

Руска апокалипса Василија Кандинског

У марту 1907. године, боравећи готово целу годину са Габријел Мунтер, у Севру, у Француској, Кандински је завршио рад на великој слици "Шарени живот", сажимајући уједно руске мотиве свог ранијег периода. То велико платно ипак се етира-
но у поентилистичком маниру често оцењују као чисто декоративно уметничко достигнуће.¹ Сам Кандински у "Келнском предавању", 1914. године, са становишта развоја сопственог погледа на изражајна средства сликарства, писао је: "У 'Шареном животу' мене је, пре свега, привлачио задатак да створим смешу облика мрља и линија па сам користио птичију перспективу да бих разместио фигуре једну иза друге".² Али у аутобиографској књизи изашлој, 1913. године, у Минхену, а 1918. у Москви, он спомиње "Шарени живот" сасвим у другом контексту, у вези са схватањем "о композицији". "Сама реч композиција изазивала је у мени унутрашњу вибрацију", пише он, (...) "поставио сам себи животни циљ да насликам 'Композицију'. У нејасним сновиђењима, неухватљивим прекидима стварало се преда мном не-

* Аутор изражава захвалност за помоћ, саветима и разговорима сарадницима Централноевропског универзитета, а такође Централног института историје уметности у Минхену. Непроцењиву помоћ у раду на материјалима из заоставштине Кандинског пружили су му Илзе Холцингер (Фонд Габриеле Мунтер и Јохана Ајхнера у Минхену), Хелмут Фридел и Анегерт Хоберг (Градска уметничка галерија у Минхену). Жермен Виат и Жесика Буасеј (Национални музеј савремене уметности у Паризу), па им изражава своју искрену благодарност.

¹ Fineberg Jonathan David, *Kandinsky in Paris: 1906 – 1907*, Ann Arbor (Mich), 1984, s. 83–84.

² *Kandinsky: Complete Writings on Art*, Ed. by Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo, Vol. 1, London, 1982, s. 395.

што неодређено, повремено ме плашећи својом смелошћу. Понекад су ми се привиђале симетричне слике, остављајући саме по себи, приликом буђења, нејасан траг непостојећих детаља. Једном док сам лежао у тифусној грозници, видео сам веома јасно целу слику, која као да се некако разливала у мени кад сам оздравио. После неколико година у разним размацима насликао сам 'Долазак трговаца', затим 'Шарени живот' и, на крају, после много година, у 'Композицији 2' успело ми је да изразим саму суштину тог фантастичног виђења, што сам ипак, спознао тек недавно".³



В. Кандински,
Песма Волге, 1906.
шемџера

Узнемиреност тона, не изазива сумњу да је Кандински принцијелни непријатељ објашњења или коментара своје уметности, али овај пут даје неки кључ садржаја слике. "Стрпљиви читалац" на ког уметник апелује у трактату о духовном у уметности има прилику да дигне вео изнад стваралачке тајне. Парадоксалност овог "кључа" је у томе, што су овде повезане две типичне "староруске" слике Кандинског и полуапстрактна апокалиптична сцена – у прави час репродукована у књизи успомена. Друга карактеристична сцена цитата је вишезначно ћутање у вези националног костима, у који су обучена два до три платна рођена у "грозничавом виђењу" Вероватно се тај национални моменат може показати као дат кључ читаоцу и посматрачу.

Од 1902. до 1914. године, Кандински је насликао око 40 слика и 20 гравура са несумњиво "руским" сижеима. Врхунац постиже између 1903. и 1907. године. Низ дела тог периода, као што су

³ В.В. Кандинский: Текст художника, Ступени. Москва, 1918. с. 25.

"Песма Волге" и "Двоје на коњу", могу се, на први поглед, показати ништа већим од лепих варијација на теме узете из уобичајених уметникових сједињења са "светом уметности" с којим је Кандински у то време био тесно повезан. Роз–Керол Воштон Лонг оправдано их је упоредила са илустрацијама руских приповедника, И.Ј. Билибина, који се такође школовао у Минхену.⁴ Ту уметник постојаније и упорније уноси у поезију "древних година" своје корективе. Већ темпера "Утврђени град у јесењем пејзажу", 1902. године, на први поглед типично библијска, пуна је експресионистичких нијанси. Међу њима – насликано је тамноплаво и мрко тло, које апсорбује форме развучених силуета, разбацани по земљи загонетни предмети, који истовремено подсећају на камење, печурке и лобање. Атмосфера немира и туге пре изазива асоцијације на Мунка него ли на Билибина.

То исто неспокојство осећа се и у лиричној слици "Двоје на коњу", која сија хладним тоновима и обавијеном јесени – свежим, из 1906. године. "Ја сам на њој оваплотио многа своја маштања" – напоменуо је уметник у време рада на платну. "Ја сам, чак, два пута, осетио тај посебни искрени дрхтај који сам често доживљавао када сам био, у већој мери, сликар–поета".⁵ Међутим, у вези са тим платном може се присетити ограда Кандинског да на слици "сликарска драж треба да нарочитом снагом привуче посматрача али истовремено она је позвана да прикрије дубоко скривен садржај".⁶ Измењено значење почињало је прерадом извора. Могуће је одредити конкретан прототип композиције "Двоје на коњу". Она је, пре свега, комбинована од две илустрације Билибина за серију "Руске народне приповетке": шума на крају мора инспирисана је "Сестрицом Аленушком и браћом Иванушком", а загрљени пар на коњу и град у даљини "Марјејом Марјевој".⁷ Ипак бљештави поентилизам, патња и загонетност припадају самом уметнику. Загонетност може прећи

⁴ Washton Long Rose–Carol, Kandinsky: The Development of an Abstract Style, Oxford, New York, 1980 s. 79–80, ilustr. 39–45.

⁵ Barnett Vivian Endicott, Kandinsky Watercolours: Catalogue Raison, Vol. 1, London, 1992, s. 192.

⁶ В.В. Кандинский, н. д. с. 23.

⁷ В. Сестрица Аленушка и братец Иванушка, Белая уточка, Рисунки И. Я. Билибина, Санктпетербург, 1903. Ил. на с. 4. Марья Моревна, Рисунки И. Я. Билибина, Санктпетербург, 1903. ил. на с. 10, Обе књиге сачуване су у Библиотеци Кандинског у Центру Помпиду у Паризу (саопштила Н.П. Подземска).

у недоумицу погледом на скице за лица заљубљених,⁸ која су на платну затамњена. Далеко од идеалности и чак уобичајене правилности лице лепотице подсећа на другу, карактеристичну страну уметности Билибина.⁹ Изобличена, ружна и чак гротескна лица при пажљивом посматрању показују се једва типична за "руске" слике и ксилографије Кандинског, 1904–1907. године. Лик "Древне Русије" готово се претвара у оно што је Розанов у вези са "Женама" Маљавина назвао "рилом"¹⁰ сведочанство је некаквог програмског одбијања света извештаченог пасеизма.



*В. Кандински,
Нощ, 1907,
оловка и ђемпера*

Овде је неопходно учинити уступак и сетити се извора интереса Кандинског према традиционалном руском животу. Уметник датује почетак тог одушевљења у 1889. годину, у време свог етнографског путовања у Вологодску губернију. Без значајних уметничких проживљавања он описује утиске о сусрету са житељима глувих и забачених руских села. "Улазио сам у село у коме су житељи жуто сивих лица и косе ишли одевени од главе до пете у исто тако жуто сиву одећу или бледолики, румени с црним косама били су одевени тако шарено и јарко и личили су на двоноге слике (...) Никад ми неће бити избрисане из сећања велике двоспратне избе од брвана са бљештавим самоваром у прозору. Тај самовар овде није био предмет "раскоши", већ неопходност; у неким насељима становништво се хранило готово искључиво чајем (Иван-чајем), не рачунајући јечмени или овсени хлеб, ко-

⁸ Hanfstaengl Erika, Wassily Kandinsky, Zeichnungen und Aquarelle, katalog der Sammlung in der Staatliche Galerie im Lenbachhaus München, München 1974, s. 157–158, бележница ГМС, с. 71.

⁹ В. напр. Царевна Лягушка, Рисунки И. Я. Билибина, Санктпетербург, 1902. ил. с. 6.

¹⁰ Розанов. В.В. "Бабы" Малявина, Собр. соч. Среди художников, Москва, 1994, с. 214.

ји није пријао ни зубима ни желуцу – сви сељани ишли су надувених стомака. У ето таквим необичним избама ја сам се сусрсо прво са тим чудом, које је на крају постало једно од елемената мојих радова".¹¹ "Двоноге слике са надутим стомацима" – чудан, несрећан и близак гротескном изглед народа, тешко да је случајност у осетливој речи уметника.

Ћутљив на политичке теме Кандински је оставио свега неколико сведочанстава о свом односу према народу и народном животу. Будући правник нарочито је подцртавао првенство "обичајног права" и суда сеоских општина који су изрицали казне "према човеку" супротно бездушно једнакој одговорности римског права. У "Степеницама" то служи као основа за увод о моралном достојанству руског народа.¹² Међутим, интерес будућег уметника према руској етнографији и тајнама "народне душе", једноставно није могао а да му не да утиске друге провенијенције.



*В. Кандински,
Пошера, 1907,
бојена гравура*

Например, класичан рад С.В. Максимова "Нечиста, тајанствена и крсна сила", штампан 1903. године, укључивао је не само описе народних веровања и легенди, него и опис карактера савремених села и насеља. Читалац те књиге добио је сведочанство о "неизбежном" пијанчењу и изгредима сељака на Божић, о начину песничења "каменом" и "по губици", о таласајућим гомилама људи, сличним "пијаном чудовишту", које се љуља, дере, вришти и стење од рушилачке страсти, која их је обхрвала". Аутор саопштава случај кад су сељаци тражили реп у жене за коју су предпостављали да је вештица, о паљевини двора племкиње, која није показала дужно поштовање према изазивању "живог огња", о очекивању антихриста у време шумског пожара итд.¹³ Пример из друге области. У време боравка у Француској

¹¹ В.В. Кандинский, н. д. с. 27–28.

¹² Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo, н. д. с. 379; В.В. Кандинский н. д. с. 17.

¹³ Максимов С.В. Нечистая, неведомая и крестная сила, Санктпетербург, 1903, с. 139, 200, 208–209, 319 и 367.

Кандински је могао имати тек изашлу књигу В.В. Розанова "Руска црква"¹⁴ У њој Розанов карактерише руску религију као религију смрти, назвавши Русију смежураном старицом од детињства, тврдећи да на руским иконама, за разлику од светлих западноевропских дела, Богородица "нема изглед мајке него бабе, која држи некаквог несрећног и њој туђег дечака". Један од симбола књиге је лик старца којег су разуларени сеоски момци посадили на наћве са тестом. "А около наћви са старцем у њима (...) све ће се ломити, смањивати и распадати до потпуног пустошења, до неиздрживе глади", закључује писац.¹⁵

Навод којим је цитиран уметник, одражава његов песимистички поглед на савремено стање "народне душе". У његовом студентском раду "О казнама по одлукама судов сеоских општина" из Етнографског зборника¹⁶ наводи се много "факата који депримирају душу" из уобичајеног начина живота сељака, који се преплићу са описима Максимова и Розанова. Принцип кажњавања "према човеку" оцењује се овде не као пројављење "човечности" типичне руском карактеру, већ као један од узрока "ужасавајућег превладавања телесне казне над другим врстама казне"¹⁷ и моралног раслојавања села. Суд сеоских општина може завршити сваки спор", указује Кандински и појашњава, (...) "Суд сеоских општина оставља преступе некажњеним, подрива све основне казне и одговорности. Сем тога, нехотице побуђује код преступника наду у повољан исход и на тај начин, ако не изазива, у крајњем случају, развија зловољу. Даље, преводи природну одговорност на основу материјалне добити, на пример, у делима увреде, која се, по правилу, завршавају чокањима вотке или митом. И на крају, оставља решење случају да зависи од воље, каприца или тренутног расположења судије".¹⁸ Та тема разрађена је у радовима, 1910. године, у којима се описује без-

¹⁴ В.В. Розанов, Русская церковь и другие статьи, Парис, 1906. (такође у преводу на италијански и немачки језик). Друга издања: Полярная Звезда, 1906, NO 8, 3. фебруара, Санктпетербург, 1909. О историји књиге в. Розанов В.В. Собр. соч. в темных религиозных лучах, Москва, 1994, с. 439–448.

¹⁵ Розанов В.В. Собр. соч. в темных религиозных лучах, с. 9–11, 14, 89–92.

¹⁶ В.В. Кадинский, О наказаниях по решениям волостных судов Московской губернии, Труды Этнографического отдела Императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии, кн. IX, Сборник сведений для изучения бита крестьянского населения России, Вип. 1, Москва 1889, с. 13–19.

¹⁷ В.В. Кандинский, О наказаниях..., 1889, с. 13.

¹⁸ В.В. Кандинский, Там же, с. 16.

верје и материјализам, који се шире у народу, слично мрљи од мастила, злоба која руком затвара очи људима, трујући духовну атмосферу сталним обећањем: "егоизама, зависти, патриотизама, присграсности".¹⁹

Још једном оградимо се да су могући животни и књижевни утицаји Кандинског о кризи традиционалног, пре свега, руског народног живота, у његовим текстовима "дубоко запретани". Међутим, неке од његових "руских сижеа", између 1905. и 1907. године, могуће је покушати размотрити као циклус, који даје представу о цртама националног карактера. Руси не иду на медеда копљем, већ вилама (слика "Медвед"), разбојниче ("Песма Волге"), туку се штаповима на сеоском тргу, између "необичних изби" ("Сцена"), често сахрањују једни друге ("Сахране"). Русија "са мутним погледом духа" насликана је на целом низу бајковитих сцена, на којима се фолклорни сижеи преплићу у тајанствене закамouflиране снове ("Ноћ"). Уплашени и плашећи хероји враћају ватром и у буквалном смислу играју се њом ("Фуга"). Са неких сцена избијају насиље и паљевина. Наоружани момци на обојеној ксилографији "Потера" појављују се као некаква разбојничка банда. Та и друга дела дозвољавају претпоставку да Кандински није само размишљао о светлим него и о тамним странама народног живота, и то и толико интересовање за "душу народну" пратило га је од студентских дана.

Прва од три поменуте слике у вези са "бесмисленим виђењем" јесте слика "Долазак трговаца", 1905. године. Њеној појави претходила је, две године раније урађена ксилографија "Жагор" што говори о дугом промишљању идеје. Током две године уметник тражи историјски ослонац за сцену празне пролазеће гомиле, коју је замислио. Путовање у Холандију доноси варијанту на обали мора ("Суботње вече /Холандија/"), путовање у Тунис – мотив високих назубљених тврђава ("Арапски град"), одушевљење народним приповеткама и средњим веком – витешку сцену ("Млади пар"). Међутим, руска тема побеђује. Прва велика слика са траженим мотивом гомиле и града у позадини је "Васкрсење (Древна Русија)", 1904. године. "Долазак трговаца" показује уличну сцену, а у центру масе народа у позадини на гори стоји тврђава. Шарена трака људи вуче се према пристани-

¹⁹ В.В. Кандинский. Куда идет "новое" искусство. – Одесские новости, 1911, 9 (22) февраля, с. 2; его же. О духовном в искусстве, New York, 1967, s. 112; Der blaue Reiter, München, 1912, S. 74.

шту из градске капије, и сама собом представља варијацију на тему староруске архитектуре са очигледним преовладавањем московског Кремља. Сцена осветљена десним снопом светлости која пада, даје јој прозаичност сновиђења. На слици су лирски херој – полуиронично дат, замишљен и сетан младић у предњем плану. Кључна фигура је изненадно окренут и осмехнут дечак, који као да би хтео да увуче посматрача у окамењен давно прошли тренутак. Кандински је писао о слици као о "одушку" својој тузи за Русијом и изражају њене музикалне природе.²⁰ Конфужност "Шареног живота" силно се разликује од тих лирских целина.

Пре свега, сцена се чини затвореном, уводи догађај у стални животни ритам. "Шарени" народ заузет је несистематичном делатношћу која води хаосу. Ликови губе сваку индивидуалност и претварају се у некакве обојене сабласти које личе на "двоноге слике" које фигурирају у "Степеницама". Заједно с тиме, житељи града–кремља оштро су окарактерисани. Ту се може видети схимник, свештеник, бојар, сељаци, који трче по ливадама два "света". Али поред уобичајених за московског и петербуршког гледаоца "древноруских" стереотипа, слика обилује и чудним фигурама. Њу урамљују фигуре двеју снажних сељанки од којих једна трпа себи залогај у уста, и двојице дечака. У центру се виде фигуре двојице тугом обузетих младића, који су окружени свакодневним животом, а њих сједињују интересовања из горе поменутих слика. Мотив животног пута, од рођења до сахране, дат је овде снажном ироничном нијансом. Скитнички живот, гордост, просјачење, похота, свирање у дипле, све то је помешано са сценама насиља; у ваздуху севају ножеви и мотке, а неког већ носе на сеоско гробље. У цркви истовремено су метанија, богомољци, окружени свим тим љубитељима давања и добијања "по њушкама". Кремљ (кремљ са малим словом, као синоним тврђаве) одвојен је од гомиле и лебди на високом брду.

Општи утисак насликаног "Шареног живота" (подвлачим, за руског, а не немачког посматрача) – привлачан је за очи, али не сувише уобичајен. Слика је пуна детаља, који преобраћају лик "прелепе" или чак "свете" Русије у лик "символичке" Русије.

Например, зеленооки мачак стигао је на слику са омота ксилографичког циклуса, 1903. године, "Стихови без речи". Већ у тој раној гравури Кандински је претворио банални мотив мачка

²⁰ Исто, с. 13.

"у морском заливу" у уплашени лик животиње–чаробњака, који, у сједињењу са коњаником трубачем, коњицом која се креће и застрашујућим усковитланим облацима који се дижу у предзнак набоље. У ксилографији "Мачак" његова црна повијена фигура изазива узбуну међу женама. Међутим, пре него што постане херој "Шареног живота" мачак са гравуре сјединио се са обликом реалног "Katze Waske", – мачка, којег је уметник држао у Севру и са којим је пожелео да се фотографише (већина фотоса уметника носи смислену пренатрпаност) и коме је он наденуо своје сопствено име. На скици то безазлено биће, неподвижено окренуто, представљено је злокобно севајућим очима. Видљиво је да се таква карактеристика показала Кандинском претераном; завршна, неупоредиво мирнија варијанта може се сматрати једном од многобројних "скривених" ликова, који ће убрзо постати обични за уметника.



*В. Кандински
са својим мачком
Васком у Минхену,
1907. године*

Згуснуту атмосферу сцене изражавају лица која се чак веселе. Њихове забаве су несвесне, а на лицима светлуцају гнев и јарост. Малиша у црвеној рубашки, заменивши окренутог дечака из "Доласка трговца", смеје се баш нападним смехом. Два дечакића, лево у крају слике, изгледају као да су уплашени и моле се жртва у позадини општег безумља. На хоризонту се скупљају облаци.

Расположењу свечаног облачења у празничну одећу "града Глупова" супротстављају се духовни симболи. То је схимонах, десна фигура која у одећи подераних крпа контрастује превлађујућим падинама околних. Двојица младића у центру које великом самоувереношћу можемо сматрати руским свецима Борисом и Гљебом,²¹ пролазе окренувши главу од "Шареног живота", луталица, витез у десном крају слике, јури на невидљивог

²¹ Roethel Hans K., Benjamin Jean, Kandinsky, New York, 1979, s. 66.

супарника, натерујући коња на њега подигнутим мачем и полузатворених очију. Лице коњаника, без обзира на упрошћеност рада, очигледно подсећа на црте лица самог уметника. Кандински, који је узео на себе лик духовног витеза, вероватно, почевши још од својих младалачких утисака од вагнеровског "Лоенгрин" (сведочанство тог је смешна фотографија уметника почетника са огромним реквизитерским мачем, који је направио Антон Ажбе у својој мајсторској радионици убрзо после доласка Кандинског у Минхен), наине у "Шареном животу" прво се идентификује са овлаш датим на слици из 1903. године, "Сивим коњаником". Јахач из "Шареног живота" устремљује се изван сцене, у сусрет будућности.



В. Кандински
Композиција 2, 1911,
гравура на дрвету

Ово предложено ишчитавање слике може бити прокоментарисано платнима створеним већ тада, али која нису дошла до нас. Сва се она односе, на 1907. годину, зато их није могуће распоредити хронолошки, већ следствено догађаја који се развијају. Мирно започети "староруски живот" у "Васкрсењу" после "Шареног живота" и "Потере" постаје све мрачнији. Скица за неостварену слику "Звона" показује облачност над манастирским куполама – и монаха који очајно весла у чамцу. Изгубљена композиција "Звоно за узбуну" даје руском антитуражу драматични симболизам. У предњем плану види се искривљени путујући комедијант, који се забавља сунувши палац у нос, и бојарку високог раста; десно ка њима устремио се мужик, лево, гордо стоји велможа са скиптром. Људи около њих машу рукама, падају на колена, трче према светлећем звону за узбуну на врху брда, а у позадини влада невреме и разгоревајући пламенови. Основа композиција иста је како у "Доласку трговаца" тако и "Шаре-

ном животу" – група староруских ликова у равници под брдом, међутим овде је кремљ замењен старинским звоником за узбуну, приближавајући је асоцијацијом московском цару–звону. Пламен који покрива небо и заклања сунце – главни је јунак слике "Панике". Коњаници се устремљују у сусрет тајанствености, али близина опасности чини да део њих очајно гестикулира; тројица свештенослужитеља у предњем плану уносе светиње. Слично фигурама које гледају на посматрача у "Доласку купаца" и "Шареном животу", нас такође сусреће поглед – поглед младића – коњаника у несвестици у центру.



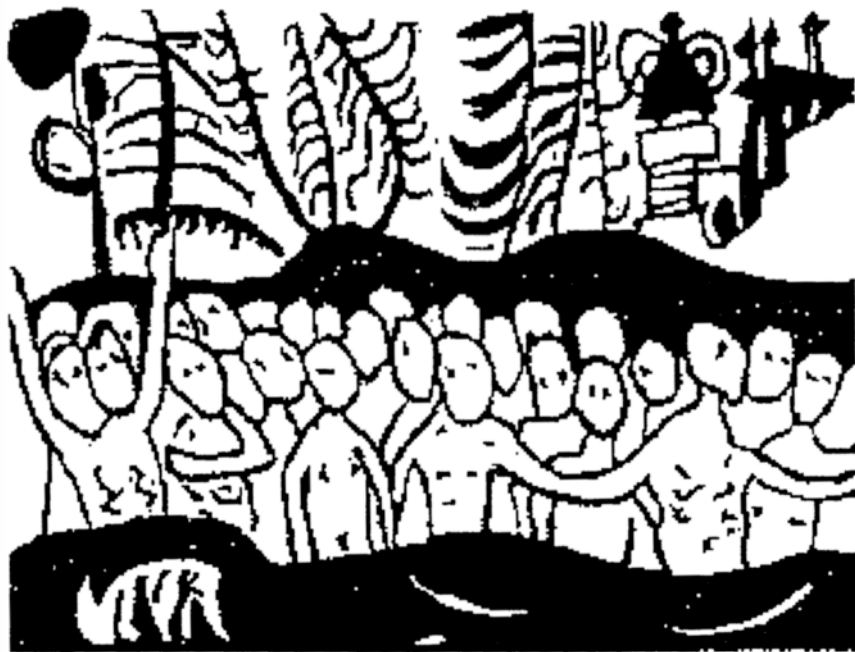
В. Кандински,
Страшни суд, 1912,
гравура на дрвету

У контексту тих слика–катастрофа "Шарени живот" може бити у некој мери схваћен као слика "града неминовне пропасти", који није сачувао своје светиње и не може више ући у кремљ на врху брда. "Звоно за узбуну" и "Паника" вероватно показују наступајући "дан гнева" – глад, смрт, налет иноплеменика. Одјек размишљања о будућој судбини народа чује се у писму уметника, од 27. јануара 1907. године, његовом московском учитељу професору Чупкову: "А што се тиче Русије, па то је оно што се догађа, само споља, а изнутра припрема се нешто велико. нешто ново да бриге уступају место само тада када размишљаш о хиљадама изгубљених и напаћених живота".²²

На томе се завеса спушта. Кандински је престао да слика руске сижее. У време савлађивања духовне кризе, 1907–1908. године, открива учења Рудолфа Штајнера, радећи на новом сликарском маниру. У августу 1908. године, почиње период редовног

²² Шумихин С.В., Письма В.В. Кандинского к А.И. Чупорову, Памятники культуры, Новые открытия, Ежегодник, Ленинград, 1981, с. 343.

боравка у Мурнауу, за време којег се слажу животни утисци и почињу се кристализовати у сликарске формуле.



В. Кандински,
Кршѣни, 1911,
гравура на дрвету

Месијански поглед на руски народ Кандинског, само је отшкринут у поменутом писму, а потпуно се разјашњава и развија у руском издању "Степени", 1918. године,²³ слажући и развијајући се под утицајем разних фактора. Синкстен Рингбом и Вашингтон Лонг убедљиво су доказали допринос уметничкој митологији Кандинског штајнеровске философије и теософије.²⁴ Штајнер је учио да ће најближа будућност схватити епоху открића Светог Духа у човечанству, долазак на тај начин, свеопштег духовног царства и мешања култура Истока и Запада, али да ће из тога произаћи "рат свих против свих".²⁵ Почињући од 1911. године, Штајнер је подвлачио нарочиту улогу Русије у уједињењу човечанства у једно братство. Он је такође учио да се на реалном и симболичком плану остварују догађаји, описани у "Откровењу" Јована Богослова, што је било нарочито привлачно уметнику који мисли у сликама.²⁶ Теософијски месијанизам будући важан, ипак само епизода у Штајнеровим предавањима, додиривао се у духовном спектру епохе с руским националним месијанизмом, имајући много различитих варијанти. Сама Штајнерова оријентација "на спас Истока", привлачећи антропософији мно-

²³ Степени, с. 50.

²⁴ Ringbom Sixten, *The Sounding Cosmos, A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, Abo, 1970; Washton Long Rose-Carol, op. cit. s. 13-41.

²⁵ Washton Long Rose-Carol, op. cit. s. 28.

²⁶ Ibid, p. 34-35.

штво руских интелектуалаца и одразивши се у "Степенима"²⁷ исходила је, пре свега, из познанства са радовима и личношћу Владимира Соловјева.

Соловјев је у својој вишегодишњој полемици са словенофилима о судбини Русије израдио нарочити морални приступ о месијанизму. Од 1880. до 1890. године, он је почео оштро да супротставља "патриотизам мислећих и узнемирених", "зоолошком" патриотизму, и поставио питање не о "светости" већ о "гресима Русије"; с горчином је разобличавао словенофиле због "многобожачког култа народа", "поклоњења дивљини народа" и стављање на место "невидљиве народне снаге" "видљиву снагу државе". Соловјев је подвлачио да је надање и њима и његовим опонентима, преобраћање човечанства у богочовечанство и наступање "Христове царске власти" супротно и "народопоклонству" и "антихришћанском принципу апсолутне државе".²⁸ У раду "Византизам и Русија", штампан у години одласка Кандинског у Немачку, филозоф повезује империјалне претензије московских држава, у том смислу и идеју "Трећег Рима", с политичким наслеђем "Навукодоносоровог Вавилона".²⁹ Русија – није Трећи Рим, већ својеврсни Други Израел који може поделити судбину првог", упозоравао је Соловјев.³⁰ У предсмртној књизи "Три разговора" већ нема говора о толико жарко истицаном, од самог аутора, историјског призива Русије да "људском развитку да свој безусловни садржај". Како би се разрачунао са својим, али и са туђим илузијама, он саркастично изједначава "панславизам" са "панмонголизмом" – идеологију којом он претсказује азијатску агресију, једнако претећу и Европи и Русији. Долазак "надчовека" – антихриста, дели хришћане свих конфесија на два велика табора – "оног који му се клања" и оног који се супротставља његовим "добročинствима". "Три разговора" завршавају се сценом сједињења цркве у ликовима оних последњих представника који стоје на вратима смрти и појавом над Јерусали-

²⁷ Ибид, п. 35. Уп. "Они 'су способни да слободно прихватају елементе у Немачкој', пројављујући не само живи унутрашњи интерес за суштину руског живота, него и одређену веру у 'спасење са Истока'", Степени, с. 50.

²⁸ Соловьев В.С. Собрание сочинения, т. В, СПб., 1901–1907, с. 137, 175, 197, 219, (савремено издање: Сочинения в двух томах, Правда, Москва, 1989, т. 1, с. 396, 398, 444, 467, 490, т. 2, с. 245–246.

²⁹ Соловьев В.С. Византизм и Россия, Вестник Европы, СПб., 1896, Январь, с. 342–359; апрель, с. 787–808; Собрание сочинения, т. В, с. 523–524.

³⁰ Соловьев В.С. Сочинения в двух томах, т. 2, с. 1989, с. 269.

мом неба којег отвара Христос "силазећи (...) у царском одејанију и са гнојним ранама од ексера на раширеним рукама".³¹



В. Кандински
Дан свих светих I, 1911,
гравура на дрвешу

Апокалиптичка размишљања и ликови Соловјева утицали су на однос према судбини Русије многих културних посленика генерације, којој је припадао и Кандински. Видљиво је, најутицајнији у 1900–1910. годинама, имајући свој одјек чак и на Западу, били су месијански погледи Д.С. Мережковског, писца, који је упоредо са Розановим улазио у осведочени круг који је Кандински читао.³²

Њих је могуће окарактерисати као месијанизам "покајања". Појашњења наслеђене идеје Соловјева о три Откривења Бога у човеку, који треба да се заврше оваплоћењем Бога у човечан-

³¹ Соловьев В.С. Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории, со включением краткой Повести об антихристе и с предложениями. Москва, 1900, с. 152–157, 178–183, 190–193; Сочинения, в двух томах, т. 2, Мысль 1988, с. 736, 755–761.

³² Роман Мережковског "Васкрсење Бога, Леонардо да Винчи" спомиње се у VI глави књиге "О духовном искуству". О могућем утицају пишчеве идеје на месијанизам Кандинског в. Washton Long Rose–Carol, Op. cit. s. 37–40; Ringbom Sixten, Op. cit. s. 175–176; Heller Reinhold, Kandinsky and Traditions Apocalyptic, Art Journal, XLIII, spring 1983, s. 224; Verenskiold Marit, Kadinsky's Moscow, Art in America, March 1989, s. 98–103; Јелена Хал–Кох у својој недавној књизи ослања се на необјављена уметникова писма, која говоре о његовом личном познанству са Мережковским посредством М. Вереvникове (Hahl–Koch Jelena, Kandinsky, London, 1993, s. 30, 402).

ству и ницању Богочовечанства. Мережковски је тај догађај повезао са идејом Трећег Рима.³³

Мережковски је супротно Достојевском и словенофилима, говорио о хронично безнадежној болести земље. У његовом полемичком речнику биле су такве фразе као "Света Русија – земља светих робова", "руска идеја – руско безумље", "звон свезвонећих звона" помешаних са псовањем мајке. "Ми се надамо", писао је, "не државном напретку и дуговечности, већ највећим несрећама, можда пропасти Русије као самосталног политичког тела и на њено васкрсење као дела васељенске Цркве, Теократије, (...) А изаћи из историје, из државности још не значи нестати, прећи у ништавило, него може бити значи, прећи из једног бивства у друго, из равни историјске у дубину апокалиптичку. (...) Тек у подвигу свесног страдања (...) може се довршити 'свеслужење човечанству' у ком је Достојевски видео призив Русије; и у том и само у том смислу руски народ може постати "народ – богоносац".³⁴



В. Кандински
Дан свих свейших, 1911,
сџакло, уље

Страшна пророчанства, која, видимо, заузимају велико место у размишљањима Кандинског у то време, нису могла заменити његову љубав према Москви, руском животу и народној уметности. Међутим, мисли и предосећање о томе "шта се спрема унутра", требало је да обоје опажање и "Москве–скаске" и "народ-

³³ Мережковский Д.С., Земля во рту, Полное собрание сочинений в 15-ти томах. т. XII, Москва, 1911, с. 183–187.

³⁴ Мережковский Д.С., Пророк русской революции (К юбилею Достоевского), Исто, с. 223–224.

не душе". У 1910. години, после петогодишњег одсуствовања, уметник је посетио обе престонице. Међу његовим интересовањима је скупљање народних слика.³⁵

Карактеристично је да је кроз годину дана замолио Н.И. Куљбина да му пронађе још један сиже, који је недостајао у његовој колекцији. "Мој стари сан", саопштава Кандински, "је да имам предложак 'Страшног суда' по могућности стар, примитиван (са змијама, ђаволима, архијерејима и осталим) (...) Био бих вам, заиста, бескрајно захвалан. (...) Заиста, чак ми и срце залупа кад на то помислим".³⁶

Две слике, 1909. године, показују нове, тек оформљене формуле духовног светског здања, које је створио Кандински. "Жалост" је усправни коњаник и женска фигура. "Пејзаж са лучоношом" кога неустрашиво прострељује коњаник у скоку. У оба случаја као позадина служи гора овенчана замком. Куполе православних црква и звоника постају постојан и несумњиво распознавајући знак тог ослонца духовности. Староруски град-кремљ појављује се сада једва на две од сваке три слике Кандинског, а у том броју и у источњачким сценама и делима Мурнауа. Лутајући као Град Божији Августинов, он тиме није ништа мање повредив и склон рушењу: његове куле се клате и готове су да падну. Коњаник или коњаници делују у позадини те тетурајуће тврђаве. Следеће године појављује се "Композиција 1". Нејасне фигуре предњег плана и коњаници безвољно раширених руку дати су овде у позадини брега који се удаљава са три кремља – могуће је да њихов број одговара трима царствима, трима Откровењима. И на крају, тада већ насликана "Композиција 2", је платно подељено на два дела; у доњем левом углу, стоји сведок који руком подигнутом увис обзнањује догађај.

Два запењена коњаника полегла на коње јуре један другом у сусрет, судећи према лапсусу Кандинског поводом аналогичног мотива у "Композицији 4", означавају борбу или рат.³⁷ Као позадина служи стеновити пејзаж без неба; на левом делу стојећа фигура у чамцу крстообразно је раширила руке, као да спречава пад два стилизована кубета цркве. Кремљ у даљини изгледа као

³⁵ Соколов Б.Н., Кандинский, колекционер русского лубка, Материјалы конференции посвященной 50-летию со дня смерти В.В. Кандинского, Гос. Третьяковская галерея (у штампи).

³⁶ Ковтун Е.Ф., Письма В.В. Кандинского к Н.И. Кульбину, Памятники культуры, Новые открытия, Ленинград, 1984, с. 407–408

³⁷ Lindsay-Vergo, Op. cit. s. 383, 397.

центар композиције. Десни део, где људске фигуре леже на земљи у природним позама међу дрвећем, приказују предворје краја "материјалног света" или рај. Радећи чак поправке у дубоко индивидуалном карактеру симболике Кандинског, тешко је не признати ту слику сликањем "последњих ствари", у православно вероучењу повезаном с Армагедоном, Страшним судом и апокалипсом.

Очигледно је да "Композиција 2" може бити развој теме "Доласка трговаца" и "Шареног живота", само у духовно смисленом, а никако не на формалном плану. Пред посматрачем поново се подиже завеса, и он види, како свет који је преживео катастрофу прелази границу свог материјалног постојања. По изразитој карактеристици Рингбома, "апокалиптички потрес не само да руши симболички град с његовим кулама, него и скида љуску са свег материјалног света, обнажујући његово унутрашње устројство и духовни садржај".³⁸



В. Кандински,
Слика на белом, 1913,
уље на илајну

Међутим, ако је то био свет "Шареног живота", јасно је да је прешао "из равни историјске у дубину апокалиптичку", будући да је очишћен огњем рушења. У том случају, реконструисани погледи уметника овде требало би да се корене, не само у односу према недавном познанству са апокалиптичком филозофијом, него и са сопственим дугогодишњим размишљањима о националној судбини Русије. Необично помешани мотиви општег потопа, устајања из мртвих и Страшног суда чине изходну тему рада уметника са варијантама "Малих радости", "Судњег дана", Пете, Шесте и Седме композиције. Умесно је поменути да

³⁸ Ringbom Sixten, Op. cit. s. 169.

мотив спасења у чамцу, коришћен у "Малим радостима" и Композицијама шест и седам, води "Звонима", које Кандински није насликао, 1907. године, а исти весели чамац појављује се и у "Шареном животу". Чамац са светитељем или монахом који весла присутан је у "Композицији са светитељима", где се међу светим Мартином, Симеоном Столпником и Илијом, поново виде загрљени Борис и Гљерб. Развијањем тог свеобразног "сабора светих" и венцем руске теме у предапстрактном стваралаштву Кандинског је композиција "Дан свих светих", 1911. године.

На њој су се, код последњих таласа потопа, упоредо са ковчегом који стоји на нагибу планине и у позадини високо постављеног Распећа, сабрали свети Георгије – Сиви коњаник, кнез Владимир и други светитељи. У центру се опет налазе Борис и Гљерб – али овај пут радосни, са широко отвореним очима. Схимник који лежи у десном крају с упаљеном свећом у рукама схвата се као искупитељна жртва. Огроман цвет изнад њега одговара "великом цвету сличном сунцокрету" – симболу духовног оживо-творења, који игра кључну улогу у датовану у ту исту годину сценичне композиције "Жути звук".³⁹ Анђео у ружичастом одејанију труби, навештавајући почетак нове епохе. Брег, иза којег излази сунце, овенчан је тим истим симболичким кремљом – који овог пута може бити протумачен и као Небески Јерусалим Апокалипсе, и као Трећи духовни Рим, купљен одрицањем од себе и крштењем светским катастрофама"⁴⁰ "То што се у објективним терминима представља свеопштим разрушењем, биће, ако узмемо само његово звучање, жарку хвалебну песму, химна

³⁹ У позоришном комаду цвет исчезава после појаве "малих нејасних фигурица као мутна вода зеленосиве боје" (икона, упореди са надлазећим водама на слици на стаклу "Свети Владимир"), притом се бели цветови у рукама људи "наливају крвљу"; жути цинови се договарају, посматрајући духовно умрле људе и "са великом жалошћу раздвајају их рукама", после чега један од њих "подиже полако у истој равни са телом обе руке с длановима окренутим на доле и притом расте у висину" (Кандински В.В., Композиција за сцену "Жути звук", публикација В.С. Турчина, Декоративное искусство, Москва, 1993, № 1–2, с. 24–27). Призор "крстообразних фигура", које задржавају "Жути звук" уводи комад у круг дела Кандинског, обједињених хронолошким темом; међу њима је и "Дан свих светих I" и међу њима су мотиви хероја – искупитеља, распећа и др.

⁴⁰ Интерпретацију слике прва је дала Вашингтон Лонг (Washton Long Rose–Carol, Op. cit. s. 90–92). V. Lee Natalie, Some Russian Sources of Kandinsky's Imagery – Translations of the Associations of Russian American Scholars in USA, 15, 1982, s. 204–209, fig. 17–18; Verenskiold Marit, Kandinsky's Moscow, s. 102–103.

том новом стварању, које следи после уништења света", – тако је закључио уметник своје појашњење поводом "Композиције 6".⁴¹ Франц Марк је једном рекао: "Ми смо хтели да створимо савремене симболе, које би било могуће принети на олтар духовне религије будућности".⁴² "Дан свих светих" и јесте оваплоћена формула, икона нове религије, коју Кандински сада почиње претварати у апсолутну стихију сликарства.

На тај начин, слика "Шарени живот" представља једну од повратних тачака у развоју сликовитог и симболичког система Кандинског. Сагласно предложеној реконструкцији, она је послужила као прелом од разноразних слика – цртежа и слика–размишљања ка крупној монолитној композицији, заснованој на озбиљној теми ("озбиљност" – је једна од омиљених речи уметника у том периоду), која има религиозно и историјско значење.⁴³



*В. Кандински,
Устајање из мртвих,
1911,
бојена гравура*

"Шарени живот" и повезан са њим круг руских сижеа ставља Кандинског у исти ред са уметницима његовог времена, који су

⁴¹ Lindsay-Vergo, Op. cit. s. 388.

⁴² Roethel Hans K., Benjamin Jean K., Kandinsky, s. 29.

⁴³ Развој теме "духовног града" у Кандинског размотрено је у студији: Соколов Б.М., "Забывшее весь мир аллилуя ...". Образ Москвы и тема города в творчестве Кандинского 1900–1910-х годов. Вопросы искусствознания, Москва, 1995, NO 1–2, с. 431–447.

тражили могућност да оваплоте вечни национални карактер и националну судбину која се ствара у нарочитим симболичким сижеима. Најпознатији покушај да се изрази "руска идеја" у сликарству – је вишегодишњи рад М.В. Нестерова на сликама–формулама: "Света Русија" (1901–1905), "Пут ка Христу" (1911), "У Русији" ("Душа народа"; 1914–1916). Композиција слике "Душа народа" има чак одређено исходиште са композицијом "Шареног живота" и других "пророчких" платана Кандинског. У широком пространству платна испуњеног литијом учествују цар и патријарх са иконом Спаса, у гомили утучених људи, који се надају, виде се мученици "руске идеје" Толстој, Достојевски и Соловјев; наги јуродиви, који подсећа на Јована Крститеља пророчким гестом показује на небо. Напред, и одвојен од гомиле, иде дечак са свећом, који живо подсећа посматрача на лице деце која гледају са "руских" слика Кандинског.⁴⁴

Нажалост, јединствени уметнички свет, упоређен са оним који је створио Кандински Откровењем "епохе Духовности", "Светско цветање" П.Н. Филонова, је пут који, такође, води кроз невиђена искушења и обећава свету потпуни препород.⁴⁵ Ипак, пут уметника који преображава "уплашене својом смелошћу" у причу о "руској Апокалипси" и – даље – у пророчанство свесветског духовног преображаја, остали су у руској уметности XX века уникалним.

Превод са руског:
Ксенија Ј. Пејовић

⁴⁴ Мада је тешко говорити о могућности утицаја Нестерова на Кандинског, примећујемо да је "Света Русија" изложена у Минхену добила златну медаљу (Уп. писмо уметника Д.И. Толстоју, од 16. јуна 1909; Нестеров М.В., Избраное. Ленинград, 1988, Писма, с. 236).

⁴⁵ Доста красноречив је назив његове слике "Формула периода 1905–1920. г. или вселенский сдвиг через русскую революцию в Мировый расцвет" (П.Н. Филонов, Живопись. Графика, Из собрания Государственного Русского музея. Каталог изложбе, Ленинград, 1988, с. 105).