народов и всех слоев населения. Отсюда ясно, что цвет сам по себе по-

чему-то приятен, как-то воздействует. Есть цвета приятные и неприятные, подходящие и неподходящие, красивые и некрасивые, веселые, печальные и так далее.

Вопрос о воздействии цвета не так прост, как кажется с первого взгляда. Например, мы и сами делим живописные цвета на теплые и холодные. Что это за цвета, как они делятся? Теп-
 35 лые — те, которые склонны к красной части спектра, холодные — те, которые склонны к синей части, желтый цвет кажется более теплым, а синий более холодным, так что вопрос о действии цвета находится в ассоциации со спектром. Цветность вызывает представление и во всех дру-
 40 гих чувствах. Относительно слуха и говорить нечего. Существует вопрос о цветовом слухе, о цветной музыке. Нет никакого сомнения, что цвет вызывает представление в других областях чувств. Например, цвет издает известный аромат. Я сейчас
 45 не припомню, есть ли это на русском языке, но мне кажется, что благоухающая краска можно сказать. Затем, в смысле озарения получается осязательное представление. Если бы представить себе цвет
 50 в реальной форме на палитре или на картинах,

если впечатление влажности или сухости, тепла или холода дают впечатление жесткости и так далее, в конце концов цветность дает и вкусовые переживания. Я не думаю, чтобы можно было, например, объяснить ассоциацию вкуса, которую дает синий цвет. Люди, которые воспринимают цвет вкусовым образом, встречаются не часто, но безусловно встречаются. Мне приходилось читать об этом исследование одного из немецких врачей. ✂ Он описывал целый ряд таких лиц, которые воспринимают самым определенным образом цвет, переживают его вкусовым образом, может быть, и из присутствующих найдутся такие, которые это чувствуют. Так что цвет, попадая в человека через голову, вдруг заставляет откликнуться на него все пять чувств. Если рояль ударяют по одному клавишу, и все начинают звучать, то мы знаем, что и цвет, кроме теплых цветов, определенным образом действует на человека, и вовсе не через голову. Известно, что война, что топливный кризис действует энергично. Таким образом, цвет переживается очень определенно и резко выражено точно физиологически. И что эти физиологические переживания переходят на

психические переживания. Эти для живописца физиологические переживания живописцу не нужны, а ему нужны те переживания, которые возникают в нем благодаря этим физиологическим каналам. Здесь только вводится цвет в душу человека, который создает там известную вибрацию. Вибрации эти очень разнообразны и стоят в известном соотношении к вибрациям, которые вызывают в нас рисуночные формы.

Как существуют три основных рисуночных формы, так существуют три основных цвета — желтый, красный и синий. Как там, между тремя рисуночными формами стоит в середине квадрат, так здесь в середине стоит красный цвет. Синий и желтый цвет являются крайними противоположностями цветов, какие мыслимы, если не принимать во внимание белый и черный. Красный стоит особо, имеет связь как будто бы и с синим и с желтым, и неизвестно, куда его девать. Посмотрим на желтый цвет. Но сначала вообще о цвете. Если говорим просто желтый, то видим перед собою обыкновенно желтое, как очень неопределенное пятно. Ничего определенного, неограниченно. Мы можем мыслить себе цвет неограниченно. Живо-

✂ 3:14

Имеется в виду исследование дрезденского врача Франца Фрейденберга, о котором Кандинский писал в «Языке красок» (ii) и в главе v. «Действие краски», трактата «О духовном в искусстве» см. РІРК1, iii-207:12, а также iii-207:122 и iii-207:12.

пищец этот неограниченный цвет употребляет и должен ввести его в известную границу, которая называется рисуночной формой. Говоря о цвете, я прошу одновременно думать в трех направлениях: о цвете абстрактном, который мыслится, о цвете, который мы наблюдаем в природе и который не может обыкновенно передавать живописец, потому что нет у него средств, и третий — это тот, который на палитре у живописца, который зависит от всяких природных сил, которые дают материал для создания пигмента, и от условий развития техники. Мы знаем, что были краски до войны, которые в бесконечное количество раз превосходили своею чистотою настоящие, и те ужасные краски, которыми мы пользуемся сейчас. Когда я говорю о желтом, я хотел бы указать на следующие два основных свойства, присущие желтому. Во-первых, крайняя излучаемость желтого, стремление желтого разлиться, размазаться, перейти свои границы. Если сделать какую-нибудь форму — треугольник, квадрат — желтым на черном, то моментально желтое перельется через границы. Он кажется больше, чем на самом деле. Точно так же, хотя белое страшно съедает желтое,

так как с белым дает контраст, но и здесь видим, что желтое перельется. Это будет движение эксцентричное, от центра в стороны. Второе движение — стремление желтого цвета сорваться, броситься на зрителя, не удержавшись на холсте. Это диаметрально противоположность синему, который никакого стремления излиться наружу совершенно не имеет, где, напротив, чем больше на него смотрите, тем больше видите какое-то движение¹ внутрь, concentрическую углубленность.

Вот две крупных противоположности. Это будет первый порядок противоположений цветовых. В таком же отношении мы видим два других цвета — белый и черный. По поводу черного, вероятно, будет много разговоров как с представителями позитивной науки, так и с живописцами. Мы хорошо знаем, что белый цвет, как чистый белый цвет, не применялся в живописи. Импрессионисты говорили, что белого цвета нет, что он окрашен в теплый или холодный тон. Также и черный цвет запрещали, потому что и черного цвета нет. Когда потом появились... , когда стали брать предметы живописи, как самодовлеющие цвета, которые имеют свой внутренний аромат, свои внутренние

качества, тогда белый и черный цвет стали равноправными цветами. Раньше они были только в графических и в декоративных произведениях. Вот и белый и черный цвет находятся в крайнем противоположении друг с другом. Белый и черный цвет есть как бы молчание, ни тот ни другой ничего не говорят, ничего не выражают, а противоположность между ними та, что белый является каким-то живым, упорным сопротивлением, подвижным сопротивлением, а черный — просто провал, там молчание, ничего абсолютно. Поэтому на черном так хорошо выделяется каждый другой цвет. Вот получается второе противоположение. Эти два противоположения создают даже судьбу всех других цветов как производных, которые получают путем физического смещения, путем механического смещения в руках живописцев. Значит, каждый цвет может быть сам по себе теплым или холодным. Синий может быть теплым и желтый может быть холодным и так далее, и вообще каждый цвет имеет склонность к теплоте или холодному, подчиняется желтому или синему. В каждом светлом или темном цвете можно повысить теплоту, можно повысить свет. Следующая противо-

положность уже такой роли не играет, она является производной.

Теперь возьмем красный цвет отдельно. Когда вы мыслите абстрактно красный цвет, вы мыслите цвет, вроде цвета красного флага. Красный цвет стоял совершенно одиноко как в этом противоположении, так и в общем цикле цветов. И он может быть теплым и может быть холодным. Он может уходить к желтому и может уходить к синему. Желтый может необыкновенно повышаться, благодаря освещению, и в конце концов переходить в белый. Понизить его никогда нельзя. А красный имеет свойство и то и другое — теплый красный цвет имеет способность в высшей степени повышаться, холодный — в высшей степени понижаться. Вот этот цвет, который занимает такое странное положение, будет ли он теплый или холодный, все равно он не имеет никакого устремления в сторону, он не имеет никакого устремления внутрь, но имеет в то же время страшную интенсивность, какую-то внутреннюю силу, какую-то очень большую непрерывную, равномерно разливаемую энергию. Желтый — это какая-то сумасшедшая энергия, а красный — нет, там элементы в высшей

§ 3:14

Вотliche от трактата «О духовном в искусстве», где вопросу о применении цветового света при лечении нервных больных посвящен пространственный пассаж из главы в немецких и второй русской редакциях (см. НН: ХХХ х и комм. ХХХ х), Кандинский здесь лишь вскользь приводит примеры из хромотерапии. Это, однако, не говорит об ослаблении его интереса к такого рода практике.

См., например, в «Схематической программе Института художественной куль-

туры по плану В. В. Кандинского» (1920):

«В исследовании должно быть применено большое разнообразие подходов, объединенных, однако, указанным выше общим подходом воздействия цвета на психику. Тут следует собрать уже имеющийся материал в различных науках, так или иначе работающих над цветом, а также привлечь к совместной работе специалистов этих наук, информированных о целях работ института над цветом. Среди наук указанного рода можно в первую очередь указать на физику, физиологию, медицину (глазные

болезни, хромотерапия, психиатрия и т. п.), а затем обратиться к оккультному знанию, в котором можно найти ряд ценных указаний в сверхчувственных переживаниях» (*Избранные труды* II - 50). В своих лекциях в Баухаусе Кандинский также черпает из хромотерапии примеры физиологического воздействия цвета на живых существ (растения, животные, человек: ускорение или замедление роста). См., в частности, в недатированной записи (ок. 1909) «Фиолетовое стимулирует рост лягушек, улиток, рыбы из икры. Красное и зеленое тормозят этот

степени устойчивые, которые держатся без конца. Этот кипит непрерывно внутри, как котел, синий уходит в глубину, проваливается, глаз там совершенно утопает, красный — ничего подобного: кипит и не пускает в глубину. Вот это свойство красного дает мне право противопоставить красный зеленому. В красном все на месте происходит, и в зеленом на месте. В зеленом происходит абсолютное равновесие между желтым и синим. В это зеленое вводится синее, в конце концов получается равновесие, получается, что обе силы парализовались взаимно, эксцентрическое и концентрическое движения парализовались. Здесь полный, абсолютный покой, идеально зеленый цвет — выражение идеального равновесия. Страшно приятный с этой стороны цвет. Утомленному глазу хорош зеленый свет. Затем психологи указывают, что и переутомленным и душевнобольным вреден красный свет и очень хорош зеленый. ✕ Зеленый свет успокаивает, а красный возбуждает. В то же время в живописи зеленая гармония становится утомительной, она слишком спокойна, слишком мало активна, слишком вяла. Но это равновесие совершенно не по-

хоже на равновесие, которое образует другая пара противоположностей — белый и черный, потому что, если смешаете в абсолютном равновесии белое и черное, получается покой и совершенно мертвое. Там непрерывное сопротивление вялое, и эти провалы — черное — они дают слишком мертвенное, в котором никакой активности не ожидается, там нечего ждать. А зеленый — там желтое и синее, там не уничтожено движение, а только замерло. Чуть немного желтого — и получается движение. В смысле живописи мы почти не имеем идеального зеленого цвета, нам приходится делать его на палитре, но никогда мы не получали. Таким образом, я делаю противоположение между красным и зеленым благодаря тому, что там и здесь происходит движение на месте. Мы получаем производную из двух основных. Если взять красное с внутренним кипением и начать больше этой активности внешней прибавлять, прибавлять желтого, сразу поднимается звучание. Это просто музыкально слышно, что получается, когда смешивается оранжевый цвет с красным — получается большая активность.

Затем, если мы возьмем красный, и не теплый, а

рост. Действие белого нормализует. Растения развиваются плохо под влиянием светло-синего, несколько лучше под влиянием зеленого, лучше всего — красного. Щенки испытывают влияние, в порядке убывания: красного — оранжевого — зеленого — синего — фиолетового. Особенно апатичными позади стекла, окрашенного в зеленый цвет, свирепыми и упрямыми позади красного стекла» (*Cours du Bauhaus* - 69—70).

холодный, при этом теплый красный нельзя сделать холодным — он гаснет, умирает. Холодная краска еще более охлаждается при помощи синего. Эта темная... в характере лазури это страшная глубина. Вводя туда синее, мы получаем большее углубление, пока не получаем равновесия между... и ультрамарином, который даст великопепный фиолетовый цвет. Он интересен, потому что очень мало наблюдается в живописи. В последнее время он почти не виден. Он одно время вышел довольно триумфально у импрессионистов, которые стали вводить теплоту в синее и получили фиолетовые тона. И современные художники должны пользоваться с большою точностью этим цветом, и В. В. Рождественский такую вещь предлагал. До известной степени это понятно. Фиолетовый цвет есть погашенный, не похожий совершенно на живой. Здесь какое-то печальное успокоение. Теперь гораздо больше гармония желтого, теплого красного, более поверхностных цветов. Но фиолетовый явится, он начинает являться в живописи с большим упорством и с большою силою, и думаю, что явится еще больше, когда художник сможет углуб-

ляться в свои произведения не потому, что ему трудно жить, а потому, что просто он не имеет возможности в достаточной степени выносить в себе произведение. Оно его сразу поражает, и он его сразу выстреливает. Получается так. Красный, уходящий в теплый, в оранжевый, и красный, уходящий в холод, в фиолетовый. Этим кончается весь мир простых цветов. Больше ничего нельзя получить. Это противоположения первого порядка и второго порядка. Я не хочу в подробности входить, мне хотелось бы установить только самый подход мой и припомнить еще то, что я говорил вначале — это именно о вопросах конструкции и композиции. Нужно представлять так, что все, что я сказал, я сказал только условно, также и все слова, которые я употреблял. В смысле, скажем, движения линии, движения рисуночной формы. Здесь наблюдаются три разных момента: самая сущность данной формы, самая сущность треугольника, самая сущность желтого цвета и так далее, затем специально время. Это темп движения этой линии, музыкально выражаясь. Можно это назвать — аллегро, темпато, модерато, и третье — положение линии в общем ее движении. Так, линия ве-

№ 3:14
Рождественский, Василий Васильевич (1884—1963).— живописец, один из создателей (1910) и участник объединения художников «Бубновый валет»; после революции преподавал в ГСАХ и участвовал в организации Совета мастеров (1919—1920) и в преобразовании его в ИНХУК (1920), где получил статус члена-корреспондента. В качестве «гостя» участвовал в заседаниях Секции монументального искусства ИНХУКА 6 и 20 октября 1920 г. при обсуждении понятия времени в музыке и в живописи (Хан-

Магомедов ИНХУК. 333—339, 346, см. также № 122-12).

№ 3:14
Кандицкий имеет в виду экспериментальные работы композитора Александра Шеншина, выпускника историко-филологического факультета Московского университета по отделению истории искусств и археологии. В конце 1910-х гг. он начал заниматься исследованием аналогий в построении и в восприятии временных и пространственных форм на примере сравнитель-

ного анализа скульптуры Микеланджело «Мыслитель» («Penseroso»), картины Рафаэля «Обручение» («Sposalizio») и посвященных этим произведениям двух одноименных фортепианных пьес Ференца (Франца) Листа; тогда же была начата работа «Икона и песнопение» (не завершенная). Интерес к такому рода исследованиям появился у Шеншина благодаря его занятиям историей искусства у Владимира Мальмберга и Александра Назаревского, занятиям музыкой у Болеслава Яворского, а также чтением работ Адольфа фон Гильде-

селя может так и так идти, и в зависимости от того, как идет, ее веселость может умалаться или повышаться.

5 Все эти элементы, вместе взятые, которые я наметил так обще и поверхностно, представляют из себя тот арсенал средств выражения, которыми оперирует живописец. Я упустил еще самую материальную плоскость, Какие качества эта матери-
10 альная плоскость имеет сама по себе? Лист бумаги или холст, но это можно отнести к основным элементам в живописи, так и конструкции. Его можно отложить, но это вопрос очень серьезный, на который очень мало обращалось внимания. В заклю-
15 чение я хотел бы сказать, что все мои определения, как веселый, упорство — условные. Я пользуюсь данным средством, потому что нет другого средства, нет другого способа, которым можно выразить то, что чувствуешь, когда оживает тот или
20 другой рисунок, тот или иной цвет. Есть еще другой способ — это музыкальный способ, но здесь нужна специальная работа относительно перевода известного цвета в известный звук. Над этим уже работают давно, и я надеюсь, что это приве-
25 дет к благоприятным результатам. Вопрос в том —

возможно ли все выразить графически? Да, возможно. Можно все веселое выразить графически, можно все грустное, все трагическое, и хорошую погоду, и революцию, и плохое здоровье можно выразить графически. Но это только перевод с одного языка на другой. Можно перевести, предположим, и Шекспира с английского языка на русский, но это не будет точно Шекспир, а здесь
35 разница еще больше, потому что, помимо основного звучания, которое, может быть, параллельно найдем в другом искусстве, помимо параллельности этого звучания в музыкальном тоне, существует еще какой-то плюс, который свойственен
40 этому цвету и который уже нам перевести невозможно. Этим объясняется то, что существует целый ряд искусств, и на этом основывается одна из величайших проблем нашего времени, которой наша Академия посвящает и будет посвящать
45 большое внимание, — это вопрос синтетического искусства. Если основное звучание к красивому есть А, а этот маленький плюс в живописи есть В, то получается А плюс В... (формула)...

Вот как обогащается это параллельное звучание, о котором мечтал Скрябин. ✕ Это показывает,

бренда (Беляев Шеншин 6—7).

В 1920 г. Шеншин активно участвовал в работе возглавляемой Кандинским Секции монументального искусства ИНХУКа, в которой проводились исследования взаимодействия искусств, прежде всего живописи, музыки и поэзии. Совместно с Надеждой Брюсовой Шеншин должен был разработать программы занятий по музыке и опросные листы: сам Кандинский составил такой опросный лист по живописи, который был опубликован ИНХУКом отдельной листовкой (перепечатание — *Избранные труды*

и 64—67). 30 июня 1920 г. композитор выступил на заседании Секции с докладом «Pensiero e Spazio» в пластических искусствах и в музыке», в котором демонстрировал построенные им графические схемы пьес Листа. Накладывая кальки с этими схемами на соответствующие им фотографии «Мыслителя» Микеланджело и «Обручения» Рафаэля, он доказывал их соответствие «пропорциям картины и скульптуры», выявляя аналогии между временной и пространственной формами. 13 октября того же года композитор уча-

ствовал в обсуждении доклада режиссера Евгения Павлова «О танце», где особо останавливался на «взаимотношении временной и пространственной формы в танце» (см. Хан-Магомедов ИНХУК 346, 348—349, 353—354).

Работы Шеншина были созвучны устремлениям Кандинского, они напоминали художнику его собственные эксперименты по взаимодействию и взаимосочетанию (синтезу) различных искусств — этими экспериментами он занимался зимой 1908/09 г. в Мюнхене вместе с композито-

что это вовсе не кончается простым арифметическим движением, что вот звучит, что такое-то расщепление, но это не только дает сложение, но и умножение, это дает колоссальный подъем. Я жил за границей, и получил одновременно письма из Москвы и из Лондона. Здесь было поставлено довольно примитивно, там, в Лондоне, довольно серьезно, и там публика была совершенно потрясена до основания. Зал был заполнен соответственным светом, как хотел Скрябин. Получилась неожиданность. Публика, которая шла очень скептически, была охвачена и потрясена. Переживание получилось громадное. ≡ Представьте теперь, что к этому приближается принцип параллельности, принцип крайнего противоположения или контраста, когда в музыке наблюдается повышение и в то же время колоссальное падение в живописи. К этому приближаются движение и танцы, к этому может быть приближена поэзия. Представьте себе, 20 какое может получиться синтетическое произведение или, как говорил Вагнер, монументальное произведение, которое составится из этих всех начал, вместе взятых. Мне кажется, что вопрос синтетического искусства должен изучаться, вна-

чале по крайней мере, именно таким путем, который я указал. Кроме того, что надо взять по возможности основные элементы разных искусств, их 30 нужно выделить, исследовать их природу всеми доступными нам средствами, как силами профессионалов и всеми силами и средствами позитивной науки с самых разнообразных сторон, с точки зрения конструкции, композиции. И для того, чтобы связать все это в одно целое, — я говорю о 35 крайне утопическом идеале, — для того, чтобы найти общий корень и по этому общему корню найти различие, которое не дает возможности существовать синтетическому искусству. В одном из заседаний было высказано соображение, что хорошо ли так решительно подходить к искусству. Я 40 думаю, что этот вопрос ликвидирован вполне. На всякий случай скажу, что всякая теория искусства смотрит назад всегда, она является выводом из того, что было, и не может предсказать того, что 45 будет, потому что будущее всегда бывает эволюционное и в то же время революционное. Всегда большое искусство как бы сбрасывает все, что было раньше, и строит новое, а перспектива историческая должна только сделать маленький 50

ром Фомой Гартманом и танцовщиком Александром Сахаровым. В докладе на Первой Всероссийской конференции заведующих подотделами искусств (декабрь 1920) Кандинский с воодушевлением говорил о том, что эти эксперименты доказывают «возможность перевода с одного языка искусства на другой» (*Избранные труды* II: 68–69). Верный сторонник Кандинского, Шеншин в феврале 1921 г. вышел вместе с ним из ИНХУКа; он активно участвовал в создании РАХН (см. II: 207: 12), действительным членом которой стал с момента ее образо-

вания, продолжая и там заниматься темой сравнения музыкальных и живописных форм. 16 мая 1922 г. композитор выступил в Секции изобразительных искусств с докладом «Pensiero у Листа и Микель Анджело». После отъезда в Германию Кандинский остался с ним в переписке (письмо Шеншина Кандинскому от 12 октября 1926 г. хранится в ф.к) и продолжал его упоминать в своих последующих работах («* и». Кое-что о синтетическом искусстве», 1926; см. *Избранные труды* II: 267 прим. III).

≡ 3: 14
О концепции монументального произведения у Кандинского и его полемике со Скрябиным и Вагнером см. в главе VII, «Теория», второй и третьей немецких редакций «О духовном в искусстве» (изд. I, II: 207: 12 сл.) и II: 207: 12.

шажок дальше. Так что этого бояться нечего. Что касается до синтетического искусства на практике, я с невероятным нетерпением жду, когда появится внутреннее звучание — цвет, внутреннее звучание — звук, внутреннее движение — живопись, музыка и танец.

*
*
*

ЗИМИН. ✗ Весьма интересный доклад В. В. во многих отношениях, хотя и очень сжатый, вызывает во мне некоторые мысли, которыми я хотел бы поделиться. Заранее прошу извинить меня за некоторую беспорядочность изложения моих мыслей. Они возникали не в плане тезисов доклада, а в значительной степени переварившись в психике моей, поэтому, может быть, покажется по первому взгляду не совсем в системе. В. В. упомянул о том, что терминология в искусстве, терминология в науке об искусстве еще очень сбивчивая, очень неясная, спутанная. Мне кажется, что нельзя гово-

рить, что вообще в искусстве. В некоторых из ветвей искусства мы найдем большую неясность и сбивчивость, но в музыке, в искусстве, в котором мне приходилось до сих пор жить, в последние полстолетия ученые и музыканты усиленно работали над терминологией, и все-таки кое-что в этом смысле удалось сделать. Как раз в музыке и в науке о музыке терминология становится уже более определенной. Так что такой пессимистический взгляд В. В. на терминологию в искусстве вообще по отношению к музыке мне представляется не совсем соответствующим, так как все-таки в музыке устанавливается постепенно сравнительно очень точная терминология, в особенности со времени исследования Гельмгольца ✗ и его продолжателей.

Что касается самого доклада, то В. В. упомянул о трех элементах в искусстве: элемент индивидуальности, элемент народности и времени и элемент стиля. Тут мне невольно пришло на мысль сравнение с теми же элементами в музыке. И вот как раз в музыке я считаю, что индивидуальные выражается в ней в бесконечных отклонениях от правильности форм, в бесконечных отклонениях от формальности, в особенности формальности,

✗ З: 14

Зимин, Петр Николаевич (1890—1972), — музыковед, инструментовед. В 1915 г. окончил Петроградскую консерваторию по классу фортепиано, в 1916 г. — естественное отделение физико-математического факультета Петроградского университета. С 1920 г. жил в Москве, служил в МУЗО Наркомпроса; с 1921 г. — научный сотрудник Государственного института музыкальной науки (ГИМН). Преподавал в Московской консерватории курс инструментоведения.

✗ З: 14

Имеются в виду исследования немецкого физика Германа Гельмгольца в области физиологии акустики, а именно, разработка резонансной теории слуха, на основе которой он создал учение о слуховых ощущениях, о голосе, о музыкальных инструментах. «Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik» («Учение о звуковых ощущениях как физиологическая основа теории музыки», 1863). Обратим внимание на то, что среди самых первых вопросов,

обсуждавшихся в Президиуме Научно-художественной комиссии (Академия художественных наук), был вопрос об организации заседания памяти Гельмгольца: см. протокол заседания Президиума от 26 августа 1921 г. (Фонд ГАХН Президиум #1-3).

вызванной тем способом запечатления музыкальных явлений, тем способом их написания и начертания, который до сих пор практикуется. Музыка как раз не нашла этого соответствия между написанием и тем, что она хочет выразить, не нашла такого слияния этих двух элементов, как в живописи. Картина, живописное произведение — оно, с одной стороны, представляет собою способ выражения известных переживаний, с другой стороны, отражение этих переживаний и отражение, не отделимое от этого способа в значительной степени. В музыке же это невольно отделяется. Мы не можем считать 5-линейный нотный стан с написанными на нем значками за это выражение. И музыкант в своем индивидуальном творчестве оживляет это иерархическое письмо тем, что отступает от формализма 5-линейного нотного стана. Этими отступлениями он и вносит свою индивидуальность. Элемент народности и времени тоже, конечно, в музыке проявляется. Взять хотя бы такое сравнение — Брамс и Бородин достаточно яркие индивидуальности, на которые влияла как раз народность. Или, например, Моцарт и Лист. На них влияли и народность,

и время. Время обогатило искусство Листа в значительной степени такими приемами, такими формами, о которых не знал Моцарт. Но оба они одинаково равноценны. Наконец, элемент художественный, конечно, присущ нашему живому творению, и, быть может, он внешне выражается в постоянном стремлении к какому-то художественному прогрессу. Этот прогресс не соответствует стремлению к материальному прогрессу, которое мы наблюдаем в жизни, это есть какое-то особенное устремление, устремление в какие-то неведомые, не осознаваемые, может быть, художником сферы, но несомненно как раз этот элемент художественного и есть отражение какого-то прогрессивного движения художника к манящим его далям. Живопись имеет перед искусствами, в частности перед музыкою, то преимущество, что произведение живописи, результат искусства, сохраняется и сохраняет свою художественную ценность на другие времена, сохраняет почти что навеки. Мы теперь созерцаем произведения древности; переживаем от них наслаждение, между тем элемент музыки быстро текущий, быстро потухающий, остается самое большое воспоминание

от того или иного живого творческого исполнения музыкального произведения. Остается, наконец, традиция исполнения хотя бы сонат Бетховена, и мы имеем традиции исполнения известных пианистов, известной школы, но как исполнял их сам Бетховен, мы даже догадываться не можем. И вот музыкальная наука, музыкальная техника стремится также к тому, чтобы запечатлеть возможно точнее и на возможно более продолжительный срок живое музыкальное произведение, запечатлеть его таким образом, чтобы возможно было повторение этого живого творческого музыкального исполнения. Мы сейчас видим, например, усилия ученых и техников-музыкантов во многих странах к запечатлению звучащего произведения. Мы такое же впечатление получали уже в значительной степени в фонографе и граммофоне. Они дают подлинную запись музыкального произведения, запись, конечно, на ином языке, которую нужно расшифровывать, но тем не менее при расшифровке они дают звучание произведения, приближающееся к подлинному творческому звучанию. Существуют и другие способы запечатления творческого музыкального произведения, в

некоторых отношениях может быть более совершенные. Мне кажется, что мы сейчас в области музыкальных технических исканий стоим на пороге той эпохи, когда творческие стремления найдут себе запечатление, найдут запечатление на длительный период времени. То, что в живописи давалось само собою, без особых усилий, то здесь приходится добывать большим трудом.

Я хочу остановиться на определении точки, о котором говорил В.В. Физиологическое определение точки предполагает то, что мы не в состоянии воспринимать математическую точку. Мы за точку можем воспринять только известную малую поверхность, опять-таки в зависимости от расстояния и от угла зрения. Мы как точку можем воспринимать такой предмет, который вмещается приблизительно в угол в 1 минуту. Затем тут большую роль играет яркость и связанная с нею иррадиация. В.В. указывал о свойстве предметов на темном фоне оказываться как бы вылезавшими из своих пределов. Это так называемое явление радиации. То, что мы видим на молодом серпе луны. Это объясняется физиологическим восприятием света нашей сетчаткой и отчасти рассеянием света

прозрачную часть нашего глаза. Так что определение точки — чрезвычайно благодарная задача для физиологического исследования в искусстве. Затем относительно цветов. В.В. указывал на теплые и на холодные цвета. Тут есть связь с физическими свойствами цветов и с физическими свойствами спектра. Теплые цвета, мы знаем, тяготеют к оранжевому, желтоватому, красноватому. Мы знаем, что в физическом спектре за красную часть спектра оказывается невидимый инфракрасный цвет, обнаруживающий наибольшее тепловое действие, повышение температуры. Наоборот, за ультрафиолетовую часть спектра такого повышения температуры не обнаруживается, и по контрасту с теплою инфракрасной частью спектра эти цвета кажутся холодными, так что это сопоставление, может быть, позволит нам объяснить ту терминологию, которая установлена относительно теплых и холодных цветов. Затем интересно, что если мы сопоставим цвет красный с зеленым и желтый с синим и противопоставим различные комбинации друг другу, тут можно различать цвета на отражение и цвета на прозрачность. Мне невольно вспоминается сопоставление

с тою цветною съемкою и с мельчайшей цветной мозаикой, которую употребляют на цветной фотографии. Под микроскопом они кажутся цветной мозаикой, составленной из мельчайших равномерно расположенных зеленого, фиолетового и оранжевого цветов. Мы не находим здесь основных цветов — красного, желтого и синего, о которых говорил В.В., а прозрачный фиолетовый, оранжевый и зеленый. При рассмотрении этой пластинки глазом мы находим равномерно расположенные цвета без какого-нибудь преобладающего светового оттенка. Оказывается, что та богатейшая гармония красок, которая получается при рассматривании пластинки на прозрачность, она получается из бесконечного образования этого сочетания цветов. Красный цвет получается при сочетании оранжевого и фиолетового при исключении зеленого. Так что на прозрачность сложные цвета фиолетовый и оранжевый дадут просто красный цвет, о котором говорил В.В. Физически это объясняется просто таким образом, что фиолетовый заключает в себе элементы красного и синего, оранжевый — красного и желтого. При рассматривании на прозрачность фиолетовый и

№ 3:14
Бакушинский, Анатолий Васильевич (1883—1939), — искусствовед, известный своими трудами в области теории и практики эстетического воспитания, психологии творчества и психологии восприятия искусства, работами о скульптуре и народном творчестве. Закончил Юрьевский (Тартуский) университет (1911) и Московский педагогический институт им. П.Г.Шеллапутина (1914). С 1917 г. — хранитель Цветковской галереи, разработал методику музейной экскурсии. Действительный член РАХН/ГАН с мо-

мента ее образования, в 1922 г. сменил Кандинского на посту заведующего Физико-психологическим отделением Академии, стоял во главе Комиссии по изучению примитивного искусства (подробнее об этом см. № 122-12). Кандинский поддерживал связь с Бакушинским до конца 1920-х гг. В библиотеке художника, хранящейся в ф.к, сохранилась книга Бакушинского (*Бакушинский Художественное творчество и воспитание*) с дарственной надписью автора, датированной 1925 г., и оттиски двух его статей с дарственными

надписями 1929 г. (см. Бакушинский Современная русская скульптура, он же Формальное разрешение мотива «шестьдесят» у Серова).

синий друг друга исключают и дают ощущение либо белого, либо черного цвета, и остается ощущение одного красного цвета, который выступает со всею силою. В противоположность этому мы имеем цветную печать, цветную автотипию, посредством которой печатают цветную репродукцию. Так как тут играет роль отражение цветов, мы имеем не фиолетовый, оранжевый, зеленый цвета, при сочетании которых вы не могли бы получить всей гармонии красок, мы здесь имеем красный, синий и желтый цвета.

БАКУШИНСКИЙ. ∞ Мне хотелось бы предложить некоторые группировки, которые желательны были бы для разработки. Все то, что намечено В. В. относительно элементов в изобразительном искусстве, можно было бы распределить на четыре группы. Первая группа психофизиологических элементов, всего того, что связано с ощущениями и с тем психическим нашим содержанием, которое идет уже за порог ощущения, но не превращается в так называемое представление, не обладает очень большим количеством сложных ассоциаций. Вот эта группа психофизиологических элементов

должна заслуживать всякого исследования, особенно экспериментального. В этой области ничего абсолютно ни за границу, ни здесь сделано не было. Затем вторая группа работ, чрезвычайно важная группа, это исследование над всем тем, что в произведении искусства с его переживаниями связано с представлением более или менее сложных, находящихся за порогом ощущения и тех первичных элементов, которые непосредственно связаны с этим ощущением. Сюда можно отнести проблему пространства, проблему времени, проблему изобразительности, проблему иллюзорности и проблему сюжета. Тут страшно важно расчленить все эти отдельные проблемы и подвергнуть соответственной экспериментальной обработке, причем эта обработка должна быть произведена в двух разрезах: один разрез теоретический, а другой разрез в порядке историческом. Чрезвычайно важно, как те или иные психофизиологические элементы воспринимались, как конструировались, как действовали в эпоху Возрождения, в эпоху египетского и греческого искусства, в эпоху современного искусства и так далее, как постепенно в эволюционном порядке

одни наслоения шли над другими. Вот два порядка, и в этой связи я предлагаю наметить заинтересованных людей, которые взялись бы за эти проблемы.

МАШКОВ. ✖ Когда делается доклад или читается лекция, то говорят: ах, как это интересно, или — ах, как мне нравится. Вот тут-то и нужно было бы спросить: если вам нравится и если понимаете, то потрудитесь объяснить. Вот инженер говорит, что этот паровоз плохой, и доказывает, что этот паровоз хуже, чем тот. Здесь желательно, чтобы понималось так же, как понимается инженером. Нужно поставить дело не так, что как на выставке или в гостиной что-то неизвестно почему нравится. Докладчик указал, что у нас путаница в терминологии, и комиссия по терминологии должна достичь чего-нибудь в этом смысле. В.В. сделал доклад об элементах живописи, но Вы, В.В., говорили не об элементах живописи, Вы только чуть-чуть коснулись их, а говорили о чем-то другом. Не знаю, так ли будет это Вами понимаемо — живопись, как формальная сторона, как форма, независимая от содержания, потому что живопис-

ное произведение только живописное, и плюс еще содержание, бесконечное содержание может быть в этих живописных формах. Здесь Вы говорили об элементах живописи, а не об элементах психологических и других. Это уже другие элементы, совсем не живописные. Вы называли, например, элемент красочного материала. Это не совсем так, потому что элемент живописный и который зрительно воспринимается, он, может быть, даже определенно не выражает психологическую сторону. Что касается материала, то материал этот — нечто другое. Я считаю, что все то, что вы говорили о внутренней психологии, то внутреннее, что не только зрительное, цветное и так далее... Конечно, форма и содержание неразрывны. Потом Вы говорили о форме рисуночной. Вот все эти места я не знаю, когда будет такой доклад, когда можно будет действительно объяснить и доказать, что это так, а не иначе. Вы в одном месте сказали, что Сезанн сказал так, что в геометрических формах квадрат, треугольник и круг, — это не точно. Сезанн не говорил так, он сказал, что в телах шарообразных. Треугольник и квадрат — это не суть тела, двухмерные не тела, а

✖ 3:14

Машков, Илья Иванович (1881—1944), — живописец; учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1900—1909), был членом-учредителем объединения художников «Бубновый валет» (1910), участником других объединений — в частности «Мира искусства» (с 1916). Кандинский познакомился с Машковым в октябре 1910 г. в Москве, во время подготовки первой выставки «Бубнового валаета». Рассказывая Монтер о своих оживленных спорах с «бубнововалетцами», Кандинский отмечал, что

Машков «произнес целую речь против философии в искусстве», однако при обсуждении современного состояния живописи нашел с ним полное взаимопонимание (см. письма Кандинского к Монтеру из Москвы от 19 октября/1 ноября и 20 октября/2 ноября 1910 г.). После революции Машков, как и Кандинский, работал в ИЗО Наркомпроса (1918—1919) и, кроме того, с 1918 г. преподавал в ГСХИ/ВХУТЕМАСе; участвовал в организации Совета мастеров (1919—1920) и в преобразовании его в ИНХУК (1920). Действительный член РАХН (1921),

принимал участие в работе ее Секции изобразительных искусств (1922—1923).

✖ 3:14

Машков имеет в виду знаменитое место из письма Сезанна Эмилю Бернару о том, что нужно «трактовать» природу «посредством цилиндра, шара, конуса»; Сезанн там утверждает, что в «восприятии природы для нас важнее глубина, чем плоскость» (Бернар Сезанн — 60—61). Отметим, что воспоминания Бернара о Сезанне с письмами к нему Сезанна были переведены на русский

трехмерные—тела. ✕ Поэтому-то и произошло все происшествие Сезанна, что он указал, что это тело и нужно их мыслить, как тело, как предмет

трехмерный, а не как двухмерный. Как раз эта тема мною разрабатывается.

ЮОН. ✕ Доклад имеет большую научную ценность. В.В. подходил к предметам живописи, расчленяя их на отдельные элементы. В дальнейшем изложении своего доклада он откидывает все то, что относится к содержанию, к капризам творчества, и оставляет только те элементы, которые он обособливает и определяет со строго научной точки зрения, то есть элементы линейные или рисуночные, как он называет, и цветовые формы. Исходя только из этих двух научно обоснованных элементов и научно определенных элементов, он и составляет всю свою дальнейшую теорию. Я считаю, что подходя именно таким образом, строго научным, к живописи, оставляя в стороне содержание, фактуру и творческие подходы и творческие капризы в создании картины, оставляя исключительно изучение чисто живописных, чисто красочных воздействий на человека, а также и воздействие форм,

которое в дальнейшей лабораторной работе может быть очень обстоятельно разработано, стоя только на этом пути, действительно можно прийти к так называемому синтетическому искусству, то есть к связи и соединению искусств между собою, к усилению элементов одного искусства искусством другим. Так, например, элементами живописного искусства можно усилить воздействие музыки. Нечто аналогичное можно было бы найти и по отношению к другим искусствам. Я считаю, что тот путь, который указан, несомненно верен и он единственный. То изящное, очень остроумное сравнение плоскостных форм при помощи треугольника, квадрата и круга очень остроумно раскрывает ту систему, которая в дальнейшей лабораторной работе могла бы быть проделана по отношению к воздействию формы вообще. Точно так же очень верная и меткая характеристика воздействия каждого отдельного цвета, исходя из двух противоположений—синего и желтого, то есть основываясь опять на чисто научном подходе, на перспективе. Это и есть самый верный путь для того, чтобы сделать соответствующий научный же вывод, который поведет

язык еще в 1912 г. «бубнововалетцем» Петром Кончаловским, с которым, как и с Машковым, Кандинский познакомился в октябре 1910 г. в Москве.

✕ З: 14
Юон, Константин Федорович (1875—1958), —живописец и теоретик искусства; закончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества (1898), был членом объединения художников «Мир искусства» и одним из учредителей «Союза русских художни-

ков»; до 1917 г. руководил художественной студией в Москве (совместно с Иваном Дудиным). После революции—заведующий Живописной секцией ИЗО Наркомпроса (1920—1921); активно участвовал в организации Совета мастеров (1919—1920) и преобразовании его в ИНХУК (1920). Выработал для ИНХУКа параллельно предложенной Кандинским программе теоретических исследований собственный «План деятельности Института художественной культуры», согласно которому, целью работы ИНХУКа должно было стать «создание Большого

стиля и Большого Искусства Нашего Времени путем установления тесной связи между всеми видами Искусств с одной стороны и Промышленностью и Фабрично-заводской деятельностью с другой стороны». Одобренный сначала как программа «практической деятельности» ИНХУКа, этот план был в конце концов отклонен (Хан-Магомедов ИНХУК: 337—340). Юон работал позднее в Научно-художественной комиссии, был действительным членом РАХН/ТАХН со времени ее основания, членом Секции изобразительных искусств

затем к воссоединению с другими искусствами. Тут укажу некоторую деталь, что В.В. излишне останавливался на белом и черном цвете, так как в белый в теории о перспективе и о дополнительных цветах уже включены остальные, ибо белый есть совокупность всех цветов перспективы. Черный же в чистом виде действительно не существует, ибо перед черным всегда есть воздушная среда. Об этом можно вообще не упоминать, и этим самым его общетеоретический подход был бы еще более упрощен и еще более был бы в чистом виде. Так что схематическая часть этого плана безусловно научна, и он единственно может быть приемлем и верен. Эта теория дает вывод строго научный, никаких других выводов, выводов в области свободной творческой работы быть не может. В.В. дает довольно стройную систему в практическом применении тех научных выводов, которые безусловно из этой системы можно сделать, получилось бы совершенно новое искусство, синтетическое искусство, где вновь понадобилось бы творить для того, чтобы применять то, что составляло предмет научных выводов, то есть понадобилось бы вновь то чувство меры и тот творческий

элемент, который именно составляет загадочную и непреодолимую ни с какой научной стороны тайну. Эта тайна вновь понадобилась бы, тайна творчества для того, чтобы приложить эти выводы уже к созданию нового типа искусства, так называемого синтетического.

МАШКОВЦЕВ. ✂ Я очень пожалел, что сегодняшний доклад прошел без иллюстрации. Идеальную иллюстрацию к его докладу могли бы явиться картины В.В. Когда он говорил о каком-нибудь цвете, когда он говорил о какой-нибудь линии, в моем представлении проходили совершенно определенно те или другие вещи, которые подсказывала мне моя память. Весь доклад В.В. действительно построен на его собственном творческом опыте, и это, мне думается, самое ценное в его докладе, и это же, с другой стороны, обуславливает некоторую неполноту, некоторую недостаточность его. Я хочу обратить внимание только на одну маленькую деталь. Когда В.В. говорил о треугольнике, было совершенно ясно, что мы имеем дело с художником, который компоновал преимущественно на стене и никогда на потолке. Если пред-

(1922—1923), заведующим Живописной подсекцией Секции пространственных наук (с октября 1923 г.).

✂ 3:14
Машковцев, Николай Георгиевич (1887—1962),—историк искусства, музейный работник; учился в Москве в Народном университете им. Шанявского (1908—1913), затем в художественной студии Константина Юона и Ивана Дудина; в 1910—1913 гг. был связан с антропософским движением. С 1917 г. работал в Третьяковской га-

лерее; с 1918 по 1927 гг. заведовал Подотделом провинциальных музеев в Музейной секции Отдела по делам музеев и охране памятников искусства и старины Наркомпроса. Автор исследований о русском искусстве первой половины XIX в., в первую очередь о творчестве Александра Иванова. Опубликовал «Путевые записки» Иванова («Северные записки», июль—сентябрь 1915); в 1916 г. напечатал в журнале «Аполлон» большую статью (Машковцев Творческий путь Иванова); в 1920—1930 гг. много занимался изучением эпистоляр-

ного наследия художника (см. Машковцев Из истории русской художественной культуры). В бытность свою директором Музея живописной культуры в Москве (июнь 1919—январь 1921), Кандинский должен был встречаться с Машковцевым. Об их взаимоотношениях, относящихся к периоду совместной работы в РАХН в 1921—1922 гг., см. свидетельства: фонд Машковцева #3062; GK Kandinsky manuscripts #16.

ставить треугольник на потолке, мы от него никогда не получим тех впечатлений элементарных, на которые В.В. указывал. Плафонная живопись дала бы совершенно иные вещи. То, что В.В. говорит о своей интимной связи с миром музыки, опять-таки является совершенно субъективным свойством его личного творчества. Дело в том, что другие художники связаны с другими искусствами, например с архитектурой. То, на что указывал здесь И.И. Машков, на тот Символ веры, который действительно как Символ веры был выражен Сезанном, есть указание на то, что в большом мире явлений было близко Сезанну. Доклад В.В. чрезвычайно ценный, исключительно ценен, настолько ценен, что я его поставил бы наряду с дневником Делакруа, с замечаниями Иванова, вообще со всем тем, что сами художники говорили о своем искусстве. ✕ Нужно было бы взять все ценное из этого доклада и непременно сопоставить с тем, что другие художники говорили об искусстве, причем то, что они говорили, непременно связывается с их собственным искусством. То, что Делакруа говорил об искусстве, приложимо к живописи и приложимо в первую очередь к его собственной

живописи. То, что Сезанн говорил о живописи, может быть очень мало приложимо к тому, что говорил В.В. Кандинский.

Те элементарные проблемы, которые поставлены В.В., следует изучать при перекрестном воздействии того творчества, которое было источником тех теоретических предположений, которые были здесь высказаны, не только в отношении того доклада, который мы выслушали, но следовало бы заслушать вообще, что говорили художники о своем искусстве и в какой мере слова их находили оправдание в их собственном творчестве.

УСПЕНСКИЙ. ✕ Я считаю, что В.В. с поразительной пронизательностью отметил то, что действительно художественное произведение является своего рода организмом, и в жизни этого организма он опять-таки схватил по-видимому один из основных законов развития. Несомненно, что в искусстве абстрактный элемент всегда играл роль, и этот абстрактный элемент в его, может быть, исторической перспективе. В.В. захватил и современный момент в том виде, в каком он сейчас представляется. Путь, который

✕ 3:14

Указывая на глубинную связь теории Кандинского с его собственным живописным творчеством и предлагая рассматривать ее в одном ряду с другими текстами художников об искусстве, Машковцев, — который не только получил художественное образование, но и был мастером-теоретиком 2-х ГСХМ (1919). — отмечает, что несмотря на новый «академический» контекст, в котором в 1920—1921 гг. стала развиваться теоретическая деятельность Кандинского, она сохранила свою изначальную принадлеж-

ность этой разнородности жанра «Kunstliteratur», о котором см.

✕ 3:14

Успенский, Николай Евгеньевич (1885—1949). — физик, рентгенолог; с декабря 1920 г. участвует в работе Секции ментального искусства ИНХУКА сначала в качестве «сотрудника», затем члена: ему поручается осуществлять связь Секции с научными учреждениями (Хан-Магомедов ИНХУК. 357). В январе 1921 г. Успенский, убедившись, что невозможно найти способ

разрешения конфликта между Кандинским и группой Родченко, подписывается под коллективным заявлением членов Секции во главе с Кандинским о выходе из ИНХУКА (Там же. 360—361). Летом того же года, в качестве члена Научно-художественной комиссии, он принимает самое активное участие в организации РАХН. На основании доклада «Роль позитивных наук при изучении общих путей художественного творчества», прочитанного ученым на заседании Совета Научно-художественной комиссии 4 августа 1921 г. и в обсуждении которого

наметил В.В., обещает очень много, потому что он позволяет подойти сейчас же с научными средствами к выяснению тех отдельных элементов абстракции, которые можно наблюдать в произведении искусства, но нельзя здесь сразу сказать, что наука здесь разъяснит все. Несомненно абстракция очень многообразна в своих подходах. Если возьмем треугольник, то в древнем искусстве треугольник, поставленный на основание, символизировал огонь, наоборот, обращенный вершиною вниз, символизировал воздух. Сейчас искусство подходит к абстракции такой, которая реализует эту абстракцию в искусстве, к той абстракции, которая имеется в науке. Особенно этот пункт был хорошо оттенен В.В., когда он говорил о линиях. Действительно, в дан-

ном случае то, что говорил В.В., настолько нас приблизило к тому, что учит механика, что казалось, что слушаешь что-то в своей области.

Действительно, если прямая линия, то известно из механики, что прямая линия есть траектория движения тела, вышедшего из своего состояния покоя под действием определенного толчка и уже больше никакого толчка не получающего. Если встречается искривление пути или изменение скорости на прямой линии, то это несомненно указывает на действие силы. Так что эти абстрактные элементы позволяют практически подойти с механической точки зрения к выяснению тех понятий, которые нам непосредственно из произведений искусства напрашиваются.

Я даже думаю, что и в этом случае нельзя сказать,

участвовали Кандинский, Александр Габричевский, Петр Зимин, Николай Петров (см. о нем № 122-12), Алексей Сидоров, Валерий Язвицкий, была учреждена комиссия для «разработки конкретной программы работ Научно-художественной Комиссии в физико-техническом и психо-физическом направлениях и организации при Комиссии соответствующей лаборатории в том же направлении». В состав этой комиссии вошли Кандинский (руководитель), Габричевский, Сидоров, Успенский и Шеншин (фондах Президиум # 4-7-8).

№ 3:14

Анатолий Васильевич—Бакушинский. Павел Варфоломеевич—Кузнецов. Имеется в виду доклад Бакушинского «Прямая и обратная перспектива в искусстве и природе», прочитанный на пленарном ученом заседании Научно-художественной комиссии 25 августа 1921 г. Председательствовал на этом заседании Кандинский (его выступление публикуется нами—см. *РЗМ16, II-207:12), маши-

нописная стенограмма доклада и прений была вывезена им за границу и хранится в настоящее время в ГИ. Выступая в прениях, Кузнецов отметил «значительность изображения прямых, волнистых, кривых, извилистых форм, как движущихся форм». «Здесь нужно было бы сказать о том,—указал он Бакушинскому,—насколько определенность формы прямой, волнистой, извилистой имеет значение и показывает, что хочет художник этим сделать» (ГК Papers of the RAKhN #9-15).

№ 121-2

Имеется в виду Георгий (Юрий) Викторович Вульф (1863-1925)—выдающийся кристаллограф, до революции профессор Казанского, Варшавского и Московского университетов. В 1911 г. покинул Московский университет и занял кафедру минералогии и кристаллографии Московских высших женских курсов; одновременно вел экспериментальную работу в Народном университете им. Шанявского. После революции

опять стал профессором Московского университета, куда перевел свою лабораторию кристаллографии и организовал там также рентгеновскую лабораторию. Изобрел наглядный графический метод обработки результатов измерения кристаллов с помощью стереографической сетки, названной его именем (сетка Вульфа). Обнаруженная Кандинским «некоторая общность» кристаллографии с живописью «в вопросах конструкции», о которой он написал в составленной им в марте 1920 г. «Схематической программе Института художественной культуры...», стала важнейшим аргументом в пользу необходимости обращения к «положительным наукам» и «уловления» для создания науки об искусстве «сил, на первый взгляд вполне чуждых силам Института» (см. Избранные труды II-61), что было поддержано «комиссией по выработке программ», принявшей план Кандинского без изменений. На заседании Секции монументального искусства ИНХУКа 15 декабря 1920 г. было решено привлечь

что когда мы имеем дело с линиями, мы все объясняем с точки зрения механики. Правда, здесь механика близка, но иногда она отдаляется. Мне вспоминается, что говорил на докладе Анатолия Васильевича Павел Варфоломеевич, ✗ когда указывал на роль линии в картине. Там тоже абстракция известная, выражение при помощи кривых, но там не механический элемент, а элемент психический, и получается такое положение, что мы должны встать на тот путь, который должен изучать различные формы абстракции. Но эти формы будут различны, и различные науки должны будут с разных сторон к этому вопросу подойти. Этот путь нельзя называть вполне научным — это путь настоящего наблюдения жизни, определенного опыта, знания жизни, знания положения человека и так далее.

Вульф. ✗ Мне больше всего понравилось изречение В.В., что ни в природе, ни в искусстве нет смерти — это жизнь. И вот с этой стороны и нужно подступить к тем терминам, которые тут вырабатываются. Посмотрим на пространство — пустое совершенно, оно мертво, но мы используем это

пространство и используем мы его именно свою жизнь, свою деятельность. Своею работою мы это пространство оживляем, и этот элемент жизни сидит в нас, в нашем организме. Мы все время пытаемся на термины — жизненный, на термин — движение. Мы сколько раз говорили об этом и говорили, как об очень трудном вопросе — вопросе о движении в живописи. Это есть вопрос основной, и я его себе объясняю так. Мы непременно внесим движение в живопись, в то, что изображаем, и в то, что рассматриваем. Если посмотрите хотя бы на то, что на стене написано, одним глазом, вы увидите ясно только небольшую часть того, что расплывчато видите по сторонам, и каждая картина, как бы она мала ни была, нами рассматривается движущимся глазом, мы невольно глазами двигаем при рассматривании. И когда вы говорите о линии, в ней непременно движение, ибо глаз движется и вносит эту жизнь, это движение в эту линию. Так что ничего нет неподвижного в картине, все движется, потому что наш глаз движется. Мы живем и движемся и вносим жизнь и в наше отношение к картине. Вот эта самая особенность все освещает, и все фигуры, которые вы иллюстри-

Вульф к ее работе (Хан-Магомедов ИНХУК. 357). После выхода из ИНХУКа Кандинский продолжал настаивать на необходимости участия кристаллографов в разработке науки об искусстве, о чем свидетельствует его доклад «О методе работ по синтетическому искусству» (предположительно, март 1921 г.; см. *Рзм 10. и: 207: 12-12). Сразу после образования РАХН Вульф стал ее действительным членом по Физико-психологическому отделению, где занимался проблемой конструкции в неорганической природе; 6 апреля

1922 г. на пленарном заседании Академии Вульф выступил с докладом «Ритм в творениях природы» (Фонд ГАХН Физико-психологическое отделение #1-3; см. ГАХН Отчет 1926-9). Однако уже в декабре того же года, вследствие сокращения штатов, одновременно с Кандинским, он был переведен во внештатные сотрудники (Фонд ГАХН Президиум #8-75), а в октябре 1924 г., также одновременно с художником, — члены-корреспонденты Академии (Фонд ГАХН Президиум #41-130). Возможность обращения к методам кристаллографии

для нужд художественных наук, в частности использование «сетки Вульфа», продолжала вызывать дискуссии в стенах РАХН: см. обсуждение на пленарном заседании Секции пространственных искусств 22 сентября 1924 г. доклада скульптора Александра Златовратского «Симметрия в изобразительных искусствах» и его критику со стороны искусствоведа-античника Дмитрия Недовича (Фонд ГАХН Секция пространственных искусств #18-1-2).

руете, освещаются этим движением. Вот треугольник, который стоит. Почему он стоит и не падает? Если стоит на острие, он упал бы непременно. Поэтому что вы мыслите не этот треугольник сам по себе, а что-то связанное с этим треугольником геометрическим, что-то живое, обладающее этой геометрической формой. Вот почему мне кажется, что наука может прийти на помощь художнику, но она должна бы прийти в высшей степени осторожно, и именно не мертвить ту жизнь, которую он вносит. Потому что если рассматривать треугольник с точки зрения геометрии, то скажем, что треугольник стоит потому, что ничто не заставляет его падать, что он с одинаковой устойчивостью стоит и на вершине, как и на основании. Опасно, что анализ научный может мертвить и охладить жизнь. С этой точки зрения нужно щадить эту терминологию, как живую терминологию, и осторожно ее математизировать и геометризировать.

ВАЛЕРИЙ ИОСИЛЬЕВИЧ. ✕ Тут уже товарищ Бакушинский очень правильно и сразу подошел к вопросу. Доклад, как схема только работы, тоже толкнул меня на эту мысль, потому что

в самом докладе и в тезисах есть много неясностей. Неясности в терминологии, например, относительно определения формы и содержания, а еще больше неясностей в тезисах относительно эпохи, народности, индивидуальности и так далее. Я имею в виду несколько слов сказать о личности и о значении личности, о ее сложности, из каких элементов она создается и на каких процессах вырастает и что определяет ее, как равнодействующую известной эпохи, и что такое эпоха и личность. Но этих вопросов не придется касаться ввиду ограниченности времени. Потому буду располагать доклад в той схеме очень узкой, как предлагала первая точка зрения, то есть подойти к докладу, как к схеме для работ научной комиссии. В этом я не согласен с другими ораторами выступавшими, в особенности с товарищем Успенским, потому что здесь мы приближаемся опять к тому несколько ложному положению, что наш синтез искусства поведет не к органическому синтезу, а к чисто механическому, и у нас получится из искусства не целый живой организм, но получится механическая смесь. В.В. говорит, что он ждет нового искусства, в котором объединились бы все эти

✕ 3:14

Имеется в виду Валерий Иосильевич Язвицкий (1883–1957) – литератор, ученый, член Научно-художественной комиссии и действительный член РАХН/ГАХН с 1921 г., позднее ученый секретарь ее Киносекции. Согласно хранящемуся в архиве глхн *Curriculum vitae*, получил историко-филологическое образование в Казанском университете и естественнонаучное – в Женеваком. Автор многочисленных романов, театральных пьес, стихотворений, Язвицкий занимался также научной деятель-

ностью – сравнительным языковедением, пушкинистикой, проблемами психологии творчества и литературного развития, – не оставляя и естественных наук: предметом его естественнонаучных интересов была, в частности, энтомология. См. его личное дело – Фонд ГАХН *Личные дела* #749: 7–8.

✕ 3:14

«Частный театр Константина Николаевича Незлобина» был создан в Москве в 1909 г.; с 1918 г. работал как кооператив-

ное товарищество. В 1920 г. Валерий Язвицкий написал и сдал «театру бывшему Незлобина» трагедию «К вершинам человечества» (Фонд ГАХН *Личные дела* #749: 8).

элементы, но я сам, как тоже пишущий человек и работающий в этой области, — недавно только сдал свою пьесу с такими задачами в Незлобинский театр, где она готовится к постановке, ✕ — читал недавно ее в психологическом обществе, где она подверглась психологическому анализу, — меня пугает возможность такого механического объединения, а мне кажется, что это здесь есть.

10 Может быть, это происходит от некоторой недоговоренности, от некоторой неясности терминологии, но если эти тезисы даются как определенная программа и по ней нужно строить комиссию, то следовало бы посвятить этому докладу еще заседание, разобрать его по существу, потому что те 5 минут, которые мы имеем, не дают нам возможности разобраться в вопросе по существу. Вот в первых пунктах доклада здесь говорится об элементах индивидуальности, народности, времени, 20 об элементе чисто художественном — абстрактном. Абстрактный — это очень неясный термин, чреватый иногда крайними выводами, и приводит к разному пониманию. Я боюсь за этот живой организм, который мы все так любим. Вот эти черты я 25 хотел бы отметить. Вот те соображения чисто ме-

тодологического характера. Я могу только приветствовать пожелание, высказанное товарищем Бакушинским, о перенесении центра тяжести только в эту область, и это позволит нам установить наше деловое отношение к дальнейшей работе. Иначе получится та же картина, что здесь у нас несколько художественных течений даже в пределах одной секции, где люди все говорят на разных языках, 30 подходят к каждому явлению по-разному, и здесь вероятно невозможно будет работать. Нужно установить чисто путем экспериментального исследования процессы творчества и экспериментальной эстетики, а также в историческом разрезе 40 проследить, как эти наслоения создаются, и проследить индивидуальность художника и на тех произведениях, которые кочуют из эпохи в эпоху и, подчиняясь общему закону естественного отбора, одни изживаются, другие сохраняются и доходят до нас. Все это вопросы сложные. Самое ценное то, что доклад В. В. вызывает массу мыслей, но, к сожалению, нам по этому вопросу не позволяется говорить, а позволяют говорить только о практических результатах. Я думаю, и сам В. В. согласится, что во всем этом нам нужно очень разобраться, погово-

риться и уяснить себе до конца, чтобы потом не было нежелательных расхождений и чтобы на месте нам перепряжек не делать уже.

ПЕТРОВСКИЙ. ✎ В докладе В. В. мне хотелось отметить неправомерность при решении геометрических элементов. Точка бралась В. В. не геометрическая, что он сразу и оговаривал, и это совершенно правомерно, но как только В. В. перешел к равносоставленному треугольнику, здесь он впал в некоторую абстракцию, и это обнаружилось для меня особенно ярко на анализе углов треугольников в отношении силы их стремлений. Треугольник, поставленный на основание, В. В. анализировал, как обладающий особою силою стремления в разные стороны. Во время перерыва я задал вопрос, насколько это правильно, и В. В. согласился, что действительно мы воспринимаем не так. Мне кажется, что от положения треугольника, от того, поставлен ли он на основание или на угол, у меня меняется восприятие его, и один и тот же треугольник равносоставленный в одном случае будет равносоставленным, в другом случае нет. В живописи он никак не может быть воспринимаем,

как равносоставленный треугольник. Как белый цвет и черный цвет в живописи всегда являются окрашенными, так и треугольник геометрически равносоставленный является в живописи как бы окрашенным в этом смысле. Но известная правомерность в привлечении геометрических фигур имеется, если мы подойдем к художнику. И тут В. В. делал этот вывод применительно к белому и черному цвету. Мы знаем искусство, которое называется искусством белого и черного в графических и геометрических фигурах. Здесь я бы предложил термин, который не применялся В. В., но который очень важно ввести в наш обиход, именно тот термин, который применяется в лингвистике, — этот термин — функция. Если введем этот термин, нам многое разъяснится. Функция простейших геометрических фигур может быть распространена в графике и в живописи. Точно так же функции этих фигур распространены, поскольку имеем дело с искусством трехмерным или двухмерным и так далее. В докладе В. В. было затронуто чрезвычайно много интересных вопросов, на которых хотелось бы еще остановиться. Я только могу отметить один вопрос, который меня особенно заинтересо-

✎ 3:14

Петровский, Михаил Александрович (1887—1937). — литературовед, переводчик; до революции преподавал в Московском университете и на Высших женских курсах романскую филологию и историю западноевропейской средневековой литературы. Действительный член РАХН/ГАНХ с 1921 г., с 1923 г. — заведующий Подсекцией теоретической поэтики при Литературной секции. Автор работ в духе немецкой формальной школы по истории западноевропейской литературы и по теории прозы. За-

тронутой Кандинским в докладе «Основные элементы живописи» вопрос о выражении в искусстве, который «особенно заинтересовал» выступавшего в прениях Петровского, позднее стал темой его статьи для опубликованного Философским отделением ГАНХ сборника «Художественная форма» (см. Петровский Выражение и изображение в поэзии).

✎ 3:14

Петров, Николай Васильевич (1877—?), — специалист по музыкальной акустике; окончил Московский университет в 1900 г. по естественному отделению; в 1900—1922 гг. преподавал в Московской консерватории и был там инспектором научных классов. После революции работал также в Московском Пролеткульте заведующим Научно-техническим подразделением МУЗО, заведовал Психофизиологической секцией МУЗО Наркомпроса, был консультантом в Московском художествен-

вал — это об элементе чисто графическом, абстрактном, который В. В. характеризовал как лишенный всякой воли как художника самого, так и эпохи. Это вопрос чрезвычайно интересный, потому что сам по себе элемент не лишен какой-то внутренней воли, независимо от индивидуальности художника и от эпохи. Точно так же, как В. В. совершенно справедливо различал выражение в искусстве как выражение самого предмета и выражение как проявление намерения.

ПЕТРОВ. ✕ В. В. сказал, что картина — это живое существо. Суть искусства ему представляется, как постоянная жизнь, как постоянная эволюция, как постоянный поток творчества. Но в общем доклад стоял на том понимании искусства, что искусство есть сумма произведений художественных, что искусство есть сумма вещей, а не поток творчества и преемственность и эволюция творчества. В. В. упоминал о времени, когда произведения уходят в прошлое, то производится им качественный отбор. Параллельно с этим любопытно было бы привести следующее. Тот, кто коллекционировал, знает, что произведение, в свое время не обращавшее на

себя внимания, потому что оно старое, становится более интересным. Наконец, произведение свой смысл с течением времени меняет, потому что время накладывает свой отпечаток. Например, русские иконы теперь не те, какими они были когда-то. Когда В. В. говорил о времени как элементе живописи и когда он обратил внимание, что восприятие живописи есть тоже элемент времени, точно так же, как в звук входит и пространство, потому что звук локализуется в пространстве, то тут приходится иметь в виду, что не всегда время стоит рассматривать как пространственное протяжение, не только как *temps-longueur*, но и рассматривать время, как *temps-invention*. ✕ В этом смысле говорит, что мгновение вечно. Когда В. В. говорил о рисуночной форме, он представлял ее в зрительных образах. Это подтверждает необходимость анкетного метода для того, чтобы иметь ауто-психографический материал, потому что другим способом этого получить нельзя. Затем В. В. вскользь коснулся поверхности живописной, и еще в докладе есть слишком узкое определение слова живопись. Все это как-то было связано только с картиною, даже мало было наме-

ном театре. Член Научно-художественной комиссии и действительный член РАХН/ГАХН со времени ее образования в 1921 г., занимался вопросами методики изучения творчества в Физико-психологическом отделении Академии, был председателем недавно просуществовавшей Анкетной комиссии РАХН (1922), первым ученым секретарем Музыкальной секции и ученым секретарем ее Теоретической подсекции (1922); см. его личное дело — Фонд ГАХН *Личные дела* №469. Кандинский познакомился с Петровым еще в 1910 г. через му-

зыкаведа Евгения Богословского. В письме к Монтер из Москвы от 25 октября (7 ноября) 1910 г. художник рассказывает о том, как в консерватории Петров демонстрировал ему и Богословскому изобретенную музыкальным мастером Николаем Смирновым фисгармонию с темперированными и натуральными тонами и проявлял величайший интерес к картинам Кандинского, о которых много слышал от художника Михаила Ларионова; Кандинский специально останавливается в письме на том, что Петров является также музыкальным критиком.

✕ 3:14
«*temps-longueur*» («время-длина») и «*temps-invention*» («время-изобретение») — термины французского философа Анри Бергсона из его знаменитой книги «Творческая эволюция» (1907), см. *Bergson L'évolution créatrice*. 370. Мы приводим перевод этих терминов по так называемому «авторизованному» переводу Валентины Флеровой 1914 г., положенному в основу современных изданий «Творческая эволюция 1998» 325); в первом русском переводе Михаила Ивановича

ков на художника, скажем, в театре и так далее. Может быть, как-нибудь это искусство надо явить по-другому, для того, чтобы дать возможность шире и разнообразнее раскинуть ту фантазию на зрительные образы, которая есть у художника. Может быть, это не живопись, а искусство создания зрительных впечатлений. В этом смысле делаются большие, революционные даже выводы, и их можно бы как-то объединить с общим руслом творчества зрительных образов.

П. КУЗНЕЦОВ. ✕ В. В. в своем докладе наметил те пути, по которым мы могли бы работать. Мы не

можем сегодня рассмотреть этот доклад, потому что говорим совершенно на разных языках, и я думаю, что многие не поняли, о чем В. В. говорил. В. В. намечены пути к объединению искусства и науки. Здесь ясно, что найдется область механики, область естественных наук и так далее. О пластике, о музыке и о театрализации, о которой говорил Н. В. Петров, — очевидно, он не предусмотрел, что В. В. говорил только об относящемся к изобразительному искусству, сюда же относится пластика. А слово мы можем отнести или к психологии, или к музыке. В. В. наметил многие пути. Ясно, что, говоря о цвете, В. В. здесь затрагивает даже чисто научную сторону, исходя из спек-

Булгакова им соответствовали «время-протяженность» и «время-творчество» (Бергсон Творческая эволюция 1909—1914). Рассматривая в этом сочинении сущность творческого процесса на примере работы живописца, Бергсон вводит понятие «время-изобретение», которое «составляет единое с самим изобретением. Это есть развитие мысли, меняющейся по мере своего осуществления. Словом, это жизненный процесс, — такой же, как созревание идеи» (Бергсон Творческая эволюция 1909—1914). Заявляя далее: «Или время есть изобретение, или оно ничто», Бергсон приводит противоположную своей позиции «современной физики», которая рассматривает события «отвлеченно, беря такими, какими они были бы вне всего живого, то есть во времени, развернутом в пространстве (...) она целиком покоится на замине времени-изобретения временем-длиною» (Там же: 324—325).

Мысль Бергсона о том, что в основе эволюционного процесса лежит жизненный порыв, наложила глубокий отпечаток на теории художественного творчества в Рос-

сии начала XX в., получившие свое развитие в трудах ученых РАХН ГАХН, в первую очередь Габричевского. См. *Намерения* Бергсона в России. Вопрос о влиянии основополагающих философских положений Бергсона на теорию Кандинского подробно рассматривается в книге *Priebe Angst und Abstraktion* — 120 sqq. О том, что не следует преувеличивать подобное влияние, см. *Zimmermann Reinhard Die Kunsttheorie von Kandinsky* — 449—454.

✕ 121.2
Кузнецов, Павел Варфоломеевич (1878—1968), — живописец; учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1897—1904); участник художественного объединения «Мир искусства» (с 1902), один из организаторов объединения молодых художников-символистов «Голубая роза» (1907). После революции — член Коллегии ИЗО Наркомпроса, преподаватель в ГСХМ/ВХУТЕМАСе (с 1918), действительный член РАХН по Секции пространственных искусств, участник объединения «Четыре искусства» (с 1924).

В соответствии с тем, что заявил Кузнецов далее в своем выступлении и в прениях по докладу Кандинского, через короткое время, 9 февраля 1922 г., на заседании Секции пространственных искусств, он предложил выступить там с докладами на темы конструкции, пространства, цвета, а также об искусстве и демократии (последний — в присутствии представителей Социологического отделения). См. фонд ГАХН Секция пространственных искусств № 1.2. Реально же он выступил лишь один раз, 23 марта 1922 г., в объединенном заседании Секции изобразительных искусств и Физико-психологического отделения РАХН, с докладом «Конструкция в изобразительном искусстве» (см. *ГАХН Отчет* — 16). Согласно хранящейся в РГАЛИ, в архиве ГАХН, автобиографии Кузнецова («Мое жизнеописание», написано до декабря 1924 г.), начало его «работы над задачей формы и цвета в изобразительном искусстве» восходит к 1909 г.; а в конце 1914 г. в Париже должна была появиться в печати брошюра художника «Форма и цвет в изобразительном искусстве», но этого не произошло из-за

тра. О конструктивном построении В.В. определенно сказал, что все видимые формы стремятся исходить или от треугольника, или квадрата, или круга. Из этого формулирования ясно и определенно следует, что должен быть определенный доклад о конструктивном построении и о композиционном построении. Я буду делать этот доклад. С другой стороны, здесь пойдет определенно механизация, потому что без нее мы абсолютно ничего не можем сделать. Как только мы будем строить формы, определять их вес и объем, мы сейчас же будем иметь дело с наукою. Говоря о цветах — кто же будет делать доклад? Или он пойдет о спектре, или же, наоборот, я бы предложил сделать один научный доклад, а другой чисто художественный. Одно дело наука, другое дело искусство. И тут как раз товарищ Бакушинский берет перспективу с научной точки зрения, прекрасным способом разрабатывает, а художники говорят со своей точки зрения, и они сходятся. Один отрицает, другой, оказывается, нашел обратную перспективу. Значит, такой порядок получается. Итак я предлагаю один доклад сделать с научной точки зрения, другой с художественной, а третий доклад сделать такой, чтобы он мог сочетать цвет с формой. Это было бы интересно.

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ. Значит, список ораторов исчерпан. Два слова скажу относительно той неудовлетворенности, которая слышалась у многих оппонентов, что дали мало времени. Но это не вышло плодом недоразумения, в сущности, в пленуме мы обсуждать доклады по существу не можем. Здесь приходится по каждому вопросу создавать особый доклад. Из слов И.И. Машкова видно, что ему придется вопрос разработать и представить доклад. Так я понял и Валерия Иоильевича. Напрасно они считают, что узкие границы. Конечно, в вопросе о том, что художник — результат отчасти своей эпохи, я согласен с товарищем Язвицким. Сейчас очень четко дифференцировалась эпоха, может быть, борьбу сил общественных, но художники выражают не всю эпоху, а только занимают известное место и принимают известное участие в той или иной борьбе за утверждение своей психической силы. Доклад В.В. ценен как программа, по которой придется зани-

начавшейся Первой мировой войны (фонд ГАХН *Личные дела* #333-2).

З: 3: 14

Павел Кузнецов имеет в виду доклад Анатолия Бакушинского «Правая и обратная перспектива в искусстве и природе», прочитанный на заседании НКХ, на котором председательствовал Кандинский, и выступления в прениях живописцев Ильи Машкова и Константина Юона. Машков, в частности, отрицал возможность обратной перспективы у современных художников европейской

традиции, в первую очередь у самых из них «культурных», французов; Юон же, напротив, привел примеры картин Валентина Серова и Анри Матисса, где обратная перспектива как раз использована. См. машинописную стенограмму доклада и прений (GA Papers of the RAKHN #9-11, 22-23). Подробно о содержании доклада Бакушинского и прений по нему см. З: 122.

З: 3: 14 Председательствовал на заседании председатель Научно-художественной ко-

миссии, историк литературы, критик Петр Семенович Коган (1872—1932). Окончил историко-филологический факультет Московского университета, в 1910 г. стал приват-доцентом Санкт-Петербургского университета по кафедре германо-романской филологии. После революции работал в Наркомпросе, состоял профессором Московского университета и других учебных заведений. Бессменный президент РАХН/ГАХН.

маться в лаборатории. Что касается вопроса об эпохе, о народности и их соотношении, то мы как раз с понедельника открываем работу секции социологической, где придется художника поставить в соприкосновение с наукою, личность с обществом, с его социальным воздействием. ✂ Там, может быть, потребуется особенно огромная работа, там все неясно, все туманно и требует углубления. Так что в общем правильно, чтобы поставили обсуждение доклада таким порядком.

КАНДИНСКИЙ. Не буду останавливаться на отдельных возражениях, поправках и указаниях. Хотел бы только передать то впечатление, которое в общем у меня получилось от ответов. До известной степени общее предложение о том, чтобы по поводу доклада намечались отдельные направления работы, отдельные способы работы, осуществилось. И само собою наметилось, что со временем мы будем меньше работать в пленуме, не больше одного раза в неделю, а все отдельные работы будем переносить в группы и в отдельные лаборатории. Сегодня несколько раз отмечалось очень многими оппонентами, что необходима ла-

бораторная работа. ✂ Это самое больное место плана нашей работы. И поэтому со своей стороны я просил бы всякого, кто представляет себе какой-нибудь план конструкции, хотя бы неясные мысли в этом направлении, записывать их и представлять, чтобы все это суммировать и затем избрать специально лабораторную комиссию. Теперь по поводу возражений. Здесь высказывалось опасение относительно позитивного в искусстве. Здесь спорить заблаговременно не стоит, а Академия блестяще отвергнет все опасности, которые в данный момент нас пугают. До сих пор с этой стороны опасности нет. Мы все знаем, и практики и теоретики, что нельзя создавать теорию, по которой можно будет создавать произведения искусства. Правильно то, что здесь наметился сегодня целый ряд пунктов, где возможно объединение, и как раз совершенно верно указал Павел Варфоломеевич на то, что в этом отношении по выработке общей точки зрения мы подойдем к каждому данному вопросу, как к самому широкому, так и к самому маленькому, с точки зрения профессионала и с точки зрения личных переживаний профессионала, от которых он не может отделаться, только с точки

✂ 3:14

Илья Машков не выступил в РАХН ни с одним докладом; в начале 1924 г. он вышел из состава действительных членов Академии. Валерий Язвицкий прочитал в первые годы существования РАХН следующие доклады: «Кто был герой повести Пушкина "Кирджали"» (12 января 1922 г., в Литературной секции), «Смена видов художественных литературных произведений» (6 марта 1922 г., в Литературной секции), «Немой и словесный язык театрального представления» (3 марта 1924 г., на объединен-

ном заседании Театральной секции и Физико-психологического отделения). См. *ГЛХН Отчет*: 84, 85, 113.

✂ 3:14

Социологическое отделение РАХН приступило к работе в октябре 1921 г. (*ГЛХН Отчет*: 13). Говоря о начале работы Социологической секции с ближайшего понедельника, Петр Коган имел в виду доклад Анатолия Луначарского «О деятельности Академии по изучению искусства в социальном направлении», прочитанный на пле-

нарном заседании Научно-художественной комиссии (Российская академия художественных наук) 5 сентября 1921 г. (*Там же*: 81).

✂ 3:14

Вопрос о создании экспериментальной лаборатории, поставленный еще в конце 1920 г. в Секции монументального искусства ИНХУКа (см. 122-12), был снова поднят в Научно-художественной комиссии и упомянут в составленном Кандинским плане деятельности Физико-психологического отделения РАХН, однако, как указывает первый ученый

зрения позитивной науки. С этой стороны очень
желательно было бы, чтобы профессионалы пред-
ставили большее количество своих данных и со-
5 образжений, которые открывали бы науке новые
перспективы и помогали бы нашим товарищам
позитивистам, которые так любезно пришли рабо-
тать на нас, представить, что собственно мы хотим
от позитивной науки, потому что представители
10 позитивной науки гораздо лучше представляют,
что они вовсе не придут с определенными
решениями. Мы гораздо наивнее, мы представ-
ляем, что есть в искусстве истина и есть ложь, а
между тем ни того, ни другого не существует.

15 ПРЕДСЕДАТЕЛЬ. Разрешите собрание закрыть.

секретарь Академии Аким Кондратьев,
«экспериментальных исследований осуще-
ствить не удалось за отсутствием средств,
необходимых для организации лаборато-
рий» (Искусство Журнал РАХН #1 - 415). В
конце концов, Психофизическая лаборато-
рия РАХН была организована в сентябре
1924 г. Программу ее деятельности разра-
ботали Густав Шпет и Владимир Экзем-
плярский (гл.лн Отчет - 64).

3.2 <КОНСПЕКТИВНАЯ ЗАПИСЬ ДОКЛАДА>

Термины

Наука об искусстве

Утилитарное

Изучение живописи

Что она может и что не может

Картина — определенное самодовлеющее существо — зарождение, рождение, жизнь, подчинение разным условиям (законы внешнего и внутреннего порядка) и, вследствие этого, воздействие.

Содержание и форма

Форма без содержания — возможна ли?

Условное, абстрактное видение вопроса о форме.

Что мы видим в картине: краска, разной расцветки, разные оттенки, способы мазка на холсте, разной величины пятна, разной формы пятна, ограничения, слияния, ритмы и т. д. и т. д.

Средства выражения — язык — краска, рисуночная форма, грунт, фактура и т. п.

Элементы: }
Элементы } Воздействие всех частей
основные } и грунта, кисти, шпателя,
и т. п.
и приводящие

Живопись — чистая и прикладная (декоративная, театральная, станковая как декоративная) (стиль монументальный) (как часть монументального искусства)

≈ 5:5

<конспективная запись доклада> > >
Рукопись *рзжк5, с/к *Kandinsky manuscripts* #16, 1 лист 32,9 x 20,9 см. Бумага гладкая, довольно плотная, с желтизной, без водяных знаков.

Документ, названный нами по первому слову, написан простым карандашом на обеих сторонах листа. Рукопись не датирована, но ссылка на «мой доклад Академии» (имеется в виду доклад «Основные элементы живописи», который Кандинский прочитал в РАХН 1 сентября 1921 г., — см.

*рзжк15, л. 122) помогает установить для нее terminus post quem. Судя по фрагментарному характеру текста и по немецкоязычным в него вкраплениям, эту рукопись, как и другие разрозненные неопубликованные записи на русском и немецком языках (в составе корпуса с/к *Kandinsky manuscripts* #16), следует датировать временем краткого пребывания художника в Берлине в начале 1922 г. Боулт и Мислер включили выполненный Боултом перевод настоящего фрагмента в раздел «Педагогические материалы 1920—1921 гг.» опубликованного

ими сборника (*Kandinsky and the Science of Art*. 124—125), предполагая, что художник собирался использовать этот документ в качестве пособия в своей преподавательской работе в ГСХМ/ВХУТЕМАСе.

На русском языке публикуется впервые.

Синтетическая глава

Время и пространство в живописи и музыке

Время и пространство в танце

Время и пространство в поэзии

Время и пространство в скульптуре

Время и пространство в архитектуре

Термины

Пространственные и временные искусства. Тоже не точное деление

Изобразительные искусства не точный термин – например, поэзия, музыка, танец тоже изображают.

Tonkunst, plastische Kunst, Raumkunst, Bild, Plastik, musikalisches Bild, Farbenmusik Kolorit⁵

3: точка, линия, плоскость —

всего 3 формы одна из другой

3 цвета

3 элемента — цвет, пространство, время

Характеристика треугольника, квадрата и круга



см. мой доклад Академии (стр. 11 и сл.)

Притяжение и ассоциация. В композиции центральной сильно ослабляется. Должно быть совсем выключено из абсолютной живописи.

Относительная ценность (стр. 11 доклада).⁵

⁵ 5:5

Рассуждение о видах плоскостей и об абсолютной и относительной ценности рисуночной формы как о важном средстве композиции, а также иллюстрирующее его описание примера с треугольниками, меняющими свое положение, который показан здесь при помощи трех схематических рисунков, см. в машинописной стенограмме доклада «Основные элементы живописи» в РАХН (РЭМ-5, НИ - XXX).

3.3 <ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНОЕ ВЫСТУПЛЕНИЕ

В ПЛЕНАРНОМ ЗАСЕДАНИИ НАУЧНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОМИССИИ
НА ОБСУЖДЕНИИ ДОКЛАДА АЛЕКСАНДРА БАКУШИНСКОГО >

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ. Здесь по поводу точно разработанного доклада поднялись самые разнообразные вопросы, между прочим колоссальный вопрос об источнике искусства, затем говорилось о реальном восприятии, о восприятии иллюзорном, об объеме, об объеме иллюзорном и т. д. Одним словом, с большой успешностью мы прошлись по целому ряду труднейших вопросов. В то же время я могу отметить чрезвычайно удачную сторону сегодняшнего доклада. Это были два пункта. Первый пункт с точки зрения искусства и второй с

точки зрения единения науки и искусства. Каждый из присутствующих знает, что в данном случае перспектива является вопросом, касающимся почти всех видов искусства. Нужно указать как раз в научной работе на то, что происходило в истории искусства и как искусство в своей истории использовало самые разнообразные приемы для того, чтобы иметь распространение и создаться на этой почве. Вот ценность доклада А.В. Ценность того специального пункта о перспективе и тех примеров, которые приводил А.В. Из этих приме-

§ 5:5

<ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНОЕ ВЫСТУПЛЕНИЕ

в пленарном заседании Научно-художественной комиссии на обсуждении доклада Александра Бакушинского >

Публикуемый нами текст представляет собой стенографированное выступление Кандинского на обсуждении доклада Александра Бакушинского «Прямая и обратная перспектива в искусстве и природе», прочитанного на пленарном ученом заседании Научно-художественной комиссии 25 августа 1921 г. В прениях участвовали живописцы Илья Машков, Федор Платов, Константин Юон, Павел Кузнецов, историки искусства Николай Машковцев и Михаил Фабрикант, архитектор и киномонтажер Вениамин Бойтлер, физик Николай Успенский; Кан-

динский на этом заседании председательствовал, и его выступление было заключительным (см. фонд гхн *Президиум* # 4-12).

В своем докладе Бакушинский попытался дать психологическое, а также основанное на свойствах бинокулярного и монокулярного зрения физиологическое объяснение прямой и обратной перспективы, связывая первую из них с искусством Запада, вторую — с искусством Востока и утверждая, что в настоящее время в России предпринимаются попытки создать синтетическую, «сферическую» перспективу, объединяющую оба этих типа. В доказательство своих рассуждений он демонстрировал многочисленные чертежи проекционных изображений объемных предметов на плоскости, диапозитивы фотографических снимков,

сделанных с разных точек зрения, например с борта парусной лодки в море, приводил примеры из области китайского и японского искусства, иконописи, а также живописи XIX в. (картина Левитана «Над вечным покоем»). В своих утверждениях он опирался как на собственный эмпирический опыт, так и на наблюдения и вычисления «нескольких математиков и физиков из молодых ученых» (см. *Papers of the RAKHN* #9-1-9).

Доклад вызвал оживленные прения. С одной стороны, все выступавшие, в том числе физик Успенский, отметили успешность постановки Бакушинским вопроса о роли перспективы в восприятии пространства, причем Фабрикант сравнил его аргументацию с положениями об обратной перспективе, высказанными отцом Павлом

ров было ясно, что художники Востока и Запада пользовались перспективой, подчиняя ее себе. В данном случае нам приходится начинать с самого начала. Наука об искусстве только начинается и нам приходится начинать с элементов искусства, с первооснов, с того материала, из которого строилось искусство. Здесь мы видим, что пользование теми терминами, которыми пользуется А.В., что эта прямая и обратная перспектива, самое слово перспектива использовалось художниками различных периодов с необыкновенной силой и в конце концов все сводится к тому, как художник подчиняет свои элементы композиционные. С этой стороны доклад освещает вопрос совершенно ясно. Пользуясь перспективой, художник таким путем создавал тот иллюзорный объем, на котором базируется новое искусство. Соединяя ту и другую перспективу, мы получаем плоскостное произведение с теми свойствами, которые ему свойственны, т. е. с разбрасыванием

этого произведения к зрителю и от зрителя. В данном случае существует прием такого разбрасывания при помощи противоположных цветовых операций, когда мы сливаем эти приемы. Мы видели, что объединяющий метод дает результаты. Прием прямой и обратной перспективы дает чрезвычайно крупная скульптура архитектурного типа, когда при таком приеме произведение приобретает вид как будто вылитого из металла. Таким образом я отмечаю, что за сегодняшний вечер мы сделали шаг вперед в вопросе об организации в искусстве в конструктивном смысле и в композиционном. Таким образом мы прошли в сжатой форме через все три крупнейших проблемы искусства. Это было указано А.В., и в этом отношении доклад является чрезвычайно ценным. Вторая часть — это отношение искусства к позитивным наукам. У нас достаточно говорилось о том, что назрел вопрос об объединении в работе науки об искусстве. Сегодняшний

Флоренским в докладе на заседании Византийской секции Московского Института историко-художественных исследований и музееведения (Михим) при Российской Академии истории материальной культуры (РАИМК) Наркомпроса (в прениях по этому докладу 29 октября 1920г. Фабрикант принял участие — см. *Флоренский* Обратная перспектива: 98 прим. 1). С другой стороны, все взявшие слово на обсуждении доклада Бакушинского живописцы и историки искусства высказались критически о значении для искусства вопроса перспективы; их позицию можно резюмировать словами (Платова: «... перспектива не играет такой большой роли, какая приписывается ей здесь, а главным образом играет роль конструкции художественного произведения» (*ibidem*: 14).

Отвечая на их возражения, Бакушинский настаивал на важности восприятия реальности для искусства, ее творчески перерабатывающего: «(...) художник, перестраивая мир по-новому, все равно не может отделиться от земли и поэтому с этой точки зрения все вопросы, которые так или иначе характеризуют наше восприятие реальности и понимание этого восприятия, имеют колоссальное значение для искусства. (...) всякий художник, строящий иллюзорное искусство, он вовсе не стилистически пользуется перспективой, а пользуется определено для того, чтобы организовать трехмерное пространство (...)». «Если художник идет из конструкции, — заключал Бакушинский, — это не доказательство, что он не считается с реальной действительностью. Иллюзорному

пространству он подчиняется и находится всегда в его рамках» (*ibidem*: 27, 28).

В публикуемом нами здесь заключительном слове Кандинский подводит итоги обсуждения, останавливаясь на том, что оно, как он считает, подтверждает правильность основных организационно-методологических принципов, положенных в основу будущей работы Академии (объединение науки и искусства, установление художественной терминологии). Также Бакушинский в своем ответном слове высказал особенное удовлетворение от полученной им со стороны представителя «положительной науки» Успенского поддержки. Очевидно, что в этот период формирования Академии доклады в них и прения по ним имели преимущественно парадигматическое значение и ме-

доклад был в этом отношении ярким примером и показал нам лишний раз, к каким блестящим результатам приводит такое объединение. Мы видим, что стоим в этом отношении на совершенно правильном пути. До сих пор в виде пережитка, и пережитка еще довольно распространенного, существует признание, что позитивная наука вносит как бы нечто разрушающее в искусство. Я только хочу указать на то, что данный доклад указывает, к каким результатам приводит единение двух подходов с точки зрения искусства и с точки зрения науки. Мы уже несколько раз наткнулись на подобные вопросы. Сегодня тоже оказалось, что нет ни одного почти термина общепризнанного, всем понятного и что в этом отношении нашей будущей Академии предстоит колоссальная работа.

тодологический характер; отметим ; отметим в этой связи, что согласно протоколу заседания (см. Фонд глхн Президиум #4: 12), на нем были также заслушаны сообщения Кандинского и Ахима Кондратьева о порядке обсуждения докладов (тексты этих выступлений отсутствуют в стенограмме).

4. < ВАРИАНТЫ >

КОНСТРУКЦИЯ xxx-x « форма » восстановлено нами // xxx-x Конструкция — [Конструкция] чужая вписано простым карандашом на стр. 1 и верху справа Фрагмент текста с геометрическими эпиграмами xxx-x Весна / Лето / Осень — [Весна] [Лето] [Осень] чужды вписано простым карандашом Доклад в Музейную комиссию о ставках на произведе- ния Гравитки xxx-x-x График в широком смысле чужо подчеркнуто кор- невыми чернилами xxx-x-x станком, или печатни- ком, # станком, [или печатником,] чужо вставлено кор- невыми чернилами xxx-x-x	xxx-x-x Рисунок же, не- дающие НИ исправлено по смыслу; чужо: Рисунок же, дающие xxx-x-x Расценка чужо подчеркнуто кор- невыми чернилами xxx-x-x определяют ценность отдельного # определяют [ценность] отдельного чужо вставлено кор- невыми чернилами xxx-x-x с обитой (.) тарифа чужо оставлено пустое место xxx-x-x указать (.) на поля (.) от руки автором чужо оставлено дважды пустое место xxx-x-x Общая расценка чужо подчеркнуто кор- невыми чернилами xxx-x-x в связи с- признаком НИ вставлено нами; чужо: в связи признаком xxx-x-x Кандидский чужо написано кор- невыми чернилами xxx-x-x	выявлены «-» НИ исправлено нами; чужо: выявления xxx-x-x Привыкло НИ исправлено; чужо: Привыкло xxx-x-x интуитивного п- об- хода к искусству НИ исправлено по смыслу; чужо: интуитивного перехода к искусству xxx-x-x В докладе «Канд» ин- ского НИ исправлено; чужо: В докладе Бачинского xxx-x-x ценности; класс # ценности; (и) класс чужо зачернуто кор- невыми чернилами xxx-x-x не может быть иску- ства не может быть (различия) искусства чужо зачернуто кор- невыми чернилами xxx-x-x искусства, / Перехода НИ сделан абзац нами; чужо без абзаца: искусства, Перехода xxx-x-x материал даст воз- можность #	материал (послужит) [даст] возможность чужо исправлено кор- невыми чернилами XXX-X о науке об искусстве НИ без запятой в соответ- ствии с логикой текста; чужо: о науке, об искусстве XXX-X упо- тре- бляются НИ исправлено по смыслу; чужо: уподобляются XXX-X выражение «-» искусство- ведение «-», «-» теория искусства «-» НИ исправлено; чужо: выражение искусствове- дения, теории искусства XXX-X может вводить (.) об отдельных элементах чужо пропуск XXX-X распределены «- ввиду» той по «-» меня НИ восстановлено; чужо: распределены в виде той по (.) меня XXX-X импрессионистское «-» «-» русское движение НИ исправлено; чужо: импрессионистское русское движение	XXX-X движение ... выбросил «-» «-» за борт НИ исправлено; чужо: движение ... выбросила их за борт xxx-x-x не меняет. / После в не меняет. После чужо без абзаца xxx-x-x элементами, [которыми] # элементами, с которыми чужо xxx-x-x «Как-» я сказал, во главе НИ исправлено; чужо: Так я сказал во главе xxx-x-x шуршук. / Что НИ абзац сделан нами; чужо без абзаца: шуршук. Что xxx-x-x Что ... произведение «-?» НИ знак вопроса постав- лен нами; чужо: Что ... произведение xxx-x-x Так «-» возмущает» вопрос НИ восстановлено нами; чужо: Так вопрос	xxx-x-x Симметрическим. / Должна НИ сделан абзац нами; чужо без абзаца: Симметрическим. Должна xxx-x-x расстояния, которым «-» делится поэзия от танцев НИ исправлено; чужо: расстояния, которым раз- деляется поэзия от танцев xxx-x-x в искусстве. / Мы знаем НИ абзац сделан нами; чужо без абзаца: в искусстве. Мы знаем xxx-x-x Мы знаем НИ опущен повтор (с ва- риацией) в чужо послед- ней фразы из чужо: Мы знаем, например, что существует мелодикающая, то есть поэзия под музыку. Мы знаем чужо повтор фразы в на- чале новой строки xxx-x-x наоборот, «-» музыка» спрашивается НИ исправлено; чужо: наоборот, музыкант спрашивается
--	--	---	---	---	--

xxx-x-x виду сближения - ис- кусств - по - его - суще- ству НИ исправлено; **мо: виду сближения иску- ства по его существу	НИ абзац сделан нами; **мо без абзаца: совпадает. Мне прихо- дилось xxx-x-x танцевал / Эти опыты НИ абзац сделан нами; **мо без абзаца: танцевал. Эти опыты	котор -ая - проистекает - е - т из принципа НИ исправлено нами; **мт: реформа... мастеровских, которые проистекают из принципа	**мт отчеркнуто про- стым карандашом xxx-x-x Кандидский **мт подпись коричне- выми чернилами	подчеркивая); <u>календарь</u> Основные элементы животности	xxx-x «животнические» восстановлено нами // *рм12-14 в этом месте знак повтора
xxx-x-x произведения; / Сказанное НИ абзац сделан нами; **мо без абзаца: произведения; Сказанное	xxx-x-x цвет, - в - котор - ом - он (...закорд НИ исправлено нами; **мо: цвет, который он (...зак- корд	xxx-x-x < Т - акое НИ исправлено нами; **мт: Какое	Развитие живописной идеи в современном искусстве	xxx-x-x < элемент > восстановлено нами дважды // *рм12-14 в этих местах знак повтора	xxx-x их... живут. → [их... живут...] *рм12 вписано внизу страницы коричневыми чернилами // *рм13-14 это напечатано
xxx-x-x что «из» этого корня НИ восстановлено; **мт: что этого корня	xxx-x-x через (...закорды - к - товани НИ вставлено нами; **мт: цвет, который он (...зак- корд	xxx-x-x есть мезианное качество # качество (неизбежное) (неизменное) качество **мт машинное ис- правление	xxx-x «развитие... <u>календарь</u> *рм12 над названным напечатано (машинно- писное подчеркивание); <u>календарь</u>	xxx-x < материал > восстановлено нами // *рм12-14 в этом месте знак повтора	xxx-x < противоречивое > восстановлено нами // *рм12-14 в этом месте знак повтора
xxx-x-x отношении. / Сделанная НИ абзац сделан нами; **мо без абзаца: Отношении. Сделанная	xxx-x-x через (...закорды тоном НИ вставлено нами; **мт: цвет, который он (...зак- корд	xxx-x-x & Квадрат **мт отчеркнуто про- стым карандашом напро- тив начала абзаца	xxx-x (...) *рм12 одна строка не прочитана	xxx-x Ф... животны. → *рм12 строка далее заби- та, под забитой читается: (5. животны) отмеченный // *рм13-14 строка с п. 5 отсутствует	xxx-x < противоречивое > восстановлено нами // *рм12-14 в этом месте знак повтора
xxx-x-x взгляд пр - их - одит НИ исправлено нами; **мо: взгляд продит к фигуре	xxx-x-x прозрачные. / В заключение НИ абзац поставлен нами; **мт без абзаца: прозрачные. В заключение	xxx-x-x верх & легче нуля **мт отчеркнуто про- стым карандашом	xxx-x в живогити	xxx-x-x < изображение > дважды восстановлено нами; *рм12-14 в этих ме- стах знак повтора	xxx-x который есть душа данного элемента. → кр/ который есть душа данного элемента. *рм12 вписано внизу страницы коричневыми чернилами // рм13-14 это напечатано
xxx-x-x совпадает / Мне прихо- дилось	xxx-x-x реформа... мастеровских,	xxx-x-x непродолимы. & Такого рода	xxx-x «Сущность... <u>животны</u> *рм12 над названным на- печатано (машиннописное		

Определения терминов	Институт художественной культуры. Тезисы доклада	Доклад Кандинского в записи Алексея Сидорова	Тезисы к докладу «Наука об искусстве и ИНХУК», декабрь 1920 г.	XXX-X	XXX-X
xxx-x «Элементы» восстановлено нами / точно в этом месте знак повтора	3 июня 1920 г. Выступление Кандинского на Первой всероссийской конференции государственных художественных мастерских 3 июня 1920 г.	xxx-x-x ценности; класс # ценности; (и) класс точно зачеркнуто коричневыми чернилами	xxx-x Тезисы к докладу «Наука об искусстве и Инхук» — К докладу Кандинского «Наука об искусстве и Инхук» (Институт художественной культуры) точно	XXX-X выражение «>» искусствоведение <>», < > теория искусства < > НИ исправлено; **ма: выражение искусствоведения, теории искусства	XXX-X движение... выбросил < > «е» за борт НИ исправлено; **ма: движение... выбросила их за борт
xxx-x-x «Время и пространство» четыре раза восстановлено нами / точно в этих местах знак повтора	xxx-x-x выявлены «е» НИ исправлено нами; **ма: выявления	xxx-x-x не может быть искусства (решили) искусства точно зачеркнуто коричневыми чернилами	xxx-x Декабрь 1920 г. — точно над датой напечатано (машинное подчеркивание): <u>Кандинский</u>	XXX-X может входить (...) об отдельных элементах **ма пропуск	xxx-x-x элементами, (которые) # элементами, с которыми **ма
xxx-x Tunkunst... Kolorit (Звуковое искусство, пластическое искусство, пространственное искусство, картина, пластика, музыкальная картина, цветовая музыка, колорит) точно не включено в текст, отмеченный фигурной скобкой: по-видимому, это было приписано после того, как она была поставлена	xxx-x-x Призываю НИ исправлено; **ма: Призывая	xxx-x-x искусства. / Переходя НИ сделан абзац нами; точно без абзаца: искусств. Переходя	Стенограмма доклада «Наука об искусстве и ИНХУК», декабрь 1920 г. XXX-X о науке об искусстве НИ без запятой в соответствии с логикой текста; **ма: о науке, об искусстве	XXX-X распределены «виду» той же «ре»-яны НИ восстановлено; **ма: распределены в виде той же (...) яны	xxx-x-x «Как» я сказал, во главе НИ исправлено; **ма: Так я сказал во главе
xxx-x «треугольника», «квадрата» и «круга» восстановлено нами / точно в этом месте рисунки треугольника, квадрата и круга	xxx-x-x интуитивного п <од> хода к искусству НИ исправлено по смыслу; **ма: интуитивного перехода к искусству	xxx-x-x материал даст возможность # материал (послужит) (даст) возможность точно исправлено коричневыми чернилами		XXX-X импрессионистское < > < P > усское движение НИ исправлено; **ма: импрессионистское русское движение	xxx-x-x Что ... произведение < ? > НИ знак вопроса поставлен нами; **ма: Что ... произведение.

xxx-x-x Так «возникнет» вопрос НИ восстановлено нами; **мо: Так вопрос	декламация, то есть позия под музыку. Мы знаем **мо повтор фразы в на- чале новой сцены	**мо без абзаца: Отношении. Сделанная	xxx-x-x изложил пр-их-адит НИ исправлено нами; **мо: изложил продукт к.фигуре	xxx-x-x программе. / В заключение НИ абзац поставлен нами; **м11 без абзаца: программе. В заключение	клада простым каранда- шом написано рукой Кандиенского: [Доказ В.В. Кандиенского Российской Академии Ху- дожественных Наук 1921 г. (нет)]	xxx-x Март 1921 НИ подпись Кандиенского не приводится; *зм10 добавлено корен- ными чернилами, со временем выцветши- ми *зм11 дополнительный чер- нилами в *зм10 текст отсутствует
xxx-x-x Синтетическим. / Должна НИ сделан абзац нами; **мо без абзаца: Синтетическим. Должна	xxx-x-x наоборот, «музыка» старается НИ исправлено; **мо: наоборот, музыкан ста- рается	xxx-x-x сопадает. / Мне пришлось НИ абзац сделан нами; **мо без абзаца: сопадает. Мне пришлось	xxx-x-x сопадает. / Мне пришлось НИ абзац сделан нами; **мо без абзаца: сопадает. Мне пришлось	xxx-x-x реформа... мастеровских, котор-ая-проистека- ет из принципа НИ исправлено нами; **м11: реформа... мастеровских, которые происходят из принципа	xxx-x «-» монументальная живопись» и; «-» мону- ментальная архитекту- ра» и; «- «монументальная» скульптура» -» и т.д. И исправлено нами / монументальная живо- пись, монументальная архитектура, скульп- тура *зм10	ОСНОВНЫЕ элементы живописи ТЗИСЫ с докладу xxx-x-x «элемент» И восстановлено нами дважды / *зм12-14 в этих местах знак повтора xxx-x-x «материал» И восстановлено нами / *зм12-14 в этом месте знак повтора
xxx-x-x расстоянии, которым -от- делется поэзия от танца НИ исправлено; **мо: расстоянии, которым разделется поэзия от танца	xxx-x-x виду сближения «искусств» по «его» су- ществу НИ исправлено; **мо: виду сближения искус- ства по его существу	xxx-x-x танцевал. / Эти опыты НИ абзац сделан нами; **мо без абзаца: танцевал. Эти опыты	xxx-x-x танцевал. / Эти опыты НИ абзац сделан нами; **мо без абзаца: танцевал. Эти опыты	xxx-x-x Т-диово НИ исправлено нами; **м11: Каково	О методе РАКОТ ПО СИНТЕТИЧЕСКОМУ ис- кусству xxx-x Декабрь 1920 г.-» *зм» над датой напечатано (машиннопи- санные подчёркивание): <u>Монументальной</u> XXX-x О методе... искусству -» *зм11 под названием до-	XXX-x-X «-» синтетическое искусство» -» И исправлено нами / синтетическое искусство *зм10 xxx-x сравнение -» *зм10 абзац отмечен простым карандашом / *зм11 без абзаца
xxx-x-x в искусстве. / Мы знаем НИ абзац сделан нами; **мо без абзаца: в искусстве. Мы знаем	xxx-x-x произведением. / Сказанное НИ абзац сделан нами; **мо без абзаца: произведением. Сказанное	xxx-x-x цвет, «в-котор-ой-» он (...закорд НИ исправлено нами; **мо: цвет, который он (...зак- корд	xxx-x-x цвет, «в-котор-ой-» он (...закорды «к» тонам НИ исправлено нами; **м11: цвет (...закорды тонам	О методе РАКОТ ПО СИНТЕТИЧЕСКОМУ ис- кусству xxx-x Декабрь 1920 г.-» *зм» над датой напечатано (машиннопи- санные подчёркивание): <u>Монументальной</u> XXX-x О методе... искусству -» *зм11 под названием до-	xxx-x «-» синтетическое искусство» -» И исправлено нами / синтетическое искусство *зм10 xxx-x сравнение -» *зм10 абзац отмечен простым карандашом / *зм11 без абзаца	xxx-x «-» живописи. -» *зм12 строка далее заби- та, под забивкой читается: (5. Завысел отвлеченный) / *зм13-14 строка с п. 5 отсутствует
xxx-x-x Мы знаем НИ опущен повтор (с ва- риацией) в **мо послед- ней фразы из **мо: Мы знаем, например, что существует живо-	xxx-x-x что «из» этого корня НИ восстановлено; **мо: что этого корня xxx-x-x отношении. / Сделанная НИ абзац сделан нами;	xxx-x-x цвет, «в-котор-ой-» он (...закорды «к» тонам НИ исправлено нами; **м11: цвет (...закорды тонам	xxx-x-x цвет, «в-котор-ой-» он (...закорды «к» тонам НИ исправлено нами; **м11: цвет (...закорды тонам	О методе РАКОТ ПО СИНТЕТИЧЕСКОМУ ис- кусству xxx-x Декабрь 1920 г.-» *зм» над датой напечатано (машиннопи- санные подчёркивание): <u>Монументальной</u> XXX-x О методе... искусству -» *зм11 под названием до-	xxx-x «-» синтетическое искусство» -» И исправлено нами / синтетическое искусство *зм10 xxx-x сравнение -» *зм10 абзац отмечен простым карандашом / *зм11 без абзаца	xxx-x «-» живописи. -» *зм12 строка далее заби- та, под забивкой читается: (5. Завысел отвлеченный) / *зм13-14 строка с п. 5 отсутствует

xxx x=x «изучение» I дважды восстановлено нами // *чзм12-14 в этих ме- стах знак повтора	страницы коренными чернилами // чзм12-14 это напечатано	I изменяя порядок слов // Таким образом изучение с точки зрения науки об- щественные картины чзм15	xxx-x материала → материальных материал (on) (a) чзм15 исправлено простым карандашом // I нами опущено оста- вленное, очевидно, по ошибкам после испра- вления слово материальных	xxx-x материаль <u>матери- альный</u> <u>матери-</u> чзм15 простым каранда- шом подчеркнуто и им же против этого текста отчеркнуто на полях	xxx-x «Открытые» <u>методы</u> чзм15 подчеркнуто простым карандашом	xxx-x Затем ... представление чзм15 против этого пред- ложения галочка простым карандашом на полях
xxx-x «вероятностное» I восстановлено нами // чзм12-14 в этом месте знак повтора	xxx-x разницы ... живописью I исправлено нами // разницы между декора- тивной живописью чзм15 xxx-x живописи. → чзм15 без абзаца // I абзац сделан нами	xxx-x образом - она - является I оставлено для восстано- вления смысловой связи с предшествующим текстом // образом является чзм15 xxx-x В живописи ... выразительности. чзм15 против этого текста отчеркнуто простым карандашом на полях	xxx-x которые не имеют I нами исправлено // которые либо не имеют чзм15, вероятно, ошибочно xxx-x встретится. → чзм15 без абзаца // I абзац сделан нами	xxx-x которые не имеют I нами исправлено // которые либо не имеют чзм15, вероятно, ошибочно xxx-x встретится. → чзм15 без абзаца // I абзац сделан нами	xxx-x «горизонталь» I исправлено по смыслу // горизонтальную чзм15 xxx-x «горизонталь» I исправлено по смыслу // горизонтальной чзм15	xxx-x двоят ... жесткости чзм15 против этих слов галочка простым каран- дашом на полях
xxx-x их ... живут. → [их ... живут.] чзм12 вписано внизу стра- ницы коренными черни- лами // чзм12-14 это напечатано	xxx-x «противоположение» I восстановлено нами // чзм12-14 в этом месте знак повтора	xxx-x образом - она - является I оставлено для восстано- вления смысловой связи с предшествующим текстом // образом является чзм15 xxx-x В живописи ... выразительности. чзм15 против этого текста отчеркнуто простым карандашом на полях	xxx-x Это будет ... плоскость чзм15 против этого фрагмента отчеркнуто простым карандашом на полях xxx-x круже. → чзм15 без абзаца // чзм15 без абзаца нами	xxx-x Это будет ... плоскость чзм15 против этого фрагмента отчеркнуто простым карандашом на полях xxx-x круже. → чзм15 без абзаца // чзм15 без абзаца нами	xxx-x «горизонталь» I исправлено по смыслу // горизонтальной чзм15	xxx-x по одному ... значить чзм15 против этих слов галочка простым карандашом на полях
xxx-x «противоположение» I восстановлено нами // чзм12-14 в этом месте знак повтора	xxx-x «противоположение» I восстановлено нами // чзм12-14 в этом месте знак повтора	xxx-x композицией. → чзм15 без абзаца // I абзац сделан нами	xxx-x прямую. → чзм15 без абзаца // I абзац сделан нами	xxx-x прямую. → чзм15 без абзаца // I абзац сделан нами	xxx-x и так далее. → чзм15 без абзаца // I абзац сделан нами	xxx-x физическими чзм15 против этих слов галочка простым каран- дашом на полях
xxx-x который есть душа данного элемента. → ко (который есть душа данного элемента.) чзм12 вписано внизу	xxx-x композицией. → чзм15 без абзаца // I абзац сделан нами	xxx-x композицией. → чзм15 без абзаца // I абзац сделан нами	xxx-x прямую. → чзм15 без абзаца // I абзац сделан нами	xxx-x прямую. → чзм15 без абзаца // I абзац сделан нами	xxx-x и так далее. → чзм15 без абзаца // I абзац сделан нами	xxx-x физическими чзм15 против этих слов отчеркнуто простым ка- рандашом на полях

Please purchase Image to PDF Converter on http://www.verypdf.com to remove this watermark.					
xxx-х формы. → *r3m15 без абзаца // 1 абзац сделан нами	xxx-х-х непрерывное сопротивление явное *r3m15 против этих слов галочка простым каранда- шом на полях	xxx-х Заранее... мыслей. *r3m15 против этого пред- ложения галочка простым карандашом на полях	xxx-х стоит и < не> падает 1 добавлено по смыслу // стоит и падает *r3m15	*r3m15 Конспективная записи доклада xxx-х < Элементы> 1 восстановлено нами // *r3m15 в этом месте знак повтора	выступление на обсуждении доклада Бакушинского xxx-х-х об < об> единении исправлено нами // об единении *r3m16 xxx-х-х науки об искусстве → наук (и) (об) искусств (и) (е) *r3m16 исправлено карандашом
xxx-х-х показались... когда стали *r3m15 здесь многоточие	xxx-х-х < заверлю> 1 исправлено нами // заверлю *r3m15	xxx-х продолжителей. → *r3m15 без абзаца // 1 абзац сделан нами	xxx-х < ИОИ/ВВЧ> 1 здесь и далее (*r3m15:30, 1:xxx-х) отчество участника пре- ний В.И. Язвцкого испра- влено в соответствии с документами его «Лич- ного дела» в ГАХН (Фонд ГАХН Личные дела #249) // Юревич *r3m15 ошибочно	xxx-х-х-х < Время и пространство> 1 четыре раза восстано- влено нами //r3m15 в этих местах знак повтора xxx-х Тонкий... Кабань 1 Звуковое искусство, пла- стическое искусство, про- странственное искусство, картина, пластика, музы- кальная картина, цветому- зыка, колорит *r3m15 не включено в текст, отмеченный фигурной скобкой: по-видимому, это было приписано после того, как она была поста- влена	
xxx-х производно. → *r3m15 без абзаца // 1 абзац сделан нами	xxx-х Мы... основных *r3m15 против этого пред- ложения галочка простым карандашом на полях	xxx-х-х и так далее... Конечно *r3m15 здесь многоточие	xxx-х значи- х> 1 исправлено нами // знание *r3m15 xxx-х аппетитность. → *r3m15 без абзаца // 1 абзац сделан нами	xxx-х-х-х художественном < →> абстрактном 1 вставлено тире // художественном абстрактном *r3m15	xxx-х происходно. → *r3m15 без абзаца // 1 абзац сделан нами
xxx-х В красном... месте. *r3m15 против этого пред- ложения галочка простым карандашом на полях	xxx-х темная... в характере *r3m15 здесь многоточие xxx-х равновесия между... и ультрамариновом *r3m15 здесь многоточие	xxx-х и ния Вульфа восста- новлено нами по списку участников прений в про- токоле пленарного засе- дания ГАХН от 1 сентября 1921 г. (Фонд ГАХН Прези- диум #2.5) // ... Мне *r3m15 здесь многоточие xxx-х кажд- ах> картин- а> 1 исправлено нами // каждую картину *r3m15	xxx-х < выводы> 1 исправлено нами // выводы *r3m15 xxx-х форм-ы> 1 исправлено нами // форму	xxx-х < треугольника>, < квадрата> и < круга> 1 восстановлено нами // *r3m15 в этом месте рисун- ки треугольника, квадрата и круга Заключительное	
xxx-х < ц> вет 1 исправлено нами // свет *r3m15	xxx-х А плюс В... (формула)... *r3m15 в двух местах многоточия				
Please purchase Image to PDF Converter on http://www.verypdf.com to remove this watermark.					

Научное издание

Василий Кандинский

О духовном в искусстве

Полное критическое издание
с дополнениями и другими текстами
о науке об искусстве

Том 2

Материалы к истории книги.

Наука об искусстве

Составитель,

автор статей и комментариев

Н. П. Подземская

Выпускающий редактор

Н. И. Кухарева

Редактор

С. Ю. Касьян

Технический редактор

Е. К. Мосалева

Дизайн, верстка,

обработка иллюстраций

К. В. Ильющенко

Аннотированный

именной указатель

С. Ю. Касьян, при участии

Ю. Н. Якименко

Предметный указатель

Дж. Винчигуэрра

Корректоры

Н. И. Кухарева,

Л. Шредер

Подписано в печать Quadrupel

Формат 84x108/16. Гарнитуры: Humanist C,

Raleigh C (автор В. Ефимов)

Печать офсетная Усл. печ. л. 73,92. Заказ №

Тираж 300 экз.

ООО «БуксМАрт»

117452, Москва, Черноморский бульвар,

д. 17, к. 1, оф. 209

e-mail: booksmart@rambler.ru

тел. +7 (495) 310-54-77

www.booksmart-moscow.ru

ISBN 978-5-907043-58-9

ISBN 978-5-907043-60-2