А.Б. ЕЛИСЕЕВ

Старший преподаватель каф. семиотики и общей теории искусства, факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова
e-mail: ab_elieseev@bk.ru

A.B. ELISEEV

Senior Lecturer, Department of Semiotics and General Theory of Art, Faculty of Arts, Lomonosov Moscow State University
e-mail: ab_elieseev@bk.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_1_1_179_187

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ ПОДХОД В.В. КАНДИНСКОГО: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

W. KANDINSKY'S METHODOLOGICAL APPROACH: THEORY AND PRACTICE

Автор статьи, анализируя художественное и научное наследие В.В. Кандинского, выделяет два направления творческих поисков: монументальное (синтетическое) искусство и психологическая теория искусства, основанная на принципе внутренней необходимости. Исследование приводит автора к выводу, что творчество художника связано с его научными разработками и в какой-то степени стало апробацией его теоретического осмысления искусства.

The article analyzes the artistic and scientific contributions of Wassily Kandinsky. the author identifies two areas of the artist's creative exploration: monumental (synthetic) art and the psychological theory of art based on the principle of internal necessity. the author concludes that Kandinsky's artworks reflected his scientific postulates, and aimed to attempt his theoretical views on art.

Ключевые слова: ГАХН, Государственная академия художественных наук, искусствоведение, словарь художественных терминов, художественный метод в изображении.

Keywords: State Academy of Art Sciences (GAKHN), art criticism, dictionary of artistic terms, art history, artistic method in depiction.

Известным, но редко упоминаемым фактом является участие В.В. Кандинского в создании Российской академии художественных наук в 1921 г. При этом, возникает вопрос — зачем художнику и теоретику искусства В.В. Кандинскому, уже признанному на тот момент мэтру абстракционизма, нужна была наука, которая могла бы анализировать произведение искусства, объединяя сразу несколько методологических подходов? Ответ, по сути, кроется в направлении теоретического осмысления искусства самим В.В. Кандинским и собственно его творческие работы.

При анализе оставленного им творческого наследия (как художественного, так и научного) можно выделить два вектора его изысканий, которые неразрывно связаны. Первым отметим концепцию монументального искусства, которая, по сути, является концепцией синтеза искусств или синтетического искусства. Вторым является психологическая теория искусства в основе которой — «принцип внутренней необходимости», определяющий творческое «духовное» начало художника, которое приводит произведение к «внешней форме», чтобы его мог воспринимать зритель.

Понимание монументального искусства как направления развивалось в научных кругах Европы, а особенно в Германии, уже в XIX веке. Именно в немецкой культуре возникает термин «Gesamtkunstwerk». В российской традиции переведен Н.А. Римским-Корсаковым как «совокупное произведение искусств» [15], применительно к произведениям Р. Вагнера и характеризует музыкальную драму нового типа. Концепция В. Вагнера, реализованная им в тетралогии «Кольцо нибелунга», привела к пересмотру всей системы сценических искусств.

Для конца XIX — начала XX века характерно увлечение понятием «синтеза», и чаще это проявлялось не с познавательной и научной точки зрения в исследованиях искусствоведов и философов, а с практической, среди творческой интеллигенции. Ее представители, по мнению исследователей, «…предлагают идеальную формулу восприятия всех видов творческой и интеллектуальной деятельности как модели мироздания» [10]. В исследовании Н.А. Хренова констатируется, что «…отсутствие аналитической мысли, сопровождающей практические эксперименты художников, подвигало на теорию их самих» [14, с. 107].

Неудивительно, что вопрос монументального/синтетического искусства вошел в жизнь В.В. Кандинского одновременно с живописью. Кроме «Стога» Моне, который в биографии художника упоминается как главное потрясение и толчок к занятию живописью, преобразование Кандинского-юриста в художника произошло в том числе после его знакомства с оперой Рихарда Вагнера «Лоэнгрин» [6]. Для В.В. Кандинского, становление которого как художника произошло в Германии, который с детства читал немецкую классику в подлиннике, а свой главный труд «О духовном в искусстве» (1911 г.) написал и опубликовал на немецком, немецкая философия, да и в целом немецкая мысль были близки и понятны.

В свете концепции монументального (синтетического) искусства следует выделить теоретическую работу В.В. Кандинского: «О методе работ по синтетическому искусству» (1921 г.), которая, по-видимому, имела непосредственное отношение к становлению ГАХН, поскольку в ней он определяет направление развития синтетического искусства и науки об искусстве [5]. Однако, следует заметить, что в ней он фактически возвращается к своей работе «О сценической композиции» 1912 г. [8], анализируя теорию Р. Вагнера. На примере этих статей подтверждается высказывание Н.А. Каргаполовой, которая указывает, что в более ранних теоретических работах используется определение «монументальное», а начиная с 1920-х годов — «синтетическое», поскольку оно точнее выражало суть таких произведений [9, с. 114]. В статье 1921 года Кандинский повествует о возникновении термина «синтетическое искусство» и указывает на традиции немецкого искусствоведения, в котором «…со времени Рихарда Вагнера входит в употребление термин “монументальное искусство”, понимаемое как произведения, созданные средствами всех искусств», таких как «монументальная живопись, монументальная архитектура, скульптура и т. д.» [5, 1]. Обращая внимание на творчество Р. Вагнера и А. Скрябина как образцы проявления синтетического искусства, он критически развивает их основные идеи, создавая свое собственное видение синтеза в искусстве. Следует отметить, что, говоря об «ошибке Вагнера» в статье 1912 г., В.В. Кандинский отмечал: «…органическое спаивание двух элементов остается у Вагнера чисто внешней. Он не заменяет внутреннего звучания движения и потому его не может и применить. Если бы он это сделал, то он не только подошел бы к порогу новой эпохи в искусстве, а и переступил бы его, войдя в мир духа, который только что стал открываться нашим ослепленным глазам» [8, с. 265–266]. Отмечая, что существуют лишь единичные случаи создания произведений,

где происходит органичное соединение двух искусств в одном произведении, он меняет трактовку терминов «монументальное искусство», «синтетическое искусство», под которым теперь нужно признать не «…искусство, произведения которого создаются средствами различных искусств», а «… различные виды сочетаний искусств — сочетание двух искусств и более: мелодекламация, камерный танец, цветная скульптура, опыты цветного пространственного искусства, балет, опера, архитектурные произведения, созданные при участии скульптуры и живописи» [5, 1].

Основываясь на глубоком анализе, развитие искусствоведения В.В. Кандинский видит на основе метода синтеза искусств, который может складываться в результате, во-первых, «…применения элементов отдельных искусств на основе их средства вообще», в чем и выражается «принцип параллельности», и, во-вторых, на основе «…способа конструкции, которым постоянно оперируют отдельные искусства в своих областях, а именно применение принципа противоположности» [там же]. Складывание метода синтеза искусств ставит перед новой «наукой об искусстве» и определенные задачи: «изучение аналитическим путем свойств отдельных элементов отдельных искусств»; «изучение принципа и в конечном результате законов сочетаний элементов как в произведении, так и вне его, — вопросы конструкции»; «изучение подчинения как отдельных элементов, так и конструктивного начала общему организующему произведение началу — композиционному замыслу» [там же]. По мнению В.В. Кандинского, эти задачи остаются «…одинаковыми как при изучении отдельных искусств, так и синтетического искусства» [там же]. Но «в первом случае элементы будут находиться в плоскости одного искусства, во втором — различных искусств», что также естественно потребует метода «сравнения сущности элементов одного искусства с другими» [там же]. При таком подходе к изучению возникает возможность сравнения свойств элементов различных искусств. По мнению Кандинского, с точки зрения научного подхода, это необходимость, поскольку «…именно в области синтетического искусства необходим определенный ответ на вопрос, есть ли, например, тот же цвет нечто иное, чем звук или, может быть, в конечном результате — в воздействии обоих этих элементов на человека — оба эти элемента тожественны» [там же].

Теоретическое обоснование и подходы к изучению искусства В.В. Кандинский развил в двух своих основных теоретических работах «О духовном в искусстве» (1911 г.) и «Точка и линия на плоскости» (1926

г.). Эти две работы демонстрируют его подход как к изучению, так и созданию произведения от общего к частному и наоборот: обосновывая духовное в искусстве, он переходит к элементам, которые его формируют, при этом элементам придается не меньшее значение, поскольку они формируют общее. Такой подход к исследованию определяет принципы научной работы В.В. Кандинского: «Исследование должно проходить предельно точно, с педантичной тщательностью <…> такой путь микроскопического анализа может привести науку об искусстве к обобщающему синтезу, который в итоге распространится далеко за пределы искусства в сферы «всеобщего», «человеческого» и «божественного»» [7, с. 61].

Анализ указывает на то, что в этих работах определена как методология исследования искусства, так и методика исследования конкретных произведений и конкретных искусств.

Следует понимать, что практическое воплощение этих теоретических идей, разработкой которых В.В. Кандинский фактически занимался с 1909 г., в его творчестве уже осуществлялось. Как отмечает Ф. Серс, «…в первую очередь теория Кандинского связана с художественной практикой, с самим актом художественного творения, который он ставит на первое место. Его теория рождается из этой практики» [11, с. 14]. В свою очередь Е.В. Щербакова указывает: «Эволюция художественного стиля Кандинского сопровождалась теоретической рефлексией, в которой большое место занимали аналогии с музыкальным искусством» [16, с. 177].

Представляется, что в его художественной практике важным был сам процесс перехода к абстракции в живописи. Как известно, его активная творческая деятельность по реализации концепции монументального искусства началась с 1909 г. Однако предшествующий период в 1904 г. также не следует обходить вниманием, опираясь на мнение Х. Дюхтинга, который указывает, что в циклах гравюр на дереве «Стихи без слов» 1904 г. проявилась «мысль о слиянии видов искусства … как синтез слова, изображения и звука» [1, с. 20]. Греческим словом «ксилография» В.В. Кандинский ввел отсылку не только к истории техники гравюры на дереве, а и к слову «ксилофон», что связывало изображение и звучание (музыку) в его произведениях.

В указанный период (1904–1909 гг.) В.В. Кандинский ознакомился с диссертацией В. Воррингера «Абстракция и вчуствование» (1907 г.), изучал работы Е.А. Блаватской и Р. Штейнера, вступил в переписку о связи музыки и живописи с А. Шенбергом [1, с. 26]. Для художника данные знания не были чистой теорией, а скорее становились жизненными ориенти-

рами. Он полагал, что начало XX в. закончило время «материализма», что это сказывается на состоянии человека, лишившегося привычной опоры: «Когда потрясены религия, наука и нравственность (последняя сильной рукой Ницше) и внешние устои угрожают падением, человек обращает свой взор от внешнего внутрь самого себя» [2, с. 41]. Этот процесс познания облегчает, по мнению художника, в первую очередь, музыка.

Отражение первых потрясений от живописи и оперы, красной нитью проходят по всему творчеству В.В. Кандинского. Как известно, с 1909 году В.В. Кандинский подразделяет свои картины на три группы: «импрессии», «импровизации», «композиции», в которых последняя является «высшей ступенью, которой можно достичь только после долгой предварительной работы» [1, с. 30]. Х. Дюхтинг полагает, что Кандинский «играет» музыкальными терминами, видя свои цвета «звучащими и вибрирующими».

Как отмечает Н.С. Харитонова, «многие жизненные явления воспринимались художником, и это было его кредо, через звукоцвет, темброцвет» [13, с. 97–98]. В 1912 г. выйдет книга «Звуки» (Klänge). Позднее, в 1938 г., В.В. Кандинский опубликует текст «Мои ксилюры», где он назовет этот альбом поэзии и гравюр «…небольшим примером синтетической работы» [18, с. 818; перевод автора – А.Е.]. Альбом состоит из 56 гравюр, созданных с 1907 по 1912 г., и 38 стихов в прозе, написанных в 1909–1911 гг. Как отмечает К. Шорт, можно проследить как изменяется форма в представленных гравюрах и стихах: «…повествование и условный смысл в значительной степени теряются, поскольку доминирует абстрактная форма» [19].

Уход к абстракции просматривается через анализ одного из самых любимых символов в живописи В.В. Кандинского — всадника. Начиная с картины «Синий всадник» 1903 г., выполненной в импрессионистической манере, фигура присутствует на «Картине с лучником» 1909 г., переходит в картину «Лирическое» 1911 г. В конце концов, данный символ, реализованный в методе гравюры, стал «лицом» альманаха «Синий всадник», олицетворяя Георгия Победоносца, побеждающего змея.

Анализ картины «Композиция на белом 2» указывает сразу на несколько фактов. Во-первых, сравнение Этюда к «Композиции 2» 1910 г. и самой картины «Композиция на белом 2» 1923 г. демонстрирует изменение уровня абстракции. Если в Этюде хорошо заметны, хоть и размыты, группы фигур, элементы пейзажа, всадник на лошади, то в «Композиция 2» усиливается динамика движения, концентрируясь в том самом «прыжке» и «ударе» по змею, что с легкостью прочитывается в диагоналях черных

линий, в целеустремленности ярких треугольников. Во-вторых, эволюция картины подтверждает установку В.В. Кандинского на то, что композиция рассматривалась как самое подготавливаемое произведение с длительным периодом работы над ним. В-третьих, изменение всадника с Этюда на абстракцию Георгия Победоносца в «Композиции на белом 2» подтверждает единство символа всадника и святого Георгия в картинах Кандинского.

Идеи монументального искусства, как полагал В.В. Кандинский, показательно проявляется в сценической композиции. Всего в период с 1909 по 1914 г. В.В. Кандинский создал четыре сценических композиции: «Зеленый звук», «Фиолетовый занавес», «Черный и белый» и «Желтый звук» [17]. Несмотря на то, что постановка «Желтого звука», готовящаяся накануне Первой мировой войны, так и не успела воплотиться в жизнь, работа над ней имела широкий резонанс. В данной сценической композиции соединялись краска, пластика, слово, музыка (пантомима, цветные проекторы, оркестр, певцы). Драматург мюнхенского театра «Каммершпилле» Хуго Балль провозгласил Кандинского «пророком духовного обновления» [3, с. 404]. К попыткам сценической реализации своей теории В.В. Кандинский вернется в 1928 г., создав сценические композиции к циклу М.П. Мусоргского «Картинки с выставки», которая будет представлена 4 апреля 1928 г. в Театре Фридриха в Дессау [13, с. 100]. В отличие от предыдущих композиций, от которых сохранился только текст, визуализация данной постановки возможна при просмотре 16 акварельных эскизов авторства В.В. Кандинского, хранящихся в Центре Помпиду.

Данная творческая увлеченность ни в коем случае не отстраняет художника от живописи. Сценические эксперименты В.В. Кандинского — это, в первую очередь, реализация синтеза двух главных искусств в его жизни — живописи и музыки. В них он давал возможность музыке звучать не только внутренне, как это происходило в его картинах, но и внешне: «Он делал ее одной из главных участниц синтеза, одной из «трех линий, создающих ткань всей вещи» [9, с. 115]. Сценические композиции для В.В. Кандинского были практическими обоснованиями его теории влияния цвета и цветовых сочетаний на зрителя, с установлением значения формы, которая «…может смягчить или приумножить «звучание» цвета» [13, с. 99].

Для Кандинского принцип внутренней необходимости выражается в целесообразном воздействии на человеческую душу, поэтому «внутреннее действие (абстрактное) и внутренняя связь отдельных его частей и всех его средств выражения составит форму сценической композиции»

[8, с. 273–274]. Этому принципу, по мнению Кандинского, не следует современное сценическое искусство, оно не только разграничивает разные роды искусств, но и используя их сочетание, ограничивается лишь внешним синтезом, не добиваясь их внутреннего переплетения. В своих сценических опытах В.В. Кандинский стремился именно к «внутреннему единству, поддерживаемое и даже образуемое внешней разобщенностью» [12, с. 167].

Отметим, что теоретическая и практическая деятельность В.В. Кандинского всегда подчинялась его внутренней потребности. При этом он не отделял искусство от духовной жизни, а познание от творчества. Его работа «О духовном в искусстве» сама по себе является примером междисциплинарной научной деятельности. В ней он декларирует основные принципы: «Духовная жизнь, частью которой является искусство и в которой оно является одним из наиболее мощных факторов, есть движение вперед и ввысь; это движение сложное, но определенное и переводимое в простое. Оно есть движение познания. Оно может принимать различные формы, но в основном сохраняет тот же внутренний смысл и цель» [2, с. 22]. Не потому ли излюбленный «синий всадник» на картинах художника всегда стремится вверх?

Теоретические и практические поиски В.В. Кандинского приведут его к участию в создании альманаха «Синий всадник» (1912 г.), который стал манифестом абстракционизма и монументального (синтетического) искусства, а затем к работе в ГАХН, где одной из важнейших секций и «проводницей» его идей станет секция Пространственных искусств, а сама Академия наконец-то объединит деятелей культуры и науки.

Таким образом, к моменту создания ГАХН и определения в его работе целей и задач В.В. Кандинский подошел со значительным багажом собственного опыта исследователи и практика в области искусства. Его творчество неразрывно связано с его теоретическими разработками, и это фактически стало апробацией его методологии и его методики исследования.

Список литературы:

1. *Дюхтинг Х.* Василий Кандинский, 1866–1944: революция в живописи. — Москва: АРТ-РОДНИК: Taschen, 2012. — 95 с.

2. *Кандинский В.В.* О духовном в искусстве. — Нью-Йорк: Международное Литературное Содружество, 1967. — 160 с.

3. *Кандинский В.В.* Избранные труды по теории искусства. Том 1: 1901–1914. — Москва: Гилея, 2008. — 428 с.

4. *Кандинский В.В.* Избранные труды по теории искусства. Том 2: 1918–1938. — Москва: Гилея, 2008. — 445 с.

5. *Кандинский В.В.* О методе работ по синтетическому искусству. РГАЛИ. Ф. 2740. Оп. 1. Ед. хр. 198.

6. *Кандинский В.В.* Ступени. — Москва: ИЗО Наркомпроса, 1918. — С. 9–56.

7. *Кандинский В.В.* Точка и линия на плоскости. — Москва: Азбука, Азбука-Аттикус, 2022. — 224 с.

8. *Кандинский В.В.* О сценической композиции // *Кандинский В.* Избранные труды по теории искусства. Том 1. — Москва, 2008. — С. 258–274.

9. *Каргаполова Н.А.* Музыка и ранние синтетические замыслы Василия Кандинского // Известия Уральского государственного университета. Серия 2: Гуманитарные науки. — 2005. — № 35. — С. 114–119.

10. *Леванов Е.Э.* Художественно-критическая мысль абстракциониста В.В. Кандинского // Образовательный портал «Слово». — URL: https://portal-slovo.ru/art/44722.php (дата обращения: 15.09.2025).

11. *Серс Ф.* Кандинский: идеи художника и мистический опыт / перевод А. Кузнецовой // Всеобщая эстетика. — 2018. — № 3. – С.13–51.

12. *Туляков Д.С.* Соотношение вербального и визуального в теории синтеза искусств В. Кандинского и сценической композиции «Желтый звук» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. — 2012. — № 4. — С. 167–173.

13. *Харитонова Н.С.* Синтез искусств в контексте теории Василия Кандинского // Вестник ВГИК. — 2017. — Т. 9. № 4 (34). — С. 96–104.

14. *Хренов Н.А.* Синтез искусств как синтез культур: В. Кандинский и С. Эйзенштейн // Культура культуры. — 2018. — № 4 (20). — С. 99–120.

15. *Чехович Д.О.* Синтез искусств // Большая российская энциклопедия: научно-образовательный портал. — URL: https://bigenc.ru/c/sintez-iskusstv-0d5586/?v=7024168 (дата обращения: 15.10.2025).

16. *Щербакова Е.В.* Василий Кандинский и русские музыканты: контекст формирования теории искусства художника // Вестник культурологии. — 2024. — № 1 (108). — С. 172–184.

17. *Kobialka M.* Theatre of Celebration/Disruption: Time and Space // Theatre Annual. — 1989–90. — Vol. 44. — P. 71–96.

18. *Lindsay K.* Complete Writings on Art. — London, 1982. — 924 p.

19. *Short G.* Between Text and Image in Kandinsky's Oeuvre: a Consideration of the Album Sounds // Tate Papers. — 2006. — № 6. — URL: https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/06/between-text-and-image-in-kandinskys-oeuvre-a-consideration-of-the-album-sounds (дата обращения: 15.10.2025).