

ВАСИЛИЙ  
КАНДИНСКИ

# ЗА ДУХОВНОТО В ИЗКУСТВОТО

Превод от немски  
*Никола Георгиев*



## Библиотека

### Тезаурус

- |      |                          |  |
|------|--------------------------|--|
| № 1  | <b>Уилям Шекспир</b>     | <i>Великите трагедии</i>                             |
| № 2  | <b>Мирча Елиаде</b>      | <i>Трактат по история на религиите</i>               |
| № 3  |                          | <i>Книга на мъртвите</i>                             |
| № 4  | <b>Мирча Елиаде</b>      | <i>Шаманизмът и архаичните техники на екстаза</i>    |
| № 5  | <b>Мирча Елиаде</b>      | <i>Йога. Безсмъртие и свобода</i>                    |
| № 6  | <b>Леонардо</b>          | <i>Трактат за живописиста</i>                        |
| № 7  | <b>Марина Цветаева</b>   | <i>Живот в огъня</i>                                 |
| № 8  |                          | <i>Попол Вух.</i><br><i>Древните истории на Киче</i> |
| № 9  | <b>Платон</b>            | <i>Държавата</i>                                     |
| № 10 | <b>Николо Макиавели</b>  | <i>Владетелят</i>                                    |
| № 11 | <b>Освалд Шпенглер</b>   | <i>Залезът на Запада, т. 1 и 2</i>                   |
| № 12 | <b>Джеймс Фрейзър</b>    | <i>Златната клонка, част 1 и 2</i>                   |
| № 13 | <b>Цао Сюецин</b>        | <i>Сън в алени покои, т. 1</i>                       |
| № 14 | <b>Франсоа Волтер</b>    | <i>Векът на Луи XIV, т. 1 и 2</i>                    |
| № 15 | <b>К. Станиславски</b>   | <i>Работата на актьора, т. 1</i>                     |
| № 16 | <b>Барух Спиноза</b>     | <i>Етика</i>   |
| № 17 | <b>А. С. Брадли</b>      | <i>Шекспировската трагедия</i>                       |
| № 18 | <b>Готфрид Лайбниц</b>   | <i>Монадология</i>                                   |
| № 19 | <b>Мишел дьо Монтен</b>  | <i>Пътенис</i>                                       |
| № 20 | <b>Валафрид Страбон</b>  | <i>За градинарството</i>                             |
| № 21 | <b>Франсоа Волтер</b>    | <i>Философски новели</i>                             |
| № 22 |                          | <i>Пътят към мъдростта</i>                           |
| № 23 | <b>Василий Кандински</b> | <i>За духовното в изкуството</i>                     |

# СЪДЪРЖАНИЕ

Въведение.....	7
Предговор към първото издание .....	19
Предговор към второто издание.....	20

## А. Обща част

I. Увод.....	23
II. Движението .....	31
III. Поврат към духовното .....	39
IV. Пирамидата .....	57

## Б. Живопис

V. Въздействието на цвета .....	63
VI. Езикът на формите и цветовете.....	71
VII. Теория .....	117
VIII. Творбата и художникът .....	133
Заключение .....	141

Новата хармония, новият закон, новата красота (Боряна Кацарска).....	145
---	-----



## Въведение

Тази книга излезе през 1952 г., авторизирана от г-жа Нина Кандинска, в четвърто немско издание, четирийсет години след първото ѝ отпечатване. Петото издание излезе без промени четири години по-късно. Междувременно към теоретичните трудове на Кандински се прибавиха още две книги: „Точка и линия в равнината“, 1955, издателство „Бентели“, Берн-Бюмплиц (първо издание като том №9 от поредицата на Баухаус, издателство „Ланген“, Мюнхен, 1925) и „Есета за изкуството и художниците“, сборник от отделни статии и студии на Кандински, писани между 1910 и 1943 г., който аз издадох през 1955 г. в издателство „Герд Хатие“, Щутгарт. Настоящото VI издание излиза през 1959 г., допълнено с осемте репродукции, които Кандински бе добавил към второто издание на книгата.

През 1910 г. четирийсет и четири годишният тогава Кандински завършва ръкописа на „За духовното в изкуството“. Както сам описва в своите „Ретроспекции“ (изд. „Щурм“, Берлин, 1913), трудът е възникнал така:

От това време датира навикът ми да си записвам отделни мисли. Така незабелязано за мен възникна „За духовното в изкуството“. Бележките се трупаха в продължение на най-малко десет години. Една от първите ми бележки за

красотата на цветовете в картината е следната: „Багрено то великолепие на картината трябва властно да привлича зрителя и в същото време да скрива дълбоко заложеното в нея съдържание.“ Имах предвид живописното съдържание, но не още в чистата му форма (както го разбирам сега), а чувството или чувствата на художника, които той изразява чрез живописиста. Тогава още живеех с илюзията, че зрителят се изправя с открита душа пред картината и иска да чуе от нея един родствен нему език. Такива зрители наистина съществуват (това не е илюзия), но се срещат толкова рядко, колкото златните зрънца в пясъка. Има дори такива зрители, които, без лично да се родят с езика на творбата, ѝ се отдават и могат да черпят от нея. Срещал съм такива в живота.

За смисъла на книгата и за пътя към нейното осъществяване Кандински пише:

Моята книга „За духовното, в изкуството“, както и „Синият конник“, имаха преди всичко за цел да пробудят тази безусловно необходима в бъдещето, откриваща възможност за безкрайни преживявания способност да се възприема духовното в материалните и абстрактните неща. Стремежът да се извика на живот тази ощастливяваща способност у хората, които още не я притежаваха, беше главната цел на двете публикации. Двете книги бяха и биват често разбирани погрешно. Приемат ги като „програма“ и дамгосват техните автори като теоретизиращи, залутали се в мозъчна работа, „катастрофирали“ художници. А нищо не ми беше по-чуждо от желанието да апелирам към разума, към мозъка. Такава задача и днес още би била преждевременна, но тя ще се изправи като следваща важна и неизбежна цел пред художниците в по-нататъшното развитие на изкуството. За укрепналия и пуснал здрави корени дух тогава няма и не ще може да има нищо опасно, следователно и вдъхващата такъв страх мозъчна работа в изкуство-

то – нито дори нейният превес над интуитивната част в творчеството, и тогава може би ще се откажем завинаги от понятието за „вдъхновението“. Ние познаваме само закона на днешния ден, на няколкото хилядолетия, от които постепенно – и с отчетливи отклонения – е израснало битието на творчеството. Ние познаваме само качествата на нашия „талант“ с неизбежните му елементи на несъзнаваното и с *определената* обагреност на това несъзнавано. Но очертаващото се далеч пред нас в мъглите на безкрайността произведение може би ще бъде създавано и по пътя на изчислението, като точното изчисление ще се разкрива само на „таланта“, както например е в астрономията. И дори творбата да се създава *само* по този път, то и тогава характерът на несъзнаваното ще има обагреност, различна от тази на познатите ни епохи. Моето „Духовно“ лежа готово написано няколко години в чекмеджето ми. Не се осъществиха възможностите за реализиране на „Синият конник“. Франц Марк проправи практическия път за първата книга. Той подкрепи и втората с изтънченото си, проникновено и талантливо духовно сътрудничество и помощ.

През декември 1911 г. книгата излиза в издателство „Пипер и Ко.“, Мюнхен, но датирана 1912 г. Посветена е на лелята и първа възпитателка на Кандински: Елисавета Тихеева. През 1912 г. тя претърпява още две издания и скоро изчезва в библиотеките, без да бъде преиздадена отново на немски. Впоследствие тази книга биваше често цитирана, често назоваваха само заглавието ѝ като програма. Тя се превърна в мит, чиято предистория беше известна само на малцина. Четвъртото издание сложи край на това положение и възстанови заслужените права на оригиналния текст. Интересът към този труд през последните години растеше непрестанно. Появиха се редица преводи:

- 1914 „The Art of Spiritual Harmony“, в превод на Д. Х. Садлър, изд. „Constable & Co. Ltd.“, Лондон и Бостън.
- 1940 „Delia Spiritualità nell'Arte, particolarmente nella Pittura“, в превод на Колона ди Чезаро, Edizione di Religio, Рим.
- 1946 „On the Spiritual in Art“, в превод на Хила Рибей, при Museum of Non-Objective Painting (The S.R.Guggenheim Foundation), Ню Йорк.
- 1947 „Concerning the Spiritual in Art, and Painting in Particular“, в превод на Харисън и Дестертаг, изд. Wittenborn, Schultz Inc., Ню Йорк.
- 1949 „Du Spirituel dans l'Art“, в превод на г-н и г-жа дьо Ман (като луксозно издание в 300 екземпляра), изд. René Drouin, Париж.
- 1951 „Du Spirituel dans l'Art“, с резюме от Шарл Етиен, Editions de Beaune, Париж.
- 1957 „За духовното в изкуството“, издателство „Bijutsu Shuppansha“, Токио (японско издание).
- 1962 „Het Abstracte in de Kunst“, превод и увод от Шарл Вентинк, изд. „Het Spectrum“, Утрехт /Антверпен.

Големият интерес към тази основополагаща книга, написана от един от художниците пионери на Новото изкуство, може безспорно да се обясни с факта, че това изкуство се разви мощно не само в качествено, но преди всичко в количествено отношение. Интересът към неговите основни принципи следователно се корени не само в изобщо нарастващия интерес, който днес се проявява към творчеството на майстора Кандински, но и в това, че хората искат да се ориентират от самия извор – първият му теоретичен труд – относно явленията и мисловните ходове, които доведоха до такава преломна промяна. Във връзка с всичко това може би трябва да напомним, че книгата на Кандински не е конструирана в празно



пространство. А и той не стига до прозренията си встрани от проблематиката на своето време. В своите „Ретроспекции“ той описва едно от решаващите си художествени възприятия:

По същото време преживях две събития, които наложиха своя отпечатък върху целия ми живот и ме разтърсиха тогава до дъното на съществуването ми. Това беше френската изложба в Москва – на първо място „Купа сено“ от Клод Моне – и едно Вагнерово представление в Дворцовия театър – „Лоенгрин“. Преди това познавах само реалистичното изкуство, всъщност само руснаците, застоявах се често и дълго пред ръката на Франц Лист в портрета от Репин и тем подобни. И после изведнъж видях една картина. Че това беше купа сено, научих от каталога. Неспособността да я позная ми беше тягостна. Намирах също така, че живописецът няма право да рисува така неясно. Смътно усещах, че в тази картина липсва сюжетът. И установих с изумление и объркване, че картината не само завладява, но се запечатва незаличимо в паметта и винаги изплува съвсем неочаквано с най-малките си подробности пред очите. Всичко това ми беше неясно и не можех да направя простите изводи от преживяването си. Но онова, което ми беше свършено ясно – това бе неподозираната, по-рано скрита за мен сила на палитрата, която надхвърляше всичките ми мечти. Живописиста придоби някаква приказна сила и великолепие. Несъзнателно обаче се дискредитира и сюжетът като неизбежен елемент на картината. Общо взето, имах впечатлението, че една мъничка частица от моята приказка – Москва – все пак вече съществуваше върху платното.

Вероятно приблизително по същото време, когато Кандински открива Моне, Хенри ван дер Велде е казал:

Днес всеки живописец трябва да знае, че всяка цветна мазка влияе върху другата според определените закони на контраста и на взаимното допълване, трябва да знае, че не може да борави с цветовете свободно и произволно. Убеден съм, че

сега вече скоро ще се сдобием с една научна теория за линиите и формите.

По-нататък:

*Линията е сила*, която действа подобно на всички елементарни сили; няколко взаимосвързани, но противостоящи си сили имат същото действие както няколко противодействащи си елементарни сили.

И по-късно:

Този, който се е проникнал от тези закони и от взаимното влияние на линиите, не може вече да се чувства с развързани ръце. Тегли ли една крива, то онази, която той ѝ противопоставя, не може вече да се освободи от представата, заключена във всяка част на първата; втората пък въздейства от своя страна върху първата, която сега се променя и се пре моделира по отношение на третата и на всички други, които ще последват. (Хенри ван дер Велде: „Художествено-занаятчийски светски проповеди“, излязла през 1902 г. в Лайпциг при „Херман Земан наследници“.)

Още тук, както и в труда на Вилхелм Ворингер „Абстракция и вчувстване“ [написан като дисертация през 1906 г. и издаден за пръв път през 1908 г. от издателство „Пипер“, Мюнхен; бълг. издание: „Наука и изкуство“, София, 1993 – б.пр.], съзираме тенденцията към едно автономно изобразително изграждане. Ворингер пише:

Баналните теории за подражанието, от които нашата естетика никога не се е освобождавала благодарение на робската зависимост на цялата ни култура от Аристотеловите понятия, са ни затворили очите за същинските психически стойности, които са отправна точка и цел на всяка художествена продукция. В най-добрия случай говорим за някаква метафизика на красивото, като оставяме настрана всичко некрасиво, т.е. не класическо. Но редом с тази мета-

физика на красивото има една по-висша метафизика, която обхваща изкуството в цялата му съвкупност и която, надхвърляща всяко материалистическо тълкуване, се документираща във всичко създадено от човека, било то дърворезба на маорите или който и да е асирийски релеф. Тази метафизическа концепция се съдържа в прозрението, че всяка художествена продукция не е нищо друго освен непрекъснатото регистриране на големия процес на борба и диалог, в който човекът е изправен срещу външния свят още от началото на сътворението и ще бъде изправен во веки веков. В този смисъл изкуството е само друга форма на проявление на онези психически сили, които, коренящи се в същия процес, обуславят феномена на религията и наменящите се възгледи за света.

Както „Светските проповеди“ на Ван дер Велде, така и „Абстракция и вчувстване“ на Вилхелм Ворингер развърлуваха духовете на своето време и подготвиха почвата, в която бе посято „За духовното в изкуството“ на Кандински. Настъпила бе нова епоха, епоха с нови проблеми; имаше вече предусещане за атомната ера, както забелязва и Кандински в своите „Ретроспекции“:

Едно научно събитие разчисти едно от най-важните препятствия по този път. Това беше по-нататъшното деление на атома. Разпадането на атома се отъждествяваше в моята душа с разпадането на цялата вселена. Изведнъж рухнаха и най-дебелите стени. Всичко стана несигурно, всичко се разклати и размекна. Не бих се учудил, ако някой камък се разтопеше пред очите ми във въздуха и станеше невидим. Науката ми се струваше унищожена: нейната най-важна основа се оказа само илюзия, грешка на учените, които не строяха в лъчезарна светлина със спокойна ръка своята божествена сграда камък по камък, а търсеха опипом в мрака случайни истини и сляпо вземаха един предмет за друг.

Това още скептично отношение към новите теории във физиката, която още преди края на века Оствалд и Планк бяха обогатили с нови прозрения и която особено със „Специалната теория за относителността“ на Алберт Айнщайн (1905) достигна нова връхна точка, показва само, че по онова време атомната физика още не е заемала решаващо място в мисловния свят на творещите художници. Въпреки това е било неизбежно у Кандински да се развият подобни мисловни ходове, успоредно с физиката, като при това е от особено значение, че художествените резултати изпреварваха научнофизическите дотолкова, доколкото те по-непосредствено, по-пряко се превръщаха от теория в действителност и така даваха нагледен материал за дискусия.

Именно в този контекст, в рамките на онова време, трябва да се разглежда разтърсващото въздействие на книгата на Кандински. Тя съпровождаше неговите картини и стимулираше дискусии около тях. Невинаги в тяхна полза, защото немалко критици не можаха да възприемат начина на изразяване на Кандински – както на художника, така и на теоретика. И днес читателят трябва да има предвид, че Кандински като руснак се изразява на богатия метафоричен език на Изтока и преодолява не един подводен риф на изказа с помощта на асоциации. Има прочее достатъчно възможности за злонамерени – та дори добронамерени – погрешни тълкувания. Междувременно ние свикнахме с един по-свободен в този смисъл език. Също и понятията, които Кандински е използвал тук, се промениха и изясниха през изминалите четирийсет години. В „Ретроспекции“ Кандински вече пише за методите при изграждането на изобразителната творба:

Другият начин е *композиционният*, при който произведението израства предимно или изключително „из самия художник“, както е случаят с музиката от столетия насам. В това отношение живописата е настигнала музиката и двете

придобиват една постоянно нарастваща тенденция да създават „абсолютни“ произведения, ще рече съвършено „обективни“ произведения, които, подобно на творенията на природата, израстват строго закономерно като самостоятелни *същности* „от самите себе си“. Тези творби стоят по-близо до живеещото *in abstracto* изкуство и може би те единствени са предопределени да *въплътят* в едно необозримо време това съществуващо *in abstracto* изкуство.

Така или иначе, „абстрактно“ стана „абсолютно“, а накрая Кандински възприе и въведеното от Тео ван Дусбург (1930) понятие „конкретно“, пишейки през 1938 г. в първия брой на списанието „XX<sup>e</sup> Siècle“ под заглавието „L'Art Concret“ („Конкретното изкуство“) следното:

Забелязали ли сте, че макар да се говори доста дълго тук за живописца и нейните изразни средства, аз не съм казал нито дума за „обекта“? Обяснението е съвсем просто: аз говоря за *съществените* живописни средства, ще рече, за тези, *без които не може*.

Не ще бъде никога възможно да се създаде картина без „цвят“ и без „рисунка“, но живопис без „обекти“ съществува през нашия век повече от трийсет години.

Следователно обектът може да бъде използван в живописца или не.

Когато си мисля за всички спорове около това „не“, за споровете, които започнаха преди трийсет години и които днес все още не са приключили, аз виждам могъщата сила на така наречената „абстрактна“ или „безпредметна“ живопис, която предпочитам да наричам *конкретна*.

Това изкуство представлява „проблем“, който твърде често искаха да погребат, който обявяваха за окончателно решен (в отрицателния смисъл, разбира се), но който не може да бъде погребан. Той е твърде жив.

В импресионизма, в експресионизма и кубизма вече не съществуват проблеми. Всички тези „изми“ са разпреде-

лени в различни чекмеджета на историята на изкуството. Чекмеджетата са номерирани и носят етикети, обозначаващи съдържанието им. Така споровете бяха приключени. Те са минало.

Но на споровете около конкретното изкуство не се вижда края. И толкова по-добре! Конкретното изкуство е в разгара на развитието си, преди всичко в свободните страни, и броят на младите художници, които участват в това движение, расте във всички тези страни.

Това е бъдещето!

„За духовното в изкуството“ имаше голямо въздействие. Неговото влияние е неоспоримо. Макар в тази книга Кандински да е набелязал доста неща, които самият той не можа да осъществи, други подеха неговите идеи и ги доразвиха по свой начин. Не е изключено окончателното откъсване от природния първообраз, постигнато още през 1911 г. от Франтишек Купка, през 1913 г. – от Казимир Малевич и Пит Мондриан, да води началото си от книгата на Кандински, защото нейното съдържание тогава е било широко дискутирано. Но дори тези трима пионери на Новото изкуство да не са познавали книгата, то не по-малко интересно е да си представим, че почти по същото време на различни места – в Мюнхен, Париж и Москва – са се реализирали подобни идеи, каквито Кандински бе подготвил в своя труд и осъществил в своята живопис.

Кандински посвещава дълги години на възпитанието на млади хора и популяризира своите теории. Между 1917 и 1922 г. той работи на ръководна длъжност в Москва. През 1922 г. Валтер Гропиус го поканва в „аухаус“ във Ваймар. Там вече работят Лионел Файнингер, Йоханес Итен, Паул Кле, Герхард Маркс, Георг Мухе и Оскар Шлемер; след една година ще го последва Ласло Мохой-Надж. Преподавателската работа в Баухаус от своя страна му създава условия за теоретични за-

нимания и между 1922 и 1923 г. Кандински завършва втората си теоретична книга „Точка и линия в равнината“, която е издадена в поредицата на Баухаус през 1925 г. при издателство „Алберт Ланген“ в Мюнхен. В предговора Кандински пише:

Може би не е безинтересно да се отбележи, че развитите в тази малка книга мисли са органично продължение на моята книга „За духовното в изкуството“.

Ние, днешните хора, гледаме на настоящата книга с уважение към пионерския подвиг и с критично отношение към изложените в нея разсъждения, чието въздействие върху изкуството е засвидетелствано по внушителен начин в собственото творчество на Кандински. Върху това творчество аз съм издал две публикации: „Кандински“, 10 акварела и гвашове, с подбор и въведение („Холбайн Ферлаг“, Базел, 1949 г.), и „Василий Кандински“, монографично изследване на неговото творчество и дейност, в съавторство с Жан Арп, Шарл Етиен, Карола Гидион-Велкер, Вил Громан, Лудвиг Гроте, Нина Кандинска и Алберто Манели (изд. „Мехт“, Париж, 1951 г.); двете издания могат да служат същевременно като изобразително допълнение към настоящата книга. Проектираният сборник на другите негови, писани в течение на годините съчинения, които прибавяха все нови аспекти към първоначалните му трудове, ще представи собственото му по-нататъшно развитие като теоретик.

По този начин съчиненията на Кандински се включват в поредицата на онези велики трактати, които са ни оставили художници за развитието на изкуството и всеки от които предвестява нов етап в историята на изкуството. Затова те не са нито начало, нито край, а жалони на развитието.

Цюрих, октомври 1952, март 1956, август 1959 г.

*Макс Бил*

## КЪМ ОСМОТО ИЗДАНИЕ

През 1966 г. се навършват сто години от рождението на Василий Кандински. Нека неговото автентично и упражнило широко влияние съчинение допринася и занапред за разбирането на неговото изкуство и на изкуството преди и след него.

Цюрих, 2 юли 1965 г.

*Макс Бил*