

Философические письма. Русско-европейский диалог. 2025. Т. 8, № 1. С. 181–209.

Philosophical Letters. Russian and European Dialogue. 2025. Vol. 8, no. 1. P. 181–209.

Научная статья / Original article

УДК 1(091)

doi:10.17323/2658-5413-2025-8-1-181-209

ВАСИЛИЙ КАНДИНСКИЙ И РУССКАЯ РЕЛИГИОЗНАЯ ФИЛОСОФИЯ ЕГО ВРЕМЕНИ

Алексей Павлович Козырев
Философский факультет
Московского государственного
университета имени М. В. Ломоносова,
Москва, Россия, a.kozyrev@bk.ru



 **Аннотация.** В статье рассматриваются творческая биография и творческие манифесты художника В. В. Кандинского (прежде всего «О духовном искусстве», «Ступени. Текст художника») в контексте «нового религиозного сознания» и идеи «Третьего Завета». Показывается, что его художественно-эстетические взгляды находятся в русле религиозного сознания русского модерна. Отмечается общность духовно-инициатического опыта Кандинского и С. Н. Булгакова, с которым он был соучеником А. И. Чупрова на кафедре политической экономики и статистики в Московском университете, интуиции, связанные со сходным восприятием времени и перспективы, у Кандинского и священника П. А. Флоренского, с которым они вместе работали во ВХУТЕМАСе, представления Кандинского об истине и реальности, которые резонируют идеям С. Л. Франка. Рассматриваются идеи Кандинского о конструкции и композиции, которые могли оказать влияние на Флоренского.

© Козырев А. П., 2025



Ключевые слова: Кандинский, христианство, Третий Завет, внутренняя необходимость, «Пестрая жизнь», обратная перспектива, истина, конструкция и композиция, ГАХН, ВХУТЕМАС



Ссылка для цитирования: Козырев А. П. Василий Кандинский и русская религиозная философия его времени // *Философические письма. Русско-европейский диалог*. 2025. Т. 8, № 1. С. 181–209. doi:10.17323/2658-5413-2025-8-1-181-209.

Memory of Culture

WASSILY KANDINSKY AND RUSSIAN RELIGIOUS PHILOSOPHY OF HIS TIME

Alexey P. Kozyrev

Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University,
Moscow, Russia, a.kozyrev@bk.ru



Abstract. The article examines the creative biography and creative manifestos of the artist V. V. Kandinsky (primarily, “On Spiritual Art,” “Steps. The Artist’s Text”) in the context of the “new religious consciousness” and the idea of the “Third Testament.” It is shown that his artistic and aesthetic views are in line with the religious consciousness of Russian Art Nouveau. It notes the common spiritual and initiatory experience of Kandinsky and S. N. Bulgakov, with whom he was a classmate of A. I. Chuprov at the Department of Political Economy and Statistics at Moscow University, intuitions associated with a similar perception of time and perspective in Kandinsky and priest P. A. Florensky, with whom they worked together at VKHUTEMAS, Kandinsky’s ideas about truth and reality, which resonate with the ideas of S. L. Frank. Kandinsky’s ideas about design and composition, which could have influenced Florensky, are considered.



Keywords: Kandinsky, Christianity, Third Testament, inner necessity, “Motley Life”, reverse perspective, truth, construction and composition, GAKHN, VKHUTEMAS



For citation: Kozyrev, A. P. (2025) “Wassily Kandinsky and Russian Religious Philosophy of his Time,” *Philosophical Letters. Russian and European Dialogue*, 8(1), pp. 181–209. (In Russ.). doi:10.17323/2658-5413-2025-8-1-181-209.

Христианство. Третье откровение / Границы мирского и священного

Время Кандинского вошло в историю русской мысли под названием эпохи «нового религиозного сознания». Это время поисков нового мировоззрения: церковное христианство начинает казаться «узким» путем, интеллигенция ищет мировоззрения, в котором было бы оправдано многое из того, что отвергается аскетическим христианством, — пол, социальность, человеческое тело, семья, построенная на любви и сексуальном влечении, а не на узах церковного брака. В то же время, это эпоха, суть которой хорошо отражается названием книги Юрия Николаева (псевдоним фрейлины императрицы Александры Федоровны Юлии Николаевны Данзас (см.: [Niqueux, 2020])) «В поисках за Богом». В то же время отказ от внешних форм церковности не отменяет поиск глубинных форм внутреннего переживания Духа. Причем эти переживания происходят «около церковных стен», сохраняется интерес к монастырю и монашеству, ведь Достоевский ездил вместе с Владимиром Соловьевым в Оптину пустынь и встречался с оптинским старцем Амвросием, чтобы написать своего старца Зосиму в «Братьях Карамазовых», а Лев Толстой, отвергавший большинство церковных догматов и отлученный от православной церкви в 1902 году, навещал свою сестру Марию, игуменью Шамординского монастыря, и, уйдя из Ясной поляны, тоже приехал в Оптину. Однако этот интерес выходил далеко за ограду монастыря. Для интеллигенции гораздо более привлекательным было «светское богословие» Алексея Хомякова, Федора Достоевского и Владимира Соловьева. А интерес к глубинной церковной традиции сочетается с живым интересом к сектам хлыстов, скопцов, духоборов, народному православию, находящемуся в поисках невидимого града и Белого царства (художником, в наибольшей степени испытывавшим влияние таких исканий, которые часто сопровождались далекими географическими экспедициями на Восток, был Николай Рерих). «Новое религиозное сознание» включало в себя и ожидание новых откровений, новой фазы религиозной жизни, которая превращает человека из раба и наемника в сына Бога, освобождает его и дает ему особые харизматические дары. Выражением этой религиозной идеологии становятся Санкт-Петербургские религиозно-философские собрания (1901–1903), а затем Религиозно-философские общества, возникающие в Москве, Петербурге, Киеве и других городах Империи. На одном из первых заседаний Санкт-Петербургского РФО философ Сергей Аскольдов пророчил:

После ветхого и нового завета должен осуществиться третий завет, в котором земля и плоть найдут свое освящение. Кроме этого исторического обоснования



Василий Васильевич Кандинский (1866–1944)

вания неохристианских ожиданий они имеют и чисто идеологический базис в идее троичности Бога. Третья ипостась Св. Духа не имела еще своего специального откровения в истории, как остальные две. В ее грядущем обнаружении надо ждать осуществления идеологического религиозного синтеза правды, исходящей от Отца и от Сына, представляющейся для человеческого ума, как две несовместимые истины, тезис и антитезис.

[Аскольдов, 2009, с. 40]

В основе идеологии «Третьего Завета», предвещающего наступление Царства Святого Духа, третьей ипостаси Святой Троицы, после Царства Отца (Ветхий Завет) и Сына (Новый Завет), лежит учение калабрийского монаха Иоахима Флорского (1132–1202) [Sers, 2003, p. 126–127], отвергнутое католической церковью, но оказавшее немалое влияние на культуру позднего средневековья, например, на Данте. В русской культуре появление темы «Третьего Завета» знаменует собой приход религиозной культуры модерна. Под влиянием идей Я. Бёме и Ф. фон Баадера о «Третьем Завете» упоминает в своих черновиках Владимир Соловьев. «Третий Завет» — так называет свою мистическую рукопись нижегородская журналистка Анна Шмидт, считающая себя небесной Маргаритой, воплощенной в ее лице Церкви. Николай Бердяев ставил ее

рядом с женщинами-мистиками католической традиции, например, св. Терезой Авильской. Ее встреча в 1900 году с Соловьевым, и даже обмен письмами, были свидетельством того, что подобного рода ожидания были достаточно распространены в культуре и создавали своего рода электрическое поле, где творчество гения было подобно молнии и разрядом тока высокого напряжения. Причем это могло происходить в самых разных областях творческой жизни — поэзии, литературе, живописи, философии. Состояние перехода к третьему эону мировой истории предполагает преодоление грани между миром и клиром, между паствой и священниками, преодоление неравенства имущественного, но не отменяет существование различий в дарах духовных. Филипп Серс отмечает, что такой переход от профанного к священному предполагает в первую очередь смену видения, «взгляд сверху», подобно тому, как Кандинский описывает это в первом стихотворении «Холмы» сборника «Звуки» («Klänge»): «Все это я видел сверху, и прошу также и вас взглянуть тем же взглядом, сверху» [Серс, 2004, с. 217]. Смена оптики тут сродни изменениям, которые происходят в системе пространственных отношений в китайской или персидской миниатюре, или православной иконе.

Деятели «нового религиозного сознания» по-разному относились к опыту церковной традиции, Мережковский и Гиппиус создавали свою домашнюю церковь, гротескно и кощунственно пародируемые таинствами, Розанов искал решения в сфере пола и брака, Бердяев грезил о новой христианской общественности, напоминая подчас революционный кружок. В то же время Кандинский не был искателем особо изощренных модернистских религиозных практик. По словам его жены, Кандинский был верующим человеком, но церковные службы они посещали только по праздникам. Он отказался стать членом Антропософского общества, которое было основано в Москве в 1913 году, его раздражало, когда его называли антропософом [Kandinsky N., 1987, p. 235–237]. В то же время он являлся членом Московского религиозно-философского общества памяти Владимира Соловьева [Литературные объединения, 2004], объединявшего по преимуществу московскую христианскую общественность. Общество отличалось гораздо большей лояльностью к традиционному православию, чем аналогичное петербургское общество.

В первом, немецком, варианте книга «Ступени», (Kandinsky: 1901–1913. Berlin: Der Sturm, 1913) имеет заглавие «Rückblicke» («Воспоминания», или «Взгляд назад»). Кандинский говорит о христианском искусстве, которое «скрывает в себе элементы, необходимые для приятия “третьего” Откровения, Откровения Духа» [Кандинский, 2008]. В «Ступенях» художник уподобляет развитие искусства эволюции морали от Ветхого к Новому Завету. Новые

истины не уничтожают прежние, они являются их органическим развитием, подобны вспышкам новых звезд на небосводе. Меняется что-то на уровне формы:

Библейские законы морали, выраженные в простых, как бы элементарно-геометрических формулах, — не убивай, не прелюбодействуй — получают в следующем (христианском) периоде как бы более гнутые, волнистые границы: их примитивная геометричность уступает место менее точному внешне, свободному контуру. Недозволенным признается не только чисто материальный проступок, но и действие внутреннее, еще не вышедшее из пределов нематериальности.

[Кандинский, 1918, с. 48–49]

Идея преемственности вдохновляет Кандинского и в религии, и в искусстве. В первом, немецком, варианте Кандинский продолжает предыдущую цитату: «Разве Новый Завет был бы возможен без Ветхого? Разве наша эпоха, стоящая на пороге “третьего” откровения, была бы мыслима без второго?» [Кандинский, 2008]. Так и в морали, и в искусстве: «переоценка ценностей», смена «внешнего, жесткого действия на внутреннее, гибкое», «внутренняя одухотворенность» ведет к обретению той самой «внутренней необходимости», которая станет важнейшим эстетическим принципом Кандинского.

Развитие не предполагает отмену предшествующего, беспредметность не отменяет предметное искусство, и это делает новое искусство не абстрактным, но в подлинном смысле конкретным:

...развитие состоит во внезапных вспышках, подобных молнии, из взрывов, подобных «букету» фейерверка, разрывающемуся высоко в небе и рассыпающему вокруг себя разноцветные звезды. Эти вспышки в ослепительном свете вырывают из мрака новые перспективы, новые истины, являющиеся, однако, в основе своей ничем иным, как органическим развитием, органическим ростом прежних истин, которые не уничтожаются этими новыми истинами, а продолжают свою необходимую и творческую жизнь, как это неотъемлемо свойственно каждой истине и каждой мудрости.

[Кандинский, 1918, с. 47–48]

Можно сравнить эти идеи Кандинского с заветными мыслями Флоренского, для которого непрерывность созданной Новым временем картины мира сменяется на прерывность, дискретность мироздания. Принцип «из ничего

ничто не возникает» отменен. Новое возникает «из ничего» и это вполне сродни библейской картине мира.

Стяжание Святого Духа является неотъемлемой частью православной аскезы, монашеского делания. На заре XX века духовность становится темой философских рефлексий, испытывающих на себе влияния католического модернизма и реформационной теологии. Николай Бердяев, впитавший широкий спектр идей европейской внесистемной философии от Якова Бёме до Леона Блуа и Гюисманса, а также русского славянофильства и анархизма, будет настаивать на внерациональном постижении духа. В книге «Философия свободного духа» (1927) (французский перевод книги под названием «*Esprit et liberté. Essai de philosophie chrétienne*» выходит в свет в 1933 году, то есть в год переезда Кандинского в Париж) философ настаивает на том, что у нас имеется внутренний духовный опыт, который и является единственным источником познания Духа:

Рациональная метафизика духа невозможна. Жизнь раскрывается лишь в опыте. Дух есть жизнь, а не предмет, и потому он познается лишь в конкретном опыте, в опыте духовной жизни, в изживании судьбы. В познании духа субъект и объект не противостоят друг другу, нет объективации. Познающий дух и есть познаваемый дух. Духовная жизнь не есть предмет познания, она есть и самое познание духовной жизни. Жизнь открывается лишь самой жизни. Познание жизни есть сама жизнь.

[Бердяев, 1994, с. 26–27]

Сходны с этим утверждением и формулировки художника: «Жизнь духовная, которой часть и один из могучих двигателей есть искусство, есть движение сложное, но определенное и способное принять выражение в простой формуле: вперед и вверх. Это движение есть путь познания. Оно может принять разные формы, но всегда в основе его остается тот же внутренний смысл, та же цель» [Кандинский, 2020, с. 11–12]. В этом познании участвуют разные формы человеческой деятельности, а не только разные формы искусств. Принципиальным для Кандинского является тезис о единстве религии, философии и науки, веры, разума и опыта, который отстаивал в своих работах Владимир Соловьев, задавший своего рода парадигму для культуры Серебряного века, внутри которой формировался Кандинский как художник. Так, в третьей, незавершенной, русской редакции трактата «О духовном в искусстве» (1919–1921), Кандинский пишет: «...становится все более возможным углубление в отдельные явления искусства, в отдельные искусства, сливающиеся в общее

искусство, как общую духовную область, часть всеобщей духовной области — искусство, наука, мораль, религия, философия» [Кандинский, 2020, с. 276].

В. В. Кандинский и С. Л. Франк

Показательна полемика Кандинского с С. Л. Франком, философом-интуитивистом, с которым они сотрудничали в Государственной академии художественных наук (ГАХН) в послереволюционные годы. В докладе «Роль искусства в позитивных науках», сделанном в ГАХНе 30 августа 1921 года, Франк утверждал, что «наука, подходя к явлениям мира и исследуя их, обыкновенно их обедняет, расчленяет, превращает в мертвое и рассматривает отдельные части» [Подземская, 2017, с. 70]. Кандинский же через два дня ответил Франку в прочитанном на заседании Научно-художественной комиссии докладе «Основные элементы живописи»: «Ему [Франку] кажется, что наука, исследуя человека, должна его мертвить. Но можно подойти и к человеку, как к живому человеку, и к картине, как к живому существу...» [Подземская, 2017, с. 70–71]. Для художника наука скорее воскрешает, чем мертвит, и наука об искусстве здесь не исключение, — подходя к картине, она должна стать на ту же точку зрения, на которую становится наука, подходя к явлениям мира. И мир, и произведение искусства являются живыми организмами, и сам мир может быть рассмотрен как произведение искусства. Здесь требуется холистский, целостный, а не разделяющий, аналитический подход. В такой позиции отчетливо прослеживается влияние органицизма Гёте и Шеллинга, который разделял с Кандинским его коллега по ГАХНу А. К. Габричевский.

К возможной полемике с Франком можно отнести и фрагмент «Ступеней», где Кандинский сравнивает процесс познания истины с медленно двигающейся улиткой, оставляющей за собой след, к которому постоянно прилипают «близорукие души». В своей магистерской диссертации «Предмет знания» (1915), представляющей собой серьезное обобщение принципов гносеологии интуитивизма, Франк полагал, что в основе познания лежит непостижимое, которое является гносеологическим коррелятом самой реальности. Непостижимым как мир в целом, так и каждый конкретный предмет знания, поскольку ему предлежит некий X, включающий в себя все многообразие контекстных связей этого предмета, которое не может быть постигнуто рациональным путем. Возможно, отождествление непостижимого с X как-то связано с открытием В. Рентгеном в 1895 году лучей, непонятных и неизвестных, которые обнаружили, когда физик ставил опыты по ускорению электронов. Он назвал их X-лучи, с тех пор они получили наименование рентгеновских. Не исключено, что именно рентгеновские X-лучи становятся метафорой непостижимого у

Франка. Реальность для него — это айсберг, большая часть которого находится под водой.

Кандинский же предлагает более динамическую и процессуальную концепцию постижения истины:

Только со временем и в постепенности уяснилось мне, что «истина» как вообще, так и в искусстве в частности, не есть какой-то X, т. е. не есть вечно не полно познаваемая, но все же недвижно стоящая величина, но что эта величина способна к движению и находится в постоянном медленном движении. Мне она вдруг представилась похожей на медленнодвигающуюся улитку, повидимости будто бы едва сползающую с прежнего места и оставляющую за собой клейкую полосу, к которой прилипают близорукие души. И здесь я заметил это важное обстоятельство сначала в искусстве, и лишь позже я увидел, что и в этом случае тот же закон управляет и другими областями жизни. Это движение истины чрезвычайно сложно: ложное становится истинным, истинное ложным, некоторые части отпадают, как скорлупа спадает с ореха, время шлифует эту скорлупу, почему эта скорлупа принимается некоторыми за орех, почему эту скорлупу одаряют жизнью ореха, и, пока дерутся из-за этой скорлупы, орех катится дальше, новая истина падает как с неба и кажется в своей бесконечной высоте такой точной, крепкой и твердой, что некоторые влезают по ней, как по деревянному шесту, неограниченно веря, что на этот раз они достигнут самого неба... пока она не сломится и вместе с тем все лезшие по ней верующие не посыпятся с нее, как лягушки в болото, в безнадежную муть.

[Кандинский, 1918, 45–47]

Сознательно или нет, но Кандинский воспроизводит здесь восходящую к И.-В. Гёте метафору ореха и скорлупы, которая присутствует в полемике Гёте со скептицизмом в науке, в частности, со швейцарским естествоиспытателем Альбрехтом фон Галлером.

Однако Франк выступал для Кандинского не только оппонентом, но и в определенной степени единомышленником, поскольку его методу художественного познания был свойствен и психологизм, и интуитивистский подход. Около 1920 года, в третьей русской редакции трактата «О духовном в искусстве», Кандинский сформулировал по сути интуитивистский принцип художественного творения:

...теоретические соображения и приемы не могут быть единственным источником произведения. Особенно же в поисках новых средств выражения для

нового содержания и специально во время первых потуг этого содержания еще неясное «желание» художника требует того элемента бессознательности, который назывался то «чувством», то «вдохновением», то «интуицией».

[Кандинский, 2020, с. 391]

Конечно, речь здесь не идет о прямом влиянии Франка. И Франк, и Кандинский погружены в «дух времени», в котором «психологизм», против которого решительно выступают феноменологи, остается весьма силен. Говоря о «вибрациях», «настроении», под которым художник понимает «облеченные в формы природы душевные состояния», Кандинский близок идеям Т. Липпса, который сравнивает человеческую душу с системой струн, а настроения с музыкальными тонами и определенными ритмами, и вводит понятие «душевного резонанса» (см.: [Подземская, 2017, с. 53]).

В. В. Кандинский и С. Н. Булгаков

Важным фактором в интеллектуальной биографии Кандинского является его общение с философом, социологом, богословом Сергеем Булгаковым, прошедшим впечатляющий путь «от марксизма к идеализму», а затем к православному богословию. Они познакомились в Московском университете, где хоть и на разных курсах обучались на юридическом факультете, Кандинский — в 1885–1893 годах (около трех лет он провел в отпуске, который он взял для поправки расстроенного здоровья (см.: [Шумихин, 1983, с. 338])), а Булгаков — в 1890–1894, имея общего научного руководителя по кафедре политической экономии и статистики профессора А. И. Чупрова (1842–1908). Опубликованные фрагменты писем ученика к своему учителю полны неподдельной преданности и любви и были написаны в период жизненного выбора (см.: [Шумихин, 1983, с. 340–344]). Затянувшаяся учеба Кандинского была вызвана, вероятно, не только ослабленным здоровьем, но и отказом от испытания по истории римского права, что могло быть следствием неприятия реакционных профессоров или солидарности с одним из отчисленных студентов. Кандинский сам признавал свое сочувствие борьбе студентов с ущемлением университетских свобод, вызванным принятием консервативного университетского устава 1885 года, однако о его прямом участии в студенческих волнениях 1889 года сведений до нас не дошло (см.: [Кандинский, 1918, с. 15–16; Шумихин, 1983, с. 338; Азаров, 2010, с. 32–33; Hermann, 2016, с. 41–44]). И Кандинский, и Булгаков по окончании курса были оставлены для подготовки к профессорскому званию (обращение А. И. Чупрова в юридический факультет Императорского Московского университета от 22 мая 1893 года об оставлении

при Университете окончившего курс с дипломом первой степени В. В. Кандинского: см.: [Шумихин, 1983, с. 339]).

В предисловии к каталогу выставки своих работ 1902–1912 годов Кандинский писал, что до 30 лет он считал необходимым бороться со своей любовью к живописи, поскольку ему «казалось, что сегодня для русского искусства — невольная роскошь», однако вскоре вера в «целебность социальной науки и абсолютную достоверность позитивистских методов сильно пошатнулась» [Кандинский, 2008]. Кандинский в 1893 году был принят в действительные члены Юридического общества при Московском университете, выбрал темой своих научных исследований теорию заработной платы и для изучения вопроса в 1895 году поступил на работу в типографию Кушнерева. В архивном фонде А. И. Чупрова сохранился реферат Кандинского, датированный 1893 годом и посвященный разбору брошюры «Le minimum de salaire et l'encyclique Rerum Novarum» (Минимальная зарплата и энциклика Rerum Novarum), содержащей доклад вице-президента Брюссельского общества социальной экономии Себастьяна Никотра на 1-м католическом конгрессе социальных наук 1892 года в Генуе. Считается, что эта энциклика Льва XIII от 15 мая 1891 года («Однажды пробуждено желание нового...») положила начало социальной доктрине католической церкви, она была откликом католической церкви на поднимающееся в США и Европе рабочее движение (см.: [Шумихин, 1983, с. 338]). В 1898 году Булгаков женится на Елене Ивановне Токмаковой, дочери чае- и кофепромышленника Ивана Федоровича Токмакова, в начале 1880-х годов переехавшего из Кяхты в Крым из-за туберкулеза, его мать Мария Алексеевна в девичестве носила фамилию Кандинская и приходилась троюродной бабушкой художнику, племянники Виктор и Василий Кандинский гостили в его имении Олейз в Крыму. Таким образом, между Кандинским и Булгаковым и их женами сложились отношения свойственников. Как отмечает Филипп Серс, художник продолжал общение с четой Булгаковых и их детьми после переезда в Париж из Мюнхена в 1933 году [Sers, 2015, p. 302], где священник Сергей Булгаков, высланный из Советской России в 1922 году по постановлению ОГПУ, оказался в 1925 году. Близка их духовная биография: если Кандинский до 30 лет считает, что его призванием является социальная работа, и сознательно подавляет в себе художественный дар, то Булгаков отрекается от своей детской веры (он сын священника и потомок священников в шестом поколении), уходит из Орловского духовного училища в Елецкую гимназию, заканчивает Московский университет, уезжает в Германию, где общается с представителями социал-демократии, и примерно до 30-летнего возраста считает себя атеистом и марксистом. Интересен и некоторый параллелизм в описании духовного пробуждения. Кан-

динский в «Ступенях» описывает девять переживаний, лежащих в основе его духовного опыта. Первое переживание — это «солнечная запись», назовем ее так словами Владимира Эрна, описание солнечного заката в Москве:

Солнце уже низко и достигло той своей высшей силы, к которой оно стремилось весь день, которой оно весь день ожидало. Не долго продолжается эта картина: еще несколько минут, и солнечный свет становится красноватым от напряжения, все краснее, сначала холодного красного тона, а потом все теплее. Солнце плавит всю Москву в один кусок, звучащий как туба, сильной рукой потрясающий всю душу. Нет, не это красное единство — лучший московский час. Он только последний аккорд симфонии, развивающей в каждом тоне высшую жизнь, заставляющей звучать всю Москву подобно *fortissimo* огромного оркестра. Розовые, лиловые, белые, синие, голубые, фиштакковые, пламенно-красные дома, церкви — всякая из них как отдельная песнь — бешено-зеленая трава, низко гудящие деревья, или на тысячу ладов поющих снег, или *allegretto* голых веток и сучьев, красное, жесткое, непоколебимое, молчаливое кольцо кремлевской стены, а над нею, все превышая собою, подобная торжествующему крику забывшего весь мир аллилуйя, белая, длинная, стройно-серьезная черта Ивана Великого. И на его длинной, в вечной тоске по небу напряженной, вытянутой шее — золотая глава купола, являющая собою, среди других золотых, серебряных, пестрых звезд обступивших ее куполов, Солнце Москвы.

[Кандинский, 1918, с. 12–13]

Аналогичный опыт описывает и Булгаков в «Свете Невечернем», во фрагменте «Зовы и встречи». Это тоже первый (из трех им пережитых и описанных, нельзя не вспомнить «три свидания» с Софией Владимира Соловьева!) опыт, и он также касается закатного Солнца, но уже в предгорьях Кавказа:

Вечерело. Ехали южною степью, овейные благоуханием медовых трав и сена, озолоченные багрянцем благостного заката. В дали синели уже ближние кавказские горы. Впервые видел я их. И вперя жадные взоры в открывавшиеся горы, впивая в себя свет и воздух, внимал я откровению природы. Душа давно привыкла с тупою, молчаливою болью в природе видеть лишь мертвую пустыню под покрывалом красоты, как под обманчивой маской; помимо собственного сознания, она не мирилась с природой без Бога. И вдруг в тот час заволновалась, зарадовалась, задрожала душа: а если есть... если не пустыня, не ложь, не маска, не смерть, но Он, благой и любящий Отец, Его риза, Его любовь... Сердце колотилось под звуки стучавшего поезда, и мы неслись к этому

договавшему золоту и к этим сизым горам. И я снова старался поймать мелькнувшую мысль, задержать сверкнувшую радость...

[Булгаков, 1917, с. 7]

Отметим, что следующей будет для Булгакова встреча с Сикстинской Мадонной в Дрездене, а для Кандинского переживания солнечного заката в Москве дополнятся прослушиванием оперы Вагнера в Байройте, то есть и тот и другой опыт возникнет при соприкосновении с произведением искусства. Можно ли предположить, что Булгаков, выпустивший в свет свою книгу в год революции, в 1917 год, знал текст «Ступеней» Кандинского, увидевший свет в 1918 году? Вряд ли. Однако общий поколенческий опыт не отменяет и возможности сходного духовного опыта и духовных переживаний.

Кандинский не забывал о своем однокашнике. В его библиотеке сохранилось отдельное издание статьи Булгакова «Интеллигенция и религия» (1908). Б. М. Соколов — исследователь творчества художника, подробно проанализировавший его религиозный контекст, — отмечает: «Сравнение текста Булгакова со статьями Кандинского 1910-х годов и с “социальными” образами книги “О духовном в искусстве” показывает их близость» [Соколов, 2016, с. 51]. Кандинский планирует привлечь Булгакова к совместной работе, он пишет своему немецкому другу Францу Марку, с которым готовит альманах «Синий всадник», 1 сентября 1911 года: «Мы включим что-то и о русском религиозном движении, в котором участвуют все слои общества. Для этого у меня есть мой прежний коллега проф. Булгаков (из Москвы, специалист по национальной экономике и один из глубочайших знатоков религиозной жизни). Теософов нужно упомянуть кратко и сильно (по возможности, со статистикой)» [Соколов, 2016, с. 51].

Булгаков упоминает Кандинского в статье «Труп красоты», написанной в 1914 году после посещения галереи С. И. Щукина в Москве, где были выставлены работы Матисса, Гогена, Сезанна, Ренуара и Пикассо. Булгаков видит в творчестве Пикассо «религиозное искушение», «испытание веры», «демонизм». Художнику «ведомы ритмы красоты, явлен ее лик», но «он видит ее пакостно, рисует клеветнически». Духовный характер искусства может выражаться не только в присутствии святого духа, но и его противоположности. В сноске к статье встречается упоминание книги Кандинского: «Вопрос о новых путях искусства очень интересно и содержательно трактуется в работе художника *W. Kandinsky* “Ueber das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei”, München, 1912. Мысли В. В. Кандинского, при всей их философской незавершенности и потому некоторой неясности и недоговоренности, заслуживают внимания» [Булгаков, 1918, с. 49].

Кандинский дарил Булгакову свои сочинения. В библиотеке свящ. Павла Флоренского (в значительной степени утраченной) сохранилось упомянутое в «Труппе красоты» немецкое издание книги Кандинского, подаренной Сергею Булгакову с дарственной надписью «Сергею Николаевичу Булгакову в знак глубокого уважения. Кандинский» [Андроник (Трубачев), 2018, с. 259]. Булгаков передал Флоренскому принадлежащий ему экземпляр, но также в библиотеке Флоренского было и более позднее издание Кандинского «Ступени. Текст художника» (1918).

Регула Цвален, подробно проанализировавшая интеллектуальные и духовные параллели, связывающие философа и художника, пишет: «Центральная роль человека в “антропокосмологии” Булгакова напоминает понимание Кандинским художника, который создает космос, “новый мир” из хаоса, потому что “создание произведения — это создание мира”. “Новый мир” Кандинского также не возникает *ex nihilo*, а возникает из “органической силы”, из “принципа внутренней необходимости”. По Кандинскому, искусство — это “средство выражения духовной жизни художника”» [Zwahlen, 2018, S. 696].

В. В. Кандинский и Павел Флоренский

Если с Булгаковым Кандинский сотрудничает и общается как с университетским товарищем, а затем и родственником, то знакомство с Павлом Флоренским могло произойти вокруг РФО памяти Соловьева и скорее всего уже после возвращения в Москву из Мюнхена в 1915 году. Флоренский читает тексты Кандинского, Кандинский не мог пройти мимо «Столпа и утверждения Истины», изданной в расширенном виде магистерской диссертации по богословию Флоренского, а после революции 1917 года они пересекаются во ВХУТЕМАСе. В 1915–1921 годах Кандинский жил в Долгом переулке, 8, недалеко от Зубовской площади, запечатленной им на одной из его московских картин. Доходный дом был выстроен художником и принадлежал ему, он сам расписал подъезд и сделал себе квартиру на шестом этаже, соединявшуюся с мастерской в угловой башне дома [Андроник (Трубачев), 2018, с. 445]. По соседству, в том же переулке, в доме 16 в 1915 году в новом доходном доме купили квартиру переехавшие из Тифлиса мать, сестры и брат Флоренского (сейчас там расположен музей Флоренского). Неизвестно, бывали ли они друг у друга, но близость из московских адресов символична.

Нельзя не обратить внимание на сходство «инициатического опыта» погружения в народную среду, наблюдения за народной жизнью, которого они переживают в достаточно юном возрасте, но в разное время (Кандинский был на 17 лет старше Флоренского). Для Кандинского — это путешествие по Во-



Павел Александрович Флоренский (1882–1937)

логодской губернии от Вологды в Усть-Сысольск и далее в Коми к народу зырян в 1889 году, описанное им в «Ступенях»; для Флоренского — это летние каникулярные месяцы, проведенные в 1905–1908 годах под Нерехтой, в Костромской губернии, в селе Толпыгине, у друга по Духовной академии Сергея Троицкого.

Опыт, описанный Кандинским, был приобретен еще задолго до того, как он принимает решение стать художником, в разгар его учебы в Московском университете. Важно отметить, что суть этого описания может быть выражена принципом «обратной перспективы». Говоря о посещении крестьянской избы, он пишет:

Тут я выучился не глядеть на картину со стороны, а самому возвращаться в картину, в ней жить. (...) Когда я, наконец, вошел в горницу, живопись обступила меня, и я вошел в нее. С тех пор это чувство жило во мне бессознательно, хотя я и переживал его в московских церквях, особенно в Успенском соборе и Василии Блаженном. По возвращении из этой поездки я стал определенно сознавать его при посещении русских живописных церквей, а позже и баварских и тирольских капелл.

[Кандинский, 1918, с. 28]



Дом, где жила семья
Флоренских

Кандинский стремится достичь того же результата, который дает «обратная перспектива» в иконе, когда стоящий перед ней и молящийся человек не ощущает себя зрителем, но становится участником, переносится во внутреннее пространство иконы. Кандинский подчеркивает связанность этого опыта с поиском принципов художественного творчества: «Несколько лет занимало меня искание средств для введения зрителя *в картину* так, чтобы он вращался в ней, самозабвенно в ней растворялся» [Кандинский, 1918, с. 28]. Флоренский написал свою статью «Обратная перспектива» в 1919 году, осенним семестром 1921 года он читал курс «Анализ перспективы» во ВХУТЕМАСе. В первой же лекции он отметит, что художник — «чистое, простое око, вззирающее на мир, чистое око человечества, которым оно созерцает реальность» [Андроник (Трубачев), 2018, с. 260]. Нельзя исключить, что отзвуки идей Кандинского можно найти в лекциях Флоренского.

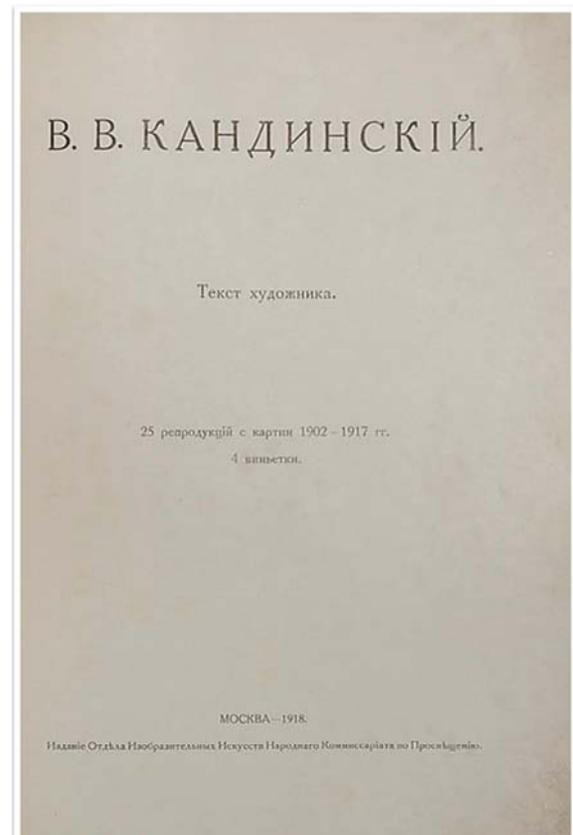
Флоренский, размышляющий об органике народной жизни в пробной лекции «Общечеловеческие корни идеализма», прочитанной в Московской духовной академии в Сергиевом Посаде в сентябре 1908 года, видит в народной жизни стихийный платонизм, а в различных духах, населяющих приро-



Дом, где жил Василий Кандинский



Собрание частушек



Ступени

ду, — двойники вещей, подобные платоновским идеям: Numina–Nomina–Omina rerum.

Подобно Булгакову, выступившему с критикой интеллигентского сознания в сборнике «Вехи» (1909), Флоренский противопоставляет цельность народной жизни раздробленности жизни интеллигента, человека городской культуры:

...вглядитесь в душу народную, и вы увидите, что там — совсем не так. Медлительно и важно течет жизнь — широкая и светлая и свежая, как Волга, наполненная закатным блеском и вечеряющею прохладой, — и отдельные струи ее, сплетаясь меж собою, дружно текут и сливаются во-едино. Тут целен человек. Польза не есть только польза, но она — и добро; она прекрасна, она и свята. Возьмите народную жизнь, хотя бы причитание над покойником. Тут — и польза, и добро, и святыня, и слезная красота. Теперь сопоставьте с этим причитанием интеллигентский концерт, и вы сами почувствуете, как он беден содержанием. Знание крестьянина — цельное, органически-слитное, нужное ему знание, выросшее из души его; интеллигентное же знание — раздробленно, по большей

части органически вовсе не нужно ему, внешне взято им на себя. Он, — как навьюченный скот, — несет бремя своего знания.

[Флоренский, 1999, с. 149]

Еще одна творческая параллель связана с использованием бессознательного, сновидений в своей творческой программе. Конечно, начало века принесло моду на психоанализ, вызванный работами З. Фрейда. Но сновидческая реальность, внимание к «ночной стороне» души и ее проявлениям восходит к романтизму, к новеллам Гофмана, а в русской традиции — к Владимиру Соловьеву, чуткому к снам и явлениям спиритического характера. Творческая программа является расшифровкой снов, обращением к пророческой функции сна и особой семантике сна, в которой логика действительного мира реструктурируется. Обращает внимание на себя качественная разница сновидений — одни рассеиваются как сонная греза сразу по пробуждении, другие предстают в отчетливой ясности и раскрываются в последующем творчестве. Кандинский пишет в «Ступенях»:

В неясных мечтах неуловимыми обрывками рисовалось передо мной подчас что-то неопределенное, временами пугавшее меня своей смелостью. Иногда мне снились стройные картины, оставлявшие по себе при пробуждении только неясный след несущественных подробностей. Раз в жару тифа я видел с большою ясностью целую картину, которая, однако, как-то рассыпалась во мне, когда я выздоровел. Через несколько лет, в разные промежутки я написал «Приезд купцов», потом «Пеструю жизнь» и, наконец, через много лет, в «Композиции II» мне удалось выразить самое существенное этого бредового видения, что я осознал, однако, лишь недавно.

[Кандинский, 1918, с. 25]

Сны для Кандинского являются явным путеводителем в духовную жизнь человека, позволяют отличать вещественное от духовного, различать дух как ядро его вещественной оболочки, отчасти чуждой, отчасти определяемой им.

«Много лет», разделяющие «Пеструю жизнь» и «Композицию II» — на самом деле, это четыре года: первая картина написана в 1907 году, вторая (не дошедшая до нас) в 1911 году. «Пеструю жизнь» Кандинского можно сопоставить с «цветущей сложностью» Константина Леонтьева. Слово «пестрый» здесь не случайно, и явно имеет античную коннотацию. В древнегреческом языке слово *πολυλόικλος* означает «очень пестрый, пестро расшитый» и применяется к одежде, многоцветию узора или богатству цветника, а в новозаветном контек-



В. В. Кандинский. Пестрая жизнь. 1907

сте, у апостола Павла в послании к Ефессянам, это слово характеризует Премудрость Божию — «многообразная премудрость Божия» (Еф. 3:10). На картине представлена многообразная и многословная жизнь во всех ее проявлениях — иноки, купцы, девицы, мальчик, играющий на свирели, юноша, скрывающий лицо, женщина в крестьянском наряде, держащая на руках ребенка, пышная крестьянка в платке, юноша, бегущий за девушкой, калики перехожие, в отдалении похороны, кладбище. На острове, на высоком косогоре — великолепный белокаменный кремль, с соборами, град Китеж, еще не ушедший под воду, а может быть вознесшийся из воды. Исследователь Игорь Аронов рассматривает эту картину «в контексте идей С. Н. Булгакова, Д. С. Мережковского и Н. А. Бердяева, которых объединяла мысль о религиозном кризисе в революционной России и мире вообще и вера в возможность выхода из кризиса через религиозное возрождение» [Аронов, 2010, с. 269]. Исследователь видит «трагизм этой жизни — в ее оторванности от поднебесного духовного белого города, который является параллелью Кандинского к идеалу новой “творящей Церкви” Булгакова, царству “Грядущего завета Духа” Мережковского или “мистической церкви” Бердяева» [Аронов, 2010, с. 272–273]. Погруженность Кандинского в идеи «нового религиозного сознания» трудно отрицать. Но и трагическое ми-



В. В. Кандинский. Композиция II. Эскиз. 1910

роощущение в картине отнюдь не очевидно, либо жизнь как таковую нужно непременно видеть в аспекте трагедии, раз поиск «града Божьего» на земле оканчивается неудачей. Однако, на наш взгляд, не стоит спешить с приписыванием Кандинскому идей политического протеста против самодержавия и о противопоставлении им «свободной России» и «воплощения монархической теории “Москва — третий Рим”» [Азаров, 2010, с. 273]. Для начала XX века куда более характерна идея поиска «незримого Града» («не имеем здесь пребывающего града, но града грядущего взыскуем» (Евр. 13:14), продолжающая тему поиска апокрифического Белого царства. Эта идея, как впрочем и идея «Москвы — третьего Рима», носит куда более эсхатологический характер, исповедуют ее как сторонники революционного понимания христианства, наподобие В. Свенцицкого и Д. Мережковского, так и искатели потаенной Святой Руси, наподобие Сергея Дурьлина. Мне кажется, что прочтение «Пестрой жизни» в этом ракурсе имеет куда большее отношение к замыслу Кандинского, чем идея борьбы с самодержавной монархией. «Композиция II» была изъята из музея и уничтожена в Третьем Рейхе как «дегенеративное искусство», однако остался эскиз к ней, хранящийся в Музее Соломона Гугенхайма в Нью-Йорке. В ней в эсхатологической динамике явно присутствует тема всадников и святых, хоть



София. Фреска Владычной палаты в Новгороде

и по сравнению с работами 1907 года, работы 1911 года куда более «абстрактны». Именно 1911 год, год выхода альманаха «Синий всадник», представляет собой своего рода всплеск работ Кандинского на религиозные сюжеты. В этот год написаны «Все святые», «Великое воскресение», «Всадник Апокалипсиса», «Распятый Христос», «Ангел Страшного суда», «Пес ада и райская птица», «Композиция со святыми», «День всех святых», «Святой Георгий», «Святой Гавриил», «Святой Владимир» и ряд других работ на религиозные сюжеты. Некоторые сюжеты прорабатываются художником несколько раз. В «Композиции II» в наибольшей степени ощутимо стремление художника передать эту сновидческую реальность, реальность грезы в ее пространственно-временной динамике.

«Иконостас» Флоренского начинается с подробного экскурса в психологию сновидений, автор подробно излагает примеры обратного течения времени во сне, где события развиваются так, что их кульминация происходит в момент пробуждения, со звонком будильника. Эти описания не случайны, они призваны показать, что время, как и пространство, пластично, и образует с ним единый пространственно-временной континуум. Сон открывает доступ к иным мирам:

Сон — вот первая и простейшая, т. е. в смысле нашей полной привычки к нему, ступень жизни в невидимом. Пусть эта ступень есть низшая, по крайней мере чаще всего бывает низшей; но и сон, даже в диком своем состоянии, невоспитанный сон, — восторгает душу в невидимое и дает даже самым нечутким из нас предощущение, что есть и иное, кроме того, что мы склонны считать единственно жизнью. И мы знаем: на пороге сна и бодрствования, при

прохождении промежуточной между ними области, этой границы их соприкосновения, душа наша обступается сновидениями.

[Флоренский, 1994, с. 37]

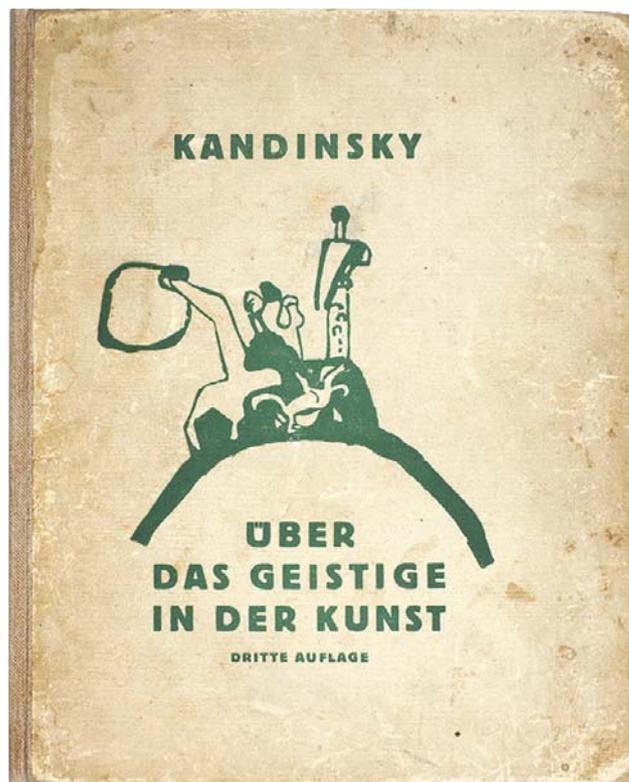
Филипп Серс отмечает у Кандинского эхо теорий Флоренского и Булгакова, которые настаивали на тройственной структуре реальности [Sers, 2015, p. 221]. Он же справедливо отмечает сходство художественных интуиций Кандинского с идеями философов Флоренского и Булгакова о Софии Премудрости Божией как начале миротворения [Sers, 2015, p. 30], а следуя идеям другого философа той же эпохи Николая Бердяева, сам акт художественного творчества может быть сравнен с божественным актом создания мира. София в Притчах Соломоновых выполняет функцию художницы при Боге, когда он совершает акт миротворения («тогда я была при Нем художницею» (Притч. 8:30)). София у Булгакова и Флоренского выполняет функцию посредника между Богом и миром, является Ангелом-Хранителем твари, Душой мира, если выразить эту интуицию на языке неоплатоников и Шеллинга. Таким же посредником является и художник — «рука, приводящая через посредство той или иной клавиши человеческую душу в *сообразное* колебание» [Кандинский, 2024, с. 346]. Этот принцип Кандинский называет принципом *внутренней необходимости*. Эти вибрации, которые рождает художник, являются не только аффицированием страстей души или пробуждением человеческой чувственности. Суть этого процесса заключается в строительстве духовной пирамиды, которая должна дорасти до небес. Это опять-таки созвучно идее русской религиозной философии, высказанной еще Николаем Федоровым, об обществе, устроенном по принципу Троицы. У Флоренского это находит особое развитие в письме «Дружба» «Столпа и утверждения Истины», где дружба, понимаемая как греческая *philia*, становится внутренней связью между людьми, поскольку дружба становится возможной «перед лицом третьего, и именно Третьего» [Флоренский, 1990, с. 439], образуя духовный треугольник, который становится частью пирамидально устроенного общества. Можно сопоставить принцип «внутренней необходимости» Кандинского, предполагающий «неизбежное стремление объективного выразить себя» через личность художника, и «философию сердца» Флоренского, предполагающую, вслед за св. Григорием Нисским, что «знание рождается любовью». «Философия сердца» не является достоянием исключительно православного Востока, она была хорошо известна Блезу Паскалю, противопоставлявшему «логику рассудка» и «логику сердца». Можно отметить и присутствие софиологической тематики в творчестве Кандинского. К таким работам относится, например, картина «Множество кругов» (1926): сопоставив



В. В. Кандинский. Множество кругов. 1926

черный фон этой картины с черным небом, усеянным золотыми звездами, на иконах Софии Премудрости Божией, можно дать этой картине софиологическую интерпретацию. Разноцветные сферы на картине вызывают аллюзию на сферическую метафору самого Божества. В различных религиозных традициях периферия Бога, Божество, творческая энергия, отождествляются с кругом.

Еще одно интеллектуальное пересечение Флоренского и Кандинского обнаруживается в опыте их совместной работы во ВХУТЕМАСе (Всероссийских художественных технических мастерских), в 1921 году, до отъезда Кандинского в командировку в Мюнхен (которая становится эмиграцией). Они оба — профессора ВХУТЕМАСа. Флоренский является профессором печатно-графического факультета, читает курс по анализу пространственных форм. Одна из основных тем дискуссий — соотношение конструкции и композиции. Производственники и конструктивисты выступают за отход от традиционных художественных средств под лозунгом: «от изображения — к конструкции». Художественным средствам противопоставляется конструктивность, организованность, целесообразность, производственность. Конструктивизм провозглашает основной задачей искусства «строительство жизни из материальных



О духовном в искусстве

форм, утверждает, что «искусство не должно украшать жизнь, а формировать ее, создавать не изображение действительности, а саму предметную действительность — окружающие человека вещи» [Андроник (Трубачев), 2018, с. 265].

Приматом конструктивизма было механистическое отношение к миру и действительности. Это видно из статьи «Композиция и конструкция», подготовленной для не увидевшего свет «Словаря художественных терминов» искусствоведа Дмитрия Недовича. «Конструкция, — пишет он, — есть понятие *механическое*: она обозначает ту систему линейных осей, которая строит абстрактный пространственный скелет произведения и сообщает ему устойчивость (...). В противоположность этому композиция есть чисто-*органическая* связь элементов произведения в ритмическое единство выражения через динамическое сочетание масс — телесных, цветовых или световых» [Недович, 2005, с. 240]. Совершенно иначе трактует эти понятия Кандинский: на смену оппозиции «механического и органического» приходит здесь иная оппозиция: «объективный — субъективный».

«В дополнении ко второму немецкому изданию книги “О духовном в искусстве” (апрель 1912) Кандинский предложил широкое определение конструкции как выражение объективного закона в искусстве, духовной силой которого является закон внутренней необходимости. Под конструкцией он

понимает внутреннюю организацию художественного произведения по аналогии с живым миром...» [Подземская, 2017, с. 72]. Художественное произведение подобно живому существу, оно входит в цепочку причин и следствий, оно подчинено закону «внутренней необходимости», оно «должно быть логически построенным» [Подземская, 2017, с. 72]. В немецкой редакции «О духовном в искусстве» Кандинский называет композициями «выражения (...) исключительно медленно складывающиеся во мне; они долго и почти педантически изучаются, и вырабатываются мною по первым наброскам (...) Здесь преобладающую роль играет разум, сознание, намеренность, целесообразность. Но решающее значение придается всегда не расчету, а чувству» [Кандинский, 1967, с. 149].

Интересно, что Флоренский в своем курсе «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях», прочитанном во ВХУТЕМАСе в 1924–1925 годах, практически вторит Кандинскому: «конструкция характеризует действительность саму по себе, в ее внутренних связях и соотношениях, в борьбе и содействии ее сил и энергий. А композицией характеризуется внутренний мир самого художника, строение его внутренней жизни» [Флоренский, 1993, с. 120–121]. Гармоническое сочетание конструкции и композиции в искусстве встречается, по его мнению, крайне редко, и свойственно только эллинской античности, и иконописи. Следует отметить, что рефлексия Кандинского на эту тему опережает споры во ВХУТЕМАСе более чем на десятилетие.

Диалог Кандинского со своими современниками, очный и заочный, показывает, сколь насыщенным философскими и религиозными идеями была теория искусства Кандинского. Понимание их необходимо для верной интерпретации художественного замысла работ Кандинского, а сам художник, бесспорно, внес существенный и пока еще не до конца оцененный вклад в философскую эстетику и теорию искусства своего времени.

Список источников

Андроник (Трубачев), игумен. Путь к Богу. Личность, жизнь и творчество священника Павла Флоренского. В 6 т. М.: Фонд свящ. Павла Флоренского, 2018. Т. V. 544 с.

Аронов И. Кандинский. Истоки. 1866–1907. М., Иерусалим, 2010. 343 с.

Аскольдов С. А. О старом и новом религиозном сознании // Религиозно-философское общество в Санкт-Петербурге (Петрограде). История в документах и материалах. 1907–1917. В 3 т. М.: Русский путь, 2009. Т. 1. С. 36–46.

Бердяев Н. А. Философия свободного духа. М.: Республика, 1994. 480 с.

Булгаков С. Свет Невечерний. Созерцания и умозрения. Сергиев Посад: Путь, 1917. 425 с.

Булгаков С. Н. Тихие думы. Из статей 1911–1915 гг. М.: Изд. Г. А. Лемана и С. И. Сахарова, 1918. 202 с.

Кандинский В. [Ступени] Текст художника. М.: Издание отдела изобразительных искусств Народного Комиссариата по просвещению, 1918.

Кандинский В. О духовном в искусстве. Нью-Йорк: Международное литературное содружество, 1967. 151 с.

Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства. В 2 т. М.: Гилея, 2008. Т. 1: Работы 1901–1914 гг. 432 с. URL: <https://kandinsky-art.ru/library/isbrannie-trudy-po-teorii-iskusstva.html> (дата обращения: 10.02.2025).

Кандинский В. О духовном в искусстве. Полное критическое издание. В 2 т. / под ред. Н. П. Подземской. М.: БуксМАрт, 2020. Том 1. 746 с.

Литературные объединения Москвы и Петербурга 1890–1917 годов. Словарь. М., 2004. 440 с.

Недович Д. Композиция и конструкция // Словарь художественных терминов. Г.А.Х.Н. 1923–1929 / под ред. И. М. Чубарова. М.: Логос-Альтера, Ессе Номо, 2005. С. 240–241.

Подземская Н. П. Наука об искусстве в ГАХН и теоретический проект В. В. Кандинского // Искусство как язык — языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов / под ред. Н. С. Плотникова и Н. П. Подземской. М., 2017. С. 44–78.

Серс Ф. Тоталитаризм и авангард. В преддверии запердельного / пер. с франц. Дубина С. Б. М.: Прогресс-традиция, 2004. 335 с.

Соколов Б. М. Василий Кандинский. Эпоха великой духовности. Живопись. Поэзия. Театр. Личность. М.: БуксМАрт, 2016. 536 с.

Флоренский П. А. Столп и утверждение Истины. В 2 т. М.: Правда, 1990. Т. 1(1). 490 с.

Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Изд. группа «Прогресс», 1993. 324 с.

Флоренский П. Иконостас. М.: Искусство, 1994. 255 с.

Флоренский П. Общечеловеческие корни идеализма // Флоренский П. Сочинения. В 4 т. М.: Мысль, 1999. Т. 3(2). С.145–168.

Шумихин С. В. Письма В. В. Кандинского к А. И. Чупрову // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 1981. Л.: Наука, 1983. С. 337–344.

Hermann V. Kandinsky — sa vie. Éditions Hazan, 2016. 444 p.

Kandinsky N. Kandinsky und ich. München: Knaur, 1987. 252 S.

Niqueux M. Julia Danzas (1879–1942) De la cour impériale au bain rouge. Éditions des Syrtes, 2020. 387 p.

Sers P. Kandinsky. Philosophie de l'art abstrait: peinture, poesie, scenographie. Milan: Skira, 2003. 349 p.

Sers P. Kandinsky. The Elements of Art. Tames&Hudson, 2015. 336 p.

Zwahlen R. Sergij Bulgakov und Vassilij Kandinsky "über das Geistige in der Kunst" // Veni, Sancta Spiritus. Theologische Beiträge zur Sendung des Geistes. Festschrift für Barbara Hallensleben. Münster: Aschendorff Verlag, 2018. S. 684–698.

References

Andronik (Trubachev), igumen (2018) *Put' k Bogu. Lichnost', zhizn' i tvorchestvo svyashchennika Pavla Florenskogo. V 6 tomakh. Tom V* [The Path to God. The Personality, Life, and Work of Priest Pavel Florensky. In 6 vols. Vol. V]. Moscow: Fond svyashch. Pavla Florenskogo.

Aronov, I. (2010) *Kandinskii. Istoki. 1866–1907* [Kandinsky. Origins. 1866–1907]. Moscow, Ierusalim.

Askol'dov, S. A. (2009) "O starom i novom religioznom soznanii" ["On the Old and New Religious Consciousness"], in *Religiozno-filosofskoe obshchestvo v Sankt-Peterburge (Petrograde). Istoriya v dokumentakh i materialakh. 1907–1917. V 3 tomakh. Tom 1* [Religious and Philosophical Society in St. Petersburg (Petrograd). History in Documents and Materials. 1907–1917. In 3 vols. Vol. 1]. Moscow: Russkii put', pp. 36–46.

Berdyayev, N. A. (1994) *Filosofiya svobodnogo dukkha* [Philosophy of the Free Spirit]. Moscow: Respublika.

Bulgakov, S. (1917) *Svet Nevechernii. Sozertsaniya i umozreniya* [The Uneven Light. Contemplations and Speculations]. Sergiev Posad: Put'.

Bulgakov, S. N. (1918) *Tikhie dumy. Iz statei 1911–1915 gg.* [Quiet Thoughts. From Articles from 1911–1915] Moscow: Izd. G. A. Lemana i S. I. Sakharova.

Kandinskii, V. (1918) *[Stupeni] Tekst khudozhnika* [[Steps] Artist's Text]. Moscow: Izdanie otdela izobrazitel'nykh iskusstv Narodnogo Komissariata po prosveshcheniyu.

Kandinskii, V. (1967) *O dukhovnom v iskusstve* [On the Spiritual in Art]. N'yu-Iork: Mezhdunarodnoe literaturnoe sodruzhestvo.

Kandinskii, V. V. (2008) *Izbrannye trudy po teorii iskusstva. V 2 tomakh. Tom 1: Raboty 1901–1914 gg.* [Selected Works on the Theory of Art. In 2 vols. Vol. 1: Works from 1901–1914] Moscow: Gileya. Available at: <https://kandinsky-art.ru/library/isbrannie-trudy-po-teorii-iskusstva.html> (Accessed: 10 February 2025).

Kandinskii, V. (2020) *O dukhovnom v iskusstve. Polnoe kriticheskoe izdanie. V 2 tomakh. Tom 1* [On the Spiritual in Art. Complete critical edition. In 2 vols. Vol. 1]. Ed. by N. P. Podzemskaya. Moscow: BuksMArt.

Literaturnye ob"edineniya Moskvy i Peterburga 1890–1917 godov. Slovar' [Literary Associations of Moscow and St. Petersburg in the 1890s–1917s. Dictionary] (2004) Moscow.

Nedovich, D. (2005) "Kompozitsiya i konstruktsiya" ["Composition and Construction"], in *Slovar' khudozhestvennykh terminov. G.A.Kh.N. 1923–1929* [Dictionary of Artistic Terms. G. A. Kh. N. 1923–1929]. Ed. by I. M. Chubarov. Moscow: Logos-Al'tera, Ecce Homo, pp. 240–241.

Podzemskaya, N. P. (2017) "Nauka ob iskusstve v GAKhN i teoreticheskii proekt V. V. Kandinskogo" ["Art Science at the State Academy of Art Sciences and the Theoretical Project of V. V. Kandinsky"], in *Iskusstvo kak yazyk — yazyki iskusstva. Gosudarstvennaya akademiya khudozhestvennykh nauk i esteticheskaya teoriya 1920-kh godov* [Art as a Language — Languages of Art. State Academy of Art Sciences and Aesthetic Theory of the 1920s]. Ed. by N. S. Plotnikov and N. P. Podzemskaya. Moscow, pp. 44–78.

Sers, F. (2004) *Totalitarizm i avangard. V preddverii zapredel'nogo* [Totalitarianism and Avant-Garde. On the Threshold of the Beyond]. Transl. from the French by Dubin, S. B. Moscow: Progress-traditsiya.

Sokolov, B. M. (2016) *Vasilii Kandinskii. Epokha velikoi dukhovnosti. Zhivopis'. Poeziya. Teatr. Lichnost'* [Vasily Kandinsky. The Epoch of Great Spirituality. Painting. Poetry. Theater. Personality]. Moscow: BuksMArt.

Florenskii, P. A. (1990) *Stolp i utverzhenie Istiny. V 2 tomakh. Tom 1(1)* [The Pillar and Statement of Truth. In 2 vols. Vol. 1(1)]. Moscow: Pravda.

Florenskii, P. A. (1993) *Analiz prostranstvennosti i vremeni v khudozhestvenno-izobrazitel'nykh proizvedeniyakh* [Analysis of Spatiality and Time in Artistic and Visual Works]. Moscow: Izd. gruppa "Progress".

Florenskii, P. (1994) *Ikonostas*. Moscow: Iskusstvo.

Florenskii, P. (1999) "Obshchechelovecheskie korni idealizma" ["Universal Roots of Idealism"], in Florenskii, P. *Sochineniya. V 4 tomakh. Tom 3(2)* [Works. In 4 vols. Vol. 3(2)]. Moscow: Mysl', pp.145–168.

Shumikhin, S. V. (1983) "Pis'ma V. V. Kandinskogo k A. I. Chuprovu" ["Kandinsky's Letters to A. I. Chuprov"], in *Pamyatniki kul'tury. Novye otkrytiya. Pis'mennost'. Iskusstvo. Arkheologiya. Ezhegodnik 1981* [Cultural Monuments. New Discoveries. Writing. Art. Archeology. Yearbook 1981]. Leningrad: Nauka, pp. 337–344.

Hermann, B. (2016) *Kandinsky — sa vie*. Éditions Hazan.

Kandinsky, N. (1987) *Kandinsky und ich*. Müncheh: Knaur.

Niqueux, M. (2020) *Julia Danzas (1879–1942) De la cour impériale au bain rouge*. Éditions des Syrtes.

Sers, P. (2003) *Kandinsky. Philosophie de l'art abstrait: peinture, poesie, scenographie*. Milan: Skira.

Sers, P. (2015) *Kandinsky. The Elements of Art*. Tames&Hudson.

Zwahlen, R. (2018) “Sergij Bulgakov und Vassilij Kandinsky ‘über das Geistige in der Kunst’”, in *Veni, Sancta Spiritus. Theologische Beiträge zur Sendung des Geistes*. Festschrift für Barbara Hallensleben. Münster: Aschendorff Verlag, S. 684–698.

Информация об авторе: Алексей Павлович Козырев — кандидат философских наук, и. о. декана философского факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, доцент кафедры истории русской философии философского факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова. Адрес: Российская Федерация, 119991, Москва, ГСП-1, Ломоносовский просп., д. 27, корп. 4.

Information about the author: Alexey P. Kozyrev — PhD in Philosophy, Acting Dean of the Philosophy Faculty, Lomonosov Moscow State University, Associate Professor at the Department of History of Russian Philosophy, Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University. Address: 27/4 Lomonosovsky Avenue, GSP-1, Moscow, 119991, Russian Federation.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 28.02.2025;
одобрена после рецензирования 08.03.2024;
принята к публикации 10.03.2025.

The article was submitted 28.02.2025;
approved after reviewing 08.03.2025;
accepted for publication 10.03.2025.