

УДК 75

РУССКИЙ АВАНГАРД НАЧАЛА XX ВЕКА И ОСОБЕННОСТИ ЕГО ПРОЯВЛЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ВАСИЛИЯ КАНДИНСКОГО

Полуэктова Надежда Александровна

студент

Томский государственный архитектурно-строительный университет
Томск

author@apriori-journal.ru

Аннотация. Рассматриваются предпосылки появления и особенности русского авангарда начала XX века и характеристики его проявления в творчестве Василия Кандинского.

Ключевые слова: авангардная живопись; абстракционизм; супрематизм; конструктивизм; кубофутуризм; биоморфная абстракция; Василий Кандинский.

RUSSIAN AVANT-GARDE OF THE EARLY 20th CENTURY AND FEATURES OF ITS MANIFESTATION IN THE WORKS OF WASSILY KANDINSKY

Poluektova Nadezhda Alexandrovna

student

Tomsk State University of Architecture and Building, Tomsk

Abstract. Preconditions of occurrence and features of Russian avant-garde of the early 20th century and the characteristics of its manifestations in the works of Wassily Kandinsky are considered.

Key words: avant-garde painting; Wassily Kandinsky; abstraction; Suprematism; Constructivism; Cubo; biomorphic abstraction.

ВВЕДЕНИЕ

Данная статья освещает тему «Русский авангард начала XX века и особенности его проявления в творчестве Василия Кандинского».

По нашему мнению, данная тема является достаточно актуальной. Во-первых, направление русского авангарда XX века явилось логическим продолжением всей истории живописи вообще. Во-вторых, само было настолько неординарным и новаторским явлением, что повлияло на развитие мировой живописи в целом.

Существенный вклад в изучение данного вопроса внесли такие авторы, как М. Герман, Е. Халь-Фонтен, Е.В. Сидорина. Н. Подземская, А. Глезин, А.К. Якимович и другие. Весьма информативны статьи сборника «Беспредметность и абстракция. Искусство авангарда 1910-1920-х годов» под редакцией Коваленко. Интересна трактовка процесса «распредмечивания» в статье Б.М. Соколова «Отделить цвета от вещей». Для понимания течения авангардизма весьма полезным оказались статьи из сборника «Русский авангард 1910-1920-х годов в европейском контексте». Историческая составляющая течения авангардизма и творчества В. Кандинского достоверно описана А. Глезиным и Н. Шенкар. К пониманию теории русского абстракционизма приводят работы Кандинского «О духовном в искусстве» и «Точка и линия на плоскости».

Целью данной работы является исследование особенностей русского авангарда в живописи начала XX века и его проявление в творчестве Василия Кандинского, знакового представителя этого направления.

В связи с поставленной целью автор данной работы ставит задачи рассмотреть причины возникновения русского авангардизма сквозь призму его истории, а также исследовать вопрос, каким же образом это течение проявилось в многогранном творчестве великого русского художника Василия Кандинского.

Данная работа не претендует на полноту исследования данной темы и требует дальнейшего изучения.

ГЛАВА I

РУССКИЙ АВАНГАРД В ЖИВОПИСИ XX ВЕКА

Все углубляющаяся всеобщая индустриализация и её тотальное воздействие на мир, природу и общество в целом, а также напряженная, сложная историческая обстановка в мире (1-я мировая война, революции в России) повлияли, конечно же, и на искусство (в частности, на живопись). В начале 10-х годов XX века в русской живописи появляется направление авангарда, которое оказало влияние на всё мировое искусство в целом.

Стремление бороться как за свободу в реальной жизни, так и за право свободно мыслить и чувствовать нашло отражение в этом мощном направлении в живописи. Мы, вслед за А. Глезером, предполагаем, что явление русского авангардизма настолько значительно, что, возможно, и все развитие живописи в России могло бы пойти другим путём, если бы не было заторможено тоталитарным режимом, установившим в России абсолютный контроль во всех областях жизни [1, с. 12].

Именно художники-авангардисты в России в первую очередь поддержали революции 1917 года. По словам Александра Глезера, «им, творцам новых форм и нового видения мира, казалось, что новой жизни понадобится и новое искусство» [1, с. 8]. Художникам, людям с творческим воображением и не с «местечковым», а глобальным мышлением, казалось, что революция открыла им неограниченные возможности для экспериментов в области живописи.

Течение русского авангарда было многогранно. В нем не было однообразия форм, идей и способов осмысливать жизнь, искусство и человека в искусстве. Среди направлений внутри данного течения можно выделить следующие: абстракционизм, супрематизм, конструктивизм и кубофутуризм. Среди всех авангардистов особенно выходят на передовые позиции Кандинский и Малевич, которые в 1918 году становятся главными художниками Петрограда. Эти так называемые «левые» художники занимались

оформлением всех революционных праздников, состояли в аппаратах управления государственных художественных институтов.

В 20-х годах художественная жизнь в Москве, Петрограде и во многих других городах России была бурной и насыщенной. В 20-х годах появились многочисленные объединения художников: УНОВИС (Учредители нового искусства) в Витебске, ОСТ (Общество станковистов) в Москве, Новое общество живописцев (НОЖ). Хотим обратить внимание на «говорящее», резкое сокращенное название общества – НОЖ, явно указывающее на революционность искусства, ломающего застарелые нормы и представления.

Свободное русское искусство было просто на взлёте. Вот только некоторые имена их представителей: Малевич, Кандинский, Татлин, Филонов, Шагал, Родченко, Попова, Лисицкий, Клюн, Лентулов и т.д. В их подходах к пониманию живописи и её предназначения были существенные различия. Тогда было принято не просто создавать художественные полотна, но и защищать новое искусство различными способами, такими как дискуссии, диспуты, манифесты и т.д.

В 1922 году академические художники-реалисты создали АХРР (Ассоциацию художников революционной России), выдвинув против авангардистов политические обвинения. Художники-академисты видели в авангардистском течении проявление кризиса буржуазного искусства и его распад.

Борьба АХРРа шла планомерно и многопланово. Политические обвинения, статьи в стиле политического доноса, различные комиссии по проверке работы художественных объединений, срыв выставок авангардистов. Кто-то из авангардистов, осознав создавшуюся ситуацию, покинул СССР (например, Кандинский и Шагал). В апреле 1932 года постановлением ЦК ВКПб ликвидируются все художественные объединения, а с ними и остатки свобод творческого мышления в живописи. Живописцы буквально загоняются в созданный Союз художников, где им запрещается творить в стиле авангардизма, выставлять подобные про-

изведения и преподавать теорию направления. Позволено же мыслить исключительно в рамках социалистического реализма. «Восстание свободы» в живописи было подавлено.

Разве можно говорить о естественной смерти русского авангарда? Он был просто подавлен и уничтожен. Только в 1988 году советским искусствоведам было разрешено писать статьи о русском авангарде.

Далее мы рассмотрим кризисы и противоречия в искусстве, способствующие возникновению авангардизма и вытекающие из них особенности этого течения: кризисы предметности, духовности, традиционных жанров, функционирования в обществе, кризис метода, натурального восприятия, приоритета содержания. А также проблемы взаимоотношения интуитивного и изобретённого, проблемы образного мышления. Будет рассмотрен вопрос взаимоотношения авангардизма и природы.

Появление беспредметной живописи не было разрушением искусства в целом, но был следствием его эволюционного развития. Как утверждает Вакар И.А., данное направление характеризуется «принципиальным отсутствием семантического поля». Он же указывает на два основных фактора возникновения беспредметного искусства: появление художников с новым восприятием и мышлением и ситуация в искусстве, названная им «летаргическим сном культуры, не ощущающей подземных толчков наступающего века» [2, с. 4].

Кандинский видел кризис современного искусства в его бездуховности. Он заявлял, что существующее искусство не даёт человеку возможности «питать» свою душу, и он смотрит на эту живопись «холодными глазами и полной безразличия душой» [2, с. 4].

На рубеже XIX-XX веков ярко заметен кризис традиционных жанров. Это выражается, во-первых, в отсутствии появления новых жанров. Искусство перестает развиваться, а значит, перестает жить. Это подобно тому, как языки (подобно латинскому) становятся мертвыми, если нет народа, который бы на них разговаривал. Данный факт можно рассмот-

реть как постепенную стагнацию и умирание искусства. Во-вторых, привычно-автоматическое использование жанра приводит к утрате их собственных, особенных точек зрения.

Кандинский, описывая современный выставочный салон, перечисляет многочисленный набор картин разной тематики, которые, однако, утомляют однообразием подходов и абсолютной бессодержательностью. По его мнению, художники просто заняты поиском сюжетов, не изображённых ранее на полотнах. Традиционное направление уже не будоражит душу, не заставляет её чувствовать и совершенствоваться.

Авангардисты считали, что функционирование искусства в обществе подошло к критической точке. Они считали, что искусство должно быть понятно любому члену общества, а не только его отдельным привилегированным группам. Участники кружка Ларионова провозгласили образцом творчества икону, лубок, вывеску и народную игрушку. Ими руководило как увлечение свежестью языка примитивных форм, так и стремление сделать искусство более понятным для простого народа. С точки зрения русского художника, само существование искусства бессмысленно, если оно необходимо лишь отдельной группе людей.

Больше всего на рубеже 19-20 веков проявился кризис метода. Распад привычного «большого стиля» способствовал появлению огромного количества стилистических манер. Искусство начинает жить и бурно развиваться. Ибо, как уже говорилось, что не развивается, то умирает.

Значительным симптомом кризиса является исчерпанность натурального восприятия. Существующие методы работы с натурой снижают роль художника до мастерового, который с документальной точностью передаёт все детали художественного объекта, пытаясь приблизиться к «дословному» запечатлению существующего мира. Например, Серов ругает свой «дрянной глаз», сравнивая его с фотоаппаратом, механическим и примитивным, специально стараясь совершить ошибку, исказив и

деформировав натуру. «Без ошибки какая пакость, что глядеть тошно», говорит он [2, с. 10].

Художники-символисты пытались удалиться от натуры, считая, что её легче интерпретировать, находясь от неё на определённом расстоянии. Эта интерпретация проявилась у постимпрессионистов, а в России у Врубеля, Серова и Борисова-Мусатова и явилась волевым выбором, а не хаотичным процессом.

Авангардисты этим уже свободно владеют и оперируют, оценивая данный процесс интерпретации и удаления с абсолютно положительной стороны. Узнаваемый стиль сравнивается с маской, закрывающей истинное лицо. Они считают, что замороженный, неизменяемый, одинаково узнаваемый стиль не является показателем органического единства личности. По мнению авангардистов художественные истины не зависят от стиля, сюжета, жанра и мотива, которые становятся только поводом для многообразия художественных возможностей.

Главным для авангардной живописи становится оригинальное решение формы, которая занимает место сюжета. Как высказался Ларионов о картинах Кандинского: «То, что они беспредметны, это вовсе не её [живописи] свойство, а это её сюжет» [2, с. 12]. Малевич также считал, что картина должна быть выдумана, а целью творчества является сама форма. При этом наиважнейшую роль играет манера исполнения.

Следовательно, форма не просто меняется местами с сюжетом. Форма как бы приравнивается по степени важности к сюжету. И, коротко говоря, форма сама становится содержанием. Малевич называет это беспредметностью или «самосодержанием». Кандинский, оценивая выставку произведений Эдуарда Мане, говорит, что его покорила «беспредметная любовь Мане к живописи ... беспредметная, как сила природы» [3, с. 320].

Проблемы взаимоотношения интуитивного и изобретённого очень важны для авангардистов. Можно сказать, что для них процесс мышления важнее зрительного восприятия. Однако нацеленность на мышле-

ние и изобретательство вовсе не уничтожает их интуитивное начало. Создавая свои произведения, они «рождают» что-то новое, часто сами не осознавая как этого явления, так и значения своих творений.

«Душевные вибрации» Кандинского, живописное видение Ларионова, введённые Родченко линии и точки в качестве самостоятельных живописных образов, перенос ритмичности природы в беспредметный супрематизм Малевича, обостренное чувство природы Гончаровой – всё говорит об их сложном художественном восприятии, способности к переживанию видимого мира новыми, беспредметными способами.

«Формализм» беспредметником являлся не продуктом игры их мозга, а результатом их личного жизненного опыта. Авангардистов волновала изменившаяся картина мира и их обновлённое зрение. При этом не имело значения, на что именно это было направлено. Образный мир не интересовал их.

Воспринимая в искусстве в первую очередь формальную сторону, они считали её не орудием, а как самой сущностью, способную порождать разнообразие смыслов. При этом главной воздействующей силой они считали цвет.

Перейдя к художественному «изобретению», авторы практически перестают писать с натуры. Реальность кажется им недостойной запечатления.

В XIX веке бурно развивается техника и промышленность, неизбежно вторгаясь в жизнь природы и деформируя её. Привычная картина мира разрушается. Параллельно с этими процессами изменяется и отношение к природе. Не будем отрицать отрицательное воздействие технического прогресса и на сознание художника. Это признавали даже современники. Малевич, например, соотносил движение от импрессионизма к супрематизму с развитием современной цивилизации. Художник перестает видеть в природе высшую ценность и чувствовать её божественность.

Однако, русские художники-беспредметники не только не разоблачали лживость реальности, наоборот, они признавались в своей любви к ней. Они считали, что именно в силу совершенства природы её бессмысленно и, более того, категорически нельзя копировать. Так, Малевич считал, что, пытаясь сделать произведение как можно более натуралистичным, мы просто умерщвляем природу.

Следовательно, художник-авангардист признаёт ценность и реальность природы. Но, относясь к ней с уважением, он отвергает её повторение или слепое копирование в художественном произведении.

Кандинский считал, что цели и средства природы и искусства абсолютно различны, а, значит, и одинаково сильны. Следовательно, можно сказать, что авангардист признаёт только две настоящие ценности: искусство и природу. Для авангардиста и одно, и другое первично, а, значит, и равноценно.

Для авангардиста искусство не мировое художественное наследие, не история искусства, не культура, не классика и не традиция. Искусство – некая чистая сущность, высшая сила. Она неизменна, всегда недостижима и необъяснима. То есть, по своей сути, она беспредметна.

ГЛАВА II

ОСОБЕННОСТИ РУССКОГО АВАНГАРДА В ТВОРЧЕСТВЕ ВАСИЛИЯ КАНДИНСКОГО

Этапы творческого пути Василия Кандинского и эволюция его живописи

Чтобы оценить особенности авангарда в живописи Кандинского, необходимо проследить его путь к абстракции. А для этого нам нужно рассмотреть кратко этапы его творческого пути, истоки своеобразия его живописи и её эволюцию.

Искать истоки особенностей творчества Кандинского следует уже в детском и юношеском периоде его жизни. Василий с детства занимался рисованием. Причем его приверженность к необычным цветовым соче-

таниям видна уже в первых детских работах. Как утверждает Елена Халь-Фонтэн, «Зрительная чувствительность ... у Кандинского с детства были особенно развиты» [4, с. 99].

По настоянию родителей Василий заканчивает юридический факультет Московского университета и становится доцентом юридического факультета, преподаёт и занимается наукой. Кандинский пишет определённое количество научных работ в разных областях (в юриспруденции, экономике, антропологии и т.д.).

В 1896 году Кандинский оставляет научную карьеру и решает посвятить себя живописи. На это решение повлияли: посещение выставки французских импрессионистов в Москве в 1895 году и впечатления от картины Клода Моне «Сток сена» и опера Рихарда Вагнера «Лоэнгрин».

Кандинский едет в Мюнхен, где обучается принципам построения композиции и учится работать с линией и формой в школе югославского художника Антона Ажбе. С 1900 года Кандинский учится в Мюнхенской академии художеств у Франца фон Штука, знаменитого мастера немецкого символизма и югендстиля. Для изучения формы самой по себе Кандинский целый год пишет исключительно в черно-белой гамме.

В этот же период Кандинский расстаётся со своей первой женой Анной Чемякиной и женится на художнице Габриель Мюнтер. Они путешествуют по Европе, занимаются живописью и принимают участие в выставках. В это время Кандинский пишет, в основном, пейзажи, а также картины на древнерусские, фольклорные темы.

В пейзажах этого периода присутствуют цветовые диссонансы, игра цветовых пятен и линий. Действительность начинает постепенно видоизменяться. Однако они ещё очень близки к натуре. («Ахтырка. Осень. Этюд» (1901); «Шлюз» (1901); «Старый город» (1902); «Синий всадник» (1903); «Кохель- пейзаж с поместьем» (1902); «Пляжные кресла в Голландии» (1904)).

Художника интересуют как приближённые фрагменты пространства, так и панорамные виды со взглядом издали и даже нередко сверху. К первой группе пейзажей принадлежат такие работы, как «Шлюз» (в двух вариантах) (1901), «Водопад» (1900), «Водопад» (1902), «Изар около Гроссхесселое» (1901). Ко второй – «На углу улицы» (1903), «Ахтырка. Осень» (1901), «Горный пейзаж с озером» (1902).

Городские пейзажи написаны по тем же композиционным принципам. Есть пейзажи с комбинированием панорамы с глубиной и детальным передним планом. Примером третьего вида композиций является картина «Старый город». Эта картина является ярким примером работ Кандинского, написанных по памяти. Город представлен скорее романтическим сном, чем чисто реальностью. Два источника – реальность и сон – вновь изображены Кандинским в картине «Синий всадник» (1903).

Интересует художника и мир русских былин и сказок. Под этим впечатлением он пишет ряд картин: «Русский всадник» (1902); «Русская красавица в пейзаже» (1904); «Золотой парус» (1903); «Воскресенье. Древняя Русь» (1904); «Русская сцена» (1904) и др.

Кандинский не только творил сам, но и был всегда прекрасным организатором, притягивающим к себе интеллектуальных и творческих людей. Так, в 1901 г. он основывает в Мюнхене художественное объединение «Фаланга» и школу, где сам же и преподаёт. За четыре года проходят двенадцать выставок живописцев этого объединения.

С 1908 года Кандинский с женой селятся в альпийском городке Мурнау в Баварии. Начинается период бурного поиска по творческому, организаторскому и теоретическому направлениям.

Кандинский участвует в выставках художественного объединения «Бубновый валет», публикует художественно-критические «Письма из Мюнхена» в журналах «Мир искусства» и «Аполлон» (1909). Основывает «Новое объединение художников, Мюнхен» (1909), «Синий всадник» (1911). Кандинский, будучи как творцом, так и учёном-логиком, при

исследовании свойств цвета, линии и композиции основывался на романтической теории цвета Гете и Филиппа Рунге, «югендстиле» и теософии Рудольфа Штайнера.

Живопись Кандинского в эти годы стремительно развивается. Какая эволюция от близких к натуре пейзажей «Дома в Мурнау на Обермаркт» (1908), «Вид Мурнау» (1908), «Мурнау. Деревенская улица» (1908) до сломанного пространства этюда под названием «Ущелье» (1914). От вполне предметной картины «Опушка леса» (1903) до такой абстрактной работы, как «Композиция VII» (1913). Хотя динамизм присущ всем картинам.

Занимается Кандинский и литературной деятельностью. В 1912 году публикуется его книга «О духовном в искусстве», которая стала теоретическим обоснованием абстракционизма. Также Кандинский пишет мемуары «Оглядываясь назад» (1913г.; в русском переводе название мемуаров – «Ступени»), сборник стихов «Звуки» (1913). Начинает работать над книгой «Точка и линия на плоскости».

С началом мировой войны Кандинский отправляется сначала в Швейцарию, а затем, расставшись с Габриэль, уезжает в Москву, где в 1917 году женится на Нине Андреевской.

Атмосфера кризисных лет революции не могла не повлиять на творчество Кандинского, которое становится все более противоречивым. Пишет полуабстракции, импрессионистические пейзажами и романтические фантазии. Усиление геометрии элементов абстракций имеет, как нам кажется, две причины: собственная эволюция живописи (более глубинное постижение внутренней сущности через внешнее упрощение) и авангардистско-художественная атмосфера Москвы того времени.

В России Кандинский пытается внести свой вклад в революционную эволюцию живописи для новой страны и создании преобразованной системы обучения. С 1918 по 1921 год сотрудничает с ИЗО Наркомпроса в области художественной педагогики. Преподаёт в московском Свомасе (Свободных Мастерских), а затем Вхутемасе, где составляет учебный

план, основанный на анализе цвета и формы, то есть развивающий идеи, высказанные в книге «О духовном в искусстве». Однако у него находятся много противников. В 1921 году Кандинский вынужден покинуть Москву.

Кандинский переезжает в Веймар (Германия), где возглавляет мастерскую настенной живописи. Он продолжает преподавать и развивать свои идеи. Теоретическая работа «Точка и линия на плоскости» явилась результатом аналитического изучения отдельных элементов картины. Также Кандинский много экспериментирует с цветом. В творчестве Кандинского появляются новые черты. Изменяется композиция картины. Отдельные геометрические элементы выступают на передний план. Изменяется палитра, она насыщается холодными цветами. Круг становится символом совершенной формы. Знаковой работой этого периода стала «Композиция VIII» (1923). Кандинский читает лекции, организует выставки в США, основывает вместе с Фейнингером, Клее и Явленским объединение «Синяя четверка».

Второй период Баухауса проходит в Дессау. «Желтое-Красное-Синее» (1925) – одна из знаковых работ этого периода. Круг Кандинский считает романтическим. Его интересует глубокая романтика, однако, не нежная и пасторальная, а с пылающим огнём внутри. Романтические идеи «гезамткунстверк» (синтеза искусств в одном произведении) вдохновляют его на создание сценической композиции «Желтый звук».

Работы Кандинского последних лет Баухауса полны легкости и юмора. Такова, например, картина «Причудливое» (1930), навевающая ассоциации с космосом и Египтом и наполненная сказочными символами.

В 1932 году национал-социалисты закрывают Баухаус. Кандинский с женой эмигрируют во Францию. Между 1926 и 1933 годами художник пишет множество акварелей и живописных работ.

В Париже абстрактная живопись не признаётся. Кандинского не принимает как публика, так и коллеги. Поэтому художник живет и работает уединенно. Это период, когда происходит последнее преобразова-

ние его живописной системы. Кандинский перестаёт использовать сочетания основных цветов. Начинает работать с неяркими, тонкими цветовыми нюансами. На первый план выходят новые, биоморфные элементы. Энергия, движение и жизнь переполняют картины картины «Небесно-голубое»(1940), «Сложное-простое»(1939), «Пестрый ансамбль»(1938) и др.

При помощи абстракции он создаёт рядом с «реальным» новый мир, подчиняющийся законам космоса. Это – мир искусства. Кандинский до самого конца не усомнился в своем «внутреннем мире», мире образов, где абстракция не была самоцелью, а язык форм «мертворожденным»; они возникали из воли к содержательности и жизненности.

Характерные особенности авангарда и их выражение в творчестве Кандинского

Знаковые черты авангарда в России логически вытекают из причин его возникновения и попыток преодоления кризисов, о которых мы говорили ранее: беспредметность; духовное, философское содержание течения; стремление сделать искусство более понятным любому человеку; стилевое многоязычие; удаление от натуры с целью её интерпретации; приоритет формы над содержанием; союз изобретательства и интуиции; любовь к природе и, как следствие, отказ от её слепого копирования; признание только двух настоящих ценностей: природы и искусства. Все это характерно и для живописи Кандинского. Итак, рассмотрим данные особенности творчества Кандинского немного подробнее.

Весь творческий путь Кандинского есть путь от предметности к абстракции. Е.В. Сидорина называет Кандинского творческим лидером, освобождающим от «пут» предметной изобразительности» [5, с. 65].

Духовное содержание является абсолютным центром мысли Кандинского об искусстве. Это мы видим, в частности, по его знаковой работе «Духовное в искусстве». Кандинский считает, что материалистиче-

ский взгляд на природу и содержание произведения мешает художнику постигнуть суть. Художественное произведение должно создавать новую реальность, животворящее начало которой – Дух.

Искусство Кандинского до такой степени духовно и полно философским содержанием, что его «часто ассоциируют с теософскими и антропософскими учениями начала 20 века» [6, с. 300]. В частности, с «Тайной Доктриной» Елены Блаватской.

Стилевое многообразие работ Кандинского выражается как в широком спектре художественных направлений (в том числе, конечно, течений авангардизма), в стиле которых он работал, так и непосредственно в эволюционных этапах творчества художника. То есть, развитие шло как «горизонтально», так и вглубь. От природы к абстракции. От внешнего к внутреннему. От наблюдения к анализу. От хаотичного подхода к интуитивно-аналитическому. Перечислим лишь некоторые направления, которые за свой эволюционный путь прошел художник. Импрессионистические работы, полуабстракции, абстракции с преобладанием геометрических элементов, биоморфные абстракции.

Удаляясь от натуры с целью её интерпретации, Кандинский движется от вполне естественно-природных пейзажей и фольклорных предметных работ к произведениям натурным, но по памяти, а далее - к абстрактной живописи.

Форма у Кандинского постепенно становится на место сюжета. Она становится «самосодержанием». Это не только проявляется в живописи Кандинского, но и обосновывается в его многочисленных теоретических работах.

Пожалуй, такая черта авангардизма, как союз изобретательства и интуитивного начала, нагляднее всего проявляется у Кандинского в его подходе к серии таких произведений, как Композиции и Импровизации.

Импровизации пишутся почти мгновенно, выливая на холсте какие-то глубинные настроения, подсознательно «схваченную» суть предмета.

Изобретательство же проявляется как нельзя более явно в работе над Композициями. Множество набросков. Применение им же [Кандинским] сформулированных теоретических законов композиции, теории цвета, теории компонентов на довольно длительном этапе теоретической и практической подготовки к созданию Композиций. Кандинский пытается сблизить точный анализ с интуитивным подходом. Он, человек двух миров (науки и искусства), пытается объединить науку и ощущения.

Примером для него является теория музыки. Чтобы ни изображало музыкальное произведение, значение звуков самих по себе никто никогда не оспаривал. Однако, в отличие от ситуации с музыкой, Кандинскому пришлось доказывать самоценность красок, линий и форм. Что он и попытался сделать в своих теоретических работах и художественных произведениях.

Как и все авангардисты, Кандинский относится к природе, как к совершенству. Он считает невозможным её копирование. При всяком копировании уничтожается внутренняя суть.

Природа велика и непознаваема. Однако, для Кандинского так же велико искусство. Создание художественного произведения, так же как и создание самой природы, Кандинский считает равновеликими актами творения одного уровня.

Итак, искусство, по мнению Кандинского и других представителей русского авангарда, – это беспредметная сущность, недостижимая и необъяснимая, равная по своей значимости природе.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, каковы же последствия авангардного художественного восприятия для искусства и человека? Авангардисты изменили структуру произведения искусства. Разрушив образ, они сделали невозможным передачу смысла на доступном обычному зрителю естественном языке. При этом природу и искусство они считают равноценными.

Последствия этого для искусства оказались просто огромными. Были пересмотрены все присущие искусству ранее значения и функции. Во-первых, искусство перестало быть воплощением обычных жизненных ценностей. Во-вторых, этика перестаёт быть субъектом осмысления и воздействия. Этика и искусство становятся двумя совершенно разными, не связанными между собой областями. Моральная оценка состояния мира и человека не является задачей искусства. Соответственно, ошибались советские критики, пытавшиеся оценить живопись авангарда как трагическую реакцию художника на разрушение идеала. Ни социальной критики, ни проблемы разрушения идеала в работах авангардистов нет.

Третье следствие. Искусство становится безличностным. Художники-авангардисты не вкладывают неповторимые особенности своей личности в свои произведения. Они пытаются отрешиться от личного ради познания искусства как истины.

Переоценить Василия Кандинского, гениального художника и великого теоретика авангардной живописи, и его художественное наследие невозможно. Кажется, что его личность, как и вся его жизнь и творчество, представляют собой союз почти несоединимого. Его энергия, логика, научный стиль мышления, любовь к музыке, всепоглощающая любовь к искусству, способность творить и одновременно выдвигать теории, давая им при этом стройное, неопровержимое обоснование – весь этот симбиоз просто поражает. Нам кажется, что величие личности Василия Кандинского только ещё предстоит осознать. Впрочем, как и значение его творчества вместе с его теоретическими работами.

Список использованных источников

1. Глезер А. Современное русское искусство. Москва-Нью-Йорк: Третья волна, 1993. 528 с.
2. Вакар И.А. В поисках утраченного смысла. Кризис предметного искусства и выход к «абстрактному содержанию» // Беспредметность и абстракция. Искусство авангарда 1910-1920-х годов. М.: Наука, 2011. 630 с.
3. Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства: В 2 т. М.: Гилея, 2001. Т. 1.
4. Халь-Фонтен Е. О пути Кандинского к абстракции // Беспредметность и абстракция. Искусство авангарда 1910-1920-х годов. М.: Наука, 2011. 630 с.
5. Сидорина Е.В. Предметное.Беспредметное // Беспредметность и абстракция. Искусство авангарда 1910-1920-х годов. М.: Наука, 2011. 630 с.
6. Якимович А.К. Двадцатый век. Искусство. Культура. Картина мира: От импрессионизма до классического авангарда. М.: Издательский дом Искусство, 2003. 491с.
7. Батракова С.П. Искусство и утопия: Из истории западной живописи и архитектуры XX в. М.: Наука, 1990. 304 с.
8. Кандинский В.В. О духовном в искусстве. М.: Архимед, 1992. 108 с.
9. Кандинский В.В. Точка и линия на плоскости. СПб.: Азбука, 2001. 554 с.
10. Русский авангард 1910-1920-х годов в европейском контексте. М.: Наука, 2000. 310 с.