

Александр Якилович

КАНДИНСКИЙ



МОСКВА
МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ
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 преобразении (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 умяляются 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 экзотические 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 отливают 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 маслицем, 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 тако-

вая, 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. Музей-

ные 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 читаем 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.

¹ *Nietzsche F.* The Portable Nietzsche. Trans. and pref. W. Kaufmann. N. Y., 1950. P. 96.

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 (Таллина) 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 но-

вые 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 всеобщегисторические.

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 невысказанное. 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. Желающих 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 повсюду — 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 невысказанного 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 заправилы 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 Габсбур-

гов 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