

УДК 7.038(47)(091)  
ББК 85.143(2=411.2)64-022.46

А.А. ОГАНОВ

## ВАСИЛИЙ КАНДИНСКИЙ: ОПЫТ РАЗМЫШЛЕНИЙ ОБ ИСКУССТВЕ АБСТРАКЦИОНИЗМА

---

---

**Арнольд Арамович Оганов,**

Московский государственный университет  
им. М.В. Ломоносова,  
философский факультет,  
кафедра эстетики,  
профессор  
Ленинские горы ул., д. 1, стр. 52, Москва, 119991, Россия

Высшее театральное училище (институт)  
им. М.С. Щепкина при Государственном академическом  
Малом театре России,  
кафедра философии и культурологии,  
заведующий  
Неглинная ул., д. 6/2, Москва, 109012, Россия

доктор философских наук, профессор  
E-mail: irkhang@gmail.com

---

---

**Реферат.** В статье рассматривается концепция искусства абстракционизма, изложенная В.В. Кандинским в теоретических работах «О духовном в искусстве» и «Точка и линия на плоскости». В соответствии с целевой установкой художника основное внимание отводится духовности в искусстве, методу, средствам реализации этой цели в творческой практике. Раскрывается содержание

ряда понятий (форма, гармония, прекрасное, художественность, внутренняя целостность), принципы, подходы, характеризующие специфику нефигуративной живописи. Констатируется теоретическая значимость концепции В. Кандинского в обосновании им абстракционизма в качестве искусства. Дано развернутое толкование художником психофизиологического воздействия цветовой палитры картины, а также ассоциативных представлений и чувственных эмоций, вызываемых различными выразительными средствами живописного письма. Обстоятельно разрабатывается прослеживаемая в текстах В. Кандинского связь «форма – художественность – духовность». Высказана мысль о сопряженности положений художника с пифагорейской идеей о «числовой» гармонии и кантовским принципом «целесообразности без цели». Акцентируется приложимость суждений В. Кандинского к творческим принципам, характерным для различных видов искусства, особенно для музыки.

**Ключевые слова:** искусство, духовность, художественность, абстракционизм, форма, композиция, изображение, целесообразность, автоматизм, бессознательное.

**Для цитирования:** Оганов А.А. Василий Кандинский: опыт размышлений об искусстве абстракционизма // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 1. С. 54–60.

**В**згляд аристократа и интеллектуала обращен на нас с фотографии. Совершенно отсутствуют какие-либо свидетельства его принадлежности к богеме. Угадать в нем художника-живописца весьма сложно. Это Василий Кандинский.

С его «Абстрактной акварели» (1910) начинается история современного абстрактного искусства. В том же году В. Кандинский завершает свой основной программный труд — книгу «О духовном в искусстве» [1]. Впервые она была издана на немецком языке в Берлине в 1912 г. и с этого времени неоднократно переиздавалась в разных странах и на разных языках. На русском языке книга В. Кандинского была опубликована в 1967 г. в Нью-Йорке, и, наконец, впервые она увидела свет в 1992 г. в Москве, где он родился и окончил юридический факультет Московского университета.

В 30 лет, будучи профессором юридического факультета знаменитого Дерптского университета, В. Кандинский оставляет научную карьеру и всю дальнейшую жизнь занимается искусством живописи. Такой решительный поворот в достаточно зрелом возрасте, выбор сферы творческой деятельности, весьма далекой от юриспруденции, безусловно, был глубоко осознан, а возможно, и предопределен его особым духовно-эстетическим мироощущением.

Трудно предположить, что опережало его творческие искания — размышления об искусстве или собственно художественная практика. Дело в том, что и то, и другое с самого начала развивались у него параллельно. Как было замечено, время написания «Абстрактной акварели» было периодом работы над книгой «О духовном в искусстве». И впоследствии художественному опыту постоянно сопутствовали размышления о цели искусства, способах и средствах ее достижения. В связи с этим заслуживает внимания работа В. Кандинского «Точка и линия на плоскости» [2], в которой обстоятельно рассматривается технология нефигуративной живописи.

Необходимо отметить, что аналитические суждения Кандинского носят концептуальный философско-эстетический характер. Его влияние на авангардное искусство начала XX в. равно обуслов-

лено как творческой практикой, так и научно-теоретическими положениями. В отличие от архитектуры и музыки, накопивших определенный научный опыт самоосмысления, живопись, с точки зрения Кандинского, все еще не обрела своего теоретического арсенала [2]. Эту «брешь» он стремится преодолеть в своих исследовательских поисках.

Очевидно, той же потребностью обусловлены философские тексты об искусстве лидера супрематизма Казимира Малевича. В своих главных теоретических трактатах «Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика» [3] и «Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой» [4] он охарактеризовал изложенную им систему радикального авангарда как «новый классицизм».

В. Кандинский свои представления о новом искусстве никак не соотносит с предшествующими классическими традициями и никак не дает им обобщающего терминологического обозначения. Не в пример большинству авангардистов он не противопоставлял абстракционизм классическому искусству, более того, живопись традиционную и беспредметную он определял как «две ветви одного ствола»; «а между ними безграничная свобода, глубина, широта, богатство возможностей; за ними же лежит область чистейшей абстракции и чистейшего реализма» [1, с. 96].

Не случайно в своем анализе нефигуративной живописи Кандинский использует преимуще-

ственно категориальный аппарат классической эстетики. В ряду таких понятий, как содержание, композиция, гармония, прекрасное, художественность, пластичность, чувственность, особое значение он придает понятию духовности. Его содержание может иметь не только внешнее выражение в поступках, мыслях и чувствах, но это также «скрытые действия», «невывезанные мысли», т. е. происходящее внутри человека» [1, с. 81].

В. Кандинский был подлинно философствующим художником. Дар исследователя и новатора живописи сочетались в нем удивительно органично. Философская мысль Кандинского о смысле и цели художественного творчества сосредоточена в специально введенном им понятии, так называемом духовном треугольнике. Его строго геометрическое начертание, направленное вверх острым углом, емко символизирует движение искусства от низкого (основание треугольника) к высокому, от внешнего к внутреннему, от бездушно-материального к духовно-возвышенному. У основания треу-



В.В. Кандинский

гольника толпятся потребители продукта массового искусства; по мере движения к вершине искусство наполняется духовным содержанием, убывает его обывательская доступность, возрастает востребованность в подлинных ценителях искусства, число которых постепенно сокращается до избранных. На самой вершине «иногда находится только один человек». Это сам художник [1, с. 17].

На эту вершину В. Кандинский возносит Л. Бетховена, Р. Вагнера, А. Скрябина, А. Шенберга, М. Метерлинка, П. Сезанна, А. Матисса, П. Пикассо, С. Дали. Известна судьба многих непризнанных в своем одиночестве на их начальном пути выдающихся мастеров искусства, в числе которых был и В. Кандинский. В 2016 г. его 150-летний юбилей торжественно отмечался во всем мире.

Некоторые суждения В. Кандинского весьма значимы для понимания природы художественного творчества. Особого внимания заслуживает феномен духовности, толкование которого вовсе не сводится к проявлению только положительного свойства, тем более, возвышенного. В равной степени это может быть нечто низменное, безобразное. «Она (духовная атмосфера. — А. О.) духовно подобна воздуху, который может быть чистым, или же наполненным различными чуждыми частицами. <...> ...Самоубийства, убийства, насилия, недостойные низкие мысли, ненависть, враждебность, эгоизм, зависть, “патриотизм”, пристрастность — все это духовные образы, создающие атмосферу духовной сущности» [1, с. 81].

Мало кто разделяет такое понимание духовности, но ведь в противном случае, как следствие, пришлось бы вынести за пределы эстетических категорий «безобразное», «низменное». А также придется усомниться в духовной ценности некоторых произведений И. Босха, П. Брейгеля (старшего), Ф. Гойи, С. Дали, Ш. Бодлера...

В своем роде аналогичны размышления о гармонии и прекрасном. Подобно философам Франкфуртской школы (Т. Адорно, Г. Маркузе, Э. Фромм, Ю. Хабермас), В. Кандинский подвергает переоценке традиционное представление о гармонии, характерной для «ушедшего и, по существу чуждого нам времени». Можно сказать, это и о нашей современности: «...утраченное равновесие, рушащиеся “принципы”, внезапный барабанный бой, великие вопросы, видимо бесцельные стремления, видимо беспорядочный натиск и тоска, разбитые оковы и цепи, соединяющие воедино противоположности и противоречия — такова наша гармония. Основанная на этой гармонии композиция является аккордом красочных и рисуночных форм» [1, с. 82].

Сопряженность гармонии и прекрасного в концепции В. Кандинского очевидна. Прекрасно, по его мнению, лишь то, что внутренне необходимо. Его можно мерить только таким «масштабом», но не по внешним признакам. «Прекрасное это то, что

возникает из внутренней душевной необходимости. Прекрасно то, что прекрасно внутренне» [1, с. 104]. Это может быть сам по себе цвет, изломанная линия, необычная композиция... «Наконец, внутренне прекрасным может быть все то, что внешне “уродливо”» [1, с. 104]. В этом случае никаких различий между искусством и жизнью, действительностью автором не проводится. «Во внутреннем результате, т. е. в воздействии на душу других, нет ничего “уродливого”» [1, с. 104]. Таким образом, по Кандинскому, в подлинно духовном искусстве безобразное всегда прекрасно.

Связка «форма — художественность — духовность» является наиболее существенной для художника. Действительно, наше восприятие мира начинается с различных форм, их чувственных проявлений. Искусство — одна из форм творческой деятельности. Различные виды и жанры искусства — суть различные его формы. Наконец, отдельные произведения искусства — это особый способ организации материала, содержания, воплощения мыслей и чувств. Это такая организация, т. е. форма, благодаря которой произведение, его содержание обретают качество художественности. Это качество является определяющим, оно — критерий эстетической ценности произведения искусства, оно делает искусство искусством.

В сущности, та же мысль акцентируется еще Аристотелем в его «Поэтическом искусстве». Фактически свойством художественной выразительности он объясняет своеобразие подражания в искусстве, когда оправдано невероятное, что недопустимо в действительности, как и в исторической науке. О первородности формы в искусстве писал Ф. Шиллер, представители русской формальной школы (Ю. Тынянов, Б. Эйхенбаум, В. Шкловский), у Л. Выготского в «Психологии искусства» читаем: «Произведение искусства есть преодоление материала действительности художественной формой» [5].

Немалая часть текста работ В. Кандинского отводится рассуждениям о форме, композиции, языке — словом, технологии достижения конечного результата творчества, собственно духовности. «Живопись — это язык, который формами лишь ему одному свойственными говорит нашей душе о ее хлебе насущном» [1, с. 102]. Если у Пифагора точка — первоэлемент числа, то у Кандинского — первоэлемент формы в графике. В материальном отношении точка равна нулю, но в ней скрыты различные метаморфозы, она не имеет границ. Точка любой геометрической конфигурации — это малый мир, внутренне сжатый, оторванный от окружения.

Точка наиболее краткая временная форма, перемещаясь она переходит в линию. Плоскость образуют две вертикальные и горизонтальные линии, формируют пространство изображения. Горизонтальное пространство — холодное, вертикальное —

горячее. В зависимости от расположения изображения создается драматическое напряжение, все возрастающее по восходящей. Устремленность вверх вызывает чувство облегченного движения, свободы. Низ производит противоположное действие: тяжесть, связанность.

Точки, линии, плоскости имеют звучание, пульсацию. Скопление точек поднимает «бурю звуков». Точка получает расширительное толкование, ее действие универсально проявляется в различных видах искусства. В литературе — это отдельное слово, в музыке — звучание клавиш рояля. Несмотря на обособленность и своеобразие каждого из видов искусства, они в зародыше несут интенцию к абстрактному.

Во всем этом, казалось бы, больше метафизики, чем подступов к теории искусства, эстетики. Кстати, некоторое пристрастие художника к мистике в прошлом отмечалось критиками. Действительно, налет мистицизма, идущий от интереса Кандинского к Востоку, теософии, подчас сказывается на характере изложения им текста. Однако по существу это не умаляет значимости его теоретических установок для обоснования искусства абстракционизма. В принципе, мистическое у Кандинского тождественно рационально непостижимому, загадочному, таинственному. Нельзя отрицать, что это в той или иной степени вообще присуще художественному творчеству, тем более, абстрактному искусству. «Скрытые причины», «внутреннее брожение», «душевный процесс оплодотворения», «созревание плода», «потуги рождения» — все это метафоры вполне понятные при обдумывании В. Кандинским творческого процесса.

Нельзя отрицать и факт психофизического воздействия различного рода формообразований. Науке далеко не всегда известны средства и способы рационального, логического объяснения такого воздействия. Конечно, оно иррационально, глубоко субъективно, индивидуально, что, собственно, и характеризует искусство абстракционизма.

Не случайны частые ссылки на музыку, от которой живопись получает наиболее плодотворные послы. Подобно музыке, живопись способна на сильное воздействие, не заимствуя у природы ее формы, а создавая собственные. Краски живописи, как и звуки музыки, прочитываются по аналогии с партитурой, вызывают непосредственно чувственно-эмоциональные и духовные переживания. Цветовые соотношения в живописи, как и звуковые в музыке, бесконечно многообразны; их способность вызывать драму чувств, «возносить к небесным сферам» не ограничена.

В своей лаборатории красок, цветовых сочетаний и композиционных построений В. Кандинский ведет беспрецедентную в истории живописи исследовательскую работу. Характеристика цветовых свойств красок, их тональности и ассоциативных

воздействий — это своего рода энциклопедический словарь языка, средств и способов выражения в живописи. Он заслуживает особого профессионального интереса со стороны специалистов в области семиотики, лингвистики, синестезии.

Краски «благоухают», «слышатся», «лечат», их звучание сродни звукам английского рожка, свирели, фагота. Скажем, различные оттенки и переходы красного цвета звучат, то как «низкие и средние звуки виолончели», то как «чистое пение скрипки», то как «церковный колокол, призывающий к молитве “Angelus”, или как «альтовая скрипка, поющая *largo*». Красный — «наиболее беспокойный», цвет «необъятной мощи», белый — «это великое безмолвие, оно не мертво, полно возможностей». «Белое — это Ничто, которое юно». Черный — это «Ничто без возможностей», это «вечное безмолвие без будущности и надежды» [1, с. 72–73].

Ссылки на череду подобного рода разнообразных ассоциаций должны засвидетельствовать реактивно-бессознательное воздействие абстрактного изображения. Именно таким воздействием обусловлен беспредметный характер чувственно-эмоционального ответа. Этой особой беспредметной чувственностью объясняется непредсказуемость, тайна и... беспримерная свобода творчества.

Свобода эта достигается вследствие возможности пройти сквозь завесу внешне явленного и аксиоматично осмысливаемого предметного бытия. Но она не безгранична, ибо довериться интуитивно постигаемому — не значит снять с себя ответственность за результаты творчества. «...Художник, пусть и неосознанно, ощущает “дыхание” непотревоженной ОП (основная плоскость листа, холста. — А. О.)... чувствует *ответственность* (курсив наш. — А. О.) перед этим существом... Художник “оплодотворяет” эту сущность, превращая ее в живой организм» [2, с. 10]. С этой целью «художник может пользоваться для выражения любой формой» [1, с. 60]. «Все средства святы, если они внутренне необходимы. Все средства греховны, если они не исходят из источника внутренней необходимости» [1, с. 61].

Весьма значимы у В. Кандинского «принцип целесообразности» и «принцип внутренней необходимости». Форма, ее элементы, композиция, произведение в целом целесообразны, если затрагивают человеческую душу. Такая целесообразность лежит в основе принципа внутренней необходимости — меры, определяющей свободу художника. «Неограниченная свобода должна основываться на внутренней необходимости (называемой честностью)», иначе свобода «тотчас же становится преступлением» [1, с. 100].

Как известно, до относительно недавнего времени абстракционизм в нашем искусствоведении и эстетике безоговорочно относили к формалистическому искусству. Не последнюю роль в этом сыграла господствовавшая в стране идеология, цели-

ком и категорично растворившая в себе понятие духовности. Конечно, это совсем не упрощало положение художников-авангардистов, сделавших свой бескомпромиссный выбор. Заподозрить В. Кандинского в формализме нет никаких оснований, касается ли это формы, композиционных построений, цветовой мозаики, геометрической орнаментики — все они удовлетворяют в искусстве требованиям внутренней необходимости. Следование данному принципу гарантирует высокое качество духовности и художественности произведения. Только в этом случае любые средства, способы, конструкции «святы».

В контексте означенной проблематики стоит коснуться рассуждений художника по поводу подчеркнуто выделенных им «Что» и «Как» в процессе создания произведения искусства. Оно «обездушено», если кредо художника является не «Что», т. е. не духовное содержание произведения, а «Как» — его форма. Тогда он стремится только к оригинальности, «ищет только новой манеры», «его замечают уже при наличии незначительного “иначе”» [1, с. 20]. Только если форма не является самоцелью, если это не бесплодное «Как», а «включает душевные эмоции художника... тонкие переживания, то искусство... сможет найти утраченное “Что”, которое будет духовным хлебом... Оно будет художественным содержанием, душой искусства, без которой ее тело (“Как”) никогда не будет жить полной здоровой жизнью...» [1, с. 22].

Понятия художественности и духовности у В. Кандинского неразрывно связаны. В искусстве многое, пишет он, может быть принесено в жертву, но только не художественность, составляющая «внутренний моральный план» изображения. Источником многих художественных творений является «возможность сдвигать формы». При этом вопрос о верности изображения в плане «анатомическом» или «ботаническом» «сам собой отпадает и остается лишь существенное — художественная цель» [1, с. 57].

Образы, порождаемые языком линий, плоскостей и красок выходят за горизонт предметного бытия и обращены непосредственно к чувственному опыту. Это не образы-представления и не образы-понятия, они суть автоматические рефлексы и произвольные чувственно-эмоциональные реакции. Независимо от того, условный или безусловный рефлекс, «важно одно, что он есть наличная схема автоматизма», как отмечает Э. Ильенков [6, с. 100]. Это подкрепляется существенным, в данном случае, соображением Ч.С. Шеррингтона: «Между рефлекторным действием и сознанием существует, по-видимому, настоящая противоположность. Рефлекторное действие и сознание как бы взаимно исключают друг друга — чем больше рефлекс является рефлексом, тем меньше он осознается» [6, с. 100].

Автоматизм и бессознательность реакций являются ключевыми понятиями в характеристике восприятия абстрактного изображения. Его знаковые

элементы (графические начертания, цвет, композиционная структура) не обладают смысловой конкретностью, они ничто не обозначают вне себя и ни к чему определенному не отсылают.

Как следствие, восприятие картины, скульптуры свободно от понятийной заданности, «игра воображения» ничем не стеснена, полное отсутствие «привходящих» факторов (идейных, смысловых) способствует вариативно-импровизационному восприятию. Подобно многоголосной партитуре живописная мозаика произведения «прочитывается» и «исполняется» чувственно-эмоционально и глубоко индивидуально.

Изображение трансформируется в дематериализованную, чисто «психологическую реальность» (А. Бретон), попытки ее предметно или понятийно осознать также безнадежны, как и в случае с инструментальной музыкой, «Черным квадратом» К. Малевича и ... «Дыр бул шыл» А. Крученных, хотя по степени духовности они занимают крайне полярные полюса.

Восприятие произведений абстракционизма у разных людей могут вызывать схожие эмоции, чего нельзя сказать о возможных, спорадически возникающих, образных представлениях. У каждого они совершенно неповторимы, ибо никак не заданы изобразительным текстом. Бывает, они не имеют тематических наименований (вместо них только номерные обозначения). Творцы таких произведений не преследуют герменевтические цели. Они ограничиваются ценностно-эмоциональным содержанием, достигаемым посредством психофизиологического воздействия. Его механизм сокрыт, неуловим. Конечная результативность такого воздействия, осознается только исходя из эмпирического опыта.

В более широком смысле это вопрос тайны искусства «рождение подлинного произведения искусства — тайна» [1, с. 103]. Нередко тайна, «завеса» в произведении намерено усугубляется. Подмечено, что «иной раз форма выразительна тогда, когда она приглушена» [1, с. 49]; и еще: «Завуалирование обладает огромной силой в искусстве» [1, с. 56]. Тайна сопутствует художнику на протяжении всего творческого процесса. Хорошо известны, особенно в среде поэтов, музыкантов, живописцев, признание и упоминание о неведомой силе, чудесным образом одаривающей их вдохновенными откровениями.

Подлинное произведение до конца неисчерпаемо и непостижимо. Сами авторы часто не знают, как оно отзовется, какие мысли и чувства породит, наконец, как сложится его судьба в дальнейшем. Все это не поддается предвидению, разгадке. Подытоживая, можно сказать, что в отличие от науки искусство, напротив, хранит тайну, она его неотъемлемое достоинство.

Задолго до того, как абстракционизм получил широкое признание и вошел в систему искусств, В. Кандинский предопределил его особый онтоло-

гический статус и код восприятия. Он показал, что при всем разнообразии техник нефигуративного письма в завершенных произведениях прослеживается явный приоритет контрапунктных и диссонансных комбинаций цветовых и геометрических композиций, акцент на столкновении фрагментов ритмического и аритмического. В этом, главным образом, проявляется определяющий принцип, положенный в основу своеобразия, новой изобразительной системы. В результате реализуется иное, противоположное традиционному, понимание пластики, гармонии в искусстве.

Эстетические эмоции, возникающие вследствие бессознательной реакции на изображение, свободны от логической причинности и так называемого здравого смысла. Рождение альтернативной художественной реальности не имеет предустановленного проекта. Картина инициирует сотворение самоорганизующейся системы восприятия и оценок.

В. Кандинский, отдавая должное классическому искусству, считает устаревшей сложившуюся на его основе теорию (по причине эвристической ограниченности) применительно к новой художественной практике и, в особенности, далекой от «академизма» живописи. «Теория — это светоч, который освещает кристаллизовавшиеся формы вчерашнего и позавчерашнего», и здесь же: «... внешний признак (основанный на фигуративности. — А. О.) искусства может быть действительным, только для прошлого, но никогда для будущего» [1, с. 25].

Согласиться с этим, в лучшем случае, можно лишь отчасти. В чем-то Кандинский даже противоречит себе. Уже говорилось о ряде терминологических совпадений в его концепции с базовыми понятиями эстетической теории. Встречается, пусть и невольная, переключка с некоторыми классическими идеями: «Последним абстрактным выражением в каждом искусстве является число» [1, с. 98]. Он считает вполне возможным создание произведения искусства средствами «числовых построений». Тем самым, не ведая того, он предвосхищает рождение современного цифрового искусства — компьютерные технологии художественного «письма» (в живописи, графике, дизайне, музыке, кинематографе, мультипликации). Дигитальное направление в художественном мире получает все большее распространение.

В известной мере истоки этого художественного явления восходят к далекой античной эпохе, к теории чисел пифагорейцев, их учению о числовой гармонии, «музыкальных пропорциях», «небесной гармонии» музыкальных сфер. Примечательно, что у Кандинского «звучание» цветовой палитры картины уподобляется «музыке сфер».

Толкование В. Кандинским «внутренней целесообразности» формы в чем-то близко кантовской «целесообразности без цели», «незаинтересованности суждений вкуса» [7]. Таковы условия, согласно

И. Канту, достижения идеально «чистой красоты» (музыка, орнамент), в отличие от красоты «привходящей». В последнем случае имеется в виду идейно-содержательный компонент в искусстве. Похоже мыслит В. Кандинский — сторонник «чистой красоты» в живописи: «Таким образом ясно, что гармония красок может основываться только на принципе целесообразного затрагивания человеческой души» [1, с. 45]. Совершенно очевидно, что оба они — и философ, и художник исключают *практическую значимость* целесообразного в искусстве. Конечно, отмеченная сопряженность идей носит скорее косвенный характер и никак не умаляет оригинальности концепции В. Кандинского. Напротив, некоторая преемственность идей свидетельствует о ее достоинстве и, по существу, не дает оснований для сомнений в приложимости «прошлой теории» к новому искусству.

В заключение нельзя не задаться вопросом: почему именно проблему духовности В. Кандинский выносит в заголовок своего основного труда и последовательно акцентирует на ней внимание в излагаемом тексте? Казалось бы, нехарактерная для традиционного искусства специфика абстракционизма в первую очередь определяется принципиально новой системой формообразования. Тем не менее предпочтение намеренно отдается духовности. Замысел — вполне выверенный.

Исторически известно: прежде чем приходило признание, новые явления художественных практик преодолевали зачастую сложный, тернистый путь к нему. Так было с импрессионизмом, экспрессионизмом, авангардизмом — вплоть до модернизма и постмодернизма. Их основные инновационные признаки проявлялись непосредственно через форму, язык, технику письма. Как все незнакомое и необычное, они могли как-то эпатировать, препятствовать необычному восприятию. Тогда форма безгласна, произведение бездуховно, «это сеяние в пустоту сил художника, есть “искусство для искусства”» [1, с. 14]. Чтобы преодолеть инерцию восприятия уже сложившегося в прошлом опыта общения с искусством, должно прийти осознание художественной целесообразности новой формы, иначе адекватным, художественно и эстетически полноценным оно быть не может.

Появление нефигуративной живописи не без основания, надо полагать, вызывало сомнения в ее возможности нести духовное содержание. Отсюда обстоятельность размышлений В. Кандинского о форме и способах восхождения к духовности. В конечном счете решается задача обоснования духовного и художественного потенциала предметного изображения. Только так можно было переступить исторически сложившиеся границы традиционного искусства.

Начало абстракционизма было весьма драматичным, длительное время он оставался маргиналь-

ным андеграундным явлением. Впоследствии, получив признание, он успешно вошел в ряд современных искусств. (В 2006 г. на аукционе Sothy's картина абстрактного экспрессиониста П. Поллока «Номер 5» была продана за \$140 млн, войдя в историю как наиболее дорогая в мире, см.: [8, с. 128].) В этом немалая заслуга В. Кандинского, в символическом духовном треугольнике которого абстракционизм занял свое достойное место.

#### Список источников

1. Кандинский В. О духовном в искусстве. Москва : Архимед, 1992. 112 с.
2. Кандинский В. Точка и линия на плоскости / пер. с нем. Е. Козиной. Санкт-Петербург : Азбука, 2001. 236 с.
3. Малевич К. Бог не скинут : Искусство, церковь, фабрика. Витебск : Изд. УНОВИС, 1922. 40 с.
4. Малевич К. Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой // Собр. соч. в 5 т. Москва : Гилея, 2000. Т. 3. 390 с.
5. Выготский Л. Психология искусства. Москва : Искусство, 1965. С. 17.
6. Ильенков Э. Психология (публикация А.Г. Новохатько) // Вопросы философии. 2009. № 6. С. 92–105.
7. Кант И. Критика способности суждений. Москва : Искусство, 1994. 368 с.
8. Хангельдиева И.Г., Чаган Н.Г., Карцева Е.А., Катина Н.П. Art 2 B & B 2 Art: или о том, что такое арт-рынок и как он работает. Москва : Русский мир ; ИПЦ «Жизнь и мысль», 2016. 309 с.

---

---

## WASSILY KANDINSKY: THE EXPERIENCE OF REFLECTIONS ON THE ART OF ABSTRACTION

ARNOLD A. OGANOV

Moscow State University, 1, Building 52, Leninskie Gory St., Moscow, 119991, Russia  
Mikhail Shchepkin Higher Theatre School (Institute) of the State Academic Maly Theatre of Russia,  
6/2 Neglinnaya St., Moscow, 109012, Russia  
E-mail: irkhang@gmail.com

**Abstract.** *The article reviews the conception of abstract art, expounded by W. Kandinsky in his theoretical works “Concerning the Spiritual in Art” and “Point and Line to Plane”. In accordance with the painter’s target setting, the focus is given to the spirituality in art, methods, and means of implementation of this purpose in the creative practice. The article reveals the content of a number of concepts, principles, approaches, which characterize the specificity of the non-figurative art. Those concepts include “form”, “harmony”, “beautiful”, “artistic”, and “internal expediency”. The author states the theoretical importance of the conception by Kandinsky in recognizing abstractionism as a kind of art. There is given the artist’s detailed interpretation of the psychophysiological effects evoked by the color palette of a painting, as well as those associations and sensual emotions that different expressive means of the painting technologies cause. The tandem “form – artistry – spirituality”, traceable in the texts of W. Kandinsky, is carefully considered. The author suggests that the positions of the artist are conjugated with the Pythagorean idea of “numerical” harmony and the Kantian principle of expediency without purpose. The article fo-*

*cuses on the applicability of W. Kandinsky’s judgement to the creative principles of different types of art, especially to music.*

**Key words:** art, spirituality, artistry, abstractionism, form, composition, image, expediency, automatism, unconscious.

**Citation:** Oganov A.A. Wassily Kandinsky: the Experience of Reflections on the Art of Abstraction, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 1, pp. 54–60.

#### References

1. Kandinsky W. *O dukhovnom v iskusstve* [Concerning the Spiritual in Art]. Moscow, Arkhimed Publ., 1992, 112 p.
2. Kandinsky W. *Tochka i liniya na ploskosti* [Point and Line to Plane]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2001, 236 p.
3. Malevich K. *Bog ne skinut: Iskusstvo, tserkov', fabrika* [God Is Not Overthrown: the Art, Church, Factory]. Vitebsk, UNOVIS Publ., 1922, 40 p.
4. Malevich K. *Suprematizm. Mir kak bespredmetnost', ili Vechnyi pokoi* [Suprematism. The World as Pointlessness, or the Eternal Rest]. Moscow, Gileya Publ., 2000, vol. 3, 390 p.
5. Vygotsky L. *Psikhologiya iskusstva* [Psychology of Art]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1965, p. 17.
6. Ilyenkov E. *Psikhologiya* (publikatsiya A.G. Novokhat'ko) [Psychology (The Publication by A.G. Novokhatko)], *Voprosy filosofii* [Russian Studies in Philosophy], 2009, no. 6, p. 92–105.
7. Kant I. *Critique of Judgment*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1994, 368 p. (in Russ.)
8. Khangel'dieva I.G., Chagan N.G., Kartseva E.A., Katina N.P. *Art 2 B & B 2 Art: ili o tom, chto takoe art-rynok i kak on rabotaet* [Art 2 B & B 2 Art: Or about What the Art Market Is and How It Works]. Moscow, Russkii Mir Publ., Zhizn' i Mysl' Publ., 2016, 309 p.