

ЭМИЛИ КРИСТЕНСЕН

«АМБИВАЛЕНТНЫЕ» ОБРАЗЫ: АБСТРАКТНО-ОРИЕНТАЛИСТСКИЕ КАРТИНЫ ВАСИЛИЯ КАНДИНСКОГО

Перевод с английского Евгения Кондратьева

Примечание переводчика

Автор статьи «Амбивалентные» образы: абстрактно-ориенталистские картины Василия Кандинского», Эмили Кристенсен, представляет лондонский Институт искусства Курто (Courtauld Institute of Art), один из ведущих мировых научных и образовательных центров по изучению истории искусства. В статье «Амбивалентные» образы: абстрактно-ориенталистские картины Василия Кандинского» присутствуют референции к постколониальной теории в лице ее знаковых представителей: Эдварда В. Саида и Хоми К. Бхабха. Эдвард В. Саид является автором цитируемой в статье работы «Ориентализм», в которой подвергается критике западный, «ориенталистский» образ Востока, остающийся, по мнению этого теоретика, предвзятым и наследующим многие стереотипы эпохи колониализма. Под «ориентализмом» Эдвард В. Саид понимает навязываемый западной культурой односторонний подход к изучению и пониманию Востока. Хоми К. Бхабха является последователем Эдварда В. Саида и автором междисциплинарного понятия «амбивалентность», используемого им в контексте постколониальных исследований. На трактовку Хоми К. Бхабха постколониальной ситуации оказали также влияние постструктуралистские идеи Ж. Деррида, Ж. Лакана и М. Фуко. В сфере изобразительного искусства и архитектуре XIX — начала XX в. термин «ориентализм» обозначает особое художественное направление, обращающееся к восточной тематике (Ж.-Л. Жером, Ф. М. Бредт, Дж. Роза-

ти и др.)

ВВЕДЕНИЕ

В 1909 году Василий Кандинский преобразил живопись: сформулировал концепцию абстрактного искусства и приступил к экспериментам по его воплощению. Абстракция стала, пожалуй, наиболее влиятельной инновацией в искусстве XX века, и Кандинский считается одним из ее основателей¹. Однако для Кандинского абстрагирование формы не являлось самоцелью: в книге «О духовном в искусстве» он разъяснял, что «искусство-это [...] целеустремленная сила; она призвана служить развитию и совершенствованию человеческой души»². Он полагал, что эта цель может быть достигнута посредством абстракции только в том случае, если она передаст духовное значение. В данной статье развивается совершенно новый подход к трактовке искусства Кандинского в эти переломные годы: исследуется его формальная и тематическая вовлеченность в «ориенталистскую» тематику.

На примере группы из пяти картин будет показано, как особый способ соединения содержания и формы позволил Кандинскому продвинуться к новому искусству. Картины художника, которые я буду называть «абстрактно-ориенталистскими», никогда ранее специально не рассматривались

¹ Rose-Carole Washton Long, *Kandinsky: The Development of an Abstract Style* (Oxford: Clarendon Press, 1980), p. 1. See also Alfred H. Barr, «Cubism and Abstract Art' in *Abstraction: Documents of Contemporary Art*, ed. by Maria Lind (London: Whitechapel Gallery, 2013), pp. 28–33.

² Wassily Kandinsky, «On the Spiritual in Art', in *Kandinsky: Complete Writings on Art, Volume One (1901–1921)*, trans. by and ed. by Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo (London: Faber and Faber, 1982), pp. 114–219 (p. 212).

сквозь призму теории постколониализма. Существуют и другие картины этого периода с ориенталистскими референциями, но, к сожалению, рамки статьи предполагают более узкий фокус¹. Кандинский дал своим работам названия, в которых фигурируют слова «африканский», «арабский» и «восточный»². Сегодня мы понимаем, что три вышеприведенных термина имеют различные географические, политические и исторические коннотации; однако для Кандинского, как и для его современников, эти термины являлись взаимозаменяемыми и относились не к конкретным географическим регионам, а, скорее, к некоторой искусственно сконструированной обобщенной идее «Востока»³. Предметом исследования статьи является обращение Кандинского в своем раннем абстрактном искусстве к этой идее.

Художественные цели Кандинского в эти годы были связаны со стремлением прийти к «духовному» искусству. Книга «О духовном в искусстве», написанная им в 1909 году и опубликованная в 1911 году, стала центральным интеллектуальным достижением в данный период⁴. В своей книге он

¹ См., например: Emily Christensen, «The Tunisian Sources of Wassily Kandinsky's «Improvisation on Mahogany'», *The Burlington Magazine* 159 (September 2017): 714–719. A comprehensive study of Kandinsky's abstract-Orientalist paintings forms the subject of the author's PhD at The Courtauld Institute of Art, London.

² Вплоть до 1916 года Кандинский называл свои картины по-немецки и записывал эти названия в рукописные списки. См.: Hans K. Roethel and Jean K. Benjamin, *Kandinsky: Catalogue Raisonné of the Oil Paintings, Volume One: 1900–1915* (London: Sotheby Publications, 1982), p. 23. Для удобства в тексте данного исследования будут использованы переводы названий на английский язык.

³ Edward W. Said, *Orientalism* (London: Routledge & Kegan, 1978; reprint, London: Penguin Books Ltd, 2003), p. 1.

⁴ Кандинский также написал несколько небольших статей для аль-

высказывал мнение, что искусство — это «духовный хлеб наступающего теперь духовного пробуждения», и утверждал, что оно может привести зрителей и, в целом, общество к «повороту к духовному»⁵. Кандинский пребывал в интеллектуальном окружении, мучительно искавшем ответ на тезис Ницше «Бог мертв!», который цитировался Кандинским в его книге⁶. Воспитанный в русской православной традиции, Кандинский никогда не был атеистом, но, подобно другим космополитическим интеллектуалам России и Европы, искал ответы на то, что Дж. Дж. Кларк описал как:

Всеобъемлющее культурное беспокойство, тяжелое осознание разломов, проникших в глубокие слои европейской культурной жизни, на уровень политики, религии и философии, порождающее чувство разлада в самой сердцевине западного интеллектуального, духовного и морального существования⁷.

Стремление Кандинского к «духовному» искусству следует трактовать в данном контексте. Подобно многим его предшественникам и современникам, Кандинский считал, что «Запад», в котором он жил, был материалистическим и духовно опустошенным. Как и они, он повернулся к «Во-

манаха Blaue Reiter, но поскольку в них он в значительной степени повторял свои взгляды на абстрактную живопись, впервые изложенные в книге «О духовном в искусстве», альманах далее не будет упоминаться в тексте статьи.

⁵ Kandinsky, «On the Spiritual in Art», p. 138. «Поворот к духовному» — название 3 главы книги «О духовном в искусстве».

⁶ Friedrich Nietzsche, *The Gay Science* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), p. 120. См. также: «On the Spiritual in Art», p. 139.

⁷ J.J. Clarke, *Oriental Enlightenment: The encounter between Asian and Western thought* (London: Routledge, 1997), p. 28.

стоку», чтобы заполнить духовный вакуум¹.

Русский по происхождению, Кандинский жил в Германии с 1896 года. В этой статье статья не отрицаются ни его русскость, ни его чувства по отношению к Москве, которые он не раз описывал. Тем не менее, Кандинский рос в многоязычной столичной семье, в быстро модернизирующемся российском городе, а сформировавшие его творческие годы провел в Мюнхене, приобщаясь к европейским художественным традициям. Под «Западом» Кандинский имел в виду современные, становящиеся все более похожими друг на друга, мегаполисы Европы, возникающие и в России. И представление художника о «Востоке» создавалось в противовес так понятому «Западу»².

Ключевым элементом в обращении внимания Кандинского к «Востоку» была его трехмесячная поездка в Тунис, которую он совершил вместе с Габриэль Мюнтер в 1904–1905 годах. За время путешествия он сделал сотни эскизов, написал около тридцати темпер и несколько картин маслом³. Кроме того, Кандинский и Мюнтер совместно сделали

¹ Там же, pp. 16–34.

² Исследования показывают, что некоторые российские ученые были склонны оспаривать идею об однородности «Востока», однако это было характерно в основном для Санкт-Петербургского университета. Между тем, общественное восприятие и стереотипные образы «Востока» в России были аналогичны представлениям, распространенным в Германии. Vera Tolz, *Russia's Own Orient: The politics of identity and Oriental studies in the late Imperial and early Soviet periods* (Oxford: Oxford University Press, 2011).

³ Vivian Endicott Barnett, *Kandinsky Drawings: Catalogue Raisonne, Volume Two: Sketchbooks* (London: Philip Wilson Publishers, 2007), Vivian Endicott Barnett, *Kandinsky Watercolours: Catalogue Raisonne, Volume One: 1901–1921* (London: Sotheby's Publications, 1992), and Roethel and Benjamin.

в Тунисе более ста восьмидесяти фотографий¹. Этот тунисский материал важен в двух отношениях: он показывает, что Кандинский уже занимался традиционными ориенталистскими темами; и этот материал явился визуальным источником для его последующих абстрактно-ориенталистских работ.

АБСТРАКТНО-ОРИЕНТАЛИСТСКИЕ КАРТИНЫ

Образ Туниса присутствует в абстрактно-ориенталистской картине Кандинского «Арабы I (Кладбище)» (илл. 1) 1909 года. Это одна из его ранних непейзажных работ, в ней художник экспериментировал с абстрактными формами. Картина, в которой преобладают контрастные желтые и голубые тона, прямо отсылает к поездке Кандинского в Тунис и свидетельствует о значимости для него художественных итогов этой поездки. Роджер Бенджамин обратил внимание на две фотографии, которые Кандинский «соединил» в картине: «Тунисская деревня» (илл. 2), изображающая стену с аркой, дверными проемами, ведущими к ним ступенями и искривленным, разросшимся деревом; «Османское кладбище в Тунисе» (илл. 3), на которой видны ряды могил с установленными на них тюрбанами². Четыре абстрактные фигуры в картине представляют собой модификации эскизных и фотографических изображений, сделанных в ходе поездки. Две сидящие фигуры, завернутые в бурнусы, одна в дальнем левом углу и одна в дальнем правом углу холста, появляются также в нескольких рисунках гуашью, сделанных во время путешествия.

Две другие картины 1909 года показывают, как Кандин-

¹ См. дискуссию об авторстве фотографий: Roger Benjamin with Cristina Ashjian, *Kandinsky and Klee in Tunisia* (Oakland, California: University of California Press, 2015), p. 78.

² Benjamin with Ashjian, pp. 93–94.

ский, достигая все большей абстракции, развивает ориенталистскую тему, связанную с Тунисом. Он описал эту практику следующим образом:

Я растворил предметы внутри одной картины в большей и меньшей степени, так что не все они могли быть сразу узнаны и их эмоциональные обертоны ощущались зрителем постепенно, один за другим.¹

На переднем плане в картине «Импровизация 6 (Африканская)» (илл. 4) представлены две фигуры в тюрбанах, а фоном служит белое здание с зеленым куполом и ряд абстрактных фигур, обозначенных либо черными линиями, либо контрастными блоками цвета. Здание напоминает гробницы беев из картины Кандинского „Улица в Тунисе (Гробницы беев“), (илл. 5) с изображенными на ней белыми стенами и зеленой черепичной куполообразной крышей. «Карандашный эскиз для Импровизации 6» (илл. 6) имеет еще большее сходство с «Гробницами беев», представляя не только купол, но и небольшую башню в углу, которой нет в картине. В то же время фигуры в тюрбанах напоминают мужские и женские фигуры из его зарисовок (илл. 7 и 8) и фотографий традиционно одетых мужчин, включая «Двор мечети Дар эль Бей» с (илл. 9).

Схожая картина — «Восточное» 1909 года (илл. 10). Левая фигура с темно-коричневым лицом, маленьким головным убором с перьями (известным как феска) и белыми шароварами, обтягивающими голень, напоминает правый персонаж из фотографии «Трое темнокожих мужчин в элегантной одежде перед кафе» (илл. 11). Композиция картины представляет собой группу людей, расположившихся в кафе, что

¹ Wassily Kandinsky, «Cologne Lecture», in *Kandinsky: Complete Writings on Art, Volume One (1901–1921)*, trans. by and ed. by Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo (London: Faber and Faber, 1982), pp. 392–400 (p. 393).

является распространенной темой ориенталистской живописи и любительской фотографии, а также служит сюжетной основой написанной Кандинским в Тунисе картины «Мавританское кафе»¹.

Картины «Арабы II» и «Арабы III (Восточная сюита)» показывают, что, начиная с 1911 года, Кандинский при изображении Туниса использует стереотипные персидские и, возможно, сирийские мотивы. Прежде чем анализировать эти работы по отдельности, важно отметить, что их названия отсылают к первой абстрактно-ориенталистской картине «Арабы I (Кладбище)». Стилистически три работы совершенно разные, но сходство названий свидетельствует о намерении художника связать картины тематически. Названия работ побуждают зрителя к поиску в неопределенных формах условного образа «араба» и, как следствие, к ассоциации ориенталистских тем с традиционной духовностью. В «Арабах II»² композиция организована вокруг группы голубых лошадей, на которых скачут расплывчатые фигуры в развевающихся белых бурнусах. Красные фигуры в правом нижнем углу различимы только благодаря тюрбанам, в то время как маленькая фигура в красной феске, указывающая на всадников, отчетливо темнокожая, напоминает левую фигуру из картины «Восточное».

Только название картины «Арабы III (Восточная сюита)» (илл. 12) позволяет увидеть за почти полностью неопределенными очертаниями скачущих или ведущих лошадей всадников в белых бурнусах и тюрбанах, Лежащая женщина и кувшин, напротив, в картине легко различимы. Образ

¹ Benjamin with Ashjian, pp. 30–31.

² Эта картина находится в частной коллекции и автору, к сожалению, не удалось получить разрешение на ее воспроизведение. Репродукцию изображения можно найти в каталоге художника Roethel and Benjamin, p. 360.

женщины, закутанной в экзотическую вуаль и опершейся подбородком на руку, не фигурирует ни в набросках, ни на фотографиях из путешествия в Тунис. Скорее всего, этот образ был введен в качестве опознаваемого визуального знака ориентальной темы, поскольку «восточные» всадники почти полностью растворены в абстрактных формах. Образ лежащей женщины в ориенталистском искусстве — это то, с чем Кандинский и его зрители были знакомы по бесчисленным изображениям одалиск и восточных эротических фантазий в живописи, начиная с восемнадцатого века¹.

АМБИВАЛЕНТНОСТЬ И ПОСТКОЛОНИАЛЬНАЯ ТЕОРИЯ

Прежде чем продолжать анализ картин Кандинского, необходимо рассмотреть постколониальную теорию и связанную с ней терминологию, поскольку она используется в этой статье. Понятие «ориентализм» вызывает жаркие дискуссии в течение десятилетий. Сам термин полисемантический, а в этой статье будет преимущественно использоваться прилагательное «ориенталистское» (применительно к искусству или темам). Под «ориенталистским» будет пониматься живописный жанр, характерный, главным образом, для европейского искусства XIX — XX вв. и изображающий воображаемые сцены, происходящие за пределами Европы, часто на Ближнем Востоке или в Северной Африке. Термин «ориентализм» будет использоваться в редких случаях при рассмотрении постколониальных дебатов о характере «взаимодействия «Запада» с «Востоком». Помимо краткой информации, приведенной ниже, эта статья не ставит своей целью воспроизвести историю этих дебатов, но скорее, экстраполирует некоторые из наиболее важных составляющих

¹ Christine Peltre, «Et les Femmes?», in *De Delacroix à Kandinsky: L'Orientalisme en Europe*, ed. by Roger Diederer and Davy Depelchin (Paris: Hazan, 2010), pp. 157–165.

постколониального дискурса на анализ абстрактно-ориенталистских картин Кандинского.

Постколониальная трактовка ориентализма развернута в вышедшей в 1978 году книге Эдварда Саида «Ориентализм». Саид критикует ориенталистский подход, практикуемый «Западом» по отношению к «Востоку», и анализирует его в рамках фукианского дискурса о соотношении между истиной и властью. По словам Саида, изучение «Востока» не является и никогда не было нейтральным академическим упражнением по поиску истины¹. Он утверждает, что ориентализм, напротив, является проекцией властных отношений, лежащих в основе расширенного «западного» имперского проекта, и, как таковой, ориентализм, скорее, свидетельствует о моральных и политических проблемах «Запада», нежели о самой «восточной» реальности². Кавычки отражают возникшую в ходе этих дебатов терминологическую неоднозначность³. В данной статье термины «Восток» и «Запад» будут закавычены, чтобы указать на особый способ их употребления Кандинским (и другими авторами) в изучаемый период

Работы Саида не были связаны с живописью, но его аргументацию систематически воспроизводила Линда Нох-

¹ См. утверждение М. Фуко: «Истина — вещь этого мира. [...] Каждое общество имеет свой режим истины, свою «общую политику» истины». Michel Foucault, «Truth and Power» in Paul Rabinow, ed., *The Foucault Reader* (London: Penguin Books, 1984), pp. 51–75 (p. 73).

² Said, pp. 11–12.

³ Немаловажным было то, что Саид использовал термин «Запад» в ходе своей критики «западной» трактовки сущности «Востока», что привело, в свою очередь, и к переосмыслению понятия «Запад». См., например: John M. MacKenzie, *Orientalism: History, theory and the arts* (Manchester: Manchester University Press, 1995), p. 5.

лин в своей статье «Воображаемый Восток»¹ по отношению к французской ориенталистской живописи XIX века. В своей статье Нохлин раскрывает такие стереотипные фигуры ориенталистской идеологии в визуальном языке ориенталистской живописи: загадка Востока, лень, устоявшиеся религиозные обряды и, конечно, распутство и сексуальная доступность покорных женщин. Подобные темы присутствуют в ориенталистских картинах Кандинского, однако требуют отношения к ним одновременно и как к стереотипам и как к модернистским феноменам. Нохлин также обращает внимание на отсутствие в ориенталистском искусстве следующих четырех значимых тем: истории, в ориентализме восточный мир — это «мир без изменений, мир вечных, вневременных обычаев и ритуалов, не тронутый историческими процессами»; указания на западное колониальное присутствие; художественной интерпретации, предполагающей некую научную объективность; и, наконец, отмечает «очевидное отсутствие художественности», искоренение возможностей художественного перевоплощения ради создания «псевдореалистической» картины². Эти теоретические положения, как будет показано ниже, станут методологическими основаниями для анализа сложного соединения традиционных и модернистских мотивов в абстрактно-ориенталистских работах Кандинского.

Позиция Саида вызывала многостороннюю критику³. Дж. Дж. Кларк в своей книге «Восточное Просвещение»

¹ Linda Nochlin, «The Imaginary Orient», *Art in America*, 71, (May 1983), pp. 119–131, 186–191.

² Nochlin, p. 122.

³ Это, в частности, вызвало обвинение Бернардом Льюисом Саида в антисионизме, антисемитизме, антиамериканизме и враждебности: Bernard Lewis, *Islam and the West* (Oxford: Oxford University Press, 1993). См. также хорошо аргументированную критику Саида,

высказывает относительно концепции Саида серьезные полемические суждения. С одной стороны, Кларк принимает саидовский анализ скрытых западных идеологических программ, но утверждает, что вывод Саида ограничен догматическим отождествлением ориентализма с империалистической идеологией доминирования⁴. Кларк полагает, что в некоторых случаях ориентализм представляет собой и «контрдвижение, [...] хотя и не единое или сознательно организованное, но способное часто и различным образом подрывать, а не поддерживать дискурсивные структуры имперской власти»⁵. Он утверждает, что ориентализм нельзя интерпретировать исключительно в терминах «власти» или «доминирования»; ориентализм является попыткой противостоять самим дискурсам рационализма и власти, чтобы через приобщение к «восточным» идеям найти противовес «болезненной пустоте духовного и интеллектуального средоточия Европы»⁶. Работы Кандинского предвосхищают такое расширительное понимание ориентализма.

Хоми Бхабха в междисциплинарной главе «Иной вопрос: стереотип, дискриминация и дискурс колониализма» выдвигает альтернативу бинарным оппозициям, выстроенным Саидом⁷. Хотя Бхабха соглашается с тезисом Саида о том, что ориентализм — это «режим истины», который

представляющего неизменной на протяжении более чем полутора веков западной империалистической интенции: диссертация MacKenzie, *Orientalism: History, theory and the arts*. Книга, суммирующая критику и комментарии «Ориентализма» Саида, — A.L. Macfie, *Orientalism* (London: Longman, 2002).

⁴ Clarke, *Oriental Enlightenment*, p. 25.

⁵ Clarke, p. 9.

⁶ Clarke, p. 34.

⁷ Homi Bhabha, *The Location of Culture* (London: Routledge, 1994), pp. 94–120.

создает глобальный образ гомогенного «Востока»¹, он предлагает внимательнее рассмотреть проблему стереотипов². Для него стереотип не является однозначным, его интересует присущая стереотипу «амбивалентность»: выражение «одновременно взыскуемой и высмеиваемой „инаковости“»³. Рассмотрение абстрактно-ориенталистских картин Кандинского как амбивалентных образов позволяет понять сложную семантику этой недооцененной группы картин. Ориенталистские темы выражают стремление Кандинского к духовности, которую он ассоциирует с «Востоком», и в то же время демонстрируют его склонность сводить «Восток» к однородному, недифференцированному целому. Художник использует знакомые зрителям традиционные восточные темы и одновременно отвергает привычные конвенции и размывает форму.

ВЫСТАВКИ, ПОВЛИЯВШИЕ НА ВОЗНИКНОВЕНИЕ АБСТРАКТНО-ОРИЕНТАЛИСТСКИХ КАРТИН

Интеллектуальным толчком для появления группы абстрактно-ориенталистских картин стали две выставки в Мюнхене в 1909 и 1910 годах, обзоры которых Кандинский подготовил для российского художественного журнала «Аполлон».

В 1909 году Кандинский посетил выставку «Искусство Японии и Восточной Азии». Эта выставка, на которой было представлено 1.276 работ, побудила Кандинского к поиску духовного содержания в искусстве⁴. Художник писал

¹ Bhabha, p. 101.

² Bhabha, p. 95.

³ Bhabha, p. 96.

⁴ Jens Kröger, «The 1910 Exhibition «Meisterwerke Muhammedanischer Kunst»: Its protagonists and its consequences for the display of Islamic art in Berlin' in After One Hundred Years: The

об этой выставке:

Здесь рядом с чисто восточным даром соединять мельчайшие детали в один общий аккорд находятся пейзажи необыкновенной широты и отвлеченности в трактовании формы и красок, до корня подчиненных своеобразному, полному чисто художественного темперамента ритму. Как опять и опять делается многое, многое ясным в западном искусстве, когда видишь эти бесконечные по разнообразию, но подчиненные и соединенные в корне общим основным «звуком» произведения Востока! Нет на Западе этой общей «внутренней ноты». Да ведь и не могло бы быть, потому что мы ушли, по скрытой от нас причине, от внутреннего к внешнему; но, быть может, вовсе уже не так долго ждать, и в нас проснется этот странно смолкший внутренний звук, который, звуча по-западному в самой глубине, невольно проявит родственный Востоку элемент, как в самом корне всех народов, в самой сейчас неясной глубине глубин его души, пусть нам нынче не слышно, но все же звучит один общий звук — звук души человека⁵.

Эта выставка, состоявшаяся именно в то время, когда Кандинский искал новое духовное содержание, подсказала ему путь достижения новых художественных целей через обращение к «восточному дару» с его «внутренней нотой». Невозможно достоверно утверждать, вдохновила ли Кандинского к соположению духовности, абстракции и «Востока» именно эта выставка или ее восприятие совпало с уже сформировавшимися у него идеями, однако вышеприведенная цитата явно свидетельствует о значительном влиянии экспозиции «Искусства Японии и Восточной Азии» на художника в переходный период.

1910 Exhibition «Meisterwerke muhammedanischer Kunst» Reconsidered ed. by Andrea Lerner and Avinoam Shalem (Leiden: Koninklijke Brill NV, 2010), pp. 65—116 (p. 72).

⁵ Wassily Kandinsky, «Letters from Munich (1)», in Kandinsky: Complete Writings on Art, Volume One (1901—1921), trans. by and ed. by Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo (London: Faber and Faber, 1982), pp. 54—59 (p. 59).

Примечательно, что стиль приведенного отрывка из «Писем из Мюнхена» очень напоминает стиль Введения к книге «О духовном в искусстве», написанной в том же году: «Эта важная внутренняя точка соприкосновения является все же только точкой. Наша душа, лишь недавно пробудившаяся от долгого периода материализма, таит в себе зародыш отчаяния — следствие неверия, бессмысленности и бесцельности»¹. Возможно, выставка «Искусство Японии и Восточной Азии» могла побудить Кандинского вернуться к эскизам и фотографиям из его восточного путешествия в Тунис. Он мог обнаружить в них два источника для развития своей живописи: духовное содержание и частично абстрагированные формы. Визуальные материалы из его поездки в Тунис соответствовали бы традиционным представлениям о «восточной» духовности и могли бы спроецировать «внутреннюю ноту», которую он искал. А завуалированные, облаченные фигуры и плоскостная геометризованная архитектура представляли бы для него интерес как прообраз диффузной формы. Такое уникальное сочетание содержания и формы соответствовало художественным целям Кандинского.

Если выставка 1909 года подсказала Кандинскому, как можно соединить «Восток», духовность и абстракцию, то выставка 1910 года укрепила его идею. Кандинский подготовил обзор выставки «Шедевры мусульманского искусства»; в одном из своих «Писем из Мюнхена» для журнала «Аполлон» он писал, что она «с избытком оправдала все надежды»². На выставке, прошедшей в Мюнхене с мая по октябрь 1910 года, было представлено более 3.600 предметов

¹ Kandinsky, «On the Spiritual in Art», pp. 1–2.

² Wassily Kandinsky, «Letters from Munich (5)», in Kandinsky: Complete Writings on Art, Volume One (1901–1921), ed. by Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo (London: Faber and Faber, 1982), pp. 73–80 (p. 73).

искусства, экспозиция характеризовалась Кандинским как «большое количество самых разнообразных и почти исключительно первоклассных произведений»¹. В своем обзоре Кандинский посвятил более двух страниц описанию персидских миниатюр, произведших на него очень сильное впечатление. Он так выразил его:

Не верилось, что это может быть создано рукою человека! Казалось, что стоишь перед тем, что рождается само, что дается небом как откровение. Это было одно из тех переживаний, когда душа упивается духовным напитком, которого она ждала, искала, не зная, где найти².

Кандинский писал о другой работе с выставки:

Хотя бы лошади! Вспоминается рисунок черными, как бы травленными чертами, представляющий табун лошадей. Лошади бегут все справа налево. [...] Чтобы не закрылась ни одна голова, головы лошадей задних рядов перекинута через спины более близких к зрителю. [...] Стоит представить себе их спрятанными, чтобы потеряла всю силу не только линейная композиция, но вместе с нею и весь ею вызываемый «внутренний аккорд» картины³.

Выставка 1910 года стала для Кандинского духовным откровением, «духовным обновлением», сходные переживания вызвала и выставка «Искусство Японии и Восточной Азии» 1909 года. Кроме того, в обзоре 1910 года художник выдвинул мнение, что искусство «Востока» возникает во «внутреннем мире» художника, и это напоминало его высказывание о «внутренней ноте», сделанное годом ранее. Кандинский также вновь подверг критике «западное искус-

¹ Lerner and Shalem, p. vii; and Lindsay and Vergo, p. 73.

² Kandinsky, «Letters from Munich (5)», p. 74.

³ Kandinsky, «Letters from Munich (5)», p. 75. Более подробно о влиянии персидской миниатюры на творчество Кандинского в: Fereshteh Daftari, *The Influence of Persian Art on Gauguin, Matisse and Kandinsky* (New York: Garland Publishing Inc., 1991).

ство», на этот раз назвав его декадентским и погребенным под «удушающими сгущенностями материального „вчере-ра“»¹. Оба обзора и описанные в них духовные прозрения укрепляли его уверенность в способности искусства влиять на зрителей². Описание Кандинским динамического воздействия художественных произведений на зрителей позволяет понять, какого эффекта он добивался и от собственных картин.

СТЕРЕОТИПНЫЕ ТЕМЫ В РАБОТАХ КАНДИНСКОГО

Из двух обзоров для журнала «Аполлон», а также названий картин видно, что Кандинский для обозначения японского, китайского, «восточноазиатского», «туниССкого, персидского и «африканского» искусства использовал обобщенный термин «восточное». Произведения искусства, представленные на выставке «Искусство Японии и Восточной Азии», он называл «азиатскими», «японскими», «Востоком», «ориентальными», «восточными». При этом было не ясно, что подразумевалось в каждом отдельном случае. Так, выставку «Шедевры мусульманского искусства», на которой Кандинского заинтересовали персидские миниатюры, он назвал «Мюнхенской выставкой восточного искусства»³. И хотя художник придавал знакомству с Востоком то конструктивное значение, какое было позже раскрыто в работе Кларка, трудно не заметить, что Кандинский был одновременно и художником-ориенталистом традиционного типа, описанного Саидом:

Ориенталисты [...] для описания человеческой культуры прибегают либо к коллективистской терминологии, либо к абстрактным генерализациям. Ориенталисты не заинтересованы и не способны

¹ Kandinsky, «Letters from Munich (5)», p. 74.

² Kandinsky, «Letters from Munich (5)», pp. 74—75.

³ Kandinsky, «Letters from Munich (5)», p. 73.

понимать людей как индивидуумов; вместо этого в их рассуждениях преобладают искусственные построения [...]»¹.

Саид утверждал, что стереотипный подход неизбежно негативен. И хотя приведенная выше цитата, по-видимому, адекватно характеризует взгляды Кандинского, все же будет неправильным экстраполировать на его творчество саидовскую оценку ориентализма, согласно которой художник должен был обязательно действовать в русле «западной» колониальной повестки². Это было бы упрощенной трактовкой отношения Кандинского к восточной тематике. В работах Бхабха о стереотипах выдвигается альтернативная интерпретация; для Бхабха стереотипы являются источником амбивалентности из-за присущей им как образам, одновременно желаемым и высмеиваемым, двойственности³. Подобное желание выражается у Кандинского в стремлении к «внутренней ноте» или «глубине внутреннего выражения», которыми, как он полагал, обладают «восточные художники». Насмешка же присутствует не только в его обобщенных дегуманизирующих определениях японских, китайских, персидских, сирийских и других художников как «восточных», но и в самом языке описания. В коротком абзаце, посвященном персидской миниатюре, вызвавшей у Кандинского духовный отклик, он использовал пять стандартных характеристик из словаря ориентализма: «варварский», «чувственный», «лукавый» и дважды термин «примитивный»⁴. Подобные оценочные ориенталистские категории подробно анализировались Саидом и Нохлин, они, по их мнению, служили средствами оправдания империализма из-за содержащихся в них коннотаций сдерживания, домини-

¹ Said, p. 154–155.

² Said, pp. 11–12.

³ Bhabha, p. 96.

⁴ Kandinsky, «Letters from Munich (5)», p. 74.

нирования, высокомерия¹. Однако очевидно, что Кандинский, восхищенно описывавший персидские миниатюры, не задавался целью оценивать их в том же стереотипном ключе. Скорее всего, здесь может идти речь об эссенциалистском влиянии ориентализма на рефлексию, о чем Саид писал:

Моя точка зрения [...] состоит в том, что ориенталист, как и любой человек на Западе, который думал о Востоке или переживал его, выполнял подобную мыслительную операцию. По сути, лимитированный запас терминов и образов навязывал сам себя².

Использование Кандинским эссенциалистской терминологии было почти неосознанным, Саид назвал бы его «латентным», и негативные коннотации вступали в противоречие с хвалебным стилем выставочных обзоров³. Трактовка Бхабха стереотипов как амбивалентных выражений форм притягивания/отторжения позволяет объяснить противоречие между традиционным, эссенциалистским ориентализмом Кандинского и его утверждением о «превосходстве Востока над Западом». Концепция Бхабха позволяет более тонко проследить отношение Кандинского к ориентализму, нежели это позволяет сделать подход Саида, она открывает новые возможности для интерпретации абстрактно-ориенталистских картин Кандинского⁴.

Саид писал, что ориентализм «интересовала не столько Азия, сколько то, чем может быть полезна Азия для современной Европы»⁵. Что можно перефразировать: для Кандинского имел значение не «Восток», а «использование Во-

¹ Said, p. 40

² Said, p. 60.

³ Said, p. 201.

⁴ Bhabha, p. 95.

⁵ Said's italics. Said, p. 115.

стока». Ориенталистские темы и завуалированные образы полностью вписывались в его программу по созданию искусства, способного вызывать духовное прозрение у зрителей. Персональный опыт ассоциации между «Востоком» и духовным просветлением был описан Кандинским в его обзорах для журнала «Аполлон». Важно отметить, что эти ассоциации были присущи не только Кандинскому: он использовал типичные ориенталистские темы именно потому, что рассчитывал вызвать и в зрителях своих картин те же ассоциации¹. Исследователи визуальной культуры отмечали, что «взрыв визуального образа» в конце XIX века в Европе в значительной мере был связан с проникновением ориенталистской тематики². Таково же было «использование Востока» и Кандинским: он опирался на убедительность ориенталистских образов для достижения духовного просветления зрителей.

«АМБИВАЛЕНТНЫЕ» ОБРАЗЫ

Традиционное духовное содержание работы «Арабы I (Кладбище)» очевидно: скорбящие, закутанные в одежды, сидят среди украшенных тюрбанами погребений. Композиционный центр картины базируется на неясном соотношении персонажа в синем халате и разноцветном полосатым тюрбане и полностью закутанной фигуры, стоящей перед ним с вытянутыми руками и склоненной головой. Духовное содержание этой сцены раскрывается благодаря

¹ Rémi Labrusse, «Islamic Arts and the Crisis of Representation in Modern Europe», in *A Companion to Islamic Art and Architecture* (London: Wiley-Blackwell, 2017), pp. 1196–1217 (p. 1198).

² Volker M. Langbehn, «Introduction: Picturing Race: Visuality and German Colonialism», in *German Colonialism, Visual Culture and Modern Memory*, ed. by Volker M. Langbehn (New York: Routledge, 2010), pp. 1–36 (p. 3).

ощущению ритуальности происходящего и специфике окружающей обстановки. В «Импровизации 6 (Африканской)» духовная тема дана менее очевидно, а формы — более абстрактны. Кандинский изобразил две фигуры, то ли накидывающие бурнусы, то ли снимающие их; художника интересовал мотив обволакивающего плаща, фантастического ориенталистского образа таинственного экзотического Востока¹. Формальный эффект картины заключается в частичном абстрагировании тел, конечности персонажей скрыты под одеждами. В «Жителях Востока» представлен распространенный сюжет ориенталистской живописи и фотографии: сидящие в кафе люди. Картина словно изображает вечную, идеальную социальную гармонию. Эта работа могла быть попыткой Кандинского проецировать свои эзотерические представления, как он писал, «в самое сердце всех народов [...] там должен звучать один универсальный звук [...] звук духа человека».

Картины «Импровизация 6 (Африканская)» и «Восточное» демонстрируют намерение Кандинского диссоциировать предметные формы в одном произведении в различной степени: некоторые фигуры узнаваемы, другие идентифицируются только после тщательного изучения, в то время как некоторые цветочные пятна кажутся совершенно диффузными. Поскольку такие различия в степени абстрагирования были намеренными и «отдельные обертоны могли ощущаться зрителем постепенно», то Кандинский, по-видимому, приписал (предположительно духовные) «обертоны» узнаваемым образам: облаченным в халаты и тюрбаны «восточным» персонажам и купольным религиозным сооружениям.

В картине «Арабы II», посредством соединения образов нескольких лошадей, и картине «Арабы III», через изображение всадников в мантиях, лежащей женщины и кувшина,

¹ Nochlin, p. 119.

Кандинский сочетает иконографию своих тунисских эскизов, персидских миниатюр, и, возможно, сирийской керамики, соединяя их под одним ориентальным названием, в чем отразилось также совпадение письменных и визуальных стереотипов. Эти картины амбивалентны, поскольку представляют «арабов» одновременно единообразными и романтическими; по словам Бхабха, они одновременно и искомые и отвергаемые. Почти абстрактные формы визуальных стереотипов усиливают и умножают амбивалентность картин: «арабы» в картинах узнаются (западным) зрителем в силу своей стереотипности; но, тем не менее, необычность отвлеченной формы одновременно смущает и сбивает зрителя с толку.

Движение в сторону абстракции в ориенталистских работах Кандинского демонстрирует осознание им динамики воздействия его картин на зрителей, а также его стремление к творчеству, которое «призвано служить развитию и совершенствованию человеческой души»¹. Отрывок из книги Саида, который впоследствии цитировался в центральной части главы Бхабха о стереотипах, так трактует это взаимодействие:

Что-то явно чуждое и отдаленное может, так или иначе, стать более или менее знакомым. При этом прекращается суждение о чем-либо как исключительно незнакомом или как совершенно известном; возникает новое компромиссное понятие, которое позволяет рассматривать новые вещи, вещи, увиденные впервые, как версии ранее известных вещей. Такое понятие не указывает на что-то новое, но является средством интерпретации незнакомого с помощью знакомого².

Согласно Бхабха, амбивалентность преодолевает рамки бинарных представлений Саида о противостоянии колони-

¹ Kandinsky, «On the Spiritual in Art», p. 212.

² Цитата Саида in Bhabha, p. 104.

затора и колонизируемого и выражает состояние «колебания между восторгом и страхом»¹. Таким образом, Кандинский представляет свою прогрессирующую абстракцию как «версию ранее известной вещи», а узнаваемые ориенталистские темы становятся ключом к абстрактным формам. Благодаря такой инверсии «явно чуждый» абстрактный объект становится понятным.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В 1909-1911-х годах Кандинский проявил необычайное художественное новаторство. Роль в этом его увлечения ориенталистскими темами до сих пор упускалась из виду. В этой статье было показано, как уникальное сочетание тематического содержания и формы в его абстрактно-ориенталистских картинах позволило ему продвинуться к абстракции. В них Кандинский использует ориенталистские стереотипы о вечной и нематериальной духовности для того, чтобы подготовить своих зрителей к принятию его радикальных формальных инноваций. Некоторые постколониальные теории утверждают, что в стереотипных формах воспроизводятся инварианты доминирования «Запада» над «Востоком», однако такая упрощенная интерпретация не позволяет адекватно понять содержание абстрактно-ориенталистских работ Кандинского. Эти картины выражают определенные аспекты доминирования, но отвергают другие. В результате сложного взаимодействия модусов принятия и отталкивания эти работы становятся действительно амбивалентными изображениями. Их роль в становлении одной из самых значимых художественных инноваций двадцатого века заслуживает особого внимания.

¹ Bhabha, p. 105.

Ссылки

- Ashjian, Cristina.* «Representing „Scènes et Types“: Wassily Kandinsky in Tunisia 1904–1905» (unpublished doctoral thesis, Northwestern University, 2001)
- Barnett, Vivian Endicott.* Kandinsky Drawings: Catalogue Raisonne, Volume One: Individual Drawings (London: Philip Wilson Publishers, 2006)
- Kandinsky Drawings: Catalogue Raisonne, Volume Two: Sketchbooks (London: Philip Wilson Publishers, 2007)
- Kandinsky Watercolours: Catalogue Raisonne, Volume One: 1901–1921 (London: Sotheby’s Publications, 1992)
- Barr, Alfred H., «Cubism and Abstract Art’ in *Abstraction: Documents of Contemporary Art*, ed. by Maria Lind (London: Whitechapel Gallery, 2013), pp. 28–33
- Benjamin, Roger* with *Ashjian, Cristina.* Kandinsky and Klee in Tunisia (Oakland, California: University of California Press, 2015)
- Bhabha, Homi
- Bohrer, Frederick N.* Orientalism and Visual Culture: Imagining Mesopotamia in Nineteenth-Century Europe (Cambridge: Cambridge University Press, 2003)
- Clarke, J.J.* Oriental Enlightenment: The encounter between Asian and Western thought (London: Routledge, 1997)
- Daftari, Fereshteh.* The Influence of Persian Art on Gauguin, Matisse and Kandinsky (New York: Garland Publishing Inc., 1991)
- Diederer, Roger* and *Davy Depelchin*, eds. *De Delacroix à Kandinsky: L’Orientalisme en Europe* (Paris: Hazan, 2010)
- Encyclopaedia of African History, ed. by Kevin Shillington (London: Routledge, 2013)
- Foucault, Michel.* Truth and Power’ in *The Foucault Reader*, ed. by Paul Rabinow (London: Penguin Books, 1984), pp. 51–75
- Grohmann, Will, *Wassily Kandinsky: Life and Work* (New York: Harry N. Abrams Inc., 1958)
- Hoberg, Annegret.* Biography’ in *Kandinsky: Absolute, Abstract*, ed. by H. Friedel (Munich: Prestel Verlag, 2008), pp. 16–41
- «Vasily Kandinsky – Abstract, Absolute, Concrete’ in *Kandinsky: Absolute, Abstract*, ed. by Helmut Friedel (Munich: Prestel Verlag, 2008), pp. 190–225
- Kandinsky, Wassily, «Letters from Munich (1)», in *Kandinsky: Complete Writings on Art, Volume One (1901–1921)*, trans. by and ed. by Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo (London: Faber and Faber, 1982), pp. 54–59

- «Letters from Munich (5)», in *Kandinsky: Complete Writings on Art, Volume One (1901–1921)*, trans. by and ed. by Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo (London: Faber and Faber, 1982), pp. 73–80
- «On the Spiritual in Art’, in *Kandinsky: Complete Writings on Art, Volume One (1901–1921)*, trans. by and ed. by Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo (London: Faber and Faber, 1982), pp. 114–219
- «Reminiscences’, in *Kandinsky: Complete Writings on Art, Volume One (1901–1921)*, trans. by and ed. by Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo (London: Faber and Faber, 1982), pp. 355–391
- «Cologne Lecture’, in *Kandinsky: Complete Writings on Art, Volume One (1901–1921)*, trans. by and ed. by Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo (London: Faber and Faber, 1982), pp. 392–400
- Kröger, Jens*. «The 1910 Exhibition «Meisterwerke Muhammedanischer Kunst»: Its protagonists and its consequences for the display of Islamic art in Berlin’ in *After One Hundred Years: The 1910 Exhibition «Meisterwerke muhammedanischer Kunst’ Reconsidered*, ed. by Andrea Lerner and Avinoam Shalem (Leiden: Koninklijke Brill NV, 2010), pp. 65–116
- Labrusse, Rémi, «Islamic Arts and the Crisis of Representation in Modern Europe’ in *A Companion to Islamic Art and Architecture* (London: Wiley-Blackwell, 2017), pp. 1196–1217
- Langbehn, Volker M.* «Introduction: Picturing Race: Visuality and German Colonialism’ in *German Colonialism, Visual Culture and Modern Memory*, ed. by Volker M. Langbehn (New York: Routledge, 2010), pp. 1–36
- Lerner, Andrea and Avinoam Shalem, eds, *After One Hundred Years: The 1910 Exhibition «Meisterwerke muhammedanischer Kunst’ Reconsidered* (Leiden: Koninklijke Brill NV, 2010)
- Lewis, Bernard*. *Islam and the West* (Oxford: Oxford University Press, 1993)
- Lindsay, Kenneth C., and Peter Vergo, eds, *Kandinsky: Complete Writings on Art, Volume One (1901–1921)* (London: Faber and Faber, 1982)
- Macfie, A.L.* *Orientalism* (London: Longman, 2002)
- MacKenzie, John M.* *Orientalism: History, theory and the arts* (Manchester: Manchester University Press, 1995)
- Nietzsche, Friedrich*. *The Gay Science* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001)
- Nochlin, Linda*. «The Imaginary Orient’, *Art in America*, 71 (May 1983), pp. 119–131, 186–191
- Peltre, Christine, «Et les Femmes?», in *De Delacroix à Kandinsky: L’Orientalisme en Europe*, ed. by Roger Diederer and Davy Depelchin

(Paris: Hazan, 2010), pp. 157–165

Roethel, Hans K. and Benjamin, Jean K. Kandinsky: Catalogue Raisonné of the Oil Paintings, Volume One: 1900–1915 (London: Sotheby Publications, 1982)

Sadler, Michael T. H. «Translator's Introduction' in Wassily Kandinsky, Concerning the Spiritual in Art (New York: Dover Publications, 1977), pp. xiii-xxi

Said, Edward W. Orientalism (London: Routledge & Kegan, 1978; reprint, London: Penguin Books Ltd, 2003)

Tolz, Vera. Russia's Own Orient: The politics of identity and Oriental studies in the late Imperial and early Soviet periods (Oxford: Oxford University Press, 2011)

Troelenberg, Eva-Maria. «Framing the Artwork: Munich 1910 and the image of Islamic art' in German Colonialism, Visual Culture and Modern Memory, ed. by Volker M. Langbehn (New York: Routledge, 2010), pp. 37–64

Washton Long, Rose-Carol. Kandinsky: The Development of an Abstract Style (Oxford: Clarendon Press, 1980)

Weiss, Peg. Kandinsky and Old Russia: The artist as ethnographer and shaman (New Haven: Yale University Press, 1995).

ИЛЛЮСТРАЦИИ



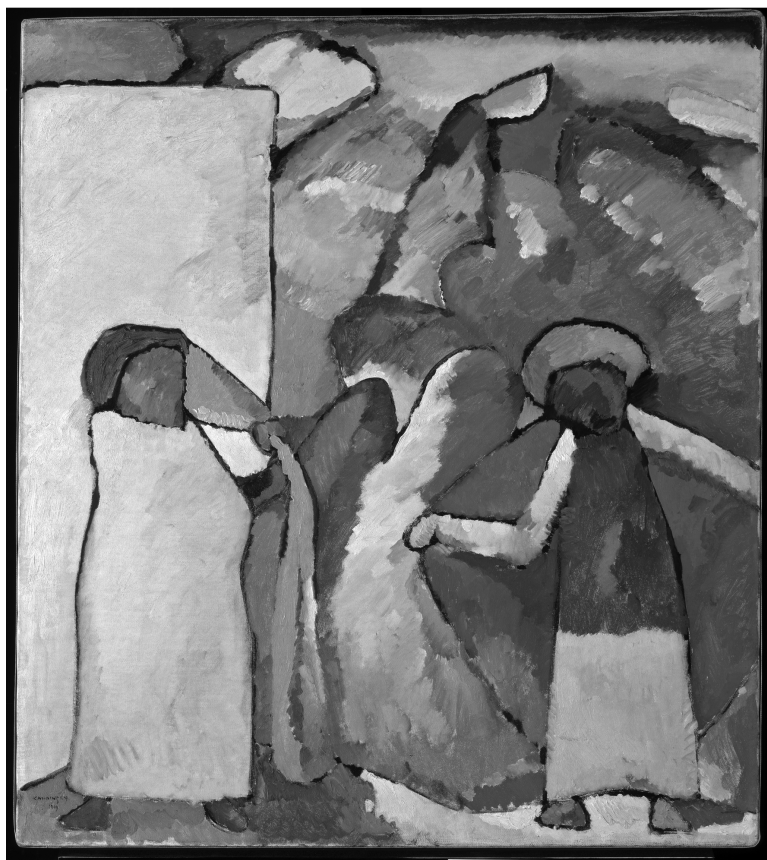
Илл. 1. Василий Кандинский. «Арабы I (Кладбище)» 1909, картон, масло, 71,5 x 98 см. Kunsthalle, Hamburg. © bpk-Bildagentur.



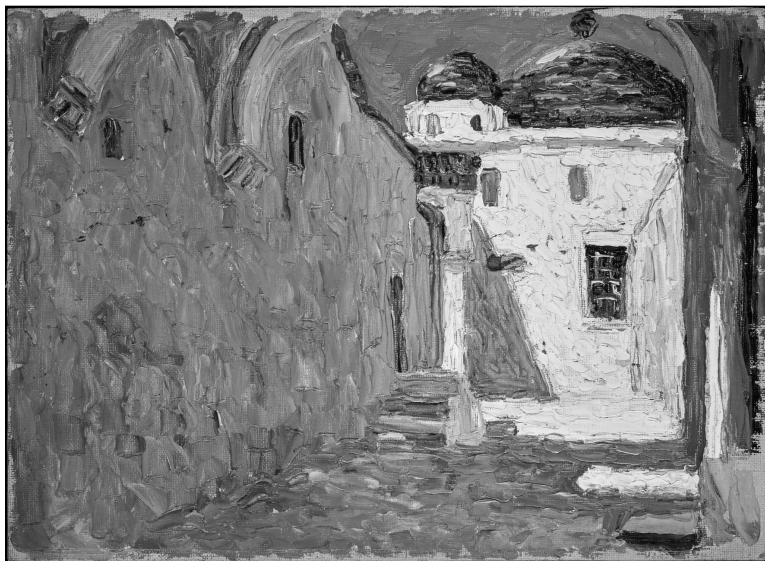
*Илл. 2. Габриэль Мюнтер. «Тунисская деревня» («Зауи Сиди Бель-Хассен, Тунис»), 1905, фотография, размеры неизвестны.
Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung, Munich*



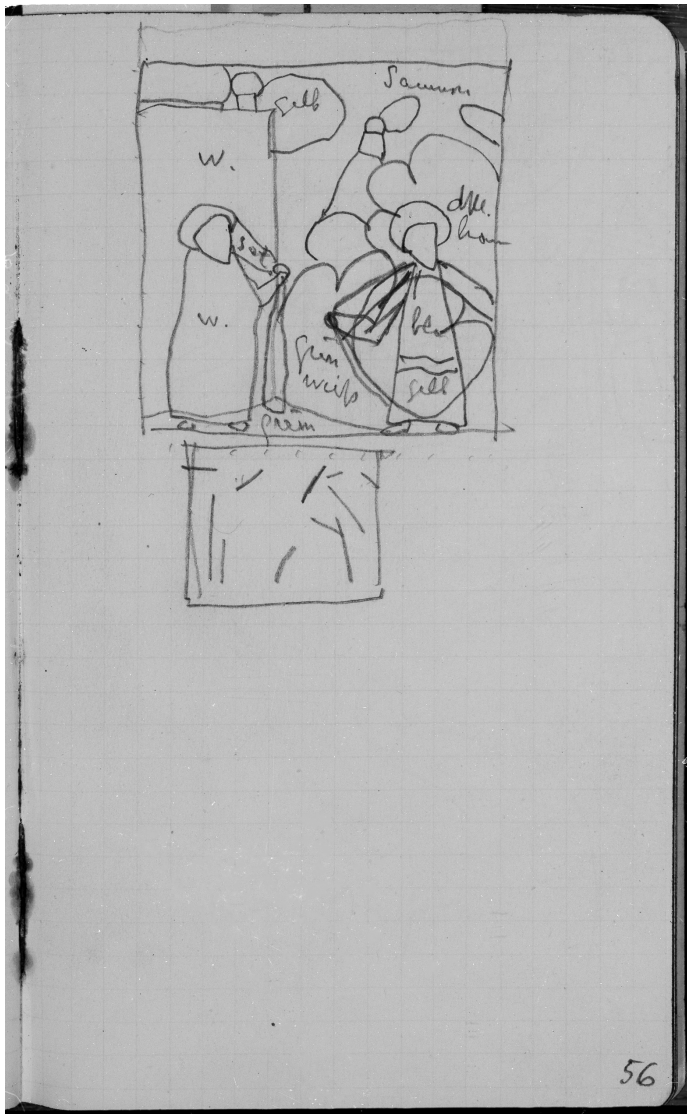
*Илл. 3. Габриэль Мюнтер. «Османское кладбище в Тунисе»,
1905, фотография, размеры неизвестны. Gabriele Münter und
Johannes Eichner Stiftung, Munich.*



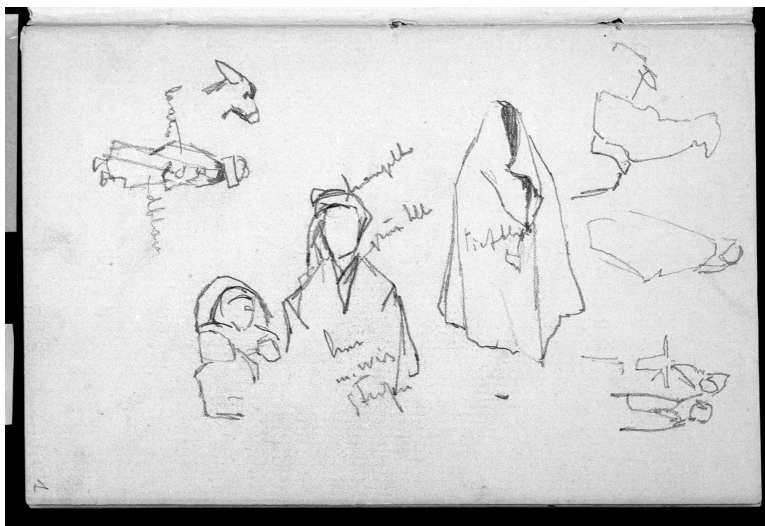
*Илл. 4. Василий Кандинский. «Импровизация 6 (Африканская)»
1909, холст, масло, 107 x 99,5 см. Städtische Galerie im
Lenbachhaus, Munich.*



Илл. 5. Василий Кандинский. «Улица в Тунисе (Гробницы беев)», 1905, холст, масло, 24 x 35 см. Centre Pompidou, Paris. © MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais.



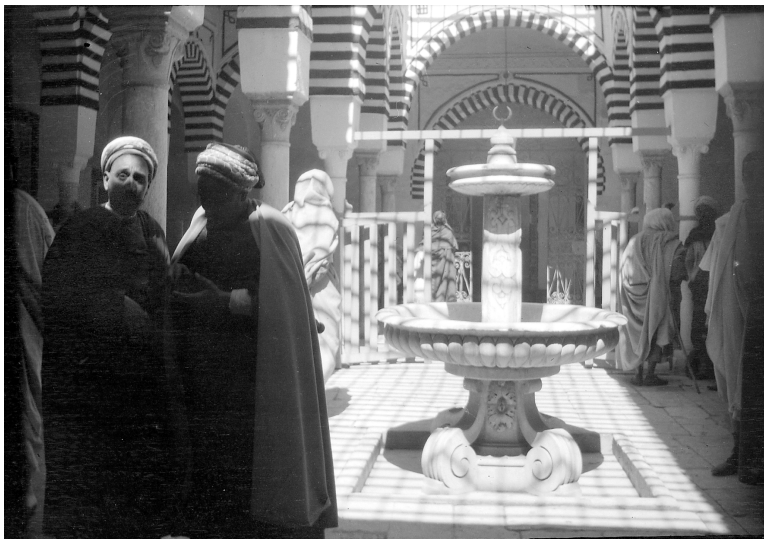
Илл. 6. Василий Кандинский. «Карандашный эскиз для Импро-
визации 6», возможно 1909, бумага, карандаш, 13,2 x 8,1 см.
Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich.



Илл. 7. Василий Кандинский. «Карандашные наброски фигур в костюмах», 1904—1905, бумага, карандаш, 16,6 x 11 см.
Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich.



Илл. 8. Василий Кандинский. «Карандашные наброски мужских и женских фигур», 1905, бумага, карандаш, 12 x 19,1 см. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich.



Илл. 9. Габриэль Мюнтер. «Двор мечети Дар эль Бей с традиционно одетыми посетителями», 1905, фотография, размеры неизвестны. Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung, Munich



Илл. 10. Василий Кандинский. «Восточное», 1909, картон, масло, 69,5 x 96,5 см. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich.



Илл. 11. Габриэль Мюнтер. «Трое темнокожих мужчин в элегантной одежде перед кафе», 1905, фотография, размеры неизвестны. Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung, Munich.



Илл. 12. Василий Кандинский. «Арабы III (Восточная сюита)», 1911, холст, масло, 106 x 158 см. National Gallery of Armenia, Yerevan. Alamy Stock Photo.