

КАНДИНСКИЙ



Александр
Якилювич



ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

Annotation

Василий Васильевич Кандинский (1866–1944) — один из самых ярких и оригинальных мастеров искусств XX века. Его главным достижением считается абстрактная живопись, относимая к золотому фонду авангардного искусства. Кроме того, он был незаурядным литератором, драматургом и театральным режиссером, теоретиком искусства и педагогом, разработавшим свою методику преподавания искусств. В книге предлагается психологический портрет художника, погруженного в сомнения и поиски, внутренние коллизии, трудные отношения и споры с временем и современниками. Драматические повороты судьбы мастера были таковы, будто он прожил несколько жизней. На страницах книги читатель обнаружит многочисленную плеяду людей искусства и исторических личностей, с которыми Кандинский имел те или иные отношения, — от живописцев России и Германии до крупнейших музыкантов и поэтов разных стран, а также мыслителей и ученых начала и первой половины XX века.

[Адаптировано для AlReader]



FB2 книгу сделал mefysto

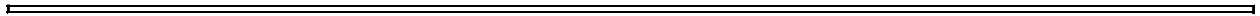
-
- [Александр Якимович](#)
 -
 - [В ПОИСКАХ ИНОЙ РЕАЛЬНОСТИ](#)
 - [ПРИЗВАНИЕ ХУДОЖНИКА](#)
 - [ВОЛШЕБНАЯ ГЕРМАНИЯ](#)
 - [БОЛЬШОЙ ПРОРЫВ](#)
 - [В СТРАНЕ БОЛЬШЕВИКОВ](#)
 - [НОВАЯ ЖИЗНЬ?](#)
 - [ПАРИЖ И БЛИЗКАЯ ГРОЗА](#)
 - [ФИНАЛ](#)
 - [ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА](#)

ИЛЛЮСТРАЦИИ

- [illegible]

- [13](#)
- [14](#)
- [15](#)
- [16](#)
- [17](#)
- [18](#)
- [19](#)
- [20](#)
- [21](#)
- [22](#)
- [23](#)
- [24](#)
- [25](#)
- [26](#)
- [27](#)
- [28](#)
- [29](#)
- [30](#)
- [31](#)
- [32](#)
- [33](#)
- [34](#)
- [35](#)
- [36](#)
- [37](#)
- [38](#)
- [39](#)
- [40](#)
- [41](#)
- [42](#)
- [43](#)
- [44](#)
- [45](#)
- [46](#)
- [47](#)
- [48](#)
- [49](#)
- [50](#)
- [51](#)

- [52](#)
- [53](#)
- [54](#)
- [55](#)
- [56](#)
- [57](#)
- [58](#)
- [59](#)
- [60](#)
- [61](#)
- [62](#)
- [63](#)
- [64](#)
- [65](#)
- [66](#)
- [67](#)
- [68](#)
- [69](#)
- [70](#)



ЖИЗНЬ®
ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ
ЛЮДЕЙ

Серия биографий

Основана в 1890 году
Ф. Павленковым
и продолжена в 1933 году
М. Горьким



ВЫПУСК

1975

(1775)

Александр Якимович

КАНДИНСКИЙ



МОСКВА
МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ

*

© Якимович А. К., 2019

© Издательство АО «Молодая гвардия»,
художественное оформление, 2019

В ПОИСКАХ ИНОЙ РЕАЛЬНОСТИ

СУЩЕСТВО КАРТИНА

Назвать имя Василия Кандинского (1866–1944) означает сегодня почти то же самое, что сказать «абстрактное искусство». На самом деле он был не единственный, кто участвовал в большом преображении (или, если угодно, разрушении) традиций европейского (в том числе и русского) искусства. Первооткрывателями числятся также Казимир Малевич, Пит Мондриан и некоторые другие мастера живописи из разных стран. Им наследовали, от них отталкивались или пытались достроить начатые ими здания другие мастера с очень звучными и значимыми именами. Одни только американцы чего стоят. Притом «чего стоят» следует понимать и в переносном, и в прямом смысле. Абстрактные картины XX века означают на художественном рынке числа со многими нулями.

Картины Кандинского оцениваются в валютных единицах даже внушительнее, нежели произведения его русских, западноевропейских и американских собратьев XX века. Крупные работы нашего мастера оцениваются приблизительно в 20 миллионов долларов каждая. Цены растут.

Образованное сообщество почитателей искусства, так называемые знатоки и эксперты, готовы восхищаться произведениями живописи, которые вроде бы ничего не изображают. Коллекционеры, фонды и музеи соревнуются в приобретении таких шедевров. Разве это не странно? Само слово «живопись» означает на русском языке нечто такое, что запечатлевает «жизнь», то бишь реальность. В других европейских языках применяются другие слова. А оттого и сама проблема абстрактного искусства не задевает европейские умы так болезненно, как это происходит с умом и сознанием, сформированными языком русским.

Картина, которая пишется кистью, или, быть может, мастихином, или пальцами рук (не будем поминать другие, более проблематичные способы), — это материальный объект. Это не какое-нибудь там слово, не сотрясение воздуха, не условная графема на бумаге. Живописец молча и без лишних слов ставит перед нашими глазами *предмет повышенной интенсивности*.

Там что-то происходит. Там краски горят или тихо умяются и отрицают сами себя. Речь идет о весе и массе, движении и покое, а следовательно — о видимом мироздании.

Какая-то внутренняя жизнь есть в этих нагромождениях красок на холсте даже в том случае, если эти краски вроде бы ничего не изображают. Они все равно что-то нам передают: буйные и экстатические разлеты мировых энергий у Кандинского или почти пугающую тьму «Черного квадрата» Малевича.

Словами нам вольно лепить всякую небывальщину. Мы говорим «ничто», или «бытие», или «духовное начало», или «трансцендентность», или иные удивительные словеса, и как будто так и надо. Далеко не всегда нам самим понятно, зачем это и что это такое мы сказали. А живописец делает вещь, изготавливает предмет, и даже если он не отливает в бронзе, не высекает в камне, а покрывает красками холсты, фанеру, картон или иные поверхности, все равно мы можем взять руками, погладить и понюхать его творение, его изделие. Оно тактильно. Оно иногда легко дается в руки, а иной раз проявляет строптивость и может даже занозить нашу ладонь, ежели подрамник сделан из грубо обработанных реек.

Тут вам не слова, тут вам не «трансценденция» и не «апперцепция». Свежая красочка пахнет остро и дразняще, иногда аппетитно, льняным маслом, а иногда таким терпентином отдает, что слезы из глаз. Она бывает увесистая или легкая, как перышко, бывает шершавая или гладкая. Картина есть вещь или даже, быть может, существо.

Мы говорим сейчас именно о картине, которая родилась в лоне новоевропейской культуры, о живописном произведении, о том существе, которое создано усилиями поразительных экспериментаторов, волшебников кисти, не побоимся сказать — магов и колдунов эпохи Ренессанса, каковы Джотто, Мазаччо, Леонардо да Винчи и другие основоположники новоевропейской живописной культуры. Они создали «существо картину».

Это было поразительное новаторское открытие своего времени. Впервые в истории возникла Картина как таковая, и она была похожа и на окно в мир, и на магическое зеркало. Античная живопись так не умела, а Восток, в особенности Китай, с его живописной культурой — это дело особое, и мы сейчас не будем смотреть в ту сторону. Там все другое.

Мы — в Европе и мы — европейцы, кто бы там чего ни говорил. А именно у европейцев образовался такой дар культуры, такой перл истории, как Картина, с большой буквы. Она представляет нам куски жизни — Мадонну с младенцем (она ведь была обычная женщина, наша Богоматерь,

не так ли?). Коня с копытом, воина в доспехах, птицу в небе, цветы в вазе, дерево у ручья и человеческое лицо как таковое. Показать все это в натуре и превратить в вещь, которая отражает и показывает нам другие вещи и явления мира, притом бесконечное множество других вещей и явлений мира! И собственную вещественность картина доказывает именно тем, что она сама — материальна, пластична, она есть именно вещь повышенной интенсивности.

И вот, если опустить или мысленно отложить в сторону частности и подробности, наступает момент, когда приходит художник Кандинский и предлагает картину, которая не изображает ничего. Или изображает Ничто. В чисто хронологическом плане он был в этом, скажем осторожно, мероприятии самым первым. На несколько лет он обогнал и Малевича, и Мондриана. В 1910 году была написана знаменитая «Первая абстрактная акварель» Кандинского из Центра Помпиду в Париже. (О ее датировке специалисты спорят, но это вообще свойственно специалистам.)

Не может быть, чтобы это произошло просто так, от нечего делать и непонятно почему. То есть если бы он остался одиноким чудаком в истории искусства, тогда можно было бы сказать, что тут перед нами отклонение, нелепость или какая-нибудь болезнь — глазная, нервная или психическая. Но ведь нет. Живопись, наше любимое существо существ, в XX веке много и страстно увлекалась на пути абстракции. Абстрактная живопись (не открою никакого секрета) составляет золотой запас музеев современного искусства и национальных сокровищниц изобразительных искусств. Ежели вы того не знали, то Государственная Третьяковская галерея в Москве и столь же великий Русский музей в Санкт-Петербурге хранят сотни образцов этой самой абстрактной живописи как бесценное достояние Отечества. Такое же достояние, как иконы Средневековья, шедевры Ренессанса или импрессионистические полотна. Музейные работники в Париже и Берлине, Нью-Йорке и Мадриде, среди которых много людей с хорошим, понимающим глазом, преклоняются перед шедеврами абстрактного искусства.

Скорее всего, в рождении абстрактного искусства не было ничего случайного или произвольного. Это событие имеет генезис, то есть происхождение, корень, причины и сопровождающие обстоятельства. К ним и обратимся.

В 1882 году, когда Василий Кандинский был подростком и думал о поступлении в университет (и еще не догадывался о том, что ему предстоит стать живописцем), была опубликована «Веселая наука», книга размышлений Фридриха Ницше. Там среди прочего мы прочитаем такие

слова: «Куда мы движемся? Не находимся ли мы в состоянии постоянного падения? Назад, в сторону, вперед, во всех направлениях? Существуют ли еще верх и низ? Не пролетаем ли мы словно через бесконечное Ничто?»^[1]

Это похоже на описание невесомости. Как будто мыслитель описывает космическое пространство, а там нет притягивающих масс материи. И мы носимся «во всех направлениях», и наше «состояние постоянного падения» через «бесконечное Ничто» оборачивается свободным движением в любую сторону.

А еще приведенные выше слова Ницше странным образом напоминают нам об абстрактных картинах Кандинского. Правда, эти картины будут написаны еще через тридцать лет. Василий Кандинский еще поступит студентом в Московский университет в 1886 году, затем станет его доцентом и будет готовиться к защите диссертации в области хозяйственного права. Казалось бы, жизненная стезя этого молодого человека определена. Он делает академическую карьеру и женат с 1892 года. Его супругой (впоследствии она оказалась первой в недлинном ряду близких женщин) стала его дальняя родственница Анна Чемякина — молодая женщина позитивных взглядов и серьезного нрава, на несколько лет постарше своего мужа. Скажем прямо, это был тот вид брака, в котором жена заменяет мужу сильную и властную мать и твердой рукою ведет его по жизни, желая своему благоверному добра — но на свой лад и не обязательно спрашивая своего мужа-сына, доволен ли он строгим руководством жены-матери.

Молодой человек старается. Он уже имеет должность в университете, а свои артистические склонности направляет также по деловому руслу: руководит одним отделом небольшой типографии.

Дела идут, работа движется, карьера обещает новые перспективы. В 1896 году молодой ученый-правовед получает предложение занять место в Дерптском университете. Дерпт, или Дорпат (ныне Тарту) — это онемеченный городок в Прибалтике, ныне принадлежащий Эстонии, а прежде входивший в состав земель, подвластных российской короне. В этом провинциальном городке вот уже не одно столетие действует преславный и достойный всяческих похвал Дерптский университет, в котором считают за честь преподавать или работать выдающиеся люди из разных концов Европы и России. В основном работают там выходцы из немецкоязычных земель — от Ревеля (Таллинна) до Лемберга (Львова), от Кёльна до Берлина. Кандинский, владевший с детства немецким языком, был бы в этом европейском учреждении (расположенном, как мы помним, на территории Российской Империи) вполне на своем месте.

И тут происходит неожиданное. Вместо того чтобы уверенно идти по избранному пути юридических и экономических наук (он освоил полные курсы тех и других) и создать свой семейный дом в интернациональном прибалтийском центре образования и культуры, Василий Кандинский вдруг делает то, чего от него, казалось бы, нельзя было ожидать. Он решительно отказывается от почетного предложения, честно признается своим университетским профессорам и руководителям, что его не удовлетворяют занятия наукой, оставляет университет и прежнюю жизнь и отправляется за границу учиться живописи. Страшно даже подумать, что сказала ему на это серьезная и строгая жена Анна Филипповна. Их брак формально существовал на бумаге до 1911 года, да ведь не в бумаге дело.

О чем он раньше думал? Отец, как и жена, в недоумении и растерянности. Но удержать этого прежде правильного молодого человека никто не может. Он закусил удила.

Он резко меняет свою жизнь, перечеркивает свою университетскую карьеру. Учится на живописца, живет за границей, в Германии (язык которой ему стал вскоре практически родным), и после многих опытов и экспериментов додумается, доработается и доживет до живописи, которая бросается нам в глаза с повышенной энергией, живописи, которая похожа на потоки воды или каменные глыбы, на облака или лучи света в атмосфере удивительных планет. Сравнения и метафоры каждый подберет по своему разумению. Вот это биография, вот это парабола жизни!

Что-то его стронуло с места, что-то сыграло роль того последнего толчка, который привел к лавине событий и полной перестройке жизни и судьбы. Может быть, он прочитал какую-нибудь книгу, которая его поразила?

Читал ли Кандинский книги Ницше? На этот вопрос приходится ответить другим вопросом: а кто же их не читал из образованных людей России, прежде всего художников, поэтов, литераторов? Юноши бледные со взором горящим читали странного немецкого гения самым усердным образом. Александр Блок читал Ницше, и Антон Чехов читал его и внимательно слушал своих интеллектуальных друзей, которые много говорили и спорили о Ницше. Михаил Врубель читал смолоду книги Ницше и преклонялся перед лихорадочным пророческим даром этого необычного философа-поэта. Валентин Серов, другой из крупнейших мастеров живописи России конца XIX века, был убежденным почитателем Ницше. По-немецки все они читали достаточно хорошо, а иные так же хорошо, как и Кандинский, то есть не просто свободно, а с пониманием тонких поворотов мысли, в полном осознании едких сарказмов Ницше и

его вдохновенных прозрений, его вызывающих парадоксов. Именно в России Ницше был прочитан раньше и, пожалуй, адекватнее, нежели в странах англоязычных и странах франкофонных. Имеется в виду, прочитан в среде образованных людей с художественными склонностями.

Ницше как бы предсказал направление будущих поисков Кандинского. Он угадал и общий вектор развития искусств в целом. Пожалуй, его догадки были односторонними и частичными, но они были определенно гениальными. Устойчивое состояние утрачено. Доверие к предполагаемым устоям бытия провалено. В классической теории модернизации Энтони Гидденса это явление называется *disembedding* — то есть утрата устоев, потеря опоры. Пришло такое время, когда потерялись опоры. Основы прежнего мироустройства заколебались. И вот летаешь ты в пространстве, неведомо как и непонятно куда. Опереться не на что, где правая сторона и где левая — неизвестно. И в этой иной реальности есть свой смысл. И потому надо учиться «летать в бесконечном Ничто», и эти полеты дают нам новые возможности развития в разных областях жизни и мысли. Разумеется, новые опасности также неизбежны.

Каким образом возникает в смятенном уме и в лихорадочной фантазии Фридриха Ницше эта догадка о том, что реальность не годится, что человеку не дано более прочно стоять на ногах и обладать уверенностью в правильном устройстве мира? Вы это хотите спросить? Можете еще спросить, какие такие демоны искушали Льва Толстого, внушали ему восторг перед жизнью природы и космическими силами бытия и заставляли догадываться о тотальной неправде цивилизованного общества. Так строится отныне творческий процесс, такая опасная и мятежная потребность намечается в творческих устремлениях людей искусства. Им почему-то все чаще представляется, что *нормальная реальность жизни человеческой — это неправда, фикция и даже опасная иллюзия.*

Реальность, в которой мы живем, она неистинная, ее как будто подменили. Современники Ницше и Врубеля, Метерлинка и Андре Жида, Кандинского и Чехова постоянно испытывали это некомфортное ощущение. Что-то случилось с той реальностью, которую мы видим, в которой мы существуем. И художник обязан дать ответ на этот вызов времени и *встретиться с иной реальностью.*

Чем их не устраивала реальная реальность жизни? Давайте поставим вопрос чуть более точно. Какая именно реальность жизни не устраивала художников все более и более в течение XIX века? А она не устраивала многих молодых людей с новыми запросами. Кандинский позднее неоднократно говорил о том, что великое благо искусства (особенно

живописи) заключается в том, что искусство «изымает» человека из реальности, приподнимает его над нею. И так думали многие. Отчего они так думали? У каждого были и свои причины (и у Кандинского в том числе), но были и причины всеобщие исторические.

ЭПОХА ИДЕОКРАТИИ

История преподнесла европейцам испытания Великой французской революции и последовавших затем войн и революций. Что-то случилось с ценностями и смыслами. Борьба за свободу, равенство и братство быстро доводит до террора. Пафос преобразования общества и власти оборачивается революционными войнами, и наполеоновские армии несут Европе справедливый порядок на своих штыках. Правительства и народы сопротивляются этому насилию ради прогресса. Художник Гойя, поэт Гёте и мыслитель Гегель пытаются дать свои отклики на этот парадокс осуществившейся утопии. Происходит нечто немыслимое. Идеи добра и социальной справедливости, прав человека и гражданского общества приходят в мир, а попытки их реализации оборачиваются великим злом...

Заскорузлую кровь и грязь многовековых насилий и несправедливостей стали смывать свежей кровью и грязью, и этот процесс очень, очень далеко зашел, как это известно нам в России едва ли не лучше, чем где бы то ни было на планете Земля. У нас борьба за справедливость и правду обернулась такой несправедливостью, такой кровью, такой свирепостью, что, казалось бы, наша Россия навек получила прививку от идеократии.

Как бы не так. Желających повторить пройденное более чем достаточно. Но мы с вами вернемся во времена молодости Кандинского. Тридцать с лишним лет его жизни приходятся на XIX век.

Девятнадцатый век протекает в борьбе за истины и ценности. Газеты шумно защищают партийные идеи, политики выступают в парламентах. Пришел век наступательных идеологий. Идеи заявляются и пропагандируются вовсю — почвенные, космополитические, религиозные, антирелигиозные. Социалистические. Какие угодно. Идей стало много. Идеократия идет в наступление. Каждая глотка выкрикивает свою истину и вопит о том, что есть добро и зло «на самом деле» и как добиться социальной справедливости, величия трона, национального успеха, истинного народовластия и прочее в том же роде. Наступила *эпоха идеологического неистовства*.

От Бисмарка до Прудона, от Маркса до Леонтьева — все зовут к счастливому будущему человечества. Социалисты, монархисты. Бонапартисты. Анархисты. Консерваторы всех мастей. Националисты всех пород. И все мимо. Выбрать невозможно. Художнику не годится ни то, ни другое, ни третье, ни десятое. Этот тупик описан у Пушкина и Гоголя, а после 1860 года эта *проблема немыслимого выбора* попадает в прицел убийственного гения Достоевского. В 1880 году издается роман «Братья Карамазовы». Это один из тех парадоксальных литературных шедевров, над которыми задумывается образованная Россия. Художники задумываются. Молодой студент Василий Кандинский задумывается также. В романе Достоевского изложена так называемая Легенда о Великом Инквизиторе.

Там описан прелат христианской церкви (католической церкви, но русские читатели отлично понимали, что к чему), и в лице этого своего вождя церковь христианская готова опять распять Иисуса Христа. Это уже предел пределов. Дальше идти некуда. Мысленный эксперимент Достоевского в «Легенде о Великом Инквизиторе» свидетельствует о том, что человек и его общество и культура — в полном тупике. Своими средствами, разумом и моралью и красотой этот узел не развязать. С этими идеями и ценностями жить нельзя. Достоевский дошел до края. Правда, он сам при этом пережил шок и слом и поступил по известному рецепту спасения: на краю бездны обнять крест, иначе рухнешь в пустоту. А летать в пустоте, через неизмеримое Ничто, не очень-то комфортно, не всякому по нраву.

Как бы то ни было, наступило время для другой литературы. Реальность жизни не годилась никуда. Это ощущение висело в воздухе. Другая литература объявила о перспективах *иной реальности*. От символистов до сюрреалистов эта тема была в повестке дня писательского цеха. Писатели и художники той эпохи отреагировали на ситуацию умножения и усиления, можно даже сказать — разгула идеологий и аксиологий. Художник теперь, в модернизирующемся обществе, попадает в ситуацию неистовых и настырных «истин». Как выразился Пушкин, «где капля блага, там на страже уж просвещение иль тиран».

В самом деле, только представить себе, в каком положении были писатели и художники XIX века. Кругом, куда ни глянь, пастыри и спасители человечества. От них некуда деваться. Официальные органы, правительственные учреждения и революционные кружки излучают идеи и снова идеи. Политики и идеологи, проповедники и другие сильные мира сего спасают мир, указывают пути к счастью человечества. Это делают

энтузиаст самодержавия Аракчеев и энтузиаст либерализма Сперанский, и то же самое делает идейный циник-патриот Талейран.

Монархолобивые патриоты Уваров и Катков и победительный Победоносцев радеют о величии империи и народном благополучии в России. Воинствующие викторианцы действуют в Англии, пылкие бонапартисты во Франции сражаются с либералами и анархистами, и у каждого свой проект величия страны и счастья народа.

Правительства трудятся не покладая рук. Оппозиция подбрасывает топлива в огонь идей. Идеи кишмя кишат в общественном пространстве. Пылают сердца социалистов, монархисты укрепляют свои твердыни. Николай Данилевский предсказывает великое будущее объединенного славянства, то есть будущее, в котором Россия и славяне возглавят развитие мировой культуры. Народники и социал-демократы принимают эстафету спасительных учений.

Пылкие и восторженные идеопоклонники занимают авансцену жизни. Анархисты в разных странах к концу века разгоняют свою колесницу. Анархист Бланки выкрикивает свои лозунги, и тогда молодежь восторгается и бурлит. Рассудительный Маркс пытается образумить чересчур пылких «алхимиков революции», как он называл их, да разве таких образумишь? Особенно если они русские. Бакунин и Кропоткин неудержимы. Белинский зажигает сердца. И какая любовь к простому народу, и какие национальные восторги...

Патриот Клемансо как заговорит на всю Францию — и национальная гордость французов закипает, и банальный буржуйчик в своем каком-нибудь Бордо превращается (в теории, разумеется) в воинственного галльского петушка. Никому не отдаст любимая Франция свое первенство в Европе — ни дурно пахнущему русскому медведю, ни потрепанному британскому льву, ни вечно голодному орлу Германии.

Речи Бисмарка звучат, и головы кружатся у немцев. Разве Германия — не во главе всей Европы, а следовательно, всего мира? Разве за великую идею не отдадут свою кровь и жизнь миллионы молодых патриотов страны?

Столыпин выходит на авансцену и спасает Россию. Его убивают еще более пылкие фанатики идей, которые считают, что спасти Россию надобно иначе, а Столыпина следует убить, чтобы не мешал и не уводил с правильного пути. История словно обезумела. Точнее, идеологические заправки человечества как будто сбесились.

Идеологии в XIX веке вскипели и дошли до высокого градуса. Кошмарные результаты вскипания этого адского котла проявились в

следующем столетии — с рождением Советской России и Третьего рейха и в чудовищной битве этих двух безумий на мировой арене. Начало было положено до того. Все началось по большому счету именно с Французской революции и экстазов свободы, равенства и братства, а потом появилась и мифология новой империи. И она была более горячая и яростная, нежели прежние монархические доктрины, от Карла Великого до Габсбургов и Бурбонов. Впрочем, пылкий монархизм не помог императору Николаю Александровичу удержаться на троне, и конец его был ужасен. Но это особый и специальный вопрос — о судьбах русской монархии. В судьбе Кандинского трагическая судьба императорской семьи тоже сыграла свою роль. Но это будет гораздо позднее, и до этого пункта мы еще дойдем в свое время.

(Ограничимся здесь краткой справкой: Василий Кандинский, уже зрелый художник, узнал о гибели бывшего императора Николая, находясь в красной Москве, буквально в нескольких шагах от Ленина, Троцкого, Бухарина и других «благодетелей» русского народа и всего остального человечества. Для него это был еще один шок в ряду тех шоков, которые были им пережиты в Советской России. Эти шоки в совокупности определили его дальнейшую жизнь и резкие перемены в его творчестве.)

До поры до времени консерваторы и имперцы России не уступали демократам и революционерам. Как ярко восклицал Уваров о том, что мы теперь должны быть православными патриотами! Но в длительной перспективе «левые» оказались в выигрыше. «Правые» взяли реванш гораздо позднее, уже в путинской России, и этот реванш обернулся не столько пугающим гротеском, сколько малоприятным трагифарсом.

Наш прежний трагифарс был поживее и поярче. Мы в СССР и Писарева читали смолоду, и Чернышевского читали. Разум разве не кипел, разве не хотелось бежать на баррикады и строить новый мир? То-то и оно, что хотелось. Идеологическое безумие прилипчиво во всех своих формах — от православного монархоловобия до либерального свободоловобия. От патриотического угара до коммунистического интернационализма. Как не соблазниться малым сим? Художники слушали, читали, внимали, откликались. Верили и старались послужить доброму делу — чаще всего прогрессивной идеологии любви к народу.

Но искусство — это вообще про другое.

КАК СПАСЛОСЬ ИСКУССТВО

Последняя большая историческая катастрофа эпохи обрушилась на Францию и Европу в 1870–1871 годах. Война, трагедия Седана, поражение французской армии, бесславный конец диктатуры Наполеона Третьего и крах Второй империи. Далее — осада Парижа пруссаками, рождение Коммуны и удушение революции — это все были такие события, которые меняли взгляд на мир. Художники, свидетели этих событий, до конца жизни оставались потрясенными этой более чем трагедией. Общество, власть, цивилизация оказались безумными и бесчеловечными. Штык революции не лучше, нежели петля власти. Художники не могли стоять ни на одной, ни на другой стороне. Это было вообще свойственно поколению Мане, Сезанна и Дега, поколению Моне и Ренуара. Они все могли бы сказать словами Шекспира: «Чума на оба ваши дома».

В конце XIX века большие живописцы Франции вовсе не писали идейных картин и не проповедовали идейных учений. В этом смысле французы не похожи на своих российских собратьев. Они, так сказать, перешли на сторону природных сил, ибо силы истории и социума перестали волновать и зажигать искусство. Талантливейшие мастера Франции стали во множестве писать *картины, посвященные силам жизни и субстанциям природы*. Про общество и историю волновались почтенные посредственности, то есть официальные картинописцы и салонные художники, да еще Академия художеств задавала своим дипломантам на экзаменах исторические темы. Римские цезари, греческие философы и средневековые короли изобиловали в тех картинах, и эпохи славных Людовиков и наполеоновских деяний также взывали к патриотизму и эрудиции французской публики. Большие мастера кисти шли иными путями.

Ренуару, Клоду Моне, Сезанну и Ван Гогу игры с историей и общественными проблемами стали совсем не нужны. Социальная и политическая реальность, *видимая глазами реальная жизнь оказалась сомнительной*. На эту реальность не хотелось смотреть. «Глаза бы мои на все это не смотрели» — могли бы сказать французские живописцы, если бы знали это русское выражение. Реальность обанкротилась. То есть человеческая реальность общественных ценностей и идей оказалась лживой.

Французская живопись обратила взор в другую сторону. Вспомните любимые нами картины импрессионистов. Они обращаются к нам с явственными посланиями. Свет солнца, цветущие луга, водные просторы, энергии и силы жизни — это реальные зримые сущности. А что такое страдания народа, или что такое интересы государства, или что такое закон

и власть? Против угнетения и за счастье человечества — это разве не область домыслов, выдумок и сомнительных фокусов ума?

Горизонты, овеванные воздухом и светом, а также кувшины, чашки, яблоки и тарелки на столе — это вечные вещи, они и в древности были такие, как сейчас, и сейчас такие же, как в древности. Они надежны. Но мораль? Права человека и гражданина? Национальные интересы? Классовое сознание? Патриотические восторги? Пафос империи? Восторги революции? Помилуйте, это все что такое?! Разве найдется пятеро немцев, или трое французов, или парочка англичан, которые понимали бы эти предметы согласно друг с другом? И кто различит в наших идейных построениях, где там истина, где полуправда, где благие пожелания, где мечтания о светлом будущем, а где чистой воды ложь и лицемерие?

Должна существовать иная реальность, и это действительно надежная реальность. Упиваться солнцем и воздухом. Переживать геологические и планетарные силы, которые формируют и поверхность Земли, и формы и материю вещей. От горы на горизонте до кувшина на столе — везде она, матушка планета. Ее плоть, ее материя и строй. Таков принцип Сезанна. Трепет жизненной энергии пронизывает цветы, облака, горы в картинах Ван Гога. Исследовать математические соотношения плоскостей, линий, стереометрических фигур и абстрактных цветовых форм; это также означает иметь дело с иной реальностью, реальностью истинной.

Обнаружилось, что реальность планеты, космоса и природы, вообще сфера природного бытия реальнее и надежнее, чем человеческие представления о себе самих. Вероятно, это и было особо крупное, но не последнее важное открытие искусства Нового времени.

В перспективе вырисовывались произведения, которые изображали бы не объекты видимого мира, а бурления, столкновения, стремления напряженных и энергетически заряженных форм. Искусство импрессионизма и реализма, сезанновские и вангоговские эксперименты наметили если не стилистические, то уж во всяком случае содержательные подходы к живописи радикальных авангардистов — и в том числе и в первую очередь Василия Кандинского.

Такова в общих чертах траектория искусств. В разных местах, и в России, и в сердце Европы возникают картины, стихи, книги, философские прозрения, которые указывают в одном и том же направлении. Общество, политика, идеи, убеждения — господа, хватит всего этого. Сколько же можно строить здание негодяйства на фундаменте глупости. Природа, жизнь, вселенная — вот где истина и благо. А этика, эстетика, политика,

религия, наука — людей это все до добра не доведет. С ними человек уже изрядно заблудился, а дальше будет хуже. Пусть человек смотрит в глаза природы и слушает ее голос. Пускай человек возвращается в природу и в ней растворяется. Это будет лучше. С идеями, вечными ценностями и прочими штуками мы с вами влипли. Искусство в эту ловушку больше не пойдет. И оно туда в самом деле больше не пошло. Даже в следующую историческую эпоху не пошло, когда идеологические неистовства водителей человечества довели это самое человечество до самых чудовищных массовых гекатомб в истории.

Вечные ритмы и энергии природы и космоса. Вот что нужно художнику. Прочее не нужно вовсе. Никакого нравоучения, никаких символов, никаких мифов и прочих игрушек и затей образованного европейца. Никаких рассказов, никаких театральных эффектов. То, что составляло основу и начинку культуры, в импрессионизме зашаталось и полиняло. Живописцы импрессионизма стали писать картины без привычного «содержания»^[2].

Их пафос очевиден. Отстань, человек, от вещей мира. Ты только портишь живой мир своими человечьими выдумками — политикой, властью, идеологией, религиями, конфессиями, моралью и прочими фантомами. Твоя реальность идеологична, то есть лжива и тягостна. Ты строишь свои государства, то есть большие системы лжи и насилия. Ради этого превращаешь массы хороших людей в дураков. Притом опасных дураков. Ты придумываешь революционные идеологии и вступаешь с борьбу с системами лжи и насилия. И эта борьба превращается в чудовищное истребление рода людского и пароксизмы новой лжи, обращенной против старого вранья. С обнаружения этих парадоксов начинался XIX век, об этих парадоксах заявили уже давно Гойя, Гёте и Гегель. Пора бы образумиться и прислушаться.

Пусть вещи станут чистыми и первичными. Без тебя, человек, вещам лучше. Без тебя солнце светит, и жизнь идет, и краски играют. Разумеется, легко сказать, что тут имеет место чистая утопия и на самом деле так не может быть. Но никому еще не удавалось внушить художникам, чтобы они не занимались тем, чего не может или не должно быть.

Она, иная реальность, на самом деле всегда рядом. Только откройте глаза. Научитесь высказываться от лица горы и дерева. Сезанн показал, как это делается. Научитесь ощущать себя погруженным в потоки мировых энергий, как это сделал Ван Гог. А потом уже наступит время, чтобы сделать следующий шаг. Говорить от лица плоскости, линии, от лица черного квадрата. Как Малевич. От лица вертикальных и горизонтальных

координат Вселенной, как Мондриан.

Говорить от лица смятенных стихий и вселенского Духа, как Кандинский.

Валерий Прокофьев, тонкий интерпретатор нового искусства и мой незабвенный старший товарищ, считал, что смысл искусства в конце XIX века состоял именно в том, что оно начинает решительно восстанавливать права Вселенной^[3]. Это не искусство от лица человека, это искусство от лица иных мировых начал. Космос, природа как Большое Целое — вот предмет и источник творчества художника.

В нашей современной цивилизации мы такие переживания не культивируем. У нас человеческие ценности. Мы признаем примат антропного принципа. Мы не мыслим и не чувствуем космически, вулканически или геологически. Мы социальные, психологические и культурные существа (да притом еще и «политические животные»). Мы верим в учение Гегеля или Маркса, в наставления своего духовника, в Уголовный кодекс, в правила грамматики и другие великие истины. Но появляются художники, которые предлагают принципиально иные аспекты реальности.

Художники и писатели начинают предвидеть приход «иной реальности».

Человек-искатель, носитель беспокойного сознания (отважного сознания, по Канту, или несчастного сознания, по Гегелю), соприкасается с реальностью и видит, что противоположные позиции в разворачивании исторических коллизий не подходят художнику. Историческая реальность не годится — ни та, которая реально наличествует, ни та, которая мнится и мечтается в теориях и утопиях.

Единственным прочным основанием человеческого бытия остается только неуспокоенность человека и вечная борьба за лучшее знание и лучшее будущее. «Лишь тот достоин жизни и свободы, кто каждый день за них идет на бой»^[4].

Отсюда вывод. *Единственное прочное основание бытия и познания есть неверие в прочные основания.* Это не софистика, не игривый парадокс. Это важный принцип нового мышления и новой креативности. Речь идет о принципе, сформулированном на подъеме Нового времени. Познание нынче так устроено, что найденная только что новая истина подвергается сомнению. Таков главный познавательный принцип Нового времени — пересмотр только что добытых истин. Иначе невозможно мыслить и познавать мир в ту эпоху, когда поддельная реальность осаждает нас на

каждом шагу.

Эзотерик и духовидец Петр Успенский (высоко ценимый Кандинским и другими людьми искусства) написал в 1911 году в своей теософской, мистической и кришнамуртической книге: «Я это вижу, следовательно, это не существует»^[5]. В парадоксальной и пародийной форме (иронически переворачивающей тезисы самого Декарта) воплотилась коренная идея автора захватывающей книжки «Tertium Organum» — идея о том, что видимая действительность является лишь ненадежным иллюзорным допущением, которое не согласуется с высшими ступенями познания и представляет собой обманчивую иллюзию для простаков и неразвитых умов.

Успенский довольно точно описал то убеждение, которое именно в это время, в последние предвоенные годы, окончательно сформировалось в душе Кандинского. «Я это вижу — следовательно, это не существует». Истинны природные явления, но все остальное — это либо наваждение, либо сомнительная выдумка. Это внутреннее убеждение формировало выводы и подвигало творческую душу к решительным шагам. Прочь идеологии.

В каком смысле «прочь идеологии»? Не слишком ли радикальными выглядят в таком понимании наши герои, художники конца XIX и начала XX столетия?

Мы знаем, что художники в личном плане присоединялись и присоединяются к идеологиям и партиям. Художник — он тоже человек, хотя бы в известном измерении. Художник живет реальной жизнью и интересами общества. Одиночки и анахореты — это все-таки редкость и экзотика. На уровне персональных биографий художники часто вписываются в те или иные политические, социальные, религиозные рамки. Они выбирают себе референтные группы, политические партии, идеологические линии и прочее. Мы знаем эти идеологические привязки людей искусства — Гоголя и Достоевского, Домье и Писсарро, Бодлера и Гейне, Репина и Крамского. Художник, если брать его социальное измерение, чаще всего играет в игры общества. Патриотические, революционно-коммунистические, либерально-буржуазные и прочие убеждения захватывают творческие кадры так же, как и прочих представителей людского рода. Но в том-то и состоит своеобразие художественного дела, что свободное искусство (свободное от конформности) отказывается от предлагаемого ему выбора. Произведение большого мастера уходит от тех и других и третьих. Мы обнаруживаем симптомы этого ухода от «дурного выбора» в шедеврах больших мастеров

искусств Нового времени.

К началу XX века в Европе имеется *новый креативный типаж*. С немалой долей условности мы говорим, что новый креативный типаж, например, *отказывается от идеологического неистовства и ищет онтологических смыслов*. В русской литературе и русской живописи этот процесс затруднен, он у нас был вязкий и тягучий, ибо в России идеологическое неистовство (или идеократия) имеет особую власть над участниками исторического процесса. В Западной Европе *отказ от идеологии в пользу онтологии* происходит более решительно и откровенно, без вечных качелей Толстого или Достоевского.

Василий Кандинский был именно тем русским художником, который созрел как художник и человек именно в России, а ответы на свои «русские вопросы» искал и находил в Западной Европе.

СЫН ДВУХ МАТЕРЕЙ

Физические перемещения нашего героя прослеживаются без большого труда. Совместить его творческую и человеческую биографию с «картой искусств» конца XIX и начала XX века — дело несложное и давно уже сделанное в научных трудах и популярных публикациях.

Василий Кандинский вырос и формировался как личность в атмосфере русского символизма конца XIX века, он читал книги и слушал выступления Владимира Соловьева, Дмитрия Мережковского, Константина Бальмонта, Валерия Брюсова. Он знал идеи Андрея Белого и своего сотоварища по университету — Сергея Булгакова. Убеждение в том, что мир и человек послушны духовным энергиям, пронизывающим реальность, завоевывает и другие национальные культуры в это время.

Далее происходит как будто неожиданное. На плечах символистов ворвался в бастионы европейской литературы и искусства непокорный молодой авангард. Дерзость неслыханная. Первый по времени возникновения плацдарм авангарда располагался в Париже, интернациональном центре искусств, где работали бок о бок французы и испанцы, русские и итальянцы, чехи и поляки. Туда приезжали и там осматривались многие художники из европейского ареала. Бывал там и Василий Кандинский — именно тогда, когда начинались первые выставки авангардистов-живописцев в 1905 и 1906 годах. (Мы знаем, что его судьба — быть там, где совершаются эпохальные или поворотные события в жизни и искусстве.)

Впрочем, парижская среда тогда не показалась ему особо притягательной. Он признавал парижских кубистов, фовистов и прочих ранних авангардистов, но не видел в них того, чего сам добивался. Он верил или хотел верить в присутствие духовных энергий в материальном мире. Изошренные и продвинутые, легкие и циничные парижане избегали недоказуемых гипотез и мечтательных обобщений. Идеализм считался среди модных молодых художников смешным симптомом старомодной отсталости. Духовидцы и богоискатели подозревались в идеологичности, а искусство как раз было нацелено на отказ от идеократии. В общем, тесной близости не возникло, хотя контакты и взаимодействие имели место. Кандинский навещался в Париж многократно и в разные периоды своей жизни, но не видел в нем Мекку нового искусства.

Иное дело, что и в Париже наш герой находил и встречал своих единомышленников — например, Райнера Марию Рильке, гениального поэта, близкого по духу человека. Рильке в то самое время переживал очередной головокружительный вираж своей космополитической биографии, а именно вникал в жизнь новых искусств, сделавшись добровольным секретарем знаменитого скульптора Огюста Родена. Подобно Кандинскому, молодой Рильке (как и маститый Роден) посматривал на дерзости молодых авангардистов Матисса и Пикассо с некоторым скептицизмом.

Два плацдарма искусства и мысли, где Кандинский был у себя дома в полном смысле слова, — это Россия, то есть прежде всего Москва, и Германия, а именно Мюнхен. Там и там была родная почва, и были художники и поэты, дорогие и близкие сердцу мастера. Притом не обязательно авангардисты: например, Кандинский восхищался реализмом замечательного русского живописца Василия Поленова. Почему восхищался? Притягивала ли его к себе нравственно-религиозная проповедь этого трогательного и светлого человека? Или создатель абстракционизма оценил поразительное световое зрение Поленова, его простодушный культ Солнца и живой природы, этот поленовский шаг в сторону импрессионизма?

В Германии происходит созревание радикального авангардного проекта, знакомого нам под обозначением «абстрактная живопись Кандинского». Сразу же следует заметить, что наследие этого мастера вовсе не ограничивается живописью такого рода. Он писал картины и делал гравюры фигуративного характера, занимался графикой и книжной иллюстрацией в разных стилевых регистрах, создал свой корпус стихотворений и эссеистических (философско-теоретических) текстов,

работал для театра в качестве драматурга и постановщика. Его театр был более воображаемым, нежели реально функционирующим, ибо реализованные им постановки немногочисленны и малоизвестны. Но и на театральном направлении он поработал, в общем, немало.

Самое поразительное, новаторское и своеобразное в его творчестве — это именно картины, живописные полотна, передающие внутренние переживания мастера, работу ума, эмоциональные порывы и его представления о «мировых стихиях», но не изображающие тот реальный мир, который мы видим глазами — и который, как думают некоторые сограждане, должен присутствовать в искусстве живописи. Само слово «живопись» разве не говорит о том, что кисть художника пишет «жизнь» в прямом смысле слова? На этот уже надоевший всем нам аргумент звучит столь же тривиальный ответ, что жизнь души, внутренняя жизнь человека — это тоже часть реальности...

Василий Кандинский принадлежит немецкой живописи авангарда примерно в такой же степени, как и русской живописи. Сам художник заявил однажды: «Внутреннюю и внешнюю Москву я считаю исходной точкой моих исканий»^[6]. Притом его главные шедевры решающих лет возникли в Германии. Германия — вторая духовная родина большого живописца-первооткрывателя. Там сформировалось его творческое «я» — удивительное порождение русской культуры в энергетическом поле европейской культуры и в особенности немецкой живописной и литературной традиции.

Искусство зрелого Кандинского — это производное всеевропейского творческого потенциала. Задачи и проблемы мастера формировались на почве России. Пластический язык для работы с этими задачами и проблемами вырабатывался на почве Германии^[7]. Космополитический Париж присутствовал в этой творческой биографии не громко, не очень заметно и даже в какой-то мере «от противного», но и тогдашние новейшие открытия французского искусства сыграли свою роль в биографии Кандинского с некоторой судьбоносной неотвратимостью.

Если кому-нибудь захочется, пусть подумает о том, не стремился ли Кандинский своей творческой биографией компенсировать свою личную драму. Он остался в семье своего отца без родной матери, которая рассталась с прежней семьей, когда мальчику было пять лет. Далее она почти никак не появлялась на горизонте нашего героя, пока он был ребенком и юношей. Ее имя, Лидия Тихеева, обозначается фактически один лишь раз в жизнеописании художника, ибо так звали женщину, которая

родила его на свет. Они заново встретились уже как взрослые люди, а их отношения были сдержанными уважительными отношениями воспитанных родственников. Холодок отчуждения не был преодолен.

Оставшись, так сказать, наполовину сиротой при живой матери, пятилетний Василий Кандинский остался и без родного города. Он был отправлен в Одессу и там жил у своей родной тетки Елизаветы Тихеевой, которая по мере сил заменила ему мать. В Одессе мальчик окончил гимназию, но он никогда не смог увидеть в удивительном городе у Черного моря свою истинную родину. Скорее Одесса была для него одним из тех мест Европы, по которой он ездил очень много вместе с родными в детские годы. Он вырос странником. Сегодня Одесса, завтра Венеция, Рим и Флоренция. Это были как будто сны наяву. Затем Кавказ, территория Лермонтова. Эти сказочные места оставались для него волшебной и удивительной заграницей, это были именно удивительные сны наяву; а родина — где она?

Может быть, эта нехватка родной матери и «малой родины», реальной почвы для произрастания, и стала движущей силой постоянного стремления Кандинского найти родного человека где-нибудь вдалеке? Превратить Германию в свою вторую родину? Войти в среду немецких художников и породниться с ними дружескими и семейными узами? Формально он получил развод в 1911 году, но до того уже в течение десятилетия был гражданским мужем очаровательной и талантливой немецкой художницы Габриэлы Мюнтер. В богемной среде столь длительные союзы считались и считаются законным браком. Бюрократические условности не уважаются.

В его биографии есть признаки неутолимого беспокойства и поиска чего-то такого, чего ему не дала судьба. Не чувствовать себя брошенным и одиноким «бедным Васенькой» — может быть, таков был движущий мотив многих поступков и способов реализации своей личности?

Извините, ежели мои попытки в области психологии покажутся вам топорными и ненужными. Слишком много в судьбе и характере Кандинского таких черт, которые кажутся необычными и требующими специальных объяснений. Тут хочешь не хочешь, а приходится прибегать к самым разным подходам, методам и приемам интерпретации реальных событий и фактов и пытаться побыть то шкуре психолога, то в роли филолога, историка, социолога.

В своей русской молодости Василий Кандинский пытался понять, чего он хочет, какие стремления ему необходимо утолить, какие истины его влекут к себе. Русская почва сформировала его творческую волю. В России он начал задавать вопросы о том, к чему он стремится как человек и как художник. Ответы на вопросы ему довелось получать в Германии. И заметим, что этот сюжет повторился в его жизни два раза. Повторился на разные лады.

В России вопросы ставились, проблемы возникали, загоралась жажда творческого решения. Так оно заведено. Россия есть вообще страна вопросов и трудных задач. Страна нерешенных вопросов и загадок. Пытаться решать проблемы и утолять жажду приходилось в Европе, а в данном случае в Германии. Насколько успешны были решения и каковы были результаты этих длительных походов за европейским опытом — вот это нам и предстоит вкратце разобрать.

Первый раз Кандинский сделал судьбоносный шаг, когда в тридцатилетнем возрасте он, начинающий прозелит, отправляется учиться живописи в Мюнхен. Это произошло, как мы помним, в 1896 году. Второй раз происходит пересадка на германскую почву в 1922 году, когда уже зрелый, известный (и даже знаменитый в известных кругах) пятидесятилетний мастер в расцвете сил и таланта перебирается из Советской России в новую послевоенную Германию. Второе переселение Кандинского отличалось от первого ухода на Запад не только тем обстоятельством, что он уже был зрелым мастером. Он приехал в другую Германию, которой не видел и не знал до тех пор.

Кандинский знал две России на собственном опыте и, можно сказать, умом и сердцем прочувствовал их. Это Россия ее последнего расцвета и эпохи надежд, Серебряного века и общественного возбуждения, и это Россия Ленина и Троцкого — край энтузиазма, доходящего до бреда, и утопических устремлений, не боящихся потоков крови.

Кандинский знал две Германии. Одна — это его другая милая родина, это Мюнхен эпохи больших художников и литераторов начала века, с которыми он дружил и с которыми жил единым воображаемым пространством. Другая, неузнаваемая, Германия предстала его очам тогда, когда он перебрался туда из Советской России в конце 1921 года.

Немецкая художественная жизнь до войны, до 1914 года, — это колыбель яркого и мощного авангардного искусства, особенно живописи. Это бурная и мощная, сверкающая и неистовая живопись, *искусство онтологического экстаза*. Нельзя было бы сказать, будто эта живопись мажорна либо оптимистична. Большое искусство всегда отмечено

полнотою смыслов. Искусство говорит о бытии на грани небытия. Если говорить проще: жизнь хороша, и ужас тоже всегда рядом, и до катастрофы рукой подать. Поэзия Рильке и проза молодого Томаса Манна о том же говорят^[8].

Райнер Мария Рильке пишет в довоенные годы свой «Часослов», вдохновляясь своими фантазиями по поводу русского православия и той мечтательной сказочности, которая виделась ему в русских иконах, духовных стихах, да и в толстовском религиозно-философском учении. Можно ли сказать, будто «Сон о России» был в жизни Рильке не слишком тесно связан с реальностью? Он как будто видел сны наяву^[9].

Он был гениальный духовидец и богоискатель и в русском православии находил те ноты вселенской гармонии, которые на Западе казались ему уже отзвучавшими. Он пишет цикл «Часослов» («Stundenbuch») в первые годы XX века и издает этот сборник в 1905 году. Кандинский заметил эти удивительные стихи одним из первых. Такой чистой мечты о гармонии Вселенной в тогдашней русской поэзии, пожалуй, не было.

Из Германии и Австрии, из пределов немецкого языка поэт увидел светлую Россию космической гармонии. Издалека, наверное, оно и впрямь виднее, хотя подробности незаметны... Удивительным образом выходец из Австро-Венгерской империи оказался мечтателем и сказителем под стать раннему Кандинскому. Как это ни странно звучит, Рильке был своего рода двойником Кандинского в искусстве слова. Мы еще вернемся к этому странному, почти мистическому сюжету двойничества или, точнее, внутреннего созвучия поэта и живописца.

Это было странное созвучие, возникавшее как будто вопреки жизненным обстоятельствам. Жизнь не привела поэта и художника к биографической близости. Они оба были новичками в мире искусств Мюнхена в 1896 году, когда появились в баварской столице. Их круги общения лишь частично пересекались. Василий Кандинский встречался со своими соотечественниками Марианной Веревкиной и Алексеем Явленским, подружился с Францем Марком и с головой ушел в занятия живописью. Поэт Рильке погрузился в свой головокружительный роман с блестящей светской львицей и патронессой молодых талантов, уроженкой Санкт-Петербурга Лу Андреас-Саломе и во многом благодаря ей открыл для себя измерение православной духовности и религиозных идей Льва Толстого. Но развитие этих двух людей искусства происходит — случайно или не случайно — как бы на параллельных курсах.

На великолепной ниве немецкого авангарда (живописного и литературного) вырастает чудесный цветок — картины Кандинского 1910–1914 годов. В абстрактной живописи Кандинского видно переживание великого поворота бытия. Один мир уходит и распадается, его сметают космические вихри. Другой мир выстраивается на глазах, обретает плоть и цвет и энергетику, но еще формы не вылепились. Он еще пока невылепленный, он еще пока «нелепый» и глазу не знакомый. Тут и ужас гибели, и обещание будущего. Б. М. Соколов развил мысль о том, что Кандинский был художником эсхатологическим^[10].

Открытие господина Соколова состоит не в самом обнаружении катастрофических и апокалиптических тем и проблем в живописи, стихотворном наследии и театральных набросках нашего мастера. Этот факт настолько очевиден, что его многие замечали с давних пор. Важно то, что теперь нам нельзя не думать о религиозно-философских корнях и привязках абстракционизма. А именно эпохальные картины «эпохи откровений», то есть 1910–1914 годов, указывают на связь с мистическим и еретическим учением о Третьем Пришествии. Русские символисты и немецкие «космисты» имели отчетливое представление об этом предмете.

Идея Третьего Пришествия гласит, что финалом и целью мировой истории и жизни природы должно явиться не Второе Пришествие Иисуса Христа, который будет судить каждого из нас и определит меру награды и наказания для праведных и грешных. Наступление эпохи Сына Божия — это момент установления справедливости и воздаяния. Но затем на Земле и в целой Вселенной наступит третий этап бытия: после Сына, который будет Судией на Страшном суде, наступит третий этап великой мистерии. Снизойдет уже Дух Святой, а он не станет заниматься судом и воздаянием. У него иные задачи. Он принесет с собою Свет Вечный, и этим светом будут пронизаны, спасены и увековечены все обитатели Вселенной. Не будет уже фатального деления на злых и добрых. Эти старые мерки исчезнут. Каждый будет светел, ясен, спасен и причастен Духу.

Такого рода идеи, унаследованные от мистиков Средневековья и Ренессанса, возрождались и курсировали среди современников Кандинского, людей эпохи символизма, и с этими идеями были знакомы и Владимир Соловьев, и Сергей Булгаков, и Андрей Белый, и Александр Блок, и Дмитрий Мережковский, и другие. Следы этих убеждений или интуиций отчетливо возникают в ключевых признаниях самого Кандинского, в итоговых документах его творческой биографии.

Каким образом или в каком смысле он сам верил в описанное выше экзотическое учение — это другой вопрос. Он не был восторженным

адептом какой-либо радикальной секты. Мистическое учение о Третьем Пришествии интересовало его, подстегивало творческую фантазию. Это была его творческая гипотеза.

Важнейшее свидетельство в данном случае — это известная беседа Кандинского с Л. Шрайером. В конце 1920-х годов, когда состоялся этот записанный и опубликованный позднее разговор, мастер испытывал к своему собеседнику полное доверие, ибо давно был знаком с этим человеком, который до того был студентом Баухауса и подопечным профессора Кандинского. Последний без обиняков и оговорок (почти неизбежных в жанре интервью) сказал своему молодому другу: «Святой Дух нельзя передать вещественно, только беспредметно. Вот моя цель: Свет от Света, струящийся свет Божества, воплощение Святого Духа»^[11].

В этом размышлении отразилось укорененное в душе Кандинского убеждение: о вещах таинственных и глубоких можно высказываться только таинственными и непостижимыми знаками.

В процитированном выше интервью имелось в виду, несомненно, именно «Третье Пришествие», ибо своими картинами он пытался указать именно на эту мистическую перспективу. Еще раз подчеркнем: речь идет отнюдь не о Втором Пришествии (когда настанет время судить человечество и воздать праведным за праведность и грешным за грешность), а именно о Третьем Пришествии, о финале финалов истории и природы, о торжестве чистой духовности, обнимающей собою всех и вся.

Почвенное язычество дохристианских корней, а также сектантство и старообрядчество в России были обращены, как считается, не к идеям справедливости, воздаяния и суда, а к воображаемому озарению и просветлению, к стиранию границ между добрыми и злыми. Ибо человеческие мерки улечиваются, если «накатил Дух», как выражаются русские сектанты. Искусство и мысль эпохи Кандинского в том не сомневались, и Бердяев писал об этом в книге «Душа России» (1915). Последняя опера Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже» (1906) основана на либретто, насыщенном именно такими «старообрядческими» мотивами:

*Обещал Господь людям ищущим,
Людям страждущим, людям плачущим:
«Будет, детушки, вам все новое;
Небо новое дам хрустальное,
Землю новую дам нетленную».*

В этих цитатах из песнопений «альтернативных христиан» отсутствует суд и наказание и обещается будущее спасение для всех и каждого. Разумеется, речь идет именно о Третьем Пришествии, а вовсе не о Страшном Суде официальной церкви.

Развивавшийся параллельно поэт Рильке именно в эти годы, по следам своего «Часослова», углубляется в эсхатологическую тематику и проблематику. Он пишет, как бы подстегнутый своим парижским опытом 1905–1906 годов, большое прозаическое нечто под названием «Записки Мальте Лауридса Бригге» — на самом деле свою духовную автобиографию. Ошибемся ли мы, если заметим в этом судорожном, визионерском тексте следы той же самой надежды на Третье Пришествие? Какую роль сыграли в этом приближении к неканонической религиозности поездки Рильке в Россию, встречи с Толстым, а может быть, и знакомство с Кандинским еще с мюнхенских времен?

Кандинский неудержимо захотел сделаться художником уже тогда, когда жил в Москве, и найти в искусстве решения для тех внутренних волнений, которые его обуревали. Это стремление развилось на почве его первой родины, плодотворной и обильной идеями и талантами России конца XIX века. Он пришел к своей зрелости и открыл язык беспредметного искусства как ответ на свои «русские вопросы» на почве цветущей и культурно изобильной довоенной Германии.

Первая родина-мать исчезла или изменилась до неузнаваемости, и он при первой возможности покидает Страну Советов, страну великих надежд и великого ужаса, — и едет в Германию в 1921 году. Там он не находит свою вторую родину также. Он обнаружил, что потерял обеих — и нет уже на свете ни первой родины, прежней России, ни второй, прежней Германии.

После 1918 года, когда Германия разгромлена, унижена, больна и ограблена, впадает в голод и безработицу, в безнадежное состояние жертвы непонятных и кошмарных сил, тогда и немецкое искусство выглядит иным. Оно полно отвращения к обществу фарисеев и лгунов, к обманувшей немцев истории. Оно полно ненависти к сильным мира сего, оно не может избавиться от страшных видений и наваждений. Появляется экспрессионизм Дикса и Гросса. И рядом с ними развивается кино ужасов и кошмаров, которое затем станет большим и труднопостижимым явлением в мировом кинематографе. Рождается то самое, что сегодня именуется голливудским обозначением «хоррор фильм», а в начале мы видим немецкие шедевры этого рода: «Кабинет доктора Калигари», чудовищного «Голема», кровососущего монстра Носферату, не к ночи будь помянут. До стадии своего рода сюрреализма доходит датско-немецкий мастер Дрейер в

фильме «Вампир». Мастера кино в Германии были в двадцатые годы большие специалисты по части нагнетания ужаса и демонстрации бредовых состояний психики^[12]. С немецкими и русскими мастерами раннего киноискусства, кстати сказать, Кандинский тоже общался, встречался, переписывался. С кем он не общался? Кто из талантливых современников прошел мимо него? Трудно назвать хотя бы парочку. Люди искусства и мысли интересовали его всегда, он всегда находил их и с многими разговаривал на одной волне.

В Германии номер два ему, однако же, могло бы быть очень нехорошо. То, что он нашел в искусстве Германии, — это был уже не творческий парадиз довоенных опытов, а нечто иное. Теперь Германия производит искусство мировой скорби, мирового отчаяния, безграничного сарказма и мировой ненависти.

Двойник и духовный собрат Кандинского Райнер Мария Рильке пишет после 1918 года свои «Дуинские элегии» — свидетельство вселенского отчаяния. Но притом еще и величественный памятник мистицизма, веры во встречу со Светом и Духом Святым — уже за пределами безнадежности.

Выживание в Советской России оказалось для мастера невозможным по разным причинам, о которых речь впереди. Выживание в Германии после Великой войны и Октябрьской революции оказалось возможным. И о том также речь впереди.

Кандинский и Рильке нашли свои пути спасения от той реальности, которая внушала им ужас и трепет.

ПРИЗВАНИЕ ХУДОЖНИКА

ДО ЧЕГО ДОВЕЛА ИНТРОСПЕКЦИЯ

Сконцентрируем взгляд на личности Василия Кандинского. Попытаемся очертить его психологический портрет в молодые годы. Может быть, нам станет понятнее, откуда есть пошли его «русские вопросы» — вопросы, возникшие на почве его первой родины и получившие творческое разрешение на почве второй родины.

Он сам утверждал в свои зрелые годы (в письмах, выступлениях и теоретических текстах), что его миссия в искусстве — *преодоление материальной реальности и прикосновение к реальности духовной*. Мы, зрители его картин и читатели его стихов, склонны поверить Кандинскому-теоретику даже несмотря на то, что верить теориям художников нельзя никогда и ни за что. Знать и учитывать теории необходимо, но слепо доверять — ни в коем случае. Что поделаешь: каждая эпоха говорит своими словами, а любимым термином и лозунгом и боевым кличем Кандинского было «духовное», *das Geistige*.

Кандинский — трудный художник. Его не простое для понимания искусство было создано неординарной, сложной личностью. В психологии этого человека действовали противоречивые импульсы. Он переживал такие процессы внутренней перестройки, которые нам, вероятно, трудно себе представить. В самом деле. Абстракционизм, то есть искусство без изображения реального мира, стал разрабатывать художник, который как будто даже вообще не был предназначен для того, чтобы стать художником! Он ведь не собирался смолodu заниматься этой профессией. Такое позднее начало творческой биографии, как у Кандинского, в истории искусства вообще уникально.

Василий Кандинский полностью изменил свою жизнь и стал учиться на художника, как мы помним, в возрасте тридцати лет. Это случай крайне редкий — такое полное изменение линии жизни. Более того. Его жизнь как будто уже шла по совершенно определенным рельсам, когда он решил изменить ее полностью. Он уже был дипломированным юристом и даже получил место преподавателя Московского университета в 1893 году и там

же готовился к защите диссертации. Правильная и строгая первая жена вела его по жизни сильной рукою. В 1895 году он увидел выставку французской живописи в Москве, и картины Клода Моне (как говорят) так его потрясли, что он оставил прежнюю профессию и стал профессионально заниматься живописью. Спустя год он окончательно решил, что ему нужна учеба в мюнхенском окружении. И он отправился в столицу Баварии, погрузился в занятия живописью и рисунком, стал вращаться в свое новое культурное окружение.

Столь же известна вторая история о «голосах призвания». Это история о том, как тридцатилетний Кандинский, молодой преподаватель университета, попал на оперу Вагнера «Лоэнгрин» в Москве (постановку привезли из Германии), и эта музыка была еще одним, помимо картин Клода Моне, аргументом в пользу перемены судьбы. Академический ученый понял, что ему не интересна и не нужна юриспруденция, почти написанная им диссертация на юридическую тему его стала тяготить, и он решил, что его дело — творчество и художественное измерение.

Итак, он бросил юридическую науку и перспективы хорошей карьеры. Он фактически расстался с женой и нырнул с головой в живопись в такие годы, когда уже, вообще говоря, поздно решать вопрос о призвании. О причинах этого радикального шага можно говорить разное. Художественные впечатления и встречи с искусством (живописью Моне и музыкой Вагнера) — это одна из причин «перемены судьбы». Кроме этих духовных факторов можно указать и на материальные. Обстоятельства его жизни, а именно получение наследства, освободили его от забот по зарабатыванию денег. Теперь он мог заниматься живописью, поэзией и театром, не заботясь о том, чтобы его работа в этих сферах была экономически рентабельной. Выяснилось, что преподавание юридических дисциплин в университете ему не мило, а зарабатывать деньги в качестве юриста оказалось ненужным. Так проявил себя всесильный Случай. Если бы не скромное, но достойное наследство, то в истории искусства не было бы великого художника Кандинского. Он был бы либо профессором, либо практикующим адвокатом. Существовал бы смирным подкаблучником рядом со своей строгой и правильной Анной Филипповной. Она бы его строила и направляла в большом и малом. Рисовал бы на досуге любительские картинки, поскольку с детства любил это занятие. Да мало ли кто не любит порисовать на досуге.

Он решительно выбрал другую судьбу. Зов судьбы прозвучал, но достаточно ли этого, чтобы сделать головокружительный шаг в неизвестность и превратиться из подающего надежды молодого ученого

или, возможно, преуспевающего адвоката — в великовозрастного студента, изучающего азы живописного искусства в частных студиях германской «столицы искусств»?

Вполне возможно и даже весьма вероятно, что молодой Кандинский был в самом деле поражен и живописью Моне, и музыкой Вагнера. Он был восприимчив и к цвету, и к звукам музыки. Он сам обстоятельно описал свои впечатления от этой живописи и этой музыки в своих позднейших текстах. Он много, постоянно, настойчиво писал о том, что видел и что пережил, какие ощущения и идеи повлияли на его развитие. Он без устали занимался самоанализом и фиксировал этот самоанализ в письмах, дневниках и статьях. Он был так устроен. Он не мог не размышлять о себе, своем «я» и своей жизни с какой-то почти чрезмерной настойчивостью. Он как будто ощущал необходимость вглядываться в себя и пытаться понять, что же такое в нем происходит, какие такие чувства и мысли приходят к нему. Мы еще не раз вернемся к этому специфическому свойству натуры Василия Кандинского. Без интроспекции он, вероятно, не прожил ни дня своей жизни. Жить легкой, бездумной жизнью он вообще не умел. Иногда даже как будто специально искал трудных вопросов на свою голову. И постоянно пытался решить свои «русские вопросы» и копался в себе. И постоянно доверял свои переживания и размышления о своей судьбе и о своем месте в жизни равнодушной белой бумаге.

Полностью отказаться от прежнего выбора себя и выбрать другую судьбу и даже, если такое возможно, другой тип личности — вот что означало в данном случае его решение посвятить себя живописи полностью. Очевидно, в нем была какая-то внутренняя готовность к перекройке и перестройке. Он не желал жить своей прежней жизнью и хотел иначе строить свою жизнь. А жизнь и работа вольного художника в корне отличаются от жизни и дела академического специалиста, дипломированного и остепененного юриста.

Случилось так, что он перестал верить в рациональное мышление. Он долго думал и пришел к этому выводу, а когда пришел — открыто и скрупулезно описал свои мысли о сущности своего внутреннего «Я» в посланиях к друзьям и учителям.

Во время учебы в московском университете он стал последователем философских идей Владимира Соловьева и Сергея Булгакова. То есть он приобрел внутреннюю уверенность в том, что истины и ценности достигаются посредством иррациональных сил, озарений и духовных эманаций. Логическими путями истины не добываются.

В общем, Клод Моне с его картинами и опера Вагнера, скорее всего,

были не изначальными причинами, а дополнительными факторами. Они подтвердили то самое, что у него уже шевелилось внутри. Таких факторов было много. Известно, что в студенческие годы Кандинский был глубоко поражен живописью Рембрандта в петербургском Эрмитаже. Какие выводы он сделал из этих впечатлений? Известно, что в эти же молодые годы он сумел побывать в Париже, а эти годы были как раз периодом славы и признания новых французских живописцев. К сожалению, мы не знаем в точности, каковы были тогда его отношения с Лувром и частными галереями, которые показывали картины Эдуарда Мане и Эдгара Дега, Ренуара и Писсарро. Очень вероятно, что знакомство с импрессионистами было у Кандинского довольно широким, ибо он обладал неутолимой и деятельным любопытством в тех областях, которые его волновали.

Как бы то ни было, из встреч с картинами художников прошлого и настоящего выводы были совершенно определенными. Логические построения ума человеческого ущербны по определению. Истина там, где вдохновение и интуиция. Непознаваемое и рационально не постижимое ценнее, чем рациональное. Озарение и инсайт приносят нам понимание мира и себя самого. Высказывание о глубинах бытия, о тайне бытия — оно не может быть разумным, понятным, наглядным и очевидным. О тайне бытия приходится говорить тайными знаками и загадками.

Поскольку юриспруденция, основанная на формулах римского права и картезианской логике так называемого Кодекса Наполеона, до крайности рационалистична и логична (в том числе в своих казуистических и циничных применениях), то она ему сделалась окончательно и бесповоротно чужда и даже противна. Он не хотел иметь с нею дела, как только додумался или «дочувствовался» до такого вывода. А он был, при всех своих самоаналитических склонностях, чрезвычайно эмоциональный и импульсивный человек. И к тому же обладал довольно решительным характером — при всем том, что любил долго и медленно копаться в себе и заниматься своими внутренними переживаниями.

В ключевые моменты жизни этот чемпион самоанализа (или, если угодно, самокопания) действовал на редкость решительно и стремительно. Так было с ним именно в переломные моменты биографии. В тридцать лет он пришел к выводу, что не хочет заниматься делом, в которое не верил и которое считал неправильным. Разум и наука ему не подходят. Так он решил. Выводы не замедлили показать себя. Он с головой погрузился в занятия искусством и поехал учиться за границу, оставив позади и недоумевающего отца, и раздосадованную жену. До того он понемногу рисовал как любитель. Теперь он решил учиться всерьез и посвятить свою

жизнь живописи без оговорок и без остатка. И не просто какой-то живописи, а живописи высокого духовного напряжения. Чтобы сверкало и пылало и уносило в эмпиреи. Он никогда не читил сухую академическую картину, которая расчислена математическим умом и построена логическим манером. Он понял — в результате самоанализа и интроспекции, — что его привлекает такое искусство, которое возникает импульсивно, которое выбрасывает в пространство потоки энергий.

Теперь присмотримся повнимательнее к ранним московским годам жизни Кандинского, когда происходит его становление, когда он ищет и, можно думать, находит общее направление своего развития. Что-то с ним происходило, какие-то силы и стремления направляли его на необычные пути.

УЧЕНЫЙ ДРУГ ШАМАНОВ

Итак, Кандинский в 1880-е годы вполне успешно учился на юридическом факультете Московского университета, был примерным молодым семьянином и многообещающим молодым человеком. Он был явно незаурядной личностью, и при этом он был типичным «русским мальчиком», вечно погруженным в размышления о «русских вопросах».

Но в его московской университетской жизни тех лет просматривается один своеобразный и как будто неожиданный мотив. Кандинский с энтузиазмом участвовал в этнографических экспедициях и очень увлекался изучением далеких от цивилизации народностей. Он ездил на Север, жил среди аборигенов и описывал их язык, нравы и представления. Именно этнография, изучение северных племен Европейской России — народа, который сегодня именуется «коми», а тогда носил прозвание «зыряне», — увлекала молодого человека до чрезвычайности. Науку о праве он штудировал для диплома и диссертации, а жизнь и верования северных поселений увлекали его безоглядно, как глубоко личное дело. Этнография волновала его явно больше, нежели понятия и формулы юридических наук.

Об интересе художников конца XIX и начала XX века к «примитивным культурам» и артефактам известно довольно много, ибо во Франции, в России и Германии среди живописцев имел место острый интерес к искусству аборигенов, к наиву и изобразительному фольклору. Каждый сейчас вспомнил имя Поля Гогена. Но при этом речь редко идет о Кандинском. Притом надо сказать, что как раз он-то и был, вероятно, единственным достаточно подготовленным этнографом среди художников-

символистов и мастеров молодого авангарда. То обстоятельство, что Кандинский формально получил юридическое, а не историко-этнографическое образование, может несколько дезориентировать исследователя, однако при внимательном рассмотрении все оказывается взаимосвязанным.

Темой научной работы молодого Кандинского в его университетские годы было крестьянское традиционное право у коми-зырян и в их архаических общинах, а также соответствующие народные верования коренных обитателей русского Севера. В процессе исследования молодой ученый приходит к выводу, что хранителями обычного права, традиций и обрядов (то есть собственно «юридической власти» в традиционном обществе) являлись местные племенные колдуны. Иначе говоря, власть и истина в примитивном обществе находятся в ведении шаманов. Они были и жрецы культа, и судьи в народном правоприменении. Законы и обычаи древности и Средневековья, как он с радостью обнаружил, существовали в художественной и культовой форме, а не в виде кодифицированных трактатов.

Старейшины-шаманы вершили свое правосудие по законам искусств, по принципу вдохновения и поэтического (сакрального) озарения, а не по каким-нибудь писаным либо неписаным кодексам. Для профессиональных этнографов и антропологов XIX века этот факт не был новым. И Миклухо-Маклай описывал принципы реализации правосудия в архаическом обществе, и Семенов Тян-Шанский делал то же самое в своих наблюдениях о жизни кочевых народов Центральной Азии.

Кандинский, как и корифеи тогдашней этнографии, видел в шаманских культах «примитивных» племен очевидную форму художественной деятельности. Изучение архаических форм права привело к встрече с первобытными верованиями и шаманскими практиками. Как писал впоследствии сам художник, «у меня была двойная задача: изучить крестьянское обычное право и собрать сведения об остатках языческой религии среди рыболовов и охотников медленно исчезающих зырян»^[13]. Первая экспедиция Кандинского в Вологодскую губернию, в состав которой в то время входили земли народа коми, началась в мае 1889 года. Для организации этой поездки молодой исследователь получил поддержку Этнографического общества, представив на рассмотрение одного свою работу «Верования пермяков и зырян».

Вероятно, интерес молодого Кандинского к аборигенным культурам финно-угорских народов Западной Сибири и Русского Севера был в какой-то степени обусловлен его происхождением. Кандинский родился в

Москве, а его семья представляла собой смешение различных кровей Европы и Азии. Родственники по материнской линии происходили из прибалтийских немцев, хотя и носили русскую фамилию Тихеевы. Отец родился в пограничном городе Кяхта к югу от Байкала. Семейное предание намекало на то, что одна из прабабок по отцу была «монгольской принцессой». Бывают ли у монголов принцессы, не будем сейчас о том спорить. Но не совсем европейский разрез глаз Василия Кандинского, очевидный в его фотопортретах, как будто согласуется с теорией «смешения кровей».

Более всего вероятно, что его предки принадлежали к элите (вождям и шаманам) угро-финского народа манси. Позднее они обрусели и занялись купеческим делом. Происхождение фамилии художника связывают с названием одной из групп восточных манси: существуют так называемые манси Кондинские, которых называют так по имени реки Конда.

Уже в XVII и XVIII веках предки нашего героя носили титул «князей», который на окраинах тогдашнего государства Российского давался именно представителям местных национальных элит — при том условии, что они доказали свою верность православию и лояльность московской власти. (Может быть, отсюда и происходит семейное предание о «монгольской принцессе»?)

Вологодскую экспедицию Кандинского 1889 года можно было бы рассматривать как кратковременный и незначительный эпизод юности великого художника, впоследствии занимавшегося совершенно иными делами. Но совсем не так смотрел на дело сам художник, вспоминая об этом эпизоде всю жизнь и придававший ему особые смысл и значение в своем духовном развитии.

Кандинский в течение жизни постоянно оглядывался назад и пытался, по обыкновению, заглянуть в свою внутреннюю жизнь. Он писал, что поездка в Вологодскую губернию явилась одним из самых сильных впечатлений его молодости, и сравнивал ее с тем эффектом, который произвели на него впервые увиденные полотна Рембрандта и Клода Моне. Уже в возрасте 71 года (в 1937 году) он также вспоминает о «мощном впечатлении» от Вологодской экспедиции. Свой студенческий экспедиционный дневник художник постоянно возил с собою при всех переездах: в 1896 году он берет дневник с собой в Мюнхен, привозит обратно в Россию в начале Первой мировой войны, затем увозит в 1922 году в Германию, а 10 лет спустя — в Париж, где дневник ныне и хранится^[14].

Есть основания предполагать, что во время путешествия в земли

вологодских зырян случилось нечто чрезвычайно важное в духовном смысле и радикально повлиявшее на весь дальнейший путь Кандинского.

Вполне вероятно, что в своих северных экспедициях молодой исследователь не ограничился сбором информации, но также принял участие в каких-то тайных языческих обрядах или по крайней мере наблюдал их непосредственно, заручившись доверием аборигенов и будучи допущенным к засекреченным ритуалам. Одна из записей в его экспедиционном дневнике гласит: «Бог Чуди Найден!»^[15] Речь идет о посещении какого-то сакрального места, святилища или капища, в сопровождении местных жителей, людей народа коми, однако подробности не сообщаются. (Словом «чудь», позаимствованным из русских летописей, художник обозначил своих друзей-аборигенов.) Молодой ученый и будущий художник что-то нашел и что-то увидел такое, что сильнейшим образом поразило его и подтвердило его метафизические и духовидческие устремления.

Что именно он увидел, понял или почувствовал, он не уточнил. Или считал, что его переживания таковы, что описать их словами невозможно, что язык человеческого здравомыслия бессилен перед тем, что он увидел, пережил, почувствовал? Неопишуемость и несказуемость глубинных истин психики и космического бытия превратились в несомненные факты его будущей духовной биографии.

Кандинский отнюдь не был одинок в свое время в своем увлечении языческими верованиями, шаманизмом и религиозным синкретизмом. В тот период многие из его коллег и друзей посвятили себя подобным исследованиям. Одним из наиболее значительных ученых-этнографов был Виктор Михайловский, чей фундаментальный труд «О шаманизме» опубликован в 1892 году. Кандинский был хорошо знаком с этой работой, и весьма вероятно, что он также слышал устный доклад «Шаманизм среди североамериканских индейцев», прочитанный Михайловским (на основе материалов собственных экспедиций) на заседании Этнографического общества осенью 1889 года. Из коллег-этнографов наиболее близки Кандинскому были его бывший одноклассник Петр Богаевский и университетский товарищ Николай Харузин. Второе имя особенно значимо в биографии Василия Васильевича.

Николай Харузин являлся, несомненно, ярким примером этнолога-энциклопедиста конца XIX века, «ренессансным человеком», с равным успехом занимавшимся филологией, юриспруденцией, археологией и этнографией. Его важнейшим трудом можно считать исследование российских лопарей (северный автохтонный народ, известный ныне как

саамы и обитающий в пределах России, Финляндии и Норвегии), за которое он был награжден золотой медалью Этнографического общества. Книга Харузина «Русские лопари» (1890) содержит подробные сведения о культуре этого северного народа. Харузин и Кандинский были ближайшими друзьями, можно сказать, братьями по духу вплоть до отъезда будущего художника в Германию. Они не успели встретиться еще раз, ибо Николай Харузин трагически и безвременно погиб в 1900 году в возрасте 34 лет.

Василий Васильевич явно считал себя обязанным отдать своим творчеством должное не только своим внутренним импульсам, но и памяти друга, в котором художник видел, так сказать, свое второе «Я».

Интерес Кандинского к первобытным, архаическим верованиям и культурным принципам несомненен, его знакомство с шаманскими практиками дохристианского типа очевидно. Какие выводы делать из этих фактов? Эти факты многозначительны, но не следует по этой причине увлекаться и терять голову. Увлекающаяся американка, исследовательница биографии Кандинского Пег Вайсс явно переходит границы здравого смысла, когда ищет то и дело шаманские символы и значки в картинах абстракциониста Кандинского и вообще считает его своего рода воссоздателем шаманизма среди современных людей.

Если довести рассуждения этой темпераментной исследовательницы до логического конца, тогда придется сделать вывод, что абстрактные картины Кандинского были своего рода записью или регистрацией неких шаманских ритуалов или таинств, которые разыгрывались в душе, в психике художника.

Американка сильнохватила через край. Энтузиасты, как известно, меры не знают. Мы с вами, разумеется, не такие.

СНОВА О САМОКОПАНИИ

Кандинский импульсивно и настойчиво, а позднее более систематично (но всегда настойчиво и даже, мягко выражаясь, въедливо) искал решения своих личностных проблем, когда жил и учился сначала ребенком и подростком в одесской гимназии, а затем в Московском университете.

Он был типичным представителем русской духовной традиции — молодой человек, а затем зрелый человек, а затем и человек старый, который искал решения волновавших и мучивших его вопросов. Ему требовалось «мысль разрешить», и ради этого он ездил в пермские дали,

искал ответы на свои вопросы в библиотеках Германии и Франции, в беседах с писателями и мыслителями разных стран, ожидал решения своих сомнений и затруднений, когда бродил по волшебной и магической Москве. (И думал о «внутренней и внешней Москве», упомянутой в его письмах и книгах.) Главный город его жизни всегда представлялся ему загадкой, источником волнующих духовных волн и удивительных озарений — не только благодатных, но и загадочных, трудных и мучительных.

Исследователи с давних пор вникают в очень личные сочинения Кандинского, в тексты о себе, которые он писал более всего примерно с 1890 по 1920 год. Это, во-первых, большое количество писем (например, Николаю Харузину), а также книга «О духовном в искусстве» и книга «Ступени»^[16].

Кандинский писал словами много и охотно, писал с равной легкостью на богатом и гибком русском языке и на столь же совершенном немецком языке — языке своих родственников по матери, языке Райнера Марии Рильке и молодого Томаса Манна (с которым наш герой также встречался в Мюнхене), языке своего лучшего друга Франца Марка, своей музы и подруги Габриэлы Мюнтер. Это тексты, в которых он обсуждает свои личные переживания и отношения, точнее проблемы в отношениях с друзьями, родными и близкими людьми, и это теоретические трактаты об искусстве.

Личные письма трудно бывает (и рискованно) соотносить с теоретическими сочинениями того же автора, а эти последние вовсе не равноценны художественным произведениям. Использовать личные документы для понимания объективного смысла произведений художника есть дело крайне деликатное. Но что касается Кандинского, то его письма несомненно сходны с его учеными и философскими сочинениями, с его стихотворениями и пьесами в одном отношении. *Он постоянно говорит о неблагополучии нашей действительности.*

Он постоянно размышляет о том, отчего и как не складываются личные отношения, почему общество не умеет жить гармонично, что мешает научной мысли добираться до сути вещей и как ошибается искусство, когда пытается решать творческие вопросы своими традиционными академическими способами.

Кандинский в молодости — вечно встревоженный, вечно недовольный человек. Он недоволен собой и другими, он досадует на себя и окружающих, на власть и на церковь, он не удовлетворен общественными порядками и обычаями. Он не всегда способен отдать себе отчет в причинах своей тревоги, своей неудовлетворенности, своего недовольства.

Он не может не изливать душу в своих текстах — как личных, так и предназначенных для печати. Он размышляет о том, как живет душа и куда двигается творческая энергия, именно по той причине, что *его глубоко беспокоит внутреннее неустройство*. Этот механизм творческого беспокойства вовсе не уникален, он, скорее, преобладает в истории нового искусства. В личности Кандинского присутствие глубоко сидящей неудовлетворенности особенно заметно и постоянно действенно.

Среди русских философических писателей конца XIX века мы найдем целую плеяду мастеров, которые изобразили российскую реальность как темную бездну, как «катастрофу творения», исторический провал. В таком роде писали и Василий Розанов (например, его книга «Русская церковь»), и Дмитрий Мережковский. Первого из названных выше Кандинский читал почти наверняка, а второго читал, без всякого сомнения. «Покаянный мессианизм» Мережковского (выражение Б. М. Соколова) был близок нашему живописцу.

Дмитрий Сергеевич Мережковский не стеснялся в выражениях, и все знали такие его формулы, как «Святая Русь — земля святых рабов», где раздается «гул всезвонных колоколов, смешанный с матерной бранью». Эти смачные определения и характеристики намеренно сгущались и обострялись в размышлениях Мережковского, ибо он полагал (будучи истинным духовидцем), что спасение и просветление возможно только по ту сторону полного падения и уничтожения человеческой гордости по своему собственному поводу. Умались, гордый человек. Когда ты придешь к несомненному пониманию того, что ты есть ничто, тогда и появится какая-то возможность стать чем-то. И понять хоть что-нибудь о мире и о себе. Иначе ты есть гроб повапленный и кимвал бряцающий.

Даже на этом литературном фоне картины российской реальности, намеченные пером Кандинского, выделяются своей радикальностью: «Сгущался мрак, воздух спирался, выходы замыкались... И полилась буйная река насилий, оскорблений, войн, убийств, самоубийств»^[17]. Так он писал, с горестным удивлением, о своей любимой первой родине-матери. Русская жизнь не выглядела в глазах мечущегося молодого человека достойной доверительной преданности. Страна была больна. Народ — в тупике.

Откуда возникает этот постоянно преследовавший Кандинского синдром? Даже если делать скидку на юношеский максимализм и общественные настроения России и Европы на рубеже XIX и XX веков, остается много неясного. Друзья и близкие женщины немало поведали потомкам о том, как Кандинский боролся со своими неврозами, как он

мучительно переживал внутреннее неблагополучие, как мечтал найти Слово, обрести Знак, Образ или Послание, которые исправили бы его трудное и, скорее всего, неизлечимое состояние.

Не будем считать его душевнобольным. На растянутой шкале нормальности и патологии он находится не на том или ином полюсе, а где-то ближе к середине. Тем самым он похож на большинство из нас. Он отличается от большинства из нас тем, что не желал успокаиваться или обманывать себя самого. Он искал выхода из своего тягостного состояния. Он делал это в свои тридцать, сорок, пятьдесят лет и далее.

Реальность общественная и историческая была для него нехороша и проблематична. Он тяжело переносил негодность или неудовлетворительность реальности и думал о том, в каком направлении и какими путями можно добраться до *иной реальности*. Выражаясь стереотипными словами, он был типичным представителем ищущей и беспокойной молодежи своего времени. Более того. Он вряд ли сам о том задумывался, но вопрос о неблагополучии реальной жизни людей с их системами ценностей становился главным вопросом художественной культуры во второй половине и конце XIX века. От Чехова до Брюсова, от Метерлинка до Ницше, от Дега до Ван Гога люди искусства переживали это общее неблагополучие стремительной, революционной эпохи. Авангардисты сделали из этого общего устремления крайние и шокирующие выводы.

В синдроме Кандинского налицо несколько уровней. В личном плане сыграла свою роль, как уже говорилось, психологическая травма расставания с матерью и родной Москвой (скорее «внутренней Москвой», нежели «внешней»). Одесса, Венеция, Рим, Флоренция остались для него чудесными сказаниями или сновидениями чужих племен.

Отец будущего художника — успешный предприниматель, простой, хороший и культурный человек с отличными музыкальными вкусами и способностями, пользовавшийся заслуженной дружбой и благодарной памятью своего сына, — был ему, в фигуральном смысле, не по росту уже в молодые годы, а общение с матерью, которая могла бы его понять, стало невозможным с тех пор, как она рассталась с семьей и начала новую жизнь. Юный Василий Кандинский оказался отрезанным навеки от этой сильной, умной женщины. В годы своей человеческой и художнической зрелости он пригласил ее посетить его в Германии, но они уже были друг другу как неродные. В его жизни она фактически прошла стороной...

Он ощутил обездоленность в детстве, принадлежа к хорошо обеспеченной семье и живя рядом с любящим отцом. Он жил

благополучной жизнью, вращался в хорошем интеллигентном обществе, получил блестящее образование — и ощущал себя изначально брошенным ребенком. Изгой среди близких людей. Чужой и ненужный среди видимого благополучия. Странное состояние души, которое трудно описать внятыми словами логического рассуждения. Все у него было хорошо, и притом переживание глубокого неблагополучия не проходило. Такую внутреннюю коллизию никому не было бы легко осилить.

Общественные настроения эпохи Александра III и молодого императора Николая Александровича очевидным образом отзываются в этом вечном недовольстве собой и окружением. Замечания Кандинского о русской власти, о церковном мире, о порядках и законах своей империи были чаще всего недовольными и нетерпеливыми. Они похожи на наблюдения Чехова. (На заднем плане слышится отдаленный голос Гоголя: «Скучно на этом свете, господа».)

Позднее в течение нескольких лет Василий Васильевич, как известно, имел сомнительное удовольствие наблюдать русскую жизнь периода Гражданской войны и военного коммунизма. Он постоянно жил в Москве с середины 1915-го по конец 1921 года. Вообще говоря, это был важный и даже полезный опыт, но приятным его назвать нельзя. Перед его глазами развернулось зрелище удивительное, гротескное, грозное. Прежняя Российская империя не радовала его, а новая советская власть, как я полагаю, его ужаснула и внушила ему желание поскорее удалиться от советской реальности на почтительное расстояние. Что, собственно, и произошло.

В общем, одно и то же чувство неблагополучия человеческого устройства жизни сопровождало его всегда, а противопоставить ему можно было то самое, что нам всем хорошо известно в качестве противоядий: творческий порыв, любовь к родному человеку, дружбу с единомышленниками и благоговение перед талантами своих собратьев.

В старом мире жить нельзя. Миру придется измениться. Человечество в тупике. Нельзя с этим мириться.

Было бы до обидного мелким и пошлым изобразить художника обычным русским неврастеником из разночинных интеллигентов, вроде некоторых персонажей Чехова (как Лаевский в повести «Дуэль»). Налицо иной масштаб. Кандинский уже в ранних юношеских размышлениях и признаниях отчетливо наталкивает нас на догадку о том, что он переживал настоящее *онтологическое зияние, ощущение негодности бытия*.

Тягостная, бессмысленная, бесчеловечная реальность мучила его, преследовала его взор и мысль, и он искал средства против этой

«окровавленной черноты» и в традиционных культурах архаических народов Севера, и в новейших философских увлечениях, и в литературных опусах больших мастеров рубежа веков — от Бальмонта и Мережковского до Блока, Андрея Белого, Райнера Марии Рильке. Он знал и любил поэзию и сам писал поэтические тексты.

Как человек воспитанный и тонкий, он чаще всего избегал «грузить» своих друзей, своих любимых женщин, то есть адресатов и адресатах своих писем и читателей своих книг, меланхолическими настроениями и депрессивными переживаниями. Но такие личности, как он, не могут не вносить в свое окружение ноты диссонанса. Мы улавливаем время от времени нотки глубокого отчаяния и полного разногласия с устройством мира в высказываниях, поступках, стихотворениях Кандинского.

Притом внешних поводов и причин тому могло и не быть. В декабре 1889 года Кандинский находится в Одессе, в городе своего детства и отрочества. Он живет там несколько недель. Разумеется, декабрь — не самое благоприятное время для пребывания у Черного моря. Тем не менее мрачные и грустные письма Николаю Харузину с несомненностью свидетельствуют о том, что Кандинскому уж слишком, совсем, безысходно нехорошо. Он в диссонансе, его не устраивает мироздание, ему тяжело смотреть на воду и прибрежные утесы, на небеса и городские улицы^[18].

Впоследствии наш мастер вспоминал, что именно в те годы он стал понимать, что единственным утолнением этого ощущения бездны, черной дыры неправильного бытия может стать искусство. В книге «Ступени», написанной после возвращения в Москву из воюющей Европы в 1915 году, живописец пытается реконструировать те надежды на счастье и переживание полноты бытия, которые возникали у него в молодые годы, когда он еще не знал как следует, какой будет его живопись. Он смолodu мечтал о том, как напишет Москву в час заходящего солнца, этот «лучший час московского дня»:

«Розовые, лиловые, синие, белые, голубые, фисташковые, пламенно-красные дома, церкви — всякая из них как отдельная песнь — бешено зеленая трава, низко гудящие деревья, или на тысячу ладов поющий снег, или «аллегретто» голых веток и сучьев, красное, жесткое, непоколебимое, молчаливое кольцо кремлевской стены, а над нею, все превышая собою, подобно торжествующему крику забывшего весь мир аллилуйя, белая длинная стройно-серьезная черта Ивана Великого»^[19].

Подобные песни души возникают только в особых обстоятельствах. Художник надеется на выход из своего тягостного состояния. Он тянется к

удивительной иной реальности — а колдовская вечная Москва, город космического звучания, дает ему основания надеяться на выход из тупика. Своими словами и фразами художник выстраивает перед нами готовую картину. Притом это звуковая картина, в которой изображены «низко гудящие деревья или на тысячу ладов поющий снег»; вот гибрид живописи и музыки. В ней есть узнаваемые, почти реалистически схваченные предметы и объекты: дома, деревья и снег, и даже колокольня Ивана Великого. И все же это описание несуществующей живописи вызывает такое ощущение, что перед нами ландшафт иной реальности.

Живописец и поэт смотрит на реальную Москву, которая его пугала, возбуждала, восхищала и не оставляла в покое. Но он видит какое-то иное измерение Москвы. Это похоже на то, что написано кистью в картинах «Дама в Москве» (1912) или «Москва. Красная площадь» (1916).

Экстатический строй его восторженных строк о Москве говорит о том, что за чертами и красками реального города просматривается или предвидится какой-то иной град иного бытия, уже просветленный Духом Святым в акте Третьего Пришествия.

За многие годы до того, как напишутся шедевры *эпохи прорыва и откровений*, будущий мастер мечтает о том, как возникнет под его кистью сверкающий, огромный, энергичный солнечный мир прекрасной иной реальности, а не того бытия, где он был брошенным матерью ребенком, одиноким и неблагополучным среди материального благополучия отцовского дома, подданным нелепого и жестокого российского самодержавия и участником бессильного интеллигентного сообщества ненужных умников. Перед молодым человеком с дипломом юриста в научном багаже, а также с незаурядными этнографическими и антропологическими исследованиями и научными публикациями притягательно рисуется другая жизнь, другая земля и другое небо.

В декабре 1889 года Кандинский откровенно и довольно неуклюже, с наивностью восторженного неопита описывает свою мечту в письме лучшему другу, Николаю Харузину: «А ведь искусство, хоть и дилетантское, есть та обетованная земля, где можно скрыться от самого себя. Искусство парализует чувство тела, то есть тело не чувствуется, живешь лишь тем, что принято называть душой, и в этом отдых»^[20].

Тут бросается в глаза недоверие к самому себе и собственному телу — этому материальному вместилищу беспокойного духа. Реальность материального бытия тягостна, жизнь в этом мире — прозябание заключенного в темнице. Единственная надежда — упование на то, что

существует иная реальность и иные измерения. Там все другое. Там другая Москва, другая Россия, другой Я и другие люди.

Удивителен и вдохновителен тот факт, что творческое усилие художника в зрелые годы превратило его в другого человека. Ему удалось найти выход из тех состояний, которыми он был обременен в молодые годы. Но для этого ему еще придется немало потрудиться. Даже тогда, когда он достигнет своего «просветления», ему придется еще столкнуться с тяжкими испытаниями, щедро излитыми на него судьбой, историей и современниками.

ВЕК-ТО БЫЛ СЕРЕБРЯНЫЙ

Молодость Кандинского совпала с приближением и наступлением Серебряного века русской литературы и мысли. Позитивизм и рационализм терпят поражение в области культуры, а мистическое и духовидческое настроения решительно завоевывают позиции в поэзии и живописи, музыке и театре.

Владимир Соловьев пишет в 1892 году свое знаменитое стихотворение, которое оказалось своего рода программой новой творческой молодежи:

*Милый друг, иль ты не видишь,
Что все видимое нами —
Только отблеск, только тени
От незримого очами?
Милый друг, иль ты не слышишь,
Что житейский шум трескучий —
Только отклик искаженный
Торжествующих созвучий?*

Надо полагать, что Кандинский в это время был полностью на стороне «партии Соловьева». Его волновали и притягивали к себе «незримые очами» сущности и «торжествующие созвучия» магической вселенской симфонии.

Собственно говоря, будущий художник был на самом деле убежденным сторонником тогдашнего молодого символизма, и никаких авангардных склонностей в его устремлениях молодых лет как будто не

предвиделось. Судя по его умонастроениям, он был собратом и единомышленником Врубеля, Борисова-Мусатова, Сомова. Он разделял идеи и переживания Брюсова и Блока. Кто мог бы предугадать, что этот поклонник «незримого очами» станет основоположником абстрактной живописи?

Или между этими двумя явлениями (духовидением и абстракцией) существуют незримые очами связи?

Константин Бальмонт писал на уровне усредненного сознания типичного салонного искателя «снов золотых»:

*Будем как Солнце! Забудем о том,
Кто нас ведет по пути золотому,
Будем лишь помнить, что вечно к иному,
К новому, к сильному, к доброму, к злему,
Ярко стремимся мы в сне золотом.
Будем молиться всегда неземному,
В нашем хотеньи земном!*

Художник слова, который был на самом деле двойником Кандинского в Западной Европе, то есть Райнер Мария Рильке, на рубеже XIX и XX веков стоял на позициях эстетики символизма, а более радикальных «отказных» стратегий не признавал. Первый крупный поэтический сборник Рильке, а именно его «Часослов», открывается четверостишием:

*Nichts ist mir zu klein und ich lieb es trotzdem
und mal es auf Goldgrund und groB,
und halte es hoch, und ich weiB
nicht wem lost es die Seele los...*

Имеющиеся сегодня переводы этого стиха на русский язык мало удачны, ибо тут все дело в нюансах смысла, сочетаемых с простыми и наивными рифмами, с речью послушника, молодого православного инокa, от лица которого и высказывается европейский поэт. Речь идет о том, что малые малости мира сего, пустяки да мелочи милы живому сердцу, полному радости и благодарности непостижимой и благой силе, которая привела душу в этот мир — и не оставит душу без покровительства. Создатель спасет, иной надежды не может быть. И не Страшный Суд ждет

нас в конце концов, а именно Третье Пришествие и всеобщее озарение Духом Святым. В своей благодарственной молитве австрийский поэт, обратившийся силой своего воображения в русского монаха, рассказывает о том, что он пишет то, что видит вокруг, на золотом фоне своей иконы, ибо всякая жизнь и всякая реальность для него свята и блаженна, и душа поет и летит в эмпиреи. Он еще и живописец, этот инок, созданный воображением поэта.

Почему-то мне кажется, что в русском монахе-художнике из стихотворений молодого Рильке проглядывают черты облика Василия Кандинского, которого австрийский гений встречал в Мюнхене и Париже, а возможно, что и в Москве.

Впрочем, люди искусства не всегда нуждаются в личных встречах и разговорах, чтобы ощутить свое духовное родство. Оно возникает в словесной и живописной ткани, в творческом делании души.

ВОЛШЕБНАЯ ГЕРМАНИЯ

БАВАРСКИЕ СНЫ

Итак, в 1896 году молодой Кандинский отправляется в Европу за ответами на свои русские вопросы, свои догадки и прозрения. Откуда они приходят, мы можем только догадываться. От неведомого зырянского божества или духа, которого он встретил и опознал во время своей вологодской экспедиции? Из речей, стихов и докладов шумно знаменитого Владимира Соловьева? Позднее художник читает стихи Рильке, написанные от лица русского монаха, и другие литературные шедевры немецкоязычного мира. Эти стихи наверняка служили Кандинскому подтверждением его правоты. Он попал в самом деле туда, куда ему надо было, и жил бок о бок с теми, с кем надо было жить.

Теперь он постоянно обитал в мюнхенском пригороде Швабинг, который и сегодня выглядит таким же тихим и уютным, как сотню с лишним лет назад, — разве что хорошие немецкие автомобили заняли свои законные машиноместа возле скромных, но вполне приличных малоэтажных домов. В мюнхенские годы Кандинского автомобиль был редкостью в больших городах, а открытые коляски служили транспортным потребностям обширного, по-немецки ухоженного и в то же время неуволимо божемного города.

Как человек физически крепкий и не чуждый спортивных увлечений, Кандинский нередко передвигался по улицам города и загородным дорогам на велосипеде подобно стайкам молодых студентов и студенток, которые уже взяли манеру осваивать жилые пространства западных городов на своих двухколесных машинах.

Зимой ему доводилось иной раз и выходить на лыжню в предгорьях Баварских Альп. С 1909 года он постоянно проживал в городке Мурнау, из которого вершины этих гор были видны как на ладони. Как предполагаемый потомок воинов и шаманов сибирских людей манси, Василий Васильевич имел навыки и по равнинам бегать на лыжах, и с гор спускаться, а ежели выпадал такой случай, что с ним отправлялся на лыжню или на велосипедную дорогу закадычный друг Франц Марк, тогда

мужское самолюбие молодых адептов изящных искусств получало полной мерой живые впечатления от просторов, ветров и погодных причуд.

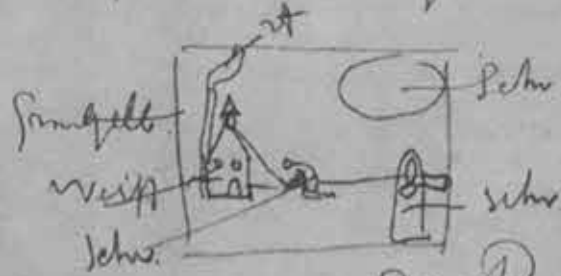
Наш герой обращал на себя внимание и в частной школе Ашбе, и в Академии, и позднее, когда он после получения академического диплома в 1900 году занялся частным преподаванием живописи. Он был статным молодым красавцем высокого роста, безупречно одетым и с неизменным пенсне на носу. Знакомые шутливо говорили, что он похож одновременно на дипломата, ученого и монгольского князя, живущего инкогнито среди европейцев. Они намекали на слегка монголоидный разрез глаз нашего героя — а может быть, и на его семейную легенду, в которой фигурировала таинственная «принцесса из Монголии». На самом деле, пожалуй, молодой Кандинский был более всего похож своей выправкой и гордой посадкой головы на образцового гвардейского офицера одной из тогдашних армий старой Европы. Надо с одобрением сказать, что такая элегантность и великолепная выправка остались с ним и в дальнейшем, вплоть до старости.

Средств хватало на то, чтобы в теплые месяцы года поехать и на дачу в Ахтырке близ подмосковного Абрамцева, и погостить у друзей близ Одессы, и поездить по Голландии, по островам Северного моря. (Остров Рюген уже превратился в туристическую достопримечательность для бюргеров, которым был показан умеренный климат.) Путешествия во Францию сменяли поездки в Россию. Притом он умудрялся много работать у мольберта и писал пейзажи и портреты практически везде, где оказывался, — от Подмосковья до окрестностей городка Севр близ Парижа, от острова Рюген до Северной Африки.

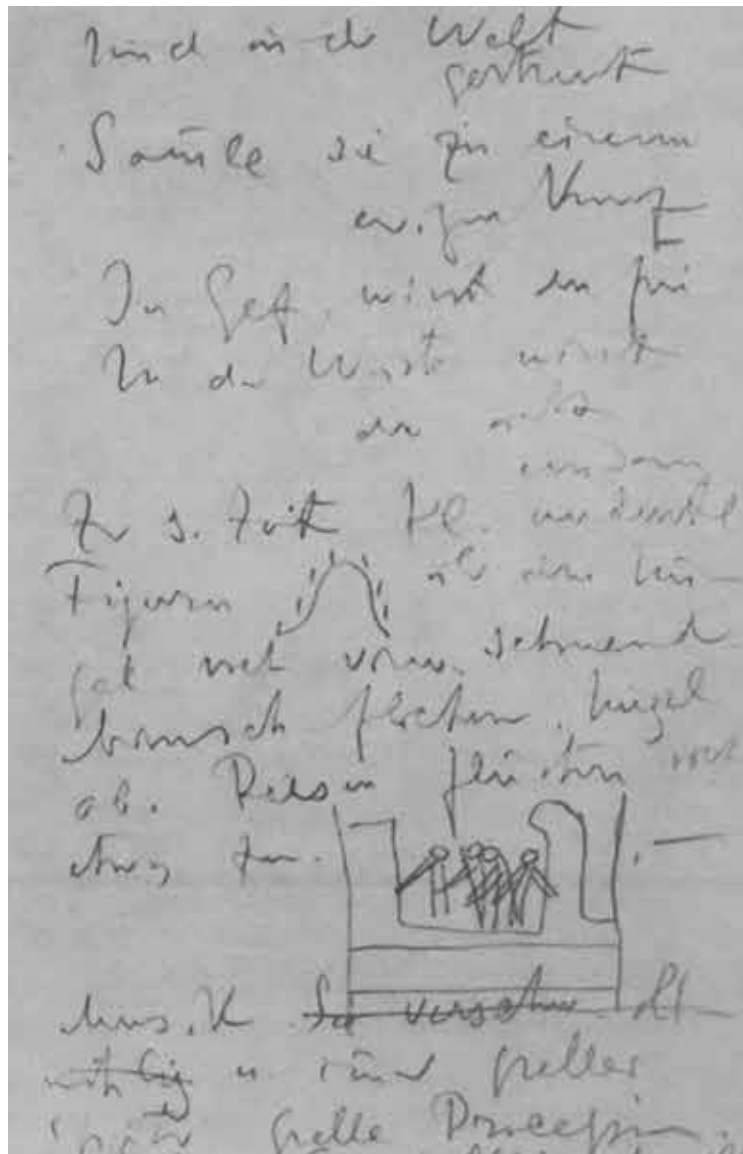
Он ненасытно пишет, рисует и делает гравюры в разных техниках, и очень напряженно размышляет о задачах и возможностях современного искусства, и пытается определиться.

Трудность в том, что сформулировать свои устремления он не может с той ясностью, которая требуется в научном деле. Искусство — не наука. Начинающий художник охвачен своим вечным неясным недовольством. Действительность не годится. Реальный мир устроен решительно нехорошо. Смутные догадки, интуиции и прозрения подсказывают ему, что облегчение его тягостных метаний и ответы на его невнятные и тягостные вопросы находятся в области искусства. Рациональные пути не ведут к цели. Но это, так сказать, общие места типичного творческого порыва талантливых людей в те годы.

Immer kleiner ist super
 sehr. Wille. Socke.



Immer K. - Im Reise ist
 die ganze Mühle wie
 ein Kreuz auf einem
 Berggrund. Am
 besten .. wachern. Selbst
 sehr weiß und stark



Наброски к пьесе «Великаны». 1908–1909 гг.

Париж, Национальный музей современного искусства

Он быстро учился, в смысле наработывал руку и осваивал профессию. Ибо ему было в общем понятно, чего он хочет и к каким целям он стремится. Его волнуют две возможности искусства. Во-первых, живопись как излучатель счастья, полноты бытия, онтологического восторга. Во-

вторых, составной частью этого самого онтологического восторга является *переживание сложности и парадоксальности мира* и присутствие в этом мире загадок и неожиданностей, которые озадачивают, затрудняют и даже мучают художника. Но не будем забегать вперед. Прежде чем приближаться к ранним картинам Кандинского и всматриваться в них, следует для начала оглядеться в Мюнхене, проследить встречи и маршруты начинающего художника в Европе и России.

Он, как уже было сказано, часто выбирается из столицы Баварии в другие места, благо ему легко добраться и до балтийского побережья, и до Парижа, и даже съездить в дорогие ему места в России тоже нетрудно. Он легок на подъем, молод и крепок, спортивен, радостно возбужден и живет полной жизнью. Люди в это время уже вполне комфортно и довольно быстро передвигаются в развитых регионах планеты с помощью железнодорожного транспорта.

Он начинает учиться живописи в том возрасте, когда художники обычно уже находятся в середине своего жизненного пути. Его сверстник Дмитрий Мережковский в этом возрасте был уже автором известнейших стихов и начинал писать монументальную трилогию «Христос и Антихрист». До отъезда в Германию в 1896 году Василий Кандинский не имел к искусству практического или активного отношения. Как мы помним из предыдущих глав, он учился и затем начинал работать преподавателем на юридическом факультете Московского университета. Его зарисовки из вологодских путешествий 1889 года были заняты и небесталанны, но скорее как подсобный материал этнографических штудий. У него были средства и не было необходимости зарабатывать себе на хлеб. Таков плюс хорошо обеспеченной семьи и наличия наследной доли. На этом этапе он и начинает как бы жить заново и переделывает себя, перекраивая свою судьбу.

Итак, он прибыл в Мюнхен в 1896 году. Там он учится в частной школе Ашбе, а затем и в Мюнхенской Академии художеств. В ней преподают Франц фон Штук и другие светила. В Мюнхене обитало множество русских художников, и с ними у Кандинского разнообразные отношения, с некоторыми даже довольно близкие. Рядом находились Явленский, Добужинский, Билибин, Кардовский, Грабарь, Веревкина и некоторые другие. Близким другом Кандинского сделался замечательный немецкий мастер Франц Марк. Марк и Кандинский сразу подружились, при первой встрече. Марк был немного моложе своего русского друга, он был восторженный мечтатель и духовидец — притом что был силач, атлет и почитатель природы. Он внутренним глазом видел внутреннюю жизнь

вещей и людей и в Кандинском сразу усмотрел гениальную способность прозревать *смыслы вещей*. Немецкий визионер угадал потенциал своего русского собрата.

В жизни Кандинского в 1902 году появилась Габриэла Мюнтер, начинающая художница (очень талантливая). Она стала его спутницей жизни. Их союз распался в годы войны. (Уже до того чувствовались трещины и разноречия.) Жизнь разведет их по разные стороны всемирного исторического разлома. Но это будет еще не скоро. Пока что их союз прочен и прекрасен. С 1909 года они проводят теплое время года в городке Мурнау, в 70 километрах к югу от Мюнхена, недалеко от австрийской границы и в окружении Баварских Альп. Этот дом получил название Мюнтер-хаус, ибо он был приобретен на имя подруги Кандинского. Как обладатель иностранного паспорта (он оставался подданным Российской империи во все годы своей учебы и жизни в Германии), Кандинский не мог формально владеть недвижимостью на территории кайзеровского рейха. Соседи называли этот типично баварский двухэтажный особняк «Руссен-хаус», памятуя о том, что главным обитателем его является диковинный пришелец, занимающийся диковинным делом. Нет, не живопись сама по себе удивляла добрых обывателей Мурнау. Именно в этом доме и именно тогда странный русский, выглядевший как экзотический аристократ и говоривший на чистом литературном языке великой немецкой литературы (в отличие от местных обитателей с их характерным говором), начал писать странные картины, в которых краски сверкали, кипела жизнь, а какая именно жизнь, неизвестно. Картины этого удивительного мастера не изображали реальные вещи видимого мира. Впрочем, с этими художниками ничего не понять нормальному среднему немцу, который мирно живет себе в городишке Мурнау, как жили его отцы и деды.

Никаких напряжений или конфликтов между «Русским домом» (он же Мюнтер-хаус), с одной стороны, и общиной добрых мурнауцев — с другой не отмечено. Надо думать, однако, что недоумевающие глаза смотрели на пришельцев пристально и неотрывно. Кроме Габриэлы и Василия поблизости жили не менее странные люди. Марианна фон Верефкин (так она именуется до сих пор в немецких источниках) и ее спутник жизни Алексей фон Явленски (именно так!) приобрели дом поблизости и образовали вместе с вышеназванными братьями по кисти небольшую колонию художественной богемы. Впрочем, все они выглядели истинными европейцами, явно располагали средствами, были отлично воспитанными и совсем не страшными людьми; ничего похожего на каких-нибудь казаков или азиатских дикарей из далекой России, которые, как

известно, воевали с австрийцами и французами в предыдущем веке, да и с прусским задавакой Фридрихом (почему-то прозванным Великим, что для баварца просто смешно) тоже тягались на поле брани.

В довоенные десятилетия город Мюнхен — одна из международных столиц искусства и литературы. Для Кандинского это важно. Он и сам пишет философские эссе, позднее — лекции читает, вникает в стихи и романы. Он вербальный тип и даже, можно сказать, настоящий интеллеktуал, заядлый читатель разнообразных умных книг и литературных шедевров и к тому же сам изрядный литератор. Он учится и совершенствуется в разных планах и измерениях творческого дела.

Существовать в насыщенной культурной среде — это обязательное условие его творческой активности. Тот прорыв, который затем произойдет в его искусстве, требует подпитки со стороны определенного рода художественных впечатлений и философских идей. Он работает над собой, и понятно почему. Ему уже за тридцать, потом уже и под сорок лет, а он еще только начинает осваивать живописное дело по-настоящему. Надо торопиться и наверстывать упущенное, прежде всего осваивать профессию, то есть элементарным образом ставить руку и ставить глаз.

Но этого мало. Художнику надо иметь зрительно подкрепленные знания из истории искусства. Художники, как правило, стараются увидеть как можно больше произведений искусства, для них это очень важно. Для развития так называемой *насмотренности* Мюнхен предлагает замечательные перспективы.



Голубиная почта.

Рисунок из письма Кандинского Габриэле Мюнтер

от 22 ноября 1902 г.

В Мюнхене есть Старая пинакотека с ее шедеврами, и есть Новая пинакотека с ее романтическими и символистскими картинами. Там

великолепные старонемецкие мастера, там чудо-итальянцы эпохи Ренессанса. Самое яркое и живое, самое неистово энергетическое в музеях баварской столицы — это собственноручные вещи Рубенса. Не гигантские произведения для высокопоставленных заказчиков, не многометровые аллегории официального характера (выполненные помощниками и учениками и слегка пройденные кистью фламандского мастера), а личные и живые излияния гения. В Мюнхен почитатель живописи может (а если точнее сказать, должен) поехать ради одного только полотна Рубенса «Битва греков с амазонками». Это такой вихрь человеческих тел, такой апофеоз неистовства и ярости, что зритель приходит в недоумение. Насилие и тотальная бойня достигают такой космической энергии, что соприкасаются с переживанием триумфа жизни. Кисть писала триумф смерти, зрелище бойни, а получилась картина о торжестве жизни и жизненной энергии. И это при том, что кровь брызжет струями и мертвые тела покрывают землю. Как возможны такие удивительные результаты, остается только гадать.

Поблизости, в соседнем зале Старой пинакотеки — одно из самых загадочных произведений истории живописи, а именно «Битва Александра с Дарием» кисти Альбрехта Альтдорфера. Великий мистический живописец Германии XVI века поместил историческое событие — сражение войск Александра Македонского с армиями повелителя Востока, персидского царя Дария, — в нижней части картины, где кишат и мелькают маленькие фигурки всадников и пеших воинов, несутся колесницы и развеваются знамена. Там творится человеческая история, там Европа и Азия выясняют свои отношения на заре истории. Массы мелких человеческих букашек кишат на дне колоссальной долины. Но две трети картины — это горы и моря, облака и игра солнечных лучей в бесконечных небесах, словно прямо переходящих в просторы галактических туманностей. Человеческие массы не замечают этого величественного зрелища, а бездонная Вселенная не замечает присутствия человеческих масс — которые с точки зрения вечности и бесконечности практически незаметны. Горьковатый скептический пантеизм Альтдорфера очень наглядно воплощен в его могучем, пусть и сравнительно небольшом холсте.

Альтдорфер напоминает нам о том, что энергии вечности проносятся над нами, когда мы сражаемся, миримся, строим свою жизнь на планете. Мы тут копошимся, на своем клочке земли, тут рождаются и погибают наши империи, наши религии и философии, наши идеи, и нам кажется, что ничего важнее быть не может в целом мире, чем власти земные, троны и

алтари, наши истины и нравственные принципы. Но подняв глаза к небесам, мы видим величественный лик Вселенной и слышим ее голос. Нам приходится сильно изумиться. В глазах Вселенной мы не отражаемся. Там нас нет, и следов нашего присутствия не отмечено. Докричаться до мироздания с планеты Земля никому еще не удавалось — и это ужасало Паскаля, это было ясно Альтдорферу, это понимали большие поэты и мыслители человечества. Если угодно, называйте их пантеистами.

Если говорить о самых великих достижениях философской живописи, то от Мюнхена совсем недалеко — Вена, ее Художественно-исторический музей, а там — мудрый и саркастический Питер Брейгель, вселенски мысливший мастер кисти. Мюнхенцы добираются до веселой Вены за несколько часов на вполне удобных поездах. Отправиться посмотреть картины Брейгеля и Веласкеса в Вену — это рутинное дело для мюнхенских студентов. Но мы с вами пока что останемся в Мюнхене. Там тоже есть что посмотреть.

Искусство конца XIX века в Мюнхене отмечено расцветом символизма и шикарного декаданса. Хороший, полноценный поздний реализм тоже имеется. Артистичный и знаменитый портретист Ленбах играет в Баварии и остальной Германии роль наших Репина и Серова, вместе взятых. Он пишет политиков, деятелей искусства, разных именитых немцев и не немцев. Эти портреты выставляются с почтением и в сопровождении пышных ритуалов поклонения. Знаменитый портрет Бисмарка кисти Ленбаха, эта монументальная фигура пожилого льва немецкого империализма, в белом мундире с золотой перевязью через плечо, исполнен государственной внушительности и отмечен легкой вольной кистью настоящего виртуоза новой живописи — достойного собрата лучших портретистов тогдашней Европы, вроде космополитического шведа Андерса Цорна и не менее европейски умелого и элегантного русского мастера Валентина Серова^[21].

Новые поступления музеев и частных коллекций включали в себя углубленный неоклассицизм Хильдебранда и Маре. Там же подвизается и модный Штук со своим очень, очень (даже слишком очень) немецким символизмом^[22]. В общем, имеется довольно обильная поросль разных искусств.

Мюнхен — один из первостатейных музейных городов мира. Там великая живопись прошлого, там лучшие мастера от Ренессанса до XIX века. В Париже выбор шедевров богаче, но в Лондоне и Берлине их не больше, чем в Мюнхене. Поехать в Берлин и Париж для Кандинского не

составляет труда. Но и в своем городе много чего можно увидеть. Музеи Баварии богаты, храмы и замки великолепны, новаторы напористы. Литераторы воодушевлены новыми идеями. Застоя или замшелого стариковского консерватизма нет и в помине. Даже архаисты и ретрограды по-своему энергичны, напористы и деятельны — к добру ли, к худу ли. Кипит литературная и философская жизнь.

В Мюнхене было интересно жить творчески настроенному, ищущему человеку. Никакой такой провинциальной сонливости там не было, город расположен в самом центре Европы, и оттуда недалеко до столиц Австрии, Италии, Франции и других интересных и важных для художника стран. Кандинский неоднократно ездил в Париж из своего Мюнхена. Он жил в Париже несколько месяцев в 1906–1907 годах, и это был уже не первый визит. Иначе говоря, он воочию наблюдал первые симптомы новаторских авангардных течений, которые активнейшим образом пошли в рост после исторической выставки Осеннего салона 1905 года. Там заявил о себе новатор Матисс, а молодой Пикассо тотчас заметил этот стратегический ход своего старшего товарища и вечного соперника и с присущей ему творческой ревностью и вулканической испанской страстностью принялся утверждать свою ведущую роль среди экспериментаторов и первопроходцев нового, нетрадиционного искусства живописи.

Фовизм обретает свое вызывающее имя, ибо сам термин является производным от французского слова *fauve*, обозначающего «дикий». Вскоре возникнет кубизм. Лучезарная дерзость исходит от фовистов; испанская ярость, «фурия эспаньола», бросает вызов старому миру в новых картинах Пикассо. Кандинский эти новации не вполне одобрил. Точнее, он их корректно принимал во внимание, рассматривал с превеликим интересом, но они помогали ему осознать его, Кандинского, особый курс в искусстве. Важно то, что он видел, знал и изучал последние опыты новаторов и экспериментаторов. От его внимания не ускользали крупные события художественной жизни континента — от Москвы до Парижа.

Когда в 1910 году молодые москвичи Кончаловский, Ларионов и Машков предлагают русский вариант молодого дерзкого искусства, искусства «прямого высказывания», и прищипливают к своей выставке вызывающее имя «Бубновый валет», то русские художники в Мюнхене тотчас узнают об этих событиях и откликаются на них. Они живут в мире, пронизанном артериями и нервами быстрых коммуникаций. Кандинский был в курсе последних громких событий на арене искусств Европы.

В Мюнхене было еще и то, чего в других местах Европы и России совсем не было. В Баварии возникли новые, особо радикальные

ответвления монументального и декоративного модерна. Например, законченная в 1897 году Августом Эндем пластическая декорация так называемого Ателье Эльвира. Эта постройка, где находилось фотоателье, именовалась еще Салон Эльвира. Местные жители дали ему насмешливое прозвище «Китайское посольство». С первого же взгляда легко понять, почему его так окрестили в свое время и по какой причине современный исследователь изобрел для обозначения подобных явлений причудливый термин «дионисийский авангард»^[23].

Это была редкостная диковина. На фасаде здания мастер немецкого югендштиля поместил волнообразные и змеевидные формы, которые не изображали ничего конкретного, но напоминали о бесчисленных проявлениях инстинкта жизни, витальной энергии. Чаще всего это создание обозначается как «волна». Если есть желание, вполне можно увидеть в этой форме именно волну. Похоже также на осьминога либо на каракатицу или на какие-нибудь иные живые организмы. В интерьере здания лепные декорации напоминают и кораллы, и иные формы жизни. Замечательные фантазии мастера Энделя не сохранились. Нацистские власти, как только пришли к рычагам городского управления в 1933 году, приказали срочно сбить эти декадентские штучки и не раздражать фюрера авангардными фокусами. Фюрер поощрял крепкий и добрый немецкий реализм и такое искусство, которое принадлежит народу, а если переводить на человеческий язык — доступно обывателю. Нацистская беда случилась с немцами уже после того, как Германия прошла свое первое чистилище, свое поражение в Первой мировой войне — и стала питательной почвой для реванша и агрессии. Кандинский узнает о бедах и утратах своего любимого Мюнхена, когда будет уже пожилым человеком и эмигрантом в Париже.

В Мюнхене начала XX века сильно чувствуется склонность искусства к экстатическим и магическим полуабстрактным формулам. К завораживающим пульсациям форм. Даже академичный символист Франц фон Штук пишет на пороге XX века картину «Танцовщицы», в которой волнообразные и змеевидные ритмы господствуют над фигурами танцующих соблазнительниц. Штук изобразил две вполне академические женские фигуры в состоянии притягательной полураздетости и развернул вокруг них завораживающие переливы и сполохи фантастических (может быть, воображаемых) одеяний. Можно подумать, что эти развевающиеся одеяния живут сами по себе, заряженные космическими энергиями. Фигуры самих танцовщиц можно было бы вообще убрать, и получилась бы выразительная и эффектная абстрактная картина.

Город Мюнхен славен традициями и мистического барокко, и романтического бунта. Город с особенным духом и лицом. Там немало таких явлений и фигур, которые заставляют думать о радикальных авангардных экспериментах. Уже названная выше американская исследовательница Пег Вайс написала, что в атмосфере Мюнхена были «предчувствия искусства, формы которого не изображают ничего» (a prophecy of an art with forms that represent nothing)^[24]. Положим, что так оно и есть. *Искусство, которое не изображает ничего*. А точнее, изображает ничто, *represent nothing*. А что это за штука такая — изображать ничто? Как это возможно и что из этого получается, когда художник изображает Ничто?

И вообще, возможно ли такое? Может быть, не изображать видимый мир означает изображать нечто другое, то есть мир не визуальный, а какой-нибудь другой, подсознательный либо умозрительный? С тех самых пор, как в начале XX века появилось абстрактное искусство, эти вопросы не прекращают тревожить и донимать культурное и творческое человечество.

Пожалуй, Мюнхен был тем самым местом, где вполне можно было ожидать возникновения абстрактного искусства. Мы видели, что там уже появляются такие произведения, где реальность не особенно важна, а важны некие ритмы, конфигурации и визуальные образования, которые вызывают ощущение энергии, движения, жизни.

Мы уже видели лихую пластическую арабеску Энделя на «Ателье Эльвира». И другие мастера делали шаг в сходном направлении. Можно было встретить в Мюнхене и других местах Баварии произведения скульптора Германа Обриста (1862–1927). Его причисляют к немецкому югендштилю. Он, как и Эндель, делал фактически абстрактные скульптурные композиции. Они биоморфные, напоминают то водоросли, то что-нибудь моллюскообразное или осьминоговидное. Иногда в них проглядывает нечто ботаническое, или они похожи на какие-нибудь кораллы. Заметим, что Обрист делал не станковые скульптуры, а фонтаны и надгробные памятники. И они в самом деле не изображают никаких узнаваемых форм или фигур. Они могут вызывать ассоциации с чем-нибудь витальным или биоморфным, но вряд ли можно видеть в них изобразительное искусство как таковое. Иногда это получалось похоже на витальные детали архитектурных элементов и украшений Антони Гауди, на эти удивительные здания в Барселоне. Но, разумеется, южное воображение каталонца было более смелым, нежели фантазии мюнхенского ваятеля^[25].

По этим фактам уже можно догадаться, что Кандинский оказался в

нужном месте в правильное время. Западные авторы обычно подчеркивают именно эксцессы мюнхенского модерна и символизма, когда речь идет о формировании будущего абстракциониста. Он попал в такое окружение, где сам бог велел изобрести что-нибудь беспредметное и «не изображающее ничего». Таковы были мюнхенские ответы на русские вопросы новоприбывшего великовозрастного студента.

Но дело в том, что у нашего героя до поры до времени не было такой специальной задачи: шагнуть за пределы видимого. Он к этому вовсе не стремился, то есть недоверие к видимому и реальному вовсе не было самоцелью. Шаг за границы мимезиса был следствием решения другой, более важной для художника задачи.

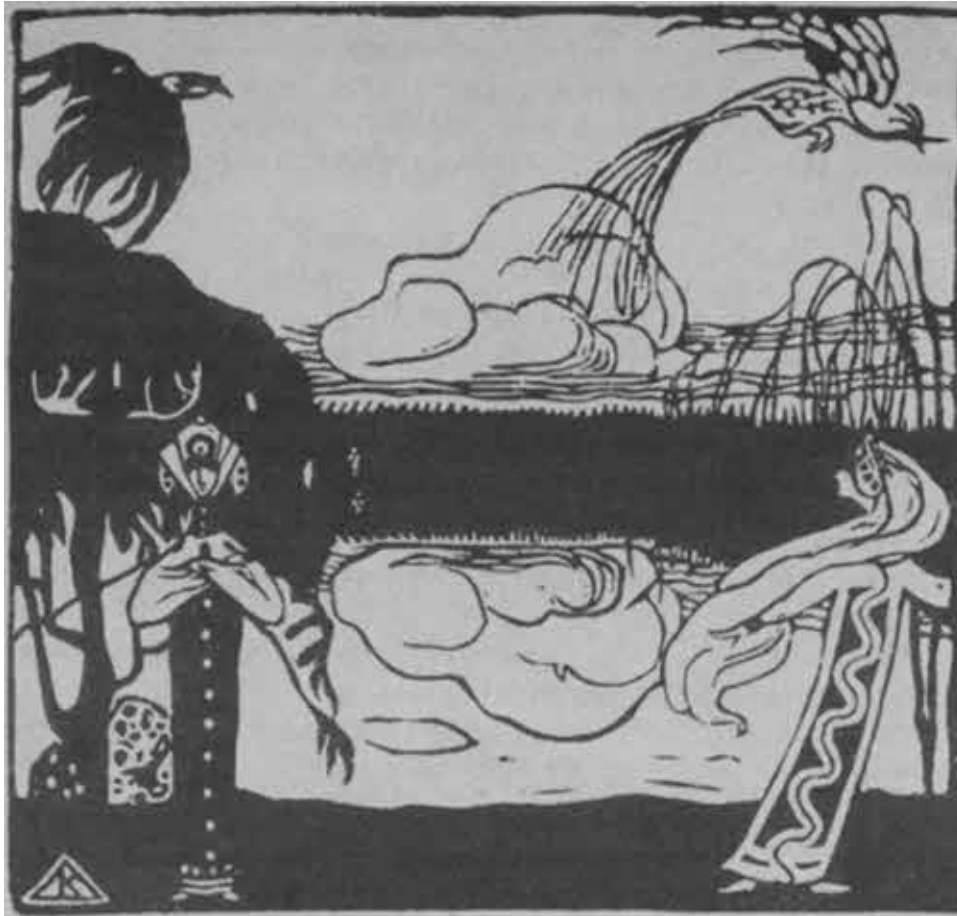
ПАМЯТЬ О РОССИИ

Русские авторы любят подчеркивать русские истоки Кандинского, его контакты с линией символизма и модерна в России и его поиски национальной идентичности^[26]. В самом деле, воспоминания о России и надежды на духовные импульсы из России были свойственны Кандинскому. Он и Достоевского читал, и интересовался религиозной культурой и богоискательскими устремлениями московских и петербургских современников — Мережковского, Filosofova, Розанова и других.

Не то чтобы он был сильно или истово верующий, но он видел в традиционном консервативном (и даже архаическом) православии некоторые духовные импульсы, которые в католицизме и протестантизме Запада как будто отступили на задний план под длительным воздействием обмирщения. Иначе говоря, он разделял то самое убеждение, которое пронизывало искусство Рильке в начале XX века. Кандинского интересовали и вдохновляли представления неофициальных русских христиан о Третьем Пришествии. В придачу к тому Кандинский был явный экуменист, духовидец в ключе Владимира Соловьева, плюс (не забудем этого) этнографически подкованный знаток архаических дохристианских верований и культурных форм. Он специально изучал верования и представления шаманистов из угро-финских регионов Русского Севера — и эти верования и представления имели для него далеко не академический интерес.

Уже побывав несколько раз и даже пожив примерно с год в Париже (в 1906–1907 годах, как раз в эпоху первых прорывных выставок молодого

авангарда), Кандинский усиленно пишет на русские темы, пытается использовать принципы русской иконы. Так появляется в нескольких вариантах его картина «Все святые». Там более или менее натурально или отвлеченно запечатлены особо ценимые в России святые: Владимир Святой, Илья Пророк. Там есть и всеобщехристианские персонажи — Иоанн Предтеча и прочие. И присутствует языческий шаман угро-финских племен по имени Пам.



Две птицы. 1907 г. Ксилография

Они все наши. Они суть наши отцы духовные — те, кто Русь крестили, языческие племена приводили к христианству, и те, кто хранили верования давних доисторических предков. Святые православные и шаманы-нехристи. Тут важно то, что художник нащупывает принцип построения

пространства. Его фигуры или фигуроподобные пятна размещены в каком-то космическом пространстве, пронизанном или охваченном силовыми полями. Оттого эти фигуры-пятна так раскачиваются и вытягиваются и изгибаются, словно колышутся в напряженной энергетической среде.

Пока еще художник держится за узнаваемость, за связь с натурой. Но вообще надо признать, что он уже может легко отказаться от воспоминаний о натурности, потому что главное здесь — это пространство движения, пространство эмоции, пространство взволнованной души. А узнавать вещи или фигуры в данном случае — это необязательно. Посему такие произведения (их было несколько у Кандинского в период около 1908–1911 годов) получили название квазифигуративных.

Вопрос в том, почему в его живописи первого десятилетия нового, XX века так упорно разрабатываются темы «воображаемого прошлого» и разного рода «сказанья старины глубокой». Кандинского очень занимает в это время возможность высказаться в ключе «сказания». Мы уже догадывались прежде, что всякого рода настойчивые искания в себе, в своем внутреннем мире, а также опыты с воображением (мифом, сказкой) указывают на серьезные внутренние тревоги и трудные переживания художника. Ему требуется, как это сказано у Достоевского, «мысль разрешить». В этом смысле он был очень русский характер. Упрется в свою проблему и не хочет ни о чем знать, пока ответа не найдет.

Мы смотрим на жизнь Кандинского в первые годы XX века и все ждем от него, когда же он начнет писать абстрактные картины. Он просто обязан это сделать, ибо своими беспредметными композициями Кандинский вошел в историю авангардного искусства. Логично было бы ожидать от него, что он будет шаг за шагом двигаться в этом направлении. Но он как будто и не думает о том, чтобы исполнять предписания искусствоведческой науки. Он словно испытывает наше терпение. Он долгое время как будто даже не хочет писать смелее, экспрессивнее и отказываться от натуроподобия. У него как будто совсем иные цели и стремления.

Хочется поторопить его и сказать: «Василий Васильевич, сколько же можно испытывать наше читательское терпение? Нельзя ли действовать поактивнее и посмелее?»

Но он не слышит наших призывов, он не торопится, он ищет себя в разных направлениях. В 1900 году Кандинский приветствует наступление нового века своей картиной «Комета» (Мюнхен, Ленбаххаус). Мы обнаруживаем там экстатическое видение, как будто странный сон — обещающий нечто величественное и космическое, но пронизанный трепетом. Благодать ли смотрит на нас с этого неба? Катастрофа ли? То и

другое. Художник словно задает здесь тот самый тон, то звучание камертона, которое определяет и далее его творческие поиски.

Как мы уже видели, назвать его произведения 1896–1910 годов реалистическими было бы неточно или даже вообще неверно. Он пишет «мечтания и сказания» глубокой старины. Такова картина «Пестрая жизнь» на мотивы русского фольклора. Там мы увидим и красных девиц, и Ивана-дурака с расплывшейся от глупого смеха физиономией, и старцев святых, и калик перехожих, и богатыря на коне с мечом в руке, и вообще обширный набор сказочных персонажей своей первой родины. И все это написано в пятнистой манере театральных эскизов Билибина и Рериха.

Кандинский подпитывался из разных источников, и русские культурные импульсы были для него важны, а европейские (особенно мюнхенские) впечатления были в его случае по определению неотразимо сильны. Но главный вопрос заключается в другом.

Для художников, углубленных в тонкости своего загадочного дела, не важно то, насколько предмет узнаваем или миметически достоверен. Пусть философы, теоретики и преподаватели эстетики тревожатся о таких вещах. Настоящий художник способен восхититься натуральностью и убедительностью какой-либо детали в картине или скульптуре. А может и восторгаться каким-нибудь оттенком цвета как таковым или движением кисти, карандаша, резца. Смотрит на какое-нибудь пятно и восхищается. Это похоже на то, как поэты вслушиваются в какие-нибудь ассонансы или диссонансы.

В Германии искусство начала XX века стало поклоняться «жизненной силе», энергетике первобытного переживания жизни. Рождалась мифология «великой архаики».

Типично немецкие заботы насчет жизненной силы, *Lebenskraft*, вполне органично совместились с русским мистицизмом нашего мастера. Точнее, его стремлением сказать о возможности иного бытия, которое охвачено горением восторга и ужаса, ибо речь идет о преобразовании мира. Речь идет, как уже говорилось, об эсхатологии Третьего Пришествия. Приближается реальность, наполняющая душу экстазом и чувством грозной вселенской силы. Радуйся и трепещи — как бы говорят картины Кандинского, когда он ощутил себя подготовленным в техническом смысле мастером и начал искать свое слово в живописи. Это произошло вскоре после 1900 года.

Через четыре года после начала занятий в школе Ашбе словно прорвалась какая-то плотина. В 1901 году Кандинский много путешествует и притом необычайно активно пишет кистью. Иной раз он позволяет себе

погрузиться в мечтательные и неопределенные видения прекрасного исторического вчера.

Основной корпус его картин этого года — полотна, возникшие и в окрестностях Мюнхена, в гористой Баварии, на песчаных равнинах немецкой Балтики и в подмосковной усадьбе Ахтырка, где мастер проводил часть лета. И снова мы видим его завороченность светом и цветом. Сверкающие краски солнечного лета, почти изнемогающее богатство листвы, облаков, водных масс, изобилие красочного месива заставляют догадаться, что художнику, так сказать, невмочь молчать. Он громко высказывается о жизни природы. Эта природа находится по ту сторону наших мерок, оценок, вкусов, стилей, эстетик и прочих умностей и тонкостей.

Недаром, наверное, он смотрел в Пинакотеке картины Альтдорфера и Рубенса. Они подкрепили его культ жизненных стихий. Восхитительные и грозные, неконтролируемые формы природы, излучающие холодные и горячие тона, переливающиеся оттенками светонасыщенных или тяжеловесных, «геологических» оттенков — вот первые ответы Кандинского на ту самую русскую мысль, которую ему так настоятельно требовалось разрешить.

Это мысль о том, как пробиться к истинной реальности, к иной реальности, которая должна находиться по ту сторону человеческой, исторической, социальной фантазмагии — этого искаженного образа действительности.

ХМЕЛЬНЫЕ ЭКСТАЗЫ НЕМЕЦКИХ УМОВ

В Германии в это время формировалось горячее ядро будущего взрыва, названного авангардным искусством. Новые течения дружно вырастали из почвы, удобренной пряными экзотическими гумусами символизма. Изоощренные игры с эротическими переживаниями и острыми сочетаниями «любви и смерти» уступали место все более решительным и резким нотам. Младшие поколения поэтов и художников не благоволили к Беклину, Штуку, французским символистам вроде Гюстава Моро и через головы этих «отцов» обращались к радикальным идеям Ницше, но без вчерашних символистских приправ.

В книге «Воля к власти», вышедшей под именем Фридриха Ницше в 1906 году, современники могли прочитать: *«Дикий человек, или, если выразиться на языке морали: злой человек являет собой возвращение к*

природе — и, в известном смысле, его восстановление, его излечение от культуры»^[27].

Сказано сильно. Взгляд мыслителя, направленный в прошлое, не хочет видеть там поэтических туманов и символистских намеков. Прошлое и истинно человеческое начало выглядит как «природа» — и это не очаровательная сказочная страна тонких чувств, а яростная энергия бунта и разрушения. Природа свирепа. Она благодатна и опасна. Но тут необходима одна оговорка.

Вряд ли можно утверждать с полной уверенностью, будто Ницше в самом деле мог бы подписаться под той мыслью, которая только что прозвучала в цитате. Книга «Воля к власти» появилась спустя несколько лет после смерти мыслителя, который давно уже был невменяем и вряд ли адекватно воспринимал происходящее вокруг него. Напечатанная в 1906 году книга была составлена не им самим, а его последователями. Они соединили несколько фрагментов наследия, которые самим автором не публиковались, а может быть, вовсе не предназначались им для печати. Поступок вообще крайне спорный: публиковать то, что сам автор не собирался или не хотел публиковать. Но, как бы то ни было, само появление «Воли к власти» было многозначительным симптомом времени. Особенно достойно внимания выражение «излечение от культуры». Будто Ницше имел в виду, что культура есть нечто вроде болезни. Следовательно, необходимо лечиться, чтобы вернуться к элементарным силам и энергиям жизни, к дохристианской, доморальной и дорациональной жизни^[28].

Сказания старины глубокой, рыцарские предания и романтические намеки, сны символистов о прекрасной старине — все это пора отбросить и забыть. Опасные догадки опасного гения Германии словно прямо обращены против устремлений Кандинского в это время. Художник все пишет своих всадников, скачущих по долинам. Замки на вершинах гор, дам в кринолинах, прощание невесты с женихом, отправляющимся в дальние края, — все это он пишет как будто ради исполнения какого-то обета. Русская красавица появляется среди берез, словно выплывая из русских пластов памяти космополита Василия Кандинского. Восточные фантазии — с арабами и закутанными в покрывала мусульманскими женщинами — также посещают его картины. Он далеко путешествует, так что и мусульманская Северная Африка тоже осталась в его визуальной памяти.

Кандинский погружается в давнишние пласты высокой европейской культуры, в фантазии о Востоке и в мифологию «российских древностей» как раз в то самое время, когда издатели и редакторы Ницше печатают его

опасные призывы к «излечению от культуры», *Heilung von der Kultur*. Это совпадение может рассматриваться как случайное, но случай, как известно, есть форма проявления неслучайных процессов. Как будто художник и мыслитель спорят друг с другом — вряд ли на самом деле догадываясь о том.

В 1902 году возникли такие «ретроспективные» картины Кандинского, как «Свадебная процессия» из Мюнхена и находящийся в том же собрании музея Ленбаха «Русский всадник». Так и хочется догадаться, что русские и немецкие друзья и собраты Кандинского задавали ему вопрос о том, не пора ли ему побольше писать русские сюжеты и темы. Он до тех пор написал в немалом количестве и пейзажи французской провинции, и виды альпийских предгорий, и уголки немецкого острова Рюген, он изображал рыцарей и прекрасных дам европейского Средневековья. Словно для того, чтобы восполнить этот тематический перекося и «добавить русских начал», живописец изобразил затем и своего «Русского всадника», и «Русскую красавицу», а затем создал и свою изобразительную энциклопедию древнерусской жизни в картине «Пестрая жизнь».

Но в данном случае тематика и национальная окраска вообще вторичны. Где бы Кандинский ни находился (от подмосковной Ахтырки до Севра близ Парижа, от голландских равнин до жаркого побережья Северной Африки), какие бы дали истории он ни охватывал, его заботило самое главное, его вела неутолимая забота о подлинной реальности по ту сторону человеческой мелкости, политической гнусности и социального трагифарса.

Это происходит в те самые годы, когда его сверстники и собраты по искусствам все громче призывают отплыть к другим берегам. В атмосфере эпохи собираются грозные облака. Респектабельный и изощренно-культурный выходец из патрицианской семьи Северной Германии и частый посетитель мюнхенских салонов и ателье Томас Манн печатает в 1912 году новеллу «Смерть в Венеции». Там, среди прочего, мы найдем видение древней вакханалии, явившееся художнику.

Древний экстатический ритуал ничуть не похож на облагороженный образ античности, сконструированный новоевропейской культурой. Это скорее такая непристойная и даже чудовищная оргия, какую на сцене театра или на экране никто показать не разрешит — да и зрители не позволят эдакое непотребство показывать. В воображении героя новеллы античные язычники с пеной на губах (деталь красноречивая) «возбуждали друг друга похотливыми жестами и блудливыми прикосновениями; со смехом и стоном они раздирали друг другу плоть острыми палками и

слизывали кровь»^[29].

Если говорить современными терминами, тут описывается довольно-таки жесткий вариант садомазохистского секса. Античность, дамы и господа, на самом деле не разделяла наших представлений о благопристойности. Фрагмент из новеллы Томаса Манна заставляет думать о том, что молодой немецкий писатель знал, что такое маркиз де Сад и его «120 дней Содома».

Остается еще двадцать лет до того момента, когда Андре Бретон восславит Ницше и де Сада в своем «Первом манифесте сюрреализма», а Бунюэль и Дали не побоятся проиллюстрировать «120 дней Содома» в своем первом и последнем совместном фильме под названием «Андалусский пес». Притом самые бескомпромиссные сюрреалисты не отваживались показать в картине, на сцене или на экране нечто вроде того, что предстало на страницах книг Томаса Манна. Написать словами можно и эдакое. Бумага стерпит. Визуализировать сей *древний ужас* и написать его в натуре и конкретно — это нет, увольте.

Внимательный и понимающий читатель Ницше и Фрейда, Томас Манн описывает проявления дочеловеческой, животной энергетики. Его описание оргии-вакханалии (в сущности, это древний языческий религиозный обряд) возникает в те годы, когда экспрессионистские движения в Европе уже сформировались и украсили себя импозантными теориями. Теория и практика немецкого экспрессионизма были хорошо знакомы с экстатическими состояниями и идеей «излечения от культуры»^[30]. Блаженная и страшная дикарская мощь первобытности манила и пугала немецких художников и литераторов. Книгу Ницше читали почти все те в Германии, кто был привержен к чтению, и художник из России Василий Кандинский наверняка знал ее содержание. Томас Манн преклонялся перед Ницше и писал свои ранние мюнхенские новеллы практически по соседству с Кандинским. Они ходили по одним и тем же местам района Швабинг и поднимались по одним и тем же лестницам, когда встречались с друзьями. Небось ездили на велосипедах по одним и тем же улочкам в районе Шеллингштрассе.

«Мюнхен сиял» (München leuchtete). Так гласит знаменитая первая фраза одного из первых рассказов молодого Томаса Манна. Рассказ этот невелик, он называется «Gladius Dei» — что в переводе с церковного латинского языка означает «Меч Господень». И это рассказ о том, как рождается новое искусство в баварской столице.

Точнее, о том, как архаический и воспитанный старинными нормами и

приличиями взгляд терпит поражение при встрече с новым художественным порывом. Молодой, но пропитанный религиозным пиетизмом и верой в «вечные ценности» фанатик встречает в витрине одного из художественных магазинов артистического города картину, которая изображает Мадонну с младенцем — но изображает ее не с приличествующим сюжету восторженным благоговением, а в духе нового, дерзкого, сияющего Мюнхена. Мы в точности не поймем из текста рассказа, как именно написана эта воображаемая картина. Может быть, она была фантастична, как полотна Франца Марка, или похожа на странный сон, как картины Марианны Веревкиной (той самой, которая фигурирует в истории искусства Германии как «фон Веревкин»).

А может быть, Дева Мария была похожа на красавиц и светских дам из фантастических полотен другого мюнхенского художника, молодого Кандинского? И вместо того чтобы благоговейно передать кистью ее возвышенный лик и величавую фигуру, наш гипотетический «Кандинский» намалевал ее широкими мазками, обозначил глаза и губы резкими штрихами, да еще и нарядил ее в театрализованный прикид с немыслимыми рюшами и оборками?

Писатель Томас Манн не удосужился уточнить, как именно был написан этот образ Богоматери, вызвавший возмущение благочестивого католического юнца. Как бы то ни было, герой рассказа заявляется в лавку, где продается этот возмущивший его образец дерзости и непочтительности, и требует от владельца торгового предприятия, чтобы нечестивая картина была предана огню. «Меч Господень» — так он видит себя самого и свою нелепую выходку. Пародийная тень Инквизиции возникает за его комичным обликом. Дело кончается тем, что вызванный на помощь упаковщик и носильщик картин, мужчина грубый и сильный, выбрасывает протестующего защитника устоев и скреп в уличную пыль.

Этот рассказ написан молодым писателем, который неплохо знал предмет своих наблюдений. Вхожий в круги новых поэтов и художников, он знал о новых тенденциях в искусстве. Принадлежа по рождению к состоятельным и общественно весомым патрициям Германии, Томас Манн мог с натуры списать убеждения и речи закоренелого консерватора, охранителя устоев, оказавшегося в конце концов забавным чучелом, едва ли не персонажем комической киноленты, которого пинком под зад выбрасывают из художественной галереи.

В художественных школах, в дружеских кружках и уже в коммерческих галереях, где продавались картины современных художников, мыслили вовсе не так, как требовал «Меч Господень».

Убеждение в том, что искусство так называемых «природных этносов» должно стать путеводной звездой для новых художников, было свойственно мюнхенским, дрезденским и берлинским художникам в той же степени, что и парижским. И это не такие этносы, которые грациозно танцуют вокруг своих идолов, как это изображал в прежние времена, например, Пуссен, изучавший культы и обычаи древности по археологическим находкам в Италии. Писать Деву Марию в благочестивом антураже, смиря кисть и не допуская перехлестов, — с этим покончено.

Когда культ докультурности полностью сформировался (и пример Гогена сделался неотразимым), Нольде отправляется в Новую Гвинею и на Яву, Макс Пехштейн путешествует по островам Океании, а Август Маке и Пауль Клее предпринимают поездки в арабский Тунис. Все они привозят из дальних краев богатейший урожай новой живописи. Живопись меняла свое лицо.

Немцы призывают эту самую «Вторую Первобытность» так же пылко и жадно, как и французы, и прочие европейцы, включая русских художников начала века. Мастера «Бубнового валета» находят свою «Африку» в лубочных картинках и живописных вывесках пригородных трактиров. Наши Гвинеи, наши таити — они находятся где-нибудь в Мытищах или в Люблино. Кандинский отлично понимал, что к чему. Он увлекается в это время русскими лубочными картинками и коллекционирует их страстно и преданно. Его завораживают грубые формы, резкие «балаганные» жесты персонажей и заостренно-деформированная анатомия фигур.

И все-таки ему не приходит в голову сразу переносить эту «Русскую Африку» в свои живописные холсты. Немецкие художники делают нечто подобное, и в их картинах жители Европы становятся похожи на аборигенов далеких островов. Кандинский воздерживается от такого.

Дикари в картинах Нольде наверняка уже «излечились от культуры». Они так отплясывают свои дикие танцы, так жестикулируют, и они живут в таком раскаленном, буйном и яростном мире, что там нет и следа благочинной культуры немецких бюргеров. Авангардисты любят на свирепых и неистовых дикарей, на обитателей природы, которых даже не требуется «лечить от культуры», ибо эта болезнь им вовсе не знакома.

Авангард Германии и России шагает в эту сторону, Томас Манн угадывает этот тренд и фиксирует его наличие. Василий Кандинский как будто специально пишет те сюжеты и таким манером, чтобы не то что противостоять новому неудержимому тренду, но не слишком включаться в общее поветрие.

Можно ли сказать, будто русско-немецкий мастер хочет сыграть роль последнего бастиона, неколебимой скалы на пути нарастающего авангардного потока? До поры до времени Кандинский сторонится художественного радикализма в каких бы то ни было формах. Он художник новый, он — не благопристойный и унылый сикофант, а довольно вольнодумный мастер раскованной кисти. И если бы случилось такое, что его картина была бы выставлена в витрине художественной галереи близ Шеллингштрассе, то легко можно себе представить, что какой-нибудь добрый католик и хорошо оболваненный благочестивыми родителями молодой человек возмутился бы и начал требовать удалить сие безобразие с всеобщего обозрения.

Кандинский против авангарда? Слыханное ли дело? Пчела против меда... До поры до времени художник и в самом деле воздерживается от крайностей своих собратьев. Это происходит не от незнания новых течений. Мало кто так внимательно следил за тогдашним новым искусством и был так близок к его лидерам, как Кандинский в первые годы XX века.

Парижанин Пикассо восхищался портретом работы Анри Руссо («таможенника»), приобретенным у старьевщика и повешенным в своей мастерской; в Германии подобное наивное, «примитивное» искусство тогда еще не попадало в поле зрения профессиональных живописцев. Зато немецкие художники раньше других оценили наивность и экспрессивность средневековой живописи и пластики. Вслед за тем французские коллеги тоже стали смотреть в этом направлении: Дерен пишет свои «готические» картины с 1910 года, Жорж Руо изучает средневековые витражи, чтобы использовать этот опыт в своей живописи и графике.

Василий Кандинский ревностно следит за тем, что происходит в это время в Париже, Мюнхене, Дрездене, Берлине и Москве. Он, как и прежде, обеспокоен и нетерпелив, он страдает тревожностью, как это называется в психологии.

Он ищет утоления своей тревоги. Мы в точности никогда не узнаем о подробностях, однако есть причины догадываться, что в особенности после посещения Парижа в 1906 году Василий Васильевич был обескуражен и встревожен, а может быть, иногда доходил до панических настроений.

Он отчетливо видел, как искусство прорывается в неведомые и непозволительные сферы. Он не мог не видеть этого. Пути, методы и результаты опытов парижан настораживают Кандинского, его не устраивает парижское «легкомыслие», но у него есть глаза, он видит, что происходит нечто удивительное.

Молодые и не самые молодые художники делают невиданные вещи. Анри Матисс, сверстник Кандинского, также приближавшийся к сорокалетию (француз родился в 1869 году) переживает период бурного прорыва, отваживается писать сверкающим чистым цветом и добивается необычайной дерзкой простоты форм. А Кандинский как будто обузывает себя и все еще остается на стадии «мечтаний и сказаний» — картин и гравюр с грезящими наяву русскими красавицами, всадниками и рыцарями, средневековыми замками Запада и золочеными куполами русских церквей. То, что он пишет и рисует, он воспроизводит затем в журнале «Синий всадник» и показывает на выставках, и это похоже именно на мягкое, но довольно упорное *сопротивление крайностям новейших течений искусства*.

Он неумоимо и едва ли не маниакально всматривается в произведения новых поколений художников, его увлекает их смелость и раскованность, их дерзкая открытость идеям и принципам «Новой Первобытности». Они ему интересны, но становиться одним из них молодой мастер не торопится.

Он находится в сложной и противоречивой позиции беспокойного, вечно ищущего сорокалетнего «русского мальчика». Фигура, вообще говоря, типичная именно для русской художественной культуры Серебряного века. Мы примерно представляем себе, какими были в это время Андрей Белый, Александр Блок, а затем и Хлебников, а позднее Маяковский. Впрочем, эти собратья нашего мастера были все же отважнее и скорее на подъем, чем наш герой, с его загадочной медлительностью.

Кандинский явно ищет в искусстве «иной реальности», ибо жизнь цивилизованного новоевропейца представляется ему глубоко ущемленной, и это роднит его с отцами-символистами и потомками-авангардистами. Но парижские эксперименты его озадачивают, а немецкие собратья остаются ему несколько чуждыми. Один только уникальный и ни на кого не похожий философ и созерцатель живой природы Франц Марк был ему близким другом и творческим братом. Природа Франца Марка не знает о присутствии человека, его леса и горы и небеса, населенные животными и птицами, не нуждаются в излечении от культуры...

Ретроспективные сказания о воображаемой удивительной и сказочной старине откровенно свидетельствуют о том, что Кандинский-художник находится в промежуточном состоянии. Современные сюжеты и приемы младо-авангардистов ему чужды и подчас неприятны или, во всяком случае, подозрительны. Жизнь реальная — это неправильная жизнь, реальность обманчива по всем статьям. Власть, по словам поэта,

«отвратительна, как руки брадобрея» (бедный брадобрей, за что ему так досталось?). Люди искусства мечтают об «иной реальности», и это происходит не только в отчаянном и бескомпромиссном, а то и развязном Париже, но и в сосредоточенной, но изнутри напряженной художественной Германии.

В течение примерно десяти лет Кандинский упорно и с энтузиазмом писал «мечтания и сказания из глубокой старины». Он пытается сконструировать особое измерение, где нет дистанции между древними и средневековыми образами России и Европы. Там ждут суженых прекрасные невесты, всадники отправляются на поиски своей судьбы, сияют купола церквей. Влюбленные пары и рыцари, замки на горах, монахи и странники. Его волнует воображаемая Европа, воображаемая Россия. Написаны такие картины, как «Русская красавица» (1903) и «Влюбленная пара» (1907). Восточные грезы посещают художника вслед за тем, как он в 1904 году путешествует по арабским странам Северной Африки.

Дальние страны и люди неевропейских культур, канувшие в Лету века воображаемого Средневековья не отпускают художника из своих объятий. Удаленные во времени и пространстве, увиденные сквозь призму сказа и мечтательного созерцания, эти темы и сюжеты нужны ему для каких-то специальных целей.

Он не желает писать улицы современных городов и своих сограждан за их сегодняшними делами, посреди современных забот. Политики, прихожане церквей, моральные дилеммы и взбухающие как на дрожжах националистические восторги — пропади они пропадом все скопом. Чума на все ваши дома. Кандинский не верит в доброкачественность сегодняшнего дня и сегодняшних идей. Никто из талантливых современников не верит в эти выдумки и иллюзии. Но излечиваться от культуры и превращаться в ликующего прославителя дикого человека наш мастер также не собирается. При всем благоговении перед Ницше тонкие творческие натуры вроде Рильке и Кандинского не уповали на благодетельное дикарство.

Нужен какой-то другой выход, нужно направление движения и помощь в этом движении. Вопрос в том, где и как искать выход, направление и содействие.

НАЙТИ ВЫХОД

Всмотримся еще раз в его «мечтания и сказания» первого десятилетия нового века — в картины такого рода, как «Пестрая жизнь», «Набат» и «Паника». Там мы видим вовсе не идиллическую мирную Русь. Там — «набат и паника», там тревога и безумный смех, там голод и мор и набеги врагов. Возникает желание связать эти переживания мастера с его трагическими настроениями тревожных лет японской войны и других грозных событий на политическом горизонте 1905–1907 годов. Предчувствия и предсказания мастера о судьбе России в эти годы были далеко не идиллическими^[31]. Более того, картины молодого Кандинского вызывали у проницательных исследователей (как Д. В. Сарабьянов) явственное ощущение того, что речь идет о «русской беде», и более того — сквозь иконографию Небесного Иерусалима просвечивает ужасная судьба обреченного Вавилона, а может быть, библейских Содомы и Гоморры.

Соединить такие полярные противоположности? Неужели такое возможно?

Гримасы, резкие контрасты красочных пятен, мотивы безумия, насилия и юродства мелькают там, вплетенные в ткань пестрой жизни и смешанные с лирическими, созерцательными моментами. Несомненно, что ближайшие аналогии к этим «русским сказкам» в передаче Кандинского мы находим именно в гротесках на русские темы у Розанова и Мережковского, а если копнуть немного глубже — в пророческом страшном сне Раскольникова в эпилоге романа Достоевского «Преступление и наказание»:

«Собирались друг на друга целыми армиями, но армии, уже в походе, вдруг начинали сами терзать себя, ряды расстраивались, воины бросались друг на друга. В городах целый день били в набат: созывали всех, но кто и для чего зовет, никто не знал того, а все были в тревоге... Начались пожары, начался голод. Все и всё погибало».

Это пророчество о будущем России (своего рода предсказание Гражданской войны 1918–1922 годов) соответствовало внутреннему состоянию Кандинского в то время. Фантазии, сказания и мечтания начинающего художника были в начале века двусмысленными. С одной стороны, он пытался противостоять тягостным пророчествам, доносившимся до него голосам Ницше, Томаса Манна, энтузиазму «новой дикости». Словно пытался ворожить и колдовать, спастись от страшных догадок. А с другой стороны, его картины то и дело проговариваются о том, что он чувствовал беду и трагедию в прошлом и настоящем.

Он искал свой якорь спасения, свои опоры и источники доверия к миру. До поры до времени эти искания происходили в границах видимого

мира, хотя энергии миров невидимых постоянно ощущаются там.

В каком-то смысле можно сказать, что Кандинскому в эти годы поисков и приближения к решению задачи было не особенно важно, какие такие предметы возникают в его картинах, на какие страны, культуры, времена или пласты истории направлено его внимание. Он буквально попеременно пишет в 1904 году и приморские пейзажи Голландии, и виды баварского нагорья, и сцены из древнерусской жизни («Воскресенье» из Музея Бойманса — ван Бёнингена).

Он не задает себе вопроса о том, что изображать и как изображать. Скорее, он испытывает возможность высказаться о главном, о своем ощущении безграничного и непостижимого бытия. Будет ли это театрализованная сцена с русскими витязями или немецкими рыцарями, или пейзаж Подмосковья, или горы Баварии, или другие фрагменты бытия — в сущности, это дело второе.

Как одержимый, он ищет в любых сюжетах, темах, стилевых формах свое главное, заветное послание о мире. Арабский город, освещенный неистовым солнечным светом (это известная картина 1904 года в парижском Центре Помпиду) служит этой задаче в той же степени, что и мотивы русских городов, храмов и монастырей, с золотыми луковками на куполах, с березками и белыми крепостными стенами.

Затем случилось нечто удивительное.

БОЛЬШОЙ ПРОРЫВ

СОМНЕНИЯ ПРОЧЬ

1910 и 1911 годы — это время выбора пути для Кандинского. Он имеет такую особенность — долго сомневаться и колебаться, прежде чем сделать решительный шаг. А вокруг него пульсирует мысль, молнии озарений разрывают атмосферу и происходят споры и столкновения по поводу «дикой природы» и «культурного предания священной старины».

В рассуждениях и манифестах немцев происходит постоянное коловращение, а подчас и подмена двух постулатов. То и дело мы обнаруживаем, что проповедь пресловутого «первобытного» состояния духа означает, что подразумевается не просто витальное и дорациональное, а обязательно мистическое и спиритуалистическое состояние.

Дух Ницше витал над немецкими головами, и мало кто в Германии обходился без понятий вроде «жизненная сила» (*Lebenskraft*). Но вряд ли сам Ницше согласился бы с теми вариациями на заданные им темы, которые начинают звучать в Германии. Немцы вовсе стремятся спиритуализировать «жизненную силу» и окрестить «дикарство» в мистических купелях Христа.

Иногда теории довольно далеко отлетают от практики искусства. Немецкие умы склонны к теоретизированию, но это не означает, что в своей практике они действительно ориентируются на теории. Это при том, что художественная среда Германии отличается начитанностью и традиционным уважением к наукам и философиям.

Такое впечатление, что у немецкой художественной элиты в это время словно сливаются перед глазами два воображаемых персонажа: досовременный природный человек, неиспорченный «дикарь» — это один персонаж. Человек Средневековья, этой прекрасной изодранной старины, — это другой персонаж.

Художественная среда и образованная публика страны чрезвычайно интересовались в начале XX века книгами и теориями Вильгельма Воррингера. Он написал целую книгу о «готическом человеке» и «готической душе». Название этой книги, изданной в 1911 году, выглядело

академичным: «Формальные проблемы готики» («Formprobleme der Gotik»). Но Воррингер вовсе не был строгим ученым или кабинетным историком искусства. Его труд излучает почвенно-патриотические восторги и противопоставляет «готического» человека его ближайшему, но ущербному собрату — «классическому» человеку Средиземноморья. «Готический» человек, по Воррингеру, — естественный человек, он есть носитель прямого контакта с высшими спиритуальными силами Вселенной, которые у христиан и иудеев связываются с Творцом и Мессией.

Классический человек, принявший постулат разумности и логичности, взял себе во владение Средиземноморье, то есть греческие и римские регионы европейской культуры. Он был вершиной эволюции в свое время, но затем настало другое время. Человек готический размахнулся шире и взял под свою власть Север и Запад. Он локализован в германском мире, он связан с германским чувством формы. И ему уготована великая судьба.

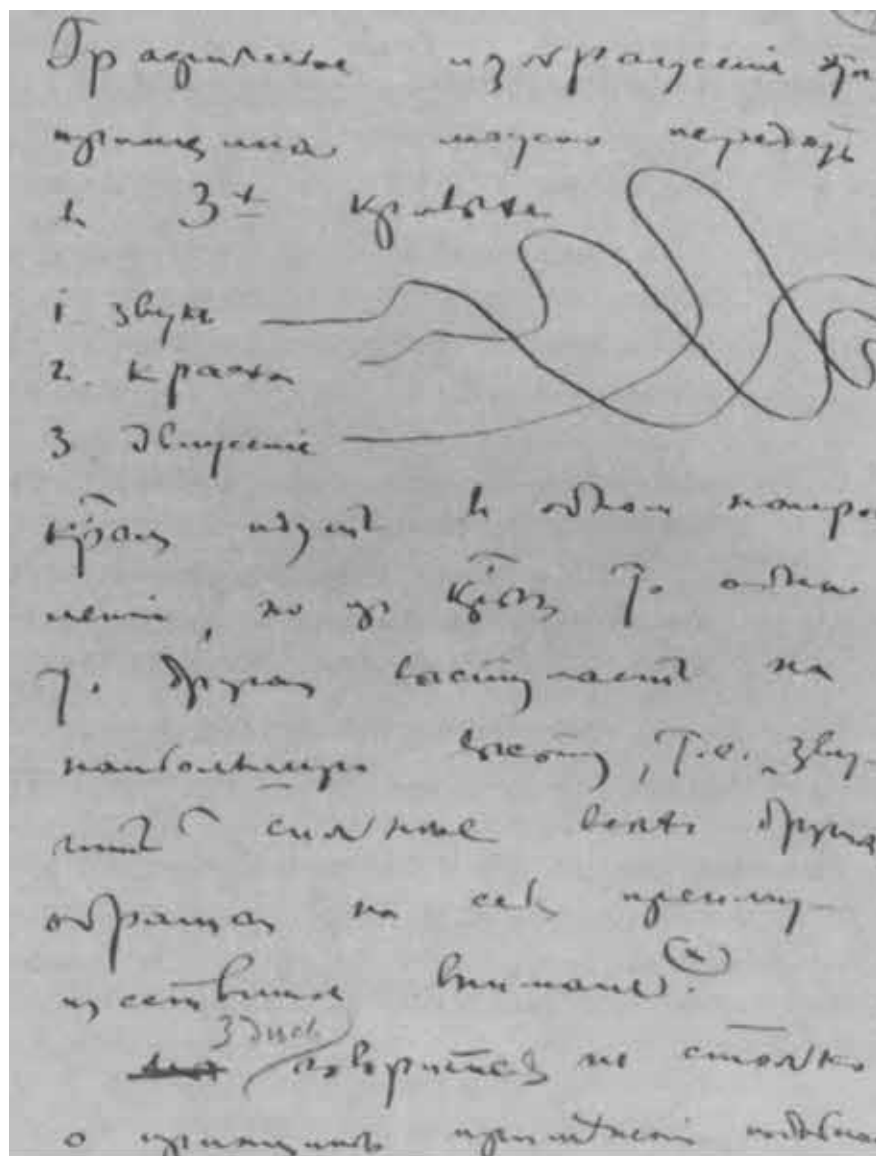
В этом пункте рассуждения Воррингера уже прямо переходили на территорию националистического энтузиазма. Взлет и успехи германского рейха в эпоху Бисмарка и кайзера Вильгельма порождали это немецкое головокружение от успехов.

Более строгие историки искусства в Германии тоже любили в то время рассуждать о «Севере» и «Юге» как обозначениях двух различных художественных ментальностей. Генрих Вёльфлин выстраивал и разрабатывал свои противопоставления Италии и Севера, Ренессанса и барокко напоминая Воррингера способом. «Основные понятия истории искусств» («Kunstgeschichtliche Grundbegriffe») 1915 года была той удачной работой, в которой националистический привкус воррингеровской теории не так резко ощущался, и поэтому мировая наука об искусстве (а также, шире, образованные классы многих стран) зачислили эту книгу Вёльфлина в число своих священных текстов, тогда как отношение к Воррингеру оставалось, как правило, настороженным. Националистический хмель в нем проявляется довольно отчетливо при всей академической учености почтенного профессора. Вёльфлин был в этом плане более щепетильным и аккуратным. Его патриотизм был более «европейским» и оттого казался безобидным.



Эскиз обложки к книге «О духовном в искусстве».

Около 1910 г. Мюнхен, Городская галерея



Страница рукописи статьи «О сценической композиции» с графиками волн звука, цвета и движения.

Около 1911 г. Париж, Национальный музей современного искусства

В свете последующих событий в Германии и Европе любое патетическое рассуждение о достоинствах «германской духовности» выглядит подозрительным, в том числе (и в первую очередь) в глазах самих культурных немцев. Правоконсервативные и националистические экстазы,

из которых вылупился позднее свирепый зверь национал-социализма, претендовали на синтез «первобытной энергии» с «высокой духовностью». Это был главный пункт будущей нацистской идеологии — этот образ человека одновременно первобытного и могучего (почти дикаря), но притом наделенного спиритуализмом германской расы.

Одухотворенный дикарь! Рафинированный готический человек, неудержимо энергичный. Надень на него эффектную униформу нациста, над которой поработал талантливый мастер моды Хуго Босс, и портрет готов. Перед нами герой, который растворяется в энергиях мироздания, но не с ужасом «примитивного» дикаря, а с восторгом ницшеанского «сверхчеловека», с тем «ликующим «Да» (*jauchzendes Jasagen* у Ницше), которое позднее обернулось «ликующим «Хайль» — *jauchzendes Heil*.

Вот задачка для господина художника Кандинского: какие плоды может дать культ шаманизма в наше удивительное время. Вот сюрприз для Ницше: до каких результатов может довести «излечение от культуры». Бывает лечение похуже болезни. Говорю это как опытный пациент разных врачебных учреждений.

Позднейшая академическая наука старательно отделяла подозрительные хмельные экстазы Воррингера и других почитателей германского духа от академических построений Вёльфлина. Нам неприятно и обидно было бы думать, и даже слышать не хочется о том, что чистый цветок формальной стилевой теории, столь ценимый историками искусства, зародился и расцвел в том самом субстрате, в котором булькало ведьмино варево расовых восторгов.

Я немец, какой восторг. Я ликую и кричу «хайль!». Если же Ницше и Брентано поворачиваются в гробах, то мне хочется думать, что они там вертятся от восторга и с полным чувством солидарности с прекрасными одухотворенными дикарями в великолепной униформе новых Зигфридов. Долго еще нам, наследникам XX века, придется разбираться в извивах исторической траектории немецкой мысли и немецкого искусства.

Оттого и появляются вопросы и догадки относительно знаменательного упрямства Кандинского, его длительной лояльности по отношению к прекрасным сказаниям о прекрасной старине — русской и европейской. Он должен был уже утвердиться в своем выборе. Он уже набросал кистью (как он сам утверждал) свою первую абстрактную акварель в 1910 году. Он уже готов метать красочные пятна и стремительно хлестать кистью по большим холстам, перенося на них неистовые природные (вселенские) импульсы. Готов! Но он не торопится сделать

решающий шаг. Он медлит и как будто сомневается. Не оттого ли сомневается, что прочитал и осмыслил те самые слова, которые мы с вами нашли и процитировали? Догадался ли он, о чем говорят экстатические восклицания Ницше, диагностические наблюдения Томаса Манна, культ «готической души» у Воррингера? Да и разговоры с Францем Марком могли навести нашего мастера на размышления и сомнения.

Кандинский не торопился превращать свои холсты в панорамы вселенских катастроф, вулканические выбросы цветковых потоков. Ему этого уже хотелось, его тянуло в эту сторону. Но тем самым он сразу попадал в категорию новых шаманистов, почитателей дикарской природности, служителей магического Хаоса, а хотелось ли тонкому интеллектуалу попадать в такое сомнительное общество? Простодушный Эмиль Нольде рвался туда без сомнений и вопросов, мечтательный Франц Марк не видел в той стороне опасности. Кандинский до поры до времени как будто осторожничал.

Сама собою возникала задача как-нибудь соединить два полюса большого русско-немецкого уравнения. Изобрести такие ходы, которые помогли бы писать картины умные, но неистовые, утонченные и притом естественно непосредственные. От сказаний прекрасной старины следовало двигаться в сторону какого-то прямого видения, простодушного созерцания природы — не впадая при этом в натурализм.

Около 1910 года Кандинский пишет, в общем, примерно так же, как десятки художников в Европе. Картины с романтическими намеками, с фольклорными обертонами. Смелости Кирхнера или Нольде ему не дано, он более сдержан. Изысканность Маке ему недоступна. Он все-таки поглубже.

Картины и гравюры в духе сказаний и мечтаний тоже встречаются в его обильной продукции тех лет. Пейзажи во французском духе, общие яркие пятна; похоже на импрессионистов, иногда на раннего Гогена — нечто в этом роде можно и правильно будет сказать о Кандинском. Он готов к своей революционной миссии, но, повторим это еще раз, как будто колеблется и не торопится. Он пишет и виды Мюнхена, и горные ландшафты окружающей Баварии. Пишет он усердно и обильно, в стилевом регистре от Гогена до Билибина и Рериха. Он как будто пытается ступить то на одну тропинку, то на другую, и сам себя спрашивает: в эту ли сторону пойти или нет?

Он ищет в разных направлениях, испытывает разные языки живописи и ни на чем не может (не спешит?) уверенно остановиться. А ему уже за

сорок лет в это время. Видел ли он картины берлинских и дрезденских экспрессионистов? Он активно вовлечен в художественную жизнь и затем даже играет ведущую роль в объединении «Синий всадник». (На этом пункте мы задержимся позднее.) Он много путешествует и отлично знает обстановку в главных художественных центрах Европы и России.

Задержка в развитии становится, вообще говоря, почти угрожающей. Он начинал заниматься живописью в тридцать лет. И вот ему уже около, а затем и более сорока лет, он работает и старается вовсю, и рыскает по сторонам, пишет так и пишет сяк, в разных манерах и с разными подходами, и не может найти свою дорогу в искусстве. Он никак не может начать свое главное дело. А рядом с ним немецкие друзья и единомышленники, авангардисты, уже делают отважные картины, новаторски живописные прорывы налицо. Маке и Нольде — они оба суть уже зрелые и сложившиеся авангардные мастера, а Кандинский все еще пишет свои полудекоративные пейзажи городков и горных мест. Уже Франц Марк пишет вольные полуабстрактные фантазии на темы природной жизни, а Кандинский всё еще на полдороге. И может быть, это не потому, что он не уверен в себе или робок. Он слишком догадлив и наблюдателен, он слишком много знает и слишком хорошо понимает то, что происходит в жизни искусств. Он читает, слушает, видит и размышляет, а, как отмечал еще принц Гамлет у Шекспира, сознание делает нас неуверенными. *Conscience does make cowards of us all.*

Неформальным, но признанным лидером немецких авангардистов к 1910 году становится Эрнст Людвиг Кирхнер, блестящий мастер. Он пишет остро и драматично, его композиции захватывают дух своими острыми деформациями. И притом это ощущение опасности и трагичности, которое там намечается (и которое в годы войны станет еще более некомфортабельным) сочетается с красочными пиршествами ослепительной яркости и свежести. Это какой-то праздник жизни, в подтексте которого пошевеливается инфернальный ужас^[32].

Немецкие сотоварищи, которых Кандинский знает лично и за картинами которых он следит, уже развернули великолепную палитру своих достижений. Нольде пишет свои вакхические сцены. Франц Марк создает визионерские полуабстракции, в которых души деревьев, души животных и стихии воздуха и воды мечутся в мировом пространстве. Тут и Кирхнер со своими сверкающими золотом обнаженными натурщицами, своими острыми и пронзительными портретами. Немецкие мастера в это время находятся на самой первой линии вдохновенных авангардных экспериментов. Они равноправны с парижанами и москвичами. Матисс и

Руо, Пикассо и Гончарова, Кончаловский и Лентулов и прочие молодые новаторы формируют новый континент искусства живописи. Новое искусство изощренно дикарствует и внушает чувствительному к живописи глазу восторг, смешанный с изумлением и опаской. До каких пределов они собираются дойти?

Случилось удивительное событие в истории живописи. В 1910 году возникает первая абстрактная акварель Кандинского. Он сам настаивал на этой датировке, хотя исследователи иногда полагают, что на самом деле она возникла двумя годами позднее. Акварель обозначена в каталогах как произведение «Без названия» и хранится в Центре Помпиду (Музей современного искусства) в Париже. И дальше потоком идут новые и новые, большие и малые картины Кандинского, в которых абстрактный живописный язык становится более размашистым, вольным, сложным, гибким и богатым.

Причем живописец еще долгое время как будто держится за узнаваемую реальность, за мимезис, словно опасаясь оторваться чересчур далеко от надежной почвы. Он делает несколько картин, в которых среди абстрактных форм мы узнаем то совершенно реальные фигуры и предметы, то почти похожие на реальность объекты.

Но все чаще мастер склоняется к чистой, полноценной абстракции. Буйная живопись, водопады беспредметных форм, и пятен, и линий. Наружу вырывается что-то такое, чего в искусстве живописи до того не было. Получается мощно и убедительно. Люби или не люби абстракционизм (лично я не большой поклонник этого искусства), но ежели у зрителя есть глаз, то придется признать, что первые годы абстрактной живописи были у Кандинского в высшей степени успешными.

Он решился наконец и ринулся в беспредметную живопись, как пловец в бурные потоки. Возникает такое искусство, которое в некотором смысле бросает вызов искусствоведению. Откуда появилась абстрактная живопись? На ровном месте не возникают такие сюрпризы. После целого букета предыдущих нестройных и разрозненных поисков вдруг рождается такое сильное, уверенное в себе абстрактное искусство. Подобные события не случаются на пустом месте. Притом, повторю еще раз, эти картины 1910–1913 годов и еще немного далее — очень мощные и зрелые произведения.

Мастер нашел свое слово, нашел почву и нашел язык, нашел то, что он хочет сказать, и то, как он это хочет сказать.

Чтобы перейти к абстрактному письму, требуется качественный скачок. Он и происходит около 1910 года и продолжается далее. По

картинам видно, что художник наслаждается этим ощущением полной отвязанности и полета по ту сторону мимезиса.

Опять скажу, что наш живописец сразу начинает писать абстрактные картины с поразительной уверенностью и зрелым мастерством. У него как будто вообще не было периода неуверенных попыток в области абстракции. (До того, в области фигуративного искусства, таких попыток в его практике было довольно много.) С ним случилось нечто удивительное. Он воплотил язык и смысл своего искусства сразу и полностью. Оно пришло к нему как бы в сложившемся виде, то есть возникло почти как Афина, которая в зрелом виде и полном вооружении вышла из головы Зевса.

ЭЗОТЕРИЧЕСКИЕ СОБЛАЗНЫ

Кандинский хотел, чтобы сомнительная, никчемная, неудачная реальность, которая мучила его, отлетела бы от него, как ненужная ветошь дряхлой материи, негодной старой жизни, обреченной забвению.

Так хотели видеть мир и Врубель, и Борисов-Мусатов, и Гюстав Моро, и, пожалуй, даже Роден, покровитель поэта Рильке в Париже. Вопрос в том, откуда появилась абстрактная живопись как язык выражения этого контента. Символисты не думали писать абстрактные картины — и это притом, что декоративные раппорты в пластике и живописи подчас приобретали самодовлеющую экспрессивность по ту сторону «подражания природе». Неужто тот же самый фундамент, который устраивал символистов и мечтателей о «синей птице», пригодился при возведении искусства, которое не изображает ничего — а может быть, изображает Ничто? Надо разобраться.

Чтобы художнику удалось так решительно и сразу уловить язык и послание нового типа, необходимы предпосылки. Прежде всего художник должен ясно понимать, о чем он хочет высказаться. Итак, главный вопрос зрителя — это *вопрос о смыслах*.

Когда спрашивают, что он нам хочет сообщить и про что высказывается эта самая беспредметная живопись, то имеется традиционный ответ. Существует искусствоведческая традиция: искать у Кандинского связи с эзотериками, оккультистами и мистиками, как Елена Блаватская и Рудольф Штайнер. Прежде всего первая. Второе имя, то есть Штайнер, будет нас интересовать позднее (и в другой связи).

Историки искусства и культуры с полным основанием утверждают, что

Россия была вторым после Германии средоточием международного теософского (а затем и антропософского) движения^[33]. Список русских почитателей разного рода эзотерических учений внушителен и обширен — от Бальмонта и Мережковского до Петрова-Водкина, Максимилиана Волошина и Малевича. Россия в начале века была заповедником теософских увлечений, мечтательных и по-славянски расплывчатых восторгов по поводу духовных энергий и тайн времени-пространства^[34]. Издавались журналы теософского направления, читались лекции и происходили разного рода собрания и обсуждения увлекавших публику проблем.

В изобилии неогностических, оккультистских, йогических и других концепций выделяются идеи, тезисы и писания Елены Блаватской. Она была основоположницей и знаменем европейских и русских почитателей новой эзотерики начала века. Книги Блаватской были в личной библиотеке Кандинского. Сочинения Блаватской были сенсацией того времени, их читал чуть ли не всякий образованный человек, и особенно если он был человек искусства, литературы, театра, музыки. Эзотерики и теософы толковали про эманации, про излучения духовных энергий в окружающем мире, про ауру, которая окружает материальные тела.

Если постараться, можно увидеть нечто сходное с учениями теософов и эзотериков у Кандинского. Он назвал свой позднее написанный главный теоретический труд «О духовном в искусстве». Само название как будто указывает на теософский язык и склад ума. И потом, кажется естественным увидеть в потоках форм и излучений в его картинах нечто теософское. Эманации, поля, нематериальные энергии и так далее. Теософы о таких вещах охотно высказывались.

Исследователи Запада стали настаивать на близости Кандинского к эзотерикам в 1960-е годы. До того эта тема была не очень в ходу. Тему «Кандинский и оккультизм» поднял на Западе Стивен Рингбом. У нас в России Д. Сарабьянов и Н. Автономова, естественно, тоже стали обращать на эти вещи специальное внимание^[35]. С этим предметом надо разобраться.

Книга Елены Блаватской «Тайная доктрина», написанная русской космополиткой в США, была напечатана в Лондоне в 1888 году и выходила на немецком языке в 1898–1906 годах. Мюнхенская библиотека художника содержала в себе некоторое число книг по оккультизму и спиритизму. Конечно, это очень важно знать — что именно мог читать или наверняка читал наш художник.

Вопрос еще в том, как он воспринимал прочитанное и какие делал

выводы для себя и своего искусства. Прочитать-то недостаточно. Мало ли что нам приходится читать или обязательно следует прочитать, ибо все вокруг читают *Это* и обсуждают *Это*. Надо еще иметь свою позицию относительно прочитанного. Согласен, не согласен, оценил высоко, воспринял с сомнением, и прочее. Надо вообще интересоваться прочитанным. А если прочитал, принял к сведению, отложил в сторону и живешь себе дальше, как будто и не читал? Такое бывает сплошь и рядом.

О проповеди и прочих видах деятельности Блаватской, о ее книгах и ее учении разговоров было много по всему образованному миру. В этом отношении Мюнхен был похож и на Париж, и на Лондон, и на Санкт-Петербург, и на Москву. Интеллектуалы и богема повсеместно испытывают притяжение таких вещей, как излучения и эманации. И массовая публика подтягивается. Вещи незримые, вещи трансцендентные, духи и привидения, сигналы из иных измерений, всякая эзотерика были в ходу.

Исследователи искусства Кандинского указывали на то, что с помощью оккультных понятий и привязок Кандинский мог прежде всего легитимировать свой новый беспредметный язык^[36]. Как мы помним, он начал писать с 1910 года (предположительно) свои беспредметные картины. Естественно, что ближайшее окружение и широкая публика стали настойчиво требовать, чтобы он объяснил смысл этих странных работ, которые содержат одни только пятна, разводы и разные значки, росчерки и закорючки. И тут имеется такой превосходный аргумент, как книги новых гуру западной эзотерики — Блаватской, Штайнера, Безант и Ледбитера. Притом книги сенсационные. Шуму они наделали во всем мире куда как много. Немецкий перевод Блаватской был в наличии.

Кандинский, судя по всему, усердно штудировал и неплохо знал сенсационный труд Блаватской. В своей книге «О духовном в искусстве» художник воздал должное усилиям основоположницы теософского учения:

«И во всяком случае, несмотря на склонность теософов к созданию теории, и несмотря на то, что их несколько преждевременная радость водружения точного ответа на место вечного страшного знака вопроса легко настраивает наблюдателя несколько скептически, это все же большое, все же духовное движение образует в духовной атмосфере сильный двигатель, достигающий даже и в этой форме до глубин некоторых отчаявшихся и погруженный в мрак и ночь душ как звук освобождения. Все же и отсюда протягивается рука, указывающая путь и несущая помощь»^[37].

Знаменательный и красноречивый отзыв! Он великодушен, но

обставлен характерными оговорками. Прежде всего Кандинский воздаёт должное самому движению, намерениям и потенциалу теософского движения как общего и коллективного явления. Личность и роль Блаватской остается в отзыве Кандинского на втором плане. А кроме того, как много здесь выражений типа «несмотря на» или «все же». Красноречивые сигналы. Становиться безоглядным последователем нового эзотеризма наш мастер вовсе не собирался.

Кандинский воздаёт должное теософии, но делает это с оговорками, сомнениями и ограничениями, и было бы важно догадаться, почему это так, и каковы были сомнения, и откуда эти оговорки. Напомним еще раз, что Кандинский — выдающийся (хотя и неровный) мастер слова и притом читатель великолепных книг своего времени. Он читал Владимира Соловьева и Сергея Булгакова, Андрея Белого и Василия Розанова. Он преклонялся перед Мережковским и любил искусство Метерлинка. Он любил Рильке, знал Гофмансталя и, как нам кажется, имел представление о раннем творчестве Томаса Манна. Спрашивается, каково ему было читать после этих блестящих писателей труд Елены Петровны?

В самом деле, представим себе, что Василий Васильевич открывает первый том ее «Тайной доктрины». Что он там видит?

Блаватская и ее проповедь — это типичный случай «песни сирены». Она обволакивает волнующими перспективами. Она обещает, привлекает и прочее. В ее книге множество таинственных намеков на то, что она посвященная, она обладает тайным знанием, она владеет знанием буддистов, даосов, зороастрийцев, гностиков и ранних христиан, и учение тамплиеров постигла, и исламскую мистику знает. И еще она имеет прямую непостижимую связь с мудрецами Тибета, которые ей подсказывают ответы на любые вопросы. И потому она откроет читателю такие тайны, которые им иначе недоступны. Подобные приемы популяризации и вербовки сторонников в высшей степени характерны для деятельности разного рода колдунов, экстрасенсов, прорицателей и прочих виртуозов тайноведения, которые находят своих последователей среди определенных категорий своих сограждан.



Распятый Христос.

1910 г. Частная коллекция

Каждая фраза ее сочинения — это инструмент вербовки своих почитателей и орудие распространения своего влияния. Это само по себе не говорит о какой-либо ущербности. В конце концов, писания отцов церкви тоже откровенно обращены к читателям, которых требуется поскорее

поразить, привлечь к себе и обаять тем или иным способом.

Увы, Блаватская — не Василий Великий, не Августин Блаженный. Ее удел — рассказывать многозначительным тоном про тайны Египта, про атлантов и древних мудрецов, про тибетские чудеса и духовные прозрения и прочее. Так повествуют сегодня бульварные СМИ про инопланетных *засланцев*, которые прилетели откуда-то для исполнения своей космической миссии на планете Земля. Булькает и переливается варево, состряпанное из тайн мироздания. Писания Елены Петровы отмечены резко выраженной проблемой вкуса.

Сравните речь нашей тайновидицы с текстами Мережковского, Андрея Белого, с опусами Метерлинка, с мистическими стихами Рильке. Комментарии излишни. Да и среди эзотериков как таковых заметны писатели и мыслители иного рода. Кристально ясны и простодушно лукавы рецепты совершенствования своей внутренней жизни, данные Георгием Гурджиевым. Петр Успенский писал патетично, но все же тонко и сильно — совсем не так, как Блаватская.

Было бы неверно утверждать, будто Елена Петровна Блаватская, дама интеллигентная и достойная, принадлежит к породе шарлатанов и проходимцев. Упаси Господь от подобной клеветы. Речь идет только и исключительно о стилистике и приемах воздействия на аудиторию. Многозначительные таинственные намеки на высшее знание, апелляции к мудрецам и ученым всех веков и народов, пышные эпитеты и всяческие красоты... И вообще чувствуется дух американской рекламы — громкой, наивной и самоуверенно настырной. Америка стала на самом деле вторым домом для Елены Петровны, как бы она ни старалась показать, что ее духовная родина — это глубинная Индия и загадочная Россия. Ее главная книга, «Тайная Доктрина», записана на бумагу в Соединенных Штатах и предназначена для среднего американца, к которому нельзя иначе обращаться, как только с хлесткими, эффектными фразами, способными поразить обитателей оклахомщины и замиссурья.

Факт остается фактом: стилистика эзотерического и теософского прорицания и тайнознания была Кандинскому решительно противопоказана. Да и мюнхенское окружение нашего мастера тоже существовало в другом измерении.

Посмотрите на стихи Рильке, на созданные в Мюнхене ранние рассказы и повести Томаса Манна. Рядом с Кандинским работали Клагес и Гофмансталь, и это совершенно другой мир. Там тоже говорят о тайнах и духовных глубинах бытия, да ведь говорят-то совсем иначе. С этим другим миром никак не вяжется громкая и шумная американская книжка

Блаватской «Тайная доктрина». Не вяжется стилистически. Разные миры.

Кандинский явно пытался зарядить в свои мощные импульсивные картины 1910-х годов (и позднее также) некие представления о невидимых энергиях и силах мироздания, которые явлены не глазу, не уму, а другим органам чувств и инструментам познания. Он наверняка думал о вещах, которые позднее стали называться экстрасенсорными.

Напоминаю, что он был почитателем Владимира Соловьева, пророка и экумениста, визионера и мистика, который ездил в пустыни Египта, чтобы увидеть там Мировую Душу, — и описал свои встречи с этой космической женщиной в восторженных, но притом ироничных стихах. Соловьев был мистик истинный и тонкий, он понимал, что нагнетать пафос и раздувать щеки нелепо и приводит к комичным эффектам. Мы улыбаемся с доверием, когда читаем о мистических озарениях Соловьева, — и видим забавную и патетическую натужность в рассказах Блаватской о ее таинственных контактах с мудрецами, обитающими в горах Тибета, и прочими носителями великого сокровенного знания. Очуметь можно, думаем мы про себя с досадою, когда наталкиваемся на очередные перечисления халдеев и китайских мудрецов, мусульманских мистиков и ранних христиан. Энтузиазму много, а в результате — восторженная каша, обильно одобренная уверенностью в том, что вековая мудрость Востока и Запада надежно покоится в руках властной и красноречивой эзотерички. И тут уж мы, опытные читатели книг, усмехаемся скорее саркастически.

Вникая в события, тексты, идеи, произведения искусства начала XX века, мы должны ясно видеть несходство личности Кандинского с личными свойствами славных и популярных энтузиастов теософии. Речь идет не только о стилистике сочинений Елены Блаватской. Вспомним здесь еще и русских «космистов» и духовидцев — таких как Успенский, Кульбин, Матюшин. Они писали и говорили нечто решительно не похожее на американизированную теософию Елены Петровны. Русская эзотерика начала XX века была не такая откровенно рекламная, она была скорее сосредоточенная в себе, строгая и философически-миростроительная. Успенский повествует о шести пространственных измерениях, свойственных мирозданию. Матюшин выстраивает свою теорию «расширенного зрения» — то есть способности видеть одновременно реальность многих измерений, а не только тех трех, которые доступны бедному и обделенному зрению обычного человека. Они писали и говорили для столичных интеллектуалов — а не для клерков американских корпораций, не для фермеров Среднего Запада. Адреса определяют стилистику посланий.

В текстах Кандинского, в том числе и его книге «О духовном в искусстве», мы не обнаружим размашистых миростроительных гипотез. Он, вообще говоря, рассуждает вовсе не как учитель тайной мудрости, а как мастер кисти, как практик живописного дела. Его интересует пресловутое явление синестезии, то есть аналогии или параллели слуха и зрения, звука и цвета (а также формы). Причем он проявляет себя в этом случае не как хитроумный теоретик духовности, а как профессионал, как живописец, которому хочется узнать как можно более о возможностях цвета. Возможно ли видеть красочно звуки и слышать музыкально цвета? Живописцу важно узнать что-нибудь про эти увлекательные материи. Это ему профессионально необходимо при написании его картин.

Именно по причинам профессионально-прагматическим наш Василий Васильевич заинтересовался работами преподавательницы музыки А. В. Захарьиной-Унковской, которая заведовала музыкальной школой в Калуге и строила свои занятия с детьми на основе предполагаемых переключек семи тонов музыкальной гаммы, с одной стороны, и семи основных цветов хроматической шкалы — с другой.

Захарьина-Унковская печатала свои статьи о возможности «видеть звуки и слышать цвета» в теософских изданиях, хотя, строго говоря, ничего специфически теософского в таких гипотезах не было. Ничего о «невидимых присутствиях», о которых толковали Безант и Ледбитер. И совсем не похоже на патетические пассажи Блаватской. Убеждение в том, что существуют «скрытые уровни бытия», объединяло между собою самых разных представителей творческих профессий.

У кого из нас нет подобных убеждений, догадок или хотя бы смутных подозрений? Кому не приходило в голову хотя бы раз в жизни, что помимо нашего с вами уровня бытия должны быть иные измерения или иные формы бытия?

У Кандинского были свои зрительные представления об аналогиях и переключках цветовой палитры с явлениями мира — вещами, состояниями души, явлениями природы, музыкальными звуками. Желтый цвет он ассоциировал с безумием, голубой — с небесным спокойствием. Эти ассоциации не имеют в себе ничего философского, миростроительного, эзотерического. Напротив, они идут от житейского опыта и здравого смысла. Как еще понимать голубой цвет, если не вспоминая о том, как ты лежал на мягкой травке и зачарованно всматривался в бесконечное небо, блаженствуя под летним солнцем и отмахиваясь от чертовых мух и проклятых комаров?

Кстати о травке. Зеленый цвет описывается в книге «О духовном в

искусстве» как «жирная, здоровенная бездвижно лежащая корова». Как хотите, а такой подход к устройству мироздания, содержащий в себе воспоминания о летнем отдыхе в Подмоскovie или на лугах баварского местечка Мурнау, сильно отличается от методов изложения и способов мышления кадровых эзотериков — хоть Успенского, хоть Блаватской, хоть Штайнера... Они рассуждали о высоких материях без улыбки. Кандинский не любил «уст румяных без улыбки» и в этом был скорее собратом Пушкина, нежели приверженцем эзотерического культа.

Интерес живописца к теориям теософских прозорливцев был, повторяю, в известном смысле прагматичным, то есть профессионально ориентированным. Кандинский не замахивался на тайны мироздания и глубины постижений иных миров. Его волновали возможности красок и видимых форм. Он хотел делом заниматься и свое ремесло совершенствовать, а не воспарять мыслью к тайнам веков и космических энергий и прочих непознаваемых и не поддающихся проверке вещей.

Среди прочего, книга «О духовном в искусстве» повествует о смысловых глубинах белого цвета, который, по Кандинскому, выражает «великое безмолвие» и окончательную тишину мироздания — а именно безмолвие и тишина являются итогом мировых катаклизмов и увенчанием бытия. «Это безмолвие не мертво, а полно возможностей», — пишет мастер^[38]. Безмолвие... Заметим, что этот мистический топос, знакомый мудрецам Китая и Византии, приобретает в трактовке нашего мастера характер учебного упражнения. Как художнику справиться с белым цветом — этим, как признано, особо сложным элементом хроматической гаммы? Почему он важен и интересен живописцу? Какие смыслы в нем можно и нужно искать?

Читатели трактатов и посланий Кандинского могли много раз заметить, что он не склонен рассуждать о высотах и глубинах тайн мироздания. Он вообще не любитель метафизики как таковой. Его скорее волнуют человеческие и профессионально-живописные аспекты разных уровней человеческого бытия. Когда он занимался со студентами в московском Институте художественной культуры (знаменитый ИНХУК) в 1920 году, то ставил перед ними вопрос, какие из геометрических фигур связаны в нашем восприятии с особенностями человеческого характера. Не выглядит ли треугольник более остроумным, нежели квадрат? Какая геометрическая форма похожа на мещанство, на талант, на хорошую погоду^[39]?

Остроумие треугольника... Каково? Связи и переключки между

разными сферами бытия и разными уровнями познания радуют и веселят нашего мастера, и в его опытах с пресловутыми явлениями синестезии есть элемент увлеченной игры. Его упражнения для студентов несут на себе отблеск радостной улыбки. Менее всего он похож на духолюбца, мистагога и психопомпа, на величественного пастыря человеков, наставляющего благоговейных почитателей. Художник радуется неисчерпаемости жизни, в которой краски могут напоминать нам о звуках и о тишине, формы связаны с состояниями души, способностями личности и даже с погодой. Дело-то житейское. Вон корова на лугу. Такое вот духовидение.

Блаватская не одобряла таких лучезарных улыбок, какие позволял себе питомец «сияющего Мюнхена». Она выговаривала свои бессмертные мысли со звериной серьезностью, почти как партийный секретарь на съезде КПСС. Кандинский — лучезарно улыбчив по сути своей.

РАЗБОРЧИВЫЙ ДУХОВИДЕЦ

У кого, спрашивается, Василий Кандинский мог научиться такому безыскусному и ясному, незамысловатому, вдохновенному и ироничному отношению к сложностям одухотворенного мироздания? Патетическая риторика Блаватской была увлекательна и эвристична, но тот человеческий аспект, который мы могли уловить в наследии Кандинского, наверняка говорит о том, что мастер мог взаимодействовать еще с какими-то единомышленниками. И эти предполагаемые другие единомышленники сыграли в его развитии более существенную роль, нежели прославленные проповедники теософских и прочих эзотерических истин.

Еще раз повторю: Кандинский читал эзотерические книжки и интересовался идеями своих собратьев (а как же иначе?), но что касается источников его озарений и животворящих идей, то следовало бы обратить внимание в первую очередь на другие имена. Моя гипотеза гласит: Кандинский знал и внимательно изучал теософские и эзотерические труды своего времени, но воспринимал их сквозь призму каких-то специфических идей и представлений, а точнее образов и впечатлений, перенятых из иных источников. Эти иные источники в первую очередь важны.

Рядом с ним, в Мюнхене, обретаются очень значимые художественные силы. Рядом с ним работают гениальные духовидцы и богоискатели и мистики. Они там ходили друг к другу в гости запросто, проживая на соседних улицах. Притом они были настоящие братья по творческому делу, поэты и художники, которых волновали именно креативные задачи

как таковые, а не тайны веков, не метафизические прозрения. Он их встречал и лично знал, этих людей, и с ними общался, и с иными был духовно близок, а иных по-человечески любил и ценил. И он, как мы помним, владел словом, сам писал книги и был рьяным читателем, и он разбирался, где, как и кто написал. Он различал, кто способен написать гениальную строчку и великолепную страницу, а кто — кимвал бряцающий.

Напомню еще раз, что у Кандинского был и русский круг общения, были и немецкие контакты в его баварской среде обитания. В первой категории прежде всего важны такие имена, как Алексей Явленский и Марианна Веревкина, люди отчетливо мистических настроений и притом светлые и креативные личности.

Особенно хорош Явленский. Он — автор удивительных пейзажей, очень лаконичных и насыщенных переживанием космических сил. Он был человек мистической складки, и это не потому, что читал или опирался на каких-нибудь эзотериков, а просто сам по себе он видел в вещах и людях присутствие внеположных сил, которые мы называем духовными или спиритуальными. Когда Явленский писал портреты, он стремился зарядить в них это ощущение внутренней полноты неизобразимого, но ощутимого присутствия^[40].

По этой причине он начал после завершения Первой мировой войны писать свои «иконические» портреты, где опирался на формы реально увиденного и хорошо знакомого лица, но превращал его в знак, в магическую маску, в своего рода икону высших сил.

Марианна Веревкина глубоко почитала своего учителя Репина, но мечты о новом искусстве увлекали ее в неведомую даль. В 1896 году она вместе с Явленским (и почти одновременно с Кандинским) уехала в Мюнхен и сразу же оказалась среди людей, которые гораздо лучше понимали устремления молодой художницы, нежели публика и критики в России. Достаточно сказать, что среди ее близких друзей быстро оказались и Пауль Клее, гениальный живописец и график из Швейцарии, и уроженка Мюнхена Габриэла Мюнтер, талантливая художница и молодая подруга Василия Кандинского.

Но тут случилось нечто такое, что нам трудно понять. Марианна Веревкина вдруг перестает писать картины. Она углубляется в философию и литературу. Она ощущает необходимость выговорить словами те переживания, ощущения и идеи, которыми бурлит Мюнхен. Здесь осваивают самые вызывающие и острые течения мысли, обсуждают проблемы подсознания и «мировой души», возрождают интерес к

христианскому мистицизму и восточным учениям. Эзотерики, психологи, поэты и философы бросаются в эти открывающиеся теперь ворота новых истин, прежде остававшиеся закрытыми в годы рационализма, позитивизма и материалистического атеизма.

Марианна Веревкина пишет в 1901–1905 годах удивительную книгу под названием «Письма к незнакомцу». Молодая женщина отбрасывает приличия и условности. Она высказывается о таких вещах, о которых не принято говорить открыто. (Может быть> отчасти по этой причине она постоянно переходит в этих «письмах» на французский язык, перемежая его немецкими и русскими фразами.) Вызывающая прямота и откровенность выдают глубокую встревоженность и почти болезненную страсть к прояснению главного вопроса: каким образом реальный человек, с его телом, физиологией, чувствами, болезнями и всеми прочими материальными обременениями, иногда способен превратиться в транслятор непостижимых и вечных, сверхчеловеческих образов и откровений. Как это вообще возможно, чем объяснить *совместимость нашей плоти с нашей духовной жизнью*? Вопрос куда как не новый, но он переживался писательницей с огромной остротой.

Именно в годы написания этой книги бывший почитаемый учитель Илья Репин начинает громить в русской прессе новое искусство, поливая бранью не только молодых новаторов вроде Матисса, но и основоположников новейших течений — Ван Гога, Сезанна и Гогена. Вероятно, эти эскапады и канонады, доносившиеся издалека, производили на Марианну Владимировну тягостное впечатление. Насмешки и грубости русской прессы по адресу молодых новаторов были доступны везде, где распространялись русские газеты и журналы.

Русский Мюнхен не мог не заметить статей Репина, а эти статьи были косвенно направлены именно против таких художников, как Явленский и Веревкина. Возможно, что Репин был разгневан на них и видел в них предателей и отступников от правильной дороги искусства. А молодым было тесно и неловко на этой дороге. В душах крепло убеждение в том, что настоящее искусство должно быть не провинциально-жизнеподобным, не мещански ограниченным, а космическим, визионерским. Художница и писательница подспудно спорила, быть может, именно со своим несостоявшимся «вторым отцом», учителем петербургских лет. Он ее нежно любил в качестве своей талантливейшей ученицы, и она в свое время относилась к нему, можно сказать, почти по-родственному. Но случился болезненный разрыв — разрыв поколений и философий искусства. Учитель и старший товарищ не захотел либо не сумел понять

тех устремлений, которые направляли искания молодых художников. Возможно, мистические и эзотерические увлечения Марианны Веревкиной были, так сказать, косвенным ответом и возражением на запальчивые требования Репина отказаться от нового искусства и забыть вредные фантазии, а рисовать себе смиреннько и правильно, примерно так, как учили в Академии. (Это была новая, реформированная Академия, где Репин играл видную роль и где культивировались традиции передвижнического реализма — а новые эксперименты в искусстве не признавались.) Такие вещи творились с Репиным, который за двадцать лет до того был живописцем милостью Божией и создателем великих картин.

Русские друзья Кандинского в Мюнхене вполне отчетливо характеризуют и его собственную личность. Близким другом Кандинского стал также, как уже упоминалось, удивительный Франц Марк — а он был вообще какой-то блаженный в лучшем смысле этого слова. Его имя не первый раз упоминается на страницах этой книги, и по праву. Он — истинный друг и почитатель живой природы, созерцатель живых существ и заступник обиженных животных. Он видел в своих лисах, оленях, лошадях, птицах и деревьях своего рода сгустки природной душевной силы и говорил на эту тему с восторгом и благоговением. Если угодно, он был пантеист. Он пытался в своих картинах запечатлеть мир живой природы, пронизанный эманациями жизненных сил. И он беседовал на эти темы с Василием Васильевичем. Они оба отводили душу в этих беседах.

Кандинский с теплотой, с нежностью друга и брата отзывался об этом человеке — высоком широкоплечим мужчине с добродушным выражением лица, казавшемся посторонним в большом городе. Франц Марк, большой человек с большим рюкзаком за плечами, выглядел органичной составной частью мира лесов, полей и гор^[41]. С ним рядом было хорошо и возле мольберта, и на велосипедной прогулке, и на лыжне в предгорьях Альп, и за столиком деревенской забегаловки.

ПИР ДУХА

Кроме близких друзей рядом с Кандинским были другие замечательные и удивительные фигуры. Некоторые из них означали для него очень много. Мюнхен был прибежищем для нескольких талантливых и даже гениальных людей, которые были причастны к мистицизму, визионерству и духовидению. Они жили чаще всего в богемном пригороде Швабинг, где Кандинский часто бывал. Или приезжали туда как в близкую

себе обитель духа. Это были поэты, мыслители, литераторы.

Очень влиятелен был своеобразный человек, поэт и духовный лидер художественной среды Штефан Георге. Он писал мистические стихи и собирал вокруг себя разного рода исследователей духовной реальности. Он был причудливый и труднообъяснимый визионер, и никто не мог похвалиться тем, что близок или дружен с Георге. Вокруг него собирались его приближенные или последователи, которые все вместе именовали себя «космистами». Самыми известными среди таковых были Карл Вольфскель и Альфред Шулер. Тот и другой — философические литераторы высокого разряда^[42]. Они вместе создавали атмосферу погруженности в высокую эзотерику. Они не работали на массового потребителя.

К кружку Георге примыкал замечательный австриец Гуго фон Гофмансталь. Он — разносторонний и плодовитый писатель, поэт, драматург и философ искусства. Личность в высшей степени увлекательная. Он мастер божественного языка. Ценители литературного искусства ставят его язык очень высоко. Этим языком излагались новые эстетические идеи. Этого художника и мыслителя Кандинский неоднократно видел и слышал. И читал его произведения.

В 1900-е годы Гофмансталь, немало ездивший по разным странам, регулярно выступает в Мюнхене. В 1902 году появляется его философская новелла «Письмо лорда Чандоса». Там подытоживается определенная философия искусства. Некий вымышленный английский лорд излагает эту философию. Речь идет о том, что для передачи нового опыта познания мира недостаточно нормального языка. Речь идет об опыте мистическом или трансцендентном. Гений искусства видит космические энергии и масштабы. Гений Нового времени ощущает себя в новом космосе, в котором действуют другие законы природы, не те, которые описаны в механике Ньютона, и не те, которые соответствуют здравому смыслу. Не те, которые запечатлены в грамматике нормального языка. Как передать новый, неопишуемый опыт? Наш нормальный язык не годится для передачи этого опыта. Как найти другой язык?

Философское «Письмо» Гофмансталя — это клубок назревших вопросов о том, каким должен стать язык искусств в том мире, где обыденное восприятие бессильно, где ритмы и масштабы Вселенной далеко выходят за пределы зрения, слуха и пространственно-временных координат человеческого типа. Осмысляя реальные процессы и явления Большой Природы, человек должен был бы с удвоенной, умноженной отчетливостью осознать, насколько ничтожны, скверны, уродливы порядки жизни, установленные в обществе, как отвратительны правительства и

политические силы, главная задача которых, как говаривал великий циник Талейран, — затуманить головы целых народов и обмануть массы, чтобы затем поиметь их самым беззастенчивым образом. (Глагол «поиметь» имел в лексиконе министра грубо непристойный смысл.)

Читал ли Кандинский шедевр Гофмансталя? Вопрос следовало бы ставить иначе: мог ли Кандинский не заметить и не прочесть рассуждения своего единомышленника, написанные с таким напором, с изысканной элегантностью литературного полубога и дерзкой легкостью вольного ума?

Гофмансталь не провозглашает ничего похожего на принципы авангардного искусства как таковые, он воздерживается от конкретных вопросов стиля. Он ставит в самом общем виде вопрос о том, что «язык искусств XX века должен быть другим». Прямое изображение видимой реальности — это уже не годится. Реалистическое отражение действительности не работает^[43]. Иная реальность с неизбежностью приходит в искусство. В сущности, он размышлял на ту же самую тему, которая возникает и в более поздних текстах Кандинского — например, «О духовном в искусстве».

Далее. В 1900-е и 1910-е годы в Вене, Мюнхене, Париже и Москве мелькает неутомимый и гениальный Райнер Мария Рильке. Он пишет свой «Часослов» и создает свое собственное поэтическое богословие. (Может быть, точнее будет назвать его занятия «богоискательской поэзией».) Вдохновляясь русским православием и своим личным пониманием искусства Льва Толстого, он описывает свой опыт боговидения сначала в своих биоморфных образах (то есть видит высшую силу в явлениях видимого мира, в природе и более всего в живой материи):

*Я нахожу Тебя во всем, что стало,
как брату, близким мне, почти моим:
зерном лучишься Ты в пылинке малой,
величественно Ты в великом зрим.*

*Ich finde dich in allen diesen Dingen,
denen ich gut und wie ein Bruder bin;
als Samen sonnst du dich in den geringen,
und in den großen gibst du groß dich hin.*

Поэт движется к поразительным откровениям своих позднейших стихов, уже 1920-х годов, когда он становится в один ряд с большими

мистиками и богословами. О его отношениях и переписке с Цветаевой и Пастернаком можно прочитать в специальных исследованиях и в популярных книжках^[44]. Если Кандинский читал стихи и понимал поэзию (а это было именно так), то Рильке должен был стать его главным поэтом. Возможно, исследователи когда-нибудь обнаружат переключки между стихами самого Кандинского (если хотите, называйте их ритмической визионерской прозой), с одной стороны, и великолепными строфами Рильке — с другой.

«Часослов» Рильке — это счастливое излияние верующей души, которая в присутствии своего Бога не нуждается в том, чтобы различать малое и большое, умное и глупое, прошлое и настоящее, реальное и сверхреальное.

Wir dürfen dich nicht eigenmächtig malen, du Dämmernde, aus der der Morgen stieg. Wir holen aus den alten Farbenshalen die gleichen Striche und die gleichen Strahlen, mit denen dich der Heilige verschwieg.

Увы, достойных по простоте и стройности переводов на русский язык в данном случае мы не имеем. Но Кандинский-то в переводах вовсе не нуждался. Он к тому же понимал фактуру, знал материал и понимал послание православной иконописи. Рильке повествует в своем стихотворении о том, как русский православный инок, вроде Андрея Рублева, пишет икону — не своевольно, не по глупому вдохновению человеческой души, а по вечным простым канонам изображения, и в этих бесчисленное количество раз повторяющихся формах и красках священные смыслы умалчиваются — но именно тем самым они и открываются миру. Явлена Тайна. Тут неуместны гримасы и выходки самоутверждения. Научитесь быть смиренно-величавыми, внимайте божественному глаголу и не суетитесь понапрасну.

Рильке — большой поэт-духовидец. Мистик и поэт высокого полета. Такой не станет раздувать щеки и намекать на свои тайные знания, на свою посвященность и на связь с высшими силами. Рильке живет на параллельном курсе с мюнхенскими космистами, притом что масштаб творческой личности в данном случае явно больше, чем у Штефана Георге или его окружения. Не будем, однако же, сравнивать размеры их творческих достоинств. Все вместе они создают величественный, глубокий концерт, своего рода хорал единомышленников. Кандинский прислушивался к этому поэтическому философствованию с величайшим вниманием, с благоговением.

Может быть, самым талантливым выразителем местного, собственно мюнхенского «космизма» начала столетия был Людвиг Клагес, автор

изданной позднее, в 1922 году, книги «О космогоническом Эросе». В начале века, в предвоенные годы он был уже известен в своем кругу и докладывал о своих идеях в разных местах и сообществах. В окружении Штефана Георге он имел особый статус гения, наделенного высшим зрением. Клагес отыскивал в психике и мифологии культурных эпох (прежде всего Античности) внекультурные, не поддающиеся рациональному структурированию интуиции «большого целого», то есть живой Вселенной^[45].

Вокруг нас, в каждом солнечном луче, каждом ощущении и помысле можно обнаружить следы «космогонического Эроса». Культура людей, язык и религиозная вера и прочие творения человеческого начала живут этим переживанием сил жизни. Это переживание может быть (и часто бывает) настолько интенсивным, что нет смысла думать и говорить словами, искать разумные обоснования, вообще опираться на человеческие ценности. Или говорить разумным языком, с его грамматикой и орфографией. Человеческие ценности не работают, в измерении разума нет аналогий. Язык описания таких ощущений с неизбежностью становится языком «заумным», голосом потусторонних вещаний. Запредельные ощущения доступны только языку запредельному, то есть на наш нормальный взгляд — как бы безумному. В этом пункте Клагес соприкасается с Гофмансталем, с одной стороны, и Рильке — с другой.

У молодых гениев германского мира, то есть Клагеса, Гофмансталя и Рильке, был неведомый им (или, в лучшем случае, плохо знакомый) собрат по духу в России. Это молодой Велимир Хлебников. Австриец Рильке мог его знать или слышать о нем, поскольку ездил в Россию и интересовался русской словесностью (и изучал русский язык), но вряд ли его ограниченное знание русского языка давало ему возможность оценить дикий и трудный текст Хлебникова. Тут нет возможности вдаваться в сравнения и разбирать сходства и различия. Просто наминаю прозрачные, искрящиеся первые строчки стихотворения «Кузнечик»: «Крылышка золотописьмом тончайших жил...»

Эти слова как будто сказаны о ранних абстрактных акварелях Кандинского, как ни субъективны подобные сближения.

Но вернемся к мюнхенским «космистам». То, что писал и говорил Клагес, — это не массовая завлекательная продукция по теософии и оккультизму, а настоящая сильная литература. Правда, в последующие годы с ним случилась беда. Точнее, разыгралась трагикомедия. Его стали тянуть к себе нацисты. Он стал принимать благосклонность гитлеровских идеологов. Он позволил себя подвергать к пошлему нацистскому

оккультизму. Погруженный в свои прозрения и откровения, он не очень разбирался в реалиях жизни и времени. Случилось так, что в свои поздние годы он присоединился (или позволил себя приписать) к самым гадким пошлякам в истории теософских и духовидческих идей.

Великая немецкая беда не миновала некоторых больших талантов Германии; Штефан Георге и его литературная свита тоже не остались безгрешными в годы большого грехопадения германской нации. Этот смертный грех немецкой культуры станет в свое время одной из причин сильного шока и тяжелого душевного испытания для Кандинского. Ему придется в свои поздние годы справляться с такой темной бездной, которая была, наверное, еще страшнее, чем переживания юных лет. Русский мир у него на глазах превращался в преисподнюю, в советский «адский рай»; вторая, немецкая, родина стала добычей других демонов. А может быть, это были одни и те же демоны, но в разных обликах.

Две родины-матери были у художника, и обе попали во власть темных сил. До этих событий и переживаний мы еще доберемся своим чередом в нашей повести о художнике.

Теперь перед нами еще один персонаж из великого немецкого концерта литературно-философских талантов. В орбите молодых мюнхенских первооткрывателей новой живописи находился и пришелец с Севера — Томас Манн. Мы уже вспоминали на предыдущих страницах его рассказ «Gladius Dei» и новеллу «Смерть в Венеции». Он постоянно жил в Мюнхене именно в те годы, когда писал свои довоенные новеллы.

Мюнхенские новеллы Томаса Манна 1905–1912 годов — это на самом деле своего рода комментарий писателя к тем поискам и экспериментам, которые в это время разворачиваются в литературных и художественных кругах Мюнхена. Новое искусство, новая поэзия и парадоксы творческого дела в наступившем новом веке — главная тема и проблема этих новелл. А именно Томас Манн разными способами и в разных перспективах описывает диссонансы творческой натуры, которая встречается с нормальным и правильным обществом людей.

Люди искусства, герои этих новелл (молодой писатель Тонио Крегер и корифей литературного дела Густав фон Ашенбах) постоянно вынуждены решать неразрешимый вопрос. Они живут в хорошо устроенном доме европейской культуры. Они погружены в науку и светскую жизнь, и встречают умных и хороших людей, и любят красивых и привлекательных, изысканно культурных женщин. И они остро и драматично, иногда с чувством панического ужаса сознают, что разумная и моральная правильная социальность европейского человека, воспитанного и

нравственного двуногого, не годится для искусства. Они ощущают какой-то провал, черную дыру; очень знакомое ощущение, неоднократно описанное в письмах и воспоминаниях Кандинского.

Герои Томаса Манна болезненно и неутолимо размышляют о том, что на почве прежней нормальности и в ключе поисков гармонии не создается искусство. Общество и власть хотят от художника, чтобы он воплотил идеи, красиво показал высокие истины, вообще подтверждал бы ожидания людей. Но что-то случилось с обществом, человеком и искусством. Оно, искусство, теперь занимается другими делами. Оно — про опасное и пугающее. Про нечто такое, что находится за пределами человеческих понятий и ценностей.

Опасные догадки появились у Томаса Манна именно в его ранние мюнхенские годы, в его мюнхенской молодости. Он был чрезвычайно восприимчив и жадно слушал то, что говорилось вокруг, — а он вращался и в академической среде, и среди общественных деятелей, и в высшем свете, и бывал в артистических, богемных кругах. И разного рода виртуозы эзотерической мысли интересовали писателя в его ранние годы и позднее.

Герой Томаса Манна и его второе «Я», молодой писатель Тонио Крегер, рассуждает о своем художественном ремесле и так излагает в разговоре с близким другом свое кредо:

«Если то, что вы хотите сказать, затрагивает вас за живое, заставляет слишком горячо биться ваше сердце, вам обеспечен полный провал. Вы впадете в патетику, в сентиментальность, и из ваших рук выйдет нечто тяжеловесно-неуклюжее, нестройное, безыронически-пресное, банально-унылое; читателя это оставит равнодушным, в авторе же вызовет только разочарование и горечь... Чувство, теплое, сердечное чувство, всегда банально и бестолково. Артистичны только раздражения и холодные экстазы испорченной нервной системы художника, надо обладать какой-то нечеловеческой, античеловеческой природой, чтобы занять удаленную и безучастную к человеку позицию и суметь, или хотя бы только пожелать, выразить человеческое, обыграть его, действительно, со вкусом его воплотить. Владенье стилем, формой и средствами выражения — уже само по себе предпосылка такого рассудочного, изысканного отношения к человеческому, а ведь это, по сути, означает оскудение, обеднение человека. Здоровые, сильные чувства — это аксиома — безвкусны. Сделавшись чувствующим человеком, художник перестает существовать»^[46].

Тут каждое слово дышит воспоминаниями о Ницше и Достоевском. Нам дают заглянуть в опасные, тягостные тайные уголки человеческой

природы. Герой новеллы Томаса Манна с какой-то вызывающей отчаянностью, с безоглядностью молодости хочет говорить — и захлеб говорит — о сути, о главном смысловом наполнении искусства. Он — горячий и искренний художник, а не робкий пингвин-искусствовед. О стиле или языке художнику недосуг говорить. Адекватная передача натуры? Деформации и экспрессивные искажения видимого мира? Отказ от достоверного «натурализма» в пользу беспредметности и полной непохожести? Или честный полнокровный реализм? Оставьте эти глупости и не напрягайтесь впустую. Такие вопросы перед художником вообще не стоят. Описывай, рисуй и рифмуй как угодно. Запретов нет, выразительные языки — все — в распоряжении художника. Реализм, фантастика, авангард — пользуйтесь на здоровье. Заботы и проблемы художника в другом.

«Честные, здоровые и добропорядочные люди вообще не пишут, не играют, не сочиняют музыки...» — размышляет Тонио Крегер.

Искусство — это про боль и протест, это про недоумение и отрицание. Мир людей не оправдал себя. Искусство теперь занимается опровержением. Вот та новая теория искусства, которую молодой Томас Манн, вероятно, подсмотрел и подслушал у своих мюнхенских собратьев, у писателей и художников, собиравшихся в мансардах и комнатухах благополучного, но притом недвусмысленно богемного пригорода по имени Швабинг. Подсмотрел, подслушал и передал своему герою, пылкому и искреннему юноше, отпрыску патрицианского рода, бунтарю-одиночке с экзотическим для Германии именем Тонио и с самой супернемецкой фамилией Крегер.

С кем именно беседовал Томас Манн? От кого он набрался этих бунтарских и опасных мыслей? Он встречался с разными людьми и был всегда готов встроиться и вчувствоваться в образ мыслей своих персонажей. У Штефана Георге бывали все, с Гофмансталем обязан был встретиться буквально любой начинающий литератор. Рильке приезжал и читал свои вещи перед мюнхенской публикой. Томас Манн активно осваивал идеи и впечатления плодотворной художественной жизни беспокойного города в центре Европы. Встречался ли он с русскими художниками Мюнхена? Те самые размышления об искусстве, которые были приведены выше, произносятся героем новеллы, молодым писателем, в разговоре с русской художницей, которая внимательно и понимающе выслушивает откровения своего младшего товарища, беседуя с ним за чаем (что же еще могут пить с утра в мастерской русской художницы?). Кто она такая, эта художница по имени Лизавета Ивановна (именно Лизавета, а не Елизавета, и это существенно), эта русская ученица мюнхенской школы,

скорее всего школы Ашбе (в Академии у Франца Штука такие дерзкие ученики и ученицы редко водились или ненадолго задерживались)?

Как возник этот персонаж в новелле Томаса Манна? Из каких прообразов, из каких встреч и впечатлений соткалась на страницах молодого писателя эта милая женщина в рабочем синем халатике, измазанном красками, с темными волосами и «лицом славянского типа», как сказано в тексте новеллы? Почему герой новеллы, начинающий писатель, излагает именно перед нею свои опасные догадки о новом искусстве?

Возможно, что Томас Манн наблюдал, как работает и как разговаривает со своими друзьями Марианна Веревкина — умница и тонкая душа, превосходная собеседница для долгих русских разговоров об искусстве. Похож типаж. Посмотрите ее фотографии. Теплое женственное обличье, притом строгое, породистое и горделивое.

Имеется и еще одна возможная подсказка. Кандинский много раз рассказывал и повторял в своих воспоминаниях, как он был счастлив разговаривать и рисовать в своем детстве с сестрой своей матери, которую звали как раз Лизаветой Ивановной (именно Лизаветой) и которая оказалась для него своего рода заменой матери, оставившей своего сына ради новой семьи^[47].

Не из рассказов ли Кандинского, не из его ли встреч и бесед с немецким молодым писателем вышла эта симпатичная фигура, эта понимающая и умная женщина, которой можно рассказать самые заветные мысли и странные придумки, приходящие в голову молодому ищущему художнику? Она-то и поймет. Русская душа открыта опасным догадкам, искусительным странствиям за линию запрета, в область непозволительного. (В послевоенном романе Томаса Манна «Волшебная гора» именно русская героиня понимает такие вещи о людях, жизни и смерти, которые европейцу не полагается понимать, не хочется понимать и о которых боязно даже догадываться.)

Или же Томас Манн использовал при описании своей героини впечатления от двух сразу русских женщин — от реальной художницы Марианны Веревкиной и от фигурировавшей в воспоминаниях Кандинского тетки Лизаветы Ивановны? Не сливались ли эти два персонажа в воображении писателя, быстро поднимающегося к вершинам своего искусства? Впрочем, это уже совсем бездоказательные догадки. Оставим их здесь на правах случайных гостей. Но давать им много воли не станем.

Вероятно, смыслы картин раннего Кандинского связаны с мюнхенским

кругом, с пантеизмом Франца Марка и мистицизмом Явленского и Веревкиной, с «космогоническим эросом» Клагеса и с боговидением Рильке. С философией нового языка у Гофмансталя. Разумеется, если смотреть в более отдаленной перспективе — с философией Владимира Соловьева и прозрениями Дмитрия Мережковского. С ними у него есть явные созвучия. Он — их поля ягода, их формата личность. Мюнхенский концерт блестящих талантов наблюдал и описывал молодой и набирающий творческую мощь Томас Манн.

Такова почва и питательная среда, в которой существует наш герой, живописец и мыслитель, поэт и теоретик. Он оказался в правильном месте в правильное время. В таком окружении его бурные творческие потенции должны были проявиться с особенной отвагой и яркостью. Мы сейчас увидим, как распускаются эти цветы, как появляются удивительные картины мастера.

В качестве дополнения и своего рода иронического примечания следует также отметить, что в мюнхенском окружении и в европейской культуре тех лет наличествовали не только замечательные таланты и блестящие мастера мысли и слова, но и причудливые личности определенного рода, тянувшиеся к эзотерическим учениям. Так бывает. Рядом с гениями определенного рода часто обретаются поклонники и восторженные последователи, слегка (или даже основательно) *сдвинутые по фазе*.

Рядом с Кандинским мелькают странные персонажи, чудаки и открыватели духовных измерений — экспонаты социальной кунсткамеры. Таков был энтузиаст Эрих Гуткинд, проповедник «путешествий экстаза» и автор книги под выразительным названием «Сидерическое Рождение, или Серафическое Путешествие от Мировой Смерти к Крещению Деянием». По всей видимости, Кандинский благоволил этому странному человеку, в сущности, блаженному и трогательному. Как справедливо заметил менее терпеливый Франц Марк, книжку про сидерические и серафические дела читать было почти невозможно^[48]. Он мягко выразился. Читать подобное, будучи нормальным человеком, вообще не следует. Кандинский наверняка понимал правоту друга Франца, но продолжал терпеливо общаться с чудаком и полубезумным искателем потусторонних прозрений.

Другим чудаком из окружения Кандинского был Дмитрие Митринович, боснийский мистик и, по всей видимости, незаурядная личность. Он пытался уговорить Кандинского основать «Ежегодник, подготавливающий объединение всех духовных наук». Василий Васильевич сочувственно описал встречи и разговоры с пламенным

Митриновичем в письме Францу Марку и просил друга не сердиться за эти строки. Художник сам понимал, что имеет дело с блаженным, если не сумасшедшим. Но почему-то слушал этого фантазера и разговаривал с ним. Франц Марк, напротив, опасался и сторонился подобных носителей экстатической бациллы, ибо он ценил состояние душевной полноты и открытости, а психологически неуравновешенные экземпляры среди двуногих собратьев мешали ему содержать душу в порядке и равновесии. Брат Франц был прав, когда замечал, что, встречаясь с такими персонажами, как Гуткинд и Митринович, можно и самому повредиться умом. Но Кандинского что-то привлекало в этих как будто анекдотических персонажах, словно предназначенных для сцены кабаре.

В это время, в 1913 и 1914 годах, еще пока трудно было догадаться, что восторги балканского друга по поводу «Арийской Европы», а также его восторженные жесты в сторону России, этой *Великой Матери Севера*, имели подозрительные перспективы, а предостережения Митриновича против засилья семитического элемента в европейской мысли и культуре играли на руку самым темным силам Германии. Позднее, кстати сказать, Митринович написал открытое письмо Гитлеру, осуждая его планы физического уничтожения еврейства. Боснийский друг Кандинского подобных крайностей вовсе не имел в виду. Он не одобрял тех людоедских выводов, которые делались нацистами из расовых фантазий блаженных патриотов. Но именно такие мечтатели о возрождении арийской духовности во многом подготовили почву для душегубов и каннибалов Третьего рейха.

Митринович был блаженный чудака и причудливый персонаж на сцене непостижимого Мюнхена. Он полагал, что толкует о духовных началах и его гимн арийству следует понимать именно в высшем плане, а вовсе не как проект расовых чисток... Нам не дано предугадать, как слово наше отзовется.

ВРЕМЯ ЧУДЕС

Собеседниками Кандинского в его «время чудес» (так тоже можно было бы назвать удивительные три-четыре года до начала Первой мировой войны) были и несомненные гении (Рильке, Клагес, косвенно — Гофмансталь и Томас Манн), и несомненные экзоты, юродивые, трогательные фантазеры Гуткинд и Митринович. Пожалуй, в эту категорию причудливых умов вписываются и духовидцы прошлых поколений и новых

времен — особенно Блаватская и Штайнер, позднее Успенский. Притом воспоминания о замечательных визионерах России в это время как будто обостряются в памяти или подсознании художника. Владимир Соловьев, Дмитрий Мережковский, а может быть, и Андрей Белый всплывали в его голове и душе как оживающие собраты из прошлых лет. Рядом были и удивительная Марианна Веревкина, и Явленский, и вдохновенно-простодушный мудрец Франц Марк — визионер, обладавший крепким здравым смыслом крестьянина.

Они все были ему нужны и дороги. Наивно-претенциозные сочинения Блаватской, гениальные откровения Рильке и Клагеса, захватывающие размышления Гофманшталя, гримасы воспаленного ума в исполнении юродивого мечтателя Гуткинда и чумового неославянофила Митриновича, и патрицианский (напоминающий Гёте) стиль мысли и отвага рассуждений молодого Томаса Манна, и воспоминания о вдохновенной и магической личности Владимира Соловьева — все эти драгоценности и странные безделки пополняли его внутреннюю копилку. Василий Васильевич в это время открывал путь в свое особое пространство, с лихорадочным энтузиазмом и систематической хваткой интеллектуала выстраивал новое измерение духовных откровений. В этот момент «открытия чакр» он явно нуждался в поддержке, в голосах единомышленников. Собеседников и братьев оказалось много, разум и чувства бурлили безостановочно, еще мгновение — *и стихи свободно потекут*. В переносном смысле, но и в прямом смысле также.

В 1908–1909 годах он еще продолжает иногда писать картины из разряда «исторических сновидений», с всадниками, красавицами старых времен, восточными фантазиями и тому подобными атрибутами прежних лет. Относительно реалистические пейзажные этюды и картины (особенно с видами мюнхенского Швабинга и сельского поселения Мурнау, где мастер проводил немало времени весной и летом) занимают заметное место в общем балансе его творчества тех лет. Но в общем потоке обильной живописной продукции возрастает роль композиций нового типа. Их сюжетики и стилистика двусмысленны, дразняще неопределенны. Реальность или сон? Прошлое или настоящее? Такие вопросы обязательно возникают, когда мы имеем дело с такими новыми картинами. Иногда для их названия автор прибегает к музыкальному и поэтическому наименованию «Импровизация» (в сопровождении соответствующего номера — III, IV, V и т. д.). Иногда же название и визуальный образ как будто специально таинственны и непрозрачны.

Речь идет о таких произведениях 1908–1909 годов, как «Голубая гора»

(коллекция Музея Гуггенхайма, Нью-Йорк), «Встреча» (Ленбаххаус), «Белый звук» (частное собрание). К этой же категории можно отнести картины «Восточное», «Гора» и некоторые другие шедевры из мюнхенского Ленбаххауса. Что касается «Импровизаций», то знаменитая «Импровизация III» украшает собою собрание парижского Центра Помпиду, а не менее значимая «Импровизация IV» входит в собрание Нижегородского музея.

Неудобно предаваться субъективным впечатлениям, но деваться некуда. Невозможно отделаться от впечатления, что Кандинский в эти годы ощущает приближение каких-то судьбоносных перемен. Русские сектанты в подобных ситуациях пользуются выразительным термином «накатило». Словно приближается какой-то ураган смыслов, перед которым умяются или обрушиваются устои разума и здравого смысла. Сцена из прошлого, момент сегодняшнего дня, реальный вид, ландшафт внутреннего мира, полный смысла образ или абсурдная смесь невообразимых и неопишуемых переживаний — все эти дифференциации психической и рациональной жизни теряют смысл.

Пятна тяжеловесных, изнутри мерцающих красок соседствуют с излучениями сверкающих светонасыщенных тонов. Зачем или почему эти пятна складываются в подобию человеческих фигур или деревьев, гор или облаков — зрителю нипочем не догадаться. И не нужно догадываться. По какой такой причине образуется в подобии пейзажа некое светлое образование? Откуда берется и что такое обозначает эта попытка изобразить «Белый звук»? Следует ли считать человекообразные конфигурации в картине «Восточное» изображениями женских и мужских фигур в светлых и темных длинных нарядах, в повязках и чалмах на головах?

Нам дается полная воля и простор для догадок. Иными словами, нам все равно не догадаться об «истинном смысле» загадочных картин, если мы пытаемся привязать их к нашим представлениям о времени, пространстве, социуме, истории, восприятию. Названия возникают и прилагаются к картинам по методу свободной ассоциации. Иначе говоря, художнику на самом деле нет разницы между названиями. Привязки к конкретному прочтению сюжета слабеют и исчезают. Факты нашей реальности необязательны. Восток ли, Запад ли — какая разница? Гора ли это или просто визуальный знак вздымающейся снизу вверх солидной массы? Координаты пространства, времени, психического состояния отменяются. Приближается состояние вселенского единства вещей, материй, состояний. Еще немного, и можно будет сказать «накатило». Это будет тогда, когда уже

не потребуются подобия фигур, деревьев, гор, верха и низа, а останутся только энергетические потоки, облеченные в светлые и темные, горячие и холодные цветовые субстанции, устремляющиеся вверх и вниз, вбок и вглубь, во всех направлениях.

Мы уже знаем (ибо неоднократно наблюдали), что Кандинский постоянно анализирует свои помыслы и душевные движения, он нуждается в словесном самоанализе. Нельзя сказать, что он пытается разумом и логикой разъять гармонию. Скорее, он пытается словами изъяснить хоть как-нибудь какие-то иррациональные и сверхразумные импульсы своего творческого порыва.

Примерно так и можно описать так называемую Кёльнскую лекцию Кандинского 1914 года, когда он вознамерился объяснить публике большой немецкой выставки, каким образом и какими путями он пришел к абстрактному искусству, какой смысл он в него вкладывает и почему он пишет именно так. Публика эта знала об идеях Клагеса и, вероятно, читала молодого Томаса Манна и уж тем более эзотериков-окультистов. Большинство знали книги Ницше, а иные уже были знакомы с Фрейдом. (Фрейда читал молодой Макс Эрнст, будущий сюрреалист, присутствовавший на этой встрече; через двадцать лет стареющий Кандинский встретит своего бывшего слушателя в Париже, когда придется эмигрировать туда, где стареющий корифей живописи будет представлять прошлое, а энергичный немецкий сюрреалист воплощать в глазах публики будущее искусства.)

Лекция Кандинского 1914 года начинается воспоминаниями о том, как он в молодости, еще до своей абстрактной эпохи, необъяснимым образом влюблялся в какой-нибудь оттенок цвета, увиденный в пейзаже, и этот оттенок (обычно насыщенный, активный) становился для него неким наваждением, и он чувствовал буквально понуждение обязательно передать и запечатлеть этот тон^[49].

Речь идет в Кёльнской лекции о необъяснимом и иррациональном моменте, о логически непонятном влечении, которое лишь для приличия можно прикрыть рассуждениями о «любви к природе» или чувстве долга художника — то есть о таких вещах, которые имеют этическое измерение и тем самым принадлежат к измерению культурных стереотипов европейского общества.

Например, Кандинский заявляет, что логика вещей, здравый смысл и элементарный вкус (то есть социально валидные критерии) подсказывают идти до конца в деформациях и прочих разрушениях узнаваемой формы. Вселенная бурлит и мерцает энергетическими полями, так и пишите эти

самые энергии, если вы их видите. Если же вы их не видите, то и не пишете. Таким образом, аргумент честной прямоты, здравого смысла и вкуса здесь работает ради того, чтобы обосновать полное исчезновение узнаваемости и похожести, полный уход в ИНОЕ.

Когда же автор рассказывает о том, какие конкретно события и обстоятельства сопровождали и провоцировали его собственный прорыв к экспрессивной абстракции, он описывает знаменитое жаркое лето 1911 года в Баварии, причем описывает ощущения пейзажиста, работающего на пленэре в тех условиях, когда у него мутится в голове, от жара ему кажется, что растрескивается кожа, и нечем дышать. И тут пейзаж вдруг предстает его взору как странное белое видение. Краски пропали. Точнее, он вдруг понял, что в одном белом (цвете смерти) есть бесконечное богатство и обилие оттенков, что там вся палитра заключена.

Микрорассказ о жарком лете, вставленная в Кёльнскую лекцию, в полном смысле слова эсхатологична. Она описывает ситуацию катастрофы, когда жизнь гибнет: нечем дышать, и природа вдруг становится белой, как будто то не веселые и пестрые предгорья Баварских Альп, а безжизненные обледенелые хребты Антарктики. Но в этом белом безмолвии смерти зашифрована или обещана новая жизнь: визионер Кандинский открывает для себя, что белый цвет исключительно богат и содержателен сам по себе, что в нем присутствует многообразие и движение какой-то иной жизни, иной земли, иного неба.

Малевич изобрел «Черный квадрат», Кандинский увидел «Белое ничто», равноценное Вселенной. Воспоминание об «Откровении Иоанна» здесь не прямое, это не цитата в прямом смысле слова, а скорее непредумышленная и косвенная отсылка к источнику. Кандинский далеко не всегда позволяет себе такие откровенные, хотя и не прямые отсылки. Он знает, когда можно сказать о рискованных вещах, а когда лучше этого не делать.

В течение четырех лет возникает новая абстрактная живопись во всех ее вариантах.

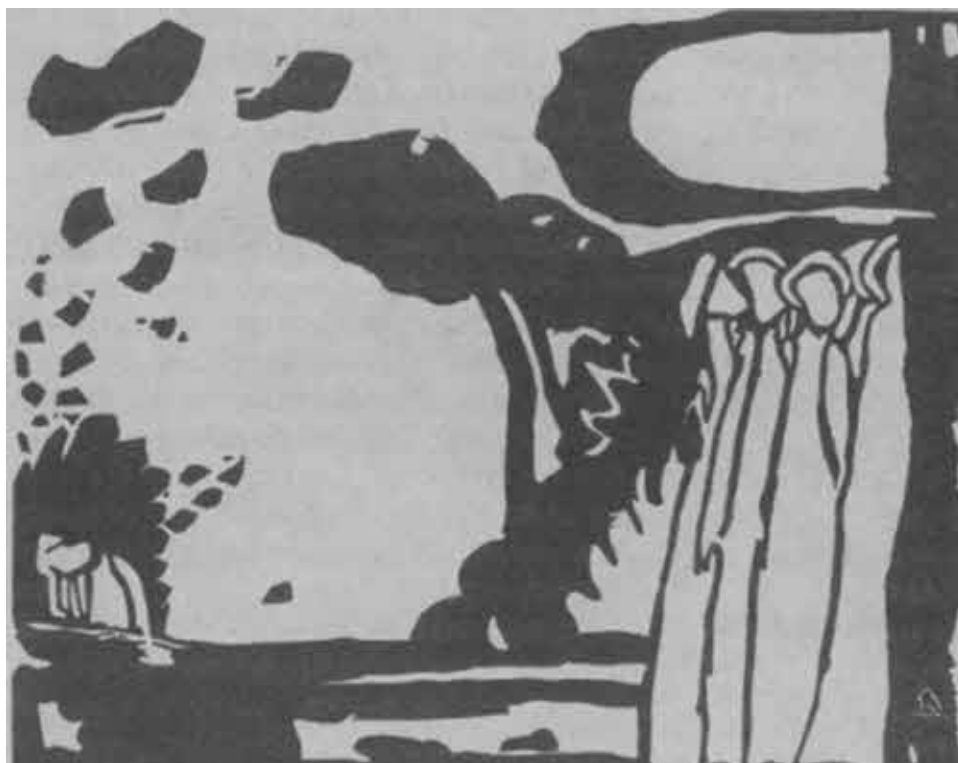
Перед нами захватывающее творческое приключение. Переворот или прорыв начинается с того, что художник полностью отменяет жанровые границы живописного дела. Мы уже замечали за ним такие склонности в предыдущие годы. Он писал фигурные композиции и пейзажи, все более приближавшиеся к свободной игре форм и красок. В 1910 году мы обнаруживаем прежде всего, что художник может назвать свое произведение как угодно, в том числе дать ему «пейзажное» или «портретное» название. И мы даже различаем отдельные элементы

пейзажа, портрета или бытовой сцены. Но задачи и параметры традиционных жанров полностью отменяются. Теперь и далее главная цель мастера — громко высказаться, можно сказать, воскликнуть или даже возопить от своего экстатического ощущения прекрасного и грозного мироздания.

Наступает стадия полноценных «космологических» картин. Мы узнаем того самого «космического Кандинского», которого с удивлением, восхищением и робостью знаем по его работам зрелого периода.

Мастер после 1910 года работает в каком-то постоянном экстазе, вульгарно выражаясь — в угаре. Он явно открыл свой Путь и нашел свое Слово. Это видно хотя бы по тому факту, что объем его художественной продукции (всегда бывший внушительным) увеличивается в разы. По всей видимости, он пишет самозабвенно, восторженно, в состоянии потрясения, с неудержимой жадой выплеснуть на холст, картон или бумагу обретенное им видение мира.





Ксилографии из немецкого издания альбома «Звуки»

В перечне названий его многочисленных картин за 1910 год преобладают такие названия, как «Импровизация» и «Композиция». Они сопровождаются порядковыми номерами. Увеличиваются размеры. Камерные «кабинетные» картины не устраивают мастера, которому требуется громкий «звук» и мощный цвет. Такова картина из Третьяковской галереи «Импровизация VII». В ней мы встречаем ту самую диагональную схему, которая так усердно и с таким энтузиазмом разрабатывалась Кандинским в предыдущие годы. Прежде по диагональным линиям располагались дороги и улицы, фасады домов, водные глади, горные дали. В «Импровизации VII» мы можем при желании угадать растительные формы или поверхность земли и даже, возможно, очертания башен или крыш. Но искать там реальное трехмерное пространство, то есть надеяться на успокоительное употребление нашего оптического опыта, уже нет никакого смысла.

Может ли зритель быть уверенным в том, что он узнаёт реальную сцену из жизни или считывает реальную историю в картине «Дама в

Москве» из мюнхенского Ленбаххауса (1912)?

Одинокая, резко выделяющаяся размерами женская фигура на фоне пестрой полувосточной Москвы (тут вспоминается фраза самого Василия Васильевича о том, что «внутренняя и внешняя Москва» имела для него всегда особенное значение) сопровождается в мюнхенском холсте не только вполне бытовой деталью в виде маленькой комнатной собачки, которая лежит на дамском столике, уютно свернувшись калачиком. (Отсюда трогательная догадка одного историка искусства, который увидел в этой картине... иллюстрацию к повести Чехова «Дама с собачкой». В самом деле, дама налицо, и собачка тоже имеется...)

Над стремительно уходящей вдаль московской улицей с яркими, почти игрушечными домами проносится какая-то темновидная облакообразная субстанция, словно в пространстве хочет материализоваться некая сила, и она никак не может выбрать форму своего существования. Как тут не вспомнить о знаменитой идее «мыслеформ» (*thoughtforms*), то есть нематериальных образований, описанных в знаменитой книге Безант и Ледбитера^[50].

Нам предлагают не узнавание известного, а потрясение от неведанного и немыслимого. Кандинский выбирает пока что довольно строгие и сдержанные тона. (Вскоре он отпустит вожжи и будет писать такие ослепительные вещи, от которых, что называется, темнеет в глазах, как от вспышки яркого света.) Иногда узнаваемые вещи включаются в тот разгул мировых стихий, который наблюдается в новых картинах мастера. В «Импровизации IX» из Государственной галереи Штутгарта можно увидеть условные декоративные «горки», отчасти напоминающие некоторые фоны самых наивных и обаятельных русских икон (например, псковской школы). На вершине одной «горки» видна забавная «лошадка» с «всадником», а на другой остроконечной форме водружен столь же игрушечный «домик» (точнее, «замок» с куполами и башнями). Кандинский охотно цитирует свои прежние композиции на темы сказочной старины. Но он делает это с очевидной иронией, точнее, с добродушной усмешкой. Хотите лошадку, хотите домик? — словно обращается он к нам, любопытствующим зрителям. Как веселый фокусник перед детской аудиторией, он покажет нам разные разности, а именно — свои традиционные мотивы. Это делается для того, чтобы мы узнавали руку волшебника, который с улыбкой подсказывает нам, что он все-таки помнит о реальной действительности и нам тоже советует помнить о том, что существуют такие вещи, как «река», «гора», «замок на горе», «всадник», «лодка», «женщина». В поразительном зрелище мироздания каких только не найдешь забавных деталей и

необычайных причуд. Но суть и смысл этого мироздания состоит вовсе не в том, что эти существа или вещи мира что-то сами по себе означают или совершают что-то особенно важное. Суть и смысл — в энергетике, в силах жизни как таковых. Если бы не *громокипящий кубок бытия*, то не нужны были бы никакие эти детали и не имели бы смысла все эти игрушечные мелочи.

Кандинский пишет счастливые картины, сверкающие радостным благоговением картины, и, разглядывая их, так и хочется вспоминать интонации раннего, довоенного Рильке, его стихотворения о простоте божественного мироздания, полного сил жизни. Потому и уместны в картинах этого нового начала некоторые забавные, игрушечные, явно улыбочивые мотивы, детали и персонажи. Захватывающая «Импровизация XI» из Русского музея в Петербурге доводит наше зрение до изнеможения своим экстатическим танцем вертикалей, горизонталей и диагоналей, своей драмой; кровавое месиво в центре, среди золотистых и голубоватых «лезвий», могло бы шокировать глаз, если бы не ощущение безграничной воли и открытости. Там простор. Формы нагромождены в изобилии, но они так легко намечены и так непринужденно и легко подцвечены непринужденной кистью, что нигде нет преград или заторов. С опаской и удивлением, с робостью разглядываешь этот хаос бытия и ощущаешь, что жизнь продолжается несмотря ни на что.

Жить. Несмотря ни на что. Как же не быть благодарным Василию Кандинскому? Жить в этом мире энергий трудно до невозможности, и все равно жизнь продолжается. Среди картин прорывных лет присутствуют отчетливо трагические произведения, намекающие на фатальные силы бытия. Такова картина 1912 года «Черное пятно» из Русского музея в Петербурге. Среди черных пятен, линий и почеркушек доминирует в ней расплывающееся черное пятно — своего рода черная дыра. Но и в этой неумолимой, трагической живописи вовсе не полностью заглохли легкие, весенние краски — розоватые, беловатые, зеленоватые.

Наступает удивительный 1913 год. Это то самое время, когда из-под кисти Кандинского одна за одной выходят крупные, иногда даже очень большие и очень экспрессивные композиции. Восхитительный и пугающий мировой хаос разворачивается перед нашими глазами в таких шедеврах, как нью-йоркская «Картина с белой каймой» (1913. Музей Гуггенхайма). Уместным будет предположение, что белое обрамление цветового бурления здесь восходит к тому самому впечатлению от «белого космоса», которое Кандинский описывает в своей Кёльнской лекции. Похоже на то, что картина из собрания Гуггенхайма как раз и призвана продемонстрировать

рождение яркого и цветонасыщенного мира из переживания «потенциально заряженного белого».

Поскольку явно имеется в виду «рождение Вселенной», то ассоциации с органическими и биологическими образованиями в данном случае неизбежны настолько же, насколько в иных случаях напрашиваются геологические параллели. Округлые и зубчатые, вытянутые и извилистые формы наталкивают на сравнения с телесными объемами, конечностями, плавниками, хвостами. Точнее сказать, перед нами своего рода платоновские идеи биологических образований. Мы догадываемся, что тут зарождается жизнь — в обрамлении как бы бесцветной, белесой субстанции, которая вытесняется на один (правый) край и слегка мерцает голубоватыми и зеленоватыми оттенками.

Миротворение в панораме космологических холстов 1913 года закономерным образом сменяется мировыми катастрофами. Среди них выделяется «Импровизация. Потоп» из мюнхенского Ленбаххауса. В ней как бы изнутри проступает стихия тьмы, и в этой тяжелой материи бурлят, мечутся и сопротивляются органические формы — а может быть, целые планеты или астероиды охвачены водами мифического всемирного потопа.

Наконец, катастрофическое сотворение мира и одновременно — предвестие конца одной вселенной и начала иного бытия зримо воплощаются в двух больших и великолепных композициях российских музеев. Это «Композиция VI» из петербургского Эрмитажа и уже упомянутая «Композиция VII» из московской Третьяковской галереи. Они обе построены по принципу диагонали. Это тот самый принцип, который представлялся Кандинскому самым зрительно убедительным композиционным построением, когда нужно было показать в большом холсте обширную панораму космических явлений.

Рассматривая знаки и формы «Композиции VII», мы видим, что перед нами явно играют эмоции человеческого типа, но нет вербального или визуального послания. Посмотрите внимательно. Движение форм в композиции явственно намечает путь снизу вверх. Это разгон и подъем. Внизу остается пустое пространство, пронизанное светом. Сверху клубятся какие-то нагромождения форм, они более плотные, чем формы внизу. Что-то мешает в пути. Мы прослеживаем этот путь вглубь, и это трудный путь. И тем не менее движение уходит вдаль. Нельзя сказать, будто это движение легкое и стремительное. Это трудный разгон. На поверхности картины кишмя кишат какие-то мелкие сущности. Пятнышки, черточки, козявочки, разводы. Путь свободен на дальнем плане, в правой стороне. Там вдали путь открыт. А прямо перед глазами, в центре — всякая рябь и дребедень,

цветистый мусор на поверхности потока, который уносится вдаль.

Полный улет, как выражаются мои ученики сегодня. Ученики Кандинского таких слов не употребляли, но, наверное, поняли бы и одобрили.

ПРЕОБРАЖЕНИЕ И ПРОСВЕТЛЕНИЕ

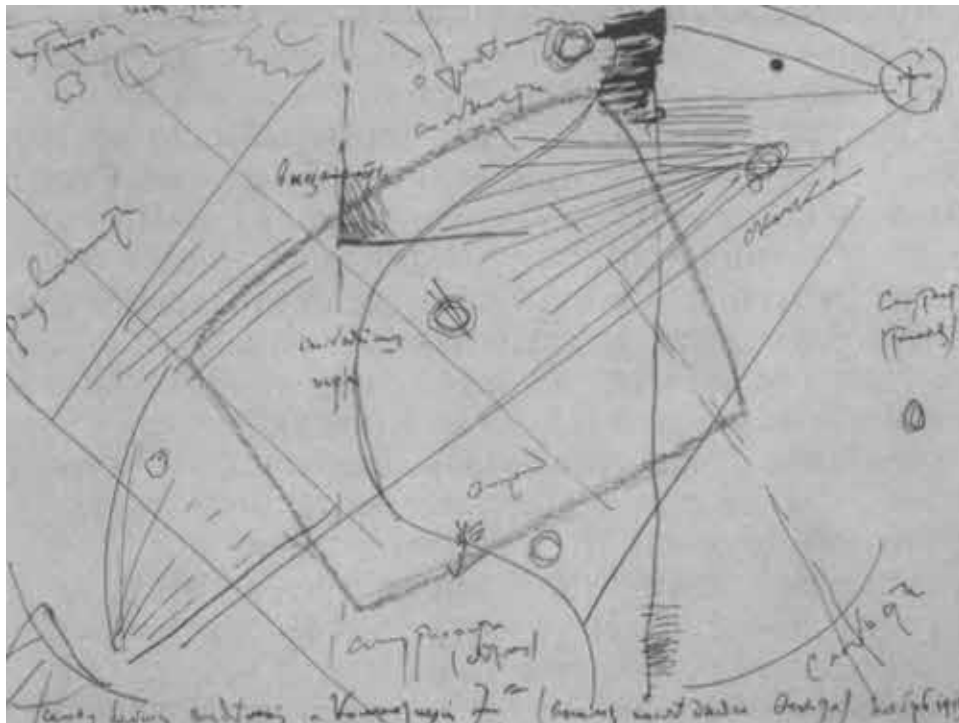
Вот и свершилось. Посреди цветника немецкого авангарда, рядом с Кирхнером и Нольде, совсем рядом с Марком и Явленским, в этом «цветении бытия» появляется абстрактное искусство Кандинского. Оно было плоть от плоти авангарда Германии, и оно было порождением искусства всей Европы. Художественная жизнь Парижа тоже сыграла свою роль (на первых порах то была роль второго плана). Первотолчок этого искусства — от идей Серебряного века в России плюс культура символизма. Перед нами явление космополитическое. Новые живописцы-авангардисты Москвы и Петербурга были достойным сопровождением этого звонкого чуда. Наталия Гончарова, Александра Экстер, Петр Кончаловский и Павел Филонов подают руку создателю абстракции. Поэты и писатели России и Германии сделались его единомышленниками. Все они дружно создавали новаторский концерт во славу живой природы и могучей Вселенной.

Обучаясь и работая в Германии с 1896 по 1914 год, проводя недели и месяцы в Одессе и Москве, в Париже и других местах Европы, жадно читая книги и встречаясь со светлыми людьми и вдохновенными искателями Иной Реальности, Кандинский, как можно думать, внутренне преобразился.

Он сохранил свою пытливость и привычку долго примеряться и готовиться к решающим шагам. Но мы не ошибемся, если скажем, что его творческий поход в мир Большого Бытия помог ему сделаться другим человеком. Он сумел *просветлится и выстроить свою личность по новым лекалам*. Мы видели его тревожным и озабоченным, жаждущим решения своей глубинной неудовлетворенности. Мироздание долго не открывало ему своих светлых сторон. Абстрактные картины предвоенных лет — свидетели его личностного превращения. Современники с тех пор единодушно утверждали, что Кандинский — образец уравновешенности, достоинства, терпимости к чужим мнениям. И это в тех условиях, когда ему пришлось в начале Первой мировой войны уезжать из милой Германии, дабы не попасть в лагерь для интернированных, а потом пришлось жить

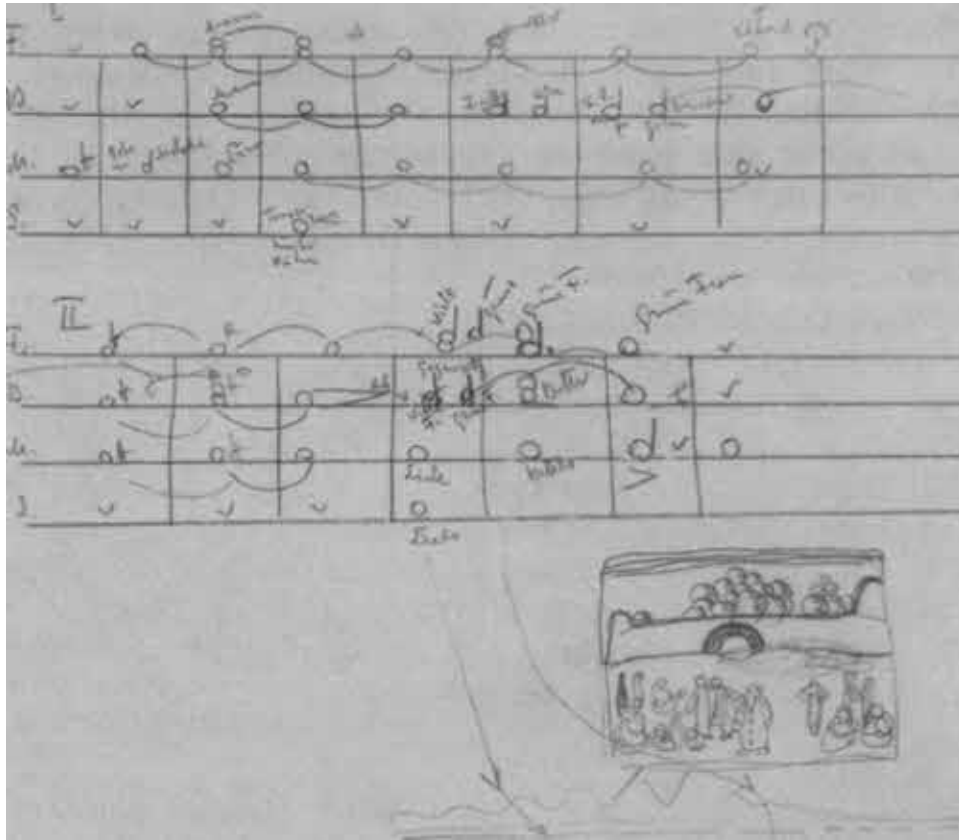
жизнью полунического интеллигента в Москве эпохи Гражданской войны. Только на некоторое время он, наблюдая первые дела и дни Советской Республики с близкого расстояния, несколько утратил свое смиренное величие. В стране большевиков ему было трудно, и он растерялся. Мы увидим позднее, как это случилось и каким образом он находил выходы из положения.

В годы прорыва, обретения смыслов он явно *нашел точку опоры*, и теперь мы будем постоянно находить в его жизни, его картинах, теориях, идеях, словах и поступках признаки удивительной уверенности и неколебимой силы. Он как будто нашел «философский камень» и стал неуязвимым для тех демонов, которые тяготили и отравляли его жизнь до того, как случилось его преображение. Короткий период прорыва (1911–1914) является узловым моментом всей творческой биографии Кандинского еще и в том смысле, что именно на эти годы приходятся его важнейшие эксперименты в области театрального искусства и поэзии. В самом деле, если он нашел свое Слово, то как можно было ограничиваться одной только живописью?



Аналитический рисунок к картине «Композиция VII».

1913 г. Мюнхен, Городская галерея



Цветовая и звуковая партитура к пьесе «Голоса».

1914 г. Париж, Национальный музей современного искусства

Художник страстно желал высказаться об устройстве Большого Мироздания с его непостижимой диалектикой прекрасного и ужасного, великого и смешного. Когда мастер дорастает до таких кондиций, тут уже в ход идут все известные человеческому творчеству средства и материалы.

Последние предвоенные годы были в искусстве России годами нового экспериментального театра. Находясь главным образом в Германии и появляясь в Москве и других городах Российской империи более или менее продолжительными наездами, Василий Кандинский на самом деле оказался

одним из создателей удивительного явления — авангардного синтетического искусства новой русской сцены. Правда, его театральные опыты не доходили до сцены в те годы, они оставались составной частью его внутренней творческой биографии. Попытки поставить драматические и музыкальные наброски мастера на реальной сцене происходят позднее, благодаря почитателям его таланта. История этих попыток сейчас не должна нас занимать. Обратимся к самим театральным наброскам Кандинского. Его «театр воображения» раскрывает перед нами некоторые существенные устремления мастера.

Кандинский искал спасения от реальности и пытался наметить очертания иной реальности. Поскольку он интересовался в этой связи и музыкой, и словесностью, и сам был поэтом и эссеистом (ярким и впечатляющим), а не только живописцем и графиком, было бы странно не обнаружить в его наследии целых разделов театрального искусства. Он выступал и драматургом, и сценографом, и даже, как мы увидим, режиссером, актером и даже осветителем своих пьес и сценических набросков^[51].



Эскиз к «Картине с белой каймой».

1913 г. Мюнхен, Городская галерея



Пейзаж с огненным восхождением Ильи.

Начало 1916 г. Мюнхен, Городская галерея

Их судьба при жизни самого мастера была нерадостна. В конце концов, Василий Васильевич не принадлежал к театральному миру, то есть не встал в него своим происхождением, своими связями и интересами. Он был не Александр Бенуа и не Сергей Дягилев. Наш герой — уникальный живописец, искатель иных измерений, которому время от времени открывалась та истина, что визуальное искусство как таковое ему недостаточно. Его влечет к себе и музыка, и сцена, и воображаемые сценические постановки не отпускают его фантазию.

Как же он мог не стремиться всей душой к синтетическому искусству, в котором можно задействовать визуальные картины и звуковые образы,

оперировать словом, пространством, движением, освещением?

Считается, что впервые это произошло около 1909 года, в сложный и драматический период напряженных и даже болезненных исканий нового языка выражения. Кандинский сделал несколько литературно-драматических набросков, которые напоминают отчасти сцены из символистского театра, отчасти страницы из книг Андрей Белого, а может быть, и ранние кинематографические опыты в духе визионерства и фантастики.

«Узкое серо-зеленое лицо с тяжелым длинным носом уже давно передо мной и смотрит на меня (если я этого даже не вижу) бело-серыми глазами. Через пол снизу хочет ко мне пробраться, прорваться глухой, деревянный животный смех. Каждые полминуты он стучается в пол, сердится, потому что не может войти.

Я ближе придвигаюсь к лицу. Оно усмехается. А глаза у него совсем сонные и мутные. Я его немножко боюсь. Но заставляю себя смотреть. Прямо в глаза, которые, быть может, делаются все мутнее.

Звуки входят, падают и спотыкаются.

И с колокольни падают тоже звуки, как толстые, ломающиеся нахальные копыя. Внизу все еще смеются соседи-люди.

Зачем было тобой вчера сказано то слово?»

Разумеется, это не сценарий и не план театральной сцены. Перед нами — визуальная сцена, описанная словами. Поставить такое *нечто* на театре довольно затруднительно, и этюд Кандинского принадлежит к области «театра воображения», вольной фантазии, но элемент театрализации происходящих событий или состояний очевиден. Живописные, словесные и звуковые ткани этого наброска соединяются именно в сцену, в «драматический акт».

На 1909–1912 годы приходится особо активная работа Кандинского в области «театра воображения». Мастер, скорее всего, не думал конкретно о том, чтобы ставить свои сценические композиции на реальной театральной сцене. Но какая-то внутренняя необходимость подталкивала его к театральному языку, к воображаемой сцене, на которой происходят воображаемые события или возникают волшебные видения^[52]. Можно сказать, что театральные эксперименты Кандинского в эти годы были продолжением его «сказаний и мечтаний» начала века.

В марте 1909 года записана одна из нескольких «Композиций для сцены». Вот каким образом напряженно искавший свой язык мастер воображал себе то, что он хотел выразить — и для чего не мог до поры до

времени найти адекватного языка:

«На сцене темно-голубой сумрак, переходящий постепенно в темно-синий. После некоторого времени в середине загорается зеленоватая звездочка (огонек как бы...), свет которой усиливается соответственно усилению синего тона.

За сценой раздается хор, пение кажется звучащим в пространстве, пение ровное, размеренное, бесстрастное, с паузами:

*Твердые сны... Разговоры утесов...
Глыбы недвижные странных вопросов,
Неба движение, таяние скал...
Кверху растущий недвижимый вал...
Слезы и смех. Средь проклятий молитвы
Радость в слиянии. Черное битвы.
Мрак непрогляднейший в солнечный день.
Ярко светящая в полночи тень»^[53].*

Некоторая несделанность и сыроватость этого текста, соединение неожиданных и смелых смысловых поворотов с банальными эпитетами и другие противоречия словесного и драматургического материала налицо. Показательно, что эти наброски остались среди бумаг Кандинского, не получили ходу и не вышли за пределы творческой кухни разностороннего мастера.

Но его «театр воображения» продолжает развиваться в совершенно определенном направлении. Символистские мечтательность и высокопарность, туманные намеки на таинственные обстоятельства и неопишуемые явления уходят из набросков Кандинского, и он пишет радикальные абсурдистские тексты, вполне созвучные тому новому театральному опыту, который в это время реализовался в Санкт-Петербурге. Имеются в виду две знаменитые постановки в «Театре Луны», бывшем театре Комиссаржевской, — «Победа над Солнцем» и «Владимир Маяковский».

Так формируется новый авангардный театр в последние годы старой досоветской России. В его создании участвуют трое ведущих мастеров новой живописи — Кандинский, Малевич и Филонов. Притом эти трое еще не сказали своего слова в живописи. Многие магистральные работы в этой области еще впереди. Все трое готовятся к своей живописной миссии именно таким образом — в создании сценических фантазий, гротесков и

абсурдов.

Сценический этюд (или даже своего рода режиссерский план) под названием «Фиолетовый занавес» — это образец упражнений в абсурдизме, которому Кандинский отдал дань в эти самые годы и даже удостоился того, что его опыты и эксперименты были опубликованы в известном и скандальном сборнике «Пощечина общественному вкусу».

Мастер воображает себе своего рода драматически-музыкальную постановку с отчетливо выраженными живописными, колористическими эффектами. Вот как он их описывает:

«Низкие задумчивые звуки фагота: брлм... брлм... уу-уу (а потом человеческий голос подражает фаготу: брлм... уууу).

Огромное золотое солнце бросает резкий лимонно-желтый свет на хор. Хор сразу же поет:

Эх! И важно провалился вал!

Эх! Чудеснейший провал!

Корова (красная, деревянная) освещается спереди розовым светом, так что тень ее, окруженная розовым сиянием, падает на заднюю кулису. Корова мычит коротко и резко.

Меняется освещение, хор поет, корова мычит и протяжнее и громче. Потом в очередь с хором настойчиво и душераздирающе, а в конце даже вместе с хором»^[54].

Дальнейшие описания воображаемой постановки в рукописи 1914 года указывают на то, что Кандинский стремился вообразить себе своего рода абстрактную живопись в движении и в сопровождении звуковых эффектов:

«Справа в верхнем углу появляется крохотная красная точка. Она медленно пухнет. Белый луч идет ей навстречу из левого нижнего угла. Красное переходит к центру и образует большой круг. Белое бежит от него вверх».

Происходящее на сцене, как его понимал Кандинский, вряд ли похоже на камерный занятный калейдоскоп, развлечение для глаз. «Фиолетовый занавес» — это пьеса эсхатологическая, это рассказ о преображении мироздания. А прежде всего речь идет о том, чтобы убрать или изгнать из этого мира старое Солнце. Голоса из-за сцены кричат:

«Долой солнце! Э-эй! Солнце долой!

(Что-то с глухим шумом укатывается.) Облака повыше!»

Очевидно, происходит какая-то радикальная переделка самого мироздания. Люди нового мира убирают солнце и укатывают его куда-то подальше, как ненужное колесо от старой телеги. Вообще они

распоряжаются на небесах, как в своем хозяйстве, и переформатируют устройство природы. Вероятно, игра форм и цвета призваны продемонстрировать именно эту перестройку вселенной.

Коловращения форм и красок продолжаютсся далее, явно имея своей целью заворожить и почти что гипнотизировать зрителя. Чтобы встряхнуть его и привести в чувство, предусмотрены трубы и барабаны, которые обрывают игры форм и красок резкими громкими звуками. Затем, пишет автор, наступает темнота.

Театр воображения Василия Кандинского, как уже было упомянуто выше, — это очевидная параллель к первым громким авангардистским экспериментам в области театрального искусства. Прежде всего вспомним постановку «Победы над Солнцем». В этом театральном предприятии 1913 года в Петербурге участвовали ударные силы футуристов, или, как они себя стали называть в патриотическом переводе на русский язык, бюджетлян. Участвовал Михаил Матюшин, художник и музыкант и философ искусства, создатель якобы диссонансной музыки (на самом деле это была музыка хаотических случайных звучаний, а не систематическая музыкальная ткань из диссонансов). Алексей Крученых и другие работали над текстом, Маяковский помогал отчасти (но немного, поскольку он был занят в другом театральном предприятии, в постановке пьесы «Владимир Маяковский» в том же 1913 году в том же театре)^[55].

Малевич делал костюмы и декорации для «Победы», если только эти объекты можно назвать костюмами и декорациями. Он создал то, что немцы-исследователи называли «сценической архитектурой», — геометрические конструкции разного рода. И среди них впервые появился, как мы знаем, *черный квадрат*, который был, как принято считать, заменой старому солнцу. Ибо старое солнце не будет более светить. Оно отменяется. Мы имеем полную аналогию к событиям пьесы Кандинского. Там, как мы помним, голоса за сценой восклицают «Долой солнце!» — и раздается звук катящегося куда-то тяжелого предмета. Так что совпадение многозначительное. Случайно ли оно?

Общие идеи и установки двух постановок (воображаемого «Фиолетового занавеса» и реального спектакля «Победа над солнцем») явственно отличаются друг от друга. Кандинский был человечнее и «добрее» к своим зрителям и остальному человечеству, нежели его петербургские собратья. Назвать ли их единомышленниками — российских футуристов, с одной стороны, и новоявленного русского абстракциониста из Мюнхена, с другой? Не будем спешить с заключениями. Думаем и сопоставляем.

Театр русских футуристов был, несомненно, на порядок более жесток и груб со своими зрителями, нежели театр воображения, придуманный Василием Кандинским. Ноты насмешки, иронии и вызова мы также замечали в его воображаемых постановках. Красная деревянная корова, громко мычащая в унисон с хором абсурдистов, — это мотив явно гротескный. Даже если окружить ее розовым сиянием, корова остается коровой. И все же мы обязаны констатировать, что Кандинский, при всех своих смелых визуальных находках, доброжелателен и мягок по отношению к нашим глазам, мозгам и здравому смыслу. Точнее сказать, его звуковые и колористические фантазии должны нас, зрителей, завораживать и сбивать с толку, но не загонять в угол. Ирония там налицо. Ничего пугающего там нет. Футуристы в своих петербургских постановках 1913 года, напротив, бросают нам вызов на каждом шагу и последовательно стремятся шокировать зрителя и даже, пожалуй, обратить его в бегство. Там такое творится, что хоть беги... Рецензенты, дотерпевшие до конца представлений в «Театре Луны» в 1913 году, писали отзывы, полные недоумения, ярости и ужаса. Авангардисты добились своего и крепко прищемили господам критикам чувствительное место.

Европейские, американские и русские новаторы начала XX века отчетливо делятся на два крыла: антропологически дружелюбные, с одной стороны, и антропологически рассерженные — с другой. Одни, дружелюбные, с ласковой иронией или подкупающей симпатией трактуют образ человека. А вторые, сердитые, эпатируют, дразнят и обижают зрителя, слушателя и читателя. Подчас это делается ярко, поэтически мощно, как у Маяковского. Он работал грубияном и задирой, но почему-то в его футуристических выходках (включая тексты) ощущается и печаль, и тоска, и готовность к нежности. Он бы и хотел людей любить, да как только попытается свою любовь выразить, так ощущает ярость и негодование. И кричит про это в своих звенящих стихах.

Немного позднее, в 1915 году, Малевич додумался до того, чтобы вписать в квадратный формат холста не что иное, как сплошной квадрат, закрашенный черной краской. Таким образом, его сценические опыты 1913 года нашли свое продолжение. «Черный квадрат» отрицал не только старое искусство. Он язвил и бичевал старого человека — художника и зрителя, вообще культурного обывателя и почитателя культуры. Вообще говоря, живопись красками на любой поверхности обязательно выдает присутствие человеческого начала. Есть приемы для сокрытия этого начала, если ставится такая задача. (Например, фотореализм и аэрозольные краски в баллончиках.) Но все равно рука и присутствие человека там как-нибудь да

сказываются. «Черный квадрат» Малевича — это прямая и очень ясная декларация отказа от живописи.

Это невежливый и резкий отказ. К черту гегелей и наполеонов. Не нужны в искусстве ни саломей с танцами, ни цезари в тогах, ни эстетика, ни археология. Не нужны ключи тайн, прекрасные незнакомки, поверженные или не поверженные демоны и прочие атрибуты высокохудожественной духовности. Прочь эстетики и метафизики, символы уберите с глаз долой. Уберите политику, полицию, революцию и мистику, а также атеизм и прочие устои человеческого социума. Они все облажались, если не выразиться еще резче. Тут мы видим хлесткий, резкий и свирепый жест отрицания. Это и есть то самое, что следовало бы называть Большим Отказом начинающегося авангардного искусства^[56].

Когда мы, историки искусства, обнаруживаем в искусстве XX века авангардный отказ, мятежное неповиновение ценностям и принципам общества и культуры, то нам важно различать разные версии и уровни этого отказа, этого неповиновения. Мы видим две группы художников. Мы их делим на группы по антропологическому признаку. И мы обнаруживаем, что есть такая группа мастеров живописи, литературы, кино, которые стоят на позиции Большого Отказа, то есть согласны с принципом цивилизационного негативизма. Но притом они относятся с дружелюбием и даже нежностью к своему зрителю или читателю. Цивилизацию такой художник отвергает. А своего адресата он утешает, радуется, веселит и обращается с ним, как умный родитель обращается с непутевым отпрыском. Поведение не одобряет, а личность адресата не пытается изничтожить. Такова мягкая антропологическая позиция Матисса и Кандинского, Михаила Ларионова и Наталии Гончаровой, некоторых немецких экспрессионистов (в особенности чудесного Кирхнера и завораживающего Франца Марка).

Это один лагерь авангардного искусства. Второй лагерь — это лагерь Пикассо и Малевича, дадаистов и сюрреалистов. Это художники, которые к людям неласковы и атакуют их так, как это делал молодой Маяковский в купе с Бурлюком и Зданевичем. Долой ваше искусство, долой вашу религию, долой ваш строй.

Авангардный театр России в особенности яростен и неумолим. Точнее, он был бы таковым на все сто процентов, если бы не было театральных опытов Кандинского. Если бы не его фантазии о «розовой корове» и игре цветовых форм на сцене.

Театр, в котором поучаствовали Малевич и Филонов, — это своего рода «театр жестокости». Этот термин, придуманный позднее Антоненом

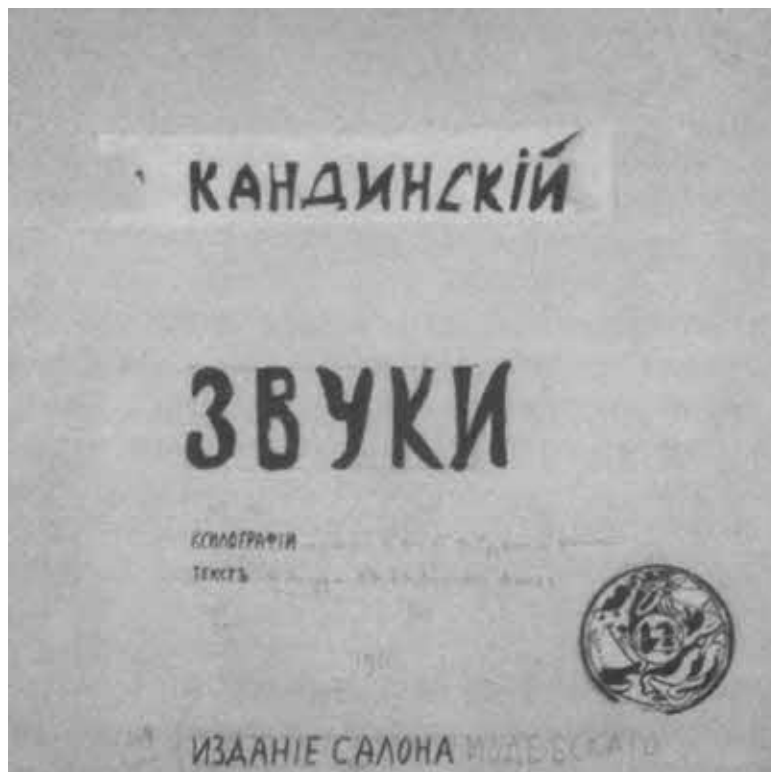
Арто, на редкость хорошо подходит к постановкам 1913 года в петербургском «Театре Луны». Театр Кандинского — это другой театр в рамках той же самой авангардной эстетики. Его «глыбы недвижные странных вопросов» озадачивают нас, воображаемых зрителей этого воображаемого театра. Театр Кандинского эсхатологичен, но не страшен, а местами улыбчив. Почувствуйте разницу. Речь идет об искрах надежды на иную реальность, на возможность инобытия, а это и есть главная движущая сила творческой работы мастера. Он не хотел и не мог расстаться с надеждой на «иную землю и иное небо», как это сформулировано в «Откровении Иоанна».

ПОЭЗИЯ ЖИВОПИСЦА

В те самые мюнхенские годы, когда Кандинский создает новаторские живописные шедевры из разряда радикальной абстракции и работает над своими театральными (драматургическими и сценографическими) опусами, он еще и сочиняет стихи. И до того, и после того наш герой писал стихи — юношеские в юности, умудренно-иррациональные в пожилом возрасте. Но главная загадка его поэтического творчества все-таки связана с корпусом его поэтических текстов 1910-х годов.

Прежде всего имеется в виду стихотворный сборник на немецком языке, изданный под названием «Klaenge» (то есть «Звуки») в 1913 году. Русскую версию этого сборника он в те же предвоенные годы готовит к московскому изданию, которое, впрочем, до полной редакционной готовности не дозрело. Но русские тексты имеются. Это авангардные, откровенно и вызывающе новаторские стихи без рифм, на самом деле скорее ритмическая проза. Их абсурдизм заставляет ставить их рядом с текстами А. Крученых, Д. Бурлюка и других мастеров новой словесности. Даже, пожалуй, Маяковского можно вспомнить — точнее, упомянуть осторожно и косвенно. Рядом с ранними стихами футуриста Маяковского почти любые другие авангардные тексты кажутся мягкими, неопасными, занятно-забавными и даже почти уютными.

Период 1910–1913 годов был особенно плодотворен в смысле обилия, органичности и бурного напора словотворчества — подобно тому, как неистово и великолепно писались в то время первые абстрактные полотна, прежде всего крупные работы с общим обозначением «Композиции».



Эскиз обложки и макет титульного листа для русского варианта альбома «Звуки».

Вообще говоря, опыт встреч с поэзией XX века должен был бы приучить нас к мысли, что никаких особенных секретов в стихах Кандинского нет. Это не зашифрованные, не какие-нибудь радикально нечитабельные послания. Подобно стихам других поэтов — от Аполлинера до Одена, от Блока до Пастернака, — тексты поэта Кандинского часто представляют собой «сообщения без шифра». Поэт рисует как бы реальную сцену, картину, сюжет — но опускает ключевое понятие.

И вот ты опять ударил в ладоши. Не склони головы к радости твоей.
Никогда. Никогда. И вот он опять режет ножом.

И вот гром катается по небу.

Опять разрезает ножом

Кто ввел тебя сюда?

В темноте глубокой тихой воды деревья верхушками книзу.

Так начинается стихотворение «Дождь». Это один из сравнительно несложных для понимания стихотворных текстов Кандинского. Очевидно, перед нами портрет человека, который погружен в свои переживания, тревоги и вопросы (о которых нам трудно судить) и который при этом наблюдает дождь, грозу, потоки воды, лужи с отражениями «деревьев верхушками книзу» и слышит раскаты грома (которые, очевидно, смешиваются в его сознании с ножом, который разрезает что-нибудь).

Другие стихотворные описания художника значительно более загадочны, как стихотворение «Вода»:

По желтому песку шел маленький тоненький красный человек. Он нет-нет да и поскользнется. Казалось, что он идет по льду. А это был желтый песок безграничной равнины. Время от времени он говорил: «Вода... Синяя вода». И сам не понимал, зачем он это говорил.

Одетый в зеленое платье со складками бешено пронесся мимо него всадник на желтой лошади.

Зеленый всадник натянул свой толстый белый лук, повернулся в седле и пустил стрелу в красного человека.

Подобные тексты Кандинского вызывают в памяти сюрреалистические

картины Сальвадора Дали, в которых мы найдем и пустынные равнины, и странные фигуры необычных расцветок, и прочие компоненты то ли реально приснившегося сна, то ли имитации бредовых состояний. Имя Сальвадора Дали тут не настолько случайно появляется, как могло бы показаться. Позднее мы еще будем вспоминать о странном испано-каталонце, о его парижских и нью-йоркских сенсациях. Они тоже имеют некоторое косвенное отношение к нашему герою. (Кто только в его время не имел к нему отношения?)

Но вернемся к стихам Кандинского его итоговых (и прорывных) мюнхенских лет. Иногда они имеют откровенно жанровый характер — в сущности, это зарисовки бытовых сцен. В них есть следы уличных впечатлений, и никаких таких поэтических тайн или фантастических равнин нет и в помине.

Мужчина на улице снял с себя шляпу. Я увидел белые с черным, жесткие, напояженные на пробор вправо и влево волосы. Другой мужчина снял шляпу. Я увидел большую розовую, довольно жирную лысину с синеватым отсветом. Мужчины посмотрели друг на друга, показали друг другу свои кривые сероватые желтоватые зубы с пломбами.

И другие стихотворные тексты Кандинского находятся в промежутке между бытовой сценой и бредовым видением:

Лес становился все гуще. Красные стволы все толще. Зеленая листва все тяжелее. Воздух все темнее. Кусты все пышнее. Грибы все многочисленнее. В конце концов приходилось идти прямо по грибам. Человеку было все труднее идти, продираясь, а не проскальзывая. Однако он шел и повторял все быстрее и быстрее одну и ту же фразу: — Шрамы заживают. Краски оживают. Слева и несколько позади его шла женщина. Каждый раз, когда человек произносил свою фразу, она говорила очень убежденно и сильно раскатывая «р»: «кrrрайне прррактично».

Читаем далее. Вот известное стихотворение «Взор»:

Зачем смотришь ты на меня через белую занавесь?
Я не звал тебя, я не просил тебя через белую занавесь смотреть на меня.
Зачем она скрывает лицо Твое от меня?
Отчего я не вижу лица твоего за белой занавесью?

Не смотри на меня через белую занавесь!
Я не звал тебя. Я не просил тебя.
Через закрытые веки я вижу, как ты смотришь на меня, почему ты
смотришь на меня через белую занавесь.
Я отдерну белую занавесь и увижу лицо твое, и ты моего не увидишь.
Отчего не могу я белой занавеси отдернуть?
Зачем она скрывает лицо твое от меня?

К кому обращены эти слова — к Богу или к Женщине? К Нему и к Ней
одновременно?

Стихи Кандинского решительно отличаются от параллельно
писавшихся его рукой в те же самые годы ранних абстрактных картин.
Картины не изображают чего-либо визуально знакомого. В картинах
(например, в уже приведенной выше «Композиции VII») не фигурируют ни
люди, ни растения, ни облака, ни равнины, ни дома. Там действуют
красочные потоки, разводы и своего рода «мелкая рябь» на поверхности
потоков — разного рода «почеркушки кистью», имеющие вид черточек,
пятнышек, решеточек и других конфигураций.

В стихах не так: там налицо целый арсенал зримых фактов бытия.
Точнее, зримость этих предметов и фигур всегда проблематична, ибо
действует принцип назывательности. Лошадь, облако, дерево, цветок, лес.
Поэт Кандинский не рисует фигуры или пейзажи, он называет их словами и
дает минимальные определения. Красный человечек. Зеленая фигура. Вода.
Гора. И так далее. Узнаваемость или визуальная достоверность зыбка и
ненадежна. Перед нами нечто подобное картинам Дали, а может быть,
аналогия к метафизическому реализму Джорджо де Кирико, странный мир
вещей и существ, вызванный из небытия неведомо для чего или неизвестно
почему.

Как понимать стихотворчество Кандинского — этот вопрос был и
остается нерешенным. Читая любой из его больших или малых текстов
сборника «Звуки» (немецкого, вышедшего в печати, и русского,
подготовленного к печати, но никогда не бывшего напечатанным), мы
обязательно задаемся вопросом «что он хотел сказать».

Скачущий человек очень меня интересовал. Он меня возбуждал.
Он выкопал в гладкой, ровной, сухой земле маленькую, очень круглую
ямку и скакал через нее непрерывно, каждый день от четырех до пяти
часов.

Он скакал с одной стороны ямки на другую с усилием, которого могло

бы хватить на трехаршинную яму. И сейчас же опять назад.

И сейчас же опять назад. И сейчас же опять назад. Опять назад, опять назад. Опять, опять. О опять, опять, опять.

На это не надо бы смотреть.

Хочется сравнить этот кусок из стихотворения «Не» с текстами Франца Кафки или Даниила Хармса. Но дело не в том, с какими аналогиями или параллелями мы пытаемся подступиться к стихотворениям Кандинского. Дело в том, что же именно он пытается нам сказать.

Он изображает в своем литературном творчестве не просто странный мир, а мир глубоко неблагополучный, тягостный и безнадежный. В сущности, это преисподняя. Там необязательно творятся ужасы или происходят мучения. Там господствует бессмыслица, то есть признаваемые нами за реальные смыслы не действуют. Логика, здравый смысл, целесообразность или закон причинности не актуальны.

По этой причине, очевидно, стихотворные опыты Кандинского получили высокую оценку со стороны сообщества дадаистов. Эти отрицатели европейских ценностей видели в Кандинском одного из основоположников своего абсурдного, тотального негативизма.

Впрочем, найти следы понимания в откликах дадаистов на стихи Кандинского будет трудновато. Ханс Арп восторженно писал о сборнике «Звуки»: «Эти стихи приближаются к вечному Непознаваемому. Встают тени, могучие, как красноречивые горы. Звезды из серы и дикого мака цветут на устах неба».

Увы. Интерпретация поэзии издавна раскачивается между поэтическими фантазиями и полным субъективизмом, с одной стороны, и сухой научной текстологией — с другой. Если кому-нибудь кажется, что наше понимание текстов поэта увеличивается, если мы увидим в его словах «уста неба» и приближение к «вечному Непознаваемому», то на здоровье. Вопрос в том, можно ли обнаружить в текстах поэта и живописца нечто, имеющее общезначимый и доступный для анализа смысл. Или придется ограничиться индивидуальным переживанием неопишуемого свойства. Мы ведаем о том, что для передачи наших впечатлений от живописи и поэзии часто не находится нормальных слов. Их, быть может, вообще нет в нашем языке — и приходится прибегать к разным иносказаниям и тропам. Отсюда и «уста неба», и прочие красоты, приличествующие литературе эпохи барокко, но неожиданные в речи радикального и жесткого авангардиста.

Естественным образом возникает догадка о том, что поэзия Кандинского живописует негодный, тягостный и нелепый уголок

действительности, отведенный материальной реальности. И тогда получается, что цель и задача словотворческих экспериментов Василия Васильевича в 1910–1913 годах (а также до того и после того) заключается в том, чтобы отвергнуть низменное материальное измерение с его гримасами и устремиться в иные миры, в сферу высоких прозрений и чистой энергетики. Остается, впрочем, трудный вопрос: где же наш поэт делает этот шаг в духовное, *das Geistige*, сопоставимый с симфоническим звучанием его больших абстрактных полотен тех же лет?

Возможно, он решил разделить задачу надвое: описывать словами малоприятную, неуклюжую, бредовую жизнь на этой земле — и своей кистью запечатлевать полеты духа, энергии мироздания, ужас и счастье бесконечного творения и перетворения реальности. В таком случае его литературные описания посвящены миру дольнему, материальному и нехорошему. Высокие же ценности духовных прозрений достались на долю живописного искусства. Такое возможно, если иметь в виду особое и редкостное восприятие красочных материй, свойственное нашему мастеру. Для него краска в тюбике или мазок, наносимый кистью на холст, или простой штрих простого карандаша на бумаге в самом деле были не просто средствами изображения или выражения, а как бы самостоятельными сущностями в акте творения.

Так бывает, хотя и редко. Кисть прикасается к холсту, а художник ощущает всем своим существом, что он не просто пишет картину и изображает что-то на ней (реальные вещи или абстракции), а вызывает к жизни живые существа, которые говорят, поют, смеются, играют, валяют дурака, страдают и горюют. *Пятно краски — оно живое*. И оно имеет самостоятельную ценность, а не служит нам только для того, чтобы «передать» нечто или «изобразить» что-нибудь. Такой вот, извольте видеть, гипертрофированный онтологический инстинкт...

В предвоенные годы мастер переживает какой-то творческий взрыв, преобразование, переворот. Он неистовствует и блаженствует. Он хватается за все доступные ему искусства и пытается высказаться как можно более разными способами. Словно его переполняет какое-то открытие. Он, после трудных и тягостных исканий предыдущего двадцатилетия, как будто прикоснулся к своему большому сокровищу и торопливо, взалхав, даже хаотично торопится высказаться о чем-то наиважнейшем.

Он только что писал картины-сказки и картины-сны из прежней жизни, и вот он уже пишет невиданные, озаренные творческим неистовством абстрактные полотна. Причем, заметим, вовсе не забывает о «реализме» и продолжает подчас вводить в свои визионерские ландшафты

фигуры людей, силуэты коней, очертания храмов и городов.

Он пробует себя в области театрального дела и набрасывает сцены своего «театра воображения». Он пишет теоретические трактаты и пытается выразить себя в плане философского размышления. И ненасытно пишет стихи, причем заметим, что литературные и теоретические опусы этого времени пишутся на двух языках, и это принципиально важно. Текстологи потрудились над сравнением русских стихов Кандинского и их немецких параллелей, и обнаружилось, что, скорее всего, стихотворения на двух языках писались параллельно. Имеет место не просто перевод с одного языка на другой, а попытка двуязычного мышления. А мышление двуязычного или многоязычного человека отличается от мышления того, кто знает только один язык — пусть и в совершенстве. Пространство мысли расширяется для тех, кто существует параллельно в разных языковых стихиях.

Кандинский — живописец разных стилей, теоретик искусства, двуязыкий поэт и театральный писатель — в свои сорок лет словно объят творческим неистовством и торопится высказаться о чем-то самом главном. А иначе зачем было прилагать столько усилий и работать сразу в пространствах разных искусств и разных творческих цехов?

Он нашел Слово, или Слово нашло его и просилось наружу.

В таких обстоятельствах размеренный творческий процесс немыслим, рациональное распределение своих сил и средств неуместно. В таких обстоятельствах приходится буйствовать, бросаться из стороны в сторону, испытывать себя в разных искусствах, рисковать и, так сказать, палить себя со всех концов.

Может быть, именно за такое безрассудное употребление всех своих сил по всем фронтам искусств Василий Кандинский высоко оценил — не удивляйтесь — Сальвадора Дали, когда познакомился с ним позднее, в 1930-е годы в Париже. Неистовый каталонец, дерзкий испытатель терпения Господня оказался почему-то почти близким нашему герою. Хотя, казалось бы, более несходных друг с другом людей и представить себе невозможно.

«СИНИЙ ВСАДНИК»

Трудно вообразить себе то внутреннее состояние, в котором пребывал Кандинский в предвоенные годы — в эпоху своего преображения. Наверное, он ощущал, что ему недостаточно всех тех творческих средств, орудий и языков, которые словно по волшебству дались ему в руки. Он —

создатель грандиозной «космологической» живописи. Он же в это самое время — театральный экспериментатор, создатель воображаемых синтетических сценических зрелищ. Он и литератор, автор замкнутых внутри себя, иррациональных словесных построений, которые мы условно именуем стихами. Притом он же еще и пробует себя в области философского теоретизирования, а именно: пишет свои первые трактаты о новом искусстве.

Его переполняет в эти годы удивительное, мало кому доступное переживание. Он чувствует, что несет людям Весть, он открывает новые пространства смыслов. Кандинский отчетливо сознает (а его друзья и единомышленники поддерживают это осознание), что он теперь — не замкнутый в узком кругу экспериментатор, а едва ли не общественный деятель.

Пожалуй, мало кто имел в истории искусств столь весомые права на такую внутреннюю убежденность в своей общественной миссии, как Кандинский. Поэтому нет ничего удивительного в том, что в 1910–1913 годах он активнейшим образом участвует в создании и деятельности известнейшего художественного объединения Германии и остальной Европы. Он вместе с Францем Марком был изобретателем самого названия этого союза новых художников — «Синий всадник» (Der Blaue Reiter).

Появилась даже легендарная история о том, что это название знаменитого проекта восходит к одной картине Кандинского из серии «мечтательных преданий старины», написанной еще в 1903 году. Она изображала всадника-рыцаря. Название «Синий всадник» написано на обложке альманаха по искусству, изданного Василием Кандинским и Францем Марком в мае 1912 года. Издатели сборника организовали до того две выставки в Мюнхене, которые были призваны продемонстрировать и обосновать принципы нового искусства. Вслед за тем большинство экспонатов этих экспозиций было показано на передвижных выставках в городах Германии и остальной Европы.

Для подтверждения и продвижения нового искусства было организовано сообщество художников, которое просуществовало до начала Второй мировой войны. Примыкавшие к «Всаднику» мастера образовали довольно разноликую и организационно аморфную массу единомышленников. Возможно, Кандинский и Марк специально хотели избежать той замкнутости и той жестковатой «немецкой дисциплины», которыми отличалась новаторская группа «Мост» в Дрездене и Берлине.

Создание «Синего всадника» было второй по счету попыткой включиться в общественную деятельность и продвигать новые идеи

искусства в социуме. До того, в 1909 году, Кандинский выступил в роли одного из основателей объединения под названием «Новое художественное объединение Мюнхена» (Neue Künstlervereinigung München). В качестве первого председателя этого объединения Кандинский организовывал выставки 1909 и 1910 годов (каким образом он находил время для этой деятельности в годы своей активной творческой работы — непонятно). Тут обнаружилось, что первая попытка решительно несостоятельна. «Новое художественное объединение» включило в себя немалое количество художников традиционных направлений, от академического реализма до мечтательного немецкого символизма. Радикальные поиски и эксперименты Кандинского вызывали несогласие и противодействие со стороны консерваторов и традиционалистов. В 1911 году Кандинский и Марк выходят из «Нового художественного объединения», работают над созданием своего сборника-альманаха «Синий всадник» и договариваются с издателем Райнхардом Пипером об издании своего детища.



Пейзаж с фигурами.

Начало 1916 г. Мюнхен, Городская галерея



С зеленой дамой. 1917 г.

Эскиз для картины на стекле. Частное собрание

Спустя почти двадцать лет Кандинский вспоминал о возникновении самого названия «Синий всадник» следующим образом: «Название было найдено нами за столиком в садовом кафе в Зиндельсдорфе. Мы оба любили синий цвет. Франц Марк любил рисовать лошадей, я рисовал всадников. Название родилось как бы само собой»^[57]. Трудно не заметить ироническую интонацию в этом пассаже. Впрочем, немецкие ученые как раз такие интонации обычно игнорируют и цитируют слова Кандинского как убийственно серьезные исторические свидетельства. Немецкое гуманитарное знание часто становится в тупик перед иронией. (Потому, кстати, так сложна судьба Гёте в немецкой филологии.)

Сама история внутренних напряжений, распада первого объединения и замысла второго объединения многократно описана, прослежена по документам эпохи и хорошо известна специалистам^[58]. Выставки и

альманах предъявили недоумевающей общественности наиболее радикальные художественные устремления Южной Германии и других стран. Там были представлены Аугуст Маке и Франц Марк, Василий Кандинский и Габриэла Мюнтер, Марианна Веревкина (как мы уже видели, немцы почтительно именовали ее «фон Верефкин», тогда как Алексей Явленский, также дворянского происхождения, фигурировал в списках выставок и публикаций как «фон Явленски»). Участниками проекта были также Пауль Клее, Альфред Кубин и некоторые другие мастера. В их числе находился также уже знаменитый в те годы Арнольд Шёнберг, который не только сочинял музыку, но и писал картины маслом.

В позднейшие времена, комментируя мюнхенские события предвоенных лет, Кандинский настаивал на том, что никакого формального объединения (то есть юридически оформленной организации) на самом деле не существовало. И это в самом деле было так. Термин «Синий всадник» употреблялся как общее обозначение для группы единомышленников, согласных и готовых выступать вместе на страницах одного издания и в помещениях одних и тех же выставок. Чтобы принять участие в выставках и попасть на страницы альманаха (который планировался на долгие времена, и если бы не война, то оказался бы долговечным), требовались только готовность участника и согласие организаторов — Кандинского и Марка. По этой причине участниками выставок «Синего всадника» оказались французы Анри Руссо и Робер Делоне, а также русские художники Давид и Владимир Бурлюки. Можно думать, что их отобрал для выставок сам Кандинский. Знаменательно, что фактические лидеры раннего авангарда Франции и России — парижане Матисс и Пикассо, москвичи Ларионов и Гончарова — в выставках живописи, организованных Кандинским, не участвовали. Их работы были представлены на выставках графики.

Выставка живописи затем отправилась в Кёльн и Берлин и до осени 1914 года, то есть до начала войны, успела посетить Бремен, Франкфурт, Гамбург, Будапешт, Осло, Хельсинки, Трондхейм и Гётеборг.

В 1912 году была собрана еще одна выставка под эгидой «Синего всадника». Она была посвящена работам на бумаге. Были выставлены акварели, офорты, рисунки, ксилографии Ганса Арпа, Жоржа Брака, Пабло Пикассо, Андре Дерена, Казимира Малевича, Пауля Клее. Чтобы уравновесить эту иностранную часть экспозиции (которая оказалась очень внушительной), были взяты произведения Марка, Маке, Кандинского и мастеров группы «Мост» (Кирхнер, Пехштайн, Нольде, Хекель).

Внушительного объема сборник и две крупные выставки с

одинаковым названием «Синий всадник» были призваны утвердить в текущей художественной жизни принципы нового искусства. Вступительный текст за подписью Франца Марка провозглашал, что задачей создателей проекта является показ «новейших явлений в живописи Франции, Германии и России и их связей с готикой и примитивом, с Африкой и великим Востоком, с подлинным народным искусством и искусством детей». Искусство новых художников объединялось по принципу своей всемирности; привычная цехово-сословная замкнутость художественного творения сметена могучим ураганом.

Интернациональные устремления организаторов и идеологов этого проекта были сознательными и настойчивыми. Кандинский и Марк обнаружили, что первый проект («Новое художественное объединение»), который должен был стать, по замыслу организаторов, именно группой новаторов, оказался укомплектован немецкими художниками, которые вовсе не желали разделять идеи и теории Кандинского. Как бы так устроиться, чтобы новаторы и экспериментаторы нового искусства участвовали в общем проекте, несмотря на свои неизбежные и очень горячие споры и междоусобицы?

Отсюда и концепция «Синего всадника»: объединить на страницах внушительного издания и в залах больших выставок главные имена начинающегося авангардного искусства (главные в понимании Кандинского, который имел свои представления о значении и достоинствах своих коллег). И при этом не подгонять всех и каждого под один аршин. Пускай все будут разными и даже несогласными по своим творческим установкам. Главное — они все новаторы.

На самом деле проект «Синий всадник» был провозвестником будущей интернациональной арт-сцены второй половины и конца XX века с ее принципиальной разнородностью. Ирония истории повернулась таким образом, что первый опыт всеевропейской выставочной и издательской деятельности в области изобразительных искусств развернулся в предвоенные годы и был фатальным образом прерван и уничтожен катастрофическими событиями 1914–1918 годов.

Август Маке и Франц Марк погибли в боях. Кандинский, Веревкина и Явленский были вынуждены уехать в Россию. Налаженные контакты и взаимодействие между художниками разных стран прервались.

Кандинский отправился в Россию, но в какую Россию он попал?

В СТРАНЕ БОЛЬШЕВИКОВ

ЧУЖОЙ СРЕДИ СВОИХ

В 1915 году Василий Кандинский возвращается в Москву, после того как осенью 1914 года ему пришлось уехать из Германии. Он имел паспорт Российской империи, и в военное время такой человек, находившийся на территории Германии, обязательно попал бы в лагерь для интернированных. Наш художник вовсе не желал себе такой судьбы. 1 августа 1914 года война была объявлена. 3 августа Кандинский вместе с Габриэлой Мюнтер уже ехал в Швейцарию. В ноябре он был в Москве. Немецкая подруга осталась позади: ей не было пути в Россию.

Как и другие подданные России, художник обязан был выехать и выехал на родину, но оставаться в воюющей России ему не хотелось, и он пытался в течение нескольких месяцев обосноваться в нейтральной Швейцарии и нейтральной Швеции, поскольку там и там происходили запланированные до того выставки и туда звали его друзья, знакомые и почитатели. Но все же пришлось в конце концов обосноваться в Москве и там жить. Он оказался заперт в России в 1915 году. До поры до времени он еще имел возможность посетить невоюющие страны. В 1916 году он встретился с Габриэлой в Стокгольме, и, по всей видимости, эта встреча была посвящена расставанию. Они не могли больше быть вместе. Революционный 1917 год приковал его к московскому жилью на пять лет.

И вот он живет в военной Москве, затем в советской Москве и наблюдает, и переживает, и у него радикально меняется личная жизнь, а картина мира перед его глазами в какой-то момент перестраивается. Как ощущает себя в Москве предреволюционных и революционных лет такой персонаж, как Кандинский? Какими глазами смотрит и видит реальность новой Советской Республики этот коренной московский интеллигент, ставший европейским интеллектуалом, уже имевший громкое европейское имя, уже корифей нового экспериментального искусства? Человек изощренный, сам писатель и поэт (а не только живописец), сторонник определенной философской позиции, а именно законченный идеалист с восторженной жилкой визионера — какими глазами он увидел советский

эксперимент?

Этот человек живет в центре большевистской власти с 1917 по 1921 год, то есть примерно пять лет он был «советским человеком». Он оглядывается вокруг себя; он посвящен в дела художественной жизни, он котируется наверху, его знают и Луначарский, и Наркомпрос, и ВХУТЕМАС. Знал ли о нем Ленин, мы в точности не можем сказать. Точнее, можем сказать, что Ленин его ни разу не обругал и не отзывался о нем дурно. Уже неплохо. Как говорится, мог бы и полоснуть.

В политическом руководстве Советской России о нашем герое имели некоторое представление. Другое дело, что вершителям судеб России было в это время не до него. Впрочем, имя мастера было известно деятелям Коминтерна, то есть главной международной революционной организации, которая готовила новую судьбу для всего мира. Имел ли Коминтерн какие-нибудь виды на Кандинского — это тоже неясно, хотя предполагать можно всякое, но об этом мы будем думать и соображать немного позднее.

Итак, читателю предлагается воображаемый эксперимент. Давайте поставим себя на место нашего героя и попытаемся посмотреть на революционную Москву, на революционную Советскую Россию глазами европейского интеллектуала Кандинского. Притом он — очень русский человек даже в своей неканонической религиозности (здесь, как мы помним, важен его интерес к неофициальной концепции «Третьего Пришествия»). Как бы то ни было, он есть не посторонний иностранец, он не Герберт Уэллс и не Джон Рид, интересующиеся удивительным и непонятным для Запада явлением на границах Европы и в просторах Азии. В Советскую Россию нередко прибывали в первые годы новой власти именно такие иностранные визитеры, которые фантазировали каждый на свой лад про революцию, коммунизм и Советскую Россию. Кандинский — это совсем другой случай. Он смотрит на свою страну и свой любимый город понимающими глазами, ибо это его страна и его город. Он именно понимающий наблюдатель — при всех странностях и отклонениях своей личности. И что же он видит, как он пытается понять то, что сваливается на него в 1917 году и далее? Какая картина России вырисовывается в глазах умного, знающего, творчески зрелого и гениального человека, когда он живет в своей квартире близ Зубовской площади, в Долгом переулке? Там стоит и сейчас немалый по размерам доходный дом, который был построен по заказу Василия Васильевича в 1913 году и был его собственностью вплоть до прихода большевиков к власти. Художнику оставили помещение для работы в его собственном доме, но хозяином он уже не был. Сегодняшний адрес дома Кандинского (или, если угодно, отнятого у

Кандинского дома) — улица Бурденко, 8.

Он иногда ходит по городу (когда в городе не стреляют) и наблюдает, говорит с людьми, слушает речи своих коллег, читает газеты и брошюры. Он активно участвует в художественной жизни, преподает или пытается преподавать. Он к тому же заядлый читатель и слушатель. Лекции и встречи людей искусства и литературы всегда были для него интересны, где бы он ни появлялся.

Он был внимательным и старательным наблюдателем реальной жизни и последних художественных и научных явлений. Он не сидел дома, если только не рисовал у себя в мастерской. Кандинский — уникальный пример интравертного созерцателя своих внутренних движений, который не сидит взаперти и постоянно общается с людьми искусства и литературы в масштабах значительной части Европы. В Советской России он жил примерно той же жизнью. В Москве все кипело, бурлило и перехлестывало через край. Вот всяком случае, когда уличные бои отгремели в начале 1918 года и насилие в столице превратилось в спорадические вспышки криминальных страстей и окол властного соперничества, тогда началась такая культурная жизнь, что только держись.

Разгорается гражданская война, по стране шагает хаос. Сибирь и Украина не подчиняются московским властям. Закавказье и Средняя Азия представляются многим потерянными навсегда. Позднее удалось вернуть в лоно коммунистической империи огромные и важные регионы, за исключением Прибалтики, у которой была своя особенная судьба. Время бурное и тревожное, несытое и опасное. И притом в Москве на каждом шагу — лекция, диспут, перформанс, выставка, новая книга, неожиданная сенсация. То Малевич удивляет всех и уезжает в Витебск, где происходят вещи небывалые, то Шагал приезжает из этого загадочного Витебска и привлекает к себе внимание москвичей (правда, далеко не такое сильное, как Малевич). Маяковский заявляет в очередной раз что-нибудь громкое, скандальное, увлекательное, возмутительное. Татлин удивляет своих собратьев новыми проектами, Родченко устраивает что-то поразительное. Лисицкий и конструктивисты вызывают шумную реакцию. Это происходит остро и нежданно, и все кипит. Мейерхольд и его группа служат причиной серии сенсаций, и Москва видит театральные постановки, которые приводят консерваторов в негодование, а молодые новаторы воодушевляются — хотя и они тоже любят кричать друг на друга и ругаться между собою. В общем, земля дыбом, мозги кипят, души мечутся и разрываются в своих телесных оболочках.

Когда в 1918–1920 годах наш Василий Васильевич появляется в своих

любимых местах Москвы, около Кремля, на Красной площади, он встречает там такие художественные сюрпризы, что ему остается только изумляться. Кремль и Красная площадь в это время — это царство Конёнкова, и там выставляются удивительные вещи. Мы их позднее вспомним. Это должно было оказаться большим потрясением для Кандинского и даже, вероятно, существенным фактором его биографии — эти скульптуры Конёнкова возле Кремля.

Москва живет бурной жизнью. Поэты сотрясают подмостки. Прозаики начинают публиковать свои первые советские книги. Замятин печатается, Бабель вызывает немного позднее сенсацию и скандал своей книгой о Конармии, но уже до того было понятно, о чем и как пишет Бабель. Что касается Маяковского, то его нельзя было не вспоминать на каждом шагу. Маяковский гремит, от него некуда деваться, он в газетах, он на сценах театров, он в аудиториях, он обсуждается, цитируется и вызывает разноречивые отклики. Вообще в художественной жизни Москвы и Петрограда в 1918–1920 годах первое, что бросается в глаза, — это присутствие Маяковского в разных ипостасях.

Из других поэтов на первом месте Александр Блок и все, что с ним связано. Блок — не москвич, но его поэма «Двенадцать» — это громкая сенсация в том измерении, где существует наш герой. А наш герой Кандинский — умница, талант, интеллигент, притом человек своеобразный. Он очень проницательный и зоркий человек, наш Кандинский; но он притом некоторым образом не от мира сего. В нем существует странное сочетание проницательности и отрешенности, неотмирности. Как получаются такие сочетания, об этом меня бесполезно спрашивать, да и другие люди тоже не ответят на вопрос, ибо тайна сия велика есть.



Обложка книги «Текст художника. Ступени». 1918 г.

Кандинский до того, в 1911–1913 годах, совершил свои удивительные прорывы, он открыл экспрессивную абстрактную живопись, живопись эсхатологическую, то есть повествующую о мире в процессе его преобразования. Преобразование начинается с катастрофы, с гибели. Такие картины, как знаменитая «Композиция VII» — это своего рода потоки катастрофических энергий, озаренные светом надежды. Возникли *картины ужаса и восторга*. А поскольку Кандинский сам догадывался или ощущал,

что он открыл новые измерения искусства, то в 1911–1913 годах он пребывал в *приподнятом состоянии духа*. Это видно по его стихам, письмам и картинам, по его театральным мечтаниям. Он сам понимал на свой лад, что в 1911–1914 годах с ним случилось чудо, он совершил прорыв, он нашел свой мир и свой язык для описания этого мира. Опять сошлюсь на «Композицию VII».

В конце 1914 года он не по своей воле и довольно торопливо отправляется в Россию, в 1915 году он поселяется в Москве на будущие пять лет, а это означает, что его встреча с революционной родиной, с Советской Россией происходит как раз на пике его *восторженного, приподнятого состояния*. Он отбывает из Мюнхена в продолжающемся апогее творческого подъема. До того он написал обширную серию своих экспрессивных абстракций в 1911–1914 годах и создал несколько театральных набросков (это своего рода сцены из воображаемого театра). И он написал довольно большой объем своих странных и загадочных стихов.

Почти весь 1914 год он пишет восторженные, патетические абстрактные полотна, полотна симфонические. Он уезжал из Германии без видимых признаков тревоги, дурных предчувствий. Его живопись 1914 года — это полнокровная абстракция, отмеченная переживанием полноты бытия. Среди картин 1914 года — «Картина с тремя пятнами» из собрания Музея Тиссена-Борнемисы (Мадрид) и восхитительно беззаботная абстрактная акварель из МоМА (Нью-Йорк) и внушительная, монументальная «Импровизация холодных форм» из Третьяковской галереи. Они все принадлежат именно к апогею его раннего абстрактного экспрессионизма.

Таким образом, никаких реальных тревог или тяжелых предчувствий в его картинах 1914 года мы не найдем. Он нашел свой патетический и мощный язык, и свой легкий порхающий язык, и описывал на этих языках свою иную реальность, и явно упивался этим. И в своих фантастических стихах и театральных сценах он также пытался обрисовать этот самый мир Третьего Пришествия, мир чаемого Царства Святого Духа.

Что происходит в мире политиков и генералов, императоров и сенаторов, революционеров, наркомов, командармов и прочих обитателей странного измерения, которому почему-то дается имя реальности, он явно не знал и даже, пожалуй, знать не стремился. Возбужденные и обозленные толпы на улицах и самостийно демобилизующиеся военные части, эти сотни тысяч вооруженных людей, которые едут и идут по России и пристреливают всякого, кто пытается их остановить либо вразумить или удержать от грабежей, пьянки и насилия; такого никто еще в России не

видел после Смутного времени времен царя Бориса и Григория Отрепьева.

Кандинский был вовсе не тот человек, чтобы понимать причины и последствия процессов. Он наблюдал житейский хаос, который всех перевернул и все перетряхнул. Константин Паустовский, в будущем относительно лояльный попутчик Советской власти, описал в своих книгах события 1917 и 1918 годов и жизнь в Москве как своего рода фантасмагорию, как бредовое видение воспаленного сознания. Паустовский постоянно пытался найти в этом бреде истории фигуры «новых людей», настоящих большевиков и благородных комиссаров. Читая сегодня эти страницы, видишь явные натяжки. Вдруг посреди кровавого безумия и тотального насилия появляется, как чудесный посланник из высшего мира, правильный красный командир или комиссар, настоящий большевик, спаситель России, и он наводит порядок, и восстанавливает справедливость, и останавливает кровавое безумие. Читаешь эти страницы и не веришь, ибо спрашиваешь себя: а откуда он взялся, этот умный и достойный человек? Откуда ему было взяться, если кругом — толпы остервеневших мстителей, малограмотные и свирепые «пузыри земли», рвань да пьянь земли Русской, которая поднялась дыбом и мстит кому-то и за что-то, не в состоянии осмыслить, кому и за что здесь мстят. Люди обезумели. Откуда в этом историческом бреде взяться благородному герою, который устанавливает порядок и смысл в пучине хаоса? Лукавит Паустовский.

В 1918 году Иван Бунин завершает свою дневниковую книгу «Окаянные дни», где никакого примирения с этим бредом и этим безумием нет и быть не может. Если мы почитаем Паустовского («Повесть о жизни») и дневник Бунина («Окаянные дни»), то сможем примерно представить себе, какую такую действительность видел Кандинский, который наблюдает то же самое в реальной жизни Москвы. Бунин не лукавил, писал то самое, что он думал о красной напасти. Отвращение и ненависть — обостряют ли они зрение писателя или замутняют его?

Нам надо понять, какими глазами смотрел на новую жизнь в Москве наш герой как таковой, что именно переживал и ощущал Василий Кандинский в 1917–1921 годах. А он наверняка видел и переживал не совсем то же самое, что видели и переживали Блок и Замятин, или Бунин, или Александр Бенуа, или Паустовский. Кандинский — специфический творческий человек, он потаенный человек, его волнуют открытые им миры иных измерений. Как нам приблизиться к нашему герою и заглянуть в его голову или душу?

В 1915–1916 годах он растерян, он пишет странные вещи. Он пробовал

писать реалистические пейзажные этюды, словно начиная сначала свою профессиональную работу, делал заказные работы и прочее. Годы приближения Революции и первых лет Советской власти для Кандинского — это именно годы растерянности. Он никак не может собраться с силами. Он пишет маленькие изысканные абстрактные акварели, как бы стараясь сохранить форму и упражняться в том языке искусства, который он нашел в годы своего Большого Прорыва. Он в иных случаях возвращается к жанру своих прежних, доабстрактных «исторических фантазий» с всадниками, дамами и царевнами, церковками и прочим условным театральным антуражем. В Третьяковке к этому разряду картин «растерянного и обескураженного авангардиста» принадлежит известная картина Кандинского «Святой Георгий и змей».

Живопись Кандинского после 1915 года — это именно *живопись растерянного человека*, который не понимает, что ему делать в искусстве и в какую сторону идти. Едва ли не единственная точка опоры, которая у него появилась, — это его новая, вторая семья. Пятидесятилетний корифей мирового искусства, уже официально разведенный (с 1911 года) с первой женой Анной, женился на семнадцатилетней Нине Андреевской, дочери генерала царской армии и студентке университета. Связанные с этой историей картины увенчиваются полотном «Москва. Красная площадь» 1916 года. Это картина свадебная и счастливая. Перед нами своего рода мир с растрепанными чувствами. Холмы и здания Москвы ходят ходуном, словно захмелели, закачались, замотали головами и собрались пуститься в пляс. На вершине пляшущего холма стоят двое, он и она, держатся за руки и смотрят на эту удивительную панораму, словно привидевшуюся в счастливом сне.

Позднее оказалось, что нашему герою очень повезло с Ниной Николаевной, хотя вообще-то подобные варианты личной жизни редко оказываются удачными. В зрелом возрасте мужчинам все-таки не рекомендуется связывать свою жизнь с прелестными девочками, которые им в дочери годятся. Это такое правило, которое подтверждается некоторыми исключениями, — и счастливое исключение выпало на долю Василия Васильевича.

Порадуемся за него. Ему достался счастливый билет в семейном строительстве. До того он имел дело с сильными, властными, самостоятельными женщинами, которые были сосредоточены на своих интересах и проблемах и не собирались жертвовать своей судьбой ради художника, хотя бы и гениального.

Как помнит читатель, первая жена Кандинского, Анна Чемякина, была

строгая и суровая эмансипированная женщина, на шесть лет старше своего гениального супруга, которого она, по всей видимости, с некоторой досадою считала неудачником и ненадежным человеком. Свадьба состоялась (напоминаю) еще в далеком 1892 году, молодой супруг был всего только подающим надежды юристом. Когда же его бросило в искусство, она этих фортелей никак не могла одобрить. Как можно быть серьезным современным мужчиной, будучи живописцем, она, вероятно, вообще не могла себе представить. Боюсь догадываться, но мне кажется, что она время от времени строго говорила ему: «Василий, перестань ребячиться!» Взаимное отчуждение двоих было неизбежным.

Немецкая подруга мастера, Габрэла Мюнтер, которая была рядом с ним с 1903 года, обладала талантом живописца и неудержимым стремлением реализоваться в искусстве. На этой почве и сблизилась 36-летний наставник мюнхенских учеников и его 25-летняя ученица и почитательница. Любовь к живописи и творческие амбиции сблизили их, и они же привели к отчуждению и расставанию. Каждый из двоих, по всей видимости, обнаружил, что занятия искусством и свое продвижение в деле искусства для него важнее, чем милый друг. Таким союзам не суждено быть прочными. Или они обречены быть условными и символическими, как союз Чехова и госпожи Книппер.

Нина Андреевская оказалась, несмотря на все опасности их союза, почти идеальной подругой художника. И не в том смысле, что она отказалась от собственного «Я» и посвятила себя боготворимому супругу, великому Мастеру. Девочка Нина оказалась хорошей ученицей Мастера, но такой ученицей, которая не имела амбиций. Она успела пройти часть курсов в Московском университете и была вполне способна довольно быстро вжиться в мир современного искусства и новейшей литературы. Она стремилась изо всех сил понять и осмыслить то, что делает и ее муж, и его единомышленники в Европе, и его не совсем единомышленники в России. Она оставалась заинтересованной и внимательной, благодарной ученицей всю свою жизнь и, несмотря на то что она как будто не писала картин и не рисовала вообще, оказалась превосходной зрительницей, ценительницей и самой лучшей публикой для той художественной среды, в которой действовал, развивался, менялся, метался, искал своих путей Василий Васильевич. Она гордилась его достижениями и открытиями и не чувствовала себя ущемленной, находясь на заднем плане. Ей радостно было быть рядом — хотя бы и позади. Каким-то образом этот подросток умел увидеть своего великого мужа юным, сказочным принцем. Она никогда не могла забыть, что при первой встрече была поражена его

сияющими голубыми глазами, которые словно излучали свет. Он был для нее и загадочным красавцем, и волшебником искусства, и мудрым учителем жизни. Удивительный брак. Даже хочется сказать, что таких браков не бывает, что это было слишком прекрасно, чтобы быть правдой. Не станем докапываться до теней и шероховатостей, от которых не гарантированы даже гениальные красавцы, нашедшие свою судьбу.

Кроме Нины остальное в России было худо, странно и кошмарно. Наш герой оказался в сложном положении. Тут была его первая родина, но он ее не узнавал, он сделался здесь едва ли не инопланетянином. Он растерян и не понимает, где оказался, куда ему двигаться и как быть. Условий для полноценного творчества у него нет. Он периодически вспоминает о том, что он абстракционист, и пишет беспредметные картины, а иногда пишет реалистические пейзажи и исторические фантазии с дамами, царевнами, церковками, всадниками итак далее. Возникают такие очаровательные вещи, как акварель «Иматра» из Пушкинского музея. Глядя на нее, мы с удивлением напоминаем себе, что этот милый сон о прошлом счастье написан рукой воинствующего абстракциониста. Там и кокошники, и цветочки в палисадничке, и расшитые переднички, и прочие детали театрального реквизита из того милого театра прошлых лет, который уже погорел и рухнул.

В это время Кандинский — сам не свой. Он не находит себя. Он сбит с толку. Отчего он сам не свой, и что такое с ним происходит? Он прямо никогда не формулировал и не рассказывал о своих пяти годах жизни в Советской России. Но, зная ситуацию, представляя себе его личность, можно примерно или гипотетически представить себе, что же такое он видит и ощущает вокруг себя в Советской России. Мы наблюдаем его личную жизнь и его двусмысленный статус в официальных учреждениях культуры, мы видим череду странных произведений «растерянного авангардиста» — от счастливой «Красной площади» до невнятных, непонятных и даже неуместных эстетских картин и акварелей с прекрасными дамами, святыми подвижниками, русскими крестьянами и прочими актерами кокетливого театра. И тут же — ученические пейзажные этюды московских улиц, площадей, словно Кандинский снова учится писать кистью или пытается не потерять профессиональные навыки. С ним что-то не так. С ним неладное творится. Он не в своей тарелке.

Притом Кандинский в Москве занимался преподаванием, он был экспертом и сидел в разных комиссиях советских комитетов, советов и прочее. В общем, внешняя канва его жизни как будто нормальна. Он профессор, он — почтенный классик нового неклассического искусства,

его приглашают в разные советы и комитеты. Вообще послужной список нашего героя в эти годы выглядит вполне солидно. Советская власть занимается, насколько это вообще возможно в труднейших условиях, реорганизацией учреждений культуры и искусства. До поры до времени в таких проектах считается необходимым участие именитых мэтров. В качестве такого «глубокоуважаемого шкафа» Кандинский поставил свою подпись под решениями о реорганизации двадцати двух провинциальных музеев России. Разумеется, в годы гражданской войны эти решения обречены были оставаться на бумаге. В 1920 году он получил звание профессора Московского университета — своего рода насмешка судьбы. Реально поработать в университете ему не довелось. В следующем году создалась такая новая институция, как Академия художественных наук. О судьбе этой организации здесь приходится умолчать, ибо Василий Васильевич был назначен вице-президентом этого учреждения в те самые месяцы и дни, когда собирался уезжать из страны и думал более о том, как попасть в Европу и чем там заниматься.

На бумаге карьера Кандинского в новой России выглядит вполне внушительно, на деле результатов не видно. Студенты-художники новой советской складки с недоумением смотрели на элегантного господина с аристократическими манерами и пенсне на носу. Новая поросль студентов слушала его странные и вдохновенные речи. Мало ли кто отличался в те годы удивительными речами и фантастическими проектами. Филонов обещал своим студентам научить их рисовать не хуже, чем это делали Леонардо да Винчи и Микеланджело. Малевич — тот вообще возносился в космические дали, когда начинал вещать свои идеи. Кандинский был одним из многих чудаков на фоне удивительной новой жизни. Так это выглядело снаружи.

Мы знаем его картины, его наброски этих лет, с 1915 до 1921-го. И это именно произведения человека, который растерялся и не знает, в какую сторону идти. За несколько лет до того он нашел свой путь, свою линию грандиозного визионерского беспредметного живописания 1911–1914 годов. И вот он в России, в неведомой и непонятной новой России, эта Россия сначала воюет в мировой войне, а потом переживает революцию, и как теперь понять, где он оказался, наш герой?

Отчего с ним творится неладное? Он в разладе, и он в тупике прежде всего потому, что две его родины сражаются друг с другом. Он — порождение России, к тому же в какой-то мере порождение российской потаенной религиозности (неофициальной религиозности). Он — собеседник, ученик и знаток русской словесности и живописи Серебряного

века, он связан с создателями новейшей русской художественной культуры и большой мысли от Владимира Соловьева и Дмитрия Мережковского до Андрея Белого, Рериха и «Мира искусства». Это его первая любимая мать-родина. Здесь он приучился к большому русскому делу — мистическому духовидению в варианте Серебряного века. И есть вторая мать-родина. Это сфера самоуглубленной немецкой мысли, это германский гений от Ницше до Клагеса, от Рильке до Томаса Манна.

Ближайшие друзья Кандинского в Европе — не только Алексей Явленский и Марианна Веревкина, русские патриотические космополиты и странники духа. Это еще и удивительный мечтатель и странник Франц Марк, и новая поросль немецкого авангарда. До 1914 года Василий Кандинский пытается организовать большой проект (выставочный и издательский) по имени «Синий всадник». А это был именно проект создания нового всемирного искусства новых художников Запада и Востока, это интернациональный проект по объединению новой авангардной духовности.

И вот он видит, что эти усилия провалились и две его родины сражаются друг с другом. Он на самом деле стоит, как творческая личность, на двух ногах, одна нога — Россия, а другая — европейская Германия и весь германский мир, если считать и его австрийские ответвления. (Рильке и Гофмансталь, эти частые гости в Мюнхене, — характерные представители австрийского ответвления германизма в искусстве и мысли.)

Представьте себе, что вы стоите и ходите на двух ногах, и вдруг эти ноги начинают враждовать друг с другом и даже нападать друг на друга. Одна нога пытается ударить другую ногу, да побольнее. Тут поневоле растеряешься и зашатаешься.

Василий Кандинский в Москве оглядывался окрест себя, и ему делалось нехорошо. В России творилось что-то невообразимое.

Ленин называл революцию «праздником униженных и оскорбленных». Этот самый праздник описали и друзья большевиков (такие как Паустовский), и их враги (прежде всего Бунин). В одном пункте эти описания сходятся. Поэты и художники изображают карнавал и издевательское действо по разрушению старого несправедного мира новыми героями — и это герои определенного типа. Главный герой живописи, театра, поэзии и даже архитектуры России в 1918–1925 годах — это бунтующий маргинал, идейный бандит, а также революционный шут.

Кандинский, отрешенно-возвышенный наблюдатель мирового пожара, встречается с таким типом сознания, с таким мировидением, которых он до тех пор не видал, не встречал и не мог даже догадываться, что подобное

существует. Нам сейчас важно понять обе стороны этой встречи.

СВЕТОНОСНЫЙ ПРИШЕЛЕЦ

Кандинский оказался в России на второй год войны, в 1915 году, и он отправлялся на свою первую родину в эйфорическом состоянии. Это видно по его картинам и его текстам. Его переполняет восторг открытия. Он нашел свой новый неизобразительный язык после полутора десятков лет опытов и экспериментов. С 1910–1911 годов в его живописи возникает целый поток изумительных полотен и акварелей. Они бывают грозные и величавые, бывают лирические и певучие. Они мощные и мускулистые, они тонкие и легкие. Они всякие. И они пронизаны тем ощущением или переживанием, которое мы условно связываем с идеями или интуициями *Третьего Пришествия*. Светоносный и животворящий Дух насыщает эти работы, и это накладывает на них печать особого рода. Они счастливые, они восторженные, они пугающие и страшные, а прежде всего они передают полноту такого совершенного бытия, в котором скверна и ничтожество, мерзость и негодность земной жизни преодолены. Кандинский явно верит в то, что он нашел язык, который преодолевает ограничения и негодность земной жизни и реальной действительности.

В 1911–1914 годах он обрел наконец, после длительных и изнурительных поисков, свой светоносный и просветленный язык, язык озарений и онтологических прозрений. Он уверился в том, что дело живописца — откликаться на послание света, духа, высшего смысла, и потому полностью пожертвовал визуальной достоверностью или оптическим сходством изображения с чем-нибудь жизненно несомненным.

Возникновение этой серии абстрактных работ 1911–1914 годов было, с точки зрения истории искусства, главным событием и центральным открытием всей творческой жизни Василия Кандинского. Случилось его спасение. Мы знаем, как ревностно и как безответно он искал до того способов для воплощения своих духовидческих озарений в своей живописи.

Кандинский был долгое время крайне неуверенным в себе и напряженно ищущим выхода молодым талантом. Мы знаем его настроения и душевные обстоятельства в середине 1890-х годов, около 1900 года. Особенно в письмах близким друзьям, а более всего Николаю Харузину молодой Кандинский неустанно описывал неблагополучие своего бытия и свои неутоленные стремления к истине и смыслу. Он отличался тем

свойством поколений конца XIX века, которое было названо испанским мыслителем Унамуну «трагическим чувством жизни». Обстоятельные, подробные самокопательские письма Харузину и другим адресатам откровенно обрисовывают эти состояния молодого и страдающего от несовершенств мира начинающего художника.

Собственно говоря, его судьбоносное решение отказаться от своей прежней жизни, полностью поменять судьбу и расстаться с надежной профессией и положением в обществе и стать художником, то есть человеком неясного статуса и сомнительного социального положения — само это решение в высшей степени знаменательно. Он искал выхода из кризиса. Чтобы отказаться от своей прежней профессии, от своей устроенной жизни и пуститься в плавание по бурным и опасным волнам искусства — это случай исключительный. И сам этот отказ от себя прежнего и этот уход от прежней судьбы говорит о том, что молодой человек тосковал и ощущал неправильность своей жизни. Он что-то искал в искусстве. Думается, что искал спасения и избавления от какой-то черной дыры, от ощущения глубокого недовольства, от «трагического ощущения жизни».

Самое удивительное в том, что Кандинскому удалось найти спасительный выход. Какое-то чудо свершилось с ним в 1910–1911 годах. Он открыл способ запечатлевать светоносный и духовный мир, не подвластный тем свойствам материального мира, которые его так угнетали и мучили. Он испытывал в предвоенные годы восторг и упоение, переживание открытых горизонтов, торжественное хоральное ощущение своего слияния с огромным космическим мирозданием. И он пишет свои картины именно про это. Он нашел выход из своего длительного тупика, он освободился от той тягостной маяты реальности, которую так досадливо и подробно описывал в своих воспоминаниях и своих письмах (возможно, даже досаждая адресатам долгими описаниями своих помыслов и переживаний).

Нет сомнения в том, что маэстро приехал в Россию в 1915 году, неся в себе те самые ощущения полноты бытия, эйфорического владения главными смыслами мироздания, которые буквально сверкают или светят нам из этих картин предвоенных лет. И мы примерно догадываемся, как и откуда он почерпнул это свое эйфорическое состояние. По правде сказать, природу вдохновения и озарения еще никому не удалось описать или истолковать убедительно. Но мы в общем знаем те источники в искусстве и литературе, которыми наш мастер напивался в течение примерно двух десятков лет. Мы можем довольно уверенно сказать, чем жил Кандинский,

что у него творилось в душе.

Он обитал в Мюнхене с 1896 года и оттуда разъезжал по Европе и приезжал в Россию множество раз. Музеи Германии, Франции и Италии он знал основательно, новейшие течения прослеживал старательно, с последним словом авангарда знакомился буквально в момент появления этого искусства на публике — в Париже, Берлине, Москве, Дрездене и Мюнхене. Он создавал свой новый беспредметный язык и очень отчетливо видел, знал и переживал ту художественную революцию, которая в это время разворачивается в Германии, Франции и России.

Близким другом, братом и единомышленником Кандинского стал Франц Марк. Этот большой и ладный мужчина с трубкой в зубах, с большим рюкзаком за плечами и в сопровождении большой лохматой собаки (такой же спокойной, сильной и дружелюбной, как ее хозяин), представлял собою странное зрелище в урбанистическом окружении беспокойного и взвинченного Мюнхена в первые годы XX века. Впрочем, Франц Марк старался проводить свою жизнь не в городе, а в лесах и горах от Баварских Альп до Тироля. Там он был у себя дома. Картины, которые он писал, посвящены какой-то божественной жизненной силе, энергии жизни, которая пронизывает деревья, почву, воды и обитателей этого первобытного мира — лис и оленей, тигров, лошадей и прочих существ природы. В тех случаях, когда Марку доводилось писать людей, он писал их в природном окружении и помещал их в тот же самый водоворот живой природы, напряженной и мерцающей стихии живой жизни. Он обладал даром видеть колебания среды и напряжения биополей вокруг деревьев и камней, животных и людей. Вот это его и волновало прежде всего, а всякие тонкие тонкости и умные умности о жизни и духовности не особенно его волновали. Это притом, что он был по жизни тонкий и проницательный человек. Но именно умные люди умеют не мудрствовать лукаво.

Разумеется, среди лучших мастеров Германии и Европы одно из первых мест занимал Август Маке из Кёльна. Кандинский и Марк следили за ним с изумлением и восхищением.

Маке пытался, и не без успеха, совместить изысканный вкус французской живописи с проникающей, мистически действенной силой немецкой колористической традиции. Мастер из Кёльна насыщает свои картины пылающим, тлеющим, загадочно напряженным или озадачивающе пылким цветом. И потому нам, зрителям, неизбежно кажется, что его гуляющие в парке девушки или прохожие на улице города погружены в какую-то духовидческую мистику, в события волшебного рассказа о великих вопросах бытия. Полыхание, мерцание или мягкие переливы

изумительных горячих и холодных тонов сами по себе способны устранить всякие помыслы о бытовой реальности. Реальность задействована для того, чтобы отослать нас, зрителей, в непостижимую область духовных горений и переживаний.



Зал Кандинского на XIX Государственной художественной выставке в Москве.

1920 г.

Кандинский — носитель и обладатель всего этого нового художественного опыта. Он ощущает свою причастность к общему великому делу. Он — не просто живописец и литератор, он еще и деятель искусств в широком смысле слова. В частности — он организатор нового сетевого (то есть в данном случае горизонтального, не иерархического) художественного сообщества «Синий всадник». Это был проект, подразумевавший и издательскую программу (прежде всего издание альманаха «Синий всадник»), но также и выставочную программу широчайшего размаха. Кандинский и Марк и другие вознамерились создать интернациональное, всеевропейское движение новых авангардных духоискателей и визионеров. И в этом проекте было дано место не только прямым единомышленникам Кандинского, то есть Марку и Маке, но и

новым французским художникам, и русским новаторам вроде Ларионова и Гончаровой.

Отношение Кандинского к парижским новаторам раннего авангарда было осторожным и сдержанным. Уже около 1910 года образуется главная линия раскола и разлома в Париже: это мягкий и дружелюбный вариант Матисса, с одной стороны, и жесткий, вызывающий «бойцовский» вариант Пикассо. Кандинский сдержанно на них посматривал, поскольку полагал, что парижане — чересчур формалисты, то есть делают опыты в области чистой эстетики. Ему же требовалось более отчетливое содержание, он мечтал об искусстве больших смыслов. Он подозревал, что новые парижские авангардисты не думают о духовном наполнении своей живописи, о «разговоре с Богом». Кандинский был уверен, что искусство создается ради великих тайн Бытия. Французы, в его понимании, явно уклонялись от этой миссии. Они грешили эстетизмом и шикарным, сенсационным новаторством. Но игнорировать парижскую ветвь авангарда было невозможно в любом случае.



Плакат юбилейной выставки Кандинского в Дессау.

1926 г.

Настоящий живописец — он как губка или как электрический аккумулятор. Он впитывает в себя то, что он видел, пережил, ощутил как почти свое или даже не свое, но очень нужное ему. В его зрительной памяти хранятся сокровища, откровения, озарения и целые миры. Завидуйте — но пожалейте художников. Им нелегко. Их распирает изнутри и давит снаружи то, что они носят внутри и на своих плечах.

Кандинский прибыл в Москву в 1915 году и оказался через два года обитателем и гражданином Советской России как раз тогда, когда он был переполнен вдохновенным переживанием обретенного богатства. С ним были его великолепные, роскошные, мощные, нежные, удивительные абстрактные полотна эпохи прорыва — последних трех или четырех лет. С ним были, в его внутреннем арсенале были картины новых мастеров России, Германии, Франции.

Другой бы на его месте просто лопнул от переполняющих душу сильных чувств и от того переживания великого поворота в искусстве, который происходит в Европе и России и в котором живопись самого Кандинского должна и имеет полное право занять видное место. Он оказался в Москве как представитель великого и могучего нового искусства, и его уверенные, разнообразные, отважные композиции 1914 года подтверждают такое предположение о настроениях, о внутреннем состоянии нашего мастера.

Кроме прочего, он еще и литератор, поэт, театральный новатор и изобретатель нового абсурдистского театра. Он пропитан философскими и поэтическими формулами своих русских, немецких и французских собратьев. Он читал мистические стихи Владимира Соловьева, отсылающие нас к метафизическим истинам и предрекающие встречу с новыми истинами. Соловьев верил в то, что ему предстоит встреча с Душой Мира, с космической сущностью. Кандинский понимал эти устремления и искал и находил в разных странах носителей и искателей новой духовности, визионеров и свидетелей духовных энергий. Кандинский знал и ценил Дмитрия Мережковского и Зинаиду Гиппиус. Вообще культура богоискательства и духовидения была ему интересна и близка, и он был глубоко в нее посвящен.

Сергей Николаевич Булгаков, бывший марксист и профессор политэкономии, был соучеником Кандинского по Московскому университету. Отвернувшись от материализма и обратив взгляд в сторону христианского мирозерцания, он стал работать после революции 1905–1907 годов в области моральной философии. Главные идеи его новой

философии пришли к нему примерно тогда же, когда Кандинский открыл свой новый мир жизни и света. В эти самые предвоенные годы Булгаков принялся говорить в своих книгах и статьях о том, что духовное начало, или Бог, вовсе не исчезает из мира тварной материи, а совсем напротив, реальный мир и есть обиталище Божественного Духа. Он сам, Булгаков, называл свой тип мышления *религиозным материализмом*, хотя в строгом смысле слова это вряд ли верно. Вероятно, такой тип мышления следует называть пантеизмом или неопантеизмом.

За удивительными абстрактными картинами Кандинского 1911–1914 годов стоит, таким образом, целая панорама духовного и творческого опыта, а именно духовидческие и богоискательские усилия начала века в России и Германии.

Кандинский причастен к кругу Штефана Георге в Мюнхене, то есть к группе поэтов и мыслителей, которых с давних пор именуют «мюнхенскими космистами». Сам Штефан Георге не стал большим поэтом, но его дом и его личность были центром притяжения для заметной и влиятельной группы искателей духовных начал.

Komm in den totgesagten Park und schau.

Приди же в парк, объявленный умершим. Осмотрись.

Эта первая строчка из стихотворения Георге «После сбора урожая» формально является пейзажной зарисовкой. Там написано вроде бы про лужайки, деревья, цветы — не так ли? Георге много раз берется за эту тему, но его пейзажные стихи — это стихи с двойным дном. На самом деле он визионер, и он описывает не реальные прогулки в садах и парках, а переживания души в райском вертограде. Благоговейные и молитвенные интонации указывают на то, что речь идет о «садах жизни», о трансцендентном измерении духовного пребывания.

Вокруг Штефана Георге группируются его почитатели и единомышленники, люди пантеистических устремлений. Все они духовидцы, как на подбор. Самым ярким из мюнхенских космистов был, как считается, Людвиг Клагес. В 1913 году появляется его книга «Человек и земля» — визионерское изображение вездесущей жизни, поэтическая картина духовной энергии, пронизывающей природу, космос и человека.

Идеи, которые культивировались в кругу Георге, исследователи стали позднее именовать «биоцентрическими». Сей термин не лучше и не хуже большинства терминов гуманизма; он крайне условен и

проблематичен. Как бы то ни было, мы имеем в начале века самое заметное в Южной Германии и Австрии сообщество философствующих литераторов, сосредоточенных на проблемах «неистребимости жизни», имеется в виду жизнь как реализация духовных энергий. Клагес настойчиво и регулярно выступал на эту тему в той самой среде, в которую был вхож и Кандинский. В 1922 году, уже в Веймарской республике, Людвиг Клагес обобщил и издал свою философию в книге «О космогоническом Эросе». Понятие эроса здесь применяется в платоновском смысле, как сама сила жизни, божественная энергия созидания. В сущности, картины Кандинского в его годы прорыва, годы озарения изображают именно «космогонический Эрос».

Главное достижение немецкоязычной поэзии начала XX века — это творчество изумительного Райнера Марии Рильке. Он был ближайшим единомышленником мюнхенских космистов, при том что масштаб его таланта сильно превышал те границы, которые были поставлены поэтам и мечтателям вроде Штефана Георга и Людвига Клагеса. Рильке был способен придавать своим духовидческим и богоискательским устремлениям поразительно проникновенные формы. В своем цикле «Часослов» (эти стихи опубликованы в 1905 году, а написаны в предшествовавшие годы) он обращается к Богу с молитвенными интонациями, причем одна из трех книг этого сборника написана от лица воображаемого русского православного монаха, к тому же еще и иконописца.

Эти молитвенные воззвания не содержат в себе просьб или молений в прямом смысле слова. Монах-иконописец разговаривает с Отцом Небесным по душам. Он рассказывает о своих помыслах и чувствах, он радуется жизни и думает о загадке смерти.

*Ich kreise um Gott, um den uralten Turm, und ich kreise jahrtausendlang;
und ich weiß noch nicht: bin ich ein Falke, ein Sturm oder ein großer Gesang.*

Божественное присутствие воплощается чаще всего в растительных объектах, и Божество видится в виде дерева, цветущего поля или покрытой лесом горы. Особенно удивляет доверительная и доверчивая теплота интонации. Рильке бывает трагичным и говорит о своих потрясениях и о страшных тайнах бытия, прежде всего о смерти, но он всегда полагается на Бога, как дитя полагается на взрослого и мудрого отца.

Вы спросите, зачем и по какой причине снова перечисляется здесь та же самая, уже до того описанная литературная и художественная обойма?

Именно потому и по той самой причине, что такой художник, как Кандинский, воистину подобен губке. Или, если угодно, электрическому аккумулятору. Те высокие достижения нового искусства, новой мысли и новой литературы, которые наполняют внутренний мир Кандинского, — это как электрический заряд, накопившийся в творческих «батареях» мастера. Это и есть то самое электричество, которое дает разряд в виде шедевров живописи, поэтического искусства и театральных экспериментов.

Многие стихи Рильке передают нам не вразумительные понятия, а ощущение транса и своего рода панического счастья соприкосновения с райским измерением. Рильке пишет постоянно как бы в жанре доверительного общения с Богом. Это трансовые моления. И они, в известном смысле, абсурдны. Хотя как будто говорит разумный человек.

Но он говорит странности. Язык еще лепечет, слова по инерции произносятся, но мы ощущаем, что приближается та самая полнота бытия, когда и слов не нужно. Как скажет поздний Рильке, «каждый ангел ужасен». Такова главная задача и главная содержательная проблема Рильке. Думается, что именно за это любили Рильке такие разные художники, как Кандинский, Цветаева и Пастернак, да и другие тоже.

Видеть живую жизнь вокруг себя, доверчиво беседовать с Творцом мироздания и при этом задавать своему собеседнику, предвечному Отцу, самые трудные и мучительные вопросы человечества — эта миссия Рильке делала его, в глазах Василия Кандинского, родственной душой и собратом по творческому делу. Кандинский был уверен в том, что фундаменты его искусства прочны и лучшие силы литературы и живописи Европы и России подкрепляют те живописные опыты, которые он делает в годы своего взлета к вершинам искусства. Он прибыл в Россию в состоянии высокой творческой заряженностиTM.

Здесь нельзя не упомянуть связь искусства и умонастроения Кандинского с эзотерическими школами и учениями, которые поднялись на дрожжах, брошенных в благодатную почву проповедью Елены Петровны Блаватской, начиная с 70-х годов XIX века. Именно в начале семидесятых годов она поселилась в Нью-Йорке после не совсем удовлетворивших ее попыток насадить свое учение в Лондоне. Современником Кандинского и собеседником был Рудольф Штайнер, отчасти продолжатель, а отчасти и антагонист Блаватской.

Елена Петровна была настолько подвержена восточным влияниям, что в конце 1870-х годов даже перенесла свою деятельность в Индию и основала свой институт эзотерики и свой фонд на родине буддизма. Штайнер, как известно, осторожно и даже отрицательно относился к этому

культу восточной эзотерики в кругу Блаватской, и он скорее делал акцент на таких предшественниках, как средневековые христианские мистики (особенно Иоахим Флорский) и Иоганн Вольфганг фон Гёте, который интересовался оккультными знаниями и сверхчеловеческими способностями среди людей. И это не потому, что Гёте был плохим материалистом или не материалистом, а потому, что он был, так сказать, ненасытным материалистом, и ему было мало того приземленного материализма, который проповедовался более всего в XVIII и XIX веках. Для понимания этого знакомства художника с философом важно то, что Штайнер ценил ту линию в христианском мистицизме, которая связана с концепцией «обожения мира», с идеей духовного преображения грешной материи. Мы условно обозначаем эту концепцию как идею Третьего Пришествия. Кандинский, как справедливо утверждают современные исследователи, разделял эту концепцию и очень тянулся к тем художникам, поэтам и мыслителям, которые были созвучны этому учению о присутствии духовных энергий здесь и сейчас, в нашей земной жизни. Именно этим и объясняется его энтузиазм по отношению к живописи Марка и Маке, его преклонение перед Соловьевым и Булгаковым, его связь с «мюнхенскими космистами» и тому подобными творческими людьми.

Кандинский встречался со Штайнером, посещал его лекции в тот самый период, когда происходит его великий прорыв к новому искусству в 1911–1913 годах. В библиотеке Василия Васильевича имелся немецкий перевод книги Блаватской «Тайная доктрина», перевод конца XIX века. В своей книге «О духовном в искусстве» Кандинский отдает дань теософии и антропософии Блаватской и Штайнера. Он называет учение теософии одним из важнейших рычагов, которые повернули мысли и творчество европейского культурного человечества от старого позитивизма к новым исканиям духовных начал.

Искусствоведение и культурология длительное время не торопились осмысливать эти связи абстрактного искусства с новыми эзотерическими школами конца XIX и начала XX века. Дело в том, что в первую половину века всякого рода оккультизмы ассоциировались с нацистскими мистическими исканиями. Притом нацистские искатели арийских духовных тайн пытались привлекать к себе и ангажировать в том числе и мюнхенских космистов (в особенности самого талантливого из них, то есть Клагеса). И Штайнеру тоже давали понять из Берлина, что он мог бы поставить свою школу духовных исканий на службу национал-социализму. Он осторожно уклонился от этой сомнительной и небезопасной чести.

Как бы то ни было, гуманитарные науки опоздали с разработкой этой

темы — Кандинский и оккультизм (в виде теософии или антропософии). Тема была скомпрометирована нехорошими связями. Зато с 1960-х годов эта тема стала одной из главных в искусствоведческих работах в данной области. И сегодня мы постоянно читаем и слышим, что духовный багаж Кандинского состоит главным образом из идей Блаватской и Штайнера. Это сомнительные утверждения.

Эти самые идеи тоже были в его духовном багаже, но именно тоже были, а не прежде всего были. Кандинский уважительно указывает на теософию в своей книге «О духовном в искусстве», и было бы странно, если бы он этого не сделал. Теософия и антропософия были у всех на устах. Но дело в том, что его духовный багаж обширен. Теософия Блаватской и антропософия Штайнера были одной из составных частей в замечательном обилии творческих усилий, живописных открытий, поэтических прозрений.

Наконец, есть еще одна фигура, которая до сих пор никогда не упоминалась в связи с Кандинским. Это Томас Манн. Я убежден в том, что это имя также имеет отношение к тому созвездию немецких и русских имен, которые имели значение для Кандинского. Именно в 1911–1914 годах, в удивительное время прорыва к новым формам искусства, Томас Манн находится в Мюнхене, и он посещает те самые круги, которые были открыты и для Кандинского. Томас Манн общается с Клагесом и Штефаном Георге, видится с русскими художниками в Мюнхене.

В новелле «Тонио Крегер» описывается мюнхенская жизнь молодого писателя, который ищет себя и пытается понять, куда идет искусство и литература нового века. Такова вообще тематика ранних мюнхенских новелл Томаса Манна. В частности, «Смерть в Венеции» — это именно развернутое размышление о будущем искусства, которое оказалось на перепутье. Если сильно упрощать дело, его герои, люди искусства, подвергают сомнению искусство старого мира, искусство правильных разумных буржуазных людей, которые любят реализм, материализм, академизм, высокую культуру и прочные нравственные устои. Впереди у искусства — слом, взрыв, экстаз, проникновение в запретные сферы духа и эксперименты по разрушению устоев. Искусство в прежнем виде, искусство разумных и правильных людей западной культуры, более не удовлетворяет молодое поколение художников. Позднее эта тематика будет подытожена и увязана в единый блок в массивном философском романе «Волшебная гора».

Говорил ли Томас Манн с Кандинским на эти темы? Мы в точности не знаем и документальных подтверждений не имеем. Но никто не запрещает

нам догадываться. Существенная зацепка — это сцена разговора молодого немецкого писателя с русской художницей Лизаветой Ивановной в новелле «Тонио Крегер». Напоминаю мизансцену. Обуянный новыми идеями молодой писатель (очевидно, альтер эго самого Томаса Манна) приходит в мастерскую этой художницы с «симпатичным лицом славянского типа», в измазанном красками рабочем халате. Она поит его, естественно, чаем, а он горячо излагает ей основы своей эстетики вдохновения, эстетики экстаза, эстетики всепроникающей творческой энергии, которая опрокидывает все предрассудки традиционного искусства.

Думается, что в лице этой самой Лизаветы Ивановны отразились впечатления Томаса Манна от двух женщин. Одну он встречал лично, о другой слышал. Он лично встречал Марианну Веревкину, а от Кандинского слышал о близкой ему женщине, которая фактически заменила ему мать. Это была его тетка по матери, Лизавета Ивановна Тихеева, которая и учила его немецкому языку, и читала с ним разные книжки, и рисовала вместе с ним. Художница Лизавета Ивановна в новелле Томаса Манна появилась, как мне кажется, как своего рода контаминация двух персонажей — реальной Марианны Веревкиной и описанной Кандинским женщины, заменившей ему в детстве мать.

Не приходится сомневаться в том, что наш герой отправился в Россию в апогее своего новообретенного самосознания. Кандинский приехал в Москву в 1915 году во всеоружии. Он победил своего дракона, он отряхнул со своих ног воспоминания о тяжелых годах неуверенности и невнятности, тяжелой неудовлетворенности молодых лет. Он переформатировал свое «трагическое ощущение жизни» (выражение Мигеля де Унамуно) в ощущение онтологической полноты, он создал свой свод шедевров 1910–1914 годов. И это громкое высказывание, этот громогласный манифест нового мощного одухотворенного искусства совмещались и умножались для Кандинского симфонией тогдашнего молодого авангарда — французского, немецкого и русского.

За своими плечами он ощущал всю силу новой живописи, поэзии и философского визионерства России и Европы. Он жил интенсивной творческой жизнью в предыдущие двадцать пять лет и накопил огромный багаж. Он ощущал за своими плечами присутствие Соловьева и Мережковского, Булгакова и Блока, Рильке и Клагеса, а может быть, и Томаса Манна. Он знал или ощущал, что на его стороне — новые эзотерические учения и новая живопись Германии, Франции и России. Новая литература и новая музыка — они тоже с ним. Здесь мы имеем в виду опубликованную ныне переписку Кандинского с Арнольдом

Шёнбергом.

В 1911 году Кандинский обращается к Шёнбергу, восторженно приветствует его новое музыкальное искусство, то есть поддерживает шёнберговский проект расширения музыкального поля за счет диссонансов. До 1914 года, когда переписка прервалась, написаны десятки писем Кандинского Шёнбергу и Шёнберга Кандинскому. Эта переписка посвящена более всего практическим и бытовым вопросам. Они обсуждают участие Шёнберга в альманахе «Синего всадника» и демонстрацию картин Шёнберга на выставках под эгидой «Синего всадника». Они договариваются о встречах и обсуждают события художественной жизни. Они обмениваются мнениями о новом искусстве, они пытаются теоретизировать. Они оба согласны с тем, что музыка и живопись должны найти новые пути для развития и новые пространства для своей реализации. Они пытаются понять, почему им так близко искусство друг друга.

Кандинский заявляет, что ему близка музыка Шёнберга, а Шёнберг приветствует картины Кандинского (беспредметные). Они обсуждают вопрос о том, можно ли видеть в беспредметной живописи некую параллель к музыкальному искусству диссонансного типа.

Вдаваться в их аргументы и прочие подробности мы здесь не станем. Как объяснить рационально связь или внутреннее единство живописи и музыки — об этом многие думали, в том числе и Кандинский, но объяснения все-таки не нашли. Для нас важнее другое.

Письма Кандинского к австрийскому композитору и теоретику — это *письма счастливого человека*. Это письма уверенного и не сомневающегося в своей правоте художника, который твердо уверен в том, что в мире искусства теперь есть главная движущая сила, что во всех искусствах произошла революция и он сам, Кандинский, — полноправный участник и один из предводителей этого нового отряда творческих людей, которые делают свое дело в разных концах Европы, в разных видах искусства. Поэзия, живопись и музыка преобразились. Наступила новая эпоха художественного творчества в разных видах искусства. И в этом преображении искусств он сам, Кандинский, принимает живейшее участие. Письма Кандинского — это письма уверенного в себе человека. *У него душа поет в этих письмах.*

Он нашел себя, и он публично готов объявить граду и миру свое новое искусство, которое произрастает из таких корней и питается такими соками. Он полон энергии и уверенности. Он не сомневается в том, что он есть часть новой могущественной силы, новой культуры духа, он живет ею

вместе с целой армией новых творческих людей, и они теперь обновляют мир. Он — участник революции духа, революции творчества во всех его видах — в живописи и музыке, в театре и поэзии. У него душа поет и глаза сверкают. Он заряжен своей творческой энергией до предела.

Он ехал в Россию в 1915 году, несмотря на военные передраги, в состоянии надежды и озаренности. За ним позади и рядом с ним были великие светлые тени. Весь цвет новой художественной культуры шел навстречу великой стране России. Война переросла в революцию и гражданскую войну. Встреча с родиной-матерью состоялась в новых, неожиданных условиях, и она закончилась полной неудачей. Светоносный, симфонический, вдохновенный художник пережил провал.

ПЕРЕД ЛИЦОМ РЕВОЛЮЦИИ

Мы знаем в общих чертах, что же такое с ним произошло в дальнейшем. Он как бы теряет почву под ногами. Он снова начинает искать и экспериментировать по разным направлениям. Немного символизма, немного беспредметности, несколько реалистических этюдов московских бульваров — в общем, он как будто не очень понимает, что же ему делать. Его бросает туда и сюда.

Он ходит преподавать во ВХУТЕМАС, он участвует в заседаниях Наркомпроса и прочих учреждений культуры. Он составляет планы обучения и пытается говорить со студентами. По всей видимости, контакта не получается. Он растерян. Только что он прибыл в Россию словно на триумфальной колеснице, прилетел, извините за банальность, на крыльях мечты, и тут вдруг такой облом. Не клеится жизнь, и работа не идет.

Он встретился с новой Россией, и он узрел воочию новое искусство новорожденной Советской страны. Тут и постиг его неожиданный шок. Он обнаружил в России что-то такое, пережил что-то такое, от чего смутился, растерялся и буквально не знал, что делать. Он не нашел себя в новой Советской России, он не знает, как быть, и как только появляется шанс уехать отсюда (притом шанс сомнительный и даже опасный), он хватается за этот шанс и поскорее покидает свою первую родину.

Вопрос: что такое он увидел в Москве, что именно он тут пережил, отчего он был так сбит с толку? Почему он уехал сразу же, как только приоткрылась дверь в Европу? Попробуем посмотреть окрест себя глазами Василия Кандинского, попавшего в Советскую Россию.

Вспомним факты жизни. За пять лет до революции Кандинский дал

заказ в московское архитектурное бюро средней руки, и для него был построен дом в одном из переулков близ Зубовской площади. Это довольно скромное, но многоэтажное строение ничем не отличалось от типовых доходных домов Москвы на рубеже XIX–XX веков. Наверху здание имело мансардную мастерскую с большими окнами. Здесь Кандинский намеревался жить и работать.

Большим сюрпризом для него оказался тот факт, что советские органы власти отобрали у него недвижимость, приобретенную на законные доходы, и поселили в доме представителей прогрессивного трудового народа. Правда, мастерскую с большими окнами художнику оставили, ибо трудовому народу нет резону заниматься живописью. Новые обитатели бывшего дома Кандинского быстро привели его в скверное состояние. Работая в верхней мастерской, Василий Васильевич близко наблюдал эту самую «разруху в головах», о которой говорил приснопамятный профессор Преображенский. Двери не закрывались, лестница была замусоренна, оконные стекла превратились в мутные осколки.

Кандинский слышал, как восторженно (и как косноязычно) выступали ораторы на митингах, он видел «Окна РОСТА», в которых неистовые молодые художники малевали за одну ночь и революционных матросов, и прогрессивных трудящихся, и пузатых империалистов, и хищных политиков Антанты. Чего-чего, а революционного энтузиазма, обращенного против невыносимого, подлейшего, прогнившего старого мира в тогдашней Москве было хоть отбавляй, его представляли в своих стихах и театральных постановках и молодые создатели новых искусств — Маяковский, Мейерхольд и другие. Мало кто из людей искусства не поддался этому энтузиазму Революции. По крайней мере, цели и лозунги Революции вырисовывались перед глазами как светлая надежда на новую, справедливую Россию.

Но потом приходилось возвращаться в дом, который прежде был его собственным домом и в котором ему был оставлен закуток для его семьи и большое чердачное помещение с огромными окнами, и открывать покосившиеся двери, и подниматься вверх по загаженным ступеням. Реальность сильно отличалась от тех слов, которые печатались в советских газетах и звучали на советских митингах, и при всех талантах Мейерхольда и Маяковского было трудновато «слиться с массой», как призывали трибуны и поэты. Не очень-то хотелось «сливаться» с эдакой субстанцией.

Хорошо и приятно было слушать лозунги новой власти о свободе искусства, об отмене цензуры и прежних официальных институтов культуры — например, Академии художеств. Кандинский не особенно

страдал от каких-нибудь придировок академии как таковой, но и ему пришлось в его лучшие, прорывные годы встречаться с неприязненными, чтобы не сказать злобными выпадами консервативных журналистов, выпестованных в духе академии и призывавших к классическим идеалам и народности. Какие-то надежды на новую жизнь в качестве художника в Советской России некоторое время еще теплились в узком семейном кругу. В 1917 году родился единственный сын Кандинского Всеволод. Дитя большой любви, подарок любимой женщины.

Пожалуй, фатальное разочарование в Революции и советской жизни обрушилось на Василия Кандинского в 1920 году. Это был плохой год и для него лично, и для страны. Маленький сынишка художника умер, не дожив до трех лет. Это было страшным ударом для Нины и Василия. Едва не добил их еще один удар. Был арестован органами ВЧК восемнадцатилетний племянник Кандинского, Александр Кожевников, талантливый юноша, студент университета. Он пытался продать на черном рынке кое-что из семейных драгоценностей, судя по всему, чтобы купить еды для своей семьи и друзей. Неопытный юный «спекулянт» был задержан за экономический саботаж и реально обречен на смерть. В это же самое время был расстрелян, как мы помним, поэт Николай Гумилев, муж Анны Ахматовой. Красный террор набирал обороты. Василию Кандинскому пришлось ходить по советским инстанциям и лично встречаться с высокопоставленными чекистами, чтобы спасти Сашу Кожевникова. Собственный ребенок погиб, ибо в разоренной России не было медицины, способной помочь маленькому человечку. Другая же юная жизнь, а именно Саша Кожевникова, была спасена: каким-то чудом он был отпущен из подвалов ЧК и вскоре получил разрешение на отъезд в Европу. Этот «второй сын» Кандинского нам еще встретится в будущем, он сыграет в жизни четы Кандинских немаловажную роль в их последующие парижские годы.

Или чекисты проявили некоторый респект к европейской знаменитости, или среди них нашелся здравомыслящий человек, который сопоставил европейское имя просителя Кандинского со смехотворным обвинением юного Кожевникова в «экономическом саботаже», но, как бы то ни было, Василию Васильевичу пришлось увидеть революционную Россию, так сказать, изнутри. Он наблюдал машину репрессий лицом к лицу и понимал, при всей своей политической наивности, насколько опасен человек с удостоверением, когда он становится полновластно-бесконтрольным.

Подобно большинству людей искусства Кандинский был склонен

видеть в событиях и перспективах двух русских революций (февральской и октябрьской) путь к свету, к Граду на Холме — Небесному Иерусалиму. Реальность обернулась к нему совсем другими сторонами, и в 1920 году Василий Васильевич был уже вполне уверен в том, что в этой стране и при этой власти жить невозможно. Беда пришла. Надо бежать.

Таковы вкратце события в жизни нашего героя в 1917–1920 годах. Кроме этих биографических фактов надо иметь в виду еще и факты его творческой жизни. Тут мы с вами, читатель, обратимся к словесности.

Напоминаю, что Кандинский — сам литератор, поэт, автор театральных опытов, и словесность ему не чужая. Он много читал и хорошо знал прозу и поэзию своего времени.

В поэзии русских мастеров, вышедших из горнила Серебряного века, мы наблюдаем разные отклики на две революции 1917 года. Прямых антисоветских и антибольшевистских выпадов в тогдашней русской литературе было на первых порах на удивление немного. Мелькают отдельные неприязненные и обвинительные упоминания о вождях большевиков, о насилиях красных и тому подобное. В сущности, это редкость — такие выпады. Поэты рисуют свое время крупными мазками, и политические частности и партийные противостояния в эту картину некоторое время не входят.

Большинство крупных поэтов описывали свое время и свои ощущения от него в тональности мировой катастрофы. Волошин и Сологуб, Бальмонт и Цветаева, Мандельштам и Пастернак и другие представители старших и младших поэтических кланов описывали действительность как безумие, как кошмар. Они не искали виноватых и чаще всего вовсе не собирались обличать победившую политическую линию. Они писали о беде и страдании, о безумии и падении России, и воспоминания об «Откровении Иоанна» мелькают в поэтическом искусстве с 1917 года постоянно.

Федор Сологуб писал в марте 1917 года:

*Как сладко мы тебя любили,
Россия милая моя!
И как безумно погубили
Под свист чужого соловья.*

В октябре 1917 года 25-летняя Марина Цветаева пишет:

*Над черною пучиной водною —
Последний звон.
Лавиною протонародною
Низринут трон.*

Константин Бальмонт обращается к революционерам, явно не желая особенно различать, где там либералы, где кадеты, где анархисты, где большевики:

*Растоптавшие Христа,
Умножающие гной,
Люди лающего рта,
Люди совести двойной.*

Гнев и отвращение, сарказм и бессильное недоумение — вот что выражают строки лучших поэтов старой школы и их молодых наследников в послефевральские и послеоктябрьские дни и месяцы.

Словно вспоминая эти настроения 1917 года, Георгий Иванов позднее написал свои известные строки:

*Овеянный тускнеющею славой,
В кольце святош, кретинов и пройдох,
Не изнемог в бою Орел Двуглавый,
А жутко, унижительно издох.*

Читал ли Кандинский процитированные выше стихи? Он был из числа тех поэтов, которые очень внимательно следят за творчеством своих современников.

Особая линия в поэзии — это та идея, которую можно назвать *евразийской идеологией примирения* с советской катастрофой. Действовала довольно сильно распространившаяся среди интеллигенции идея о том, что советская действительность и советская власть — это катастрофа, но это

такая катастрофа, которая неизбежна, исторически обусловлена и даже в известном смысле благотельна. Ужас пришел на нашу землю, и мы его заслужили, и никуда не денешься. Придется работать с этой властью, этим обществом, жить и сживаться с этими порядками. Революция и советская власть суть заслуженное Россией наказание, и придется через это наказание пройти. Такова судьба страны и людей.

Таков смысл знаменитых стихов Вячеслава Иванова под общим наименованием «Песни смутного времени»:

*Может быть, эти лютые дни —
Человечней пред Богом они,
Чем бывшее с его благочинной
И нечестья, и злобы личиной.*

Напоминаю, что наш наблюдатель, Кандинский, — друг, и читатель, и собеседник больших поэтов Германии и России. И вот картина. На горизонте возникает новый Блок и пишет про скифов, про революционный Петроград, про судьбу шалавы Катьки, про лихую новую жизнь. И звучат такие слова, которых мало кто ожидал:

*Запирайте этажи,
Нанче будут грабежи!*

Блок настойчиво имитирует язык шпаны, представления шпаны, мир жизни этого криминализованного мира, и делает это с предельной яркостью:

*Гетры серые носила,
Шоколад «Миньон» жрала,
С юнкерьем гулять ходила —
С солдатьем теперь пошла?*

Блок написал этот текст в 1918 году как бы под гипнозом, но как бы сопротивляясь ему. Поэма «Двенадцать» словно была ему транслирована извне, а он даже удивлялся сам себе. О том говорят его знаменитые, давно опубликованные дневники за январь 1918 года, когда поэма и была

написана. Обычно цитируют знаменитую запись от 29 января, которая гласит: «Сегодня я гений». Но она неотделима от следующей записи, середины февраля, где сказано: «Что Христос идет перед ними — это несомненно. Дело не в том, достойны ли они Его, а страшно то, что Он с ними, и другого пока нет, а надо Другого? — Я как-то измучен».

Эти фразы явно написаны как бы в сомнамбулическом состоянии, это язык пророка, который открыл страшную тайну о мире и о Боге. Неутешительную тайну. И он теперь находится в состоянии почти что невменяемом.

Поэт прикоснулся к страшной тайне. Оказалось, что Христос — не с нами, а с ними, со шпаной, с красноармейцами, с грабителями и бандитами.

На этот вызов Блока сразу же отозвался замечательный живописец и график Юрий Анненков. Он был, так сказать, признанным хроникером жизни российской богемы, а семнадцатый год обозначил в его работах поворот в сторону новой темы. Это подпольный мир запретных развлечений, продажного секса и уличного насилия. Революционные матросы, уличные женщины, маргиналы, сумасшедшие, уличные сцены становятся предметом его внимания. По мостовым Петрограда гуляют в изумительных рисунках Лебедева революционные парни в бескозырках, с револьверами в кобурах, с самодовольными и вряд ли трезвыми физиономиями, а к ним льнут девицы легкого поведения — в серых ли гетрах, упомянутых Блоком, или других соблазнительных прикидах тогдашних мастериц легкого секса. В качестве экскурса заметим, что с 1918 года тема свободной любви выходит на первый план во всех видах искусства. Откровенность и вызывающая прямота в решении сексуальной тематики становится на повестку дня. Александра Коллонтай выступает публично со своими рассуждениями о «крылатом Эросе» и не оставляет камня на камне от старой религиозной нравственности.

Вот и подумайте, как все это выглядело в глазах мистического мечтателя Кандинского. Что он мог подумать, когда читал историю панельной девки Катьки в поэме Блока? Когда он видел иллюстрации Анненкова? Когда читал о «крылатом Эросе» товарища Коллонтай? Это был совсем не тот «космогонический Эрос», идею которого наш герой разделял с Людвигом Клагесом. В стране большевиков завелся какой-то другой Эрос. Что это все значит и куда я попал? — вот как можно было бы передать, с большой степенью вероятности, впечатления и переживания Кандинского в 1918–1920 годах.

Сам Иисус Христос идет к буйным толпам, к этим новым скифам,

которые пришли в старый мир, чтобы ответить беспределом на века насилия, чтобы разметать опостылевшую старую жизнь.

Прежняя Россия изжила себя, и терпеть ее более не было сил. Но что приносит с собою Революция? Светлые надежды или страшные гримасы новой действительности? Неужели то и другое вместе, притом без границ и без меры? Снова будет то самое, что уже описали поэты и художники прошлых эпох — смываем старую грязь и кровь свежей грязью и свежей кровью?

Не позавидуешь Кандинскому в его московской жизни. Он был бы рад «слиться с массой» и уверовать в великую Революцию. Но, как мы видели, слишком многие реальные факты мешали светлым надеждам и упованиям. И речь идет не только о биографических фактах и событиях жизни частного человека Кандинского. Речь идет о его творческой жизни. Он наблюдал жизнь искусства, видел порождения новых революционных искусств. Он быстро уловил, что на авансцене находится отныне литература, восторженно приветствующая Революцию. Таковы стихи Владимира Маяковского, Сергея Есенина, Николая Клюева.

Эти трое приветствуют новый мир, революцию и советскую власть с восторгом, но со специфическим восторгом. Маяковский как бы имитирует язык и тип мышления представителя шпаны, точнее — так называемого *глумилы*, и говорит о революции большевиков как о революции братков, как о бандитской власти в стране и мире. (Эту же идею подхватывает Мейерхольд и превращает действие своих постановок в революционный балаган, в шумную бузу толпы отвязных буянов.)

Советский период Маяковского начинается, как известно, с его пьесы «Мистерия-буфф» 1919 года и его поэмы «150 000 000» 1920 года. То и другое, как можно думать, прямо обращено к новому большевистскому правительству как своего рода предложение или аванс. Маяковский открывает объятия и провозглашает, что он за революцию, что он с большевиками. Но давайте вспомним и уточним, как он мыслит себе революцию и как он собирается помогать этой самой революции. Притом мировой революции. Это важное уточнение.

Во введении к поэме «150 000 000» звучит знаменитая установочная фраза, своего рода программное заявление:

*Вместо нищих —
всех миров богатства прикарманьте!
Стар — убивать.
На пепельницы черепа!*

Программа очень ясная и откровенная. Сама лексика показательна. Маяковский дает программу грабежа и экспроприации — и глагол «прикарманить», позаимствованный из понятно какого лексикона, указывает на то, что наш поэт собирается предложить большевикам программу настоящей революции, мировой революции братков. Он выступает в поэме в откровенной роли пахана-глумилы. Фраза про убивать и про черепа тоже не случайна. Это характерное указание на важный принцип криминального действия. Обирая лохов, прикарманивая их богатства, настоящий авторитет, или, если хотите, революционер, по традиции запугивает своих жертв, парализует их угрозой полного беспредела.

Дальше, как легко видеть из текста, идет разворачивание этой криминальной программы, намеченной в зачине поэмы. Маяковский описывает объект ограбления. Это жирная и сочная Америка. Она созрела для того, чтобы ею поживиться.

*В Чикаго
у каждого жителя
не менее генеральского чин.
А служба —
в барах быть,
кутить без забот и тягот.*

Иначе говоря, излагается идеал криминальной среды, идеал счастливой жизни удачливого братка: кутить без забот и тягот. Герой поэмы, беспредельщик и трын-трава русский Иван, отправляется пешком в Америку, чтобы там прибить, или пришить, или кокнуть тамошнего президента и взять в руки богатства Америки, прикарманить ее прелести, красоты и достоинства. Тамошние красотки ему достанутся, и тамошние бары будут к его услугам, и там можно будет устроить для братвы сладкую жизнь по понятиям. Читайте текст. Там именно все это и прописано.

Вот и судите сами. Вникает наш Василий Кандинский в строки Маяковского и видит описанную выше картину. Самый громкий и самый известный среди новых поэтов России описывает мировую революцию как триумф беспредела в мировом масштабе в звонких, громких, ударных строфах. И Блок туда же. Его портрет Революции — это история

криминального эпизода на улицах растерянного, запуганного города.

Прямой почитатель революционной России — это Сергей Есенин. Он приветствует революционное насилие и видит в нем проявление извечного разбойного духа исконной России — страны мятежной и бунтарской. С годами, притом довольно быстро, Есенин сделался любимым поэтом блатных, а потом и кумиром почвенных «патриотов». На то были основания. На обоих виражах его искусства: в годы расцвета — с 1915 по 1922 год — и в последующие немногие годы стремительного творческого заката.

Если Маяковский говорит от лица шута-глумилы, говорит голосом брата и пахана и сам несколько отстраняется от своего героя, то Есенин действует более традиционным способом: он пишет развернутые поэтические эпиграммы деклассированному герою, на стороне которого явно находятся симпатии автора. Выдающийся идейный разбойник по имени Номах (переделанная фамилия Нестора Махно) по всем статьям превосходит советских активистов, чекистов, комсомольцев, которые за ним гонятся. Новый Стенька Разин или Емельян Пугачев воплощает собою истинно почвенный напор и неистовый «русский дух», в противоположность советским начальникам, которые хотят превратить вольную и любимую Россию в правильную страну дисциплины, контроля и американизированной дрессуры. Маяковский пишет стилизованный ироничный «сказ про Ивана». Есенин же в лице своего Номаха прямолинейно и наивно воспеваает дух вольницы и антигосударственную психологию романтических «авторитетов».

Так видели Революцию и советскую власть ведущие, самые заметные поэты новой Советской России. Есенин и Маяковский описывают настоящее и будущее России как вместилище гигантского, мифологически космического криминала. Революция — это тот вал насилия и неистовства, тот взрыв беспредела, который вызывает в душах и головах революционных поэтов одобрение и восторг.

Ты заслужила *это*, Россия, как бы говорят революционные поэты. Старый мир получает по заслугам. Старая власть, старый строй, старый мир и его старая религия и мораль настолько отвратительны и лживы, что нет и быть не может никакого осуждения тем, кто разрушает и разносит вдребезги старую Русь. Пальнуть в святую Русь предлагал Есенин. Он же предлагал вспомнить, как это хорошо — всадить нож в барские лопатки.

Видение светлого града на горе, или Небесного Иерусалима, почему-то требовало для своей реализации такой крови, такого насилия, такого террора и беспредела, которые превращали рай в ад. Верх и низ сливались

воедино. Так получается апокалипсис.

БАШНЯ КОМИНТЕРНА

Поэзия Советской России — немалый сюрприз для Кандинского. Другой сюрприз — новое революционное искусство. В центре этих творческих усилий находится башня Татлина (памятник III Интернационала) — знаменитый проект архитектора Владимира Евграфовича Татлина. Проект Татлина имеет планетарный смысл. Масштабы и формы таковы, что этот памятник мог бы доминировать почти над любым пейзажем и стать главным акцентом в любой городской панораме. Поставьте такую махину сегодня в Шанхае, в Чикаго или Москве, среди новейших небоскребов, и башня Коминтерна будет доминировать. Поразительный проект. Великая идея пришла в голову Татлина, когда он захотел прославить Революцию, которая увлекла и восхитила его — при всей его рассудительности и интеллектуальной строгости. Революция ошеломляла и пьянила многие умы, которым опротивел старый строй, был ненавистен царский режим, в которых пылала ненависть к власти имущим.

В наших привычных разговорах о проекте Татлина и в наших восторгах по его поводу мы постоянно забываем главное. А это главное как раз Кандинский не мог забыть или игнорировать. Речь идет о центральной резиденции Коминтерна. Иначе говоря, мировое революционное правительство, Коминтерн, получает в свое распоряжение самый продвинутый по тем временам технологический и урбанистический узел, в котором предусмотрены все средства для управления земным шаром. Великий конструктивист Татлин задумал и начертал план и фасад главного штаба *Революции на земном шаре*. Там залы заседаний и кабинеты, там гостиницы и рестораны, там типографии, радиостанции и прочие узлы связи, там есть все, чтобы решать судьбы планеты и устраивать коммунистический рай на земле под руководством его жрецов, идеологов и полководцев мировой революции.

Татлин задумывает свою Башню именно тогда, когда Ленин задумывает Коминтерн, и этот замысел Татлина превращается в чертежи и макеты тогда, когда Третий Интернационал собирается в Москве на свои первые два съезда. Первый съезд Коммунистического интернационала произошел в марте 1919 года. Второй конгресс начался в конце 1919 года в Петрограде и продолжился в 1920 году в Москве. К его началу РККА

(Красная армия) вела успешные бои на разных фронтах, и лидеры большевиков были уверены не только в собственной победе в России, но и в том, что осталось сделать немного усилий, чтобы «зажечь костер мировой революции». Именно на втором конгрессе Коминтерна было четко сформулировано, что Красная армия является основой и ударным кулаком для развития революции во всем мире. Это было новаторским вкладом Ленина в марксизм. Сам Маркс говорил, что мировая революция должна созреть в экономическом и социальном разрезе, и тогда она будет неизбежной и естественной дочерью мировой истории. Импорт и экспорт революции — это авантюризм. Ленин почтительно раскланивался с книгой «Капитал», но на практике провозгласил курс на штыки, на железный кулак, на насилие и принуждение в разных формах, на поддержание своих единомышленников не только словами, но и деньгами, оружием и людьми.

Переводим официальную версию Коминтерна на язык реальных фактов. Что такое коммунистическая власть над миром? Вот перед нами гигантское сооружение Татлина, в котором сидит центральный аппарат Коминтерна. Чем занимался Коминтерн, пока он существовал? Он устраивает политические кризисы и беспорядки по всему миру. Он организует или планирует вторжение Красной армии в Европу и Азию. (Первым таким опытом был поход на Варшаву, а другим — поход в Персию и создание ненадолго советской республики в северных районах Ирана.)

Коминтерн устраивает экономические проблемы в капиталистических странах. Он занимается самой беспардонной пропагандой от Китая до Бразилии. Он похищает белых генералов в Западной Европе. Он организует физическую ликвидацию неудобных политиков, бизнесменов, военных по всему миру (убийство Троцкого — это самый известный пример). Речь идет именно о больших подрывных проектах. Вот что такое Коминтерн, и уже в 1919 году все эти вещи говорятся открытым текстом. Коминтерн — это гнездо всемирного террора в мировом масштабе. Почитайте речи Ленина и Бухарина на конгрессах Коминтерна. Они не боялись миллионных жертв, как не боялись крови ни Мао, ни Троцкий, ни Кастро...

Таким образом, Татлин проектирует главный штаб мировой революции, ударной силой которой должна быть Красная армия, а формы деятельности охватывают и пропаганду, и тайные операции, и политические убийства, и так далее. Вот он перед нами, замечательный проект Татлина, главный узел мировой власти подпольных людей. Это дом Ленина, Карла Радека и Бухарина. Это *главная резиденция международного террора*. Мастер Татлин отлично понимал смысл и цель своего проекта, и в пластике и формах его сооружения присутствует ощущение угрозы. Здесь

перед нами сконцентрирована сила по ту сторону разума и морали, сила вызова, песнь насилия. Здесь — штаб мировой диктатуры пролетариата, то есть партии большевиков.

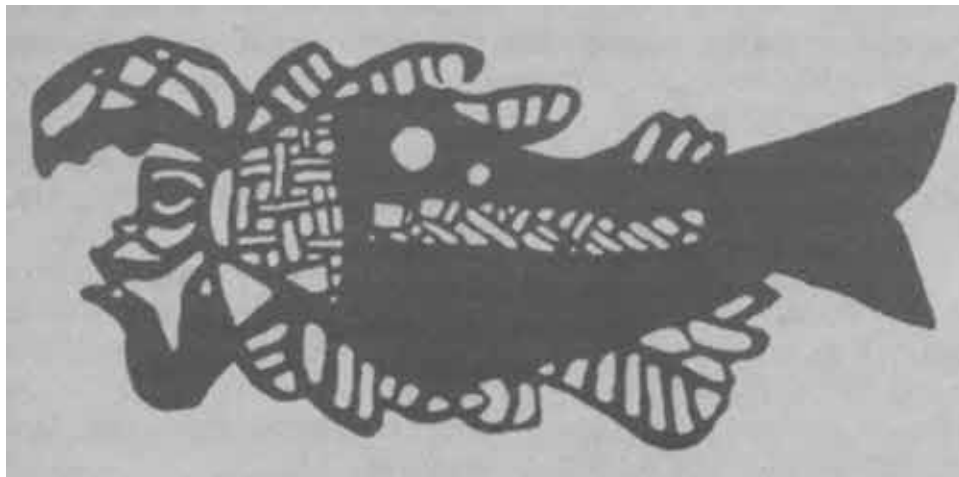
Скорее всего, опыты русских конструктивистов Татлина, Родченко и Лисицкого очень заинтересовали Кандинского в 1919, 1920 и 1921 годах. Это видно из того, что с 1922 года он уже преподает в Баухаусе в Германии, и пишет там новые картины, и апеллирует к опыту советских конструктивистов. Но до своего переселения в Германию он даже не пытается приобщиться к конструктивизму. Присматривается, интересуется, а сам в эту сторону в России не идет. Его отчужденность от конструктивизма имеет прямо-таки симптоматический характер.

Почему Кандинский не идет на сближение с конструктивистами? Да потому, что там, в той стороне — Коминтерн, мировая революция, разгром и подрыв мирового порядка, праздник униженных и оскорбленных, экспансия разбуженной и уязвленной массы маргиналов в Европу и Азию. Там озлобленная хтонь, там «пузыри земли» и вожди мировой революции. Кандинский смотрел на шедевры конструктивистов и видел там — что? «Революцию братков» в мире искусств.

Вы хотите сказать, что он был не прав? Я тоже думаю, что Кандинский ошибался, что на самом деле советские конструктивисты — они не такие. Но именно он (а не мы с вами) в эти годы жил, и он видел и ощущал, что такое происходит. И он ощущал физически, что такое Коминтерн, что такое нож в спину барина (Есенин), что такое праздник униженных и оскорбленных, что такое беспредел и мировой разгул низовой стихии. В отличие от нас, гуманитариев забывчивой постсоветской России, мастер Кандинский видел реальность Страны Советов в упор. Он видел, как умирает его малый ребенок. Он ходил в подвалы чекистов, чтобы выручить своего племянника, обреченного на смерть. Он навидался такого, чего не надо бы видеть человеку.

Мы с вами сегодня разглядываем изумительные дизайны, картины, плакаты Татлина и Родченко, Лисицкого и других, и мы поражаемся их совершенству, их визуальной выразительности и их лапидарному языку. Мы их анализируем и каталогизируем и лекции про них читаем. Ах, конструктивисты, ох, революционный энтузиазм. Кандинский смотрел другими глазами; он был погружен в атмосферу времени, и в 1919–1920 годах он видел совсем не тот конструктивизм, который видим мы сегодня. Он видел шквал уничтожения, он различал за гением конструктивизма не что иное, как поток криминальной энергии, извержение вулкана, спазм насилия и глумление над законом и порядком. Попробуйте посмотреть на

его время его глазами. Тогда нам станет более понятным и его поведение. И самое главное — мы поймем реальные причины его расставания с Родиной, которая превратилась на его глазах в Советскую Россию.



Фигуры египетского теневого театра, использованные В. Кандинским в качестве иллюстраций в альманахе «Синий всадник»

В качестве приложения и дополнения к нашим рассуждениям заметим следующее. Переживания и жизненный опыт Кандинского в России связаны с городом, который в его личной мифологии играет роль «места силы» и точки реализации мистических сил. В центре этого мирового центра находится Красная площадь. Мы помним свадебную картину Кандинского «Красная площадь» 1916 года. Она именно про это.

И вдруг Красная площадь преобразилась до неузнаваемости. В 1919 году на Красной площади у Лобного места выросли деревянные статуи Конёнкова, изображавшие ватагу Степана Разина и его самого. Там и персидская княжна тоже присутствовала. Ее еще разбойники пока что в Волгу не кинули. Эти скульптуры — своего рода апофеоз разбойничества и русского бунта, бессмысленного и беспощадного. Перед посетителями Красной площади вырастали фигуры хитро улыбающегося демона русского бунта Степана Разина и его соратников — страшного Ахметки Косого, не менее страшного Степки Губана и других «пузырей земли». Конёнков обработал огромные бревна вековых деревьев таким образом, что перед зрителем возникали корявые, колючие и шершавые ноги и руки этих идолов, их азиатские глаза и могучие скулы.

Вот он, Русский Бунт, прославленный Есениным. Доставай нож, братан, да всади в барские лопатки. Эта новая фауна, которая призвана прославить неистовство и ярость, беспощадность и безумие русской революции, заселяет Красную площадь в 1919 году. Вот и представьте себе, как чувствовал себя Кандинский, когда приходил на свою мистическую, духовно значимую для него точку великого города и видел там эту кровавую хтонь земли русской в изображении талантливого Конёнкова. Изумлялся, скорее всего, но восторга он не испытывал, уж это точно.

Разбойный лихой люд увековечен в статуях возле Лобного места. И это сделал молодой и замечательный скульптор. Дальше уж ехать некуда. Как с этим жить? Вопрос риторический. Прочь отсюда, да поскорее.

В эти стремительные месяцы и годы все факты и впечатления от жизни искусства складывались в целостную мозаику. Читая Есенина и Маяковского, заглядывая в странные глаза советских газет, разглядывая скульптуры разинских лихих людей на Красной площади, Кандинский делал решительные выводы из тех неясных толчков, которые он ощутил до того в течение фатального 1918 года.

Гражданская война была тогда в стадии первого извержения, а среди разноречивых известий и обрезанных цензурой сведений о событиях в стране мелькали и сомнительные, смутные известия из Екатеринбурга.

Оттуда сообщали, что бывший император, ныне гражданин Николай Романов, вовсе не убит, как злокозненно врут провокаторы, а вполне себе жив, разве что немного приболел и оттого на людях не показывается.

Далее замелькала в сообщениях газет причудливая и совсем уже невероятная история о том, что бывший царевич и наследник Алексей, ныне тоже гражданин Романов, немного пострадал от случайных детонаций груза бомб, которые, как назло, взорвались поблизости от того места, где мальчик неосторожно прогуливался. Впрочем, и ему тоже лучше, как и его родителю. Живой он, не верьте слухам.

Такие сообщения всегда обозначают одно. Случилось чудовищное преступление, и теперь те, кто его задумал и организовал, пытаются замести следы и делают это именно таким странным и диким манером, что приходится предполагать самое ужасное. И тогда, когда советские газеты наконец сообщили, что гражданин Романов расстрелян по решению местного реввоенсовета, а подписал приказ о расстреле какой-то мелкий браток из местных, полуграмотный полупролетарий двадцати пяти лет, а жена и сын расстрелянного находятся в «надежном месте», то картина приобрела окончательную завершенность. Как всякий советский человек, Кандинский быстро учился читать между строк. Даже тот факт, что имена Ленина и Дзержинского в сообщениях не поминались, и вроде бы они ни при чем и ни о чем заранее не знали, да и постфактум тоже помалкивали и не высказывались, тоже имел очевидное значение.

13 августа 1918 года газета «Известия» опубликовала выдержки из дневников бывшего императора, расстрелянного в Екатеринбурге Николая Романова. Это была попытка оправдания преступления, которая была даже более саморазоблачительной, чем остальные публикации советской власти. Газета с удовольствием подобрала именно такие места из дневников убитого, которые говорили о том, какой он был мелкий, недалекий, ничтожный человек. В роковые дни и недели 1917 года он, оказывается, записывал в дневник свои сугубо бытовые соображения: как он спал, и как вообще наладить сон, и как вели себя дети, и что сказала жена. И прочее. Революцию он, вообще говоря, почти не заметил. То есть из его дневниковых записей получалось, что чаяния и страдания народа, судьбы России его волновали менее, нежели здоровье детей и собственная бессонница. Пустейший обыватель был этот бывший царь. Нечего его жалеть. Поделом ему.

Читать советские газеты было тяжело и для здоровья отнюдь не полезно, но деваться было некуда. Картина советской действительности вырисовывалась в ее беспощадной ясности. Для Кандинского эти

тягостные вести и мрачные веяния соединились с личной трагедией. Трехлетний сынишка заболел и умер. Племянник Саша едва не сгинул в подвалах ВЧК.

Тут и башня Татлина подросла, и конгресс Коминтерна. Речи Ленина и Бухарина (почитайте, получите сильные впечатления). Газетные сообщения, из которых судьба царского семейства выводилась с мрачной очевидностью, отпечатались в мозгу. Есенин спел про нож в барских лопатках. И Маяковский описал поход русского Ивана на завоевание Америки. Революция, эта светлая спасительная сила, на которую возлагали такие надежды многие образованные люди и люди искусства, оборачивалась кошмаром.

Поставьте себя на место Кандинского. Это вообще полезно, когда мы пытаемся описать жизнь людей в труднейших исторических обстоятельствах. Он столкнулся с той самой проблемой, с которой сталкивались люди эпохи Великой французской революции и наполеоновских войн. Большие надежды возникали в начале революционных событий, а потом оказывалось, что насилие и безумие пришли в мир с самыми благими начинаниями лучших людей. В этом убедились в свое время Гойя, Бетховен и Гёте. Каждый из них на свой лад воплотил этот опыт в своем искусстве. Теперь похожий опыт пережил и Кандинский, и некоторые другие его современники и соотечественники.

Кандинский в 1921 году не мешкал ни мгновения, когда неожиданно представилась возможность уехать за границу. Возможно, что он при этом рисковал. Ему пришлось связаться с Карлом Радеком. Радек был видным функционером Коминтерна, и он почему-то распорядился срочно дать Кандинскому советский выездной паспорт. Может быть, художник сам о том даже и не просил, а из Коминтерна поступило такое предложение. Почему и зачем Кандинского так легко и с такой готовностью отправили за границу по линии того самого Коминтерна? Можно только догадываться.

Отчего Нина Кандинская боялась уезжать с этим паспортом из страны и подозревала, что тут что-то нечисто? (Так она писала позднее в своих воспоминаниях.) Как же было не бояться машины Коминтерна. Все знали, что такое Коминтерн, и жена Кандинского, хотя и молоденькая, и не очень знавшая жизнь, тоже догадывалась, что эти люди «из башни Татлина» недаром оказывают свои услуги, и связываться с этим всемирным монстром коммунистической тайной сети вообще-то было боязно.

Может быть, Радек рассчитывал опереться при случае и на Кандинского в своих проектах завоевания Германии большевиками? Возможно. Создание спящих ячеек всемирной сети практиковалось

Коминтерном. Если такое имело место, то использовать художника для секретных заданий, по всей видимости, не довелось, ибо Радек попал под колеса советской репрессивной машины одним из первых. Коминтерн был перекроен. Старые кадры разгромлены. Списки спящих ячеек возможных помощников за границей — сохранились ли они?

Приезжал ли к нашему художнику какой-нибудь тайный агент советских спецслужб в следующие годы жизни Кандинского, прошедшие в Германии и Франции? Оставим эти догадки на будущее. Нельзя же так сразу выдавать секреты жизни нашего героя и судьбы его близких.

В конце 1921 года художнику за три дня сделали заграничный паспорт, и он вместе с женой отбыл в Германию.

Началась новая жизнь.

НОВАЯ ЖИЗНЬ?

ГОРЕ ПОБЕЖДЕННЫМ

Итак, из красной Москвы удалось уехать. Формальный договор с Баухаусом, замечательным учреждением нового искусства (исследовательским и образовательным), был заключен в начале следующего, 1922 года. Василий Васильевич фактически бежал из России, ставшей для него чуждой и опасной, и оказался в Германии, которая совсем не была похожа на его прежнюю благословенную вторую родину, место творчества, прозрения и озарения. Целая пропасть отделяет искусство Германии, каким оно было до Первой мировой войны, от искусства этой страны после окончания войны.

Германия пребывала в глубоком мрачном провале. Главным событием послевоенного искусства в Германии сделалось кино. Это было кино ужасных переживаний, повествующее о бредовых состояниях (как «Кабинет доктора Калигари», то есть фильм о психопатии), о мрачных и таинственных преступлениях («Голем») и чистой воды фильма ужасов, прежде всего «Носферату».

В глазах любителя и знатока немецкого авангарда фильм «Кабинет доктора Калигари» всегда будет выглядеть как серия живых картин на мотивы картин немецких экспрессионистов лучших лет — Кирхнера, Нольде, Пехштайна, Марка, а также молодого Кандинского и молодого Явленского. Мы узнаём эти ломаные формы, отчаянные скачки вглубь, контрасты тонов (цветные контрасты в фильме сменились черно-белыми, и уж с этими контрастами художники фильма поиграли вволю). Главным лицом в команде художников фильма был Германн Варм — кадровый художник кино, работавший с Дрейером, Лангом и другими ведущими режиссерами страны.

Невооруженным глазом видно, что именно художник здесь — главное лицо после режиссера; художник и есть создатель языка фильма. Актеры играют именно так, как умели играть актеры, обладавшие некоторым театральным опытом в 1920-е годы. Сюжет вполне фантастический и закрученный, дабы можно было поохать и понедоумевать о причинах и

виновниках всяких тайн, убийств и прочих загадок. Ценитель визуальных эффектов получал свое. Зрительный ряд — вот что действительно важно, вот что выразительно и значимо^[59].

В новых фильмах само пространство нездорово. Этот город, эти лестницы, эти комнаты и прочие места обитания человека здесь деформированы, они шатаются и разъезжаются. Этот факт не обязательно оправдывать тем соображением, что эти картины возникают в глазах и мозгу психически ненормального рассказчика, который заблудился в тайнах и загадках жизни и пересказывает свои бредовые видения, возможно, отчасти связанные с обыденной реальностью. Но дело не в безумии и не в деформации. Дело в том, что визуальный ряд фильма являет собою как бы пародию на ранний немецкий экспрессионизм в живописи. В улицах и комнатах, в фигурах и лицах персонажей мы узнаем фигуры, улицы и лица, которые мы видели у Явленского и Кирхнера, Нольде и Пехштайна. И построены эти интерьеры и пейзажи Варма по законам Кирхнера или Кандинского: там обязательно есть улет пространства по диагонали, есть головокружительное стремление вдаль, вдоль которого качаются или от которого разлетаются, крошатся и в пыль истребляются формы вещей. Местами предметы и места обитания в изображении Варма вообще ни на что не похожи, это не жилища людей, а какие-то космические пространства, усеянные осколками небесных тел. То есть воспоминания об экспрессионизме местами буквально соприкасаются с воспоминаниями о картинах Кандинского.

Вы спросите, а откуда мы знаем, видел ли художник Варм, изобразивший декорации фильма «Кабинет доктора Калигари», эти самые картины своих современников? Вообще говоря, он обязан был их видеть. Если он художник, работавший в экспериментальном кинопроекте, то ему просто другого пути не было, как найти и посмотреть живописные картины своих братьев-экспрессионистов. Рядом с ним в Берлине работали Отто Дикс и Джордж Гросс, мастера второго поколения экспрессионистов, которые выросли на той грядке, которую подготовили мастера поколения Кандинского — Кирхнера — Марка — Нольде.

Разница между двумя стадиями развития немецкого авангарда огромна и принципиальна. Ранний авангард экспрессионистов и Кандинского — он сверкал и сиял, он был энергичен и полон сил, он повествует об эсхатологическом изменении мира, о чуде творения материи, а чудо и прекрасно, и пугает, ибо чудеса не в нашем мире рождаются и нам с ними трудно иметь дело. Все это осталось в прошлом.

Послевоенное искусство Германии превратилось в измерение

душевной болезни, в обитель ужаса, сарказма, неразрешимых загадок и безнадежности. Приемы и средства в основном те же самые. В фильме «Кабинет доктора Калигари» художник Варм деформирует пространство и предметы примерно так же, как это делали Кирхнер или Нольде. Но его высказывание — это не гром и ураган могучего и торжествующего бытия, а стон и плач обиженного судьбой и глубоко несчастного человека, это исповедь несчастной Германии, которая угодила в какую-то бездну, и неизвестно, удастся ли выпутаться из этой ловушки. Это вопль и плач раненой, искалеченной души.

Немецкий авангард после 1918 года плачет и жалуется, обвиняет и издевается, горюет и сожалеет. Те солнечные ноты, тот бодрый дикарский запал и те буйные фантазии, которые были в авангарде до 1914 года, начисто исчезли. Немецкое искусство превратилось в «рупор ужасной судьбы». И оно с тех пор вообще именно эту роль и играет прежде всего. Оно было «рупором ужасной судьбы» в искусстве неофициальных немецких художников 1930-х годов, эпохи гитлеризма. Оно возродилось как разговор о нелегкой судьбе и о трагедии Германии во второй половине XX века. Немецкую беду стали изживать во второй половине века немецкие художники Ансельм Кифер, Йорг Иммендорф и Георг Базелиц. В живописи и кино Германии в XX веке эта задача стала основной: анализ вины, беды и обиды.

Рядом с режиссером Вине и художником Вармом находится крупнейшая фигура нового авангарда Германии — Отто Дикс. Правда, он сам решительно протестовал, когда его причисляли к авангардистам и ставили рядом с Пикассо или Сальвадором Дали. Он настаивал на том, что он реалист, то есть рисует и пишет правду жизни, какова она есть. То есть ужасную и отвратительную правду. Дикс как художник вырос из ужасов войны, из несчастий и шока войны. Он сам был солдатом, и он пришел с фронта психически травмированным. Не будем здесь вникать в клиническую картину его болезни. Его картины о многом говорят. Он написал несколько автопортретов еще в годы войны — это портреты человека в состоянии ужаса и отчаяния. И далее в течение многих лет он пишет и пишет, как бы изживая свои навязчивые видения и фобии. Самая его известная вещь начала 1920-х годов — это большая картина «Траншея» с таким набором гниющих трупов, колючей проволоки и всякого жуткого мусора, который мы не найдем в других картинах о смерти и конце света.

Естественным образом Дикс начинает изображать отвратительные и жуткие сцены из жизни современной Веймарской Германии. Он много раз пишет инвалидов, превращая эти искалеченные фигуры в подобию ломаных

и дергающихся манекенов. Он довольно детально изображает разного рода злачные места, публичные дома, гнезда разврата и извращений. Такова картина «Студия садомазохизма». Воздержимся от описания и анализа подобных произведений, ибо мир извращений не менее ужасен, но даже более отвратителен, нежели траншеи войны после кровопролитных сражений.

Наконец, около 1930 года возникает «Семь смертных грехов». Там мы видим и традиционную для Германии фигуру смерти с косой, и аллегорическую фигуру развратной женщины с очень конкретным атрибутом разнузданной половой жизни, и дряхлую согбенную старуху, которая символизирует Германию, а на ее спине пристроился то ли переросший карлик, то ли какой-то обезьяночеловек с лицом Гитлера. Таких аллегорических художеств Диксу не могли простить в годы гитлеровской диктатуры, но его жизни как таковой ничего не угрожало. Ему было всего-навсего запрещено писать картины для публичного показа, то есть имел место иезуитский запрет на публичное осуществление профессии. Это не казнь, но своего рода моральное удушение. Писать для себя — это чаще всего означает для художника не писать то, что действительно его волнует. Для себя он писал в годы нацизма понемногу и без шума разные безобидные картинки, портреты и сценки без всяких острых углов или опасных намеков. В изоляции он сник и потускнел и далее, после еще одного разгрома Германии, он доживал свой долгий художнический век, получал почести и писал не очень удачные картины. Операция власти по нейтрализации опасного художника в целом удалась.

Если в новой советской России Кандинский не нашел той родины, где можно жить и работать, то можно ли сказать, что недолговечная демократическая Германия дала ему такую возможность? Сам воздух в Германии как будто изменился после Первой мировой войны. Теперь он был полон стонов и плача, саркастического смеха и липкого ужаса. Искусство Германии вглядывалось после войны не в Божий мир, великий и вдохновляющий, а в гримасы преисподней и адские выверты бесовщины.

Характерным мастером послевоенного искусства Германии был Джордж Гросс. (Он взял себе «американское» имя «Джордж» и отказался от немецкого имени Георг именно по причине глубокой горечи и тоски от судьбы своей родины.) Его главные темы — это отвратительные гримасы власти и богатства: генералы и фельдфебели, пакостные банкиры, сумасшедшие горожане, малоаппетитные проститутки и гнусные бездельники большого города. Из тьмы послевоенной депрессии вырастали очертания поднимающейся снизу ярости и жажды реванша. К началу 1930-

х годов эти демоны насилия оформились в хорошо видимые образы, а искусство незамедлительно узнало и отразило их в своем зеркале.

В таком состоянии немецкое искусство и подходит к эпохе Гитлера и Лени Рифеншталь. Там и начинается «крестовый поход» против «расово чуждого», народу непонятного авангарда. Новые вожди пытаются создать официальное идеологическое искусство академической выучки и нацистской ориентации. Рождается официальное искусство Третьего рейха — этот соперник и двойник советского сталиноидного искусства.

ТИХАЯ ОБИТЕЛЬ

Как возможно было найти себе место в искусстве другой Германии, разоренной и обманутой второй родины? Про отчаяние, ненависть и ужас Василий Кандинский говорить не умел и не желал, это были не его темы. Демонология и перверсография Дикса, Гросса и Бекмана были ему глубоко чужды. Как он мог бы реализовать свой дар художника в стране, где снимают фильмы про «Кабинет доктора Калигари» и приключения вампира Носферату?

Большие мастера литературы, собеседники Кандинского по прежним временам, углубляются в трагические переживания. Райнер Мария Рильке пишет после завершения Первой мировой войны свой апокалиптический цикл «Дуинские элегии». Знаменитая первая элегия гласит:

WER, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel Ordnungen? und gesetzt selbst, es nähme einer mich plötzlich ans Herz: ich verginge von seinem stärkeren Dasein. Denn das Schöne ist nichts als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen, und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäh't, uns zu zerstören. Ein jeder Engel ist schrecklich.

В переводе Ольги Слободкиной мы читаем:

*Если я закричу,
кто услышит средь ангельских чинов?
А и если
один из них
примет вдруг к сердцу мой крик —
содрогнусь.
Мне не выжить с ним рядом,
с Огромным Его Совершенством.
Красота — только первый укол*

*ужаса,
переносимый,
но как сердце зашлось,
оттого, что мы поняли холод,
с которым она отстранилась,
чтоб нас не разрушить.
Каждый Ангел ужасен!*

Силы Небесные в изображении Рильке превращаются в силы мщения, в армии уничтожения^[60].

Томас Манн, другой собеседник и собрат Кандинского по Мюнхену, пишет в начале 1920-х годов роман «Волшебная гора». Это книга о том, как в уединенных горных местах обитает «семья обреченных». В туберкулезном санатории живет и понемногу вымирает человеческая поросль старой Европы — люди бизнеса, науки, искусства. Спорят о жизни и искусстве, а впереди у них у всех — та самая черная дыра, которую пытался перескочить каждый художник авангарда.

Кандинский фактически бежал от большевиков, но это произошло без шума и скандала, а тихо и без резких жестов. Он спокойно удалился от Советской власти в Европу. В Веймарской республике не было идейного помешательства пролетарского интернационализма и мировой революции, как это было в Советской России; уже благо. Кандинский должен был, однако же, быстро убедиться в том, что прежней Германии — страны поэтов, визионеров, художников, фантазеров — он никогда больше не найдет. Некоторых уже не было в живых, как Франца Марка, погибшего на фронте. Другие пошли иными путями. Искусство Германии полнится переживаниями обиды, боли и сарказма. Трагические размышления Рильке и Томаса Манна переводили в регистр высокой мысли те вопли ужаса и отвращения, которые мы отчетливо воспринимаем из живописи и кино 1920-х годов.

У Кандинского был на самом деле только один путь, один шанс на выживание. Он надеялся найти в Германии обитель «трудов и чистых нег». И он нашел такое убежище, где мог развернуть новые грани своих дарований. В начале 1922 года он уже преподает в Баухаусе, новом учреждении для подготовки новых художников. Создатель этого проекта Вальтер Гропиус, крупный архитектор и выдающийся дизайнер, собирает

здесь мастеров разных искусств из Германии и других стран, дабы осуществить свою идею синтеза искусств.

На самом деле работа и жизнь сначала в Веймаре, где находился учебный центр Баухауса, а затем в городке Дессау близ Лейпцига, куда власти вынудили укрыться людей и хозяйство учебного заведения, оказались для Кандинского как бы светским монастырем. Точнее сказать, Баухаус играл в жизни нашего мастера и многих его сотоварищей ту роль, которая была намечена в фантастическом романе Франсуа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» в описании пресловутого Телемского аббатства. Посреди растерянной и озлобленной страны, где возникают странные и опасные идеи, где тяжело и тревожно жить, где выходят на поверхность причудливые и пугающие персонажи, находят себе убежище ученые и поэты, художники и мистики. Они формируют свои проекты блаженного бытия среди разумных идей и в объятиях благородной высокой эстетики. Реальная жизнь, то есть бесовщина безумной и опасной реальности, остается за порогом этой обители трудов и тихих нег. Художники работают над проектом будущего искусства, будущей реальности и будущей нормальной жизни. Точнее, чаемой жизни. Станет ли она реальностью когда-либо в будущем, до сих пор неизвестно.

Баухаус совокупными усилиями своих профессоров, наставников и студентов конструировал утопический светлый мир прекрасной жизни среди простой и естественной архитектуры, в обладании практичными и строгими вещами быта. Гропиус и его соратники (Ласло Мохой-Надь, Пауль Клее, Василий Кандинский и другие) верили в своего рода материалистическую мистику. Они полагали, что бытие определяет сознание — и если материальное бытие будет устроено художественным манером, если мебель и обстановка жилья, планировка улицы и дизайн посуды превратятся в простых и надежных, органично сконструированных друзей человека, тогда и сама жизнь людей станет уравновешенной и стройной, разумной, а кроме того — одухотворенной. Grimасы ненависти, мести и душевной неполноценности не станут нормой жизни людей и главным посланием искусства.

Святая обитель новых форм представала внутреннему взору социалиста (почти коммуниста!) Гропиуса, и он верил в то, что создаваемая и возглавляемая им коммуна художников, архитекторов, скульпторов, дизайнеров, мебельщиков и текстильщиков сможет устоять в том океане желчи, разочарования, отчаяния и ярости, из которого вскоре начинают выходить на поверхность монстры национал-социализма — его политики, партийные активисты, а также пропагандисты и прихлебатели.

Создать обитель добра и красоты среди адского ландшафта разгромленной и сатанеющей Германии — вот в чем был социальный и метафизический смысл проекта Баухаус. Проекта, несомненно, утопического. Но эта утопия в корне отличалась от утопии советского авангарда, точнее, от футурологии Татлина — Родченко — Лабаса. Советские утописты проектировали нереальное «всемирное счастье» в масштабах земного шара и работали ради этого на мировую революцию — то есть на проект нового планетарного террора ради захвата власти. Притом они сами догадывались об этом. В том и трагедия больших советских художников 1920-х и 1930-х годов.

Баухаус — это машина осуществления более реальных замыслов в условиях Веймарской Германии. Команда Гропиуса не пыталась охватить планету и конструировать (в мечтах) фантастический технологический рай в мировом масштабе. Замысел состоял в том, чтобы создать замкнутый круг творчества единомышленников, умеющих устроить реальное жилище в реальном городе, организовать улицы и рабочие места, создавать ткани, мебель, жизненную среду для понимающих потребителей. Изгнание буржуазного вкуса и шика, противостояние стилизациям (версальским, ампирам, декадентским) не входило в программу Гропиуса и его соратников. Они не были полемистами. Можно сказать, они не были бойцами или общественными активистами. Но перед лицом этой команды обывательские вкусы и гламурные соблазны сами собой исчезали как ночные тени в свете солнца.

Программа Баухауса отвергает как романтический культ «одинокое гения», так и академические формы служения господствующим классам. В рамках этой программы создается проект служения продвинутому и эстетически развитому человеку посредством делания умных, правильных, высокотехнологичных и современных вещей^[61]. Этический пафос «служения обществу» пронизывает теоретические тексты Гропиуса, который с риторической интонацией подлинного «культурного героя» провозглашал, что современное здание и вообще обитаемое пространство людей обязано быть логически ясным, транспарентным и свободным от лжи и тривиальности^[62].

Его архитектурное кредо было также его эстетической программой. Он сторонился всякого рода мутных иррациональных вдохновений, как будто догадываясь, что плохо усвоенное варево патриотизма (в духе Воррингера) не доведет до добра: из этого коктейля патриотических эстетов осядет вонючая жижа для озлобленных подонков и образует агрессивную

мещанская квазиэстетика нацизма. Именно этот процесс образования тошнотворной идейной субстанции из неоромантических духовных томлений захватил в 1920-е годы таких национал-патриотов, как доктор Геббельс.

Декларации Гропиуса, исходившие из Баухауса в 1920-е годы, вырастали из теорий раннего авангарда с его пафосом и мечтательным желанием помочь человечеству и устроить всеобщую жизнь правильным, гармоничным манером. Этот юношеский или даже «подростковый» пафос быстро трансформировался в более рациональную и деловитую программу деятельности. О человечестве вообще или о благе абстрактного народа пришлось не то чтобы совсем забыть, но, во всяком случае, не кричать на каждом шагу. Характерно, что визионер и «космовиталист» Иоганнес Иттен, игравший существенную роль в Баухаусе в первые послевоенные годы, был в 1921–1922 годах заменен такими мастерами, как Л. Мохой-Надь и В. Кандинский. (Последний очень кстати успел вырваться из Советской России в то время, когда это еще было возможно.) Эти двое солидаризовались с более конструктивным и практическим направлением, к которому склонялся в это время Гропиус, и стали заниматься со студентами проблемами выразительных и материальных свойств объектов, психологии восприятия и прочими подобными методами и дисциплинами, имевшими перспективы практического применения. Таким образом, преподавание теперь удалялось от эмоционально-визионерских приемов раннего авангарда и становилось более или менее систематическим и поддающимся верификации через эксперимент. Прежде, при наличии харизматичного мистика Иттена, такая строгая и рациональная педагогика в Баухаусе была затруднена.



Плакат для Второго салона Издебского по эскизу В. Кандинского

Приглашение Кандинского было составной частью стратегии Гропиуса. Кандинский интересовал его не как фантазер и визионер, а как профессионал умного дизайнерского делания вещей, как мастер формальных языков изображения, тонкий специалист по сочетанию форм и линий, объемов и красок.

Высказанная в известном манифесте 1919 года мечта Гропиуса о невиданной новой архитектуре, которая «вознесется к небу из рук

миллионов рабочих как хрустальный символ новой веры», — эта утопическая картина зримо интегрирует чисто цивилизационный (этический, коммунальный, социальный) пафос в картину сверхчеловеческого космоса^[63]. Гропиус быстро двигался от этой широкозахватной философии всеобщего осчастливливания в сторону прагматической деятельности — дизайна и архитектуры для понимающих. Пускай богачи строят свои виллы и дворцы в исторических стилях и услаждают себя готическими беседками, мавританскими виллами и версальскими интерьерами. Пускай утописты-романтики воображают себе целые континенты или регионы планеты преобразенными новыми урбанистическими идеями. Пускай Бруно Таут придумывает, как перестроить горную страну Альпы в планетарный город будущего — высокие горы, увенчанные хрустальными дворцами. Вальтер Гропиус исходно вдохновлялся теми же идеями планетарного чуда, что и Татлин, и Таут, и Маяковский, и ранний Ле Корбюзье. Но практика дизайнерской работы и архитектурной реальности властно вела Баухаус в другую сторону. Требования прагматической деятельности и осознанного, деловитого обращения с формами, материалами и конструкциями выдвигались вперед.

Если Маяковский предлагал «земные улицы звездами вымостить», а Таут воображал себе тотальную реконструкцию Альпийских гор, то Гропиус и его команда избегали сенсаций и сосредоточенно работали над реальным дизайном мебели, светильников, тканей, костюмов, посуды и прочих реальных и полезных вещей. Они не предавались фантазиям, они стояли на реальной почве. Гропиус мечтал о том, как человечество «вознесется к небу», но в то же время был дельным зодчим и отличным организатором своей команды. Космизм космизмом, утопия утопией, а комфорт и рациональный дизайн на первом месте. Реальное выполнение идеи — вот обязательное требование. Фантазируй на здоровье на досуге и в плане факультативного увлечения. В лабораториях и мастерских Баухауса работа шла в практическом направлении. Технологическое качество является неперенным условием. Зрелый авангард в архитектуре и дизайне стоял именно на таких позициях. Надо делать современные вещи для современных людей, а не в облаках витать.

У тогдашнего художника в Германии был неумолимый и, в сущности, фатальный выбор. Либо пытаться спрятаться в обители добра и красоты и разрабатывать реальные и практически выполнимые идеи городских кварталов, жизненной среды, нового индустриального производства, либо предаваться сарказму, отчаянию и кошмарным переживаниям из-за

загубленных надежд. Станковая живопись, киноискусство и литература Германии в это время честно и искренне повествуют о большой беде страны и человека, в ней обитающего. Прикладники, архитекторы и дизайнеры из команды Гропиуса пытаются создать *альтернативную культуру спасения* посреди ядовитого болота горечи, сарказма и обиды. Эта культура спасения отличается своей замкнутостью от тех всемирных замыслов, которые соблазняли утопистов — от молодого Ле Корбюзье до Бруно Таута, от Татлина до Леонидова. Фатальность этой программы связана с тем фактом, что замкнутая группа избранных талантов, существующих в недружественной среде, в конце концов теряет возможности существования и терпит житейское поражение. Так оно в результате и произошло. Идеи и принципы Баухауса остались непобежденными, тогда как их практическая деятельность была насильственно прервана административными и полицейскими операциями властей.

РАЦИОНАЛЬНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ВДОХНОВЕНИЙ

Выбор Василия Кандинского был ясен и отчетлив. Он без колебаний вливается в лагерь конструктивистов и проектировщиков новой жизни для тех, кто хочет спастись посреди жизненной преисподней, кто стремится вырваться из той реальности, которая обрисована в картинах Дикса и Бекмана, в фильмах ужасов и кошмаров.

Он не захотел присоединяться к утопистам Советской России, не стал работать во ВХУТЕМАСе рядом с Татлиным, Родченко, Степановой и другими энтузиастами нового планетарного жизнестроения. Василий Васильевич больше доверял перспективам Баухауса. На самом деле те и другие (русские и немецкие) создатели совершенной и разумной жизненной среды были в равной степени обречены. Тех и других стали все больше травить идеологические хищники из властных структур. Советские бюрократы в России и нацистские активисты в Германии действовали сходными методами, придумывали нелепые обвинения, находили у художников симптомы нелояльности и социальной чуждости. (В Германии ненавистники авангарда также указывали на его предполагаемые семитические корни.)

Создатели фантастических «голубых городов» в России замолчали либо ушли в подполье около 1930 года — с распространением в стране тоталитарных порядков, с ползучей экспансией тайной полиции НКВД и

теоретиков классовой борьбы. Немецкий Баухаус находился под обстрелом со стороны консервативных сил в течение всего времени своего существования и был окончательно задушен и разгромлен в 1933 году, практически в первые недели и месяцы головокружительных успехов новоиспеченного национал-социалистского руководства.

Жизнь и работа Кандинского в Баухаусе продолжались десять лет — с 1922-го по 1932 год. Кандинский усердно и даже азартно преподавал, разрабатывал свои авторские курсы обучения рисунку, а затем вел уроки цветоведения. Он постарался превратить свою педагогическую работу в некое подобие научно обоснованной деятельности. Он не парил в небесах. Вероятно, Гропиус дружески предупредил его, что работа в Баухаусе несовместима с витанием в облаках. Профессора Европы не учат студентов тому, как добиться озарения или увидеть внутренним взором суть вещей и устройство Вселенной. Такими делами занимаются проповедники и разного рода гуру, душеспасительные посланники иных миров (которых везде много, в том числе и в Европе). Реальный профессор западного образца учит реальным умениям — как сочетать на плоскости и в трехмерном пространстве разнообразные фигуры, прежде всего геометрические тела (круги и линии, прямоугольники, пирамиды и цилиндры). Как работать с цветом согласно новейшим теориям восприятия. Возможно, что соприкосновение с конструктивистами и супрематистами в Москве помогло создателю вдохновенных фантазий выработать свою новую абстрактную стилистику картин 1920-х годов.

Кандинский стал создавать композиции, которые могли бы пригодиться его студентам-дизайнерам, создателям новых вещей. Нельзя сказать, что Василий Васильевич был недостаточно готов к этой новой работе. До того, работая в мастерских Москвы, он близко познакомился с дизайнерскими работами молодых советских конструктивистов. Еще раньше, в 1912 году, Кандинский сотрудничал со старейшей фирмой духов и парфюма в Германии — с кёльнской «Фариной». Именно основатели этой почтенной корпорации изобрели в давние времена состав, названный «Одеколоном», то есть «Кёльнской водой» (именно так переводится название *Oeau de Cologne*). Кандинский предложил самым знаменитым парфюмерам Германии свой дизайн флакона и других аксессуаров из области индустрии ароматов.

В его творческих устремлениях стала нарастать рациональная (условно скажем, конструктивистская) составляющая. Этот процесс наметился еще в Москве, до отъезда в Германию. В картинах мастера уже тогда появились симптомы уравновешенного выстраивания формы. Но

притом отношения Кандинского с его братьями и коллегами в России были, как мы помним, холодноватыми и отчужденными. Он не мог сблизиться с создателями нового предметного мира в Советской России. Он был им психологически, социально, экзистенциально чужд. Он был рафинированный европеец-интеллектуал, и рядом с гениальными самородками и удивительными порождениями русской почвы — такими как Малевич и Матюшин, Филонов и Попова, Родченко и Степанова — Кандинский был как будто жителем иной планеты. В Баухаусе, рядом с Гропиусом и Клее, Кандинский оказался, так сказать, в нужное время в нужном месте.

В течение многих лет он разделял с Паулем Клее и его семейством один из домиков на территории «обители Баухаус», предназначенных для профессоров и преподавателей. Судя по всему, эти двое очень ценили общение друг с другом. Оба искали — и подчас находили — слова для того, чтобы описать свои творческие мечты и стремления. Клее тоже пытался «изобразить неизобразимое» и отличался, подобно Кандинскому, высоким литературным дарованием. Им было интересно проводить досуг друг с другом. Мы бы сегодня дорого дали, чтобы подслушать их разговоры за чайным столом в зеленом дворике их общего двухквартирного дома. Многие из этих разговоров слышала Нина Кандинская и пыталась в своих воспоминаниях передать смысл и направленность бесед двух художников, но не догадалась буквально записать эти самые беседы, и это очень досадно.

Сегодня мы можем только гипотетически догадываться о тематике их бесед за чаем. В 1926 году выходит книга Кандинского «Точка и линия на плоскости», в которой изложены те наблюдения и гипотезы, которые практиковались им в учебном процессе. В течение нескольких лет он руководил мастерской стенной живописи и читал своим подопечным курсы «Абстрактные элементы формы» и «Аналитическое рисование». После 1926 года он сделался общим руководителем всего отделения живописи.

По всей видимости, Кандинский предавался штудиям кругов, треугольников и линий с восторгом, который кому-то мог показаться странным. Он открывал в простейших элементах математизованного визуального поля безбрежные смысловые перспективы. Оказывалось, что сочетания чисто геометрических фигур на плоскости ведут к зрительным трансформациям каждого из элементов, к зрительному увеличению либо уменьшению масштаба, к движению, к изменениям цветовых акцентов. Получалось так, что видение простейших форм сопряжено с глубинными процессами восприятия, с воздействием глаза и мозга на воспринимаемое.

Эти наблюдения чаще всего совпадали с данными бурно развивавшейся в те годы психологической дисциплины — так называемой гештальтпсихологии. Излагал ли Василий Васильевич своему другу Паулю Клее именно эти свои прозрения о человеческих смыслах геометрических форм?

Распространено мнение, будто Кандинский в это время переродился, утратил пыл и жар своего прежнего интуитивного зрения и мышления и сделался холодноватым и суховатым инженером-проектировщиком геометрических холстов. С одной стороны, возраст делает нас обычно более уравновешенными и даже, не побоюсь этого слова, рассудительными. С другой стороны, наш герой и до того обладал своеобразной способностью видеть нечто живое и страстное в прозаических элементах ремесла. Он описывал в своих воспоминаниях, как брал в руки тюбики краски, выдавливал на холст сгустки этой первоматерии и видел в них как бы зародыши живых существ, видел в них радость и печаль, молчание и шум. Да ведь и точку, и линию он называл в своих текстах «существами»! Такую своеобразную способность древние мыслители называли «гилозоизмом» — готовностью видеть жизнь и присутствие живой души не только в животных, но и в неодушевленных предметах. Подобные темы наверняка волновали обоих друзей в равной степени. Пауль Клее тоже отличался склонностью одушевлять реальные вещи и фигуры геометрии.

Картины 1920-х годов, произведения «холодного Кандинского» не то что на самом деле холодны и рациональны. Там другое. Чтобы уточнить для себя и обозначить для других новые позиции своего искусства, Кандинский пишет в 1923 году большую картину под названием «Композиция VIII». Она является своего рода противоположностью или антитезисом по отношению к главной картине мюнхенского периода — «Композиции VII» (1913). Главный вывод мюнхенской картины — обильный и цветущий хаос бытия, плодотворная вселенская жизнь без конца и края, полная причуд и нелепостей, забавных деталей и величественных энергий. В начале своего второго германского периода Кандинский пишет строго и линейно. «Композиция VIII» построена как сложная, но притом рационалистическая математическая формула. Цветовые вспышки контролируются композиционными ритмами. Никакого самозабвения. Самоконтроль и пафос мирового порядка пронизывают эту многометровую картину из собрания Соломона Гуггенхайма (США).

Кандинский в 1920-е годы не доверяет хаосу и остерегается допускать его в свои картины и рисунки.

Это принципиальный момент. До войны он экспериментировал с

хаотическими неконтролируемыми и интуитивными выбросами цветовых масс на своих абстрактных холстах. Мы помним, что он и тогда был осторожен в этом смысле и не предавался крайностям, как многие его немецкие коллеги. Теперь, в новой Германии, уединившись среди друзей в обители светлого и умного искусства, Кандинский словно намеренно изгоняет из своих картин всякую импульсивность и избегает случайных находок неконтролируемой кисти. И это понятно: он воочию видел, что там, где не действуют светлый разум и мировой порядок, воцаряются бред и ужас, страх и отчаяние. Будучи свидетелем тогдашней живописи и тогдашнего экспрессионистского театра, зная хотя бы что-то о последних фильмах немецких кинорежиссеров и знакомясь с ранними фильмами советских киномастеров, Кандинский мог лишний раз убедиться в том, что хаос опасен, импульсивный выброс творческой энергии — это рискованный эксперимент с психической чертовщиной и мировым злом.

У него были какие-то свои счеты с мировым злом. В прошлом были годы, когда он практически полностью поверил в то, что неблагополучие мира преодолимо, что его мерзости и глупости не фатальны. Но потом он встретил лицом к лицу Советскую Россию, и эта уверенность пошатнулась. И вот он находится в послевоенной Германии, и опять приходится выстраивать свою творческую стратегию таким образом, чтобы сохранить себя перед лицом отвратительной и опасной реальности.

Вряд ли кому-нибудь удастся установить, действительно ли и в какой мере Кандинский дает присягу светлостному разуму после того, как узнаёт, что чудесный Мюнхен, его светлый и животворящий Мюнхен сделался в ноябре 1923 года ареной «пивного путча» начинающего авантюриста Гитлера, увлекшего за собою целый отряд немецких военных и интеллектуалов — включая выдающегося военачальника Эриха фон Людендорфа^[64].

Самоконтроль и светлый разум становятся принципом и программой живописца в новых больших холстах, таких как «Желтое — красное — голубое» 1925 года из коллекции Гуггенхайма. Картины середины 1920-х годов — это как бы опровержение той бредовой реальности, которая выплеснулась на улицы любимого города любимой Германии.

БЛАЖЕН, КТО ВОВРЕМЯ СОЗРЕЛ

Сделался ли Кандинский последовательным единомышленником Гропиуса? Исследователи Запада придерживаются мнения, что в зрелые

годы Кандинский преодолевает свой прежний романтический индивидуализм и подчиняется сверхличной рациональной дисциплине. Такое представление об эволюции мастера как будто объясняет появление «строгого» языка форм в его произведениях поздних лет — прежде всего в период Баухауса (до 1933). Отсюда и публикации, и выставки, основанные на идее «умиротворения» и «возвращения к порядку»^[65].

Кандинский перенимает рациональный геометрический язык, но использует элементы «рукодельности», «случайности» и витальных колебательных движений уже в своих «инхуковских» композициях московских лет. И далее он был мастером уравновешенного стиля, с естественными отклонениями от излишней строгости и жесткости. «Без грамматической ошибки я речи русской не люблю», — сказал Пушкин.

С самого начала обнаружилось, что большие выставки нового авангардного искусства в Германии затруднены. С одной стороны, финансовые обстоятельства обескровленной и ограбленной страны довольно плачевны. С другой — вызревают мстительные инстинкты молодого плебса, новой нацистской гопоты, которой внушили, что эксперименты в искусстве — это проявление семитического духа, а истинные арийцы отвечают на этот вызов единственным доступным им способом — погромом и диффамацией, дикими выходками вульгарной прессы. Хамские и нелепые нападки коричневеющей немецкой пропаганды на Баухаус как на «гнездо большевизма в искусстве» включали в себя, на самых видных местах, имя Василия Кандинского — художника сомнительного происхождения, вероятного агента Советов и Коминтерна, да к тому же художника чуждого Германии абстрактного стиля.

Но зато в Германии была возможность включиться в деятельность специально организованной в стенах Баухауса интернациональной выставочной группы, которая называла себя «Синей четверкой» (Die Blaue Vier), как бы отсылая имеющих память к громкому старту мюнхенских новаторов группы «Синий всадник». «Четверка» состояла из Кандинского, Пауля Клее, Лионеля Файнингера и собрата старых мюнхенских лет Алексея Явленского. Друзья и единомышленники отправились в первое путешествие по Соединенным Штатам в 1924 году. Там читались лекции и устраивались небольшие мобильные выставки. Американские турне такого рода были в высшей степени целесообразными, ибо атмосфера в Германии становилась все менее выносимой, а главный европейский центр нового искусства, Париж, интересовался главным образом своими внутренними творческими делами. Там актуальны сюрреалисты, а фантазии о вселенском единстве и мировом концепте бытия считались некоторым

образом анахроничными и наивными. Существование других художественных центров, как Москва или Нью-Йорк, воспринималось в Париже как занятный парадокс или странная, но маловероятная новелла.

К концу 1920-х годов становилось все более вероятным, что тихая обитель трудов и чистых нег в Германии, пожалуй, не сможет существовать в своем прежнем виде. Кандинский не случайно прощупывал почву в Америке и не случайно согласился на проведение двух своих выставок в Париже в 1929 и 1930 годах. Нужно было думать о путях отхода на случай возможного бегства из объятий своей второй родины. История повторялась. Увы. Отрешиться от гнусной реальности, которую именуют политикой и общественной обстановкой, не удавалось полностью. Тем не менее Кандинский временами как будто умел забывать о том, что творится в мире. Он возносился в эмпирии геометрии.

Кандинский ощущал и переживал геометрию как своего рода тайноведение, как магическое знание о чудесных силах бытия. Достаточно вспомнить его почти молитвенное прославление такой формы, как геометрически безупречная окружность. Эта форма, которую миллионы школьников с превеликой тоскою вычерчивали с помощью своих циркулей, приводила Василия Кандинского в приподнятое состояние духа, и он восторженно писал о том, что окружность — самая совершенная форма из всех основных геометрических форм, и в божественной триаде Треугольник — Квадрат — Круг именно последний наиболее богат смыслами и намекает на свою причастность к четвертому измерению. Не думая о том, наш маэстро повторял некоторые любимые мысли философа Платона, который также был уверен в том, что окружность есть символ божественного совершенства. Пауль Клее поддерживал своего друга и за чайным столиком в саду, и во время бесед и обсуждений в мастерских Баухауса.

Поэтическая геометрия Кандинского и Клее заставляет сравнивать их с современником и близким по духу человеком — Рудольфом Штайнером, мыслителем и тайновидцем, создателем обширного движения, известного под обозначением *антропософия*. Недостаточно разбирающиеся в деле люди нередко ставят в один ряд всяческих эзотериков и оккультистов рубежа XIX и XX веков и перечисляют через запятую такие имена, как Блаватская, Безант и Штайнер. На самом деле Штайнер и его так называемая антропософская наука сильно отличаются от идей многих других духовидцев и эзотериков. Прежде всего, Штейнер был академически образованный философский ум, многосторонний и систематический рациональный мыслитель. Тот факт, что он не сомневался

в существовании духовных сил и энергий Вселенной, в существовании тех самых сил, которые были несомненны для Кандинского и Франца Марка, для Рильке и Клагеса, для Хлебникова и Блока и других гениев живописи и поэзии, не мешал его истинно германской основательности в разработке самых разных дисциплин и областей деятельности.

Штайнер не ссыался на послания от тибетских отшельников или на священные книги Востока и Запада, как это делала Блаватская. Он был истинным знатоком Канта, ценил Дильтея, изучал Шопенгауэра и Ницше, а более всего преклонялся перед гением Гёте. Штайнер возводил свои идеи именно к натурфилософии Гёте прежде всего и еще до 1900 года опубликовал основательные исследования о мировоззрении Гёте.

Если упрощать систему идей Штайнера, то она заключалась в том, что реальность Вселенной, жизнь и дух человеческий и само познание природы мозгом и сердцем людей происходят строго рациональным образом, они устроены закономерно — подобно тому, как устроены строгие науки, математика прежде всего. Именно рациональность и законосообразность в природе и познании, полагал Штайнер, и являют собою главную загадку природы, и *наша разумность есть главное доказательство существования сверхразумных высших сил и энергий*, проявляющих себя на каждом шагу. Ибо невозможно предположить, будто логика могла появиться сама по себе в мире случайностей и стохастических процессов.

На самом деле деятельность Штайнера и его единомышленников была своего рода параллелью к существованию утопической коммуны людей искусства — к «обители Баухаус», где работали восторженные визионеры и столь же восторженные рационалисты, где Кандинский созерцал «священную триаду» геометрических фигур, а Иттен пытался уловить присутствие высших сил в сверканиях и переливах красочных оттенков. Рядом с ними Пауль Клее пытался увидеть невидимое, как он сам формулировал свою задачу.

Организации и группы, которые вырастали в разных точках Европы на почве идей Штайнера, были по своей социальной задаче сопоставимы с учебными группами и мастерскими Баухауса, где командовали Мохой-Надь, Пауль Клее, Василий Кандинский, где Вальтер Гропиус осеял их своими архитектурными фантазиями. Сходство усиливается тем обстоятельством, что группа Штайнера имела свои архитектурные шедевры, свои резиденции в Швейцарии, а именно — два варианта здания для нужд антропософского сообщества, получившие наименование «Гётеанум 1» и «Гётеанум 2». То и другое представляло собою

своеобразное купольное сооружение с пластически выразительным входным фасадом. Первый «Гётеанум» был построен из дерева и сгорел в самом начале 1923 года, тогда как второе сооружение было выполнено в виде внушительной железобетонной конструкции. В нем были лекционные залы и аудитории для преподавания разнообразных наук, мастерские художников, театральные залы и репетиционные комнаты и прочие полезные помещения для освоения наук и искусств под знаком антропософской доктрины.

Штайнеровский «Гётеанум», как и другие проекты его группы, имел примерно ту же социальную задачу, что и Баухаус Гропиуса и его сотоварищей на его веймарской стадии и в годы работы в Дессау. В разорванном мире, в искаленной Европе, где поднимались силы злобы и реванша и оставалось менее двадцати лет до самой страшной войны в истории человечества, утопист Штайнер и утопист Гропиус пытались организовать творческие усилия и педагогическую работу по освоению элементарных истин, которые заключают в себе послания свыше.

Штайнер думал о мире, о человеке, о науке и творчестве почти так же, как думал в 1920-е годы Кандинский. А именно: элементарные научные законы математики и физики, психологии и оптики, инженерного дела, прочих дисциплин на самом деле *по-человечески божественны* именно в силу своей внятности и священной простоты. Тот факт, что обычный ребенок, сидя за школьной партой, способен понять и применить теорему Пифагора, есть демонстрация чудесного устройства мироздания и человеческого разума. Структура цветовой шкалы и взаимодействие глаза человеческого с видимой частью спектра — вот она, рука высшего разума. Вот оно, доказательство присутствия духовной силы в мире.

Тот факт, что элементарная окружность являет образ и космического тела, и капли росы, и форму гальки с океанского берега, внушал Кандинскому священный трепет. Это было его счастье, источник чистых нег. Рядом были и Нина Николаевна, и друг Пауль, и они понимали и поддерживали его.

ТАИНСТВА ГЕОМЕТРИИ

В первые полтора-два года акклиматизации в Веймаре и вставания в активную и систематическую преподавательскую работу Кандинский занимается самостоятельным творчеством примерно по той самой схеме, которая была ему уже знакома по тому времени, когда он уехал из Мюнхена

в 1914 году, но еще не обосновался в Москве. Привыкая к новому образу жизни и специфике труда на зарплате, маэстро прибегает чаще всего к таким техникам, которые не требуют больших и громоздких приспособлений для своей реализации. Он пишет акварелью и гуашью. Кроме того, он изготавливает ряд ксилографий, литографий, офортов — и вполне понятно, что эти роды графики были ему более всего доступны, ибо соответствующие мастерские для работы над печатной графикой имелись в Баухаусе и были постоянно готовы для того, чтобы печатать тираж с тех досок или камней, которые можно было резать, гравировать, разрисовывать у себя дома и потом доставлять их в мастерскую для технологической обработки и изготовления оттисков.

Самое важное в новых композициях заключается в том, что художник начинает активно использовать геометрические фигуры как таковые. Он рисует круги, овальные и дугообразные формы, пользуется разного рода приспособлениями для нанесения на поверхность криволинейных фигур — но не забывает подработать их «от руки» и оставить на бумаге (изредка — на холсте) следы рукотворности.

Круги, овалы, эллиптические и другие криволинейные фигуры и объекты свидетельствуют о новом конструктивном подходе к созданию живописного произведения. Кроме того, начиная с 1922 года мы наблюдаем в графических и живописных работах еще один существенный признак обновляющегося художественного мышления. Кандинский предпочитает разреженное картинное пространство. Он не стремится более громоздить формы, объекты и пятна на тесном пространстве. Он старается развести геометрические или иные формы, пятна и мазки таким образом, чтобы их можно было отчетливо читать, как своего рода знаки-послания на белом фоне листа — или на цветном фоне живописного полотна. Такова обширная серия ксилографий, литографий и других графических листов под общим наименованием «Малые миры». (Эта серия находится большей частью в мюнхенском Ленбаххаусе.)

Оба упомянутых выше признака (усиление геометричности и стремление к просторности и обозримости деталей внутри произведения) очевидным образом указывают на рассудительное начало, на «работу головой». Кандинский пытается теперь создать такой пластический язык, который можно было бы преподавать студентам, демонстрировать и предлагать в качестве возможного учебного средства. Вдохновенное хаотическое излияние форм и красок не научит никого создавать качественные дизайнерские объекты. Произведение, поддающееся разумному анализу и отчетливо расчлененное на зоны и пласты, — такое

произведение имеет педагогическую ценность. Его можно использовать в качестве своего рода учебного пособия. Кандинский сам научается рисовать и писать таким образом, чтобы с помощью своих листов и холстов можно было учить других, показывать ученикам, как сочетать в одном плане разные фигуры, как можно накладывать одну фигуру поверх другой, как освобождать поле вокруг активных объектов и так далее.

Вполне логично и то, что цветовые эффекты в картинах и графических опытах эпохи Баухауса становятся сравнительно сдержанными. Мы не находим там таких извержений и фейерверков горячих тонов, таких мерцаний и таинственных глубин холодных тонов, как в довоенных картинах.

Разумеется, язык Кандинского в эпоху Баухауса не оставался неизменным на протяжении всех десяти лет пребывания в «обители». Мы уже могли прежде убедиться в том, что сравнительно крупная (шириной два метра) «Композиция VIII» из собрания Гуггенхайма в Нью-Йорке выглядит как наглядная демонстрация пластического инструментария инженера-дизайнера. Там налицо полный набор окружностей и полуокружностей, прямых линий и криволинейных форм, решеток и диагональных «векторов» — в их взаимных пересечениях или в отдельных, самостоятельных зонах. И в то же время новый Кандинский, дисциплинированный мастер, уже почти совсем присоединившийся к империи конструктивизма, то и дело подает сигналы о том, что чудеса цветовых волн все равно существуют и что не надо забывать, насколько волшебными и магическими выглядят мерцающие «ореолы» красного, оранжевого, желтого горения или льдистая пелена нежно-голубого, если укутывать или оттенять этими красочными материями самые что ни на есть правильные геометрические фигуры.

Иной раз Кандинский, увлеченный своей преподавательской работой, превращает свои картины почти в наглядные подобию, в демонстрацию возможностей художника в работе с геометрическими законами и фигурами. Такова картина «Малые круги в большом круге» (1923) из того же собрания Гуггенхайма. Профессор неистощим на дизайнерские выдумки. В картине 1923 года «Диагональ» (Собрание Северный Рейн — Вестфалия, Дюссельдорф) он разворачивает на двухметровом холсте целый арсенал правильных и неправильных геометрических фигур — от большого круга до маленького треугольника, от «шашечек» и параллельных полос до извилистых змеевидных образований. Они разбросаны в пустоте либо накладываются друг на друга, и можно было бы запутаться в этом лесу геометрии, если бы не решительная диагональ,

которая как бы держит всю эту разношерстную компанию в поле своего притяжения. А чтобы диагональ не показалась нам насильственной и неприятно волюнтаристской, мастер немного сдвигает ее относительно углов холста. Заметим, что цветовое решение в данном случае обязано быть строгим и аскетичным.

На протяжении 1920-х годов описанные выше принципы «дизайнерского» стиля Кандинского развиваются и варьируются, а поскольку зрелый мастер опытен в деле визуального конструирования, то эти вариации на темы демонстративной геометрии выглядят неисчерпаемыми и бесконечно разнообразными. Первое время мастер предпочитал создавать свои наглядные наборы геометрических и квазигеометрических фигур на светлом фоне. Затем, около середины 1920-х годов, он увлеченно экспериментирует с темным фоном картин. Написаны такие картины, как «Желтое наверху» 1924 года из Художественного музея Берна. Там, несмотря на название, никакого желтого на-вершия не наблюдается, а разнообразные прямоугольные, циркульные и криволинейные конфигурации, раскрашенные в основном светлыми теплыми тонами, объединяются общим темно-серым фоном, переходящим местами в непроглядно черные зоны.

До самого конца существования Баухауса в Германии, до 1932–1933 годов, Кандинский пишет очень много, ненасытно печатает графические листы и неистощимо варьирует уже намеченные прежде задачи. Он создает бесконечный «словарь новой материальной культуры». То есть работает над языком нового дизайна, способного решать планетарные задачи. Речь идет о стиле жизни нового человека. Этот стиль бывает лирическим и драматическим, насыщенным и патетическим. Если ранний Кандинский хотел высказаться о космосе, о природе, о бытии вообще, то зрелый и уравновешенный мастер высказывается о хорошем устройстве жизни людей на земле. Элегантно и лапидарно. Привольно и деловито. Строго и раскованно. С легкостью и неизбежностью геометрии. Основываясь на тайне разума, на мистицизме рациональных начал. Так устроена настоящая правильная, достойная человека жизнь на этой земле. Перед нами своего рода формулы бытия, резко отличные от идеологических формул коммунистов и нацистов.

Вспоминались ли Кандинскому в эти годы те собраты по цеху, которые остались в России? Малевич и его ученики, или Любовь Попова, или Варвара Степанова, или Татлин с его группой? Не жила ли в его душе мечта о своем удивительном призвании — осуществить ту программу и решить ту задачу, которая в России была поставлена, но в тамошних

условиях не могла быть решена? Не ощущал ли он себя, подобно многим другим эмигрантам, художникам, поэтам, писателям, как бы кусочком истинной России, вынужденным существовать в отрыве от своего исторического «материка»? Василий Васильевич всегда акцентировал свою принадлежность к европейскому кругу художественной активности. Столь же упорно и подчеркнуто он говорил о том, что вопросы и задачи его искусства возникают в России и вырастают из русской почвы. Для него не было противоречия или разрыва между Россией и Европой.

ПАРИЖ И БЛИЗКАЯ ГРОЗА

СНОВА БЕГЛЕЦ

Реальность опять показывала когти. Национал-социалисты на протяжении нескольких лет усиливали давление на творческую обитель Баухаус. В 1933 году учреждение Гропиуса было окончательно закрыто и распущено без перспектив восстановления. Василий Кандинский покинул свою вторую родину (он был гражданином Германии с 1928 года) и отправился в Париж.

События показали, что он сделал этот шаг вполне вовремя. Крестовый поход нацистов против авангардного искусства был составной частью их программы, в которой авангардисты объявлялись участниками мирового заговора против арийской Германии — заговора, задуманного евреями, коммунистами, американцами, гомосексуалистами и другими исчадиями ада. Кампания против авангардистов быстро набирала обороты и приобрела всемирно-демонстративный характер. В 1937 году в Мюнхене было закончено строительство Дома искусства. В связи с его открытием в галерее парка Хофгартен была развернута разоблачительная выставка «Дегенеративное искусство». Доктор Геббельс решил представить врагов арийского искусства на суд обывателя с самыми что ни на есть грубыми, хамскими, издевательскими комментариями. Картины Кандинского занимали заметное место в этой недоброй памяти «разоблачительной» экспозиции 1937 года.

Притом правительство Третьего рейха конфисковало в тех собраниях, до которых могло дотянуться, 57 картин Кандинского. Искусствоведы в униформе из спецотдела гестапо довольно хорошо понимали, какова материальная ценность этой конфискованной продукции знаменитого «дегенеративного художника». В будущем цены на большие полотна мастера дойдут до 20 миллионов долларов. В 1937 году цены были посромнее, и тем не менее игра стоила свеч. Конфискованные шедевры «неправильных» художников, как известно, распродавались на западных аукционах, а денежки были кстати в условиях подготовки новой мировой войны, предуказанной вождем во имя уничтожения иудизированной

Америки, ее подголоска Британии и большевистской России. Одной картиной можно было пару танков оплатить или целый самолет.

Кандинский узнавал эти убийственные подробности о судьбе своих полотен в Германии, находясь до поры до времени в безопасности. Новости из Германии были неутешительными. Он вспоминал свои блаженные, полные предвкушения и предчувствия завтрашних открытий годы в Мурнау и Мюнхене — и с горечью сознавал, что именно такие чудесные уютные городки в Баварии, Шлезвиге или Райнланде были главным рассадником нацизма. (В самом деле, дотошные любители статистики подсчитали, что на выборах 1933 года добрые бюргеры из Мурнау отдали более половины своих голосов за партию Гитлера — и это было гораздо больше, чем в среднем по стране, и даже существенно больше, чем в Мюнхене.) Догадывался ли Кандинский в свои баварские годы, что дети его соседей пойдут завоевывать Францию и Россию? Кто способен угадать замыслы Господни, который попустил такие виражи в жизни мира?

Вместе с Ниной Николаевной наш мастер поселился в скромной квартирке в пригороде французской столицы. Говорят, что это обиталище подыскал для мэтра не кто иной, как знаменитый Марсель Дюшан — икона позднейшего постмодернистского искусства. Последние несколько лет своей жизни (он скончался в 1944 году) Кандинский был уже гражданином Франции (с 1939 года). Можно ли сказать, что он стал верным сыном третьей матери-родины?

Франция и Париж оказались для него на старости лет довольно трудным испытанием, но все же и здесь у него были единомышленники и созвучные ему умы и таланты. Его диалог с современниками продолжался и здесь, и нам будет сейчас полезно уловить хотя бы некоторые моменты этого продолжения большого разговора художника с умами и талантами его времени.

Несмотря на преклонный возраст маэстро продолжал писать довольно много и упорно. Любой справочник снабдит нас относительно достоверными соображениями о том, что французский период творчества был отмечен отказом от строгой рациональной геометрии 1920-х годов или эпохи профессорства в Баухаусе. Кандинский в Париже обратился к так называемым биоморфным формам, то есть к таким значкам и фигурам, которые напоминают органические объекты или примитивные формы жизни — личинки и амебы, растительные мотивы или нечто грибообразное, беспозвоночное и так далее. Тем самым сразу же возникают аналогии с таким ответвлением сюрреализма, как полуизобразительные

конфигурации Жоана Миро и Жана (Ханса) Арпа.

Наш герой уже был в это время легендой авангарда, но авангарда давнишнего, довоенного, а молодым поколениям 1930-х годов эти события эпохи молодого Пикассо и молодого Кандинского представлялись довольно далекой историей. Война всегда сильно отсекает один пласт истории от предыдущего пласта, и разрыв поколений всегда усугубляется событиями и переживаниями войны. С одной стороны, в Париж прибыл в 1933 году корифей нового искусства, а с другой — этот корифей был уже сильно немолод, ему было около семидесяти лет, он явно терял задор и энергетику молодости, и он был эмигрантом из несчастной Германии, где творились непонятные события, опасность которых для Франции не вполне осознавали городские обыватели.

Абстрактное искусство не было в тридцатые годы ведущим или особо заметным течением авангардного лагеря в Париже. На авансцене внимания пребывал фигуративный сюрреализм, искусство выплесков и выхлестов подсознательных психических энергий. Молодежь увлекалась Фрейдом и Марксом, которые были в целом либо антипатичны Кандинскому, либо вызвали в нем подозрения и сомнения. Творческая среда была довольно левая и симпатизировала коммунистам и Советскому Союзу, даже притом, что приходилось игнорировать сведения о терроре и голоде, о разнообразных сомнительных странностях в жизни непонятной страны загадочного Сталина. Склонность к красноречивой фразеологии отчетливо проскальзывает в жизни тогдашнего Парижа.

Василию Кандинскому была решительно враждебна сталинская Россия, и его письма тех лет показывают, что он знал гораздо больше о реальных обстоятельствах жизни в ней, чем его друзья-французы. Но высказываться слишком откровенно он не мог. Точнее сказать, бесполезно было до поры до времени толковать французам и другим европейцам о том, что Советский Союз — это не путь в светлое будущее, а скорее путь в никуда.

Он зарабатывал на жизнь семьи своим искусством, а следовательно, репутация социально приемлемого деятеля искусства была важной предпосылкой выживания. О некоторых вещах было бесполезно высказываться: мало кто хотел слышать что-нибудь такое, что не вписывалось в идейные стереотипы времени. В обстановке глубокого экономического кризиса и предчувствия новой военной беды левая интеллигенция полюбила миф о Стране Советов, откуда светит надежда прогресса и социальной справедливости, а смутные рассказы о кошмарах и гримасах советской жизни до поры до времени не получали

документальных подтверждений.

Путевые записи Андре Жида под названием «Возвращение из СССР», сделанные в 1936 году, были опубликованы во Франции. Писатель увидел в Стране Советов мрак и ужас. Впечатления изощренного эстета о единообразии и апатичности советских людей, о господстве страха и доносительства, о терроре и прочих прелестях советской действительности не вызвали на Западе доверия в свое время. Другие прославленные французы рассказывали о Стране Советов совсем иное. Ромен Роллан писал во французской прессе восторженные статьи о своей поездке в СССР в 1935 году. Правда, его симпатии были адресованы Ленину, а о Сталине он отзывался корректно и сдержанно. В 1937 году немолодой корифей французской литературы написал Сталину письмо в защиту арестованных и осужденных деятелей культуры, лично знакомых Роллану. Таким образом, он кое-что знал о сталинском терроре. Почтенный мэтр литературы не удостоился ответа от вождя народов.

Кандинский обладал тем знанием о «реальном социализме», которое было непопулярно во Франции. Одно это выводило его за скобки общественно приветствуемых представлений о реальности. Кроме того, он не годился для ролей, которые могли играть настоящие звезды и кумиры арт-сцены — Андре Бретон и Макс Эрнст, Пикассо и Бунюэль. Все они находились в центре внимания и создавали сенсации, а это значит, что о них писали в газетах и говорили по радио, их снимали на киноплёнку, они были предметом интереса и пересудов везде — от светских гостиных до мастерских художников. Иное дело — Кандинский. Василий Васильевич решительно превращался в анахорета и почтенного архаиста из прежних времен. Нельзя было не замечать его, он принадлежал к когорте корифеев и основоположников нового искусства, но невозможно было видеть его в центре событий. Выставки, публичные акции, скандалы и шоки тридцатых годов почти не затрагивали пожилого живописца, который усердно и систематично писал картины маслом и акварелью в своих маленьких апартаментах в пригороде Нейи.

НОВЫЙ СТИЛЬ?

Подсчитано, что в последнее десятилетие своей жизни мастер написал не менее ста сорока пяти картин маслом (разных размеров) и около трехсот акварелей и гуашей, не считая многочисленных рисунков и набросков. Урожай не рекордный, но внушительный. Притом еще

высококачественный.

Заметим, что при жизни мастера его большие выставки происходили не в Париже, а в Соединенных Штатах. Покровители искусств и коллекционеры США, общественные деятели заокеанской державы неоднократно предлагали мастеру переселиться в Новый Свет, когда атмосфера в Европе сгущалась, а перспектива новой большой войны становилась все более ощутимой. Богатейший меценат нового искусства, сам Соломон Гуггенхайм, был почитателем Кандинского.

Наш герой, дважды эмигрант (переехавший из Советской России в Германию и затем из Германии во Францию) не захотел становиться трижды эмигрантом на старости лет. К тому же тогдашняя Америка еще далеко не была тем центром художественной культуры, как впоследствии, во второй половине века. Кинематографисты Европы охотно устремлялись в Голливуд, если их туда приглашали. Писатели и живописцы Соединенных Штатов в те же самые 1930-е годы скорее тяготели к Парижу, а Нью-Йорк был в этом смысле далекой провинцией.

Уже после того как значительная часть наследия нашего мастера была после его смерти передана французскому государству, французская историография превратила Кандинского в почтенную составную часть своей национальной истории искусства. Что же такое он нам сообщает в своих картинах последнего десятилетия своей жизни, то есть французского финала своей жизненной драмы? Что было у него на уме, какие движения происходили в душе? Мы наблюдали, как он в ранние годы боролся за свое «пантеистическое» мировидение, как он преодолевал свои трагические переживания «вывихнутого века» и негодной реальности. Он выстроил свой внутренний мир, позволивший выдержать тяжелые испытания.

Кандинский наблюдал в свои молодые и зрелые годы завораживающее зрелище возникновения нового авангардного искусства в России и Германии. И он был непосредственным свидетелем того, как в этих двух художественных пространствах происходит разгром, внутренний кризис и в итоге — падение надежд на счастье свободного творчества. Он покидает Россию еще до возникновения восторженнотупого культа «социалистического реализма», но он близко видел разгром Баухауса в Германии и, в общем, неплохо знал о том, что творится в Советской России в те годы, когда он находится вдали от своей первой родины.

Две его родины-матери почти одновременно попали в историческую катастрофу, и питательные почвы той и другой превратились в пустыни и миражи^[66]. Более того. Кандинскому придется еще пережить нападение своей второй родины, Германии (превратившейся в вотчину нацистов), на

свою третью родину, Францию, в 1939 году. В 1941 году он стал современником еще одного акта исторической трагедии. Обезумевшая Германия и Советская Россия сталкиваются на полях сражений. Уже до того Сальвадор Дали и Макс Эрнст пишут в своих картинах сцены смертельной борьбы отвратительных чудовищ и странных, небывалых существ.

Доживая свой век в парижском пригороде, Кандинский явственно отдавал себе отчет в том, что цветущая сложность русского искусства и русской литературы катастрофически обрушена и растоптана. Блок ушел из жизни, Маяковский не захотел жить, Мандельштам пропал в лагерях, Мейерхольд убит, Цветаева погибла. Шагал успел уйти от расправы, ибо вовремя уехал в Европу (подобно самому Кандинскому). Малевич тяжело болен, и его не трогают в его подмосковном доме, ибо он обречен. Гончарова и Серебрякова укрылись в Париже, там же доживает свой век и тяжело стареет Александр Бенуа. Оставшиеся в России старшие художники и их младшие братья стараются не поднимать головы и не привлекать к себе внимания властей, а официальное идеологическое искусство страны Советов не стыдится показать всю степень своего восторженного и бесталанного холуйства. Вскоре, в 1936 году, дело дойдет до беспардонной статьи в газете «Правда», которая называлась «О художниках-пачкунах» и разоблачала в качестве врага Советской власти превосходных (при том безобидных для властей) ленинградских художников детской книги вроде Владимира Лебедева (который вовремя расстался со своим ранним вызывающим стилем и превратился в милейшего книжного иллюстратора, в занятого кудесника книжного искусства). Какими словами советская пропаганда честила собственно авангардистов, о том даже вспоминать не хочется. Лексикон этих разоблачителей не уступал по своей озлобленной тупости лексикону геббельсовской пропаганды.

Общая картина двух родин Кандинского выглядела в его глазах удручающей. Что касается нового пропагандистского искусства Третьего рейха, то этот букет тяжеловесного классицизма и умильного обывательского бытового жанра с патриотическим уклоном был не менее антихудожественным, нежели новые картины прежде талантливого Исаака Бродского в России или официальные живописные махины его собрата Александра Герасимова. Досадно предположить такое, но, скорее всего, даже великолепная скульптурная группа «Рабочий и колхозница», созданная в Москве Верой Мухиной и увенчавшая советский павильон на Международной выставке в Париже 1937 года, выглядела в глазах Василия Васильевича очередной натужной поделкой официального «Большого

стиля» формирующегося в России «коммунистического самодержавия».

Так выглядели две родины, две страны великого искусства в глазах стареющего мастера. Можно только посочувствовать ему. Удивительно не то, что он не написал в тридцатые годы таких сверкающих и пьянящих шедевров, как в свою мюнхенскую пору. Или не создал такой панорамы великолепного конструктивного дизайна, как в двадцатые годы. Творческие находки и достижения Кандинского в тридцатые годы были очень значительны, и сейчас об этом пойдет речь. Другой бы на его месте вообще выбросил палитру и кисти и замкнулся в саркастической меланхолии.

Видеть *такое* там, где он жил и работал прежде, где переживал вдохновенный подъем духа, где созревали и рождались его лучшие произведения...

МИЛАЯ ЖИВНОСТЬ

Последние десять лет его жизни — это эпоха горестных открытий и упорной стойкости внутреннего сопротивления. Цветущий сад немецкого нового искусства растоптан и разорен, а те, кто пытался сказать о бедах и болях Германии, попали под удар, и официальные художники гитлеровского режима стараются вовсю, и соперничают с московскими лауреатами в создании искусства для народа — то есть искусства, скроенного по мерке обывательского вкуса, свойственного новым элитам. Накачанные скульптурные атлеты символизируют немецкие добродетели, Зигфриды размахивают мечами, родные просторы умиляют трудолюбивого бюргера, и хорошо сложенные, сексуально привлекательные и репродуктивно-перспективные, притом трудолюбивые и опрятные немецкие девушки обещают достойное вознаграждение верным сынам отечества. Эта пропагандистская муть расползается по Европе в журналах и альбомах.

В глазах стареющего мастера отражалась нерадостная картина. Ему еще повезло в тех обстоятельствах, когда могло быть и хуже. Он — один из немногих, кто укрылся в эмиграции и мог писать картины по своему хотению и разумению, не имея поддержки, не видя рядом с собой учеников и единомышленников и не пользуясь пониманием своего окружения. Где те прекрасные и вдохновенные люди, которые работали рядом с ним в Мюнхене, Ваймаре и Дессау? Где созвездие русских умов и талантов Серебряного века и молодого авангарда? Энтузиасты раннесоветской утопии — и эти тоже либо замолкли сами, либо им закрыли рот. В том

числе и могильной землицей.

Он ищет новые источники и новые импульсы для своего искусства. Он ищет идеи, которые дали бы жизнь его картинам в тех условиях, когда можно было бы подумать, что дело его жизни рухнуло и все надежды испарились. Он пытается найти искры надежды по ту сторону безнадежности. Он ведет диалог с новой реальностью своей новой страны. Вскоре после переселения во Францию мастер пишет картину под названием «Старт», или «Начало». Там впервые главную роль начинают играть биоморфные фигуры или своего рода большие амебы^[67].

Биоморфные элементы появляются среди иллюстраций Кандинского гораздо раньше, на страницах книги «Точка и линия на плоскости» (1926). Но в те годы, в годы Баухауса, мастер не пытался превратить изображения «живности» в главных персонажей своих картин. Они, картины, в те годы были преимущественно геометричными. Теперь, в Париже, он думает о том, как показать или обозначить новое начало жизни, новый «старт» бытия. Старый мир обещал превратиться в прекрасный сад, но случилась беда, и обещанное превратилось в пустыню, болото и преисподнюю. Он все равно думает о новом начале, о том, что зародыши жизни и живые клетки упорно возрождаются после самых страшных катастроф.

Приближается большая война, и Кандинскому еще доведется в последние годы жизни увидеть солдат в форме вермахта на улицах Парижа. А он рисует живность. Что-нибудь всегда выживет. Уж наверное двуногие звери в погонах и без погон, с их окаянными идеями и убеждениями не смогут задушить все живое на этой земле. Жизнь возьмет свое.

Последний, парижский отрезок творческой жизни Кандинского оказался продолжением и завершением той творческой эсхатологии, которая и отражалась в его искусстве на протяжении предыдущих десятилетий. Он как будто пытался уловить симптомы *продолжения жизни на планете*, убиваемой чудищами разных пород. Он оставался онтологическим художником и продолжал писать картины-гимны о счастье жить и видеть жизнь в атмосфере безумных идей воспевания избранных классов и высших рас в формах превращенной в пародию классической красоты.

Вот достойный финал длительной и значимой биографии. Две родины мастера погибли, третья шагает к катастрофе, а искусство живет. Живописец пытается рассмотреть исходные формы жизни, простейшие биологические сущности. Он противостоит распаду и уничтожению. Он верит в живую природу, в реальную жизнь. И пишет занятную и забавную «живность». И это тот самый Кандинский, который вот уже в течение

десятилетий служил символом абстрактного искусства, не желающего смотреть на видимый мир и предпочитающего якобы умозрительные формулы.

Физическая реальность снова волнует старого эзотерика и созерцателя невидимых энергий. Он даже экспериментирует с грубой материей природы, а именно — добавляет песку в свои краски, чтобы сделать свои личинки, амебы и полурастения, свои кораллы и зародыши новой жизни более телесными, материальными, весомыми. Этот прием с применением песка практиковал, как известно, такой визионер и собеседник космических сил, как Андре Массон. В какой мере Кандинский опирался на опыт своих младших французских братьев в последние годы жизни? Надо сказать, что старый мастер в свои парижские годы довольно активно общался с младшими поколениями художников, писателей и философов, которые как раз в это время заняли авансцену культурной жизни столицы Франции.

ПЛЕМЯННИК САША

Василий Кандинский в свои поздние годы, обитая в своей небольшой квартирке в пригороде Парижа, не превращался в бирюка и вовсе не выглядел одиноким стариком, который неприязненно отстраняется от новой, непонятной действительности. Действительность нового типа выглядела в его глазах не только отвратительной и чудовищной (на политическом уровне), не только проблематичной и сомнительной, но и, пожалуй, местами она была вдохновляющей и многообещающей. И уж причудливой она была сверх всякой меры.

Люди продолжали мыслить, искать и творить, поэты и мыслители делали свое дело, рождались великие книги и кинофильмы. Кандинский ходил в кино и любил искусство экрана и встречался с талантливыми людьми. Он общался со своим племянником, известным философом Александром Кожевниковым, который жил в Европе с 1920 года, изучал философию в Германии и как раз в 1933 году, в год приезда Кандинского в Париж, начал читать в столице Франции свой знаменитый курс по философии Гегеля, который был записан и опубликован позднее в виде книги «Введение в изучение Гегеля». Это было большое событие в истории философской мысли во Франции XX века.

Для Кандинского молодой Кожевников, который сделался вскоре гражданином Франции и преобразил свою фамилию в произносимый для французов вариант «Кожёв» (Кожеве) был близким родственником, а для

парижской культурной среды он оказался звездой и кумиром, и его лекции посещали и Андре Бретон, и Жорж Батай, и Жак Лакан, и Мерло-Понти, и другие. Жан Поль Сартр был знаком с материалами лекций и также оказался позднее одним из продолжателей этого великолепного философского предприятия. Для французов Кожевников-Кожев быстро сделался кумиром и идолом культурного измерения, тогда как для нашего героя он был просто «племянником Сашей». Молодой же философ запросто именовал старого живописца «дядей Васей».

Бликие отношения «дяди Васи» с «племянником Сашей» восходят к 1920 году, к советскому этапу жизни обоих наших героев. Мы об этом уже поминали. Александр Владимирович Кожевников был в это время восемнадцатилетним отпрыском состоятельного и образованного семейства и успел в военные годы получить начатки университетского образования, которое затем продолжил за границей. Он оказался там благодаря Василию Васильевичу. Молодой человек сначала попал в руки чекистов и был обвинен в экономическом саботаже. Судя по косвенным известиям, он пытался продать фамильные драгоценности, чтобы купить еду для семьи. На этом его биография могла бы и закончиться, как и биографии других русских людей из высших сословий, которые вызывали ненависть у романтиков «мировой революции» (таких как Яков Блюмкин, да и сам Дзержинский). Пойманный с бриллиантами в руках юноша был почти наверняка обречен.

Но случилось иное. Дядюшка Василий Васильевич пошел по высоким инстанциям и стал пытаться вытащить своего племянника из подвалов ЧК. В вихрях революции чего только не происходило. Случилось так, что юношу отпустили и даже разрешили ему уехать. Это был своего рода жест благожелательности по отношению к знаменитому в Европе художнику. Мы с вами помним о том, что начальники Коминтерна, вероятно, имели виды на Кандинского. Как бы то ни было, люди в кожаных тужурках пошли ему навстречу, и родственник отправился в Германию. Как мы помним, в конце следующего года сам художник вместе с супругой уехал через Ригу туда же, и следующее десятилетие работа и жизнь нашего героя разворачивались на его второй родине.

Биография молодого Кожевникова в Германии была блестящей по части науки и образования. Он учился в университетах Берлина и Гейдельберга, написал под руководством Карла Ясперса диссертацию о религиозной философии Владимира Соловьева и кроме истории философии углублялся в разные другие области гуманитарных знаний: в историю, социальные дисциплины, восточные языки. Кроме европейских

языков, которые он освоил еще в Москве благодаря частным учителям и собственным дарованиям, теперь он был знатоком латыни, древнегреческого языка, санскрита и даже знал, как утверждают, язык китайский. Заметим, что древние и восточные языки он выбирал именно такие, которые открывали перед ними сокровищницы мировой философской мысли — от Сенеки до Лао-цзы и от Парменида до Упанишад. До 1926 года, когда «Саша» переселился в Париж, он времени не терял, да и далее его интеллектуальная деятельность была бурной, блестящей и очень заметной на общественной арене.

Кроме внешней биографии фактов каждый из нас имеет за плечами биографию своего личностного развития. В этом пункте Александр Кожевников-Кожев был, как представляется, противоположностью своего дяди, великого художника. Погруженный в науки и обогащенный редкостным объемом эрудиции в разных областях знания, племянник оказался открытым к современным движениям мысли и культуры. В том и отличие от дядюшки. Василий Васильевич, как мы помним, полностью разделял принцип «жизни в тихой обители». Он существовал в измерении социально ориентированного супердизайна в знаменитом центре Баухаус. Из-за стен своей обители он взирал с печалью и состраданием на состояние немецкого искусства (живописи и кино) и немецкой литературы. Кандинский разрабатывал идеально совершенные геометрические структуры и цветовые соотношения, свободные от тех потоков исторической горечи, от комплекса незаслуженного поражения, которым страдала в 1920-е годы демократическая, но уязвленная и копившая желчь и ярость Германия.

Александр Кожевников (Кожев), полиглот и эрудит, блестящий знаток старой и новой философии, оказался на другой позиции. В его мысли и его философской работе проявились такие черты, которые восходят именно к переживанию немецкой катастрофы — поражения в Первой мировой войне. Он писал о Соловьеве, вдумчиво и глубоко изучал тексты Гегеля, но в эмоциональном плане был, судя по всему, единомышленником Отто Дикса и Макса Бекмана. В философских занятиях, которые проводил Александр Владимирович с 1933 года в парижской Школе высших исследований (*Ecole pratique des hautes études*), с самого начала зазвучали ноты беспощадной и вызывающе острой мысли. Не случайно парижская культурная элита, склонная в это время к великолепной беспощадности Андре Бретона и Жоржа Батая, приняла молодого лектора с энтузиазмом.

В его изображении получалось так, что историческое развитие завершилось в нашей современности, и те формы политической жизни и

общественного развития, которые мы наблюдаем нынче — западная демократия, фашистская диктатура, советская утопия, — суть результаты великой катастрофы человечества. Современное государство, утверждал он, родилось из революционного террора якобинцев и из того всеевропейского насилия, которое было развязано Наполеоном. Мы живем уже не в той истории, где были прославленные короли и цари прошлого, где великие мыслители предлагали глобальные идеи о мире, а народные массы добивались своих прав.

Так получилось, что сквозь сосредоточенные философские фразы кожевских докладов и лекций просвечивают то ли видения Гойи, то ли кадры фильма «Носферату». Нет, он не был пророком «гибели Европы» как Шпенглер. Мысль о «конце истории» и появлении «последнего человека» была гораздо более глубокой и содержательной. Мысль Александра Владимировича постоянно вращалась вокруг гегелевского намека на «конец истории». И Гегель, и Кожев были не настолько наивны, чтобы рисовать гибель, упадок и кошмар-кошмар. Опираясь на некоторые намеки и замечания Гегеля, Кожев полагал, что появление в истории таких явлений, как Французская революция и советская власть, оседланная сталинизмом, означает *исчерпанность исторической повестки человечества*. А именно: из жизни людей исчезает задача понимать мир и изучать себя-человека в качестве объективной реальности. Возникает ИДЕОЛОГИЯ в ее новейшем воплощении, то есть способность изобретать реальность и формировать картину мира по запросам элит. Именно с этого явления Нового времени мы и начинали наши соображения о развитии искусств и культуры в эту эпоху. (С моей точки зрения, искусство Нового времени движется к XX веку именно путем отказа от идеократии и обращения к онтологическим началам, к принципам жизни как таковой.)

Технологии коммуникации позволяют превращать идеологии в новую реальность. Истины более не извлекаются из реальности. Истины фабрикуются. Приходит эпоха постистории. Мы сегодня называем эту эпоху постмодерном и эпохой постправды. Родоначальником этой теории современности был именно Саша Кожевников, он же знаменитый философ Кожев, он же племянник Василия Кандинского и фактически член его семьи. Так хитро плетет свои узоры судьба на холсте жизни. Интересно было бы понять: в какой степени эта идея «новой реальности», или постправды, или идеологического взвихрения умов была обусловлена фатальной встречей юного Саши с чекистами, которые должны были бы его пристрелить, если бы «дядя Вася» не умудрился извлечь своего родича из расстрельного подвала в 1920 году? Может быть, сам кожевский способ

читать и понимать Гегеля был обусловлен именно тем, что он с тех пор ощущал дуло нагана у своего затылка?

ВНИМАНИЕ: ФАНТАСМАГОРИЯ

Опять получилось так, что наш герой, художник Кандинский, каким-то образом оказался в центре событий (или, во всяком случае, близко к этому центру). Как будто сама судьба распорядилась так, что близкий родственник, «племянник Саша», он же известный философ Александр Кожев, стал связующим звеном между новой мыслительной культурой Парижа и творчеством нашего живописца. И вышло так, что творчество живописца оказалось в 1930-е годы своего рода откликом-отпором. Он спорил со своими младшими друзьями, с тридцатилетними парижанами, создателями новой картины мира в искусстве и мысли.

Эта новая культура очень интересна, и мы сейчас ее бегло вспомним и очертим. Встречи и разговоры «дяди Васи» с племянником Сашей расширяли горизонты Кандинского в новых направлениях. Париж этого времени был центром новой философии культуры, тогда как Александр Кожев являлся одним из центральных персонажей этой удивительной мизансцены.

Начнем с Вальтера Беньямина. Беньямин, как и Кандинский, был беглецом в Париже после утверждения нацистской власти в Германии. Оба они имели общих друзей и собеседников, например Александра Кожева и Жоржа Батая. А кроме того, Беньямин активно писал и публиковал свои размышления об искусстве и культуре на немецком языке и на языке французском. Кандинский же был, как мы помним, жаден до чтения и штудировал самые разные теоретические, философские тексты, читал эссеистику и публицистику. Он сделался с годами мудрее, то есть терпимее и спокойнее, и вместо того, чтобы с горечью и горячностью давать отпор негодным и вредным веяниям времени, он наблюдал их скорее с потаенной грустной улыбкой. Вероятно, с таким выражением своей интеллектуальной физиономии он разглядывал новые проявления нового культурного марксизма. Кандинскому само это слово было неприятно — скорее по биографическим причинам, нежели по теоретическим либо интеллектуальным. Именем Карла Маркса клялись и божились те лихие люди, которые устроили революционный шабаш в России и сделали жизнь художника невозможной на его первой родине.

Беньямин был продуктом того же немецкого кошмара 1920-х годов,

что и близкий ему по духу Кожев. Тот и другой были умные и образованные марксисты, истинные мыслители, а их главной темой были такие вещи, как провал рода человеческого, историческая катастрофа и чудовищность власти. Они спорили друг с другом — чаще заочно, иногда прямо. Они делали разные выводы из своего жизненного опыта. Чтобы представить себе жизненный опыт молодого племянника и такого же молодого еврейского беглеца из Германии, Василию Васильевичу приходилось думать о том самом, о чем ему было невыносимо думать. О большом грехопадении немцев, о том состоянии сознания, которое и породило живопись Дикса и Бекмана, фильмы о страшном докторе Калигари и вампире Носферату.

Если бы Кандинский преодолел свою предвзятость в отношении марксизма (не марксистов, а именно философского марксизма), он мог бы найти в этом резервуаре идей некоторые близкие себе идеи. Это интересный вопрос. Каковы были те философские излучения, которые исходили из лагеря новых умных марксистов, европейски образованных и развитых марксистов, и могли оказаться существенными или эвристически ценными для Василия Васильевича, или, если угодно, «дяди Васи»? Тут есть одна зацепка. Термин «фантаσμαгория» как признак или как атрибут нового общества (свободного открытого демократичного буржуазного общества) предложил, как известно, именно Карл Маркс. Считавший себя марксистом и другом СССР Вальтер Беньямин продолжил эту мысль и передал ее следующему поколению европейских левых мыслителей. Они полагали, что современное открытое, динамичное развитое общество живет в состоянии постоянного самогипноза, или фантаσμαгорического сознания, и с помощью нормального разговора или нормального разумного рассуждения из этой ловушки людям не удастся выйти. *Реальность подменили.* Наша реальность — подделка, фикция. Реальность конструируется или направленным образом продуцируется в интересах существующего строя. Современное общество создает общественные и технические возможности для того, чтобы мы не могли видеть истинное лицо этой отвратительной, глубоко ошибочной реальности.

Племянник Саша в известном смысле заменил Кандинскому сына, умершего в том самом 1920 году, когда Василий Васильевич фактически спас Сашу от смерти — так сказать, дал ему новую жизнь. Отсюда и особые отношения родственников. Не в том смысле, что они существовали в гармонии и всегда понимали друг друга. Более того. С годами дело дошло до решительного расхождения и непонимания. Мы еще дойдем до этого фатального раскола в семье.

Читая статьи и слушая сотоварищей своего племянника, Кандинский отчетливо узнавал давно знакомые ему мысли. Они рассуждали о тех же самых материях, которые были ему самому интересны уже за тридцать лет до того. Марксист Бенъямин описывал примерно те же самые ощущения от политической и общественной жизни, которые были очевидными для символистов и авангардистов, для нелюбителей идеологий и «вечных ценностей». Реальность не годится, наша жизнь в реальном обществе превратилась в мутный и липкий туман обманчивых фикций — эти или подобные мысли Кандинский формулировал уже в своих первых статьях и письмах своей московской молодости. Он рассуждал на эти темы одновременно с Мережковским, Розановым, Александром Блоком, и это происходило в Москве на три десятка лет ранее, чем молодой марксист Вальтер Бенъямин стал размышлять на тему «буржуазной фантазмагии». Александр Кожев не очень одобрял такие термины, которые слишком уж отдавали тем специфическим марксизмом, который открылся ему в Москве, в подвалах чекистов. Кожев избегал социологизмов, столь любезных сердцу правоверного марксиста. Он хотел мыслить в общем виде, с гегельянским размахом, мыслить так, чтобы его идеи о власти, о рабстве и человеческом падении были приложимы к любому периоду человеческой истории — от Древнего Египта до современной Советской России. Он мечтал о том, чтобы создать новую большую философию всемирно-исторической значимости. У него в голове бродили грандиозные замыслы. Они причинили его семье немало беспокойства, и дядя Вася вынужден был также реагировать на Сашины мечтания.

Но пока что вернемся к Вальтеру Бенъямину. Молодой теоретик культуры фактически перевел на язык политологии и социоэкономики те самые представления и интуиции, которые фигурировали в мысли русского Серебряного века, да и в художественной культуре Германии эпохи раннего Рильке и молодого Томаса Манна. Умудренный жизненным опытом Василий Кандинский мог бы сказать о своем младшем собрате словами старой немецкой пословицы: «Wie die Alten sunen, so zwitschern die Jungen» — «Как старики пели, так и молодые чирикают».

Кандинский пытался спорить с этой молодой порослью, этими питомцами немецких и французских университетов, этими пасынками новой жизни — такими как «племянник Саша» и его сверстник и коллега Вальтер Бенъямин. Мы все находимся в ловушке иллюзий и подменной реальности, которая попала в лапы нового общества и его власти над сознанием. Сохранить здравый рассудок и видеть реальность такой, какова она есть, стало слишком трудно или вообще невозможно. Такие

соображения появились почти за сто лет до того у молодого Маркса, а с 1920-х годов эту линию мысли подхватил Вальтер Беньямин^[68].

Кандинский был начитанный и умнейший старик в свои семьдесят с лишним лет, и он отлично помнил о том, о чем «пели старики» — «wie die Alten sungen». Прежние мистики и фантазеры — Андрей Белый и Метерлинк, да и сам Кандинский — абстрагировались от экономических и политических механизмов этой самой фантасмагорической псевдореальности. Новоявленный воитель левой идеологии, Вальтер Беньямин не мог обойтись без революционных рецептов и теории исправления реальности. Его концепция общественной активности не могла быть одобрена большевиками. Паломничество Вальтера в Москву осталось в этом смысле бесплодным. Но его мысль отчетливо примыкает к левому, красному флангу политического спектра. Притом выход из положения, предлагавшийся Беньямином, на удивление близко подходит к рецептам радикальных авангардистов — от Маяковского до Пикассо, от Малевича до дадаистов.

Существует только одно реальное средство справиться с фантасмагорией современного общества и его институтов, утверждал молодой теоретик. Это то самое, что Беньямин описывал словом *шок*. Имеется в виду сильный психический удар, встряска, прикосновение к каким-нибудь немислимым, неразрешенным практикам. Беньямин считал, что *ловушка тотального умопомрачения*, в которой живут люди в современном (буржуазном) обществе, открывается на выход лишь для немногих представителей альтернативного сознания. Вырваться из лап социума и идеологии, стать свободными духом могут некоторые особые категории людей. Это прежде всего революционеры и разного рода экстремисты. Далее, преступники в самом прямом смысле, то есть подведомственные уголовного кодекса. Далее, разного рода сектанты, а также наркоманы. (Сектанты и наркоманы в принципе подвержены сходным внутренним импульсам.) И наконец, современные авангардные художники, говорил Вальтер Беньямин, вырываются из этой самой ловушки тотального умопомрачения. Они знакомы с состоянием шока, экстаза, выхода из себя, яростного взрыва чувств и помыслов.

Революционеры, преступники и радикальные художники-авангардисты. Да еще наркоманы. И сектанты. Вот компания какая...

Искусство авангарда использует шоковые стратегии. Шоком лечить от фантасмагии общества... Вы можете сказать: это все равно что пулей лечить от рака. Но ведь ох как красиво выразил Вальтер Беньямин эту свою чудовищную мысль. И можно понять, почему позднее он попал в пантеон

самых значимых современных мыслителей. Теоретики любят его умные и хорошо отделанные статьи, например «Художественное произведение в эпоху своего технического копирования». Но для искусства его теория шока, лишь намеченная фрагментарно, — более кардинальна.

БЕСПЛОДНЫ ЛИ СПОРЫ С ВЕКОМ?

Читатель, возможно, снова захотел указать увлекающемуся автору, что не надо сближать между собою вещи, вроде бы далекие друг от друга. В том-то и дело, что мир Кандинского внутренне близок в его поздние годы и к философии Бенямина, и, как мы далее увидим, к творчеству Пикассо 1930-х годов. Связующим звеном был в этой новой встрече не кто иной, как «племянник Саша» — то есть Александр Кожев. Впрочем, его посредничество было бы в данном случае даже избыточным. Кандинский обратил внимание на опасного испанца еще в те годы, когда племянник, как говорится, ходил пешком под стол, а именно в 1906 году в Париже, где начиналась эпопея молодого авангарда. Кандинский всегда держал Пикассо в поле зрения и не потому, что одобрял его вызывающие находки и рискованные опыты, а потому, что любил и ценил талантливых людей, даже если их творчество было чуждо его собственным устремлениям.

Главным событием 1937 года в художественной жизни Парижа была картина Пикассо «Герника». О ней говорили везде, где собирались люди искусства и люди мысли. Это было нечто более значимое, нежели просто картина. Это было событие в творческой и общественной жизни пестрого, космополитического и в то же время очень французского города. Тот круг людей, который образовался вокруг Кожева, отнесся к этому событию художественной жизни с большим вниманием.

Поводом картины Пикассо была бомбардировка немецкой авиацией города Герника в Испании во время гражданской войны, а точнее — репортажи и фотографии из разрушенного города. Позднее такие кадры стали привычными. Но в апреле 1937 года, когда эти фотографии стали появляться в европейской прессе, они произвели сильнейшее впечатление на всех. Всем пришлось откликаться на этот новый опыт.

Открывая газеты в 1937 году, парижане видели нечто доселе невиданное. В Первую мировую войну такие вещи не происходили. Двадцать лет тому назад техника еще настолько не продвинулась. Тотальное уничтожение мирного города в ходе военных действий практиковалось и в прежние времена, но в исключительных случаях и было

сопряжено с большими усилиями. Римляне уничтожают Карфаген и стирают его с лица земли в ходе специальной широкомасштабной операции. Известны свирепые практики Ивана Грозного при взятии Казани и Великого Новгорода. Все силы московского государства были брошены на эти огромные мероприятия по истреблению непокорных. XX век дал разрушителям новые возможности. Проводить тотальные операции оказалось — в эпоху новых технических средств — гораздо легче. Наносится массированный удар с воздуха, и целый город превращается в груды развалин в течение нескольких часов. Вспомните судьбу Дрездена, уничтоженного англо-американской авиацией без всяких наземных операций и с очень небольшими потерями. Налетели тяжелые бомбардировщики и стерли большой город с лица земли. Впервые такой адский проект реализовался именно в 1937 году в городке Герника на Пиренейском полуострове.

Пикассо был на самом деле антифашистом, врагом генерала Франко — испанского диктатора. Гитлер тоже был в глазах художника чудовищем. Потому и «Гернику» принято считать картиной антифашистской. Но это неверно. Там речь идет о других вещах. В «Гернике» мы видим борьбу двух сил, чудовищного быка и довольно страшного всадника. Это тореро на коне, он здесь терпит поражение, а кто есть кто? Кто тут фашист? Бык, этот зверь, свирепый и бесчеловечный? Вряд ли. Скорее, дело обстоит так: сражаются два монстра, а люди страдают, кричат и погибают. Кто здесь прав и кто не прав? Кто здесь зверь и насильник? Тут две ужасные силы бьются друг с другом, и обе друг друга стоят. Как сказано у Шекспира, чума на оба ваши дома.

«Герника» есть картина именно шоковая, картина в ключе Вальтера Беньямина, и она есть поразительное произведение именно потому, что это вовсе не пропагандистская картина о борьбе добра и зла. Перед нами картина о страшной истине. *В мире схватились между собою не силы добра и зла, а две силы по ту сторону добра и зла.* Вот в чем ужас. Вот откуда шок. Кстати сказать, именно такая картина новейшей истории и была обрисована в философских лекциях Александра Кожева. Мир теперь такой.

История-то закончилась, прежние люди исчезли, и новое человечество живет в новом измерении, где нет разделительных линий между смыслом и бессмыслицей, между добром и злом. Об этом размышлял самый близкий Кандинскому человек в Париже — племянник Саша. Какой ответ мог дать этому вызову старый художник? Он давал ответ своим искусством. Старик смотрел, видел — и в нем нарастал протест против этого времени, но также

и против этого нового искусства.

Пикассо в 1930-е годы был охвачен пессимизмом и мизантропией и не верил в то, что силы добра — это левые, коммунисты или Народный фронт. Он подозревал, что все силы и идеологии несут угрозу для людей. Монстры начинают схватку между собою. Страдать от этого будут люди. Разумеется, картина Пикассо направлена против фашизма, но она в той же мере выказывает ужас и неприятие предполагаемых врагов фашизма. Возникла такая историческая констелляция, которая сводила с ума многих европейских интеллектуалов и художников. Нельзя было не быть антифашистом. Нельзя было мириться с фашизмом. Но ужас в том, что на предполагаемой стороне добра, в лагере антифашистов, мы наблюдаем звериные личины чудовищ, тоталитарные силы, обещающие нам не меньшие беды и помрачения умов.

История беспощадна. Судьба человечества трагикомична. Человек живет, и как будто так и надо. Но он перестал различать истину и ложь, добро и зло. Он научился фабриковать свои «истины», названные еще молодым Марксом словом «фантаσμαгория». И догадка Маркса была не случайна, ибо он также учился у Гегеля. На эти темы размышлял «племянник Саша», вникая в сложные перипетии философских построений и накладывая их на новый опыт насилия и диктатуры. Опыт потери человеческого облика в темном провале истории искушал его светлый гегельянский ум. Он строил свои философские рассуждения на краю преисподней.

Кандинский, непосредственный свидетель художественной жизни Парижа 1930-х годов, должен был обнаруживать в искусстве Пикассо и размышлениях Бенямина очередное подтверждение своей собственной картины мира. Дорогой племянник помогал ему в этом осмыслении. Василий Васильевич писал свои картины последних лет с позиций спорщика, с отчетливой уверенностью в том, что искать истину и красоту в реальной жизни стало крайне трудно. Жизнь подсовывает нам «фантаσμαгории», а разбить и отбросить эти подделки и обманы можно шоком, тотальным протестом и негативизмом. Можно идти той дорогой, которой идет сообщество сюрреалистов, путями Андре Бретона и Сальвадора Дали. Можно пойти путями Пикассо. Можно, но нужно ли?

Неужели правы дорогой племянник и его парижские собратья и гордая самость человеческая способна лишь сознать свою неумолимую судьбу, а спорить с веком бессмысленно? Что может сделать живописец, которому чужды стратегии разрушения, живописец светлых прозрений и онтологических надежд? Чем мог ответить этому вызову времени старый

мастер? Читать и выслушивать рассуждения Бенямина, смотреть на «Гернику» Пикассо, от которой в те годы некуда было деваться (это была икона времени)... Слушать рассуждения Саши Кожева о конце истории. Это была неизбежность. Ответ мастера был такой: продолжать рисовать свои воображаемые миры, в которых разного рода геометризованные биоморфы играют в бесконечные игры разума и безумия, составляя пространственные комбинации из продолговатых туловищ, круглых головок с геометрическими глазками, и кишат в умозрительном пространстве разные прочие существа, в которых геометрия породнилась с биологией... Странная стратегия, скажете вы, быть может. Нам кажется недостойным делом прятаться от вызова гротескной, издевательской реальности и уходить в мир игр и причуд.

Да, перед нами своего рода фарс или комедия дель арте, придуманная виртуозным дизайнером. «Персонажи» становятся забавными, чуть ли не уморительными, а иногда приближаются к формам странной или как бы чуть помятой детской игрушки. Какие-то странные «грибочки» вырастают из червеобразных «туловищ». Некие подобия панцирей или раковин прикрывают «мягкие ткани» невиданных существ. Мхи или кораллы, членистоногие или примитивные первобытные рыбы? Увеличенные изображения микроорганизмов, увиденных под микроскопом? Ассоциации могут быть разными, как кому угодно. Важно то, что в картинах Кандинского живности теперь много, но противной или опасной не бывает никогда.

Милые амебушки и разные козявочки имеют причудливый вид, но они нам не угрожают. Они не вредные. Не опасные. Это вам не кошмарный бык из картины Пикассо «Герника». Это вам не чудища, не кошмарные существа Макса Эрнста или Сальвадора Дали. Это не те опасные догадки, которые изобилуют в лекциях, размышлениях и разговорах дорогого Саши, он же почтенный мэтр Кожев. Разглядывая картины старика Кандинского на фоне живописной, поэтической продукции, на фоне киноискусства тех лет («Аталанта» Жана Виго), остро ощущаешь, что наш старик хочет и будет радоваться жизни несмотря ни на что. Его живопись — это непатетический, улыбчивый «гимн к радости». Он не хочет спускаться в те провалы бытия, которые в это время разворачивает перед ним авангардный Париж, интеллектуальный Париж.

Парижские звезды искусств в это время работают в полном соответствии с «теорией шока», они противостоят фантазмагории нашей реальности посредством пугающих зрелищ. Сознательно либо бессознательно искусство авангарда противопоставляло

фантазмагорической, бредовой реальности именно шоковые визуальные конструкторы. За ними шагал на свой лад и еще один странный обитатель великого города: быстро стареющий и очень больной Джеймс Джойс пишет в Париже свой причудливый и фантастический текст «Поминки по Финнегану». Художники и философы хорошо его знают и очень им интересуются. Они все вместе делают одно дело разными способами, даже не думая о том, насколько они единоголосы в своем разноречии.

Смотрите на картины сюрреалистов, читайте рассуждения Вальтера Беньямина. Перелистайте лекции Кожева по философии Гегеля. Там хорошо видны эти самые кошмары Франции — правда, перекроенные по меркам гегельянской отрешенной мудрости. Старый мастер Кандинский сам должен был понимать, какова его позиция в данной обстановке. Он протестовал и возражал на свой лад. Он не хотел заниматься теми фантазмагориями, шоками и кошмарами, которые владели душами его младших современников. Кандинский прекрасно знал, кто такие Сальвадор Дали, Пабло Пикассо, Макс Эрнст или Вальтер Беньямин. Он понимал их значение и ценил талантливых людей. Думаю, что он сознательно противопоставлял себя этому поколению исследователей чудовищной изнанки психики и фатальных аспектов истории. В своем искусстве последних лет жизни он как бы спорил с «племянником Сашей» и его парижскими собратьями. Василий Васильевич писал картины, населенные трогательной и забавной «живностью». Жизнь как будто самозарождается в этих холстах, и это жизнь забавная, нелепая, кривоватая и косопузенькая, и увиденная по-детски. (Впрочем, говорят, что дети на самом деле агрессивны или даже монструозны под оболочкой своей трогательной детскости, но не будем отдавать дань мизантропии. Давайте будем великодушны и постараемся видеть в детишках невинных существ.)

Так теперь пишет и будет писать Кандинский до конца своих дней, и подобные картины изобилуют в Центре Помпиду, они есть в Нью-Йорке, в музеях Германии и других стран. Московская Третьяковская галерея имеет в своем арсенале небольшую картину под названием «Движение 1», датируемую 1935 годом. В ней квазиархитектурные формы и геометрические фигуры, словно привезенные с собой из Баухауса, переплетаются с флорой и фауной, найденной где-нибудь в теплом водоеме, где кишмя кишат какие-то червячки, амёбы-переростки и неведомые микрозверушки. Таков был ответ мастера на проблемы времени, на ожесточение и пафос противостояния, на вызов Вальтера Беньямина и на концепцию Пикассо и его младших друзей-сюрреалистов.

КОШМАР ЭНТРОПИИ

Кандинский живет и работает в пригороде Парижа в течение одиннадцати лет. Приближаясь к своему восьмидесятилетию, он систематически производит картины и графические листы очень определенного смысла, настроения и содержания. Они все на редкость мастеровиты. Они уравновешенно пластичны, элегантно стильны и сдержанно условны. Мастер никогда не позволяет себе таких эмоциональных всплесков, таких вспышек и громких излияний, которые мы замечали в предыдущие годы.

Кандинский замыкается на себя. Он огораживает волшебный сад своего внутреннего созерцания. Он отказывается от попыток взаимодействовать с большим миром природы и людей. Он стар и мудр, он философ, и он, пожалуй, скептик. Но не едкий скептик, а скорее добродушно-недоверчивый знаток жизни. Он знает, чего он хочет. Он не хочет погружаться в темные воды, которыми полнится мысль современников. Он очень хорошо знает о том, как живет парижская художественная среда, какие книги там читают и какими идеями питаются. И он протестует, он возражает.

Он работает над своими пятнами и загогулинами, своими козявочками и букашечками и тем самым отдает дань тому миру жизни который существует вне его. Жизнь живет и будет жить, несмотря ни на какие человеческие усилия по улучшению мира и человека (усилия, оборачивающиеся бедами, преступлениями и страданиями, как догадался Гегель).

Мастер Кандинский не сомневается в том, что живые клетки и импульсы нервной системы, которые превращаются у нас внутри в помыслы, образы, чувства души и формулы разумного суждения, неистребимы. Вожди и ведомые ими массы людей впадают в бред совершенства и разрабатывают проекты улучшения жизни и исправления мира, кончающиеся катастрофами. Мастер уединяется в своей келье и работает над изысканно-простодушными картинами детской души.

Почему, или отчего, или для чего он так замыкается на себя и начинает отгораживаться от истории, общества, человеческих страстей и надежд предвоенной Европы? Ключевое слово — «предвоенная Европа». Художественная культура и философская мысль 1930-х годов полнятся ожиданиями большой катастрофы. Сюрреализм пророчит приближение страшного сна, превращающегося в реальность. Искусство европейского

кино увенчивается изумительными фильмами Жана Ренуара, которые рассказывают истории о благополучных событиях и занятных людях, а подспудно, в подтексте, звучит предупреждение о том, что *все это добром не кончится*.

Впереди ждет катастрофа. Мысль первостепенная для чутких людей тридцатых годов. Эту мысль повторяет на разные лады «племянник Саша». Мастер кино Жан Ренуар предупреждает о том же и делает это без истерики или ужаса, а с горькой откровенностью. В фильмах Ренуара есть только одна опора, одна надежда. Это французская сущность Франции, сочетание умной проницательности с тонкой самоиронией. Остальное провалено. Политика позорна, элита безнадежна, лозунги нелепы, массы беспомощны, и одна только французская мудрая легкость — она с нами, и она нас не обманет.

Андре Бретон и Сальвадор Дали, Макс Эрнст и Андре Массон, Жоан Миро и Поль Элюар, Пикассо и Сутин предсказывают, и предупреждают, и на разные лады варьируют переживания предвоенной Европы. Живущий в Париже космополитичный ирландец Джойс, пишущий по-английски, разрабатывает методику тотального абсурдизма в своем словесном волхвовании. И он тоже не случайно поселился в Париже...

Неужто Кандинский мог себе позволить не видеть, не замечать это состояние европейского мира, или он не хотел знать о том, что творится в мире? Он был теперь сыном трех матерей. С 1938 года он — гражданин Франции. Вторая родина, Германия, вскоре обрушится военной силой на третью родину, Францию. Первая родина, Россия, тоже будет вовлечена в мировую войну. Три питательные почвы творчества мастера превращаются в пожарище, в источники лавы и ядовитых вод. Этого опасаются, именно об этом предупреждают художники, писатели и мастера кино предвоенной Европы.

По всем этим причинам приходится догадываться, что позднее творчество Кандинского было откликом на философскую мысль предвоенной Европы. О теории шока в мышлении Вальтера Беньямина мы уже говорили. Вторым крупным мыслителем этого времени, отразившим переживания людей на краю бездны, был Жорж Батай^[69].

Этот сенсационный, вызывающий скандалы и ужас обывателя мыслитель находился на жизненном горизонте Кандинского в той же степени, что и другие звезды и иконы тогдашней мысли и тогдашнего искусства. Он был еще одним собеседником Александра Кожева в эти годы наряду с Вальтером Беньямином. Они втроем были исследователи большой беды человечества. Батай сам изучал Гегеля, посещал занятия Кожева в

Школе высших исследований и был своим человеком в том же самом кругу мысли и искусства, с которым у Кандинского сложились своеобразные отношения «понимающего неприятия».

На самом деле тип мысли Жоржа Батая был странным образом сходен с мышлением русских мыслителей от Толстого и Достоевского до Владимира Соловьева и Сергея Булгакова. Русскому уму этот способ мыслить и говорить как раз понятен, тогда как французы находили и находят его хаотическим и эмоционально несдержанным. Перед нами попытка мыслить «обо всем» и объять своей теорией разные аспекты бытия. Перед нами как бы досовременное холистическое мышление, отличное от специализированного и сужающегося поля зрения новейшего западного интеллекта. Пожалуй, разговоры и статьи Жоржа Батая были внятны и понятны Кандинскому даже более, чем внушительные гегельянские построения «племянника Саши».

Священное и божественное в интерпретации Батая располагается рядом с бесчеловечностью, преступностью, чудовищностью, а не с нормами и заповедями культуры. (Эта идея впервые сформулирована в знаменитой и скандальной работе 1933 года «Психологическая структура фашизма».) Власть, как и преступление и искусство, связывается напрямую с общей экономией сил Вселенной. А эта экономия, по мысли Батая, весьма неэкономна и отнюдь не конструктивна. Это «экономия растраты», и она обеспечивает конечную смерть Вселенной (физическую, метафизическую и иную).

Бытие в системе идей Батая — это перманентное самоуничтожение существующего. Мир находится во власти энтропии, распада и самоубийства.

В основе идей и книг Батая лежит ощущение того, что действительность существует в акте постоянной дезинтеграции. Жизнь есть форма умирания, бытие есть определенная стадия уничтожения. Такой способ мыслить и такие результаты мышления громко кричат о том, что этот способ и эти результаты обусловлены огромной исторической катастрофой, которая лежит позади, и предощущением будущей катастрофы.

Батай сформулировал свои теории сразу после того, как стратегии сюрреализма были разработаны в начале и середине 1920-х годов. Он действовал как завершитель эпопеи парижского сюрреализма. Как бы то ни было, его «философия растратности» (слово *dépense* обозначает силу уничтожения, которая действует и в искусстве, и в политической «суверенности», и в организованной преступности) симптоматична для

эпохи и ее идейных течений^[70].

В такой идейной атмосфере возникал, развивался и трансформировался западный авангард 1930-х годов. Такие плоды он порождал. Мысли сюрреалистов и Батая, рассуждения Кожева и Бенямина — это мысли и рассуждения о грядущей катастрофе. Ницше и Фрейд тоже помогали в этом деле. Они говорили о том, что человек — это беда вселенной, ошибка мироздания, его психика самоубийственна, его культура опасна для природы. Существование Вселенной возможно только за счет самосжигания материи. *Жизнь есть процесс растраты жизни.*

Тематика или топика сюрреалистов — это насилие и распад, ужас и безумие, это *буйство жизни на краю гибели*. Есть упоение в бою и бездны мрачной на краю. Вот какую картину мира развернули перед глазами Кандинского его младшие парижские братья в 1930-е годы. Связующим звеном между старым художником и этой новой порослью культуры был дарованный судьбой «второй сын» Кандинского — его дорогой племянник, он же знаменитый и влиятельный лидер интеллектуалов. Александр Кожев был, как мы уже знаем, в высшей мере компетентен для того, чтобы обрисовать смысл и направленность новой парижской философии своему близкому родственнику, умнейшему человеку, художнику и мыслителю.

Итак, *новая парижская философия*. Как она могла подействовать на Кандинского? Точнее, можно ли видеть в его картинах последнего десятилетия жизни что-либо похожее на ответ, комментарий, отклик, отпор?

Кандинский — вечный спутник и вечный собеседник великих умов и талантов своего времени. Обитая в своей небольшой квартирке в пригороде Парижа в середине и конце 1930-х годов, художник давал ответы на те вызовы, которые он, личность повышенной чувствительности, ощущал в атмосфере времени. Он писал картины, которые были — сознательно или бессознательно — ответом на радикальные и экстремальные идеи современников и братьев.

Вспомните, как в новелле «Тонио Крегер» герой повествования, молодой писатель (наверняка второе «я» автора, Томаса Манна) пылко и вызывающе рассказывает русской художнице Лизавете Ивановне свои мысли о том, что новое искусство — это вовсе не про то, что хорошо, и правильно, и красиво, и нормально в жизни людей. Искусство — это высказывание о непозволительном и страшном, это весть об опасности и скорби. Это и есть *шок*, пользуясь термином Вальтера Бенямина. Батай сказал бы в этом случае «растрата», *deperence*, — подразумевая именно

убывание бытия как такового. Томас Манн предсказал направление мысли такого рода в своих мюнхенских новеллах начала века. Мы с вами помним, что эта новелла о молодом писателе имеет внутренние переключки с жизнью и личностью Василия Кандинского.

Мысли Тонио Крегера (в пересказе Томаса Манна) в некоторых важных пунктах в точности совпадают с мыслями молодого Василия Кандинского, известные нам по его письмам и некоторым исповедальным страницам теоретических книг. Реальность как она есть — невыносима. Эта черная дыра угрожает истинному бытию. Так думал и герой Томаса Манна, и парижский эмигрант Вальтер Беньямин, который как бы продолжал рассуждения, начатые героем Томаса Манна.

Проваренный в едких водах сюрреализма, Жорж Батай делал свои радикальные выводы из этой концепции негодной реальности. Бытие само себя уничтожает. Искусство само себя уничтожает. Задача искусства — умножать, форсировать, поддерживать силы уничтожения, силы энтропии. Мы именуем эти силы мировым злом. А без этих сил нет ни жизни, ни искусства. Зло превращается в благотворительную силу. Точнее сказать, исчезает само различие между благом и злом. Таков финал истории, таков закон великого окончательного провала рода человеческого. Различия стираются. Дифференсу крышка. Аминь.

Вот он, букет практики и теории искусства, давно уже знакомый Кандинскому. Шагают по пустым улицам замершего в ужасе города красные бойцы, мстители и насильники. Бич Божий занесен над миром. И в роли наказующего — Сын Божий.

*В белом венчике из роз
Впереди — Иисус Христос.*

Философия и программа этих мстителей изложена новой советской поэзией.

Стар — убивать.

На пепельницы черепа.

Жорж Батай не открыл Америку. Александр Блок и Владимир Маяковский опередили его. Кандинский сразу уловил, что и этот скандальный философ — из той же когорты авангардных бунтарей, с которыми у нашего старого художника были свои давнишние счеты. Исходные позиции у него были примерно такие же, как и у них. То есть он

знал о мире то же самое, что знали они. Но выводы у него получались другие.

Кандинский не хотел писать картины о «растрате бытия» или о приближении катастрофы. Он не желал противопоставлять «шоковые» стратегии фантасмагорическому и ложному реальному миру. В 1930-е годы Кандинский стар, он слабеет, ему не хватает подпитки и энергетической среды единомышленников, как прежде. Он ощущает себя фрагментом раскалывающегося мира на последнем пороге разума, вкуса и гармонии. Он пытается превратить свою философию жизни в камерное ремесло индивидуального гения, замкнутого в своей уютной маленькой мастерской на берегу Сены. Его картина мира сокращается. Но и в капельке воды наличествует та самая субстанция, которая образует океаны. В последних картинах мастера имеются те самые онтологические интуиции, которые мы видели у него до того.

ФИНАЛ

АД У ПОРОГА

Последние парижские картины Кандинского 1939–1944 годов — это серьезный повод для размышлений. Его переживания и внутреннее развитие достойным образом завершают огромную и сложную фреску его жизни.

Вспомните, каков контекст жизни художника в эти годы. В сентябре 1939 года начинается большая война в Европе. Франция воюет с Германией. Некоторое время немцы заняты «решением польского вопроса» и разделом Восточной Европы и Прибалтики. В мае 1940 года вермахт наносит сокрушительный удар по французам. В июле солдаты рейха маршируют по Елисейским Полям. В это время 76-летний художник устремляется на юг вместе со своей женой и претерпевает все то, что претерпевают массы беженцев. Некоторое время он как будто колеблется: не попытаться ли эмигрировать в США через Марсель. Почему он не стал делать этого, почему вернулся в оккупированный Париж? Или он узнал о том, что хорошо известный ему Вальтер Беньямин был задержан на границе Испании и, ощутив либо вообразив себе угрозу выдачи немецким властям, покончил с собой? А может быть, ему помогли уйти из жизни... Что случилось бы с Кандинским, ежели бы гестаповцы узнали в нем того самого «дегенеративного художника», которого крикливо разоблачал в 1937 году сам Геббельс на выставке в Мюнхене? И не ариец он, и убежал из Германии, и еще, наверное, агент Кремля...

Немецкая хроника запечатлевает довольного Адольфа Гитлера и его подручных на фоне Эйфелевой башни. Менее чем через год Германия вторгается в СССР, с небывалой стремительностью занимает всю Белоруссию, почти всю Украину и значительную часть европейской России. К концу лета 1941 года немецкие войска стоят на пороге Москвы, и мало кто на Западе сомневается в том, что столица СССР обречена. Уже готовятся строительные материалы для возведения циклопического памятника победы рейха над коммунистической Россией. В оккупированном Париже газеты и радио коллаборационистов и оккупантов

кричат, визжат и трещат о мировом господстве нацистов.

В таком мире живет пять лет старый художник Кандинский. История снова бросила его в ад и снова на тот же срок, что и прежде. Мы знаем, что за двадцать лет до того ему пришлось пять лет выносить атмосферу революционной России и гражданской войны. И вот она опять за свое, эта проклятая реальность: теперь преисподняя явилась к нему в парижский дом. История словно специально издевалась, гнусно шутила над художником и пакостно оскорбляла его. Одна из его трех родин, родная и близкая Германия, сбесилась и стала уничтожать две другие родины. Задавленная сталинизмом и сбита с толку родина Россия сопротивляется изо всех сил и несет невиданные потери. О миллионах пленных и убитых советских людях трубят пронацистская пропаганда в Париже. Коллаборационисты празднуют победу. Маршал Петен на юге Франции возглавляет странное правительство Виши и делает вид, будто нация продолжает существовать и «честь Франции» не пострадала. Черта с два. Честь Франции растоптана немецким сапогом и оплевана сотнями нечистых ртов. Каково было Кандинскому видеть, слушать и читать все это?

Каково ему было видеть немецких солдат и офицеров на улицах Парижа — видеть людей, которые в своем большинстве родились в Германии в те годы, когда он создавал там свои произведения, в годы прорыва и озарения, когда он открывал там, опираясь на опыт немецких собратьев, свои космологические перспективы, когда работал над проектами будущего в Баухаусе? Они говорили на втором родном языке Кандинского, эти молодчики. Какая гнусная гримаса истории!

Оккупация половины Франции продолжается до 1944 года, когда партизаны и подпольщики с помощью союзников освобождают Париж. С сентября 1939-го до конца 1944 года (художник умер в декабре этого года от неожиданного и стремительного инсульта) мастер пишет удивительные картины. В августе этого же года Париж свободен. Все в Европе знают (что бы там ни ввалили нацистские пропагандисты), что Советская армия неудержимо идет на запад. Исход войны не вызывает сомнений.

Радовался ли Кандинский, который до последних дней сохранял ясное сознание и здравый ум, при этих известиях? Гитлеровская Германия отброшена, и вскоре чудовище будет раздавлено окончательно. Но Кандинский ясно понимает, какие силы наступают на Европу с русских равнин. Ему не надо было объяснять, кто такие советские комиссары, что такое секретные службы большевиков, как работают пропагандисты советской империи, как ведут дела советские агенты на Западе. Он виделся

в свое время с Карлом Радеком и ходил на поклон к комиссарам, когда вызволял из заключения Сашу Кожевникова, нынешнего кумира парижской творческой молодежи.

Мастер радовался Освобождению в последние месяцы своей жизни; но разве он мог не ощущать, что издевательства истории еще не кончились, что чудовище по имени политическая реальность и общественная система вовсе не присмирело?

Пять лет история издевалась над старым художником. Эти трудные годы начинаются с внушительной и величественной «Композиции X» из собрания Северный Рейн-Вестфалия (Дюссельдорф). Она напоминает торжественные хоралы Баха своими большими формами — округлыми, изогнутыми и угловатыми, — среди которых мельтешат и внутри которых проявляются, как музыкальные трели, всякие мелкие закорючки. Таким звучанием, таким голосом мастер встретил открытие адской кухни на земле своих трех родин. Гордо и строго встретил.

То, что появляется далее под его кистью, пером и резцом в мастерской (точнее, в небольшой квартирке в пригороде Нейи), вообще ни на что не похоже. Можно было ожидать чего угодно, только не таких картин, акварелей и рисунков, которые возникают в 1940 году. Пишется сверкающая всеми цветами радуги «Небесная голубизна» (Центр Помпиду, Париж). В весеннем прозрачном небе весело летит-шагает вприпрыжку, соблюдая притом некоторый порядок, целый выводок красно-бело-зелено-фиолетовых и всяких других существ или полусуществ, занятых игрушечных малявок.

Реальность куда как серьезна, обстоятельства невеселы, а наш замечательный старик художник вовсе не желает быть серьезным. Своими произведениями он радостно сообщает нам о том, что у него светло на душе и жизнь его — праздник. С ума сошел, что ли? Впал в детство на старости лет?

Василий Васильевич, дядя Вася, очнись, армия Гитлера уже в Париже, гестапо уже начинает там свою работу, и сейчас начнется такая мясорубка, и придет на землю французов такая тьма, которой Франция не ведала с эпохи якобинского террора. Но художнику как будто вообще не интересно знать об этом. Он видит и понимает, что именно происходит в мире, но признавать эти ошибки истории, эти завихрения он не желает. Он в упор не видит испорченную реальность — порождение утопических энергий советского эксперимента вначале и национал-социалистской «революции» — затем.

ТЕНЬ СТАЛИНА

Финал жизни Василия Кандинского был отмечен величайшим искушением, которое люди религиозные связали бы, возможно, с происками самого Сатаны. Что-то невообразимое, здравому смыслу не подвластное творилось с дорогим и близким Сашей. Или, если хотите, с прославленным парижским философом Александром Кожевом, который к этому времени успешно претендовал на лавры главного и первого ума среди образованных парижан.

Вдруг завязалась история его отношений с Иосифом Виссарионовичем Сталиным. И эта история разворачивалась, можно сказать, на глазах Василия Васильевича Кандинского. Притом трудно назвать события 1940–1941 годов в жизни этой семьи полной неожиданностью. Многозначительные сигналы ощущались и до того.

Александр Кожев и до того высказывался о Сталине в философически возвышенном духе. Речь вовсе не о том, что философу были милы такие деяния Советов, как сплошная коллективизация или тотальный террор НКВД. Даже в послевоенные годы, когда информация о сталинском терроре сделалась убедительно-документальной и неопровержимой и масштаб этой катастрофы был обозначен с некоторой достоверностью, образованная Франция долго и упорно не хотела верить в саму возможность подобной бесчеловечности советского режима. В европейском уме достоверные факты просто не укладывались. Французы просто не умели представить себе, что это такое — уничтожение людей по абсурдным и нелепым доносам, по разнарядке сверху, при полном отсутствии всякой реальной причины для насилия.

Французы уяснили себе, что нацисты истребляли евреев массами, ссылаясь на свои бредовые идеи, и вылавливали подпольщиков Сопротивления как врагов режима. Но еще долго-долго французские историки и студенты исторических факультетов просто отказывались верить в то, что миллионы людей в России арестовывались, высылались, разлучались с близкими и отправлялись на смерть вообще без реальных причин. За анекдот давать десять лет лагерей, за обладание коровой высылать в Сибирь в качестве кулака и классового врага или на пустом месте обвинять людей в создании «тайной организации» — это нечто такое, чего и гестапо не стало бы делать. Насилие должно иметь смысл и задачу или хотя бы подобие повода и причины, а в СССР было как-то иначе. Насилие без смысла? Без цели? Без причины? Разве так может быть даже в

России?

Как бы то ни было, интерес к Сталину и авторитетность этого имени среди интеллектуалов были огромны, и племянник Саша до поры до времени не вызывал особого удивления «дяди Васи», когда произносил имя Сталина в сочетании с пышными эпитетами вроде «великий» или «могучий». Мало ли кто во Франции делал то же самое. Но о «мудрости вождя» племянник не заикался. Он благоговел перед Сталиным по каким-то другим причинам.

В марте 1940 года Александр Кожев завершил несколько версий своего так называемого письма к Сталину. Один из экземпляров этого объемистого послания, которое представляло собою рукопись в несколько сотен страниц (!), автор передал в советское посольство в Париже и получил от советских товарищей заверение в том, что его обращение к советскому вождю будет незамедлительно отправлено в Москву дипломатической почтой. Получил ли адресат это послание Кожева, достоверно не известно. В июне 1940 года советское посольство в Париже и все его бумаги были сожжены немецкими солдатами. Оригинал послания историкам не известен.

Сегодня известны черновые наброски послания Кожева к Сталину и другие предварительные наброски автора. Откуда следует, что парижский мыслитель отправил «вождю народов», в сущности, целый философский трактат (на русском языке) в гегельянском духе. В нем воспроизведены идеи о конце истории, о диалектике рабства и господства, о насилии и власти и так далее.

Трудно представить, что в середине 1940 года, в дни величайших тревог и неимоверного напряжения Сталин стал бы внимательно читать эти длинноты мудреного парижского ума. Возможно, однако, что смыслы послания были вняты Иосифу Виссарионовичу, ибо общая философская концепция Кожева была в это время отлично известна, пересказана и резюмирована много раз в прессе, и референты генсека должны были бы (если они не зря ели свой кремлевский паек) в общих словах пересказать вождю, о чем этот умник из Парижа хочет сообщить руководителю СССР.

Александр Кожев, он же племянник Саша, стал с некоторых пор говорить о том, что на самом деле Сталин и его власть в Советском Союзе — это и есть итог мировой истории, это своего рода повторение эпопеи Наполеона и создание новой реальности в мире. Сталину это должно было бы понравиться, если бы у этого постулата не было продолжения.

Саша Кожев был истинный мыслитель-гегельянец, то есть изощренный ум. Он говорил о том, что Сталин — не герой, не святой, не преступник или бич Божий, а *все это вместе*. Ибо история завершилась.

Нет у нас более ни героев, ни преступников. Прежние различия канули в небытие. Теперь противоположности неразделимы, а наши вожди — это люди постисторического времени. Таковы были итоги мыслительной работы Саши Кожева... Вот какое странное мыслительное образование случилось в парижской семье Василия Кандинского, ибо теперь у него было два близких человека — Нина Николаевна и племянник Саша. Ближе их не было никого.

Какова была реакция Кремля, нам неизвестно. Тень Сталина молчит.

БЕДНАЯ НИНА

В отличие от таинственного далекого Сталина жена Кандинского Нина Николаевна нам видна с большей ясностью в эти месяцы и годы. Она была в растерянности, чтобы не сказать в ужасе. Она всегда отгоняла от себя искусительную мысль о том, что Саша Кожев заменил в ее жизни давно умершего сына. Притом они с ним были почти сверстники, Саша был всего на два года моложе ее. Она любовалась им и видела, что для Василия Васильевича связь с молодым поколением мыслящей Европы была едва ли не главным двигателем творчества в это время.

Сама она, сорокалетняя женщина, привыкшая к вниманию и поклонению блестящих людей, сверстница новой парижской плеяды молодых звезд, открыто и восторженно поклонялась сообществу горячих голов и больших умов. Перед нею проходили эти красавцы и умники, эти чудо-ребята — Андре Бретон и Филипп Супо, Раймон Кено и Жорж Батай, изредка возникавший на горизонте чудак Вальтер Беньямин, и Морис Мерло-Понти, и таинственный Жак Лакан, и замкнутый, маловразумительный Жан Поль Сартр.

Нина Николаевна питала слабость к интересным людям, она привыкла жить в окружении талантливых людей. Ее жизненные силы вернулись к ней, она раскрылась и расцвела, когда после смерти своего ребенка и тяжелых переживаний советской жизни оказалась в Германии, в обществе таких людей, как поразительный Пауль Клее и мудрый визионер Алексей Явленский, стратег новой культуры Вальтер Гропиус и другие, а среди них — ее дорогой Василий, очень часто игравший в этом концерте умов и талантов первую скрипку.

Нина Николаевна нуждалась в подобном обществе, а в Париже ее социальный инстинкт и, можно сказать, дар почитательницы и патронессы творческих людей развернулся во всю мощь. Самый же близкий к

Кандинскому, помимо ее самой, человек, то есть Саша Кожев, был одним из признанных лидеров и властителей дум этой парижской среды.

И вдруг — или не вдруг — такой *реприман* неожиданный. Писать «великому и могучему» Сталину на пороге войны, в тревожной атмосфере ожидания катастрофы? О чем мог сказать племянник вождю народов?

Нам сегодня известно то, что Нине Николаевне также должно было быть известно, поскольку Василий Васильевич не имел от нее тайн. Некая пухлая рукопись Кожева на русском языке хранилась в архиве Жоржа Батая вместе с бумагами Вальтера Бенъямина в те самые дни, когда Кандинские вместе с тысячами других французов ринулись на юг Франции, опасаясь наступления гитлеровских войск на Париж. О содержании рукописи Кожева историкам не известно. С какой стати было писать большой текст на русском языке перед войной или в начале войны, если со своими коллегами Кожев общался по-французски? (С немцами — по-немецки.) Кто был русский или русскоязычный адресат этого сочинения? Кто, если не Сталин?

Всем было известно, и для семьи Кандинских это не было секретом, что углубленное изучение Гегеля не прошло даром для Саши Кожева. Он стал, как это бывает с почитателями гениев, идентифицировать себя с мудрым, все-понимающим мыслителем. С особенным чувством Кожев вчитывался в историю отношений Гегеля с Наполеоном. Известно, что в 1806 году, в расцвете наполеоновского мифа, Гегель всерьез надеялся на то, что великий человек пригласит его в Париж и там назначит главным философом нового мирового порядка. Что-то в этом роде. Великие умы тоже не всегда свободны от бреда величия.

Только представим себе на минуточку, что Василий Кандинский и его жена догадались, поняли или как-то иначе получили сведения о том, что милый Саша Кожев, замечательный племянник, член семьи и звезда парижского ареопага умных и талантливых людей, возмечтал о том, чтобы стать придворным философом Сталина...

Неужели этим завершилась причудливая эпопея, в которой так отчетливо слышен холодный смех истории? Нет, это неописуемо. Дайте мне другое перо, то есть другой компьютер. На моей хромой клавиатуре я не могу добиться того, чтобы передать тот рой странных мыслей и ощущений, которые возникают сейчас.

ФИЛОСОФИЯ НЕ ИЗМЕНИТ МИР

Что-то происходило с милым Сашей, с блестящим и знаменитым Александром Кожевом. В течение нескольких лет свидетели отмечали, что он иногда называл себя «совестью Сталина». Или «сознанием Сталина». *Conscience de Staline*. В некоторых иностранных языках «совесть» и «сознание» обозначаются одним и тем же словом. По-французски оно звучит как «консьянс». Кожев отлично понимал дело. Он знал, что по-русски и по-немецки «совесть» и «сознание» именуется разными словами, то есть различаются. Но он играл в неразличение. Он был против «дифферанса».

Conscience de Staline. Совесть и сознание Сталина.

С какой стати говорить такое, и что он о себе вообразил или совсем спятил от умных книжек? Собеседники часто не принимали его всерьез или видели в его речах игры ума или философские причуды. Но это были, пожалуй, не совсем причуды. Или, вероятно, довольно серьезные причуды. Ученик Кожева, историк и мыслитель Раймон Арон, позднее видел в выходках своего учителя нелепые и неудачные шутки, но и Арон тоже как будто подозревал, что в этих шутках было что-то не совсем шуточное.

Гротескная и причудливая «сталиниада» задела своим крылом семью Кандинских, а отголоски этой истории затем еще долго давали себя знать. После войны Александр Кожев сделал, как известно, государственную карьеру. Он вырос (или, если хотите, опустился) до уровня крупного чиновника в правительстве Франции, давал советы самому де Голлю и участвовал в возведении фундаментов Европейского союза. Но его давнишние намеки и смутные известия о его послании Сталину не давали покоя недоброжелателям, соперникам и ненасытным журналистам. Намеки на то, что Кожев был «агентом Кремля», мелькали в печати, и даже упоминались таинственные документы о связи Александра Владимировича с секретными службами СССР. Если бы подобные документы были когда-либо найдены, можно себе представить, с каким шумом они были бы обыграны во всех средствах массовой информации западного мира. Но кроме намеков и многозначительных подмаргиваний ничего не было.

Думается, что и быть не могло ничего более существенного. Александр Кожев и думать не думал исполнять задания советских секретных служб. А последним и в голову не приходило, что этому своеобразному персонажу в Париже можно доверить хоть что-нибудь существенное. Послание же Сталину, как установили специальные исторические исследования, имели целью вовсе не декларацию лояльности или готовность к сотрудничеству. Александр Кожев имел совершенно иные

намерения.

Дело в том, что в начале Второй мировой войны этот удивительный человек, в котором гениальность соседствовала с детской наивностью, отправил несколько пространных посланий сильным мира сего. В мае 1942 года он отправил еще одну свою рукопись на адрес правительства Виши, имея в виду, что читателем будет маршал Петен — замечательный полководец Великой войны и жалкий президент марионеточного правительства вассальной южной части прежде великой Франции. Этот эпистолярный труд был написан, разумеется, на французском языке. Философ описывал, обращаясь к кабинету Виши, постулаты своей собственной философской системы. Он как будто видел в вождях и правителях тогдашней Европы своих учеников или возможных адептов. Он хотел быть подобным Гегелю, то есть фантазировал в том же самом духе, что и Гегель в 1806 году, когда великому мыслителю померещилось, что он может разговаривать на равных с вершителями судеб Европы и что он в своей духовной области — сам себе Наполеон. Известно, что кабинет Петена был ознакомлен с посланием Кожева и ему была даже направлена благодарность за глубину и значительность высказанных им идей.

Мало того. Кожев не остановился в своей миростроительной деятельности. Внушительную по объему и сложную по содержанию философическую рацею наш парижский гений отослал также... Генри Форду, самому известному бизнесмену Америки, обладателю промышленно-финансовой империи, возможности которой, вероятно, превосходили возможности тогдашнего американского правительства Рузвельта.

Подобно тому, как некогда апостол Павел отправлял свои послания народам, возвещая им истины Христовы, парижский племянник Кандинского обращался к сильным мира сего, открывая им, во тьме пребывающим, истины своего нового учения. Старый мир не существует более — гласил главный постулат этого учения. На дворе — новая политика, новая наука, новый социум. Теперь существенно не то, насколько наши идеи соответствуют предполагаемой объективной реальности, ибо не существует более никакой такой объективной реальности. Теперь такие времена, когда можно вырабатывать идеи и превращать их в материальные силы чисто духовными усилиями. Не истины командуют людьми, а люди командуют истинами. И отсюда — множество важных последствий.

Удивительным образом это учение племянника было как бы пародией на убеждения его дяди, художника Василия Кандинского. Разница в том,

что живописцу эти представления о человеческом творчестве помогали создавать замечательные произведения на холсте и на бумаге.

Зарапортованный парижский мыслитель был способен сочинять на основе новых представлений о мире и истории не более чем пухлые рукописи, которые он посылал московскому диктатору, американскому миллиардеру и маршалу Франции, согласившемуся по каким-то причинам возглавить сомнительный политический режим Виши.

Нельзя было бы сказать, однако же, что Кожев впал в помрачение и превратился в ходячую нелепость. Станным образом этот мыслитель оставался вполне эффективным деятелем тогдашней политической сцены. В оккупированной Франции и в сателлитном квазигосударстве Виши это означало не что иное, как реальное участие в сложном, многоуровневом общенациональном движении Сопротивления.

Александр Кожев в годы войны стал членом подпольной организации известного командира Сопротивления Жана Кассу. Наш философ даже получил в этой организации свой инвентарный номер: он был «агент 1231». Это, конечно, не так круто звучит, как «агент 007», но, судя по всему, он приносил подпольщикам кое-какую пользу — как в объединении Кассу, так и в группе «Комба» в Марселе. Разумеется, его главным делом было изготовление и распространение разного рода печатной продукции — от пропагандистских листовок до документов внутреннего пользования. Вероятно, Кожев исполнял и некоторые разведывательные задания, вращаясь среди врагов, язык которых он знал, подобно Кандинскому, в совершенстве.

ПОСЛЕДНИЕ ЗАКЛИНАНИЯ ВОЛШЕБНИКА

С аристократическим хладнокровием и выправкой гвардейского офицера, неизвестно как усвоенной этим удивительным человеком с молодых лет, Кандинский игнорировал то, чего не хотел видеть.

Вермахт в Париже. Родной немецкий язык в устах гитлеровских молодчиков. Послания Саши Сталину, маршалу Петену и Генри Форду. Эпопея Сопротивления. Советские армии идут на запад, шатаются стены рейха. Гестапо свирепствует в тройном масштабе. Доберутся ли русские до Парижа на этот раз? Вот вопрос. Ждать ли здесь тех самых комиссаров, которые так крепко запомнились со времен гражданской войны? Мир сошел с ума.

Современный художник, как мы помним, не признает над собой власти

идеократии и крайне недоверчиво относится к исторической реальности. Мы с вами замечали симптомы этого нового искусства уже у Репина и Чехова и уж тем более — у импрессионистов и Сезанна.

О чем говорят нам картины Кандинского 1939–1944 годов? Волшебник приглашает нас на свой чудесный праздник и предлагает порадоваться вместе с ним. Он пишет небольшую картину «Маленькие акценты» (Собрание Гуггенхайма, Нью-Йорк). На ней мы видим как будто небрежно намеченные детской рукой нотные линейки, на которых посажены в виде музыкальных нот разные фитюлечки и козявочки, загогулилки и запятые, шарики с роликами, волосатые крючочки и прочие обитатели иной реальности.

Подобные картинки маслом, гуашью и акварелью пишутся в годы войны, идущей к своему завершению. Иногда обитающие в них «биоморфики» и «геометрики» слегка толстеют и пышнее, расплзаются формами, обретают уморительную солидность. Всегда в этих, как правило, небольших холстах и листах много всякой дробной мелочи. Солидные большие «амебы» медленно проплывают в холодных или теплых водах фона, тогда как мелкие фитюльки с рогульками мельтешат и скачут вокруг, как воробьи вокруг конского навоза.

Жизнь кипит, жители живут, но опасности нет никакой и нигде там не видно дурных намерений и злобы. Малявки и крупняки живут сами и дают жить другим. Философия, как видим, несложная (в теории) и очень трудная для практического исполнения.

Кто-нибудь обязательно сделает вывод, что мастер на старости лет оторвался от действительности и ограничил свой кругозор сознательным «впадением в детство». Всем бы художникам в старости такого «впадения в детство».

Мир сошел с ума, и даже близкий человек Саша Кожев — почти что второй сын Кандинского — оказался вовлеченным в это безумие. Невозможно предположить, что Кандинский, живший в годы войны в оккупированном Париже, был посвящен в подпольные дела своего удивительного племянника. Но и Василий Васильевич, и Нина Николаевна наверняка догадывались, что милый Саша участвует в какой-то непостижимой, неопишуемой игре.

Кандинский писал свои последние картины с забавными фигурками странной живности, словно заклиная безумный мир или взывая к здравомыслию. Давайте поиграем — как бы предлагал он. Ибо то, что тут у вас делается на полном серьезе, слишком дико, нелепо и неправдоподобно. «Только детские думы лелеять», как сказал поэт. Спорить с веком

Кандинский не стал. Он учился и учил не обращать внимания на ту реальность, которая пытается согнуть нас в бараний рог. Он не гнулся и нам не велел.

Он оставил нам урок: реальность есть вовсе не то, отчего нас тошнит, отчего нам страшно и хочется смеяться горьким, безнадежным смехом. Реальность — она другая. В ней живет радость. Она полнится творческим упоением.

РЕКВИЕМ

В начале 1970-х годов семидесятилетняя вдова художника Нина Кандинская купила виллу в Швейцарии и переехала туда. В апреле 1980 года она составила завещание, в котором передавала музеям Франции рисунки Кандинского, его заметки, письма и дневники — поистине драгоценный дар. Уже до того она безвозмездно передала в дар Центру Помпиду три десятка разнообразных картин мастера, в том числе и дорого стоивших на художественном рынке. К тому же она была основательницей «Фонда Кандинского» и финансировала его деятельность. После ухода Василия Кандинского минуло тридцать шесть лет... Уже двенадцать лет прошло с того года, когда неожиданно скончался Александр Кожев, ставший государственным деятелем европейского масштаба.

Вдова исполнила долг признательности стране и народу, которые приютили семью Кандинских в трудное время. Себя же она попыталась обеспечить вполне традиционным способом. Нине Николаевне пришлось в ходе многих мытарств и злосудных злоключений убедиться в том, насколько ненадежны деньги, слава и громкие слова. Подобно многим другим небедным людям она вложила немалые личные средства, полученные от продажи произведений своего мужа, в драгоценности. Их стоимость всегда надежнее, чем любые валюты и прочие активы. Навидавшись многого в своей жизни, она не могла доверять ценным бумагам, облигациям, акциям или валютам. Все эти инструменты благосостояния разлетаются в пыль, когда политики устраивают очередной шабаш. Вкладываться в недвижимость? Здания горят, земли национализируются. Не советую богатым согражданам полагаться на недвижимость.

Остаются, как ни крути, золото да бриллианты. Но они достаточно надежны только тогда, когда их обладатель соблюдает некоторые правила безопасности. Вероятно, Нина Николаевна допустила в этом пункте фатальный промах. Она не хранила свои бриллиантовые интересы в

секрете. Дело дошло до того, что в швейцарском городке по соседству с виллой мадам Кандинской ходили слухи, что на этой вилле жизнь хозяйки протекает в обществе большого и очень дорогого бриллианта. Об этом толковали обыватели, рассказывали досужие журналисты, болтали салонные бездельники в разных местах Европы. Такие вещи недопустимы, запомните это раз и навсегда, ежели в вашем комоде завелся достойный интереса бриллиант. Слухи и болтовня посторонних людей в таком случае становятся смертельно опасными.

В сентябре 1980 года швейцарская вилла Эсмеральда подверглась нападению грабителей, унесших драгоценности наследницы великого художника. Несколько картин Кандинского, украшавших стены, остались на месте, они не вызвали интереса нападавших. Хозяйка дома была убита. Преступление не было раскрыто.

Это таинственное происшествие, естественно, должно было вызвать и вызвало волну слухов и домыслов. Кто и каким образом проник в обиталище восьмидесятилетней вдовы? Она очень думала о своей безопасности и не открывала сейфовые замки перед случайными посетителями или не известными ей людьми. Учитывая ее жизненный опыт в России, Германии и Франции, можно себе представить, насколько она была предусмотрительна и осторожна. Недоверчивость и подозрительность Нины Николаевны в ее преклонные годы были известны всем окружающим. Посторонний человек с улицы вряд ли мог попасть в ее обиталище.

Отсюда напрашивается догадка, что она сама открыла двери кому-то, кто оказался ее убийцей. Самое естественное предположение — этот кто-то назвал имена или события, известные ей по жизни в России, Германии или Франции. Кто-то за дверью знал, как вызвать доверие осторожной и недоверчивой старой женщины.

Что случилось и кто приходил к ней на самом деле, мы не знаем — и, вероятно, никогда не узнаем. Человек за дверью знал слово, которое открывает эту дверь. Назвал ли он кого-нибудь из общих знакомых по жизни в Веймаре и Дессау? Вдова поддерживала отношения с некоторыми оставшимися в живых деятелями «обитатели Баухаус» и их родственниками.

Или тут имела место операция каких-нибудь резидентов советских спецслужб, которые могли использовать «в темную» кого угодно, скорее всего, проезжих гастролеров преступного мира? Какой простор для сенсационных и бездоказательных догадок. Фактов слишком мало.

Какое слово открыло эту дверь? Или она зря опасалась шестьдесят лет тому назад связываться с людьми из Коминтерна?

В сущности, Нина Кандинская прожила счастливую, пусть и не безмятежную жизнь. Она в течение многих десятилетий понимающими глазами видела творческие деяния близкого человека. Рядом с гениями трудно жить, даже если речь идет о таком просветленном и мудром человеке, как Василий Кандинский. Она же каким-то образом умела найти в такой близости упоительную полноту жизни.

Хочется думать, что она умерла мгновенно и не мучилась. Хочется верить, что она встретила со своим Мастером в другом, более истинном измерении вечности, которого заслужили замечательные люди трудной эпохи и сложной судьбы.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА В. В. КАНДИНСКОГО

1866, 16 декабря — Василий Кандинский родился в Москве в семье состоятельного и культурного коммерсанта.

1871 — развод родителей и переезд Василия к тетушке Лизавете Тихеевой в Одессу.

1876–1885 — учеба в гимназии в Одессе. Поездки с отцом в Москву и Европу (Флоренция, Венеция, Париж).

1885 — окончание гимназического курса в Одессе и переезд в Москву.

1886 — поступление в Московский университет. Изучение юридических и экономических наук, увлечение этнологией и этнографией, занятия рисунком и живописью.

1889 — экспедиции на Север, изучение жизни и культуры зырян (народ коми).

1892 — завершение учебы в университете и брак с Анной Чемякиной.

1893 — назначение на должность научного сотрудника юридического факультета МГУ.

1895 — работа в качестве художественного руководителя маленькой частной типографии в Москве.

1896 — отказ от должности в университете Дерпта (Тарту), уход из Московского университета и отъезд в Мюнхен для обучения живописи.

1897–1899 — учеба в частной школе живописи Антона Ашбе в Мюнхене. Начало дружбы с Алексеем Явленским и Марианной Веревкиной.

1900 — учеба в Мюнхенской академии под руководством Франца фон Штука.

1901 — знакомство с Габриэлой Мюнтер, которая станет спутницей жизни Кандинского на много лет. Первый раз выставляется на экспозиции Берлинского Сецессиона.

1903–1904 — путешествия в Италию, Нидерланды, Северную Африку. Неоднократные поездки в Россию.

1904 — впервые выставлялся в Осеннем салоне в Париже.

1906–1907 — живет в пригороде Парижа, активно занимается живописью, работает в библиотеках, осваивает художественную жизнь

французской столицы.

1908 — возвращается в Мюнхен и поселяется в городке Мурнау вместе с Габриэлой Мюнтер, рядом с художественным тандемом Веревкина — Явленский. Знакомство с антропософским учением Р. Штайнера.

1909 — председательство в Новом художественном объединении Мюнхена. Выставки в Современной галерее (владелец — Г. Танхойзер).

1910 — предполагаемая дата создания знаменитой «Первой абстрактной акварели» Кандинского — первенца абстрактного искусства.

1911 — знакомство с Францем Марком, в дальнейшем — ближайшим другом Кандинского. Открытие музыки Шёнберга и начало переписки с венским композитором. Разработка проекта выставочного объединения и альманаха «Синий всадник». Первая выставка «Синего всадника».

1911–1914 — создание ряда эпохальных абстрактных работ, обозначивших первый апогей истории авангардной живописи.

1912, май — появление первого номера альманаха «Синий всадник». Проект флакона духов для знаменитой кёльнской парфюмерной фирмы «Фарина».

1914, 3 августа — поспешный отъезд в условиях начавшейся войны из Германии в Швейцарию.

Ноябрь — отъезд в Россию.

1916 — поездка в Стокгольм с намерением открыть там свою выставку и встретиться в последний раз с Габриэлой Мюнтер.

1917, 11 февраля — заключает второй брак в Москве с Ниной Николаевной Андреевской. В этом же году появляется на свет сын Всеволод (Лодя).

1918 — Кандинский избран членом ИЗО Наркомпроса.

1920 — выполняет обязанности руководителя Института художественной культуры (ИНХУК) и тесно общается с Малевичем, Татлиным, Родченко. Смерть Лоди. Кандинский выручает племянника Сашу Кожевникова, арестованного чекистами.

1921, декабрь — отъезд Нины и Василия Кандинских за границу (через Ригу на Берлин).

1922, июнь — Кандинский назначен на должность профессора в учебном и исследовательском центре Баухаус.

1926 — формирование нового «рационального» стиля в произведениях Кандинского и обоснование «геометрического мышления» в книге «Точка и линия в соотношении с плоскостью».

1928 — Кандинский получает гражданство Германии.

1929 — первая персональная выставка в Париже.

1933 — переселение во Францию сразу после прихода к власти национал-социалистов.

1936 — участие в больших международных выставках искусства авангарда, таких как «Кубизм и абстрактное искусство» в Нью-Йорке.

1937 — картины Кандинского конфискованы властями Германии, некоторые из них показаны на «обличительной» выставке «Дегенеративное искусство» в Мюнхене. Главари нацистов выступают с нападками на авангардное искусство и лично Кандинского.

1940 — Кандинский пытается уехать из Парижа, спасаясь от приближающихся гитлеровских войск.

1944, 13 декабря — Василий Кандинский умер в Нейи, близ Парижа.

ИЛЮСТРАЦИИ



KANDINSKY.



Василий Сильвестрович Кандинский, отец художника



Лидия Ивановна Тихеева с сыном Василием. 1869 г.



Василий Кандинский — студент Московского университета. 1885 г.



Кандинский в Мюнхене.

Фотография Габриэлы Мюнтер



Антон Ажбе



Франц фон Штук



Франц Марк



Справа налево: В. Кандинский, Д. Кардовский, А. Зедделер в школе Антона Ажбе. Мюнхен, 1897 г.



Кандинский и Габриэла Мюнтер с классом в Кохеле. 1902 г.



Август Маке. Автопортрет. 1906 г.



Штефан Георге. 1910 г.



Гуго фон Гофмансталь



Пауль Клее. 1911 г.



Мурнау. Фотография 1900 г.



Кандинский в Мурнау.

Лето 1910 г. Фотография Габриэлы Мюнтер



Кандинский в своем кабинете. Мюнхен, 1911 г.



Мария и Франц Марк, Бернхард Келер, Генрих Кампедонк, Томас фон Гартман и Василий Кандинский (сидит). Мюнхен, 1911 г.



Василий Кандинский и Габриэла Мюнтер. 1913 г.



Кандинский на фоне картины «Маленькие радости».

1913 г. Фотография Gabriella Munters



Кандинский и Габриэла Мюнтер. 1916 г.



Нина Андреевская



Александр Кожев. 1922 г.



Кандинский с сыном Всеволодом (Лодей). 1920 г.



Александр Родченко и Варвара Степанова. 1920-е гг.



Марианна Верекина и Алексей Явленский



Слева направо: Василий Кандинский, Нина Кандинская, Георг Мухе, Пауль Клее, Вальтер Гропиус



Василий и Нина Кандинские в своем доме в Дессау. 1926 г.



Василий и Нина Кандинские в Париже. 1931 г.



Гостиная в квартире Кандинских в Нейи-сюр-Сен. Конец 1930-х гг.



Габриэла Мюнтер в старости



Нина Кандинская



Василий Кандинский. 1934 г.



Портрет Василия Кандинского работы Габриэлы Мюнтер. 1906 г.



Ахтырка.

Осень. 1901 г. Мюнхен, Городская галерея



Старый город II. 1902 г.

Париж, Национальный музей современного искусства



Давным-давно. 1904 г.

Мюнхен, Городская галерея



Молодая пара. 1904 г.

Мюнхен, Городская галерея



Лестница в «Русском доме» в Мурнау, расписанная Кандинским



Приезд купцов.

1905 г. Берлин, частное собрание



Пестрая жизнь.

1907 г. Мюнхен, Городская галерея



Восточное. 1909 г. Мюнхен, Городская галерея



Эскиз к картине 3 пьесы «Фиолетовая занавесь».

Около 1909 г. Париж, Национальный музей современного искусства



Эскиз к «Композиции II».

1910 г. Нью-Йорк, Музей Соломона Гуггенхайма



Звук труб. Эскиз ксилографии для русского варианта альбома «Звуки».

1910 г. Мюнхен, Городская галерея

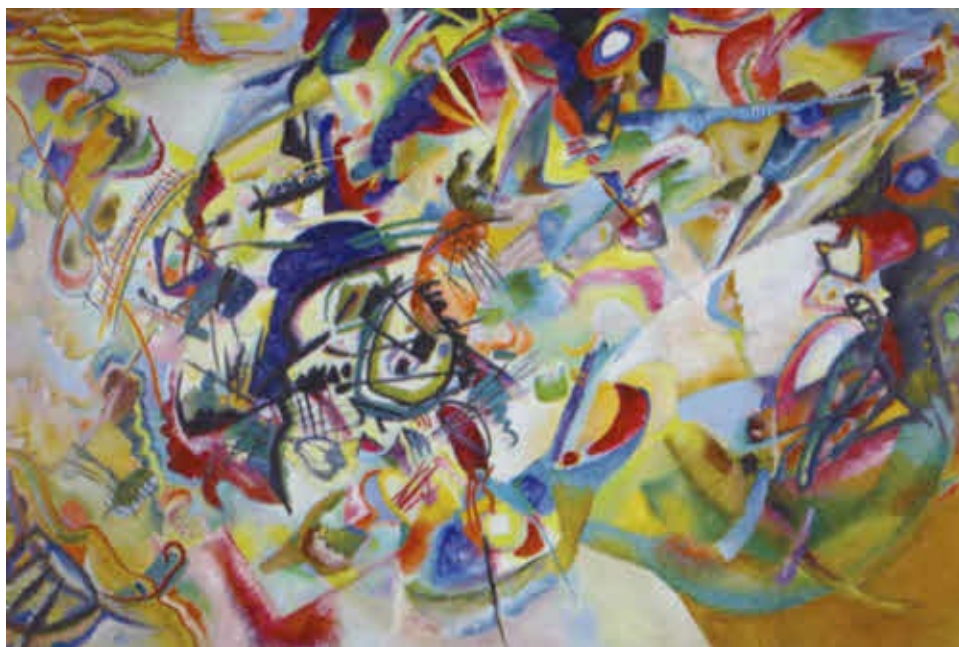


Композиция VI. 1913 г. Санкт-Петербург, Эрмитаж



Окончательный эскиз обложки для альманаха «Синий всадник».

1911 г. Мюнхен, Городская галерея



Композиция VII.

1913 г. Москва, Государственная Третьяковская галерея



Все святые I.

1911 г. Мюнхен, Городская галерея



Маленькие радости.

1913 г. Нью-Йорк, Музей Соломона Гуггенхайма



Эскиз к картине «Композиция VII».

1913 г. Мюнхен, Городская галерея



Каждый за себя.

1934 г. Париж, Национальный музей современного искусства



Импровизация. Потоп.

1913 г. Мюнхен, Городская галерея



Москва. Зубовская площадь.

Этюд. Около 1916 г. Москва, Государственная Третьяковская галерея



Святой Георгий и змей.

1914–1917 гг. Москва, Государственная Третьяковская галерея



Москва I (Красная площадь). 1916 г.

Москва, Государственная Третьяковская галерея



Импровизация 209.

1917 г. Красноярский художественный музей им. В. И. Сурикова



Композиция VIII.

1923 г. Нью-Йорк, Музей Соломона Гуггенхайма



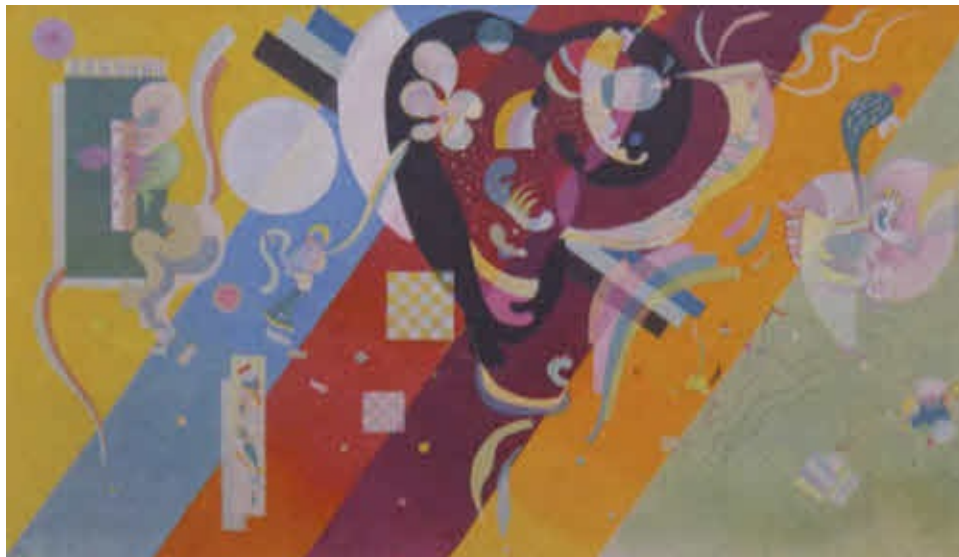
Корабль. Картина на стекле. 1918 г.

Москва, Государственная Третьяковская галерея



Желтое — красное — синее.

1925 г. Нью-Йорк, Музей Соломона Гуггенхайма



Композиция IX.

1936 г. Париж, Национальный музей современного искусства



Умеренный порыв. 1944 г.

Париж, Национальный музей современного искусства

ЛИТЕРАТУРА

На русском языке

Барановский В. И., Хлебникова И. Б. Антон Ашбе и художники России. М., 2001.

Берлин И. Русские мыслители. М.: Энциклопедия, 2017.

Кандинская Н. Кандинский и я. М.: Искусство — XXI век, 2017.

Рейс Е. Кожевников, кто вы? М.: Русский путь, 2000.

Руткевич А. М. Рукопись А. Кожева. 1940–1941 гг. // Историко-философский ежегодник-2007. М.: Наука, 2008.

Руткевич А. М. Формирование философии Александра Кожева. М.: Изд-во Высшей школы экономики, 2015.

Сарабьянов Д. В. История русского искусства конца 19 — начала 20 века. М.: Изд-во МГУ, 1993.

Сарабьянов Д., Автономова Н. Василий Кандинский. М.: Га-ларт, 1997.

Соколов Б. М. Василий Кандинский. Эпоха Великой Духовности. Живопись. Поэзия. Театр. Личность. М.: БуксМарт, 2016.

Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб.: Академический проект, 1999.

На иностранном языке

Bowl J. E. The life of Vasilii Kandinsky in Russian Art. A Study of «On the Spiritual in Art» / Ed. Long R.-C. W. Newtonville^A Mass., 1980/

Bowl J. E. (Ed.). Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism. New York, 1976.

Gray C. The Russian Experiment in Art 1863–1922 / Revised and enlarged edition by Marian Burleigh-Motley. London: Thames and Hudson, 1986.

Long R.-C. V. Kandinsky. The Development of an Abstract Style. Oxford, 1980.

Nichols J. H. Alexandre Kojfve: Wisdom at the End of History. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield Publishers, 2007.

Ringbom S. Art in 'The Epoch of the Great Spiritual'. Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 29 (1966).386–418.

Weiss P. Kandinsky and Old Russia. The Artist as Ethnographer and

Shaman. New Haven. London, 1995.

INFO

Якимович А. К.

Я 45 Кандинский / Александр Якимович. — М.: Молодая гвардия, 2019. — 270[2] с.: ил. — (Жизнь замечательных людей: сер. биогр.; вып. 1775).

ISBN 978-5-235-04246-9

УДК 75.03(092)

ББК 85.143(2)

знак информационной продукции 16 +

Якимович Александр Клавдианович
КАНДИНСКИЙ

Редактор *Е. В. Смирнова*
Художественный редактор *Н. С. Штефан*
Технический редактор *М. П. Качурина*
Корректор *И. В. Андреева*

Сдано в набор 27.11.2018. Подписано в печать 20.12.2018.
Формат 84×108/32. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная.
Гарнитура «Newton». Усл. печ. л. 14,28+1,68 вкл. Тираж 2000 экз.
Заказ № 1904090.

Издательство АО «Молодая гвардия». Адрес издательства:
127055, Москва, Суцевская ул., 21. Internet: <http://gvardiya.ru>. E-mail: dsel@gvardiya.ru

ARVATO BERTELSMANN

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленного электронного оригинал-макета в ООО «Ярославский полиграфический комбинат» 150049, Ярославль, ул. Свободы, 97

notes

Примечания

Nietzsche F. The Portable Nietzsche. Trans, and pref. W. Kaufmann. N. Y., 1950. P. 96.

Serullaz M. L'impressionisme. Paris, 1961. P. 5; *Rewald J.* The History of Impressionism. New York, 1961. P. 338.

Прокофьев В. Н. Об искусстве и искусствознании. М., 1985. С.167.

Перевод Д. Холодковского. Б. Пастернак перевел это место из «Фауста» так: «Лишь тот, кем бой за жизнь изведен, *Жизнь и свободу заслужил*». В немецком оригинале: *Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben, Der taglich sie erobem muB.*

Успенский П. Tertium Organum. Ключ к загадкам мира. СПб., 1992. С. 66.

Кандинский В. Текст художника. Ступени. М., 1918. С. 56.

Joachimides Ch., Rosenthal N., Schmied W. Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1905–1985. Muenchen Prestel, 1986. S. 26.

Müller H. R. Rainer Maria Rilke als Mystiker: Bekenntnis und Lebensdeutung in Rilkes Dichtungen. Berlin: Furcht, 1935.

Tavis A. Rilke's Russia: A Cultural Encounter. Northwestern University Press, 1997. P. 1.

Докторская диссертация Б. М. Соколова «Мессианские мотивы в творчестве В. Кандинского» была защищена в 2003 году. Имеется автореферат. Монография о художнике на основе диссертации издана издательством «Буксмайт» в 2016 году.

Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства: В 2 т. М., 2001. Т. 1. С. 272.

Kracauer S. From Caligari to Hitler. Princeton: Princeton U P, 1947.

Weiss P. Kandinsky and Old Russia. The Artist as Ethnographer and Shaman. New Haven and London, 1995. P. 10.

Weiss P. Kandinsky and Old Russia. The Artist as Ethnographer and Shaman. New Haven and London, 1995. P. 11.

Weiss P. Kandinsky and Old Russia. The Artist as Ethnographer and Shaman. New Haven and London, 1995. P. 24.

Кандинский В. О духовном в искусстве. М., 1992; Кандинский В. Избранные труды по теории искусства / Публ. и коммент. Н. Автономовой. М., 2008; Аронов И. Кандинский. Истоки. 1866–1907. М.; Иерусалим: Мосты культуры; Гешарим, 2010.

Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства: В 2 т. М., 2001. Т. 1. С. 89.

Аронов И. Кандинский. Истоки. 1866–1907. Иерусалим; М., 2010. С. 100.

Кандинский В. В. Текст художника. Ступени. М., 1918. С. 19.

Аронов И. Кандинский. Истоки. 1866–1907. Иерусалим; М., 2010. С. 106.

Wichmann S. Franz von Lenbach und seine Zeit. Köln, 1973.

Gibson M. Symbolism. Koln: Benedikt Taschen Verlag, 1995.

Gammel I. Baroness Elsa: Gender, Dada, and Everyday Modernity. Cambridge, MA: MIT Press, 2002.

Weiss P. Kandinsky in Munich. Princeton, 1979. P. 10.

Obrist H. Sculpture, Space, Abstraction around 1900. Zurich: Museum Bellerive, 2003.

Турчин В. «Сказ» Василия Кандинского // Собрание. 2004. № 2. С. 40.

Der wilde Mensch (oder moralistisch ausgedrückt: der böse Mensch) ist eine Rückkehr zur Natur — und, in gewissem Sinne, seine Wiederherstellung, seine Heilung von der Kultur.

Müller-Lauter W. Über Werden und Wille zur Macht. Nietzsche-Interpretationen. Band 1. Berlin: DeGruyter, 1999.

Schaum vor den Lippen, tobten sie, reizten einander mit geilen Gebärden und buhlenden Händen, lachend und ächzend, stiessen sie Stachelstäbe einander ins Fleisch und leckten das Blut von den Gliedern.

Bushart M. Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst.
Muenchen, 1990. S. 58.

Соколов Б. М. Василий Кандинский. М., 2016. С. 79.

Krämer E Kirchner. Berlin: Hatje Cantz, 2010.

Боулт Дж. Василий Кандинский и теософия // Многогранный мир Кандинского. М.: Наука, 1999. С. 33.

Carlson M. No religion higher than truth. A history of the theosophical movement in Russia. 1875–1922. Princeton, 1993.

Ringbom S. Art in ‘The Epoch of the Great Spiritual’: Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Vol. 29 (1966). P. 386–418. Автономова Н., Сарабьянов Д., Турчин В. Многогранный мир Кандинского. М.: Наука, 2013; *Ringbom S.* The Sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky. Abo, 1970. Давнишняя книга Д. Сарабьянова и Н. Автономовой о Кандинском (1994) также уделяет проблеме теософских начал значительное место.

Ringbom S. Kandinsky und das Okkulte // Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen, 1896–1914. München, 1982. S. 92.

Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства: В 2 т. М..2001.Т. I. С. 166.

Кандинский В. О духовном в искусстве. М., 1992. С. 72.

Василий Кандинский: Каталог выставки. Л., 1989. С. 46.

Девятърова И. Алексей Явленский. М.: Искусство XXI век, 2012.

Кандинская Н. Кандинский и я. М.: Искусство XXI век, 2017.

Norton R. Secret Germany: Stefan George and his Circle. Cornell University Press, 2002.

Broch H. Hugo von Hofmannsthal and His Time: The European Imagination, 1860–1920. Chicago, 1984.

Укажем на жизнеописание Бориса Пастернака, опубликованное Дмитрием Быковым в серии «ЖЗЛ».

Klages L. Vom Kosmogonischen Eros. München, 1922.

Перевод Наталии Ман. Цитата взята из разговора Тонио Крегера с его мюнхенской знакомой, русской художницей, получившей в новелле имя Лизавета Ивановна.

Кандинский В. Ступени. М., 1918. С. 10, 20, 36, 53.

Соколов Б. М. Василий Кандинский. Эпоха Великой Духовности. М., 2016. С. 63.

Kandinsky V. Complete Writings on Art. Eds. K. C. Lindsay and P. Vergo. London, 1982. P. 127.

Книжка Анни Безант и Чарлза Ледбитера «Мыслеформы» («Thought Forms») впервые издана на английском языке в 1905 году и вышла на немецком языке в 1908 году (Кандинский читал этот немецкий перевод). Переиздания этого сенсационного сочинения, комментарии к нему и исследовательские работы на эту тему образуют солидный раздел в библиотеке историка культуры.

Самый обстоятельный обзор словесного и театрального творчества Кандинского дает Б. М. Соколов в своей монументальной книге о Кандинском (2016).

Hahl-Koch I. Kandinsky. Brussels, 1993. P. 140.

Эти тексты из мюнхенского архива Кандинского частично опубликовала И. Халь-Кох. См.: Многогранный мир Кандинского. М., 1999. С. 129.

Изученная И. Халь-Кох рукопись «Фиолетовый занавес» 1914 года хранится в архиве Кандинского в Центре Помпиду в Париже.

Кушлина О. Б. Драма первой половины XX века. М., 2004. С. 321–338.

Левкова-Ламм И. Лицо квадрата. Мистерии Казимира Малевича. М., 2004.

Kandinsky W. Der Blaue Reiter (Rückblick) // Das Kunstblatt. 1930. 14. S.
59. Зиндельсдорф — деревня близ Мурнау, где Франц Марк имел домик, так что Кандинский мог встречаться с ним постоянно.

Главным авторитетом в этом вопросе остается Клаус Лакхайт. См.: *Lankheit K* Der Blaue Reiter. Herausgegeben von Wassily Kandinsky und Franz Marc: Dokumentarische Neuausgabe. München; Zurich, 1984.

Thompson K., Bordwell D. Film History: An Introduction, Third Edition. McGraw Hill, 2010. P. 87.

Gadamer H.-G. Mythopoietische Umkehrung im Rilke's Duisener Elegien in *Gesammelten Werke*, Band 9. Tübingen: J. C. B. Mohr, 1993. S. 289.

Art in Theory. 1900–1990 / Eds. Ch. Harrison and P. Wood. Oxford: Blackwell, 1993. P. 338.

The New Architecture and the Bauhaus, trans, by P. Morton Shand.
London: Faber and Faber, 1965. P. 82.

Programmes and Manifestoes on Twentieth-Century Architecture / Ed. U. Conrads. London, 1970. P. 49; *Pehnt* W. Ende der Zuversicht. Berlin: Siedler, 1983. S. 327.

Domberg J. Munich 1923: The Story of Hitler's First Grab for Power. New York: Harper & Row, 1982. Людендорф был одним из кумиров влиятельного немецкого военного сословия, разработчиком успешного проекта раскола Антанты и исключения России из войны посредством поддержки леворадикальных политических фракций. Политическое здравомыслие побудило его отшатнуться от нацистов в 1933 году и осознать ошибочность своего союза с Гитлером.

Kandinsky. Russische Zeit und Bauhausjahre 1915–1933. Berlin: Bauhaus-Archiv, 1984. S. 15.

Якимович А. Полеты над бездной. Искусство, культура, картина мира. 1930–1990. М., 2012.

Barnett V. E. Kandinsky and Science: The Introduction of Biological Images in the Paris Period // Kandinsky in Paris / Preface by Thomas M. Messer. Guggenheim Museum, 1985.

Benjamin W. Paris, capitale du XIX siècle. Jean Lacoste (trad.). Paris, éditions du Cerf, 1989; Déotte J. L'Homme de verre: esthétiques benjaminiennes. Paris; Montréal: L'Harmattan, 1997.

Habermas J. The Philosophical Discourse of Modernity / Transl. by G. Lawrence. Cambridge, 1990. P. 211.

Bataile G. La notion de dépense. Paris: Ligne, 2011.