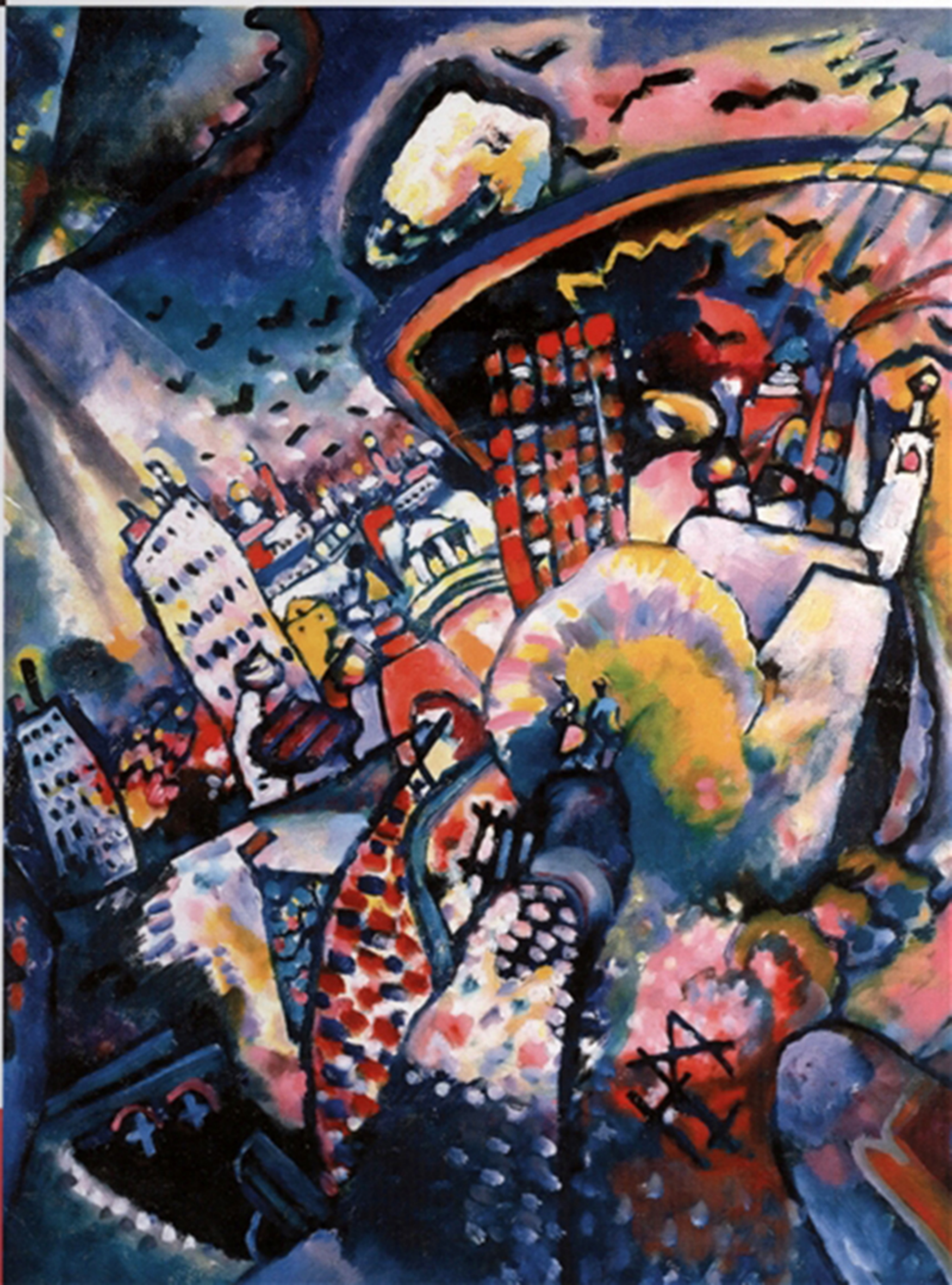




КАНДИНСКИЙ

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ

57



Издание подготовлено
ООО «Издательство «Директ-Медиа»
по заказу
ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»

**ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ДИРЕКТ-МЕДИА»**

Генеральный директор: *К. Костюк*
Главный редактор: *А. Багамян*
Заместитель главного редактора: *С. Ананьева*
Редактор-искусствовед: *М. Гордеева*
Автор текста: *А. Майкапар*
Корректор: *А. Плещачев*
Дизайн оригинал-макета: *COOLish*

Адрес издательства: 117342, Москва,
ул. Обручева, д. 34/63, стр. 1
E-mail: *editor@directmedia.ru*
www.directmedia.ru

ТОМ 57 «Василий Васильевич Кандинский»

© Издательство «Директ-Медиа», 2010
© ЗАО «Издательский дом
«Комсомольская правда», 2010, дизайн обложки
Обложка: **Василий Васильевич Кандинский.**
«Москва I»

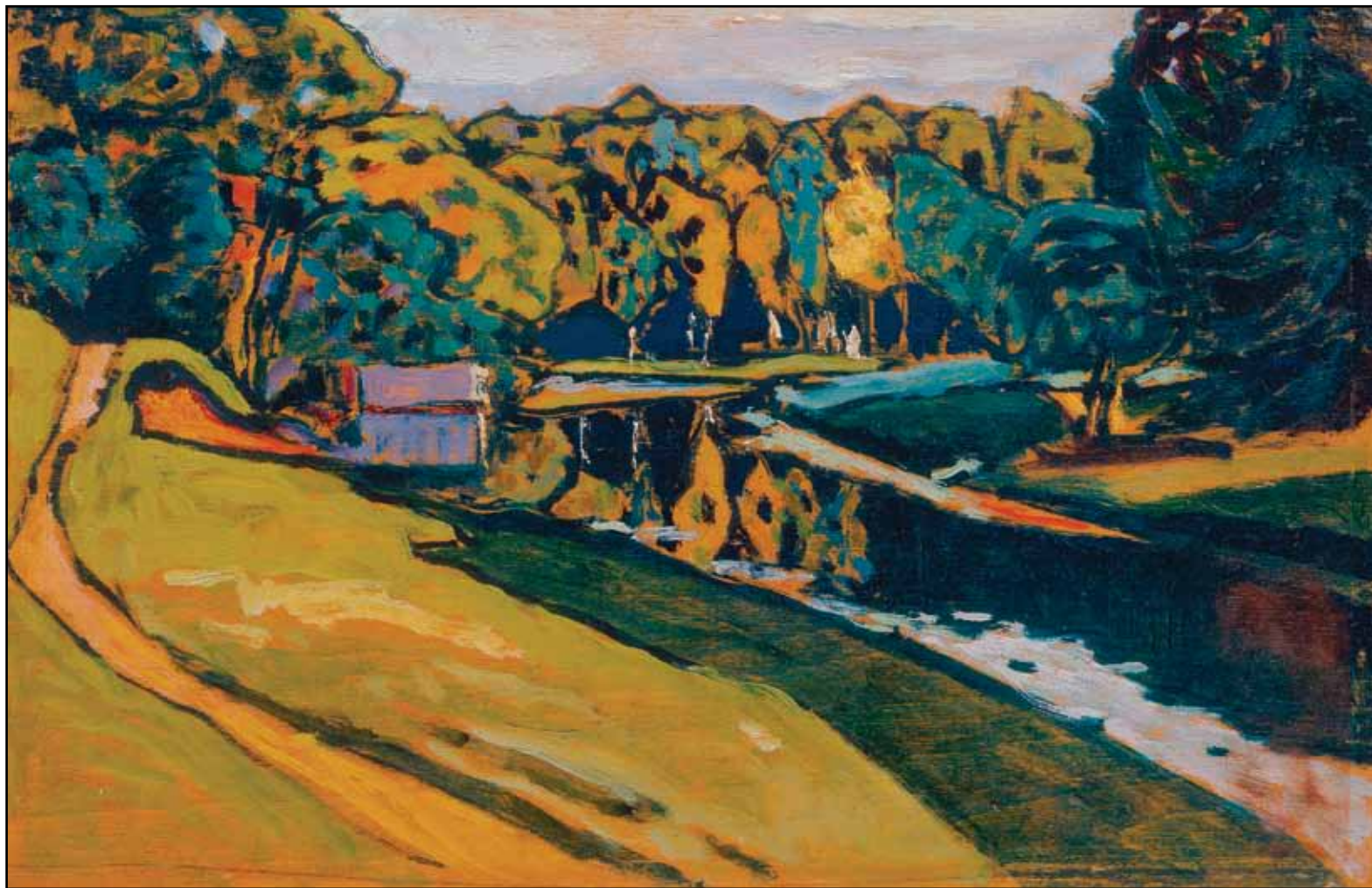
Издатель:
ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»

125993 г. Москва,
ул. Старый Петровско-Разумовский проезд, 1/23

Отпечатано: Ярославский полиграфический комбинат,
г. Ярославль

Подписано в печать 19. 10. 2010
Формат 70х100/8
Бумага мелованная
Печать офсетная. Печ. л. 3,0
№

2010 год



Осень. 1900

Фантазия художника, как и ощущение зрителя сопричастности его творчеству, может воспламеняться и угасать, сталкиваясь порой с ничтожными, на первый взгляд, обстоятельствами: наше настроение меняется от промелькнувшего образа, от неожиданно изменившегося освещения, от долетевшего до нашего слуха звука... Все это может породить в воображении захватывающие образы. Один лишь миг – и потом он помнится всю жизнь, как сладкий сон. Но такое впечатление может оказаться эфемерным, и любая попытка осознать свои ощущения – хотя бы только в мыслях и для себя – способна навсегда загубить их. Это очень тонкие психические состояния, знакомые истинному художнику.

«Я был однажды очарован в собственной моей мастерской неожиданным зрелищем, – вспоминал Кандинский. – Сумерки надвигались. Я возвращался домой с этюда еще углубленный в свою работу и мечты о том, как следовало бы работать, как вдруг увидел перед собой неопишемую прекрасную, пропитанную внутренним горением картину. Сначала я поразился, но сейчас же скорым шагом приблизился к этой загадочной картине, совершенно непонятной по внешнему содержанию и состоявшей исключительно из красочных пятен. И ключ к загадке был найден: это была моя собственная картина, прислоненная к стене и стоявшая на боку, но я сейчас же различал на ней

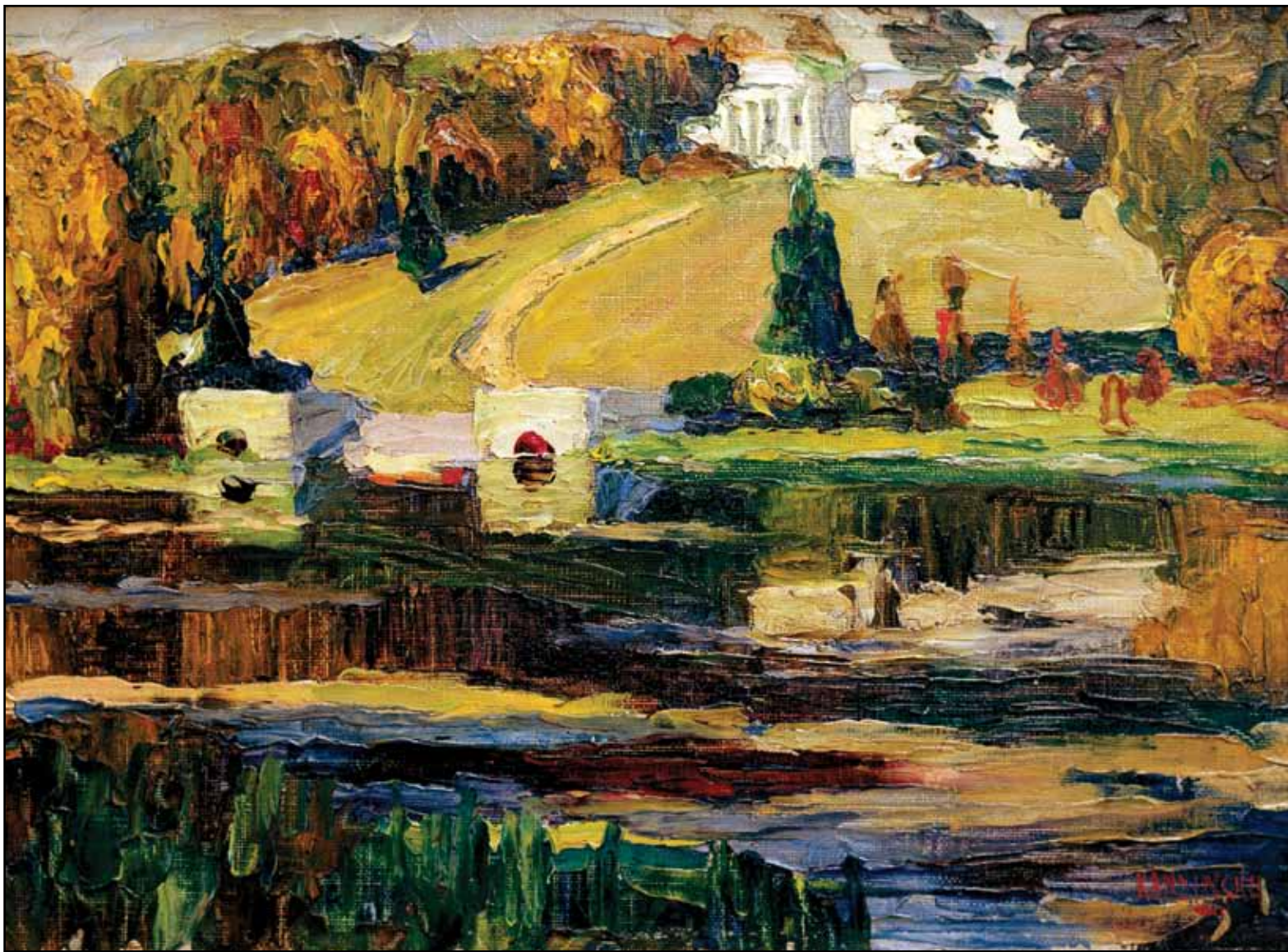
предметы, не хватало только тонкой лессировки сумерек. В общем, мне стало в тот день бесспорно ясно, что предметность вредна моим картинам».

Кандинский принадлежит к числу тех художников, познание творчества которых должно идти в двух направлениях: знакомство с живописными творениями и изучение теоретического наследия. Только при таком синтезе реально в более или менее полной степени осознать значение созданных им произведений и его места в мировом искусстве.

Нужно отметить, что в случае с Кандинским, как правило, не получается просто объяснить содержание его картин (многие из них обозначены номерами – «Импровизация 5», например, или «Композиция 8»). Можно лишь пытаться обратить внимание на какие-то аспекты или особенности с тем, чтобы пробудить в зрителе его собственное понимание смысла данных работ. И смыслов у одного творения – множество (в сущности, столько, сколько зрителей).

Детские впечатления

Василий Кандинский писал: «Первые цвета, впечатлившиеся во мне, были светло-сочно-зеленое, белое, красное кармина, черное и желтое охры. Впечатления эти начались с трех лет моей жизни. Эти цвета я видел на разных предметах, стоявших перед моими глазами далеко не так ярко, как сами эти цвета».



Осень в Ахтырке. 1901

Василий Кандинский родился 4 декабря по старому стилю (16 – по новому) 1866 в Москве в купеческой семье. Его отец, Василий Сильвестрович, происходил из города Кяхте Восточной Сибири, в котором вырос и женился. Вскоре после свадьбы супруги Кандинские переехали в Москву, где появился на свет единственный ребенок от этого брака – Василий.

В 1869 родители совершили путешествие в Италию, взяв с собой трехлетнего сына. Воспоминания мальчика (по-видимому, первые в жизни) связаны с цветом: «Вся Италия окрашивается двумя черными впечатлениями. Я еду с матерью в черной карете через мост (под ним вода – кажется, грязно-желтая): меня везут во Флоренцию в детский сад. И опять черное: ступени в черную воду, а на воде страшная черная лодка с черным ящиком посередине – мы садимся ночью в гондолу». Странное и неожиданное впечатление от Италии!

В 1871 семья из Москвы перебралась в Одессу, где отец будущего художника стал управляющим чайной фабрикой. Родители вскоре разошлись, и воспитывала маленького Васю его тетка, к которой Кандинский

всегда питал самые теплые чувства. Кандинский учился в гимназии и одновременно частным образом начал заниматься рисованием (а также музыкой: осваивал игру на фортепиано и виолончели). «Помню, что рисование и несколько позже живопись вырывали меня из условий действительности», – писал Кандинский впоследствии.

Когда Василий окончил одесскую гимназию, было решено, что он отправится в Москву – поступать в университет.

Москва. Художественные потрясения

Я охотился за тем часом, который был и будет самым чудесным часом московского дня. Солнце уже низко и достигло той своей высшей силы, к которой оно стремится весь день, которой оно весь день ожидало. Недолго продолжается эта картина. <...> Написать этот час казалось мне в юности самым невозможным и самым высоким счастьем художника.

Василий Кандинский

В 1886 Кандинский поступил на юридический факультет Московского университета. Таков был обычный путь становления русского интеллигента во второй половине XIX века: общее гуманитарное образование

считалось завершенным с получением университетского диплома, желательного юридического факультета.

Жизнь Василия долгое время была далека от искусства. «Различные занятия давали мне случай упражнять необходимую способность углубления в ту тонкую материальную сферу, которая зовется сферой «отвлеченного». <...> Все эти науки я любил и теперь думаю с благодарностью о тех часах подъема, а может быть, и вдохновения, которые я тогда пережил». Так оценил время, проведенное в университете, сам Кандинский.

В 1889 юноша совершил этнографическую экспедицию на Русский Север, в Вологодскую губернию. Официально поездка проходила в рамках научной деятельности «Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии», и Кандинский должен был изучать местное крестьянское право — эта тема увлекала будущего юриста. Однако результат путешествия оказался неожиданным: молодой человек пленился красотой северного края. Много лет спустя он вспоминал о чувстве, которое испытал, зайдя внутрь крестьянской избы: «Живопись обступила меня, и я вошел в нее». То же ощущение «обступающей» со всех сторон живописи Кандинский еще ребенком переживал в московских храмах. «Именно путем таких впечатлений во мне воплощались мои желания, цели в искусстве. Несколько лет занимало меня искание средств для введения зрителя в картину так, чтобы он вращался в ней, самозабвенно в ней растворялся...»

Однако основные события, повлиявшие на решение Кандинского стать живописцем, произошли в 1896. О первых двух он позже (в книге «Текст художника. Ступени») писал: «Это были: французская импрессионистическая выставка в Москве — и особенно «Сток сена» Клода Моне — и постановка Вагнера в Большом театре — «Лоэнгрин».

Свое впечатление от полотна Клода Моне Кандинский по прошествии времени прокомментировал так: «И вот сразу увидел я в первый раз картину. Мне казалось, что без каталога не догадаться, что это — сток сена. Эта неясность была мне неприятна <...>. С удивлением и смущением замечал я, однако, что картина эта волнует и покоряет, неизгладимо врезывается в память и вдруг неожиданно так и встает перед глазами до мельчайших подробностей. <...> Но что мне стало совершенно ясно — это не подозревавшаяся мною прежде, скрытая от меня дотоле, превзошедшая все мои смелые мечты сила палитры. Живопись открывала сказочные силы и прелесть. Но глубоко под сознанием был одновременно дискредитирован предмет как необходимый элемент картины».

А вот что, по словам Василия Васильевича, поразило его в опере Вагнера: «Лоэнгрин» же показался мне полным осуществлением моей сказочной Москвы. Скрипки, глубокие басы и, прежде всего, духовые инстру-

менты воплощали в моем восприятии всю силу предвечернего часа, мысленно я видел все мои краски, они стояли у меня перед глазами. Бешеные, почти безумные линии рисовались передо мной. Я не решался только сказать себе, что Вагнер музыкально написал «мой час».

Третье потрясение Кандинского — открытие делимости атома. «Оно отозвалось во мне подобно внезапному разрушению всего мира. Внезапно рухнули толстые своды. Все стало неверным, шатким и мягким. Я бы не удивился, если бы камень поднялся в воздух и растворился в нем».

Эти впечатления духовной жизни Василия Васильевича гораздо важнее для понимания его искусства, нежели внешние обстоятельства жизни.

Мюнхен. «Совершенно ничего не умеет»

В 1896 Кандинский, тридцатилетний юрист, специалист в области политической экономии, профессор Дерптского (ныне Тартуского) университета, оставил свои научные занятия и отправился в Германию учиться рисунку и живописи. Он обосновался в Мюнхене, где особенной популярностью пользовалась художественная школа Антона Ашбе. «Является какой-то господин с ящичком красок, занимает место и принимается работать. Вид совершенно русский, даже с оттенком Московского университета и даже с каким-то намеком на магистрантство. <...> Оказался Кандинским. <...> Он какой-то чудаков, очень мало напоминает художника, совершенно ничего не умеет, но, впрочем, по-видимому, симпатичный малый», — так описывал свое первое впечатление от Кандинского Игорь Грабарь, тоже учившийся в этой школе.

«Ничего не умеет»? А ведь Василий Васильевич был уже не юношей. К этому возрасту его сверстники уже «много умели». Речь идет о Льве Баксте, Константи́не Сомове, Александре Бенуа, Викторе Борисове-Мусатове, том же Игоре Грабаре. Кандинский же еще не создал ни одного значительного произведения.

В школе Антона Ашбе Кандинский получил навыки построения композиции, работы с линией и формой. Но... «Я жил в почти непрерывной борьбе с собою, — признавался позже художник. — Только выйдя на улицу, вздыхал я снова свободно и нередко поддавался искушению «ударить» из школы, чтобы бродить с этюдником и по-своему отдаваться природе на окраинах города или на берегах Изара».

В 1900 Кандинский со второй попытки поступил в Мюнхенскую Академию художеств, в класс Франца Штука — «первого немецкого рисовальщика». А уже через год стал центром притяжения в интеллектуальных кругах. В 1901 Василий Васильевич даже основал художественное объединение «Фаланга». В течение четырех следующих лет состоялось двенадцать выставок художников этого творческого союза.

Период Мурнау

В начале 1900-х Кандинский много путешествовал: побывал в Голландии, Швейцарии, Италии, Франции, приезжал и в Россию, — но постоянно жил в селении Мурнау, в Баварских Альпах, со своей гражданской женой художницей Габриэлой Мюнтер. К ним в гости нередко приезжали друзья, в частности Франц Марк, талантливый живописец, с которым Кандинский впоследствии издал альманах «Синий всадник» и основал одноименное объединение. В двухэтажном доме, где жил Кандинский, ныне располагается его музей.

Период Мурнау оказался очень важным в становлении живописца. Кандинский признавался, что суть его творчества того времени — «любовь к природе», состоявшая преимущественно «из чистой радости и восторга перед элементом цвета». Однако уже в этих пейзажах художник передает не столько очарование сельской местности, сколько сквозящий через изображение деревьев, дорог, домов и небес удивительный порыв духовной энергии, некую всеобщую цветовую стихию. Работы 1900-х построены в основном на цветовых диссонансах; игра цветовых пятен и линий постепенно вытесняет образы реальной действительности. Картины обретают все большее символическое значение и, следовательно, все менее поддаются однозначному толкованию их «смыс-

ла» (под которым традиционно понимается «сюжет»).

Ранние пейзажи Кандинского полны импрессионистической и, как тогда говорили, фовистской впечатлительности (название течения «фовизм» происходит от французского «les fauves», буквально — «дикие»).

Характерно замечание, оставленное художником в письме Габриэле Мюнтер по поводу одной из своих выполненных в Мурнау работ: «Краски я взял из моей вчерашней короткой прогулки... Страстные, глубокие, торжественные краски, которые должны звучать как fortissimo в оркестре». Если воображаемое оркестровое fortissimo вдохновило художника на определенную красочную палитру, те или иные красочные акценты, и он сам об этом заявляет, то мы, в свою очередь, вправе представить себе возможную музыку (хотя бы некий ее стиль), способную вызвать такую ассоциацию. Кажется, что музыка, «звучащая» с картин этого периода, слышится наподобие той (тоже воображаемой), которую гениально описывает М. Пруст в «Поисках утраченного времени».

Живя в Германии, Василий Васильевич хранил в себе образы родины и, в первую очередь, Москвы, которую он страстно любил. Свидетельства тому — две его картины тех лет: «Воскресенье (Древняя Русь)» (1904, Музей Бойманса-ван Бенингена, Роттердам) и «Двое на лошади» (1906, Городская галерея в Ленбаххаузе, Мюнхен).

При всей символичности и сказочности образов

Городской пейзаж. 1901





Вверху: Старый город. 1902

Внизу: Пейзаж с церковью. 1902





Габриэла Мюнтер за рисованием. 1903

последнего полотна (и, вероятно, желании автора уйти от конкретной топонимики) зритель невольно соотносит его пейзаж с видом на Кремль с правого берега Москвы-реки (приблизительно от нынешнего Театра Эстрады), а главная вертикаль работы (белокаменная колокольня с золотым куполом) — это, конечно же, очевидная аллюзия на колокольню Ивана Великого.

В связи с этим необходимо сделать еще одно важное замечание: во времена Средневековья и позже (у художников Возрождения и барокко) изображение

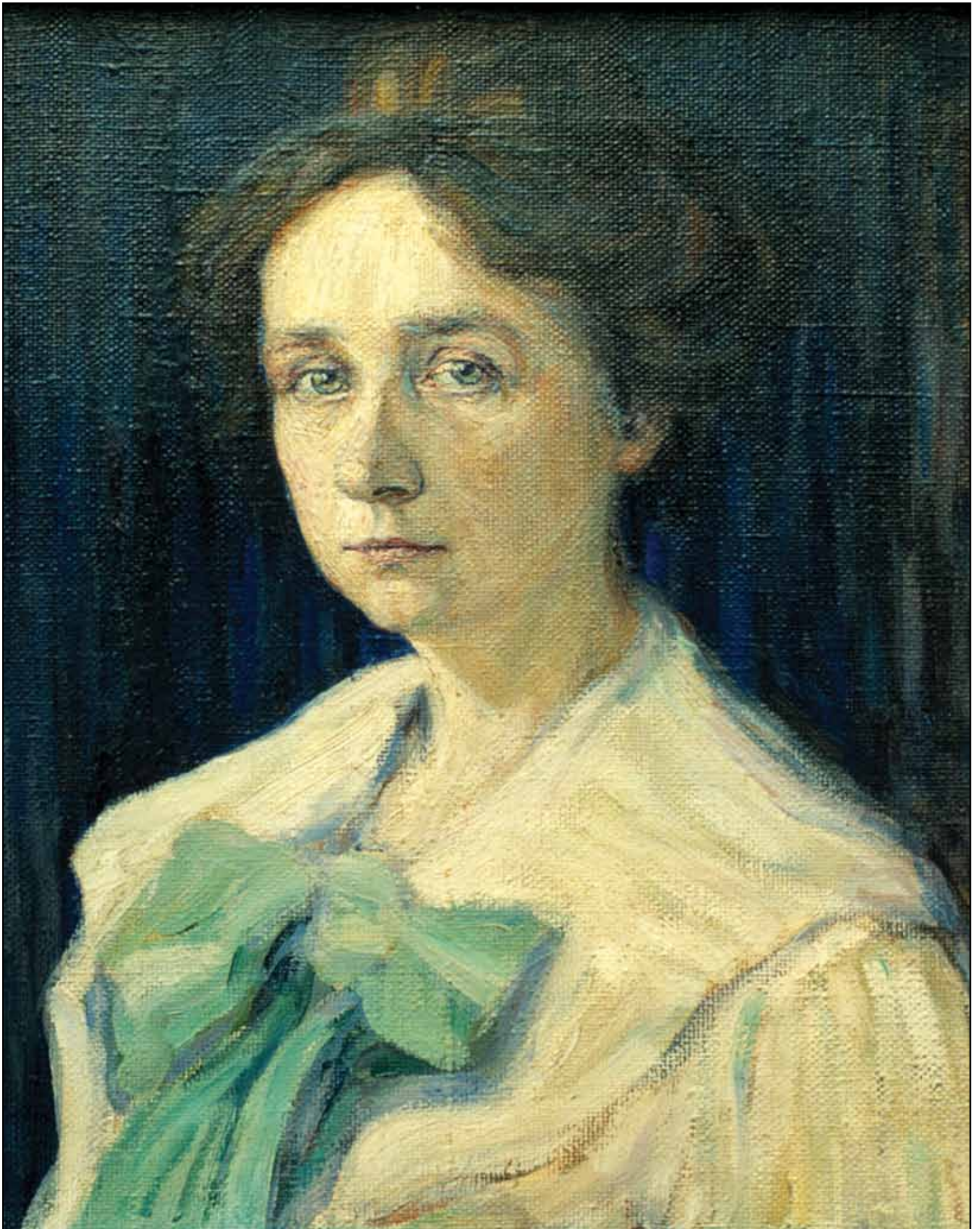


Синий всадник. 1903

движения слева направо (по отношению к зрителю) прочно ассоциировалось с идеей покидания родных мест (например, в картинах на сюжет бегства Святого семейства в Египет), тогда как движение справа налево символизировало возвращение домой. Опираясь на весь европейский опыт психологического восприятия направления движения, полотно можно интерпретировать так: Кандинский писал его, живя в Германии, но

Воскресенье (Древняя Русь). 1904





Портрет Габриэлы Мюнтер. 1905



с мыслью о возвращении в Россию. Позже (в трактате «Точка и линия на плоскости») художник специально рассмотрит «правое» и «левое» («правой стороной основной плоскости должна быть, собственно, та, которая противостоит нашей левой стороне, и наоборот») и заявит: «Левое» — выход вовне — это движение вдаль. С ним человек удаляется от обычной среды. <...> «Правое» — вход внутрь — это движение домой». В этой

Двое на лошади. 1906

связи примечательно, что и другие всадники у Кандинского (особенно в «русских» картинах) движутся справа налево. Вероятно, по той же причине: из желания автора воплотить идею возвращения домой.

Произведение «Двое на лошади» имеет еще одну параллель (очевидную и бесспорную) — с фигурами



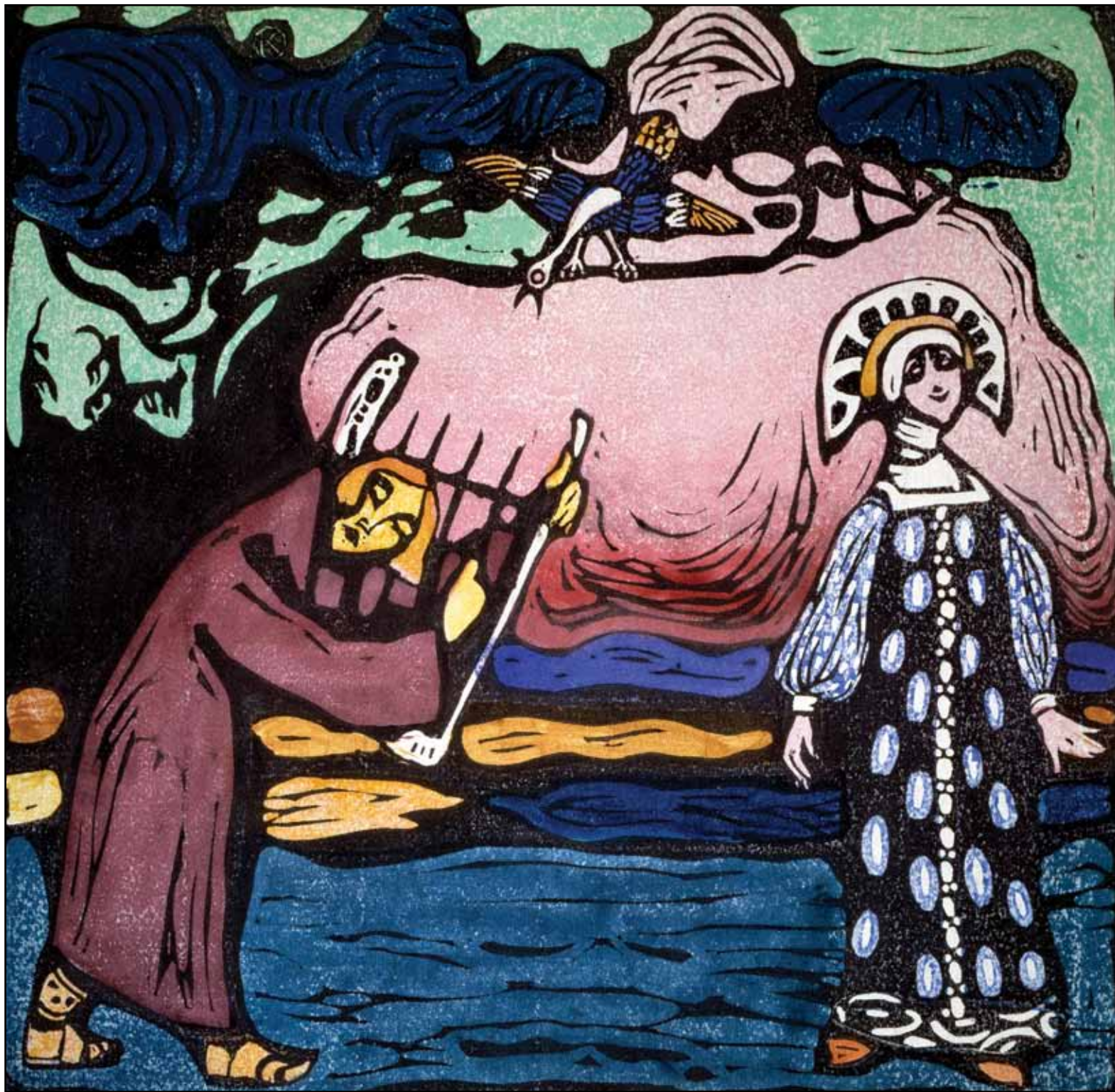
всадников на знаменитом полотне В. Васнецова «Иван-царевич на сером волке» (1889, Государственная Третьяковская галерея, Москва).

В 1904–1907 Кандинский путешествовал с Габриэлой Мюнтер по Голландии, Северной Африке, Италии, Франции. В Париже он выставлялся в Осеннем салоне и «Салоне Независимых». Картины этого периода излучают некое поэтическое чувство. Как далек еще Кандинский от Кандинского! То есть Кандинский зреющий от Кандинского, окончательно обретшего свой собственный стиль. Произведения времени путешествий заставляют говорить о близости художника к философско-эстетическим идеям романтизма – главным образом немецкого. Василий Васильевич вырос, как он сам о себе говорил, наполовину немцем, его первым языком был немецкий. Живописца наверняка волновали строки Шеллинга: «В произведении искусства отражается тождество сознательной и бессознательной деятельностей <...> Каждое [произведение искусства] как будто содержит бесконечное число за-

В парке Сен-Клу. 1906

мыслов, допуская тем самым бесконечное число толкований, и при этом никогда нельзя узнать, заключена ли эта бесконечность в самом художнике или только в произведении искусства так таковом».

Картина «В парке Сен-Клу» (1906, частное собрание) – образец романтической живописи Кандинского. Термин «романтический» следует понимать не в узко-искусствоведческом аспекте (при таком понимании мы будем представлять себе европейское искусство гораздо более раннего времени, второй трети – середины XIX века), а скорее душевный строй. Романтическим настроением может быть преисполнено произведение, созданное с точки зрения техники отнюдь не с помощью тех приемов и не теми средствами, которые характерны для романтизма как стиля. Этот пейзаж Кандинского романтичен в том смысле, в каком мы говорим, например, о «романтическом юноше» или «романтическом событии». «В парке Сен-Клу» –



Лира. 1907

романтический вид: представляешь себе покой летнего вечера на закате солнца, людей нет (еще или уже?), но над всем витает некий дух блаженства и неги. Перспектива аллеи увлекает взгляд и мысли вдаль, и эта даль рождает в душе фантазии... В сочетаниях красок изумительная гармония.

Помимо европейских пейзажей, видов самого Мурнау и «русских» картин (их несколько) художник рисовал пейзажи и в соседних городках, на озерах. Местность там невероятно красива, жизнь тиха. Это начало немецких Альп: видны холмы, переходящие в отроги гор (а настроенный романтически Кан-

динский их любил), свежая зелень и синяя-синяя вода.

Еще удивительней, что в тех же краях живописец написал ряд «индустриальных» пейзажей, например «Вид Мурнау с железной дорогой и замком» (1909, Городская галерея в Ленбаххаузе, Мюнхен), «Пейзаж с паровозом» (1909, Музей Соломона Р. Гутенхайма, Нью-Йорк).

Интересно, что пристрастие к такой разновидности жанра испытывал и французский композитор Морис Равель. Он даже настоял, чтобы подобный пейзаж стал декорацией к «Болеро», когда эта оркестровая пьеса исполнялась как балетный номер. Таковы были веяния времени! И художники опоэтизировали их.

В 1910–1911 мастер создал первые живописные

«импровизации» и «композиции». В немецком искусствоведении Мурнау называют «колыбелью абстракции».

Живя в Германии, Кандинский тем не менее почти ежегодно приезжал в Россию, посещал Одессу, Москву и Петербург, регулярно экспонировал свои произведения на выставках «Московского товарищества художников», «Нового общества», «Товарищества южнорусских художников», на выставках «Бубновый валет», «Салон».

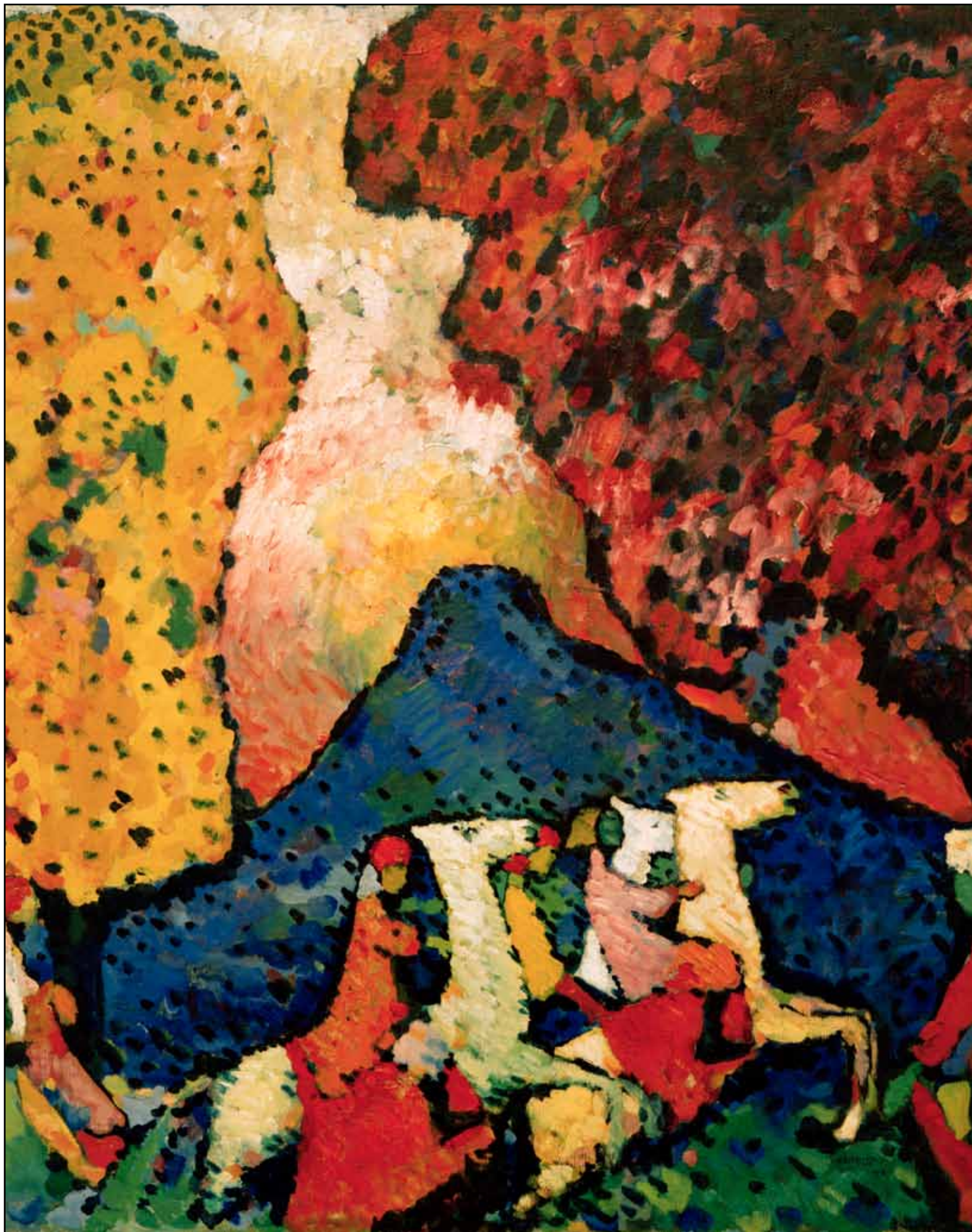
Так, на втором «Салоне» он представил пятьдесят три работы, а в каталоге опубликовал статью «Содержа-

ние и форма». О Кандинском тогда писали, что его отличает «оригинальный принцип симфонизации красок». Публика же отреагировала на картины мастера очень бурно: в Одессе, например, их изуродовали анилиновыми чернильными карандашами.

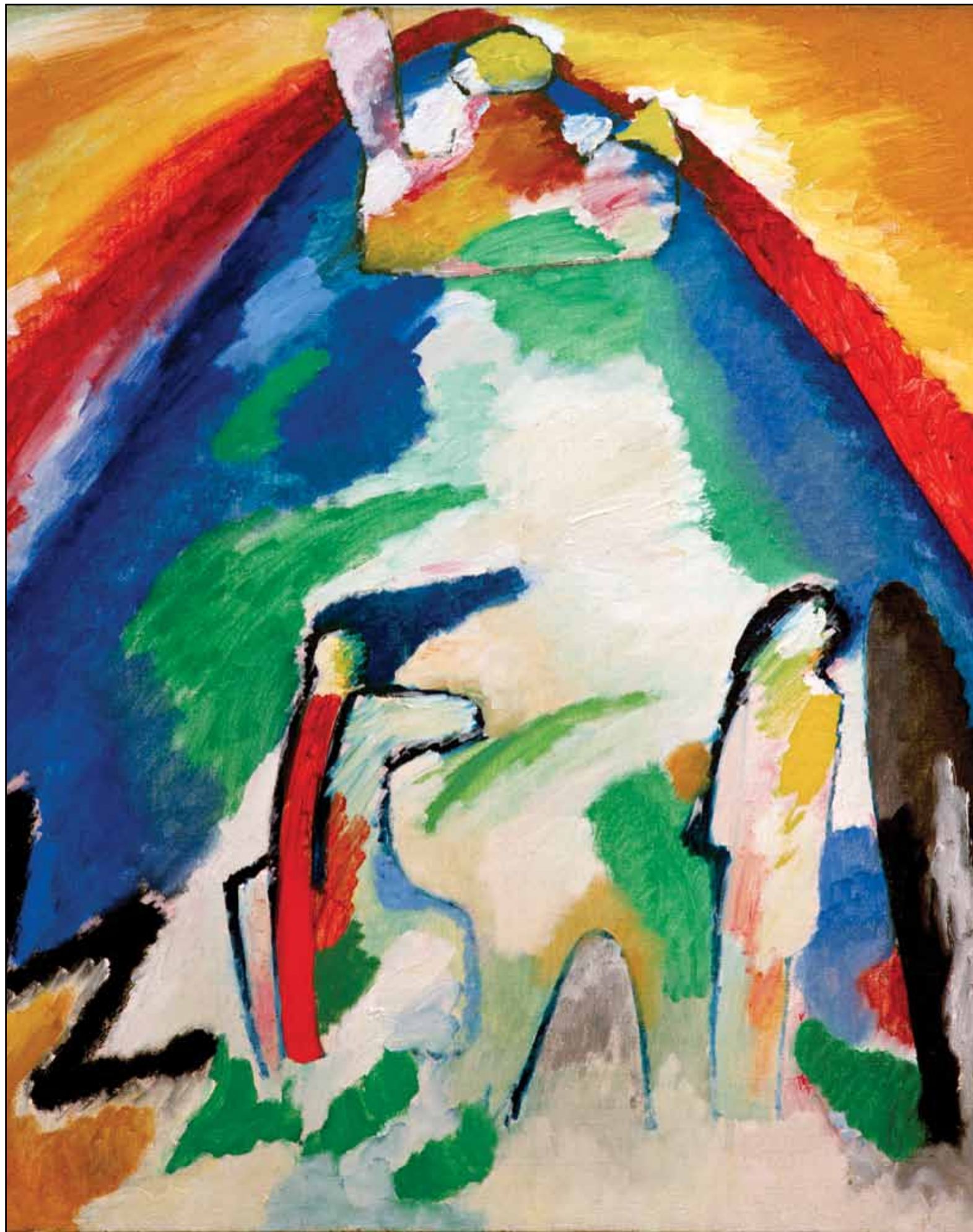
В конце 1910 в Москве была организована выставка содружества художников. Критика окрестила ее «выставкой безумия». «Начиная с самого названия выставки – «Бубновый валет», претенциозного до нелепости, почти все находящееся в ней крайне

Окрестности Москвы. 1908





Синяя гора. Фрагмент. 1908–1909

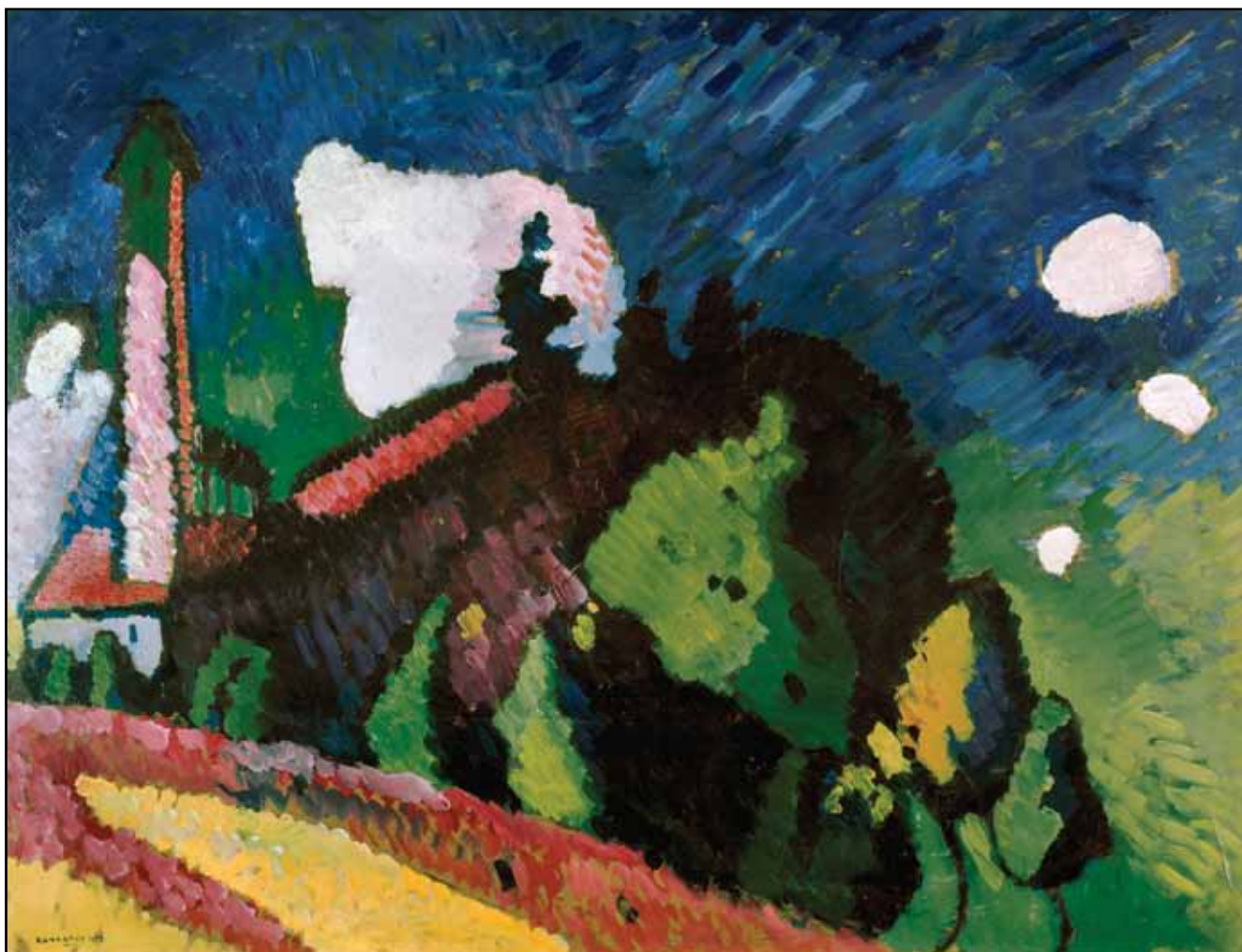


Гора. Фрагмент. 1909



Вверху: Дамы в кринолинах. 1909

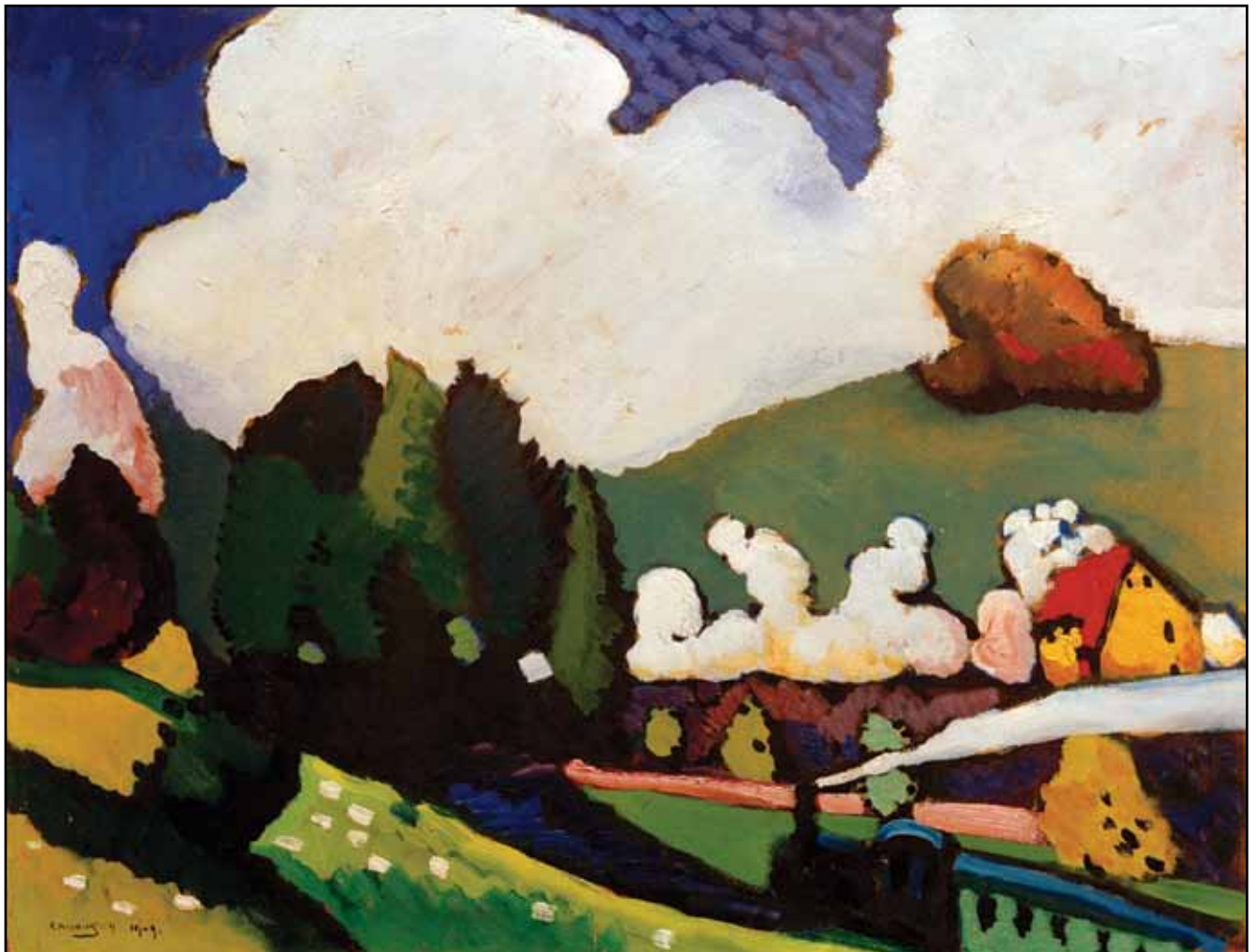
Внизу: Мурнау. Пейзаж с башней. 1908





Вверху: Вид Мурнау с железной дорогой и замком. 1909

Внизу: Пейзаж с паровозом. 1909





Картина с лучником. 1909



несуразно и, главное, антиэстетично», — писала газета «Голос Москвы». Кандинскому, представившему там четыре «Импровизации», досталось отдельно. «Вот — В. Кандинский, — писала газета «Раннее утро». — И публика, и товарищи-художники помнят, конечно, его смелые, яркочасочные полотна, его изящные плакаты. Настоящий живописец чувствовался в них. Потом... Потом началось «это»... и я, простояв целых десять минут около этих «Импровизаций», ничего, — абсолютно ничего, не понял. — В левом углу картины, кажется, мерещится человеческое лицо! — сказал кто-то сзади меня. — А направо, как будто, ноги? Я еще раз пристально взгляделся в «Improvisation». Нет. Ни лица, ни ног. Ничего. Скажите, разве же это не ужас?» — подытоживал критик.

Беспредметные (абстрактные) композиции. «О духовном в искусстве»

Василий Кандинский писал: «Беспредметная живопись не есть вычеркивание всего прежнего искусства, но лишь необычайно и первостепенно важное разделение старого ствола на две главные ветви, без которых образование кроны зеленого дерева было бы невысказано».

Без названия. 1910

Первой в полном смысле абстрактной картиной Кандинского является произведение, созданное им в 1910. Весьма символична уже сама ее подпись — «Без названия» (1910, Национальный центр искусства и культуры имени Жоржа Помпиду, Париж). У акварели нет содержания (в смысле сюжета), но оно отнюдь не бессодержательно.

Идеи, которые художник намеревался передать в своих картинах и, в частности, в этой первой графической абстрактной работе, он ясно сформулировал: «Меняющиеся <...> градации тона и частоты звуков обвивают человека, вихреобразно возносятся и, внезапно обессилив, вяло опадают. Движения точно так же обвиваются вокруг человека — игра горизонтальных, вертикальных штрихов и линий, устремленных в движении в различных направлениях, сгущающихся и распадающихся цветовых пятен, звучащих то высоко, то низко». И несмотря на то что Кандинский говорил так о своем творчестве в целом, эти слова необычайно точно характеризуют первую его абстрактную работу.

«Без названия» — небольшой графический лист,



Композиция IV. 1911

исполненный акварелью, карандашом и тушью и производящий впечатление некоего экспромта. И быть может, именно такая техника и манера наилучшим образом соответствуют идее фиксации абстрактного впечатления, поскольку всякой, по крайней мере художественной, абстракции присущ элемент спонтанности.

В 1911 появилась книга Кандинского «О духовном в искусстве» – эстетический манифест мастера, написание которого его сподвигло несколько причин. Во-первых, внутренняя потребность художника осознать и сформулировать принципы своего искусства, а во-вторых, желание донести свои взгляды до зрителя. Книга перевернула устоявшиеся представления об искусстве вообще и стала первым теоретическим обоснованием абстракционизма. Кандинский с трудом нашел для нее издателя: она не вписывалась в ряд традиционных для того времени искусствоведческих трудов. Тем неожиданнее оказалось ее оглушительный успех.

Придя к мысли, что «цели (а потому и средства) природы и искусства существенно, органически и мирозаконно различны и одинаково велики... и одинаково сильны», Василий Васильевич провозгласил творческий процесс «самовыражением и саморазвитием духа».

При этом Кандинский необычайно высоко ставил творца. Для мастера искусство сродни пророчеству, а сам

художник уподобляется пророку, предвестнику «Нового завета», устанавливаемого между живописцем и зрителем. «Тогда неминуемо приходит один из нас – людей; он во всем подобен нам, но несет в себе таинственную заложенную в него силу «видения». Он видит и указывает. Иногда он хотел бы избавиться от этого высшего дара, который часто бывает для него тяжким крестом. Но он этого сделать не может. Сопровождаемый издевательствами и ненавистью, всегда вперед и ввысь тянет он застрявшую в камнях повозку человечества». Совершенно очевидно, что Кандинский говорил о себе. Нечто схожее чувствовал и любимый художником композитор А. Скрябин.

Параллели с музыкой

Каждый вид искусства сравнивает свои элементы с элементами другого. Наиболее плодотворные уроки можно в данном случае извлечь из музыки.

Василий Кандинский

Еще в 1903 Кандинский создал цветную гравюру на дереве (с трех досок) «Певицы» (Городская галерея в Ленбаххаузе, Мюнхен), относительно стиля которой в книге «О духовном в искусстве» дал такой комментарий: «Цвет является средством, чтобы осуществить непосредственное влияние на душу. Цвет – это клавиша; глаз – молоточек, душа – многострунный рояль. Художник есть рука,

которая посредством той или иной клавиши целесообразно приводит в вибрацию человеческую душу».

В другом месте этой же книги Кандинский утверждает: «Понятие слышания красок настолько точно, что не найдется, пожалуй, человека, который попытался бы передать впечатление от ярко-желтого цвета на басовых клавишах фортепиано или сравнивал бы крапалак со звуками сопрано».

В 1911 вышла в свет значительная теоретическая работа «Учение о гармонии» Арнольда Шёнберга – создателя додекафонной (двенадцатитоновой) системы в музыке, крупнейшего новатора в своей области. Знаменательно, что она была опубликована в один год с книгой «О духовном в искусстве» Кандинского. Между композитором и художником завязалась переписка.

Вообще, Василий Васильевич неоднократно высказывался по поводу связи живописи и музыки. Например, в приложении к упомянутой книге «О духовном в искусстве» он дал восемь примеров «конструктивных стремлений в живописи» и пояснил их музыкальными терминами:

«По форме эти стремления распадаются на две главные группы:

1. Композиция простая, подчиненная ясно находящейся простой форме. Такую композицию я называю мелодической.

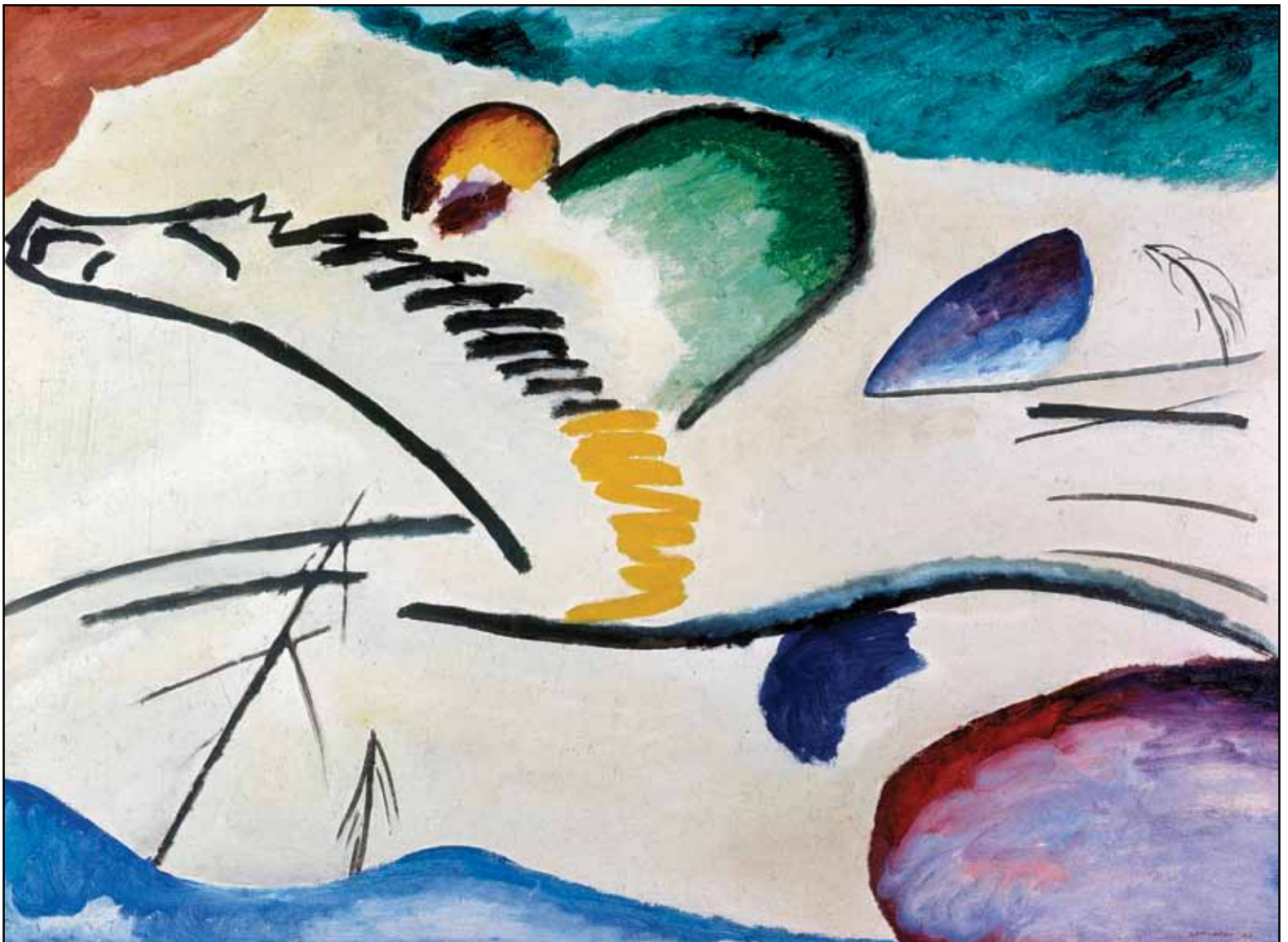
2. Композиция сложная, состоящая из нескольких форм, подчиненных далее явной или скрытой главной форме.

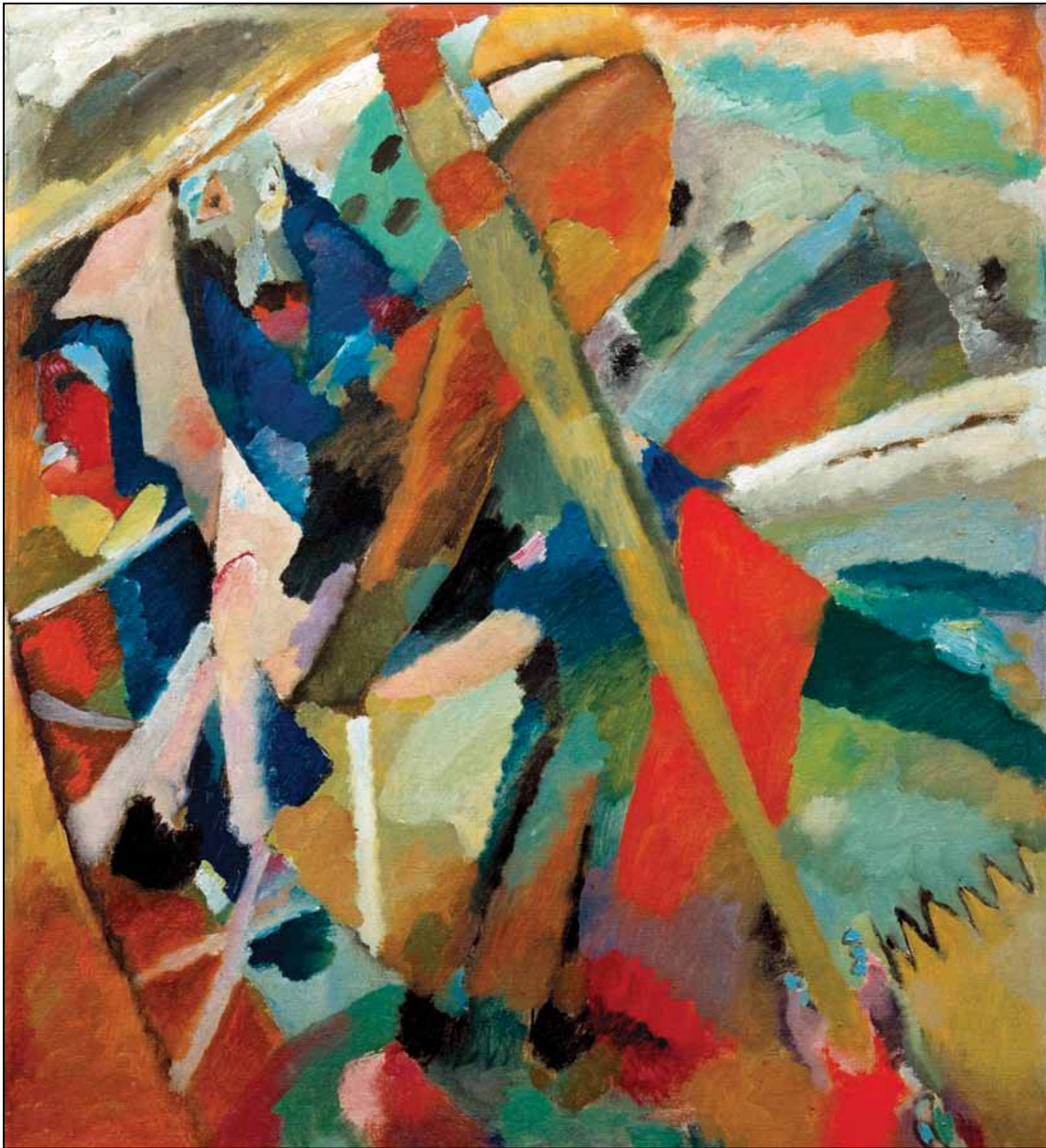
Внешне эту главную форму бывает очень трудно найти, почему и внутренняя основа получает особенно сильное звучание. Такую сложную композицию я называю симфонической».

Позже в книгу «Точка и линия на плоскости» (1926) Кандинский включил отдельную небольшую главу «Музыка», в которой попытался продемонстрировать возможность трактовки музыки средствами графики. Однако нужно признать, что такой прямолинейный «перевод» звуков в точечный рисунок не далеко продвигает нас в образную сферу и на взгляд музыканта является лишь весьма упрощенным (если не сказать примитивным) видом нотной записи, построенной на принципах расположения точек (нот) на линиях (нотном стане).

Вероятно, Кандинский, понимая ущербность проведенной аналогии, вернее, отсутствия в придуманном им «рисунке» непосредственно художественного элемента, отказался в дальнейшем от развития этой параллели. (Отметим, что история музыки знает очень интересные

Лирик (всадник на лошади). 1911





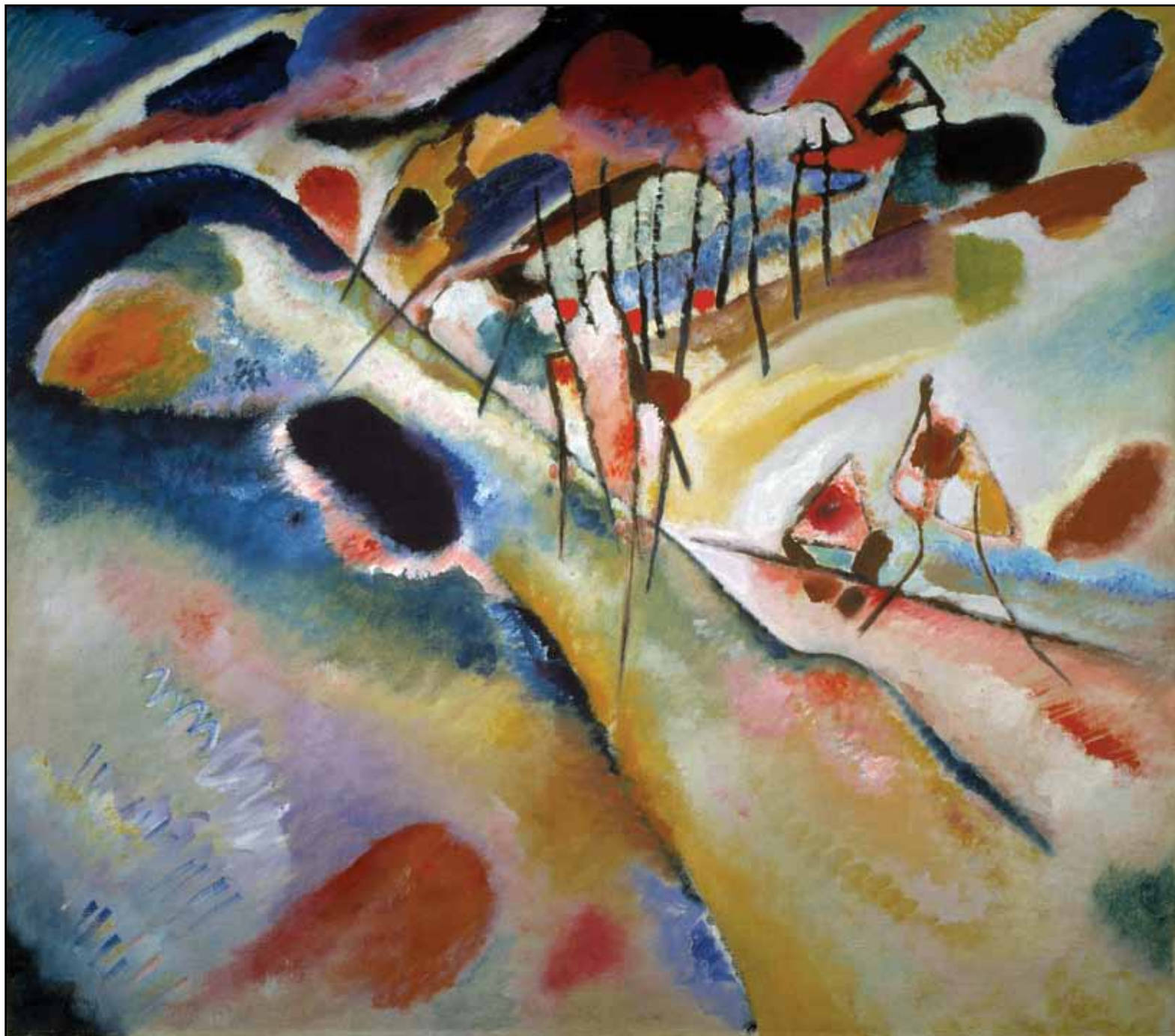
Святой Георгий. 1911

именно графические, то есть нотные воплощения звуковых конструкций.)

Упомянутая глава находится в разделе «Точка», но есть глава о музыке и в разделе «Линия». Здесь параллели между музыкой и живописью тоже лишь схематически намечены и развития не получили.

В литературных трудах Кандинского неоднократно

упоминается имя Скрябина: художник, судя по всему, неплохо знал его произведения. Можно отметить много общего в интересах и позициях живописца и композитора. Оба верили в свою миссию, свое высокое предназначение, что в равной мере управляло их неистовым творчеством, совершившим революцию в двух разных областях мирового искусства. Оба пришли к идее синтетического произведения, в котором нашли бы место все элементы искусства — цвет, свет, звук, движение (пластика).



Пейзаж. 1913

Обоим не суждено было увидеть реализацию своих первых синтетических замыслов – «Желтого звука» и «Прометей» (кстати, созданных в одно и то же время – в 1910).

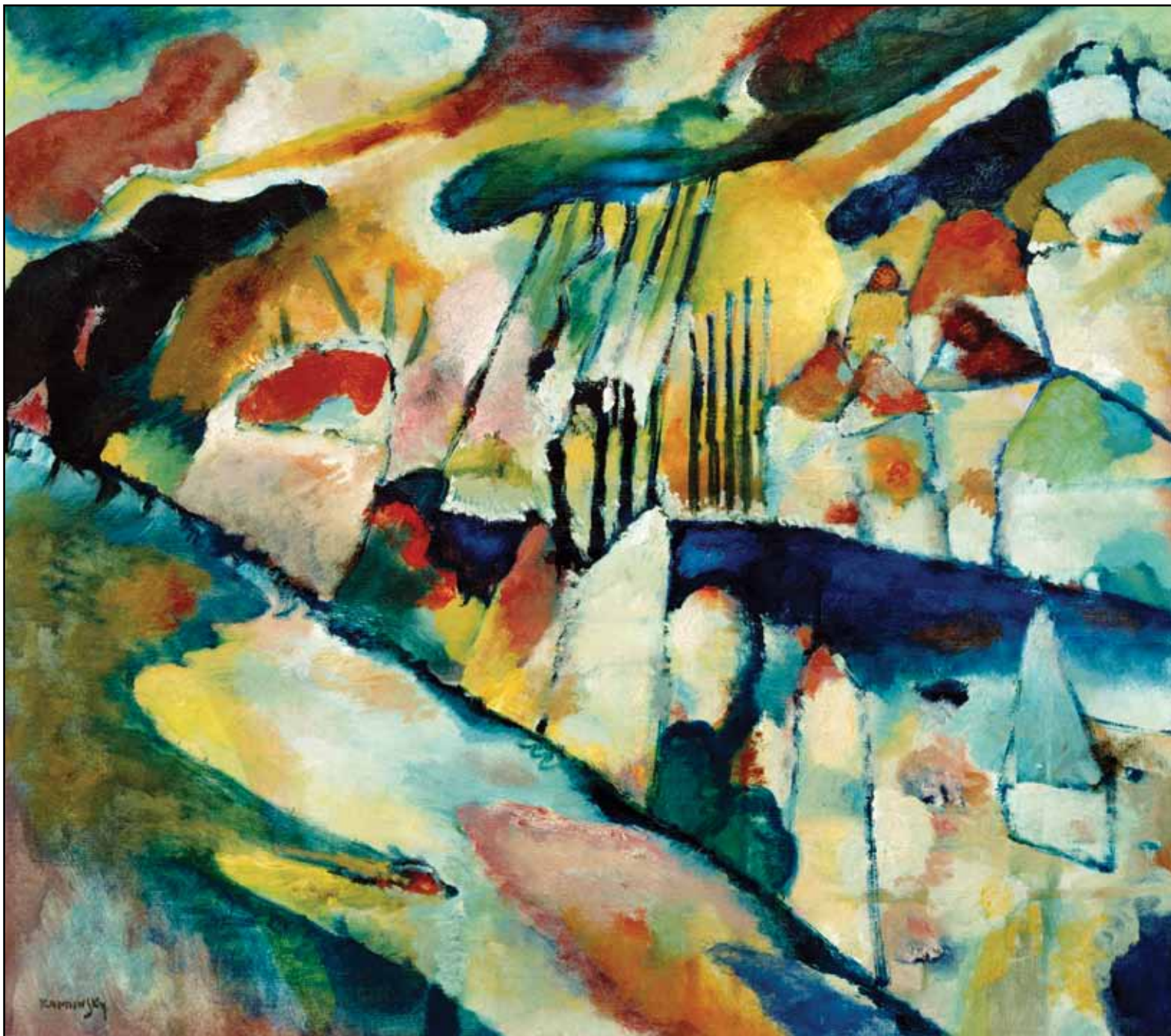
Кандинский искренне переживал смерть композитора в 1915. «Умер Скрябин! Ужасная потеря», – написал он в одном из писем в Германию.

Василий Васильевич двигался к всеобщему синтезу в «монументальном искусстве», для воспроизведения которого он полагал создать фантастический храм «Великая Утопия» (показательно название, показательна оценка своего замысла)! В 1920 он предложит собрать международный конгресс для обсуждения постройки «всемирного здания искусств и выработки его конструктивных планов». «Пусть бы это здание стало всемирным зданием утопии, – писал он. – Я думаю, что не один я был бы счастлив, если бы ему дано было и имя «Великой Утопии». Пусть бы это здание отличалось гибкостью и подвижностью, способностью дать в себе место не только

сейчас живущему, хотя бы и в мечтах, но и тому, первая мечта о чем родится лишь завтра».

Жанр «Импровизации»

От пейзажей, заключавших в себе символистический смысл, оставался один шаг к картинам в абстрактной манере. Ранние пейзажи еще не были абстрактной живописью: они воспринимаются именно как пейзажи, хотя и очень условные. Но теперь Кандинский сделал этот шаг. В сущности, уже с конца 1900-х художник создавал произведения, распределить которые между категориями «беспредметные» и «абстрактные» – дело углубленного искусствоведческого анализа. Сам он употреблял эти термины, не давая разъяснения, в чем их различия.



Пейзаж с дождем. 1913

В новой и в высшей степени индивидуальной манере Кандинского того времени можно выделить два основных направления. В картинах первого направления живописные формы не вызывают никаких ассоциаций с реальностью. В таких случаях они являют собой «чистую» абстракцию. Художник именует их «Импровизациями» и, поскольку в них нет реалистического элемента, который мог бы дать им сюжетное или предметное название, наделяет их номерами. Это, по признанию автора, некие импровизации красками, по аналогии с импровизациями звуками (в музыке). Так, во всяком случае, они виделись самому Кандинскому.

Другая манера — когда, казалось бы, абстрактные формы намекают на какие-то следы реальности. До некоторой степени обе тенденции вполне отчетливо

прослеживаются и в дальнейшем творчестве мастера.

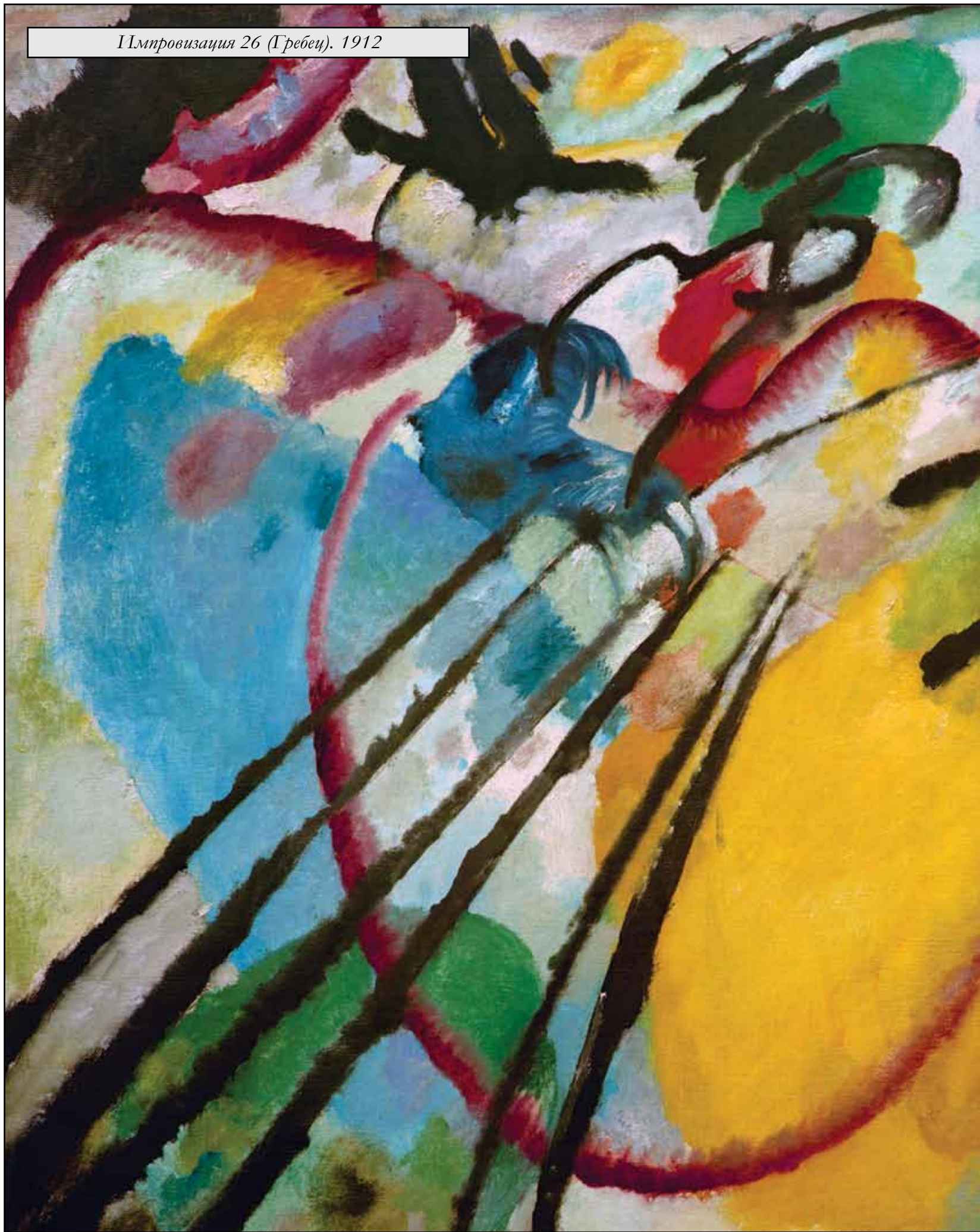
Важной для самооценки Кандинского оказалась выставка Первого немецкого осеннего салона 1913. Работы художника были признаны наиболее значительными на этом международном показе современного искусства, организованном наподобие ежегодных парижских Осенних салонов. Необходимо понимать, в каком контексте предстали картины мастера: здесь были итальянские и французские кубисты и футуристы, Клее и Кубин. Оскар Кокошка представлял (правда, только он один) экспрессионистическое направление.

Эта выставка имела большое значение и для творчества Кандинского, особенно ввиду полного знакомства с искусством Робера Делоне. С ним художник уже сотрудничал в альманахе «Синий всадник». Теперь же он увидел его абстрактные серии «Окна» и «Кругообразные формы», которые произвели большое впечатление работой с «чистыми цветами».



Импровизация 7. 1910

Импровизация 26 (Гребец). 1912





О характерных особенностях отдельных цветов Кандинский множество раз высказывался в своих теоретических трудах.

«Красный цвет, как мы его себе представляем, — безграничный характерно теплый цвет; внутренне он действует как очень живая, подвижная беспокойная краска, которая, однако, не имеет легкомысленного характера разбрасывающегося на все стороны желтого цвета, производит определенное впечатление почти целеустремленной необъятной мощи. В этом кипении и горении — главным образом внутри себя и очень мало вовне — наличествует так называемая мужская зрелость».

Уже в названиях многих полотен Кандинского сделан акцент на преобладающем значении цвета. Например, в ранней «Синей горе» (1908–1909, Музей Соломона Р. Гутенхайма, Нью-Йорк). Позже будут написаны «Синий гребень» (1917, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург), «Белый овал» (1919, Государственная Третьяковская галерея, Москва) и другие (достаточно познакомиться со списком картин художника).

«Чистые краски» Кандинского можно уподобить различным психическим состояниям, вернее знакам таких состояний (хотя остается очень сложная проблема передачи последовательной смены, то есть текучести психических состояний). «Всякие сопоставления и исследования здесь, — пишет известный искусствовед А. Раппопорт, — упираются в тот самый промежуточный символический язык, который и изобретал Кандинский в своих абстрактных полотнах. Он уходит все дальше от мимезиса и приближается к пикторальной семантике».

Но при том, что Василий Васильевич придавал большое значение индивидуальным чистым цветам, он ясно осознавал необходимость изучения и соотношения цветов и фигур. Позже в книге «Точка и линия на плоскости» он даст детальную разработку теории этих отношений.

Возвращение в Россию

Москва: двойственность, сложность, высшая степень подвижности, столкновение и путаница отдельных элементов внешности, в последнем следствии представляющей собою беспримерно своеобразно единый облик, те же свойства во внутренней жизни, спутывающие чуждого наблюдателя <...>, но все же в последнем следствии — жизни, такой же своеобразно единой. Эту внешнюю и внутреннюю Москву я считаю исходной точкой моих исканий. Она — мой живописный камертон.

Василий Кандинский

Несмотря на жизнь за границей, Кандинский не терял связи с Россией. Еще в 1900-е он регулярно посылал свои критические статьи о художественной жизни Европы в Петербург в журнал «Мир искусства», а затем в «Аполлон». Но еще более тесные отношения были у него с московскими живописцами. Василий



Синий гребень. 1917



Без названия. 1919

Васильевич предоставлял картины для выставок «Московского товарищества художников». Кроме того, он общался с молодыми художниками, позже объединившимися в содружество «Голубая роза». Общим у них было признание важности цвета как «звучащего средства» для создания «ритма и мелодии картины». Кандинскому музыкальная составляющая, как уже отмечалось, виделась необычайно важной.

28 июля 1914 началась Первая мировая война, а уже в конце ноября Кандинский приехал в Москву. Он поселился в своем доме на Zubovskom bulvare; из окон его квартиры открывался любимый им вид на Кремль. (Сейчас на том доме установлена мемориальная доска.) В это время художник написал ряд картин с видами города, одна из них – «Москва I» (1916, Государственная Третьяковская галерея, Москва).

Революцию 1917 живописец застал в Москве. Интеллигенция его поколения резко разделилась: одни приняли новый порядок, другие – категорически от-

вергли. Кандинский был тогда в числе принявших. Он искренне пытался «вписаться» в послереволюционный художественный процесс, и эти усилия привели его к общественной деятельности. В 1918–1919 Кандинский являлся членом художественной коллегии Отдела ИЗО Наркомпроса, в 1919–1921 – председателем Всероссийской закупочной комиссии, ученым консультантом и заведующим репродукционной мастерской, почетным профессором Московского университета. Кандинский также был избран вице-президентом Российской Академии художественных наук (РАХН). Он участвовал в организации охраны памятников искусства, создании Музея живописной культуры и Российской Академии художественных наук, преподавал в Высших (государственных) художественно-технических мастерских (ВХУТЕМАС).

У Василия Васильевича завязались отношения с

крупными московскими фигурами из художественного мира. Получилось так, что эти отношения оказались очень сложными: слишком разные взгляды на искусство имели Кандинский и, к примеру, Казимир Малевич или Александр Родченко.

Как это часто (если не всегда) бывает, бурная общественная деятельность отрицательно сказалась на творчестве мастера. Следует признать, что произведениям послереволюционного московского периода Кандинского недостает внутренней решительности. Вспоминается, можно сказать, уничижительная (попросту разгромная) оценка его работ, данная Н. Пуниным еще в связи с «Выставкой современной русской живописи» в Петрограде, на которой Кандинский представил свои картины. Тогда критик назвал его «плохим ремесленником», «совершенно посредственным художником».

Отъезд в Германию. Баухауз

При всем энтузиазме, с которым Кандинский, по крайней мере поначалу, участвовал в строительстве советской художественной жизни, он с его эстетическими воззрениями и принципами не вписывался в новую действительность (хотя концепция «социалистического реализма» — прямо противоположная идеям мастера — была сформулирована несколько позже).

В декабре 1921 Василий Васильевич покинул родину — теперь уже навсегда — и отправился в Германию. Вскоре его произведения стали изымать из музеев, и последующие семьдесят лет картины Кандинского в СССР не выставлялись.

Было бы весьма опрометчиво считать, что на Западе художника ждала свобода. Прошли счастливые времена, когда борьба течений определялась лишь эстетическими принципами. Как в России, все более подчинявшей эстетику политике и идеологии, так и в Германии политический компонент давал о себе знать все явственнее.

Кандинский возобновил отношения с теми давними друзьями-живописцами, кто остался жив после войны. Теперь они группировались на платформе Баухауза (Bauhaus — Высшая школа строительства и художественного конструирования) — учебного художественного заведения, основанного Вальтером Гропиусом в Веймаре. Этот крупный архитектор собрал вокруг себя выдающихся личностей, и Кандинский, приглашенный в 1922 в число профессоров, возглавил в институте мастерскую... настенной живописи. Василий Васильевич не относил такую сферу деятельности к числу приоритетных для себя, но ему важно было получить работу, поскольку материальное положение художника оказалось весьма сложным. Изменились времена — изменились вкусы и интересы в мире искусства, да и просто в мире; явственно ощущалась изоляция живописца в новом художественном контексте. К тому же оказалось невозможным воспользоваться прежними достижениями, так как большая часть картин, оставленных им в Германии, за время его отсутствия была продана по очень низким ценам.

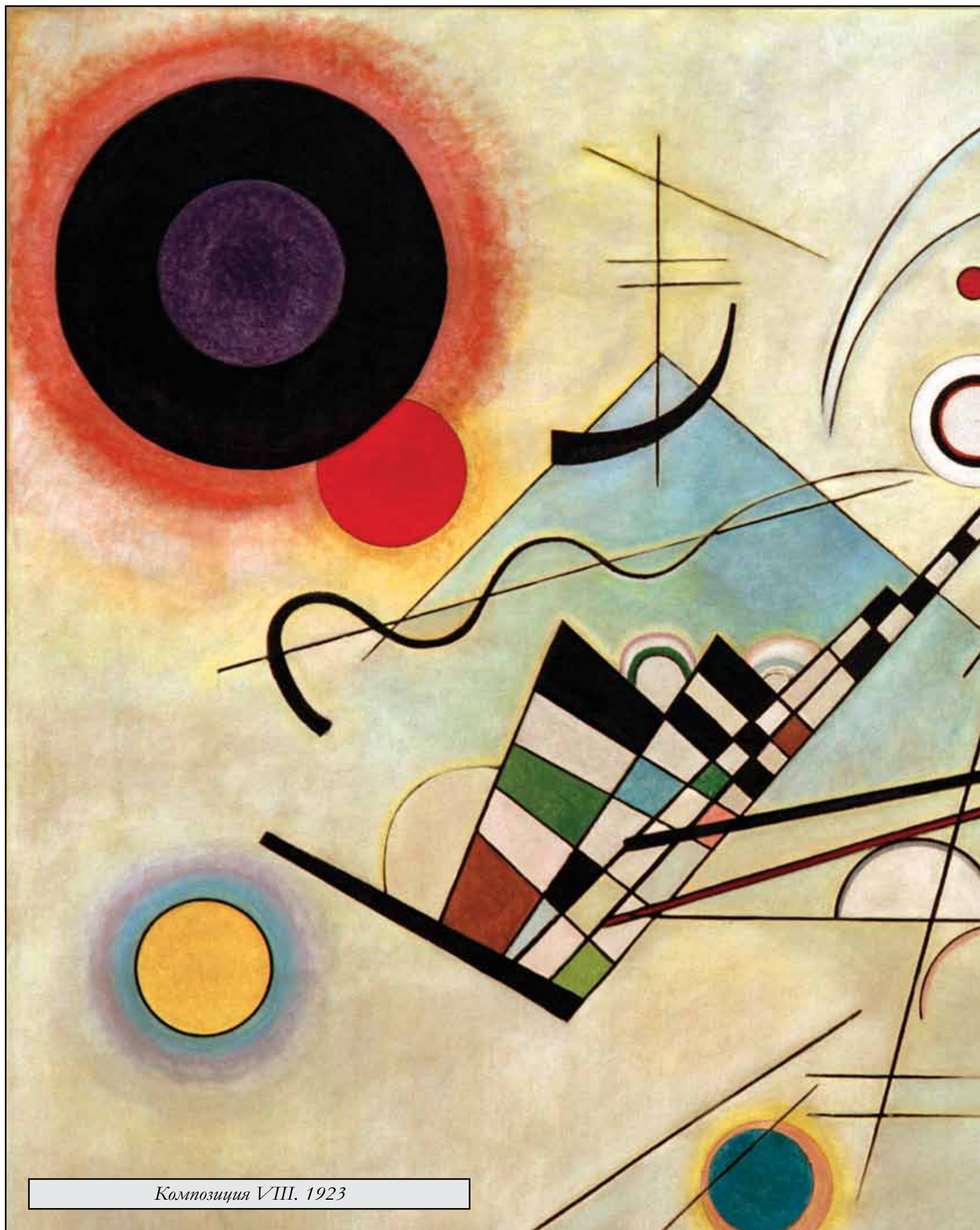
В педагогической работе в Баухаузе Кандинский опирался на собственные теоретические разработки, сделанные еще в Москве. Также он, как преподаватель, вплотную занялся составлением курса изучения основных элементов живописной формы. Этот труд вылился впоследствии в создание книги «Точка и линия на плоскости», опубликованной (как и остальные произведения последующего времени — по-немецки) в 1926.

Разработанные новые теоретические концепции, в частности учение

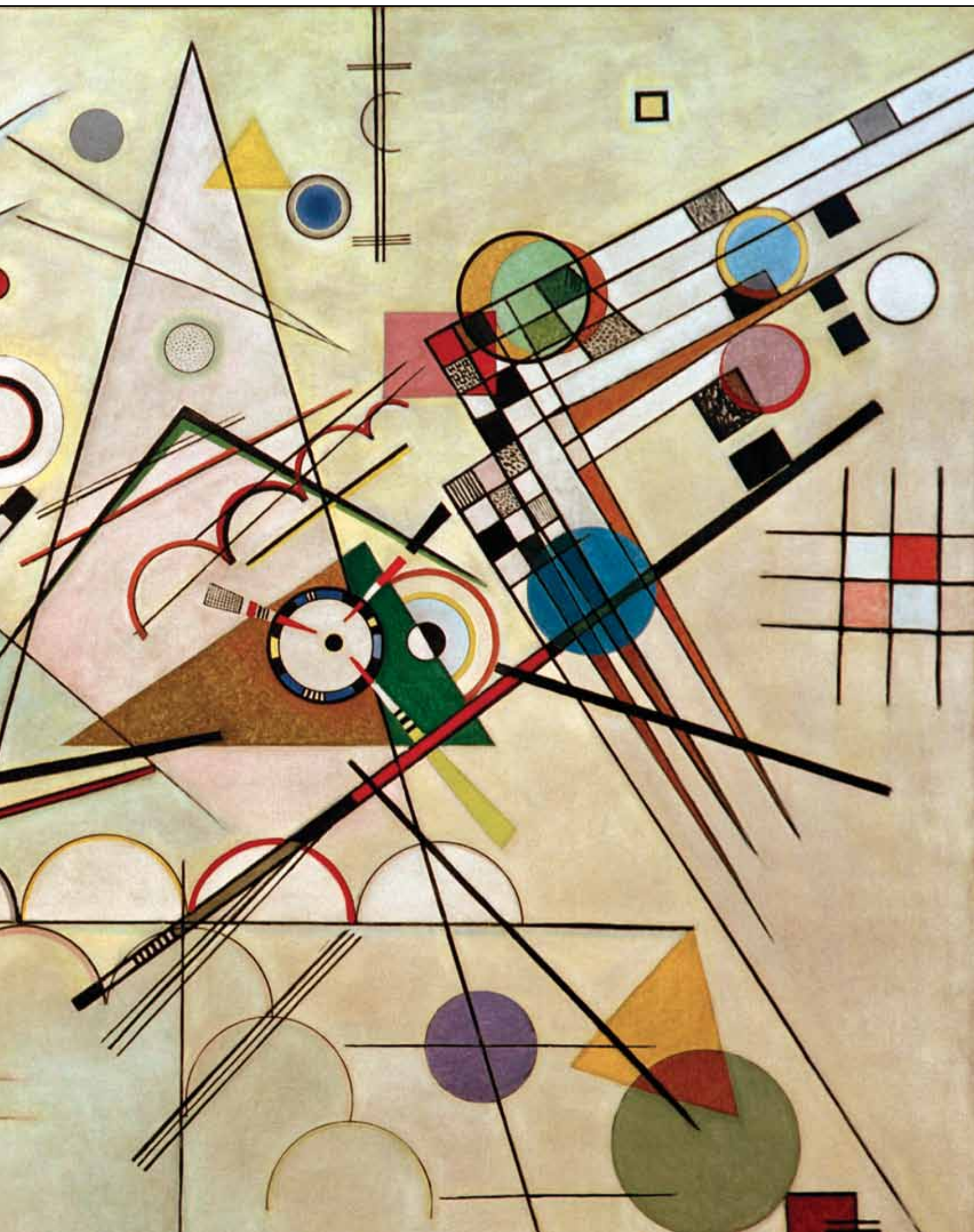




Белый овал. 1919



Композиция VIII. 1923



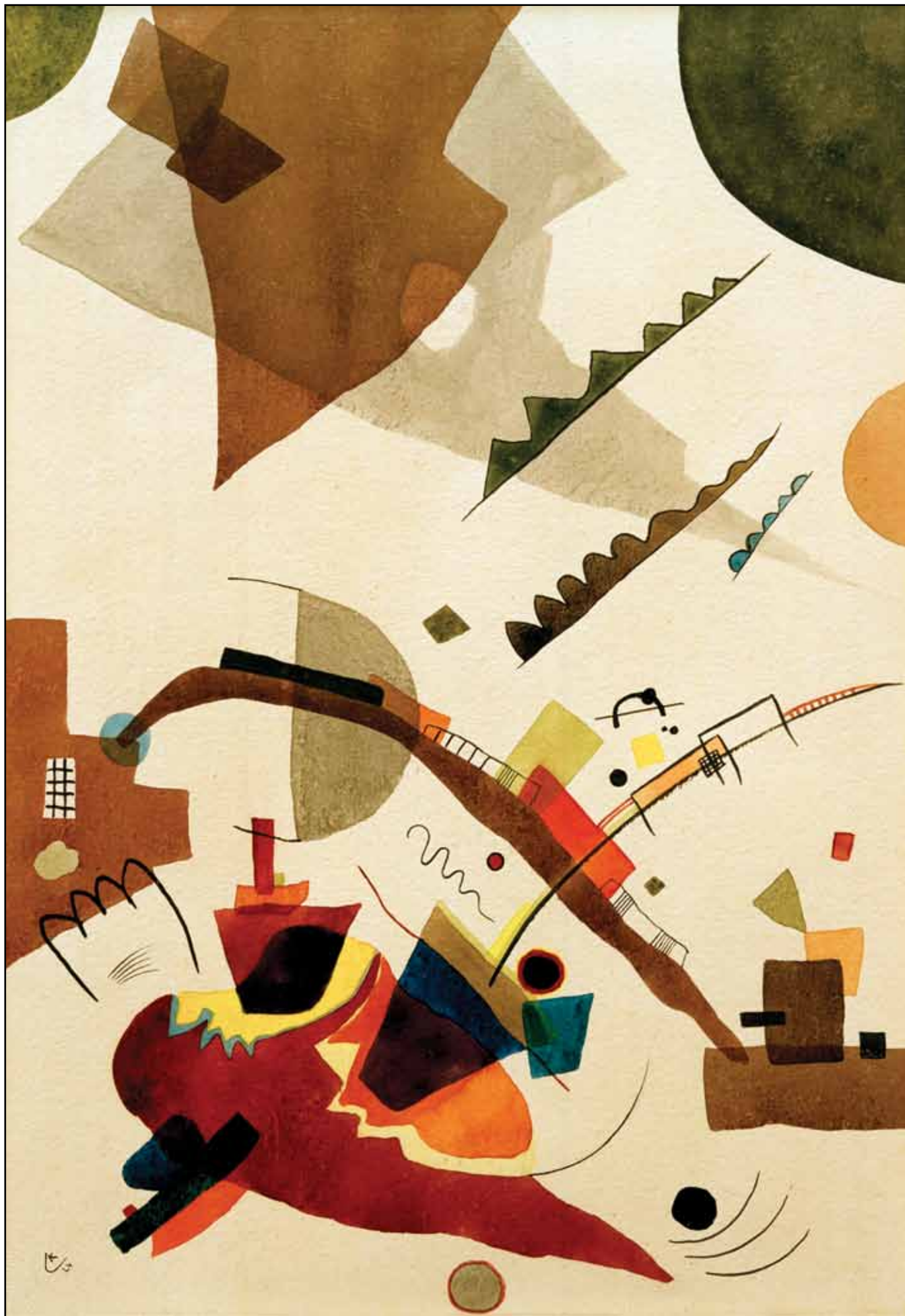


В черном квадрате. 1923

о цвете, которые Кандинский излагал в своем курсе в Баухаузе, отразились непосредственно в произведениях художника: появились картины, несущие на себе отпечаток строгости и логики научного доказательства. Творчество мастера этого времени принято характеризовать как «Холодный период», а главным произведением следует признать «Композицию VIII» (1923, Музей Соломона Р. Гуттенхайма, Нью-Йорк).

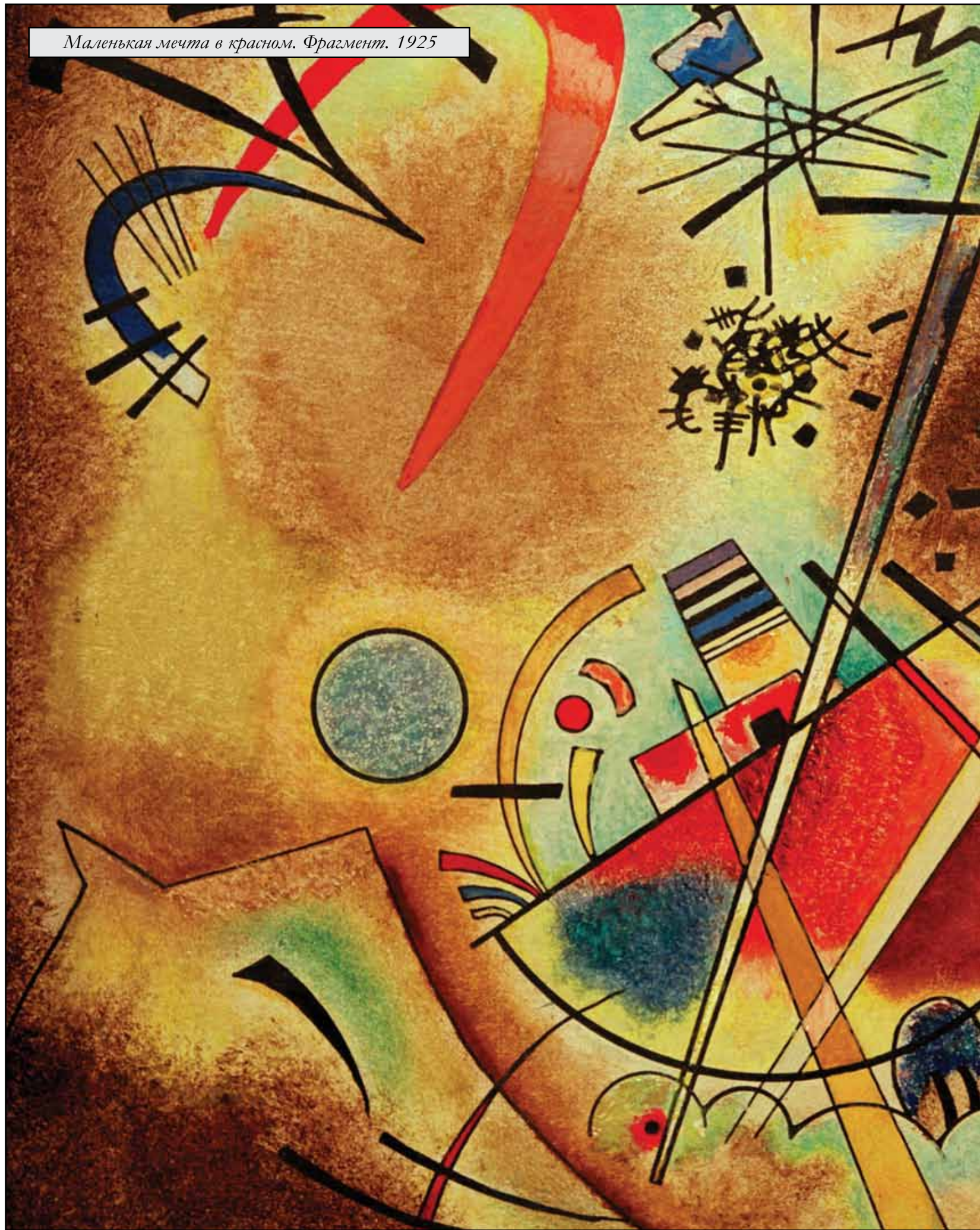
Набор геометрических фигур, использованных в

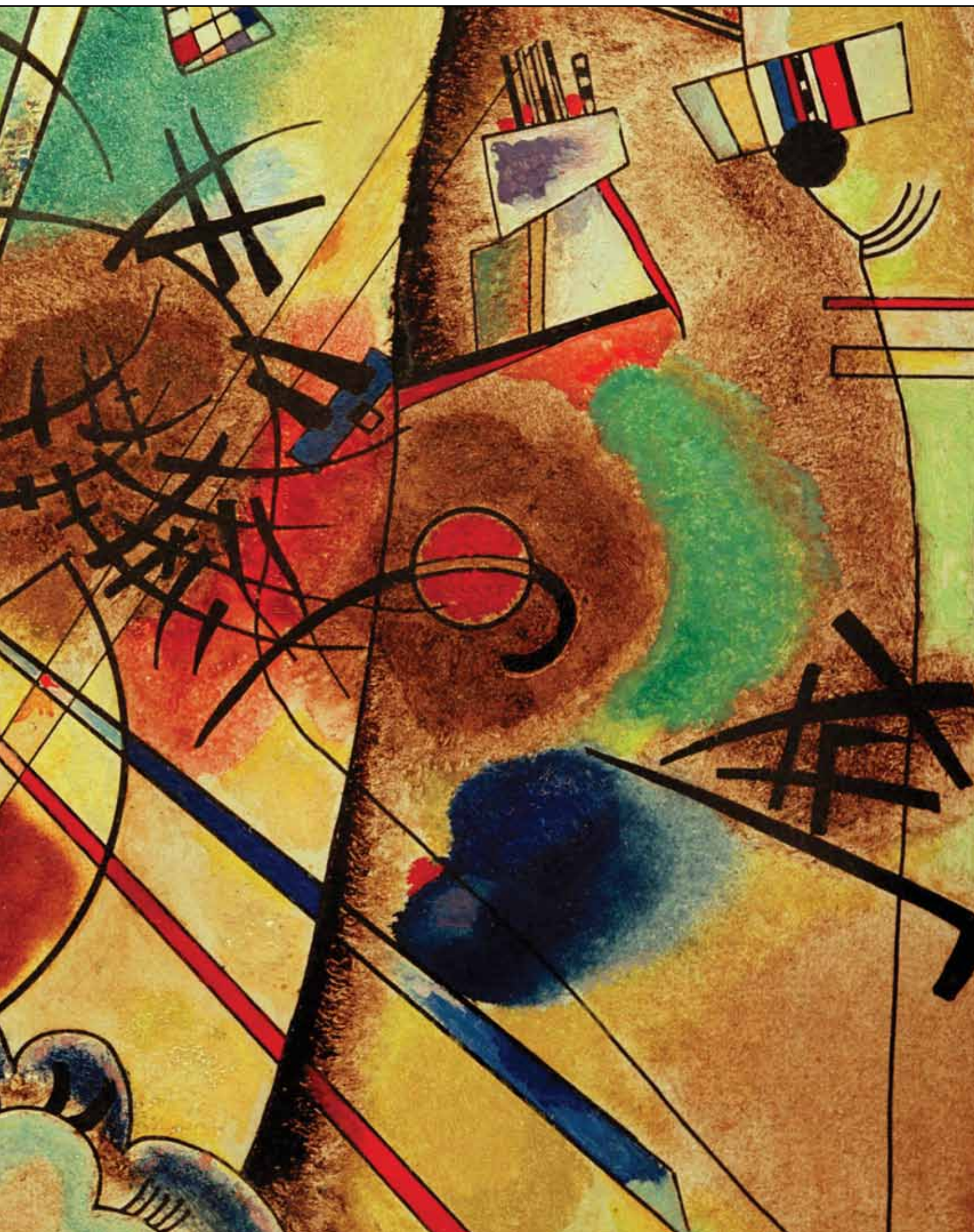
работе, не очень широк и легко поддается перечислению: точки, окружности, линии (параллельные и перекрещивающиеся), углы (предпочтение отдается острым и тупым; прямые отнюдь не доминируют), треугольники и фигуры, образованные пересечениями этих основных элементов. Имеется также, как своеобразный смысловой акцент, кривая, «нанизанная» на прямую, — фигура, напоминающая кадуцей Гермеса, обвитый змеей. Картину чрезвычайно интересно «читать» одновременно с трактатом Кандинского «Точка и линия на плоскости», где подробно говорится о



Вибрация. 1924

Маленькая мечта в красном. Фрагмент. 1925







Фиолетовый и оранжевый. 1935

психологическом значении каждого из элементов. Так, например, одной из важных составляющих здесь является точка, разрастающаяся до окрашенных в разные цвета окружностей. О ней читаем: «Геометрическая точка – это невидимый объект. И таким образом он должен быть определен в качестве объекта нематериального. В материальном отношении точка равна нулю. В этом нуле скрыты, однако, различные «человеческие» свойства. В нашем представлении этот ноль – геометрическая точка – связан с высшей степенью самоограничения, то есть с величайшей сдержанностью». Другой важнейший элемент – линия. «Линия – величайшая противоположность живописного первоэлемента – точки. И она с предельной точностью может быть обозначена как вторичный элемент. <...> Простейшая форма прямой – это горизонталь. В человеческом представлении она соответствует линии или поверхности, на которой человек стоит или передвигается. Итак, горизонталь, – это холодная несущая основа, которая может быть продолжена на плоскости в различных направлениях. Холод и плоскость – это основные звучания данной линии, она может быть определена как кратчайшая форма неограниченной холодной возможности движения». В трактате можно прочесть и о других фигурах. Их харак-

теристики (в работе они гораздо полнее) дают широкое представление о том, в каком ключе объяснял свои образы сам художник и каким он видел содержание своих картин.

Вместе с произведениями, обнаруживающими главенство рационального начала, Кандинский буквально сразу по прибытии в Веймар создал двенадцать графических листов для издательства «Пропилеи» под общим названием «Маленькие миры» (как и другие циклы художника, эти композиции обозначены цифрами). К ним относится работа «Маленькая мечта в красном» (1925, Художественный музей, Берн). Ее характеризуют теплые коричневые тона, а формы ассоциируются с определенными предметами. Можно заметить, что отдельные элементы и формы произведения заимствованы из более раннего – «Импровизация 24», написанного в 1912.

Первый период преподавания в Баухаузе завершился в 1925, когда под давлением правых партий институт в Веймаре закрылся. Гропиус переехал в Дессау и возобновил работу там. В Дессау условия оказались гораздо более благоприятными: у института появились собственные здания и мастерские, а для Кандинского открылись широкие возможности в преподавании собственно живописи (а не только теоретических курсов).



Движение. 1935





Композиция IX. 1936

Закрытие Баухауза. «Точка и линия на плоскости»

Последние годы деятельности Баухауза были довольно драматичны ввиду очевидного отхода его руководства от начальных идей Гропиуса. В 1928–1930 учебное заведение возглавлял Ханнес Майер, и тогда институт встал на путь политизации своей деятельности. Нужно знать положение дел в предфашистской Германии, чтобы осознать трагизм ситуации, в которой оказался Кандинский. Майер проповедовал полный отказ от «стиля Баухауза» (как он выражался, «моды Баухауза»). Учащиеся разделились на два лагеря. В конце концов Майер был смещен с поста директора, но вся ситуация в Германии становилась для Кандинского невыносимой. В 1931 разразилась острейшая кампания национал-социалистов против Баухауза, в результате чего институт закрылся. Педагогическая деятельность нескольких его сотрудников еще какое-то время продолжалась на полуправовых условиях, однако в 1933 закончилась и она. Кандинский был вынужден бежать из Германии.

Поразительным образом история повторилась: как и в России, в Германии 1930 произведения художника изымались из музеев (в частности, в Веймаре). Ни та, ни другая тоталитарная система «не выносила» абстракционизма (равно – Кандинского).

В Мюнхене в 1937 прошла выставка под характерным названием «Дегенеративное искусство». Среди других на ней были представлены картины Кандинского, часть которых после закрытия экспозиции уничтожили.

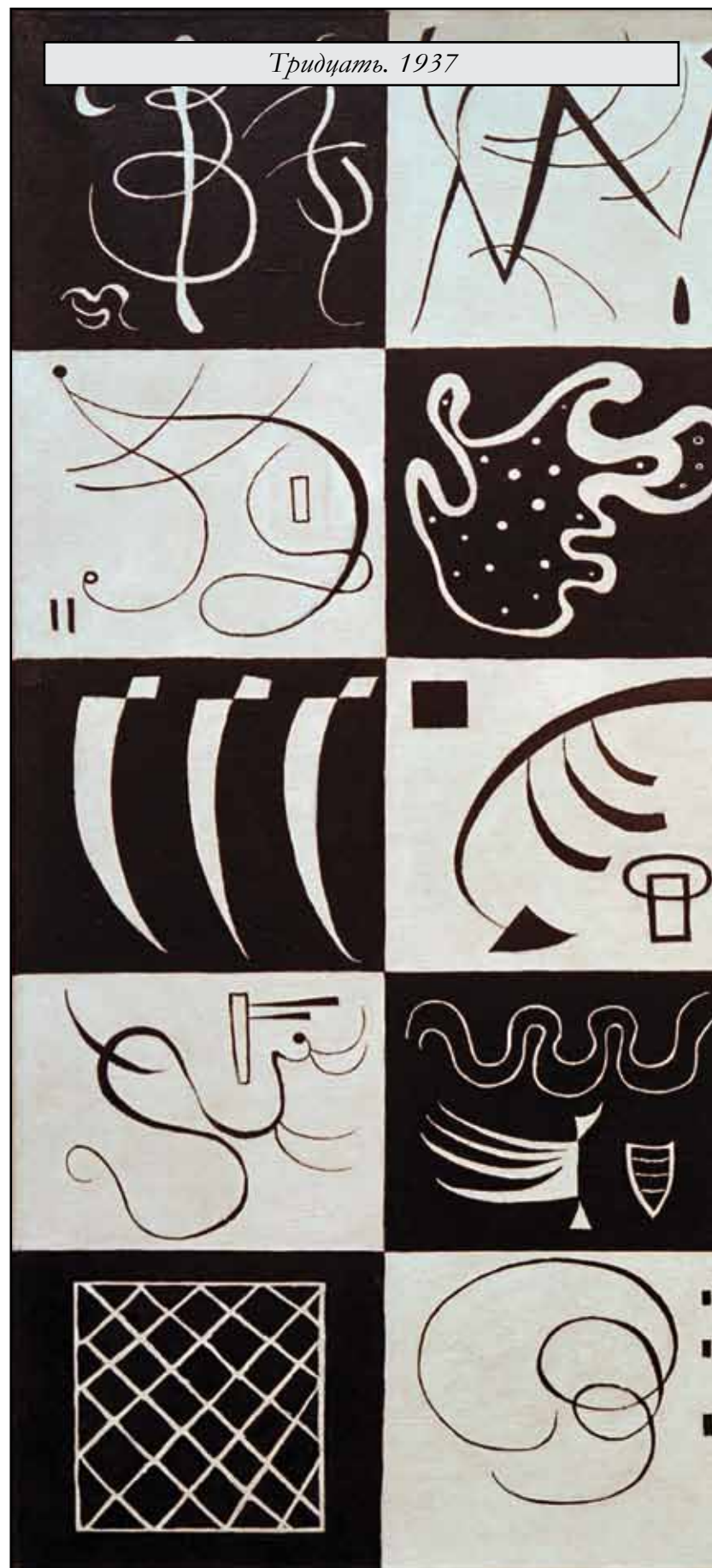
Париж. Последнее десятилетие

Под новый 1934 Кандинский с семьей переехал в более спокойную, чем Германия, Францию. Он поселился в местечке Нёйи-сюр-Сен (пригород Парижа). Здесь Василий Васильевич думал найти временное убежище, но обрел постоянный дом, который оказался для него и последним.

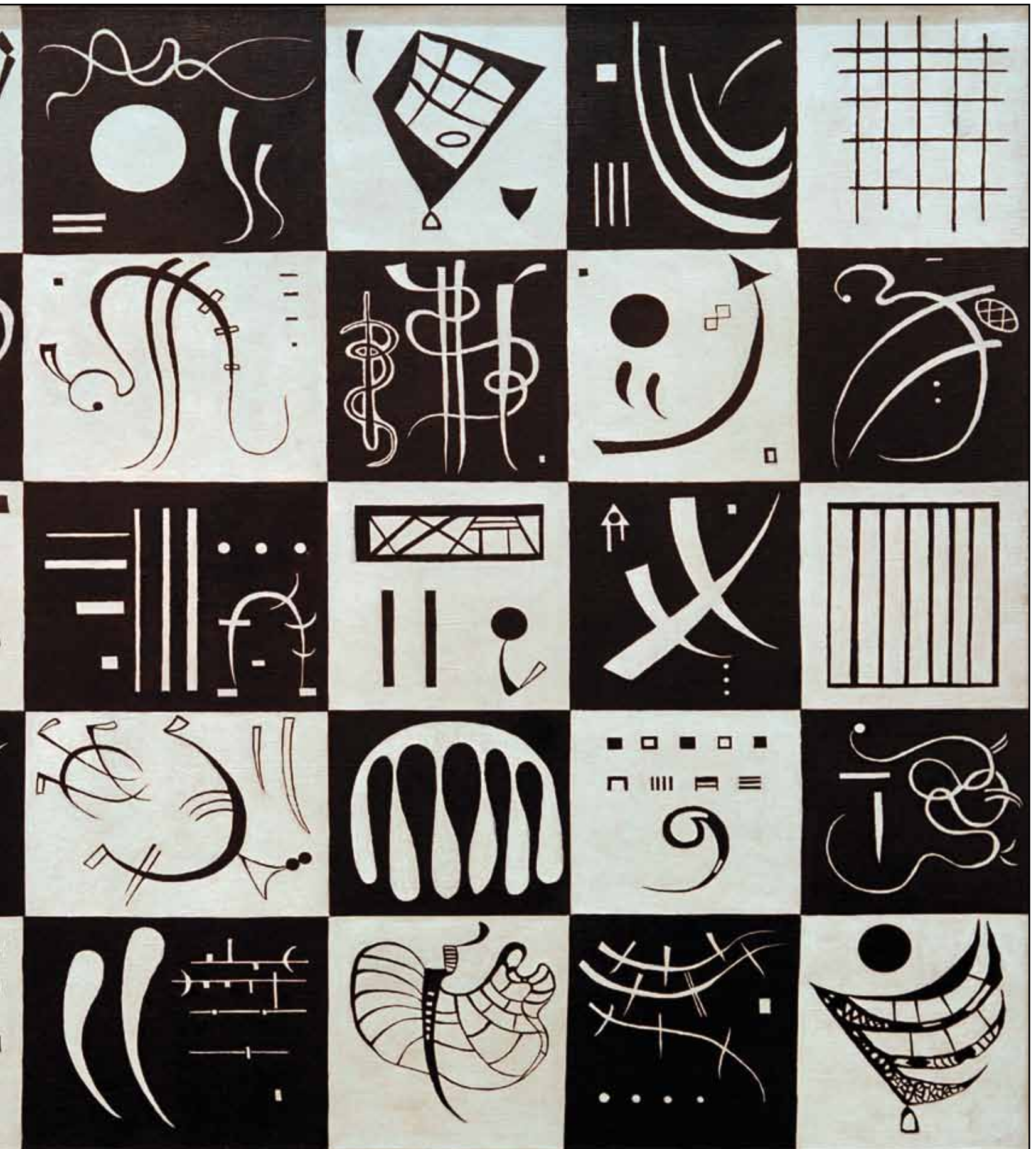
В Париже на прибытие Кандинского отреагировали сдержанно и прохладно. Местные художники были сосредоточены на других направлениях, и абстрактная живопись на французской почве не имела сил для решительного самоутверждения.

Живя обособленно и от местных художественных кругов, и от русской эмиграции, Кандинский при этом не оставался в стороне от интернациональной творческой жизни. В 1936 он участвовал в выставках «Абстрактное и конкретное» (Лондон), «Кубизм и абстрактное искусство» (Нью-Йорк).

Удивительно, но произведения Василия Васильевича последнего периода не только не несут на себе печати угасания творческой энергии, усталости (что было бы естественно, учитывая уже преклонный возраст мастера), но, наоборот, демонстрируют новый подъем этой



энергии. Быть может, самое впечатляющее в поздних работах живописца – их колорит, красочная палитра. И если картины предыдущих лет можно охарактеризовать как рожденные в своеобразной цветовой дымке, то теперь художник находит и будто сам восторгается некими невиданными ранее и необычайно утонченными



соотношениями цветов. Он экспериментирует с техническими средствами: добавляет в краску или грунт песок, что дает неожиданный эффект.

Новый взгляд и отношение к колориту, с одной стороны, отдалили Кандинского от сравнительно недавних его полотен (периода Баухауза), но, с другой

стороны, в определенном смысле сблизили позднее творчество с ранними произведениями: в картинах парижского периода дают о себе знать настроения, навеянные образами Москвы с ее золотыми куполами и сказочными сюжетами. Достаточно сравнить «Пестрый ансамбль» (1938, Национальный центр искусства



Различные происшествия. Фрагмент. 1941



и культуры имени Жоржа Помпиду, Париж) с ранней работой «Двое на лошади» начала века.

В эстетическом плане парижский период жизни и творчества заставил Кандинского вновь формулировать и отстаивать свои художественные принципы — на сей раз в борьбе с мнением тех недостаточно развитых критиков, которые, не вдаваясь в суть проблемы, выводили искусство абстракционизма (и самого Кандинского, в первую очередь) из эстетики кубизма. В статьях для художественных журналов и в переписке с Андре Деаура, организатором выставок, живописец настаивал на том, что абстракционизм — совершенно самостоятельное художественное явление, и если задаваться вопросом его генезиса, то он в творчестве Сезанна, до некоторой степени художников-фовистов и в особенности Матисса. Болезненное для мастера назойливое отождествление его метода с кубизмом привело к тому, что в работах последних лет совершенно отсутствует куб и почти полностью — квадрат; абсолютно доминируют текучие линии, округлые фигуры и «неправильные» формы. Пример тому — «Композиция IX» (1936, Национальный центр искусства и культуры имени Жоржа Помпиду, Париж).

Последняя картина Кандинского — «Сдержанный порыв» (1944, Национальный центр искусства и культуры имени Жоржа Помпиду, Париж).

Автору семьдесят восемь лет. Но ни малейших следов усталости, старческой дряхлости, блеклости. Сдержанность, заявленная в названии произведения, ощущается, быть может, только в цветовой гамме, но не как утрата энергии, а как художественная идея.

Во время оккупации Германией Франции Кандинский, несмотря на уговоры друзей, не покинул Париж. Более того, ему даже удалось при поддержке галеристки Жанны Буше организовать в это время три свои выставки.

Умер Василий Васильевич Кандинский 13 декабря 1944. Посмертная слава художника несоизмерима с его славой прижизненной. Творения мастера занимают первые строки рейтингов продаж на мировых художественных аукционах. Кому-то такой ажиотаж может казаться искусственным. Кандинский — один из тех редких художников, оценка творчества которого характеризуется диаметрально противоположными мнениями. Причем это отнюдь не результат скоропелых суждений некомпетентных критиков (прошло достаточно времени, чтобы осознать все созданное живописцем) — противоречивость оценок вызвана исключительной сложностью его произведений. Между тем величие художника и значение шедевра определяются — и подтверждаются! — простым и всем доступным способом: вы смотрите на творение и не можете отвести от него взгляд, оно вас завораживает. Если это происходит, то вы созерцаете шедевр. Картины Кандинского воздействуют именно так.



Небесно-голубое. 1940



Конгломерат. 1943

Список иллюстраций:

- стр. 3 – **Осень.** 1900. Фанера, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 4 – **Осень в Ахтырке.** 1901. Холст, масло. Городская галерея в Ленбаххаузе, Мюнхен
- стр. 6 – **Городской пейзаж.** 1901. Картон, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 7 – **Старый город.** 1902. Холст, масло. Национальный центр искусства и культуры имени Жоржа Помпиду, Париж
- Пейзаж с церковью.** 1902. Холст на картоне, масло. Частное собрание
- стр. 8 – **Габриэла Мюнтер за рисованием.** 1903. Холст, масло. Городская галерея в Ленбаххаузе, Мюнхен
- Синий всадник.** 1903. Холст, масло. Частное собрание, Цюрих
- Воскресенье (Древняя Русь).** 1904. Холст, масло. Музей Бойманса-ван Беннингена, Роттердам
- стр. 9 – **Портрет Габриэлы Мюнтер.** 1905. Холст, масло. Городская галерея в Ленбаххаузе, Мюнхен
- стр. 10 – **Двое на лошади.** 1906. Холст, масло. Городская галерея в Ленбаххаузе, Мюнхен
- стр. 11 – **В парке Сен-Клу.** 1906. Картон, масло. Частное собрание
- стр. 12 – **Лири.** 1907. Линогравюра. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 13 – **Окрестности Москвы.** 1908. Картон, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 14 – **Синяя гора.** Фрагмент. 1908–1909. Холст, масло. Музей Соломона Р. Гуггенхайма, Нью-Йорк
- стр. 15 – **Гора.** Фрагмент. 1909. Холст, масло. Городская галерея в Ленбаххаузе, Мюнхен
- стр. 16 – **Дамы в кринолинах.** 1909. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- Мурнау. Пейзаж с башней.** 1908. Холст, масло. Национальный центр искусства и культуры имени Жоржа Помпиду
- стр. 17 – **Вид Мурнау с железной дорогой и замком.** 1909. Картон, масло. Городская галерея в Ленбаххаузе, Мюнхен
- Пейзаж с паровозом.** 1909. Холст, масло. Музей Соломона Р. Гуггенхайма, Нью-Йорк
- стр. 18 – **Картина с лучником.** 1909. Холст, масло. Музей современного искусства, Нью-Йорк
- стр. 19 – **Без названия.** 1910. Бумага, карандаш, акварель, тушь. Национальный центр искусства и культуры имени Жоржа Помпиду, Париж
- стр. 20 – **Композиция IV.** 1911. Холст, масло. Художественные собрания земли Северный Рейн-Вестфалия, Дюссельдорф
- стр. 21 – **Лирик (всадник на лошади).** 1911. Холст, масло. Музей Бойманса-ван Беннингена, Роттердам
- стр. 22 – **Святой Георгий.** 1911. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 23 – **Пейзаж.** 1913. Холст, масло. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
- стр. 24 – **Пейзаж с дождем.** 1913. Холст, масло. Музей Соломона Р. Гуггенхайма, Нью-Йорк
- стр. 25 – **Импровизация 7.** 1910. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 26–27 – **Импровизация 26 (Гребец).** 1912. Холст, масло. Городская галерея в Ленбаххаузе, Мюнхен
- стр. 28 – **Синий гребень.** 1917. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 29 – **Без названия.** 1919. Бумага, акварель, тушь. Музей Улмер
- стр. 30–31 – **Белый овал.** 1919. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 32–33 – **Композиция VIII.** 1923. Холст, масло. Музей Соломона Р. Гуггенхайма, Нью-Йорк
- стр. 34 – **В черном квадрате.** 1923. Холст, масло. Музей Соломона Р. Гуггенхайма, Нью-Йорк
- стр. 35 – **Вибрация.** 1924. Бумага, акварель, тушь. Музей искусств, Филадельфия
- стр. 36–37 – **Маленькая мечта в красном.** Фрагмент. 1925. Картон, масло. Художественный музей, Берн
- стр. 38 – **Фиолетовый и оранжевый.** 1935. Холст, масло. Музей Соломона Р. Гуггенхайма, Нью-Йорк
- стр. 39 – **Движение.** 1935. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 40–41 – **Композиция IX.** 1936. Холст, масло. Национальный центр искусства и культуры имени Жоржа Помпиду, Париж
- стр. 42–43 – **Тридцать.** 1937. Холст, масло. Национальный центр искусства и культуры имени Жоржа Помпиду
- стр. 44–45 – **Различные происшествия.** Фрагмент. 1941. Холст, эмаль, масло. Музей Соломона Р. Гуггенхайма, Нью-Йорк
- стр. 46 – **Небесно-голубое.** 1940. Холст, масло. Национальный центр искусства и культуры имени Жоржа Помпиду, Париж
- стр. 47 – **Конгломерат.** 1943. Бумага, гуашь. Частное собрание