

Аксиния Пейчева

ВИЗУАЛНИЯТ ПРЕВОД НА МУЗИКА В ИЗОБРАЖЕНИЕ В ТВОРЧЕСТВОТО НА ВАСИЛИЙ КАНДИНСКИ

Aksiniya Peicheva

THE VISUAL TRANSLATION OF MUSIC INTO PAINTING IN WASSILY KANDINSKY'S WORK

Abstract: The article explores the relationship between painting and music in Wassily Kandinsky's work in the context of a phenomenon, observed during the Abstract art – the ambition of many abstract artists to translate music into painting. The theory of Kandinsky, presented in “On the Spiritual in Art”, is analyzed - the different approaches he uses, incl. the method of *association*. The thesis that the artist had synaesthesia is analysed, as well as studies of psychologists on the impact of Kandinsky's paintings on people with synaesthesia.

Keywords: *Abstract art, visual translation, synaesthesia, Wassily Kandinsky, interdisciplinarity, transdisciplinarity.*

Музиката винаги е присъствала в изобразителното изкуство – както като инспирация, така и като обект на изследване от страна на много художници. Проблемът за връзката между двете изкуства съвсем не е нов. Той е част от продължително интердисциплинарно проучване, което често пъти поставя въпроси, свързани с възможността за това границата между двете изкуства да бъде размита. Много художници намират за интересен въпроса за това как музиката може да бъде пресъздавана, преразказвана, използвана в най-благородния смисъл на думата като източник на вдъхновение. Този процес може да бъде както резултат от интимно преживяване на влиянието на музиката върху артистичната психика, така и може да бъде далеч по-сложен, обърнат към необходимост от пресъздаването на тази емоция в живописата. Този феномен е колкото интересен, толкова и спорен в много отношения, свързани с това до каква степен тази цел е осъществима; доколко двете изкуства могат да си взаимодействат и да си обменят информация и още повече – доколко това въобще е необходимо на визуалното изкуство. И тъй като тези процеси предполагат един интердисциплинарен подход, който има нужда от обработването на прекалено голямо и деликатно количество информация, в следствие на това двете изкуства си взаимодействат на една противоречива територия, в която човек лесно може да се изгуби – и като зрител, и като автор.

Трудно е да се проследят с особена прецизност отношенията между визуалното изкуство и музиката в тяхното историческото развитие. Проследяването им не е предмет на настоящото изследване. Фактът, че през XIX и XX век сравняването на двете изкуства е основна тема в творчеството на множество художници и музиканти, до голяма степен се дължи на интереса към предимствата на другото изкуство и желанието те да бъдат прехвърлени от едната в другата сфера. Така например възхищението на художниците от това колко лесно музиката достига до емоциите на слушателя може лесно да се обясни: „Художникът (...) в копнежа си да изрази своя вътрешен живот, не може да не завиди на лекотата, с която музика, най-нематериалното изкуство до днес, постига тази

цел. Музиката се превръща във фокус на изследване, тъй като тя достига лесно до чувствата на слушателя. Времето на абстрактното изкуство се оказва подходящо за този проблем, тъй като темата за емоцията има свое специално място в него. Така като естествено следствие от този интерес възможностите, които музиката предоставя, се превръщат в особено любопитни за много художници. Този процес е отчасти свързан с необходимостта от изобразяването на *нематериалност* – абстрактното изкуство отказва да изобразява предметност, „то може да не се основава на никакъв източник от външния свят“¹.

От друга страна, то е свързано с идеите на Вагнер за „тотално произведение на изкуството“ (Gesamtkunstwerk), които вече са навлезли с голяма сила в света на изкуството и са започнали „да живеят свой собствен живот“². Въпреки че концепцията за пълен синтез между изкуствата според Вагнер е мислена в контекста на жанра на драмата, в нея има фундаментални идеи, които резонират във всички направления на изкуствата. Според Вагнер това тотално произведение трябва да комбинира всички или колкото може повече форми на изкуството на сцената, за да достигне определена цел – да изрази общественото съзнание.

Една от по-смелите теории, които се опитват да изяснят основите на абстрактното изкуство, дори изразява идеята, че основната му цел е да се опитва да бъде *като музиката* – че подобно на музиката, която е пъзел от звуци, то следва да бъде пъзел от форми, цветове и линии. Идеята на Платон, че най-висшата форма на красота не се крие във формите на реалния свят, а в геометрията, в дискурса на абстрактното изкуство се развива до степен, че то отказва да изобразява материалния свят в целта си да пресъздаде духовния³. През 1913 г. Казимир Малевич пише, че Микеланджело съсипва напълно свършено парче мрамор, като го превръща в „Давид“⁴. „Човек трябва да извлече от мрамора онази форма, която може да *произлезе* от неговото тяло; и издялан куб или всяка една друга форма би била далеч по-ценна от един Давид“⁴. Така се стига до идеята за ново вглеждане в живописата и нейната функция.

Другата основна причина за интереса към „нематериалната тема“ в изобразителното изкуство може да се открие във факта, че зараждащата се по това време феноменология (или философия на преживяването) обръща сериозно внимание на същността на преживяването като процес; а експерименталната психофизиология на Вилхелм Вунд, Чарлс Хенри и много други обяснява *усещането* като това, което физическото тяло изпитва чрез сетивата. Сетивата от своя страна активират „чувства“, които създават „идеята“ за обекта, а всички тези „идеи“ създават „творческия опит“⁵. Тези научни търсения и нови идеи в психологията резонират и в изкуството. Науката развива тезата, че цветовете и звуците имат пряко въздействие върху човешкото съзнание, а художниците като Кандински, Малевич, Пол Клее и др. обръщат специално внимание на това как цветовете директно влияят върху съзнанието на човек и създават *чиста емоция*. Те докосват душата като „музикален инструмент“⁶. Често пъти намерението за „превод на музика“⁷ бива ясно заявено, а терминът „визуална музика“ бива въведен от критика и художник Роджър Фрай⁸, който се опитва да обясни творчеството на Василий Кандински и късни работи на Пикасо. През 1913 г. след изложба в Албърт Хол в Лондон, където вижда Пикасо и Кандински на едно място, той казва: „...човек открива, че след време импровизациите стават все по-категорични, по-логични, тясно свързани в структури, изненадващо красиви в своите цветови опозиции, по-точно в своето равновесие. Те са чиста визуална музика...“⁹.

¹ **Tate on Abstract Art** [онлайн]. [Видяно на 13.05.2018]. Достъпно от: [<http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/a/abstract-art#introduction>]

² **Vergo, Peter.** *Painting Music*, p. 109

³ **Tate on Abstract Art.** [онлайн]. [Видяно на 13.05.2018]. Достъпно от: [<http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/a/abstract-art#introduction>]

⁴ **Railing, Patricia.** Malevich on suprematism: six essays, 1915 to 1926, 1999, p. 24.

⁵ **Railing, Patricia.** Art as Sensation: Four Painters, *Philosophy Now*, No. 57, London, 2006, [онлайн]. [Видяно на 13.05.2018]. Достъпно от: [https://philosophynow.org/issues/57/Art_As_Sensation_Four_Painters_As_Philosophers_Of_Art]

⁶ **Railing, Patricia.** Why Abstract Painting Isn't Music, *Philosophy Now*, No. 50, London, 2005, [онлайн]. [Видяно на 13.05.2018]. Достъпно от: [https://philosophynow.org/issues/50/Why_Abstract_Painting_Isnt_Music]

⁷ Вж **Duchting, Hajo.** *Paul Klee: Painting Music*, 2012.

⁸ **Роджър Фрай** (1866–1934) е английски критик и художник, дал името на постимпресионизма.

⁹ **Rekvel, Joost.** *The origin of the Term Visual Music*, [онлайн]. [Видяно на 13.05.2018]. Достъпно от: [<http://www.joostrekveld.net/?p=1105>]

След изложбата през 1914 г. в Кьол Кандински обаче твърди:

„не желая да рисувам музика“,

„не желая да рисувам душевни състояния“.

По-скоро става ясно, че „чувствата са тези, върху които тоновете и цветовете свирят своята песен“. Намерението както на Кандински, така и на други абстракционисти не е било *рисуването на музика*. Основната цел и функция на тоновете и цветовете изпълняват *аналогично въздействие върху човешката душа – единствено медията, към която те принадлежат, се различава*¹⁰. Много често понятието за превод бива бъркано с *изобразяването на музика, което в своята същина са съвсем различни концепции*. Визуалният превод е *своеобразен паралелизъм*¹¹, който съпоставя двете изкуства в контекста на тяхното влияние върху зрителя/слушателя – този процес може да се обясни като *опит за прехвърляне на информация от едното – в другото изкуство*. Той представлява *едно специфично вглеждане в света на другото изкуство, едно желание за обогатяване и разширяване на границите на това, което се знае и може в изобразителното изкуство*. „Във всичко казано са заложени кълновете на стремежа към неприродното, към абстрактното и към вътрешната природа... Съзнателно или не, те (художниците) започват да се обръщат преди всичко към своя материал, изследват го и поставят на духовната везна вътрешната стойност на елементите, с които е призвано да твори тяхното изкуство.

И от този стремеж се поражда от само себе си естественото следствие съпоставянето на собствените елементи с елементите на друго изкуство. В това отношение най-плодотворен урок можем да извлечем от музиката. С малко изключения и отклонения музиката вече от няколко века е онова изкуство, което използва своите средства не за изобразяване явленията на природата, а като изразни средства на душевния живот на композитора и за създаване на своеобразен живот на музикалните тонове.

Това съпоставяне на средствата на различните изкуства и това взаимно учене на изкуствата едно от друго може да бъде успешно само когато ученето не е външно, а принципно. Ще рече, че едно изкуство трябва да се учи от другото как да борави със своите средства по същия принципен начин, т.е. според принципа, който е присъщ само нему. Учейки се по този начин, художникът не бива да забравя, че всяко средство крие в себе си едно свойствено нему приложение и че именно това приложение трябва да бъде открито“¹².

Теорията на Кандински е представена в „За духовното в изкуството“ от 1910 г., където той развива концепцията за абстракцията и в този контекст – идеята за цвета като автономен обект в живописата, който има важна функция – сам по себе си да достига до „духовното“ в човека. Кандински продължава със сравнението между различните видове изкуства и в частност сравнението между елементите на музиката и живописата – съответно *звука и цвета*, които по *еднакъв начин* успяват „да докоснат душата“, тъй като „законите на хармонията в музиката и изобразителното изкуство са еднакви“. Освен референции към музикални термини в заглавията на картините му в периода между 1909–1914 г., неговите търсения се задълбочават в посока на точна аналогия на звука от всеки музикален инструмент с определен цвят. *Червеният цвят според него звучи като тромпет; зеленото – като цигулка; светлосиньото – като флейта; тъмносиньото – като виолончело, жълтото звучи като много тромпети; бялото – като пауза в хармонична мелодия*. В това отношение към изкуството може да се потърсят отзвуци от научните търсения на психофизиологията, развиваща се по това време, която мисли за нервната система като за динамична система, която е в постоянно движение и реагира на външни стимули, които имат внезапно влияние върху човешките чувства; а цветовете и тоновете имат моментален ефект върху индивида. В тези научни изследвания художниците са прозрели възможност за докосването до нова реалност, която стои отвъд природното и има директна връзка с човешката душа, и в този смисъл всяка реална връзка с предметността е несъстоятелна и така се стига до необходимостта от нова изразност, ново тълкуване на функцията на платното и достигането до т.нар. „чиста живопис“.

¹⁰ **Railing, Patricia.** Why Abstract Painting Isn't Music, *Philosophy Now*, No. 50, London, 2005 [онлайн]. [Видяно на 13.05.2018]. Достъпно от: [https://philosophynow.org/issues/50/Why_Abstract_Painting_Isnt_Music]

¹¹ Пак там.

¹² **Кандински, Василий.** *За духовното в изкуството*, 2016, с. 58

За повратна точка и важна част от пътя на Кандински към абстракцията се смята и срещата му с творчеството на Рихард Вагнер (1813–1883) през 1896 г., когато Кандински присъства на представяне на „Лоенгрин“ (1850) в Большой театър в Москва. Докато слуша музиката, той твърди, че започва да вижда цветове и образи¹³. Идеите на Вагнер за революция в операта и философията за „тоталното произведение на изкуството“ (Gesamtkunstwerk), което има за цел да синтезира поезия, визуално изкуство, музика и драматично изкуство, резонират и в творчеството на Кандински не само по отношение на музиката, а и например в трактовката му за монументалното изкуство. Кандински представя тезата, че в основата на истинското монументално изкуство е общото съжителство на скулптура, стенопис и архитектура – идеи, които по-нататък биват доразвивани в Баухаус, където той преподава.

Както вече стана ясно, подходът на Кандински в своята същност не е еквивалентен на рисуване на музика. Кандински никога не е заявявал намерение за „изобразяване“ на музика. Дори обратното – отказвал е всякаква подобна интерпретация на творчеството му. По-точно неговото търсене се състои в откриването на *общата информация* между двете среди; това би позволило създаването на такова произведение, което успява да влияе върху чувствата на зрителя така, както го прави музиката – по възможно най-чистия начин. Този паралелизъм е различен от простото изобразяване на *нещо* чрез визуален знак (или кодиране на музиката във визуален език). Той се основава на задълбочен *аналогичен подход*, който има за цел да използва основните подходи в музиката в сферата на живописата. Опитвайки се да обясни тази практика, Кандински описва подхода като *асоциация*. Асоциативният принцип, основен за психологията, описва процеси, в които между няколко концепции или идеи, се появява връзка в съзнанието на човек. Според Зигмунд Фройд, когато пациентът асоциира, ще се появи един момент, в който несъзнателни, респективно потиснати мисли и чувства ще излязат замаскирани. Когато Кандински се опитва да даде логично обяснение във връзка със своите почти синестезивни аналогии между тоновете и цветовете, той използва точно този термин: „...ако асоциацията не ни се вижда достатъчна като обяснение, то ние няма да можем да се задоволим с такова обяснение и при въздействието на цвета върху психиката¹⁴. Изобщо цветът е средство да се упражнява пряко влияние върху душата. Художникът е ръката, която чрез този или онзи клавиш привежда целенасочено човешката душа във вибрация. Така става ясно, че хармонията на цветовете трябва да се основава единствено върху принципа за целесъобразното докосване на човешката душа. Терминът се вписва чудесно в опитите на художника да даде някакво логическо обяснение на случващото се с неговата психика. Въпреки че това обяснение се появява не особено обосновано и в един-единствен абзац от „За духовното в изкуството“, то следва да хвърли повече светлина върху неговия подход. В случая вероятно се касае за необходимостта му да обясни събития, които се появяват на чисто интуитивно ниво, а повечето асоциативни състояния са точно такива.

През 2006 г. в Лондонския университетски колеж д-р Jamie Ward представя изследване, в което твърди, че зрението и слуха са неразривно свързани. В изследването са включени синестети и несинестети, като фокус на изследването са техните реакции към визуални и слухови стимули¹⁵. „Докато някои синестети могат действително „да чуят“ Кандински по много реален начин, останалите от нас не разполагат с такава изразена комуникация между сетивата. Въпреки това изследването показва, че всички имаме връзки между нашия слух и зрение – дори и не всички да го осъзнават... Описвайки „Композиция VIII“ (1923 г.) един синестет заяви: „разбърканата маса от линии предизвика различни тонове, които се променяха, докато очите ми се движеха в кръг по картината. Гледайки големия многоцветен мощен кръг в горния ляв ъгъл, чувах чист тон, който може да бъде твърде агресивен, така че за да облекча съзнанието си от него, пътувах обратно към какофонията от разбъркани линии

¹³ Guggenheim on Kandinsky, [онлайн]. [Видяно на 13.05.2018]. Достъпно от: [https://media.guggenheim.org/content/arts_curriculum/assets/EDU.Vasily.Kandinsky.pdf]

¹⁴ **Синестезия** (от гръцки *syn*, „заедно“ и *aishesis*, „усещане“) – означава смесено възприятие. Това е състояние, при което възприятията се свързват едни с други. Едно сетивно възприятие или идейна представа предизвиква в съзнанието същевременно друга представа, от сетиво, което не е било стимулирано. Един синестет би могъл да вижда музиката в цветове или форми, или пък представите му за числата и буквите да са оцветени в различни цветове. Цветовите асоциации са най-характерни, въпреки че има доста доказани случаи, в които се прави връзка със звук. Обичайно синестетът вижда цифри, букви, но също и музика, емоции и хора в определен цвят или си ги представя по определен музикален начин.

¹⁵ Вж. Ward, Jamie и др., Synaesthesia, creativity and art: What is the link?, 2008.

и форми. Поради това тази картина е добър баланс от контрастен шум – чисти тонове и какофония – което беше приятно да се види. Колкото повече гледах, толкова повече започвах да оценявам изображението и да ми харесва „музиката“, която чувам¹⁶.

Независимо че Кандински не е имал намерение да „рисува музика“, може да се окаже, че е успял да осъществи точно това, или поне от гледната точка на синестезията. Съществува дебат относно това дали самият той не е бил синестет. Всъщност усещанията, които той описва, и аналозиите, които прави, особено свързани с точни връзки между определен звук и определен цвят, както и във връзка с функцията на сетивата, са в същността си характерни за синестетите: „...при високо развитите човешки същества пътищата към душата са тъй преки и впечатленията възникват твърде бързо, че едно действие, което преминава през вкуса, достига веднага до душата и привежда в съзвучие съответните пътища, водещи от душата към другите материални органи (в нашия случай окото)... Приемем ли това обяснение, то трябва, разбира се, зрението да е свързано не само с вкуса, но и с всички други сетива“¹⁷. Според него някои цветове изглеждат „меки“, „сухи“, а други ни се иска да „ги погалим“. Това обяснение много наподобява синестетско възприятие, в което пътищата на всички сетива понякога се преплитат и предизвикват особени усещания. Кандински продължава обяснението, че в тази посока е извършена значителна теоретична и практическа работа, като цитира дейността на г-жа Сахарина-Унковска, която в практиката си на педагог успява да използва аналогията между звуците и цветовете, за да развие детското възприятие.

През 1912 г. Кандински публикува едно от първите си и най-важни произведения – „Звуци“ (*Klänge*). То съдържа поеми и дърворезби и, на пръв поглед експериментална, книгата се превръща в един от „най-сериозните текстове в изкуството на 20 век“¹⁸. Поемите манипулират по особен начин звученето на думите, като често пъти това се дължи на тяхното многократно повторение. През 1938 г. Кандински говори за книгата като за „малък пример за *синтезирана* работа“¹⁹. „Това, за мен, е „смяна на инструмента“ – палитрата от едната страна и пишещата машина – от другата. Използвам думата „инструмент“, защото силата, която мотивира работата ми, остава непроменена, „вътрешен подтик“. Същият този подтик е онзи, който изисква понякога смяна на „инструмента“²⁰. „Звуци“ съдържа три елемента на напрежение...: думи, които функционират едновременно конвенционално и като графична форма; изображения, които функционират репрезентативно и като графична форма; и комбинация от думи и изображения, всяка от които функционират в зависимост от случая“²¹. „Звуци“ възплъщава идеите на Кандински за синтеза между изкуствата – независимо от медията, към която те принадлежат, тяхното съдържание е това, което има значение. Ето защо няма особено значение способът на изразяване, върху който творецът ще се спре, независимо дали ще пише, или рисува, възплъщаването на идеята е от значение. И в крайна сметка Кандински заключава: „Ние се борихме за живописца, но единствено живописца не е достатъчна. Имах идея за синтетична книга, която да премахне половината стари, ограничени концепции, събаряйки стените между различните видове изкуства... и най-накрая да докаже, че проблемът на изкуството не е проблем на външната форма, а на *духовно съдържание*“. Духовното съдържание определя външната структура на едно произведение на изкуството, а не обратното – медията просто изпълнява адаптивна функция – нейната роля е да успее да пренесе определено духовно съдържание, което работата притежава. Или с други думи – да прехвърли определено *съобщение* от мисловната среда на твореца в тази на *физическата форма*. В подобни тези биха могли да се търсят едни от първите опити за интердисциплинарни подходи в модерното изкуство.

В този контекст начинът, по който Кандински мисли за изкуството, много прилича на *отворена информационна (комуникационна) система*, която може да заимства една от друга – както *модел*

¹⁶ **Ward, Jamie.** Science says Kandinsky was right – paintings can be heard, [онлайн]. [Видяно на 13.05.2018]. Достъпно от: [<https://www.ucl.ac.uk/media/library/sightandsound>]

¹⁷ **Кандински, Василий.** *За духовното в изкуството*, 2016, с. 66.

¹⁸ **Kandinsky, Wassily.** *Sounds*, стр. 8, [онлайн]. [Видяно на 13.05.2018]. Достъпно от: [https://monoskop.org/images/5/53/Kandinsky_Wassily_Sounds.pdf]

¹⁹ **Кандински, Василий.** *За духовното в изкуството*, 2016, с. 10.

²⁰ Пак там., с. 10.

²¹ **Short, Christopher.** *Between Text and Image in Kandinsky's Oeuvre: A Consideration of the Album Sounds*, [онлайн]. [Видяно на 13.05.2018]. Достъпно от: [<http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7402>]

на поведение, така и отношения между елементите им, тъй като те функционират по еднакъв начин. Обмяната на подобна информация между тях би позволило истинското обединяване на изкуствата. Това унифициране на функцията на различните видове изкуства може лесно да бъде обяснено – външната форма не е равностойна на вътрешното съдържание. „Докосването“ на „човешката душа“, за която Кандински говори, не се случва случайно, тя е „целесъобразна“²². „Самата форма, дори и да е свършено абстрактна и да прилича на геометрична, има свое вътрешно звучене, тя е едно духовно същество със свои качества, които са тъждествени с тази форма“²³. Може да се твърди, че Кандински прави *принципен визуален превод*, като основен фокус за него е онази част от информацията, която касае начина на поведение на музикалната система, а основната му цел е да я прехвърли във визуалното изкуство, за да може то да се превърне в още по-достъпно за човешките сетива и по този начин да постигне особен вид обогатяване на изкуството – изкуство, което не е затворено в себе си, а има желание да „общува“ с другите видове изкуства. Въпреки всичко тази аналогия се появява предимно на интуитивно ниво и не може да придобие по-ясно обяснение, освен това на синестезията. От друга страна – чистата емоция, която човек изпитва по време на съприкосновението си с определено произведение на изкуството, е толкова необятна материя, че достигането до тази фундаментална част на съобщението и неговото прехвърляне в друга среда е особено трудно. Използвайки принципите на музиката, изобразителното изкуство би могло да се превърне в ново, нематериално изкуство. Това в своята същност е изразено интердисциплинарен подход, а в зависимост от нивото и дълбочината на това взаимодействие може да бъде категоризирано и като трансдисциплинарно. Теорията на Кандински, от една страна, засяга тази част от *музикалната система*, касаеща нейното *принципно поведение*, и се опитва да я прехвърли във визуалната такава. Това се осъществява единствено на базата на сензитивността и вътрешното усещане на твореца. Всички тези *принципни модели на поведение* са използвани като база за *поведението на цветовете и формите* в картините му и биват организирани по същите правила.

Резултатът от тези процеси може спокойно да се твърди, че решава поне частично проблема за абстрактното. На въпроса, който Кандински поставя в едно от своите автобиографични есета от 1913 г. (*Спомени*) „Какво ще замести предмета?“ – проблем, който стои в основата и на модерното изкуство, чийто отговор е обвързан с изцяло нов тип живописен изказ, който „може да достигне до съзнанието на зрителя посредством начина, по който цветовете са организирани. В този смисъл той се счита за модерен художник – такъв, който смята, че *смисълът* може да бъде въплътен в медия“²⁴.

БИБЛИОГРАФИЯ

¹ **Tate on Abstract Art** [онлайн]. [Видяно на 13.05.2018]. Достъпно от: [<http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/a/abstract-art#introduction>]

² **Vergo, Peter.** *Painting Music*, p. 109

³ **Tate on Abstract Art.** [онлайн]. [Видяно на 13.05.2018]. Достъпно от: [<http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/a/abstract-art#introduction>]

⁴ **Railing, Patricia.** Malevich on suprematism: six essays, 1915 to 1926, 1999, p. 24.

⁵ **Railing, Patricia.** Art as Sensation: Four Painters, *Philosophy Now*, No. 57, London, 2006, [онлайн]. [Видяно на 13.05.2018]. Достъпно от: [https://philosophynow.org/issues/57/Art_As_Sensation_Four_Painters_As_Philosophers_Of_Art]

⁶ **Railing, Patricia.** Why Abstract Painting Isn't Music, *Philosophy Now*, No. 50, London, 2005, [онлайн]. [Видяно на 13.05.2018]. Достъпно от: [https://philosophynow.org/issues/50/Why_Abstract_Painting_Isnt_Music]

⁷ Вж **Duchting, Hajo.** *Paul Klee: Painting Music*, 2012.

⁸ **Роджър Фрай** (1866–1934) е английски критик и художник, дал името на постимпресионизма.

⁹ **Rekvel, Joost.** *The origin of the Term Visual Music*, [онлайн]. [Видяно на 13.05.2018]. Достъпно от: [<http://www.joostrekveld.net/?p=1105>]

²² **Кандински, Василий.** *За духовното в изкуството*, 2016, с. 68.

²³ Пак там, с. 73.

²⁴ **Taylor, Brandon.** *Kandinsky and Contemporary Painting*, [онлайн]. [Видяно на 13.05.2018]. Достъпно от: <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7403>

¹⁰ **Railing, Patricia.** Why Abstract Painting Isn't Music, *Philosophy Now*, No. 50, London, 2005 [онлайн]. [Видяно на 13.05.2018]. Достъпно от: [https://philosophynow.org/issues/50/Why_Abstract_Painting_Isnt_Music]

¹¹ Пак там.

¹² **Кандински, Василий.** *За духовното в изкуството*, 2016, с. 58

¹³ **Guggenheim** on Kandinsky, [онлайн]. [Видяно на 13.05.2018]. Достъпно от: [https://media.guggenheim.org/content/arts_curriculum/assets/EDU.Vasily.Kandinsky.pdf]

¹⁴ **Синестезия** (от гръцки *syn*, „заедно“ и *aíshesis*, „усещане“) – означава смесено възприятие. Това е състояние, при което възприятията се свързват едни с други. Едно сетивно възприятие или идейна представа предизвиква в съзнанието същевременно друга представа, от сетиво, което не е било стимулирано. Един синестет би могъл да вижда музиката в цветове или форми, или пък представите му за числата и буквите да са оцветени в различни цветове. Цветовите асоциации са най-характерни, въпреки че има доста доказани случаи, в които се прави връзка със звук. Обичайно синестетът вижда цифри, букви, но също и музика, емоции и хора в определен цвят или си ги представя по определен музикален начин.

¹⁵ Вж. **Ward, Jamie** и др., *Synaesthesia, creativity and art: What is the link?*, 2008.

¹⁶ **Ward, Jamie.** Science says Kandinsky was right – paintings can be heard, [онлайн]. [Видяно на 13.05.2018]. Достъпно от: [<https://www.ucl.ac.uk/media/library/sightandsound>]

¹⁷ **Кандински, Василий.** *За духовното в изкуството*, 2016, с. 66.

¹⁸ **Kandinsky, Wassily.** *Sounds*, стр. 8, [онлайн]. [Видяно на 13.05.2018]. Достъпно от: [https://monoskop.org/images/5/53/Kandinsky_Wassily_Sounds.pdf]

¹⁹ **Кандински, Василий.** *За духовното в изкуството*, 2016, с. 10.

²⁰ Пак там., с. 10.

²¹ **Short, Christopher.** *Between Text and Image in Kandinsky's Oeuvre: A Consideration of the Album Sounds*, [онлайн]. [Видяно на 13.05.2018]. Достъпно от: [<http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7402>]

²² **Кандински, Василий.** *За духовното в изкуството*, 2016, с. 68.

²³ Пак там, с. 73.

²⁴ **Taylor, Brandon.** *Kandinsky and Contemporary Painting*, [онлайн]. [Видяно на 13.05.2018]. Достъпно от: <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7403>