

Н.В. ФЕДОРОВА

*Старший преподаватель УЦ «Арт-дизайн» Факультета истории искусства Российского Государственного Гуманитарного Университета*

*e-mail: natalyfeodor@gmail.com*

N.V. FEDOROVA

*Senior Lecturer, Educational Center «Art Design», Faculty of Art History, Russian State University for Humanities*

*e-mail: natalyfeodor@gmail.com*

DOI: 10.37485/1997-4663\_2024\_2\_1\_269\_278

## **ВАСИЛИЙ КАНДИНСКИЙ И АРШИЛ ГОРКИ: ДИАЛОГИ И ПРОТИВОРЕЧИЯ**

## **WASSILY KANDINSKY AND ARSHILE GORKY: DIALOGUES AND CONTRADICTIONS**

Статья исследует творческие связи и взаимное влияние двух выдающихся художников XX века — Василия Кандинского и Аршила Горки. Василий Кандинский, один из пионеров абстрактного искусства, и Аршил Горки, фигура, связующая европейский сюрреализм и американский абстрактный экспрессионизм, оставили неизгладимый след в истории искусства. В статье анализируются как прямые, так и косвенные диалоги между художниками, их взаимное влияние, а также противоречия в их подходах к искусству и творческим процессам. Особое внимание уделяется анализу того, как каждый из художников воспринимал и интерпретировал концепции формы, цвета и композиции, а также их вклад в развитие теорий абстракции и символизма в искусстве.

The article explores the interaction and influence between the works of two outstanding XX century artists — Wassily Kandinsky and Arshile Gorky. Wassily Kandinsky, one of the pioneers of abstract art, and Arshile Gorky, a figure bridging European surrealism and American abstract expressionism, both left an indelible mark on the history of

art. The article analyzes both direct and indirect dialogues between the artists, their mutual influence, as well as contradictions in their approaches to art and creative processes. Special attention is given to the analysis of how each artist perceived and interpreted the concepts of form, color, and composition, as well as their contribution to the development of theories of abstraction and symbolism in art.

**Ключевые слова:** Василий Кандинский, Аршил Горки, Андре Бретон, Хоан Миро, абстракция, сюрреализм, абстрактный экспрессионизм, автоматическое письмо.

**Keywords:** Wassily Kandinsky, Arshile Gorky, Andre Breton, Joan Miro, Abstract art, Surrealism, Abstract expressionism, surrealist automatism.

Яркий представитель русского авангарда Василий Кандинский (1866–1944) также по праву считается основоположником абстрактного искусства в Европе. Вклад его творческих экспериментов в развитие европейского модернизма от экспрессионизма в Германии до ташизма во Франции достаточно хорошо изучен [1]. В то же время влияние творчества Кандинского можно проследить даже в искусстве тех стран, где сам он никогда не был, — прежде всего, в США, где уже после Второй мировой войны получает распространение новое художественное движение — абстрактный экспрессионизм, формирование которого невозможно представить без влияния искусства Василия Кандинского. Среди художников, испытавших влияние Кандинского в период поисков индивидуальной творческой манеры, был и Аршил Горки (настоящее имя Востаник Адоян, 1904–1948) — автор, чье искусство многие исследователи прочно ассоциируют с феноменом абстрактного экспрессионизма [2]. И Василий Кандинский и Аршил Горки искали способы выразить через абстракцию невидимое и непостижимое — глубокие эмоции и духовное состояние, что остается ключевым аспектом современного искусства. Однако их метод работы и понимание абстракции имели различные истоки. Настоящая статья исследует различия в происхождении их художественного языка, тесные переплетения идей и пути опосредованного влияния.

Есть основания предполагать, что Василий Кандинский был как минимум важным художником, а возможно, и кумиром для Аршила Горки. Косвенным свидетельством этого, является тот факт, что в своей

вымышленной биографии для каталога выставки «Произведений 46 художников моложе 35 лет» в Музее современного искусства (МоМА), организованной легендарным куратором и директором музея Альфредом Барром в 1930 году, Горки называет Кандинского своим учителем [3, с. 121]. Неслучайно в мистифицированной автобиографии Аршила Горки содержатся «факты», связывающие художника с русской культурой: он указывает местом своего рождения Нижний Новгород (родной город писателя Максима Горького, у которого художник Востаник Адоян позаимствовал фамилию для всего псевдонима), а также отмечает тот факт, что на протяжении 3 месяцев в 1920 году учился у Василия Кандинского. Впрочем, такой выбор наставника может быть обусловлен еще и популярностью Кандинского в США. Интересно, что спустя десятилетия, когда коллекцию МоМА пополнит его композиция «Сад в Сочи», Горки напишет в музей письмо с просьбой не упоминать Кандинского в его биографии, а местом рождения укажет уже Тифлис [4, с. 213].

Кандинский был не просто на слуху у американской публики, но считался настоящей звездой современного искусства, хотя сам никогда не приезжал в Соединенные Штаты. Еще в 1920-е годы работы Кандинского можно было увидеть на небольших сборных выставках в нью-йоркских галереях, например, в J.B. Neumann Gallery в 1924 [5, с. 121], в Daniel Gallery в 1925 году, а также на выставках «Анонимного художественного общества» в 1926 и 1927 годах, также в 1930-е годы. Тогда же в личной библиотеке Аршила Горки появляются и теоретические труды Кандинского, в том числе его манифест авангарда «О духовном в искусстве» (1910).

В полной мере влияние Кандинского проявляется в 1943–1944 годах, хотя достоверно известно, что американский художник был знаком с творчеством авангардиста гораздо раньше. Однако именно в программных работах Горки 1943–1944 годов — «Водопады на реке Хусатоник» из частной коллекции, «Воды цветочной мельницы» из Музея Метрополитен и «Печень как петушиный гребень» из Художественной галереи Олбрайт-Нокс в Буффало — можно обнаружить прямые параллели с работами Кандинского. Цвет в этих картинах приобретает интенсивность и нюансировку, характерную для произведений Василия Кандинского, известного своей теорией цвета, а также насыщенным и одновременно тонким колоритом. Кроме изысканных цветовых сочетаний Кандинского, Аршил Горки заимствует и ощущение переменчивости форм, и способ, благодаря которому цветовые пятна зачастую отделяются от линии. Более всего

«Воды цветочной мельницы» и «Печень как петушиный гребень» созвучны композициям Кандинского 1911–1913 годов, в которых присутствуют округлые и овальные пятна чистого цвета, подобные облакам, а также призрачные образы, в которых едва угадываются очертания узнаваемых фигур и объектов. Также композиция «Водопад» из Галереи Тейт в Лондоне и продолжающие ту же тему полотна «Водопады на реке Хусатоник» и «Золотисто-коричневая картина» характеризуются скоплением округлых формы, смутно напоминающих антропоморфные силуэты или мотивы пейзажа. Они подобны изображениям в произведениях Кандинского, например, изогнутым очертаниям гор в «Импровизации № 30 (Пушки)» 1913 года. Как и у Кандинского, в верхней части двух картин Горки присутствуют «стрелы», похожие на ростки формы, пересекаемые черными линиями. В нижнем левом углу обеих картин есть элементы, направленные вверх по диагонали, так будто перед нами скала, с вершины которой срываются бурные потоки воды. На картине Кандинского в очертаниях этого элемента, в свою очередь, угадывается фигуративный мотив — пушка. Подобно ранним импровизациям Кандинского, образы Аршила Горки не всегда и не вполне идентифицируемы, и порой даже более абстрактны, чем у Кандинского.

Возможно, одним из импульсов к увлечению Аршила Горки Кандинским в начале 1940-х годов стало несколько выставок в галереях и музеях Соединенных Штатов на рубеже 1930–1940-х годов, где можно было увидеть как его более ранние, так и поздние французские работы, созданные под влиянием сюрреализма. Произведения Кандинского были показаны в Nierendorf Gallery в 1937 и 1941 годах, а также на сборных выставках современного искусства, организованных Альфредом Барром в конце 1930-х годов. Позже, уже после смерти Василия Кандинского, мемориальная выставка мастера в Музее Соломона Р. Гуггенхайма (тогда — Музей нефигуративного искусства) в 1945 году произвела эффект разорвавшейся бомбы. Публика была потрясена картинами Кандинского, но в их оценке разделилась на два лагеря: одни признали в его творчестве новое видение абстрактного искусства, другие посчитали его искусство фикцией. Так, американский арт-критик и теоретик искусства Клемент Гринберг назвал работы Кандинского эффектными, но бессмысленными, так как «вместо картин получается барахло» [6, с. 97].

В то же время трудно переоценить тот опосредованный вклад, который Василий Кандинский внес в формирование философской и твор-

ческой основы так называемой Нью-йоркской школы, объединившей в 1940–1950-х годах живописцев и теоретиков искусства [7, с. 124]. Не будет преувеличением назвать абстрактный экспрессионизм окончательной реализацией идей, разработку которых в искусстве начале еще в начале XX века Василий Кандинский, Пабло Пикассо, Андре Массон и многие другие художники, заложившие основы нового искусства. Объединяющей характеристикой американских художников, которых искусствоведы с большей или меньшей уверенностью причисляют к абстрактным экспрессионистам, было их общее желание выразить осознание сложной внутренней сущности человека. Главным же желанием для них стала необходимость примирить уже сформировавшиеся внутри модернизма принципы художественного мышления со спонтанностью экспрессионистских экспериментов.

Имея широкие возможности увидеть европейское абстрактное искусство в Нью-Йорке, особенно в результате почти массового бегства его наиболее ярких представителей в США от немецкого фашизма и охватившей всю Европу страшной войны, молодые американские художники постепенно усвоили общую авангардную европейскую эстетику, которую вскоре адаптировали к своим индивидуальным художественным интересам. Влияние Василия Кандинского, проявившееся повсеместно, стало неотъемлемой частью концепции абстрактного экспрессионизма. Такие художники, как Аршил Горки, Джон Грэм, Ганс Хофманн и Джексон Поллок, были ярыми поклонниками творчества русского мастера. Хофманн, чьи собственные теории эстетического смысла и искусства, по-видимому, соответствовали теориям Кандинского в отношении необходимости «внутреннего видения» в искусстве, был особенно последователен в передаче этой философии начинающим художникам-абстракционистам.

Разработав принципы абстрактной живописи в период с 1910 по 1913 год, Кандинский изображал природу такой, какой ее мог бы увидеть «внутренний глаз», известный в буддистской практике, как «око сознания», благодаря которому мы осязаем не сами вещи, а дух вещей. Художник, увлеченный теософией, или «необуддизмом», а позже и антропософией Штейнера, безусловно, связывал свое творчество с мистическими духовными поисками. Таким образом, он черпал из «реальных» форм все необходимые идеи, а его абстрактные картины формально и философски схожи с экспериментами представителей Нью-Йоркской школы. Так создавалось поэтическое, а не литературно-повествовательное искусство,

воплощающее словарь неких метафорических образов. Используя природу как метафорическую модель, абстрактные экспрессионисты направляли зрителя к созерцанию не внешнего, а внутреннего ландшафта, пытались придать своим работам смысл, выходящий за рамки телесности, освобождая цвет от уз формы.

В то же время нельзя не отметить принципиальное различие творческой концепции Василия Кандинского и методов работы, заложенных в основу абстрактного экспрессионизма. Во многом здесь фигура Аршила Горки является связующей, неслучайно его часто называют последним из сюрреалистов и одновременно пионером абстрактного экспрессионизма в США. Полные импровизаций, полотна художника характеризуются энергичной манерой письма, отражающей его взрывной характер. Аршил Горки черпал мотивы не только из детских воспоминаний, но и опирался в своем творчестве на наследие европейских модернистов — от Поля Сезанна и Василия Кандинского до Пабло Пикассо и Хоана Миро. Его дружба с сюрреалистом Андре Бретоном пробудила интерес к автоматическому рисованию и биоморфным образам. В результате Аршил Горки развил свой уникальный стиль абстрактного экспрессионизма, который был основан на «игре в ассоциации», воображении и сугубо личных воспоминаниях. В то время как Аршил Горки искал эмоциональное освобождение через свое искусство, Кандинский, опираясь на антропософию и теории Рудольфа Штейнера, развивал более научный подход к абстракции, видя в ней средство духовного выражения и познание мира.

Метод Кандинского — это, прежде всего, импровизация, и в этом он, безусловно, предвосхищает более продуманный автоматический метод сюрреалистов. Василий Кандинский, который впервые использовал термин «абстрактный экспрессионизм» в 1910 году [8, с. 46], обращает внимание на непосредственную связь между абстрактным экспрессионизмом и импровизацией в музыке. По мнению Кандинского, «зритель должен научиться смотреть на картину как на графическое изображение настроения, а не как на изображение предметов» [9, с. 69]. Кандинский, кажется, предвосхищает как сюрреалистов, так и абстрактных экспрессионистов.

В первом манифесте, написанном в 1924 году, основоположник и теоретик сюрреализма Андре Бретон даёт следующее определение этого направления: «Чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить, или устно, или письменно, или любым другим способом, реальное функционирование мысли. Диктовка мысли вне всякого контроля

со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений» [10, с. 56]. Несомненно, именно изучение и толкование сновидений, предпринятые Фрейдом, вдохновили Бретона и других сюрреалистов, которые рассматривали свои работы как «прямую текст без цензуры», ища доказательств своей «мечты-желания, чтобы можно было найти что-то более изобретательное, чем логика, чтобы пережить жизнь с более полным значением». Далее Бретон рекомендовал своим последователям следующий порядок действий: «Устроившись в каком-нибудь уголке, где вашей мысли будет легче всего сосредоточиться на себе самой, велите принести, чем писать. Расслабьтесь, насколько это в ваших силах, приведите себя в состояние наибольшей восприимчивости. Забудьте о своей гениальности и о своих талантах, равно как и о талантах всех прочих людей». [11, с. 59]. Также Бретон советовал работать быстро, не продумывая заранее цель или тему, и не поддаваться искушению просмотреть то, что ты сделал. Многие представители абстрактного экспрессионизма, в частности, Джексон Поллок, по-видимому, используют схожий метод и технику. Однако, в отличие от сюрреалистов, они не погружаются в глубины подсознания, а сохраняют связь с окружающим миром. Именно этот тип мышления вдохновил Аршила Горки и Джексона Поллока, хотя ни один из них не использовал «ритуал» сюрреализма: то есть метод сюрреализма, позволяющий погрузить себя в сферы подсознания, так, если бы это была «арт-игра».

Несмотря на различия в подходах Аршила Горки и Василия Кандинского к абстрактному искусству, мы наблюдаем тесные диалоги, взаимодействия идей и даже целый ряд общих знакомых, соединивших двух художников – в первую очередь, это идейный лидер сюрреалистов Андре Бретон. После прихода нацистов к власти в Германии и закрытия Баухауса, Кандинский переезжает во Францию, где сближается с кругом сюрреалистов – Гансом Арпом, Андре Бретоном, Максом Эрнстом и Хоаном Миро. Именно под их влиянием в творчестве Кандинского появляются произведения, которые многие исследователи причисляют к сюрреализму. В их числе – «Композиция IX», созданная в 1936 году. В работах этого периода встречаются органические формы, отсылающие к макрофотографиям живых клеток и тканей, причудливых микроорганизмов. Аршил Горки, в свою очередь, находился под сильным влиянием сюрреализма и даже дружил с Андре Бретоном, который высоко оценивал его творчество. На эволюцию творчества Горки оказало влияние и искусство Хоана Миро.

Аршил Горки отличается от большинства американских абстрактных экспрессионистов. Он не является художником действия, как Поллок, и не похож на художника цветового поля, как Ротко. Работы Горки лучше всего демонстрируют переход от сюрреализма к абстрактному экспрессионизму, хотя и не являются ни тем, ни другим. Если принять за аксиому, что в работах сюрреалистов иносказательно отражались их тайные мысли и желания, страхи и фантазии, воспоминания и сны, то образный ряд произведений Аршила Горки как нельзя лучше вписывается в сюрреализм. Мир его живописи соткан из страшных воспоминаний о событиях геноцида армян и одновременно ностальгии, особенно по детству в Армении, сложных эмоций, фантазий и постоянной тени романтической трагедии, которая в конце концов воплотилась в его жизни. Нельзя не заметить сильное влияние Миро, очевидное в его работах начала 1940-х годов. Хотя художнику и льстила высокая оценка его работ от Андре Бретона и других сюрреалистов, он никогда не причислял себя к их сообществу и даже критиковал их методы. «Сюрреалисты кажутся мне интересными, но наши взгляды на жизнь и на искусство довольно сильно разнятся, потому что у нас совершенно разное происхождение. Их идеи — писал он в письме к сестре Вартуш, — довольно странное и несколько легкомысленное, почти игривое. Они в самом деле не так серьезно относятся к живописи, как мне бы хотелось. Искусство всегда должно быть серьезным, без сарказма, комедии. Нельзя смеяться над тем, что любишь» [12, с. 237]. Аршил Горки не разделял идеи Бретона об автоматическом письме, упрекая искусство сюрреализма в том, что оно «такая спонтанность приводит к хаосу, а анархия отрицает эстетическое в искусстве, в то время как настоящее искусство требует сознательности — в противном случае любое произведение может быть объявлено искусством без всякой оглядки на его качество» [13, с. 240].

Впрочем, именно после того, как Горки попал под влияние Миро и прикоснулся к автоматическому методу сюрреализма, он наконец решил дать волю своему воображению и воплотить в живописи мучившие его воспоминания. Теперь вместо бесконечного анализа и творческих интерпретаций произведений художников, которыми он восхищался, будь то старые мастера или Сезанн, Горки позволил себе обрести свой стиль и интонацию в живописи и графике. Именно связь с сюрреализмом привела его к идее, согласно которой эмоциональное состояние и жизненный опыт могут стать главным источником вдохновения в творчестве. Неслу-

чайно некоторые исследователи отмечают, что карьера Аршила Горки как самобытного зрелого художника началась именно с серии произведений 1940–1941 годов, под названием «Сад в Сочи» [14, с. 105]. Этот цикл рассказывает о его «фантомных болях», связанных с детскими воспоминаниями о месте, где он провел первые годы своей жизни, родном доме и саде, а также природе древней Армении. Впрочем, и тут проявляется склонность художника к мистификации – авторское название картины дает чёткую отсылку к городу, расположенному на юге России на берегу Черного моря, хотя Аршил Горки родился и провел раннее детство на берегу озера Ван в современной Турции (историческая территория Западной Армении). В этих произведениях этого цикла художник переосмыслил природные пейзажи и сельские ритуалы и традиционный армянский фольклор и воплотил всё это в яркой композиции, состоящей из биоморфных форм – некоторые из них напоминают деревья с тонкими ветвями, колышущимися на ветру, в других угадываются очертания женских фигур. В этих композициях можно усмотреть влияние творчества Василия Кандинского, Хоана Миро, а также орнаментальные мотивы, заимствованные из средневековых армянских манускриптов. Однако из столь разнообразного визуального ряда рождается самобытное искусство Аршила Горки и связанная с ним мифология.

#### **Примечания:**

1. Например: *Турчин В.С.* Кандинский в России. — М.: Общество друзей творчества Василия Кандинского, 2005. — 448 с.; *Сарабьянов Д.В., Автономова Н.С.* Василий Кандинский. — М.: Галарт, 1994. — 238 с.; *Дружкова Н.* Теория абстрактного искусства В. Кандинского // Василий Кандинский. О духовном в искусстве. Ступени. Текст художника. Точка и линия на плоскости. — М.: АСТ, 2018.

2. *Theriault, Kim S.* Rethinking Arshile Gorky. — University Park: Pennsylvania State University Press, 2009, (*Терио, Ким С.* Переосмысление Аршила Горки. — Университи-Парк: Издательство Университета штата Пенсильвания, 2009). — 243 с.

3. *Herrera, Hayden.* Arshile Gorky, 1904–1948. — New York: Farrar, Straus, and Giroux, 2003, (*Эррера, Хайден.* Аршил Горки, 1904–1948. — Нью-Йорк: Фаррар, Страус и Жиру, 2003). — 852 с.

4. Письмо Аршила Горки сотруднице МоМА Дороти Миллер. Цит. по: *Herrera, Hayden.* Arshile Gorky, 1904–1948. — New York: Farrar, Straus, and Giroux, 2003, (*Эррера, Хайден.* Аршил Горки, 1904–1948. — Нью-Йорк: Фаррар, Страус и Жиру, 2003). — 852 с.

5. *Herrera, Hayden*. Arshile Gorky, 1904-1948. — New York: Farrar, Straus, and Giroux, 2003, (*Эррера, Хайден*. Аршил Горки, 1904-1948. — Нью-Йорк: Фаррар, Страус и Жиру, 2003). — 852 с.

6. *Berry, Kenneth*. A Personal View on Greenberg and Kandinsky // Journal of Aesthetic Education. — 1995. — Vol. 29. — № 4, (*Берри, Кеннет*. Личный взгляд на Гринберга и Кандинского // Журнал эстетического образования. — 1995. — Выпуск 29. — № 4). — С. 95-103.

7. *Barr, Alfred H (Jr.)*. Cubism and Abstract Art. — New York: Arno Press, 1966, (*Барр, Альфред Х. (мл.)*. Кубизм и абстрактное искусство. — Нью-Йорк: Арно Пресс, 1974). — 249 с.

8. *Kuhn, Charles L*. German expressionism and abstract art. The Harvard collections. — Cambridge: Harvard University Press, 1957, (*Кун, Чарльз Л.* Немецкий экспрессионизм и абстрактное искусство. Коллекции Гарварда. — Кэмбридж: Издательство Гарвардского университета, 1957). — 151 с.

9. *Кандинский В.В.* О духовном в искусстве [Текст]: монография. — М: Архимед, 1992. — 110 с.

10. *Бретон А.* Манифест сюрреализма. // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. / Составление, предисловие, общая редакция Л.Г. Андреева. — М.: Прогресс, 1986. — С. 40-73.

11. *Бретон А.* Манифест сюрреализма. // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. / Составление, предисловие, общая редакция Л.Г. Андреева. — М.: Прогресс, 1986. — С. 40-73.

12. Письмо Аршила Горки сестре Вартуш от 17 января 1947 года. Цит. по: *Rand, Harry*. Arshile Gorky: The Implications of Symbols. — Los-Angeles: University of California Press, 1991, (*Рэнд, Гарри*. Аршил Горки. Значение символов. — Лос-Анджелес: Издательство Калифорнийского университета, 1991). — 270 с.

13. Письмо Аршила Горки сестре Вартуш от 26 сентября 1939 года. Цит. по: *Rand, Harry*. Arshile Gorky: The Implications of Symbols. — Los-Angeles: University of California Press, 1991. (*Рэнд, Гарри*. Аршил Горки. Значение символов. — Лос-Анджелес: Издательство Калифорнийского университета, 1991). — 270 с.

14. *Theriault, Kim S*. Rethinking Arshile Gorky. — University Park: Pennsylvania State University Press, 2009, (*Терио, Ким С.* Переосмысление Аршила Горки. — Университи-Парк: Издательство Университета штата Пенсильвания, 2009). — 243 с.