

*Вяра Понва\**

## ЗА ВЛИЯНИЕТО НА ЕЗОТЕРИЧНАТА ЛИТЕРАТУРА ОТ ХХ ВЕК ВЪРХУ АБСТРАКЦИОНИЗМА: ЕДНА НЕОБИЧАЙНА ГЛЕДНА ТОЧКА

*Viara Popova*

## ON THE INFLUENCE OF THE ESOTERIC LITERATURE OF THE XX CENTURY ON ABSTRACTIONISM: AN UNUSUAL POINT OF VIEW

**Abstract:** Through her study Matic offers a provocative and risky speculative vision of the influence of the Blavatsky's anthroposophical tradition of on the formation of abstractionism under Kandinsky. Only by following the course of her exposition, accompanied by evidential pictorial material, do we succeed in convincing ourselves of the validity of the hypothesis she has developed and its transformation into a thesis.

**Keywords:** anthroposophy; abstractionism; objectless painting; mimesis; thought-form; aura.

---

Паралелно с интерпретативните операции при живописната (образната) метафора, в изобразителното изкуство и в художествената литература на ХХ век облаците подобно на безформената им размитост започват да изразяват стремежа към абстракция. Така в началото на ХХ век постоянно променящите се очертания на облаците, сами по себе си представящи движението във времето и пространството, се превръщат в предмет на изображение при Клод Моне (1840–1926) в известната серия от картини „Водни лилии“<sup>1</sup> с подзаглавието „Облак“. Аналогично на променя-

---

\* nector.1977@abv.bg

<sup>1</sup> Лилиите в творчеството на Моне: В Живерни (Giverny) Клод Моне живял 25 години. Художникът изградил изкуствено езерце в японски стил, сам го аранжирал и организиран дизайн му, построявайки мостче и украсявайки водната повърхност на езерцето с водни лилии, грижливо подбирайки и засаждайки семена като местни, така и от други страни като Южна Америка и Египет. Така създаденият от него свят на украсената с лилии езерна повърхност става единствена тема в късните му работи. Темата с водните лилии, наречена от Моне „пейзажи-отражения“, станала неизменна в продължение на последните 26 години от живота му. Обсесивният пейзаж художникът нарисувал в различни варианти повече от двеста пъти, връщайки се към тази омагьосваща тема отново и отново. През 1898-1908 години нарисувал серия от картини, изобразяващи водата, мостчето и водните лилии, която впоследствие била изложена в Парижката галерия Дюран-Рюел през 1909 г. Показателно картината „Водните лилии“ през 2015 г. станала главен лот за аукционерната къща Sotheby's и била продадена за рекордната сума от \$54 милиона. Езерната градина на Моне в Живерни е запазена и понастоящем, превръщайки се неизменно място за поклонение на туристи и почитатели на творчеството му. Но най-изумително остава градчето Секи в префектура Гифу (Япония), където се намира неголям Шинтоистски храм с езеро. Водоемът бил напълно обикновен и в продължение на дълги години снабдявал с вода оризовите поля. Понастоящем се е превърнал в място за отдаване на почит за туристи, тъй като в него били посадени водни лилии, поради което водоемът получил името на художника и се превърнал в материализация – *отражение на неговите картини* – *отражение на отраженията*. Местните жители отглеждат в езерото живописни рибки и сега това е любимото място на

щите формата си и разтварящите се в небето облаци, *изображението в абстрактното изкуство се разтваря.*



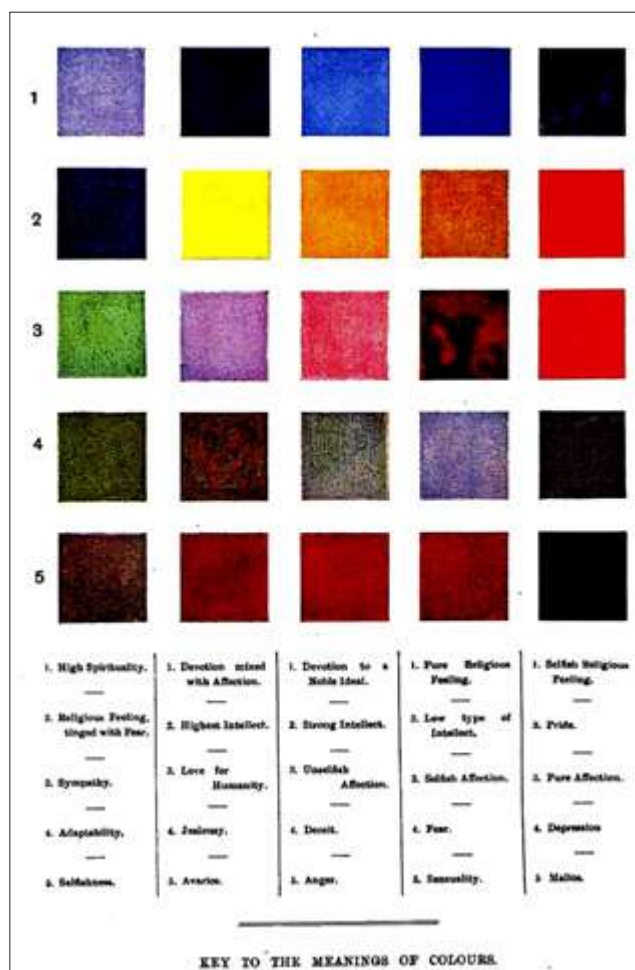
Клод Моне. 1903. Водни лилии, Облаци

Именно по аналогията, по подобие на безформеното разтваряне облациите и абстракциите стават еквивалентни, респективно, взаимозаменяеми смислово.

При все че художниците – абстракционисти яростно отричат, че един от ресурсите за естетическите им експерименти, все пак, служи природата, в техен противовес, Матич<sup>2</sup> утвърждава, че разтварянето, размиването на формата изобщо в работите им е резултат не само на концептуално преобръщане в естетиката и нов без-предметен (абстрактен) живописен език, но, преди всичко, представлява нова визия за и наблюдаване на природата. Матич припомня изказването на Пол Гоген (1848-1903), че *изкуството е абстракция, (а не мимезис)*, призовавайки художниците да *извлекат тази абстракция от природата*. Октавио Пас (1914-1998) го допълва: “невъзможно е да се пренебрегне факта, че на природата, [която няма история], по-добре ѝ се отдава абстрактното изкуство, отколкото предметното“ (Paz, O. 1990: 28).

Матич прави интригуващ поради неочакваността си обрат, *обвързвайки езотеричната литература на XX век*, в частност теософската и антропософската, за чийто източник посочва, *абстракцията*. Така (нео)теософският *трактат „Мисъл-форми“ (1901) от Ани Безант и Чарлз Ледбитер за разтварянето на материалния свят повлиял: Кандински (1866–1944), Пит Мондриан (1872–1944), Паул Клее (1878–1940)* и други. Съчинението „Мисъл-форми“ почитателите на таланта Клод Моне и на многочислени пътешественици. Важно е да се упомене книгата на Мишел Фуко „Живописиста на Моне“ (2011).

<sup>2</sup> **Олга Матич** (англ. Olga Matich; р. 1940) е американски литературовед, културолог с руски произход, специалист по руска литература, професор-емерит (преподавател без административен пост в управлението на университета, но възглавяващ и водещ научни изследвания, куриращ научната работа на млади колеги; член на академични изпитни комисии) към катедрата по Славистика на Калифорнийския университет в Бъркли. По произход Олга Матич е племенница на политическия деятел Василий Виталиевич Шулгин (1878-1976); внучка на Александър Дмитриевич Билимович (1876-1963; руски, германски, американски икономист); баща ѝ е бил Борис Арсениевич Павлов (с литературен псевдоним Борис Пълин, 1905-1994), кадет, участник на Бялото движение (политическо движение, формирано по време на Гражданската война от 1917-1922 г., целящо свалянето на съветската власт в Русия), „син на полка“ - един от последните Георгиевски кавалери. В случая за бекграунд се използва провокиращата с интригуващата си визия ѝ студия: Матич, Ольга. 2011. К истории облака: Василий Кандинский, Андрей Бельй и другие. // Новое литературное обозрение. 2011. № 6.



(1901) представя изображения на аурите, които обкръжават и обвиват материалното тяло, явявайки се енергийни обвивки и променят формата и цвета си, изразявайки различни емоционални преживявания.

Директно може да се проследи генеалогичната връзка между „мисъл-формите“, (изразяващи определени емоции, спрямо които променят формата и цвета си), и концепциите на Кандински, изложени в „Точката и линията в равнината“ (1926), където *привежда семантиката от всякакъв порядък или по-скоро семантичен символизъм на определени форми и цветове, както и на техните комбинации*. За да потвърдим подобна постановка ще се позволим авторитетите на историци и изкуствоведи, изложени в бележка от настоящия текст: Книгата „Мисъл-форми“ демонстрирала, как символиката на „астралните цветове и форми“ може да изрази спецификата на „определени душевни и ментални състояния“. Тя оказала „голямо влияние върху Кандински (Kramer H. 1995. NY: The Foundation for Cultural Review); (Lachman G. 2008: 57–61); „Идеите, които Кандински развивал в бележките и статиите си,

включая станалия по-късно каноничен текст „За духовното в изкуството“, обединявали учението на Безант и Ледбитер за мисъл-формите, изказванията на Щайнер за цвета, музиката и вибрациите и представите за синестезията (Johnston. 2012: 159). Кандински имал немески превод на книгата „Мисъл-форма“ (Gettings. 1979: 135). Матич в статията си фокусира вниманието върху още едно обстоятелство, което ще използва по-късно целево за развиване на собствената си теза: пояснението на *Безант и Ледбитър, че аурите приемат астрална форма, която по силата на външното сходство сравняват с облаците (аурата на човека е външната част на облакоподобна материя на „висшите тела“, взаимно-проникващи едно в друго, излизайки отвъд границите на физическото тяло)*. И вече в конкретика, за да илюстрират мисълта си, привеждат два контрадикторни примера: лявата, ниско-разположена мисъл-форма, оцветена в червено-розови тонове, те определят като „*вращателен облак на чистата любов*“ в опозиция на дясно-разположеното, с тъмни петна в центъра, охарактеризирано от тях като „*облак с петна на егоизъм*“. В бележките Матич посочва, че в оригинала на съчинението не се използва, както бе посочено не особено адекватното, понятие „мисъл-форма“, а *вибрация, което Кандински обичал да използва като епитет в „За духовното в изкуството“ (1910)*. А и самият термин *вибрация* кореспондира: 1/ с енергията, тъй като *енергията е вибрация, импулс*. А *аурата*, от своя страна, *е енергийно, вибрационно „тяло“, енергийна облакоподобна, (често уподобявана на ореол, светлинно излъчване с определен цвят) обвивка на физическото тяло*. 2. *Звукът е вибрация, трептене*. 3. *Цветът е светлина (светлината е електро-магнитна вълна) с определена вибрация, с характерна степен на пречупване, разпръскване и други физически характеристики*. И от тази гледна точка след като светлината и звукът са различни форми на енергия, ако приложим основното търсене на цветомузиката, с древната генеалогия по музика на небесните сфери, то ще следва *да е възможно превръщането на един вид енергия в друг*, ако се основаваме на положението – „закон за запазване на енергията“, изведен от немския физик Хер-



ман фон Хелмхолц (1821–1891; известен с математическото моделиране на окото, теориите за зрението, изследванията на възприемането на цветовете, пространството и звука), че **всички форми на енергия са еквивалентни и само се превръщат една в друга**. Както утвърждава Матич, така както **Кандински като водач теоретик и практик на абстракционизма е познавал и ползвал книгата на Безант и Ледбитър, така и Андрей Белий като автор на главния модернистки роман в руската литература също я е потребявал като източник за вдъхновение**. При все, че, всъщност, Андрей Белий е бил привърженик на антропософията на Рудолф Щайнер и лично го е познавал и общувал с него, а тя само генеалогично е родствена на (нео)теософията тип Блаватска–Безант–Ледбитър.



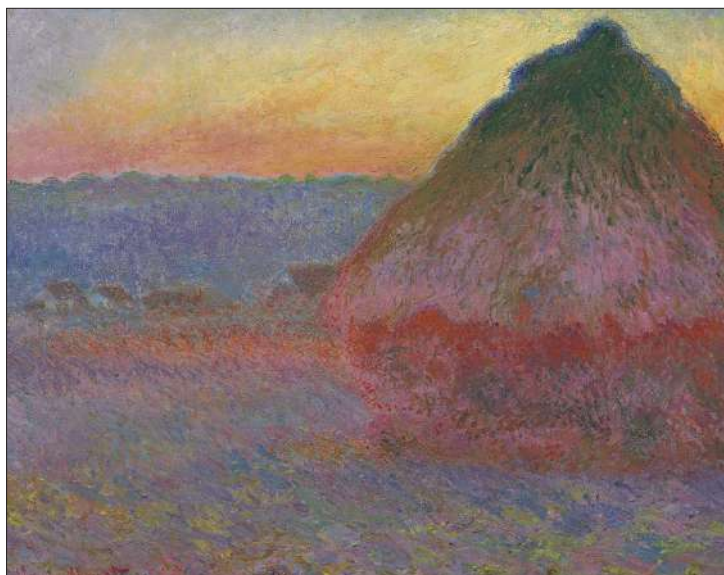
Матич посочва, че за разработваната от Ледбитър – Безант **връзка облак – мисъл** в художествената литература има древна история – още от Аристофан (ок. 446 пр. Хр. – 423 пр. Хр.), изобразяващ в „Облаци“<sup>3</sup> (423 пр. Хр.) **безформената мисъл чрез безформения облак**.

*Сократ виси във въздуха в кошница. Сцена от комедията на Аристофан „Облаци“.*

Матич посочва други примери при класиците на руската литература – Пушкин и Лермонтов за **релацията мисъл – облак, където по традиция, зададена от Аристофан разплутата, аморфна и неотчетлива мисъл се уподобява на безформен облак**. Обаче, със замах извършеното от нея съпоставяне на съчинението на Безант и Ледбитър, съответно, вместиането му в реда на художествената литература, дава основание да се смята, че разликата между двата типа нарация е или ирелевантна, или от това следва, че работата на Ледбитър и Безант следва да се освободи от всякакви претенции за разкриване на истинно знание и се приравнява с художествената литература. Всъщност, този въпрос е безотносителен, с оглед целите на настоящето изложение – **изследване на облаците в историко-културната традиция и литература**.

Така след дълго отклоняването въведение, Матич най-накрая се фокусира върху един от главните персонажи в изследването ѝ – Кандински и проследява творческото му развитие от 1911 г., когато е познавал единствено реалистичната живопис и изискването ѝ за точно пресъздаване на реалния предмет (Кандински, т.1: 94). Композиторът-авангардист Конрад Бремер коментира така прехода на Кандински от предметна към безпредметна живопис след 1910 г.: **вместо** да

<sup>3</sup> „Облаци“ (др. – гр. Νεφέλαι) е комедия от древногръцкия комедиограф Аристофан. Поставена през 423 г. пр. Хр. на Великите Дионисии; зеала трето място в състезанието (победил Кратин с комедията „Бутилка“, втора награда получил Амипсий за комедията „Кон“). Пиесата е насочена **против софистите с цел да ги изобличи, осмивайки ги в лицето на Сократ** (макар в постановката да се пародира учението не на Сократ, а на видния софист Антифонт) и генерално тя изобщо изразява несъгласието и неприемането на новия начин на мислене и съдене, чужд за консерватора Аристофан, оценяващ ги като **нещо „мъгливо“ – размиващо и забулващо с „облаци“ пустословие и вредно поради затъмнението и неяснотата, която внася с неопределеността си**. Талантливият българския философ, драматург, изкуствовед и преподавател (в Международния философски колеж в Париж и Университета за изкуства в Берлин) Боян Манчев (р.1970) в книгата си „Облаци. Философия на свободното тяло“ (2017) също не подминава първото съчинение в история на културата за облаците от Аристофан. Книгата на Манчев е вдъхновяващо поетична, пронизана от драмата на образите и същностно преживяваща и изразяваща облаците; в нея има твърде много поезия, прекрасен изказ на невероятно въздействащо художествено (образно) слово и по-малко философия. И тъй като възхищението към нея е непреодолимо, рефлексията става невъзможна, поради което тук не ѝ е отделено място за анализ, който на този етап не може да бъде извършен. Но всеки сам може да преживее удоволствието и насладата от съприкосновението с тази възхитителна, безкрайно поетична книга за облаците на Манчев.



се фокусира върху представянето на лица и животни *размитата, играеща с асоциациите безформеност на облаците*, Кандински започва да проектира абстрактни конфигурации от цветове и форми върху зрително-възприемаемите явления от външния свят (Voehter, 1997: 41). Т.е. *обалците от реалистичния период като похват за постигане на двусмислие*, Кандински заменя с абстракциите от форми и цветове на безпредметния период. Въпросът е, че *тези абстракции като естетически и живописни редукции (форма, цвят) се използват и налагат върху конкретиката на реалния свят*.

За Кандински радикалният обрат е предизвикан от силно-въздействащата за него картина „Купа сено“ (1890)<sup>4</sup> от Моне, чието съзercание като спомен е отразено в „Стъпала“ (1913) от Кандински, остнал с инспирацията, че „купата сено“ на Моне е генерирала неговта Москва-приказка още преди появата ѝ върху платното (Кандиснски, В. В. Ступени: 273). Така Кандински асоциативно обвързва купа сено с маниакалното си желание да изобрази Москва, когато залязващото

<sup>4</sup>Рахождайки се в околностите на Живерни, вниманието на Клод Моне (1840–1926) било привлечено от най-обикновени купи сено и той решил да ги изобрази при различно осветяване. Веднага изпратил доведената си дъщеря Бланш за две платна, на които планирал *да нарисува единия куп при ясно време, другия – при облачно*. Потъвайки в рисуване, художникът продължил да работи през цялото дъждовно лято на 1890 г. над серия от 25 картини. Неуспявайки да улови избран определен момент заради бързопроменящото се осветяване, при все че понякога работел по 15 минути на ден, бил в състояние да унищожи почти готова картина. Цикълът е завършен през 1891 г., в ателието. Към серията от картини с изображения на купи сено се причисляват 5 работи, изпълнени от Моне през 1888 г., на които той изцяло не могъл да се посвети, тъй като се занимавал с организационни въпроси, свързани с купуването на „Олимпия“ (работа от Еуард Мане), което принадлежало на вдовицата на художника, и Моне искал да го придобие за Лувъра. Серията от 25 картини с изображения на купове сено имала огромен успех, работите на изложбата у Дюран-Рювл се продавали за 3–6 000 франка. Особено се ценил „Купа на залез“. На аукциона Sotheby's в Ню Йорк за рекордна за картините на Клод Моне сума бе продадена знаменитата картина „Купа сено“. Както съобщава abc news, експертите от аукционерната къща Sotheby's считат картината „Купа сено“ за главна в колекцията от картини на импресиониста, разпродадена през май 2019 г. Освен Клод Моне в нея влизали картини от Пиер Бонар (1867–1947; един от основателите на набизма със *задача да рисува символичната, а не видимата същност на нещата*), Едуар Мане (1832–1883), Камий Писаро (1830–1903; *формирал основните похвати на импресионизма: разлагане на цветовете, изграждане на изображението от ситни живописни мазки, създаващи трептяща атмосфера*), Пиер-Огюст Реноар (1841–1919; *познавал се с Рихард Вагнер*), Пол Синяк (1863–1935; заедно с Жорж Съора развили техниката на поантилизма), Алфред Сисле (Съсли; 1839–1899) и Едуар Вюйар (1839–1899; набизъм). [В тази връзка, при разглеждане на листа от импресионисти и с оглед на на настоящето изложение за *преход от реализъм към абстракционизъм*, може да се каже, че *междинното звено при прехода* се явява набизма като форма на *символизма: конкретно семантичната и асоциативна функция на облаците*]. Картината била продадена за \$ 110.7 млн. и установила рекорд за стойността на картини от Клод Моне. До този продажба най-скъпата картина на Клод Моне била „Водни лилии в разцвет“ (1917), която през 2018 г. била продана на аукциона Christie's за \$ 84,687 млн. Съгласно информацията на Sotheby's „Купа сено“ се явява една от четирите картини (общо всички картини в серията „Купи сено“ от Клод Моне са 25), излагани на търгове през XXI век и една от осем е останала в частна колекция. Шест от произведенията се намират в Художествения институт в Чикаго, останалите 11 картини от тази серия – музея „Метрополитен“ в Ню Йорк и в Музея „Орсе“ в Париж. Като сравнение: най-скъпата картина до днес се явява „Спасителя на света“ от Леонардо да Винчи, чиято стойност на аукциона Christie's за 2017 г. е оценена за \$ 450,3 млн.

слънце разтапя целия град „в едно единствено петно, звучащо като туба<sup>5</sup>, от която цялата душа започва да вибрира“ (Kandinsky<sup>6</sup>. 1982: 360). Матич само напомня, (явно нишката не е изоставена), че Ледбитър-Безант *свързват вибрацията с астралното тяло, имащо облакоподобна форма*. Кандински споделя в спомените си, че му отнело твърде много време да се избави от това желание и да осъзнае, че между природата и изкуството съществува фундаментална разлика. Тук Матич си позволява лука да *интерпретира въпросното петно от спомените на Кандински като аналог на облака [Кандински: (безформен) облак = (абстрактно) петно – б.м., В.П.]; като напомня, че това сравнение е изказано още от Леонардо да Винчи, който утвърждавал, че виждал „петна в облаците <...>, които (го) вдъхновявали за изящни творения“ (Barasch, Moshe. 2000: 110). В спомените Московското небе при залез при Кандински е феномен на синестезията, която той се е стремил да улови и да изрази в платната си, сравнявайки я с „последен акорд от симфония, в която цялата Москва се е превърнала в оркестър“ и в “тържествуващ вик“ (Кандински, В. Ступени: 270). Матич подчертава, че *релацията визуално преживяване и музика ще стане един от естетическите му интереси*, тъй като тя го обвързва с факта, че *музиката е една от най-абстрактните форми на изкуство, кореспондирайки с факта, че Кандински е основателят на абстракционизма в изобразителното изкуство*. Но със същия успех, в не по-малка степен това би могло да се дължи на обстоятелството, че той *имал хроместезия (фонопсия; цветова-звукова синтезия) и е инкорпорирал необичайния си всекидневен опит в творчеството си, на което в най-голяма степен резонира текста „Мисъл-форми“ на Безант-Ледбитър*.*

Кандински описва цвета на любимия си град при залез така: „Розови, лилави, бели, сини, светло-сини, с цвят на шам-фастък, пламенно-червени домове, църкви – *всяка от тях като отделна песен <...>* Непокколебимият, мълчалив пръстен на стената на Кремъл, а над нея, всичко надвишаваща, подобно на тържествуващ вик, забравила целия свят „алелуя“, бялата, дълга, стройно-сериозна черта на Иван Велики <...> златната глава на купола <...> слънцето на Москва (Кандински, В. Ступени: 270). Тази външна и вътрешна Москва аз сичтам за изходна точка на моите търсения. Тя е моя *живописен камертон*“ (Кандински, В. Ступени: 296). Следва мимоходом да се посочи, че *Кандински е бил проективен хроместетик, тъй като преживяването за реалната визуална Москва бива довършено от синестетичната му цвето-звуко аранжировка*.

В качеството на *живописен аналог<sup>8</sup> на тържествуващия вик* Матич *привежда картината „Москва“ (1916)*, където са изобразени *буреносни облаци в небето като пример за формиране на абстракционизма*. Чрез изобразяването на града в динамизма на движението, Кандински постига едновременност – буреносно и слънчево време едновременно – пресирайки времето и пространството в една амалгама. В есето си „*За художника*“, написано същата година, в което Кандински представя вътрешния свят и мечтата на новия художник, творещ в „епоха на велика духовност“, се разгръща изпълнено с метафори *описание на пролетта*, което Матич прививда като *вербална репрезентация (удвояване) на картинната Москва*: „В розовото небе се търкаля слънцето, обкръжено с венец от лъчи. *Пронизващите жълти и бледосини лъчи ужилват виолетовата земя, проникват в нея, примамвайки хиляди гласове – въздухът вибрира с бръмчане. Сивите облаци затъмняват жълтото слънце и стават черни*. Дългите, прави, непрегъващи се *сребърни нишки начертават обърнатото изотвъре пространство*. Внезапно всичко затихва. Бързо сменящите се едни други горящи лъчи разкъсват пространството на зиг-

<sup>5</sup> 242 Меден духов музикален инструмент от най-нисък регистър във вид на огъната тръба.

<sup>6</sup> В руския превод, посочва Матич, отсъстват и петното, и вибрацията на душата, както са дадени в немския оригинал. Посочва, че на руски четем: „... в едно единствено парче, звучащо като туба, със силна ръка, разтърсваща цялата душа“ (Кандински, В.В. Ступени: 270).

<sup>7</sup> Камертонът е инструмент за фиксиране и възпроизвеждане на еталонната височина на звука, която също се нарича така. В изпълнителната практика камертонът се използва за настройване на музикалните инструменти, хористите и други.

<sup>8</sup> В случая просто ще следваме ритъма на изложението ѝ, тъй като предложената от нея интерпретацията, създава усещането за произволна свобода в хипотезирането, но с надежда, че при развоя на изложението ѝ, ще постигнем убеждение в основателността му.

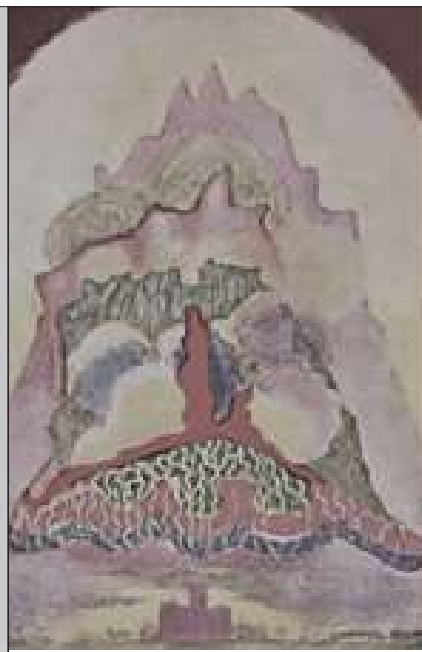


заг. Небето се взривява. Земята се отваря. <...>. Цветовете просветват като през сито. *Пространството се разтърсва от хиляда гласове*. Светът крещи“ (Kandinsky W. On the Artist // Idem. Kandinsky: Complete Writings on Art. 1980: 409). *Московското небе при залез* **Кандински асоциира с тържествуващия вик, изпълващ всичко и заместващ целия свят, крещящ в симфонията на пролетната буря**. Така построеният паралелизъм два „текста“/ две послания – вербален и живописен – Матич използва чрез построената синхрония, за да прокара *отчетливата разлика между думата и образа* – езикът определя това, което живописиста изобразява за Е. Гомбрих. [Ще последваме тази ползотворна дистинкция, тъй като тя внася ракурс на Визуалните изследвания, където това е един от кардиналните проблеми и така *чрез облаците на Кандински, превръщащи се постепенно в абстракции*, ще получим страничен важен изследователски резултат].

Като теософски<sup>9</sup> аналог на „Москва“, 1916 г. от Кандински, Матич предлага вдъхновената от Вагнер мисъл-форма, отъждествявана от тях с музиката. Прави подобен паралел по основание на това, че самият *Кандински в „Стъпала (степенни)“, че „Лоенгрин“ от Вагнер и „Купа сено“ от Моне се оказват най-важните събития в духовния му живот в края на XIX век, които той намира за „пълно осъществяване на приказната (му) Москва“* (Кандински, В. Ступени: 273). Представяйки музикалните форми, инспирирани от музиката на Вагнер, Безант и Ледбитър описват цветовете и заоблените или назъбени линии като *„великолепно петно от жив цвят“*, като *„вълннисти маси от облаци“*, като *„гигантско куполообразно съоръжение <...>, плуващо във въздуха над църквата, откъдето се е издигнало“* (Безант, А. § Ледбитър, Ч. Мыслеформы). Матич си позволява подобна привидно произволна интерпретация, изхождайки от основанията на това, че: 1/ „Лоенгрин“ на Вагнер е едно от най-инспириращите събития за творческото израстване на Кандински; 2/ Кандински е имал екземпляр на немски от съчинението на Безант и Ледбитър, в която е посветен цял раздел на мисъл-формите, породени от музиката (визуализация на енергийното ѝ излъчване) и за взаимовръзката между цвета и музиката, така занимаваща Скрябин, (който като акустико-цветови синестет е опакото на Кандински като цветово-звуков синестет), след това Шьонберг сред музикантите, Кандински сред художниците и Белий сред писателите.



Кандински, В. 1916. Москва.



Илл. W. „Видение“ на музиката“ към „Тарковски към увертюрата „Майстерзингер“ от Вагнер

<sup>9</sup> Изглежда, че теософията тип Безант-Ледбитър изобщо не е забравена от Матич, а през цялото време лежи като някакъв генериращ невидим фундамент.

Тук Матич издига дръзката си хипотеза, че спомените на Кандински за „Купа сено“ от Моне, Москва при залез от 1913 г., изображенията на природата от 1916 г., могат да бъдат интерпретирани като *рефлексия на Кандински над стремежа към абстракция*, изхождайки от предположението, че *източникът им, все пак, е било съзрцанието на природата, променящото се небе, вибриращо в ярки цветове*. Обаче, както споделя Кандински, в главния си теоретичен и естетически труд за абстракцията „За духовното в изкуството“ (1911), авторът прикрива положението<sup>10</sup>, че източникът на абстракциите му е природата: „заимставните от природата предмети (реални и нереални) не бива да предизвикват никакво външно или свързано с външното повествувателно действие“ (Кандинский, В. 1992: 92). Очевидно Кандински е прикривал връзката на абстракциите с природата точно, *за да парира мимезиса и прекъсне реализма в изображението*. Разбира се, че не изобретява свои (геометрични<sup>11</sup>) форми, а ги намира готови в природата. Години по-късно, след окончателния разрыв с реализма на предметната живопис, Кандински алогично ще приплъзне изказването: „кой знае, може би, всички наши „абстрактни“ форми са „форми“ в природата (Kandinsky: Complete Writings on Art. Vol.2: 803). Всъщност, *редуцирането на природата до форми вече е абстракция от конкретиката ѝ*, при което е важно да се изобразява абстракцията, а не да се връща към конкретиката ѝ – платната на художника не са огледала и творческият момент се изразява в различното възприятие, в аперцепцията, а не в простата перцепция, до която може да бъде сведено съзнанието без рефлексия.

Изключително последователната Матич не отпуска теоретичната си находка – теософията, твърдейки, че картината „*Дама (жена) в Москва*“ (1912) *като образец на предметната живопис* от Мюнхенския период (от 1910 до 1914 гг.; най-значим и влиятелен от творчеството му, според критиците) на Кандински представлява *пряко възплъщение на теософските мисъл-форми Безант-Ледбитър*. Червено-розовите облаци в дясно от жената напомнят изображението мисъл-форма на чистата любов и наричат „облак на чистата любов“<sup>12</sup> в книгата на Безант-Ледбитър.

Дамата, според Матич, е обкръжена със синьо-зелена аура, която в „речника“ на цветовете в „Мисъл-форми“ съответстват на преданност (синьото) и съчувствие (зеленото). В теорията (за семантиката) на цвета при Кандински синьото е цветът на божественото (както за шумерите и Ив Клайн), на небето, а зеленото – на света. Матич интерпретира *зловещия черен облак като метфора, предвещаваща надвисналата над любимия град на Кандински опасност, закриваща слънцето като алузия по угасване на радостта и жизнеността, внасяйки тревожно-настръхнали ноти в Московския пейзаж в контраст и опозиция със сияещия и тържествуващ образ на Москва от възпоменанията<sup>13</sup> на Кандински, откриваеми и на картината му от 1916 г. при все позитивизма и виталността на картината „Дама в Москва“ (1912)*, постигнати чрез: розовото петно (на чистата любов), внушаващо светли чувства и спокойствието от прозаичността на уличния декор, вероятно *поради засиления контраст, на картината доминира злокобното, почти материално, присъствие на тревожната чернота*.

В книгата си „Човекът, видим и невидим“ (1902) Ледбитер посочва, че „гъстите черни облаци в астралното тяло“ означават присъствието на „ненавист и злоба“<sup>14</sup>. В тракта „За духовното в

<sup>10</sup> По думите на Лакмън, картина на Кандински, в която влиянието на „Мисъл-форми“ е напълно усетимо, това е „Жена в Москва“ (1912).

<sup>11</sup> А, все пак, абстракции, ако се абстрихират представляват геометрични форми и Кандински не е бил геометър, иначе всеки геометър щеше да бъде художник. Мнозина възприемат геометрията като изкуство, но това не е така, а просто отразява аперцепцията им, представлявайки нагласа на ума, проекция, Аз-ово допълнение, притурка, ментална аранжировка, направлявана от способността да виждаш красивото в систематичното и доказуемото само по себе си, на което не следва да се добавят лични притурки, тъй като те са излишъци на собственото субективно преживяване, което е несподелимо.

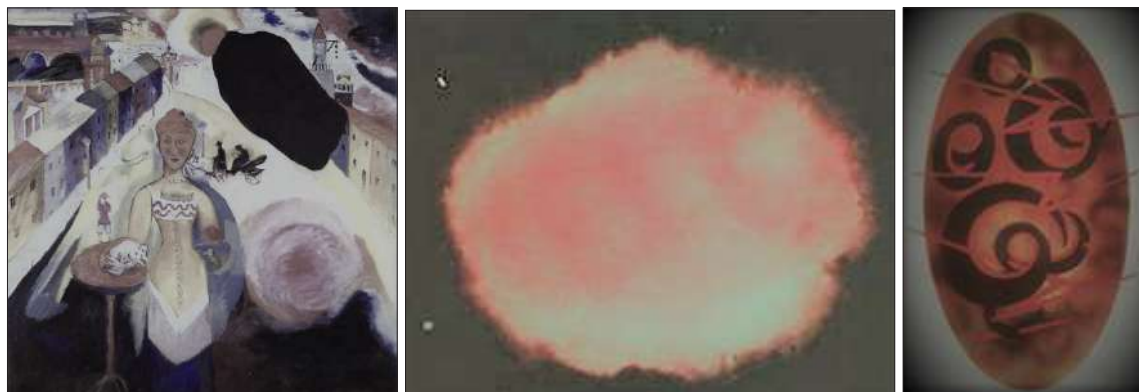
<sup>12</sup> В потвърждение основателността на твърдението си, Матич в бележката си се позовава на Марк Тейлър (Taylor, Mark.1992: 69–70), също сочещ връзката между черено-розовата форма в „Дамата“ (1912) и мисъл-формата на чистата любов на Безант-Ледбитър.

<sup>13</sup> Избрана е думата „възпоменания“, за да конотира с думата „помен“ като „отдаване почит на мъртвия и споменуването му с добро“, изчезнал в този си вид вече град.

<sup>14</sup> Матич посочва, че Сикстен Рингбом свързва този образ с „*аурата на здравето*“ от книгата на Ледбитър „Човекът, видим и невидим“, *обкръжаваща тялото като лилаво-сива мъгла*, видима за



изкуството“ от Кандински при изграждането на собствената си теория за цвета, четем: „**Черният цвят** вътрешно звучи като **Нищо без възможности**, като **мъртво Нищо след угасването на слънцето**, като вечно безмълвие без бъдеще и надежда“ (Кандински, В. 1992: 72).



1.

2.

3.

1/ Кандински, В. 1912. Дама в Москва; 2/ Изоб. № 8 „облак на чистата любов“ в „Мисъл-форми“ от Безант-Ледбитър; 3/ Ил. 9 на силен гняв от книгата на Чарлс Ледбитър „Човекът, видим и невидим“

От принципа на общото положение по сходство Матич се позовава на **Андрей Белий**, 1/ **разработващ също като Кандински собствена теория на цвета, където вписва и звуци**<sup>15</sup> и 2/ при когото **също се появява черното петно във връзка с аналогията, прокарана от него (Белий)** в текст за значението на символа и символизма от 1904 г. за **метафората като лъч светлина, разбиващ черното петно**, представляващо парализиращия поглед на Медуза Горгона: Персей, катонивия Аполон, „**скрит от облак**, ще разбие <...> **огромното черно петно**, призрачно израснало между нас и светлината“<sup>16</sup>. [Възможно е да се прокара и друг, може би, произволен паралел: абстракцията в живописата като геометрична форма съответства на символа като знак в литературата; абстракционизма на символизма от гл.т. на знака като знак за ... – дадено фигуративно означение, сигнифициращо смисъл, но пък и тук вече възниква генералната отлика между живопис и литература: в живописата цялото случване на образа се дава веднага, докато в литературния наратив образът се разгръща във времето].

В преходния период от 1900-те години за Кандински, преди радикалното обръщане към абстракциите, облаците в небето често се прокрадват в Мюнхенските пейзажи на Кандински. Матич допуска, че, вероятно, по-традиционният предметен маниер, в който е издържано платното „Москва“ от 1916 г. е било провокирано от носталгията (тъгата от загубата, която постоянно го въз-връща), обзела Кандински при съпоставката на резкия контраст между Москва от спомените му, която той мечтаел да запечати на картина и Москва, където се завръща по време на война. Матич напомня, че изображението на облаците от Кандински си има своя история на развитие, подобно на изобразяването на облаците и небето в културно-историческата традиция.

„Черното петно“ (1912) е нарисувано в същата година като „Дама в Москва“, но ако „Дамата“ е все още предметна в изобразяването, то „Петното“ (1912) е потънала в радикалната различност на абстракциите като форма на експресия и друг вид език. **Черното петно вече не е петно-об-**

ясновидците (Ringbom, S. 1970: 95–96). Рингбом изгражда пространен теософски прочит на „Дамата в Москва“ (Ringbom, S. 1970: 94–102). Ср.: Leadbeater, C. W. 1903: 128, където се прилагат цветни илюстрации, включително и на аурата на здравия човек.

<sup>15</sup> Както посочва Матич в бележките си, допълнената и обогатена със звуци собствена теория на цвета от **Белий** може да се проследи в съчиненията му: „**Свещенни цветове**“ (1903), „**Глосолалия**“ (1903) (с подзаглавие „**поема за звука**“), „**Майсторството на Гогол**“ (1934).

<sup>16</sup> Белий, А. //Арабески. т. 2.// 1994: 133. Матич проследява резонанса на черното петно в теософската литература, позовавайки се на книгата от Безант, твърдяща, че при зрително фокусиране в черното петно може да се развали зрението или да се изпадне в транс (Besant, Annie. 1904: 114–115).

лак от „Дамата“, от което следва като генеалогичен развой, тя да предшества „Петното“ (1912), където черното петно е заковано в центъра на платното, обкръжено с абстрактни форми и линии, излизайщи извън абстракционизма куполи, хора и карети – рудименти от изживяваната предметна, конкретна живопис. Така Матич демонстрира как само за една година – 1912 г. – *облакът (като мисъл-форма, аура) се превръща, редуцира до черно петно или на езикът на абстракциите поради схематизма им петно означава „облак“.*



1.

2.

3.

1/ „Дама в Москва“ (1912); 2/ „Петно“ (1912); 3/ „Москва“ (1916);

Ако положим трите разглеждани картини на Кандински в реда по формиране на абстракционизма му: „Дамата“ (1912) е първа, все още, силно-натоварена с отгласи от предметно-конкретното живописване. Облакът-петно е поява на нещо ново, отлично, но преходно формирование, чрез облака, кореспондиращо с предметността, обаче поради размитата му, разплута форма, резониращо с абстракционизма като откъснатост от конкретиката. Всъщност, ако черният облак-петно отсъстваше, то картината на Кандински с примитивизма като техника на изображението би приличала силно на картина от Марк Шагал, въпреки че би имало разлики в сюжетите поради отликите в начина на живот, но технически биха си били твърде сродни. Радикално различна като образ в отказа от предметна конкретика е „Петното“ (1912), *където от облакът на предметната конкретика няма и следа, останало е само черното фигуративно петно и то като абстракция функционира като символ на злокобно предчувствие за надвиснала беда и последвало злополучие.* „Москва“ (1916) е своеобразно връщане назад в манифестния отказ от конкретика на Кандински спрямо постиженията на формирация се абстракционизъм в „Петно“ (1912), когато Кандински е платил дан към носталгията по корените. И в този план, „Дамата“ (1912) е първа, втора, бидейки междинна, преходна, кореспондираща едновременно с предметността и абстракционизма е „Москва“ (1916) и трета, напълно и изчистено абстрактна е картината „Петно“ (1912). Очевидно при Кандински формирането на абстракционизма не следва историческия развой на времето, а понякога прави отсъпи, обрати или възврати.

## ЛИТЕРАТУРА

Аристофан. (423 г. пр. Хр.) 1985. Облаци. превод: Александър Ничев [Aristofan. (423 g. pr. Hr.) 1985. Oblatsi. prevod: Alekesandar Nichev] <https://chitanka.info/text/10210>

Безант, Ани § Ледбитър, Чарлз. 2012. Мисъл – форми. Из-во: Логос. Каталоген номер: 7171707 [Bezant, Ani § Ledbitar, Charlz. 2012. Misal – formi. Iz-vo: Logos. Katalozhen nomer: 7171707] <https://www.biblio.bg/%D0%9C%D0%B8%D1%81%D1%8A%D0%BB-%D1%84%D0%BE%D1%80%D0%BC%D0%B8/%D0%90%D0%BD%D0%B8-%D0%91%D0%B5%D0%B7%D0%B0%D0%BD%D1%82/978-954-3190-95-9-245?type=1; http://www.theosophy.ru/lib/myslform/myslform.htm>

**Кандинский, Василий.** 1992. О духовном в искусстве. Издательский дом: Архимед. [Kandinskiy, Vasiliy. 1992. O dukhovnom v iskusstve. Izdatel'skiy dom: Arkhimed.] [https://royallib.com/book/kandinskiy\\_vasiliy/o\\_duhovnom\\_v\\_iskusstve.html](https://royallib.com/book/kandinskiy_vasiliy/o_duhovnom_v_iskusstve.html)

**Кандинский, Василий.** 2018. О духовном в искусстве. Ступени. Текст художника. Точка и линия на плоскости (сборник). М.: Из-во „Аст“. [Kandinskiy, Vasiliy. 2018. O dukhovnom v iskusstve. Stupeni. Tekst khudozhnika. Tochka i liniya na ploskosti (sbornik). M.: Iz-vo „Ast“.] <https://readli.net/o-duhovnom-v-iskusstve-stupeni-tekst-hudozhnika-tochka-i-liniya-na-ploskosti-sbornik/>

**Кандинский, В. В.** 1913. Ступени. // Избранные труды по теории искусства в 2 томах. [Kandinskiy, V. V. 1913. Stupeni. // Izbrannyye trudy po teorii iskusstva v 2 tomakh.] <http://www.kandinsky-art.ru/library/isbrannye-trudy-po-teorii-iskusstva53.html>

**Ледбитер, Чарлз.** Человек видимый и невидимый. [Ledbiter, Charlz. Chelovek vidimyy i nevidimyy] [https://royallib.com/read/ledbiter\\_charlz/chelovek\\_vidimiy\\_i\\_nevidimiy.html#0](https://royallib.com/read/ledbiter_charlz/chelovek_vidimiy_i_nevidimiy.html#0)

**Манчев, Боян.** 2017. Облаци. Философия на свободното тяло. София: Метеор. 2017 [Manchev, Boyan. 2017. Oblatsi. Filosofiya na svobodnoto tyalo. Sofiya: Meteor. 2017]

**Матич, Ольга.** 2011. К истории облака: Василий Кандинский, Андрей Белый и другие. // Новое литературное обозрение. 2011. № 6. [Matich, Ol'ga. 2011. K istorii oblaka: Vasiliy Kandinskiy, Andrey Bel'y i drugiye. // Novoye literaturnoye obozreniye. 2011. № 6.] <http://shgpi.edu.ru/biblioteka/cgi-bin/search/search.exe?Z21ID=&I21DBN=STATI&P21DBN=STATI&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=fullw&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=3&S21P02=0&S21P03=A-&S21COLORTERMS=0&S21STR=%D0%9C-%D0%B0%D1%82%D0%B8%D1%87%20%D0%9E%2E>

**Фуко, Мишель.** 2011. Живопись Мане. СПб.: Владимир Даль. 2011 [Fuko, Mishely. 2011. Zhivopis Mane. SPb.: Vladimir Daly. 2011] [https://platon.net/load/knigi\\_po\\_filosofii/postmodernizm/fuko\\_m\\_zhivopis\\_mane\\_2011/54-1-0-2066](https://platon.net/load/knigi_po_filosofii/postmodernizm/fuko_m_zhivopis_mane_2011/54-1-0-2066)

**Barasch, Moshe.** 2000. Modern Theories of Art: From Impressionism to Kandinsky. Vol.1. New York: Routledge. <https://epdf.pub/modern-theories-of-art-2-from-impressionism-to-kandinsky.html>

**Boehmer, Konrad.** (1997) 2013. Schonberg and Kandinsky: An Historic Encounter. London: Routledge. eBook ISBN: 9780203059586. DOI <https://doi.org/10.4324/9780203059586>. <https://www.taylorfrancis.com/books/9780203059586>

**Gettings, F.** 1987. Secret Symbolism in Occult Art. NY: Harmony Books. ISBN: 0517567180. <https://books.google.ru/books?id=NPX-PQAACAAJ>

**Johnston, J.** 2012. Theosophical Bodies: Colour, Shape and Emotion // Handbook of New Religions and Cultural Production / C. Cusack, A. Norman/. Brill Handbooks on Contemporary Religion. ISBN: 9789004221871. <https://books.google.ru/books?id=5aRyJ-vbrJsC&pg=PA153#v=onepage&q&f=false>

**Kandinsky, W.** 1982. Reminiscences // Idem. Kandinsky: Complete Writings on Art / Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo (Eds.). Boston: J.K. Hall. <https://archive.org/details/kandinsky00reb/page/n3>

**Kramer H.** 1995. Kandinsky & the birth of abstraction. // The New Criterion. NY: The Foundation for Cultural Review. March 1995. ISSN: 0734-0222. <https://www.newcriterion.com/issues/1995/3/kandinsky-the-birth-of-abstraction>

**Lachman G.** 2008. Kandinsky's Thought Forms and the Occult Roots of Modern Art. // Quest: Theosophical Society in America. 2008. Vol. 96. Iss. 2. P. 57–61. <https://www.theosophical.org/publications/quest-magazine/1405>

**Paz, Octavio.** 1990. Alternating Current. N.Y.: Arcade Publishing. <https://books.google.bg/books?id=em0hAgAAQBAJ&pg=PT40&lpg=PT40&dq=O.+Paz+for++Nature+and++Abstraction&source=bl&ots=3oLY9fWklt&sig=ACfU3U3Rwe9BxAjW0Z1ortNAM5FUoc8clw&hl=bg&sa=X&ved=2ahUKEwid5cv14OXjAhUtwcQBHcuUAVYQ6AEwDHoECAkQAQ#v=onepage&q=O.%20Paz%20for%20%20Nature%20and%20%20Abstraction&f=false>