

ЛАДА БАЛАШОВА¹

В. В. КАНДИНСКИЙ И АНГЛИЙСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ 1900–1910-Х ГОДОВ. МАЛОИЗВЕСТНЫЕ СТРАНИЦЫ ТВОРЧЕСКОЙ БИОГРАФИИ МАСТЕРА

Абстракт

Статья посвящена малоизвестным в России фактам восприятия творчества Кандинского в Британии в 1900–1910-е годы. Рассматривая историю экспонирования работ Кандинского, а затем знакомство с его теорией через публикации Садлера, автор приходит к выводу, что интерес к творчеству мастера, его идеям проходил в контексте всеобщего национального увлечения проблематикой, поднимаемой художником в книге «О духовном в искусстве», — идеям синестезии, абстрактной живописи, ритма, психологии цвета. Многие из живописных экспериментов в британском искусстве проходили параллельно творчеству Кандинского, некоторые из них — под его влиянием, но и в том и другом случае это был лишь небольшой период, закончившийся 1920-ми годами.

Ключевые слова

Кандинский, Фрэнк Раттер, Майкл Садлер, Майкл Садлейр, Роджер Фрай, журнал «Ритм», журнал «Бласт», Ванесса Белл, группа «Блумсбери».

Кандинский и Англия. Данная тема, а также аспект ее рассмотрения, представляет особый интерес, поскольку вос-

¹ Лада Балашова - кандидат искусствоведения, приглашенный лектор университета Эссекса, Великобритания.

приятие эстетики и творчества мастера — своеобразное зеркало, в котором отражаются течения и идеи британского культурного сообщества того времени. В отличие от национально-русского искусства, о котором будет сказано ниже, творчество Кандинского воспринималось в ином контексте — в контексте современных поисков форм нового модернистского искусства, абстрактного искусства и духовности в искусстве.

1900-е годы в Британии характеризуются особым интересом к русской культуре. На протяжении всего XIX века, вплоть до англо-русской Антанты 1907 года, дипломатические отношения между Великобританией и Россией были неизменно враждебными. Но среди интеллигенции усиливалось увлечение как достижениями русской литературы — Толстого, Достоевского, Тургенева и Чехова, — так и русскими народными традициями. В литературных кругах важную роль в качестве переводчика Тургенева, Толстого, Достоевского и других играла Констанция Гарнетт. Она лично знала многих выдающихся писателей, и ее переводы оказали определяющее влияние на ключевых модернистских писателей, таких как Джозеф Конрад и Кэтрин Мэнсфилд. [1] Энтузиазм британской интеллигенции по отношению к русской живописи, музыке и танцу достиг своего пика в «моде на Россию» в 1910–1920-е годы. [2] Одним из направлений эдвардианской русофилии были прогрессивные интеллектуалы, очарованные культурой русского крестьянства с их народным искусством и религиозными обрядами. Первооткрывателем в этой области был Стефан Грэхем — влиятельный писатель-путешественник и романист, чьи книги — в том числе «Неоткрытая Россия» (1912) и «С русскими паломниками в Иерусалим» (1913) — во многом способствовали формированию образа русской крестьянской жизни как простой красоты и духовной целостности. [3] Если Грэхем прославлял духовность России, ее близость к Богу, утраченную западным христианским

миром, другую часть интеллигенции привлекало русское народное творчество. Стараниями кн. Марии Тенишевой в сотрудничестве с Фрэнком Раттером в 1908 году в лондонском Альберт Холле состоялась выставка, на которой была представлена «нео-русская» школа народного искусства с традиционными славянскими темами и ремеслами. [4] Сельская Россия стала для многих объектом новой антропологии, простота крестьянской жизни и ремесленные изделия из Талашкина резонировали британскому современному менталитету, увлечению сельской идиллией, идеями движения «искусств и ремесел». Наиболее влиятельным из всех, в особенности на модернистскую литературу, были *Ballets Russes*, впервые показанные в Великобритании в 1911 году. Эти лондонские спектакли, задуманные Сергеем Дягилевым, принесли с собой новые идеи представления, сценографии и художественного зрелища — ту форму синестезии, которая интересовала многих представителей культурной интеллигенции. [5]

Авангардную сторону русского изобразительного искусства впервые можно было увидеть в Великобритании в русской секции *Второй постимпрессионистской выставки* 1912 года, организованной арт-критиком *Bloomsbury Group* Роджером Фраем, в которую не были, однако, включены работы Кандинского. [6] Узкая подборка стран и художников, выбранных Фраем для выставки — «Англия, Франция, Россия», — не осталась незамеченной. Так, Руперт Брук, познакомившийся с Кандинским в Мюнхене в период изучения немецкого языка в январе-мае 1911 года, писал: «жаль, что комитет не смог включить работы Эрбсло, Явленского и Кандинского из Мюнхена, Пехштейна из Берлина и Кошки из Вены, которые пишут картины, по крайней мере, столь же хорошие и интересные, как и большинство из здесь представленных. Кандинский, в частности, является удивительным упущением, учитывая, что он выставялся в объединении художников ААА (*Ассоциация Объединенных худож-*

ников — *Allied Artists Association*) в Лондоне с 1909 года, и его теории более доступны, чем у большинства русских художников, потому что он пишет на немецком языке. Тем не менее, русский художник Борис Анреп, который сделал выбор от имени Фрая, возможно, находился под влиянием тенденции к более национальному типу русского искусства, что в определенной степени исключало русских художников, живущих и работающих в Германии». [7]

Ассоциация объединенных художников (AAA) — первая площадка экспонирования работ Кандинского, была создана в 1908 году ранним энтузиастом модернистского искусства в Англии Фрэнком Раттером, знаменитым британским критиком и куратором галерей и выставок. Цель *Ассоциации*, аналога парижского «Салона независимых», заключалась в том, чтобы художники могли «свободно представлять свои работы на суд общественности без вмешательства какого-либо посредника, будь то дилер или художник», что, в свою очередь, должно было облегчить доступ к экспонированию «прогрессивным» художникам, в том числе иностранным. Одновременно с выставками *Ассоциации* началось издание журнала *Art News* и первой арт-газеты в Великобритании — *The First Art Newspaper in the United Kingdom*. Первая международная выставка AAA 1908 года, проходившая в Роял Альберт Холле и состоявшая из 3000 работ, включала русскую секцию (искусство и ремесла), организованную с помощью Яна Холевински. В 1909 году на Второй выставке в Роял Альберт Холле демонстрировалось более 1000 работ, в основном британских художников, а также первые работы Василия Кандинского — две картины «Желтый и розовый» и «Зимний пейзаж» (обе 1909), по другим сведениям — «Пейзаж Мурнау с зеленым домом» (1908) и «Желтая скала» (1909) — и двенадцать ксилографий. [8] Работы Кандинского продолжали включаться в выставки AAA (за исключением 1912 года) до 1914 года, когда с началом войны большие выставки AAA прекратились, но небольшие экспозиции проходили

в галереях *Grafton Galleries* до 1920-го.

Через Фрэнка Раттера его друзья — Майкл Садлер и его сын Майкл Садлейр — познакомились с Кандинским. Они активно интересовались искусством — отец как коллекционер, а сын, недавний выпускник Оксфордского университета, как писатель для нового художественного журнала *Rhythm*. На момент встречи с Кандинским Майкл Садлер являлся президентом авангардной модернистской группы *The Leeds Arts Club*, основанной в 1903 году Альфредом Орейджем и объединившей радикальных художников, мыслителей, просветителей и писателей Великобритании. Группу отличала сильная склонность к культурным, политическим и теоретическим идеям, исходящим в то время из Германии. [9] За шесть месяцев до начала переписки с Кандинским Садлейр начал проявлять интерес к теориям цвета. В 1911 году на выставке AAA он купил шесть (по другим сведениям четыре) ксилографий Кандинского из его книги *Klänge*. В августе 1911 года Кандинский отправил Раттеру «16 небольших текстов» и описание *Klänge*: «„сочинения для сцены“, которые будут состоять из жеста (движение „танца“), цвета (движение живописи) и звука (музыкальное движение — это будет делать известный композитор Гартманн) по принципу чистого театра». [10] В ответе Раттер написал, что передал тексты Садлейру, «кто купил ксилографии», что послужило началом важной переписки между ними (переписка хранится в архиве музея *Tate Gallery*). 2 октября 1911 года Садлейр обратился к Кандинскому с просьбой о воспроизведении одной из ксилографией в ежеквартальном журнале *Rhythm*, охарактеризовав ее как «художественную революцию», имеющую огромное значение. [11] В письме от 6 октября Кандинский поблагодарил за пришедшее издание *Rhythm*, дав свое согласие на публикацию, одновременно выразив радость, «что так называемое движение модернистского искусства отражено в журнале и вызывает интерес в Англии. Мистер Брук из Кембриджа, — пи-

шет Кандинский, — также рассказал мне об этом прошлой зимой. Я предоставляю вам план-проспект художественного периодического издания, которое я основал. Первый номер должен появиться в январе. Также в этом месяце будет издана моя книга „О духовном в искусстве“. Я пришлю Вам копию. Пожалуйста, напишите о своих впечатлениях». [12]

В конце лета 1912 года Садлер предложил сыну посетить Кандинского, после чего последовало письмо с просьбой о встрече. Кандинский пригласил их в загородный домик недалеко от Мурнау. 16 августа 1912 года они провели приятный день, по рассказу Садлера, в оживленной беседе. В письме к жене на следующий день он описывает интерьер коттеджа и некоторые склонности Кандинского:

«Все очень просто. На стенах небольшие картины на стекле, очень яркие, религиозные сюжеты в основном — баварские крестьянские работы восемнадцатого века и написанные современником в Мурнау, работающего в традициях старого искусства, некоторые из них (мистические и в примитивном стиле) — самого Кандинского. Он испытывает восхищение и глубокое уважение к китайскому искусству и характеру. Склонен (хотя и вовсе не навязчиво) говорить о религиозных вещах и очень интересуется мистическими книгами и жизнями святых. У него был странный опыт исцеления верой». [13]

Поездка сцементировала дружбу Кандинского с Садлером. Используя свои личные связи с Василием Кандинским в Мюнхене, Садлер создал замечательную коллекцию экспрессионистского и абстрактно-экспрессионистского искусства того времени, когда такое искусство было либо неизвестно, либо отклонено в Лондоне даже известными пропагандистами модернизма, такими как Роджер Фрай. Наиболее значительным в его коллекции был «Фрагмент II для Композиции VII» (1912) Кандинского, которая демонстрировалась в Лидсе на выставке в Лидском клубе искусств в 1913 году. Садлер стал одним из первых, кто приобрел его

работы в Англии, с гордостью показывая их своим гостям в Лидсе, в том числе тогдашнему директору Национальной портретной галереи и одному из основателей журнала Берлингтон Чарлзу Джону Холмсу. [14]

Восхищение отца и сына его творчеством было высоко оценено художником, и в течение месяца Садлейр обеспечил себе права на перевод работы «О духовном в искусстве», полный вариант которого был опубликован в 1914 году.

Но наибольшую важность имели публикации Садлейра, предшествующие книге, — комментарии и обзор теории Кандинского, которые впервые познакомили английское художественное общество с идеями мастера. Журнал *Rhythm*, в котором было напечатано большинство из этих статей, был создан в 1910 году оксфордским другом Садлейра Джоном Марри с участием Садлейра. *Rhythm* проявлял особый интерес к русскому искусству и литературе — печатал эссе Вяч. Иванова «Театр будущего», прозу Леонида Андреева, рисунки и литографии Натальи Гончаровой, рецензии на постановки русских балетов Сергея Дягилева, рассказы, написанные в стиле Толстого и Достоевского. Однако в целом журнал проводил интернациональную художественную политику. Наравне с корреспондентом из России, которую представлял Михаил Ликиардопуло — литературный секретарь дирекции Московского Художественного театра, секретарь редакции журнала «Весы», один из ведущих участников кружка московских символистов 1900-х годов, в пятом выпуске журнала были перечислены корреспонденты из Парижа, Нью-Йорка, Мюнхена и Берлина. [15]

Интерес к русской культуре в среде британского модернизма на данном этапе во многом объяснялся растущим в Англии интересом к духовной эстетике, интересом, который вырос из различных источников, включая викторианскую моду на спиритизм, теософское движение начала века и негативную реакцию в некоторых кругах на эмпиризм. Включение русского изобразительного искусства, в том чис-

ле русского балета, определило позицию журнала *Rhythm* на переднем плане модернизма и способствовало продвижению журналом самобытной интерпретации постимпрессионизма, состоящего из англо-американских фовистов, шотландских колористов и русских художников — Гончаровой и Кандинского.

Ballets Russes предложили новый мощный эстетический опыт — синестезию. Синестезия становилась все более популярным явлением в начале XX века, о чем свидетельствует «Прометей» Александра Скрябина (1910), представленный самим Скрябиным в Британии, — композиция для фортепиано, оркестра, хора и клавира с подсветкой. И позже — «Абстрактная кинетическая коллажная живопись со Звуком или Свитком» (1914) Дункана Гранта, включавшая абстрактный узор из нарисованных прямоугольников на свитке бумаги, который просматривался через отверстие в освещенной коробке под звуки Адажио из Первого Бранденбургского концерта Баха. Именно на этой актуальной художественной проблематике останавливается и Садлейр в своем первом комментарии теории Кандинского в статье «Письма Винсента Ван Гога» в осеннем номере журнала *Rhythm* 1911 года. Рассматривая функцию цвета — у Ван Гога, который, как отмечает Садлейр, никогда не использовал цвет, чтобы «создать иллюзию», а скорее «передать более глубокий смысл»; у импрессионистов, которых он не был сторонником, их теории «намеренно разделенного» цвета, который «сливался бы в глазу с должного расстояния» [16]; фовистов, сохранивших целостность каждого цвета, — критик обращается к теории синестезии Кандинского. «Возможность слышать цвет, видеть звук, прикасаться к ритмам и так далее, — заключает он, — слишком системная теория, которую можно определить как простую идею: „цвет передает более непосредственно и тонко воззвание к душе, чем слова“». [17] При этом, как заканчивает Садлейр, «более глубокое значение» цвета должно быть

несомненным, но не сформулированным. В марте 1912 года в *Art News* Садлейр пишет: «я думаю, Кандинский склоняется к научному в некоторых своих теориях. Нормальное искусство не обязательно означает научное, и главной опасностью этой новой идеи — развитие формулы, по которой впечатления от картины будут как бы изготовлены по рецепту. Такая линия должна возбудить, такой цвет — успокоить». [18]

Основная статья Садлейра, посвященная анализу творчества Кандинского — «После Гогена», — появилась весной 1912 года. В самом названии Садлейр как бы продолжает идеи Кандинского, изложенные им в книге «О духовном в искусстве». По словам Кандинского, дух эпохи в начале XX века связан с духом «примитивов», поскольку художники обоих периодов стремились выразить «внутренние истины», не заботясь о «внешней форме». Но толкование Садлейром искусства Кандинского как продолжателя «неопримитивизма» Гогена опирается не только на теорию Кандинского, но и глубоко связано с теми процессами, которые происходили в немецком искусстве. Так, художники группы *Die Brücke*, для которых стиль примитива был некоторым социальным актом в искусстве — борьбой с консервативным сознанием в немецком искусстве, также использовали выразительные средства и примитива, и традиционной для Германии гравюры. *Der Blaue Reiter* (*Голубой всадник*) же в примитиве привлекали более мистические аспекты, особенно его связь с духовным и сверхъестественным, содержательная и образная чистота, отличающая его от современного мира материализма и духовного распада, говоря словами Кандинского. Это «мост в мир духа», как выразился Франц Марк. Целью выставок группы (декабрь, 1911, и весна, 1912) было подчеркнуть сходство различных подходов к созданию искусства, найти точки соприкосновения между примитивным и современным.

Души художников, утверждал Кандинский, в начале XX века выходят из «кошмара материализма», устремляясь в сторону «более тонких эмоций». Литература, музыка и искусство приближаются друг к другу с точки зрения «духовного развития», потому что «стремятся к абстрактному, нематериальному». Одна из первых теоретических дискуссий об абстрактном искусстве, книга была посвящена определению современного состояния духовности в искусстве. Напомним, музыка для Кандинского — «лучший учитель», потому что она раскрывает «это современное стремление к ритму в живописи, к математическому, абстрактному построению, к повторяющимся цветовым нотам, к созданию цвета в движении». Вторая половина книги, как известно, посвящена «психологической работе цвета», в которой Кандинский излагает свою теорию о том, что разные цвета создают разные психические эффекты, или «духовную вибрацию», и что разные формы имеют свою индивидуальную «духовную ценность». [19] «Из этой книги, — заключает Садлейр, — вытекают два основных утверждения. Первый — это фактически утверждение Пантеизма, что существует „что-то“ за внешними факторами, общими для природы и человечества. Именно так считал Вордсворт (знаменитый английский мыслитель-мистик XIX века, создавший основу британской натурфилософии), но он подходил к вопросу субъективно, довольствуясь описанием переживаний своего душевного общения с окружающей его природой. Новое же искусство, — по мнению Садлейра, — должно выступать в качестве посредника для других, гармонизировать внутренний *Klang* (Звук) внешней природы с человеческим, задача художника — предугадать и выявить общие основы, лежащие в основе обоих. Второе утверждение, — пишет критик, — естественно вытекает из первого. Искусство, которое видит своей целью выражение внутренней души людей и вещей, неизбежно будет отклоняться от внешних условностей формы и цвета. То есть это будет определено

не-натуралистично и анти-материалистично». [20]

Теория «внутреннего звука» Кандинского наряду с теорией цвета оказались полностью созвучны обсуждавшимся в тот период в Британии художественно-эстетическим идеям. Эстетика журнала *Rhythm* во многом зиждилась на чрезвычайно популярной в Англии в начале XX века философии Бергсона. Только за период 1909–1911 годов в британских журналах было опубликовано более 200 статей по его теории. [21] Как заявлял основатель журнала *Rhythm* Джон Миддлтон Марри в статье «Искусство и философия», модернизм «проникает под поверхность внешнего мира», указывая также на то, что главной целью журнала является распространение теорий Бергсона в Англии. [22]

Для многих модернистов идеи Бергсона послужили инспирирующим источником освобождения от традиционности мышления в поисках того, что Бергсон назвал «непосредственными данными сознания». Эстетические способности человечества, согласно Бергсону, доказывают, что мы можем получить доступ к своей интуиции или внутренней жизни, демонстрируя это на примере художника, который ощущает жизнь, «помещая себя внутрь объекта» и разрушая «барьер, который пространство ставит между ним и его моделью».

В анализе теории Кандинского Садлейр апеллирует к идеям, уже знакомым читателям по публикациям в *Rhythm* и другим изданиям, — бергсоновской философии, в частности, идее «импульса жизни», соединяющей искусство всех эпох, «не во внешней форме, а во внутреннем смысле». В своем обзоре Садлейр также остановился на иных утверждениях Кандинского, сближающего его с Бергсоном, — то, что художник в той или иной степени может «понять, что лежит в основе жизни, которая вдохновляет его» и «о современном стремлении к ритму в живописи». [23]

Последнее положение также не было уникальным для своего времени, когда термин «ритм» охватывал разнообразные художественные движения. Всего за несколько

недель до выхода первого номера журнала *Rhythm* Роджер Фрай писал в дискуссии о постимпрессионизме, что «ритм — это фундаментальное и жизненно важное качество живописи, как и всех искусств; представление — вторично по отношению к этому». [24]

Идея и терминология ритма были настолько распространены среди британских искусствоведов, что Д. МакКолл, хранитель *Tate Gallery*, разработал теорию классических и романтических ритмов для классификации искусства всех периодов. Обзоры «Постимпрессионистских выставок» Фрая привычно описывали работы Матисса с точки зрения ритма как поиски Матиссом «абстрактной гармонии линии, ритма». [25]

Арт-критик журнала *New Age* Хантли Картер (который во многом способствовал продвижению художников *Rhythm*) в своей книге «Новый дух в драматургии и искусстве» (1912) отмечает, что «огромное значение ритма в жизни уже начинает ощущаться». Ритм был одним из четырех «современных принципов» Картера наряду с «простотой, единством, непрерывностью», которые отличали, по его мнению, Московский Художественный театр и дягилевские балеты от современного театра в Лондоне и Париже. Одна из причин этого, по словам Картера, заключалась в том, что «русские сценографы» обнаружили, что «мистицизм» — это «определенная вещь, имеющая силу и жизнеспособность». [26]

В рецензии для журнала *The Egoist* Картер сравнивает книгу Кандинского с работой Клайва Белла «Искусство», опубликованной весной 1914 года. Учитывая восхищение Картера духовностью в искусстве и в частности русским искусством, неудивительно, что он отдает предпочтение Кандинскому, которого называл «духовным гармонистом», который верит, что «искусство проходит через мир как поток духа». [27]

По словам Фрэнка Раттера, ритм был «магическим сло-

вом того периода». Даже если «многочисленные попытки определить его были не очень убедительными», «каждый знал, что это значит». [28]

Однако рецензии на теории Кандинского не были однозначными. Так, Соломон Игл, рецензент журнала *New Statesman* оценил целеустремленность Кандинского, но все же назвал его картины «загадочными», потому что они напоминали ему «увеличенные фотографии бактерий», которые не убеждают в том, что его формы «действительно абстрактны». *The Saturday Review* отзывались о книге как чрезмерно интеллектуальной, запутанной, расплывчатой, оккультной и идеалистической; философской (хотя и во многом необоснованной), психологической и догматической. Рецензент *The Athenaeum* (вероятно, Джон Марри) похвалил классификацию цветов художника за исключением «зеленого», который Кандинский ассоциирует с «буржуазией» — самодовольной, инертной и ограниченной. [29]

Садлейр, критиковавший Кандинского за излишнюю научность в обзоре 1912 года, во введении к переводу 1914 года уже критикует художника за отсутствие ясности: «философия, особенно в руках немецкого писателя, представляет неисчерпаемые возможности для расплывчатого и высокопарного языка». [30] Возможно, своей критикой определенных моментов теории Кандинского Садлейр пытался говорить с точки зрения английского культурного менталитета, признавая ее сложность и споры, ею вызванные, тем самым в этой своеобразной форме пытаясь донести суть до английского читателя. В то же время критика обнажила исключительность ряда идей художника, обратив внимание на теорию и творчество Кандинского тех, которые смогли их оценить.

Фрэнк Раттер был одним из немногих рецензентов, однозначно оценивших книгу Кандинского как «наиболее ясное и аргументированное изложение целей абстрактной живописи, которая еще не была написана». [31] В 1913 году

после выставки ААА, Роджер Фрай напишет в своем обзоре для американского журнала *The Nation*: «на сегодняшний день лучшими картинами там мне показались три работы Кандинского», поскольку они имеют самую «определенную и глубокую выразительную силу». Это «чистая визуальная музыка», убеждающая «в возможности эмоционального выражения подобными абстрактными визуальными знаками». [32]

Когда в апреле 1914 года появилась полная английская версия «О духовном в искусстве», Кандинский, несмотря на определенную критику, тем не менее остался доволен результатом ее восприятия в британском художественном сообществе. В письме к Садлейру он писал: «для меня это постоянная радость знать, [что есть] такие друзья моего искусства в далекой Англии, как Вы и Ваш отец». [33]

Но репутация Кандинского в Лондоне укрепилась не только благодаря публикациям Садлейра, но и поддержке со стороны Фрая, несмотря на то что изначально он не включил Кандинского в русскую секцию *Второй Постимпрессионистской выставки*. 11 марта 1913 года Садлер написал Кандинскому: «Мистер Роджер Фрай гостил у нас и очень интересовался Вашими рисунками. Он спросил, не одолжу ли я их для выставки, которую он и некоторые друзья организуют на следующей неделе в Лондоне, и, конечно, я с радостью согласился». Таким образом, Кандинский был представлен на групповой выставке *Grafton Group* в галерее *Alpine Club Gallery* в марте 1913 года. [34] Фрай высоко отзывался о «визуальной музыке» Кандинского в 1913 году, работы мастера широко обсуждались после экспонирования на выставках в Лондоне в 1913-ом. [35]

В 1914 году выдержки из работы Кандинского «О духовном в искусстве» были напечатаны в журнале *Blast*. *Blast* — модернистский журнал вортицизма, основанный Уиндхемом Льюисом при содействии Эзры Паунда. Предтечей вортицистов, которые противостояли импрессионизму, вы-

ступил Рождер Фрай, проложивший им дорогу своими выставками 1910-го и 1912 годов. Своей целью журнал видел продвижение новых направлений в литературе и изобразительном искусстве. Несмотря на короткую жизнь — вышло только два выпуска журнала в 1914-ом и 1915 годах, *Blast* оказал мощное влияние на формирование и продвижение модернизма. Основные художники, на которых оказали в дальнейшем влияние идеи Кандинского, принадлежали кругу, ассоциирующегося с *Blast*. Среди художников-авангардистов, которые быстро отреагировали на идеи Кандинского, были Уиндхем Льюис¹ и Эдвард Уодсворт (оба учились в Мюнхене в 1906 году).

В первом номере журнала *Blast* (июнь, 1914) с манифестом вортицистов появился отзыв на книгу Кандинского художника-вортициста Эдварда Уодсворта, напечатанный рядом с изображением картины Уодсворта «Излучение» (1913). В своей рецензии Эдвард Уодсворт пишет: «эта книга является важнейшим вкладом в психологию современного искусства. Высокое положение автора как художника придает работе значительную ценность. Прекрасные художники, как правило, крайне неохотно или неспособны выражать свои идеи более чем одним средством. Однако г-н Кандинский — психолог и метафизик с редкой интуицией и вдохновенным энтузиазмом». [36] Для Льюиса именно ксилографии Кандинского и «оригинальное и резкое» использование цветовых сочетаний ставили его выше других художников-авангардистов. Льюис особенно ценил его идеи о несогласованных цветовых гармониях, подходящих для современной, более бурной эпохи, по его мнению. На том этапе также существовала тесная связь воззрений художника с духовным эволюционизмом Кандинского, о чем, в определенной степени, свидетельствует интерес

¹ <https://www.tate.org.uk/art/artists/wyndham-lewis-1502>

Льюиса к фэн шуй.

Проблематика цвета и формы, синестезии, ощущения и восприятия живописи, ее воздействия наиболее всего обсуждались в группе *Bloomsbury group*. Основным источником новых идей для художников группы стали постимпрессионисты, которые были представлены лондонской культурной общественности впервые на прославленной выставке, организованной Роджером Фраем, «Мане и постимпрессионисты» (*Grafton Galleries*, Лондон) в 1910 году, — работы Сезанна, Ван Гога и Матисса. Как говорила Ванесса Белл, художница группы, «выставка имела революционное значение, указав путь к внезапному освобождению». Творчество Ванессы Белл являет один из ярких примеров экспериментирования с цвето-эмоциональными характеристиками в абстрактной живописи, которые проходили в группе *Блумсбери*. [37] Эмоциональные качества выражены в ее живописи через нюансы тона и фактуры, а цвет меняет опыт различных форм.

«Большое восхищение цветом»: это было определяющим воспоминанием Ванессы Белл о напряженном периоде художественного эксперимента начала 1910-х годов. [38] По мнению искусствоведа Фрэнсис Сполдинг, в немалой степени на эксперименты с цветом художницы оказывала теория и работы Кандинского. [39] «Я полагаю, — писала художница, — что это было результатом попытки сначала превратить все в цвет». «Это, конечно, заставило меня склониться к разрушению прочности объектов». [40] В работе 1912 года «Пляж в Стадленд» интенсивный синий цвет передает сложный эмоциональный резонанс: синий цвет Санта-Айвса (расположенного на западном побережье Англии, в Корнуолле), пустоты и божественного света, одеяния Богородицы, с отголосками Пьеро Делла Франческа и Джотто и темой материнства как место «двойственности и потери». В 1914 году появилась первая чисто абстрактная работа художницы — «Абстрактная композиция», в которой ясно

прослеживается влияние идей Кандинского, как и в произведении другого художника группы Дункан Грант, его «Абстрактной кинетической коллажной живописи со звуком» 1914 года, ставшей важным этапом в развитии идей о цвете, музыке и абстракции.

Как отмечает Адриан Глю, самым специфическим, устойчивым, но наименее известным влиянием Кандинского среди британских художников того периода было на Джеймса Вуда. Этот художник восхищался Кандинским. В период обучения в 1909 году в парижской, а затем лондонской художественной школе *Percyval Tudor-Hart's* Вуд начал создавать свою теорию цвета, основанную во многом на теории Кандинского, в особенности на идее соответствия между цветом и музыкальным тоном. Как соавтор с К. Огденом и А. Ричардсом работы «Основы эстетики» (не опубликованной до 1922 года), Вуд писал о переживании и наслаждении искусством, включая концепцию синестезии. Как и Кандинский, Вуд и его соавторы приписывали эмоциям цветовые эффекты. Новаторская теория Василия Кандинского «О духовном в искусстве» (1912), где особое место уделялось цвету как «вибрации души», психологическому воздействию цветов, была созвучна взглядам Вуда, отраженным в его живописных работах, где корреспондирование цветов служит специфическим функциям, и изображение как бы вибрирует и резонирует за пределами холста. [41]

Одним из менее документированных влияний Кандинского на художников, согласно тому же исследователю, Адриану Глю, было на Спенсера Гора, участника *Второй Постимпрессионистской выставки* Роджера Фрая. В конце лета и осенью 1912 года он создал более двадцати полотен. Одно из них — *(Бобовое поле), 1912* — своего рода выражение долга перед Кандинским. Известно, что на данном этапе Гор разрабатывал собственную цветовую систему. Другом Гора, который непосредственно признавал влияние Кандинского, был Кристофер Невинсон. Во время обучения в Париже

в 1900-е годы, Невинсон сблизился с русским кругом художников, среди которых он был известен как Нивинский. По возвращении в Англию Невинсон заявил о радикальном изменении в своем творчестве: «я недоволен репрезентативной живописью. Меня, как и многих других, привлекает абстрактное искусство и цветовые гармонии Кандинского». [42]

Таким образом, обобщая сказанное, еще раз обратим внимание на то, что экспонирование первых работ Кандинского, а затем знакомство с его теорией в Британии, произошло в контексте всеобщего национального увлечения проблематикой, поднимаемой художником в книге «О духовном в искусстве». Идеи синестезии, духовной абстрактной живописи, «визуальной музыки», психологии цвета и ритма, «внутреннего звука» Кандинского появились в Британии во время кардинальных инноваций в использовании цвета в искусстве, в период поисков в создании цвето-эмоциональной живописи и цвето-формы. Многие из этих живописных экспериментов проходили параллельно творчеству Кандинского, некоторые из них — под его влиянием, но и в том и другом случае это был лишь небольшой период, закончившийся 1920-ми годами.

Ссылки

1. *Waddington, P.* Garnett, Constance Clara (1861–1946 // Oxford Dictionary of National Biography. Oxford: Oxford University Press, 2004); online edn, May 2007 [<http://www.oxforddnb.com/view/article/33332>, accessed 4 Jan. 2016].
2. *Maclean, C.* The Vogue for Russia. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015. P. 1.
3. See *Hughes, M.* Beyond Holy Russia: The Life and Times of Stephen Graham. Cambridge: Open Book Publishers, 2014.
4. *Hardiman, L.* Infantine Smudges of Paint... Infantine Rudeness of Soul: British Reception of Russian Art at the Allied Artists' Association, 1908–1911 // *A People Passing Rude*. Cambridge: Open Book Publishers, 2013). P. 133–147.
5. *Garafola, L.* Diaghilev's Ballet Russes. N.Y., Oxford: Oxford University Press, 1989. P.300–329, 133–147.

6. *Gruetzner-Robins, A.* Modern Art in Britain 1910 –1914. L.: Merrell, 1997. P. 105 –107.
7. *Brooke, R.* Cambridge Magazine (23 November 1912), 125–6 (30 November 1912). P. 158–159 // Post-Impressionists in England. L.: Routledge, 1988.
8. Allied Artists' Association (A.A.A.), [Grove Art Online](#)¹, retrieved from [Oxford Art Online](#)² (subscription site), 8 August 2008.
9. *Steele, T.* Alfred Orage and the Leeds Arts Club 1893–1923. Mitcham, Orage Press, 2009.
10. *Gruetzner-Robins, A.* Modern Art in Britain, 12. Kandinsky, Postcard to Rutter, 22 August 1911» // *Kandinsky, B.* Concerning the Spiritual in Art, appendix B, letter 1, 115.
11. Quoted in *Glew, A.* Blue Spiritual Sounds: Kandinsky and the Sadlers, 1911–16 // Burlington Magazine. 139. No. 1134 (1997). P. 602.
12. Kandinsky to Michael T. H. Sadler, 6 October 1911 // *Kandinsky, B.* Concerning the Spiritual in Art / Trans. Michael T. H. Sadler. L.: Tate, 2006), appendix B, letter 2, 115.
13. Quoted in *Glew, A.* «Blue Spiritual Sounds: Kandinsky and the Sadlers, 1911–16», Burlington Magazine, 139, no. 1134 (1997), 604
14. *Sadler, M.* The Avant-Garde in Interwar England. N.Y.: Oxford University.
15. See *Binckes, F.* Modernism, Magazines, and the British Avant-Garde: Reading Rhythm, 1910–1914 (Oxford: Oxford University Press, 2010).
16. *Sadler, M.T.H.* The Letters of Vincent Van Gogh // Rhythm. 1. No. 2. 1911. 19.
17. *Sadler, M.T.H.* Fauvism and a Fauve // Rhythm. 1. No. 1. 1911. P. 16.
18. *Sadler, M.T.H.* Kandinsky's Book on Art // Art News. 9 March 1912.
46. Quoted in *Glew, A.* Blue Spiritual Sounds: Kandinsky and the Sadlers, 1911–1916. Burlington Magazine. 139. No. 1134. 1997. P. 606.
19. *Kandinsky, W.* Concerning the Spiritual in Art / Trans. Michael T. H. Sadler. L.: Tate, 2006. P. 6, 7, 40, 41, 49, 56.
20. *Sadler, M.T.H.* After Gauguin // Rhythm. No.2. 1912. P. 30.
21. *Antliff, M.* Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1993.

¹ https://en.wikipedia.org/wiki/Grove_Dictionary_of_Art

² http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T001911?q=frank+rutter&source=oa_o_gao&source=oa_o_t118&source=oa_o_t234&source=oa_o_t4&search=quick&pos=5&_start=1#firsthit

22. Brooker, P. and Thacker, A. General Introduction // *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*. Oxford: Oxford University Press, 2009. P. 13.
23. *Sadler, M.T.H.* After Gauguin // *Rhythm*. 1. No. 4 (1912). P. 29.
24. *Fry, R.* Post Impressionism // *Fortnightly Review*. 95 (May 1911). P. 856—67 // *Post-Impressionists in England*. P. 174.
25. *MacCarthy, D.* The Post-Impressionists // *Manet and the Post-Impressionists* (1910); *Ross, R.* (?) A Post-Impressionist Exhibition: Matisse and Picasso *The Times* (4 October 1912), 9; *Konody, P.G.* *Observer* (16 July 1911). P. 7 // *Post-Impressionists in England*. 98. 363. P. 24.
26. *Carter, H.* *The New Spirit in Drama and Art*. L.: Frank Palmer, 1912. P. 4, 24, 25 (Reprint BiblioLife, 2016, 406 pages)
27. *Carter, H.* *New Books on Art* // *The Egoist*. 1. No. 12. 1914. P. 235, 236 // *Post-Impressionists in England*. P. 201.
28. *Rutter, F.* *Art in My Time*. L.: Rich & Cowan, 1933. P. 132.
29. *Eagle, S.* *Current Literature, Books in General* // *New Statesman*. 3. No. 56. 1914. P. 118; *Art's Enigma* // *Saturday Review* (15 August 1914). P. 203; *Kandinsky, W.* Concerning the Spiritual in Art, 76; *Murry, J.M.* (?) *The Art of Spiritual Harmony* // *The Athenaeum*. 4523 (1914), 24. Quoted // *Robins, G.* *Modern Art in Britain*, 134.
30. *Sadler, M.T.H.* Introduction // *Kandinsky, W.* Concerning the Spiritual in Art. P. XXVIII.
31. *Rutter, F.* *Round the Galleries: Twentieth Century Art* // *Sunday Times* (24 May 1914. Quoted // *Robins, G.* *Modern Art in Britain*. P. 134.
32. *Fry, R.* *The Allied Artists* // *The Nation*. 2 August 1913. P. 676—677 // *Post-Impressionists in England*. 1988. P. 459.
33. Quoted // *Glew, A.* *Blue Spiritual Sounds: Kandinsky and the Sadlers, 1911—16*. *Burlington Magazine*. 139. No. 1134. 1997. P. 609.
34. Michael E. Sadler to Kandinsky, 11 March 1913 // Michael Ernest Sadler Collection 8221/2/50, Tate Archive
35. *Gruetzner-Robins, A.* *Modern Art in Britain, 1910—1914*. L.: Merrell Holberton, 1997. P. 22.
36. *Wadsworth, E.* *Inner Necessity* // *Blast*. 1. 1914. P. 119.
37. See *Shone, R.* *The Art of Bloomsbury: Roger Fry, Vanessa Bell and Duncan Grant*, exhibition catalogue, Tate Gallery, L., 1999. P.160.
38. Vanessa Bell, letter to Roger Fry, 19 September 1923 // *Regina Marler* (ed.), *Selected Letters of Vanessa Bell, L. and N.Y.* 1994. P. 272.
39. *Spalding, F.* *Vanessa Bell*. L., 1983. P.116.
40. *Shone, R.* Introduction to *Vanessa Bell, 1879—1961, A Retrospective Exhibition*, exhibition catalogue, Davis and Long Company, New York

1980, p.3.

41. *Glew, A. Every Work of Art is a Child of its Time... // Tate Etc. Issue 7. Summer 2006. P. 5.*

42. *Glew, A. Every Work of Art is a Child of its Time... // Tate Et., Issue 7. Summer 2006. P. 7.*

Библиография

Binckes, F. Modernism, Magazines, and the British Avant-Garde: Reading Rhythm, 1910–1914. Oxford: Oxford University Press, 2010.

Brooker, P. and Thacker, A. General Introduction', in The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines. Oxford: Oxford University Press, 2009.

Bullen J. B., ed., Post-Impressionists in England (London: Routledge, 1988.

Glew, A. Blue Spiritual Sounds: Kandinsky and the Sadlers, 1911–16 // Burlington Magazineю 139. No. 1134. 1997. P. 600–615.

Glew, A. Every Work of Art is a Child of its Time... // Tate Et., Issue 7. Summer 2006.

Gruetzner-Robins, A. Modern Art in Britain 1910 –1914. L.: Merrell, 1997.

Kandinsky, W. Concerning the Spiritual in Art, trans. Michael T. H. Sadler. L.: Tate, 2006.

Maclean, C. The Vogue for Russia. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015.

Shone, R. The Art of Bloomsbury: Roger Fry, Vanessa Bell and Duncan Grant, exhibition catalogue, Tate Gallery, London 1999. P.160.

Allied Artists Association (A.A.A.)», [Grove Art Online](#)¹, retrieved from [Oxford Art Online](#)² (subscription site)

Rhythm. 1911–1912. (e-library, subscription site)

¹ https://en.wikipedia.org/wiki/Grove_Dictionary_of_Art

² http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T001911?q=frank+rutter&source=oao_gao&source=oao_t118&source=oao_t234&source=oao_t4&search=quick&pos=5&_start=1#firsthit