

УДК 7.001

Ковалева Е.В.,

*кандидат философских наук, доцент,
и.о. заведующей кафедрой философии и культурологии,
Орловский государственный университет им. И. С. Тургенева*

**Взаимодействие сакрального и эстетического в творчестве мастеров
«Синего всадника» (В. Кандинский, Ф. Марк, М. Веревкина)**

В статье рассматриваются особенности взаимоотношений сакрального и эстетического в творчестве художников-экспрессионистов, входивших в объединение «Синий всадник», анализ художественного языка авторов направлен на прояснение понимания ими феномена «духовного в искусстве».

Ключевые слова: сакральное, эстетическое, искусство, экспрессионизм, символизм, духовность.

Kovaleva E.V.,

*Candidate of Philosophy, Docent,
acting Head of the Department of Philosophy and Cultural Studies,
Orel State University named after I.S. Turgenev*

**Interaction of the sacred and aesthetic
in the works of the masters of the Blue rider Association
(V. Kandinsky, F. Mark, M. Verevkina)**

The article examines the features of the relationship between the sacred and the aesthetic in the work of expressionist artists who were members of the Blue rider Association. The analysis of the authors' artistic language is aimed at clarifying their understanding of the phenomenon of "spiritual in art".

Keywords: sacred, aesthetic, art, expressionism, symbolism, spirituality.

Эпоха символизма в истории культуры отмечена попыткой нового сближения художественной сферы и области сакрального. Распространение идей Вагнера и Ницше «создаёт почву для мифологизации творчества, как высокого служения, и сакрализации искусства» [Ковалёва, 2019]. Своего пика тенденция достигает накануне Первой мировой войны [Коськов, 2009], по-разному преломляясь в творчестве представителей различных течений модернизма. Особого внимания заслуживают художественные и идейные поиски экспрессионистов, входивших в состав объединения «Синий всадник».

История этого объединения связана с Мюнхеном. Однако по составу «Синий всадник», в отличие от основанного дрезденскими экспрессионистами «Моста», был интернационален. Ядро его составили русские и немецкие художники: Василий Кандинский, Григорий Явленский, Марианна Веревкина,

Франц Марк, Габриэла Мюнстер, а также австрийский график Альфред Кубин. Несколько позже к ним присоединились Пауль Клее и Альфред Маке.

В целом, экспрессионизм «Синего всадника» отличается утончённым эстетизмом и интеллектуальной рафинированностью. На уровне концептуальных установок он был ближе к русскому символизму. Что касается стилистики, то, хотя в выпущенном объединением в 1914 году альманахе «Derblauereiter» в качестве «предтеч» выделены те же Матисс, Сезанн, Гоген и Ван Гог, их стилистическое влияние на членов «Синего всадника» неочевидно [Derblauereiter, 1914]. Напряженные формальные и стилистические поиски приводят практически каждого из членов объединения к выработке собственного оригинального художественного языка.

Лидером объединения являлся Кандинский, который в этот период (с 1911 по 1914 год) активно работал и как художник, и как теоретик. Творчество этого времени представляло собой процесс поисков, связанных с переходом от символизма к беспредметному искусству: между этими крайними пунктами, и рождается, как яркая цветовая вспышка, его экспрессионизм.

Рядом с Кандинским можно поставить Франца Марка – несостоявшегося теолога, «специалиста религиозного склада», как он сам себя называл [Цит. по: Пышновская, 2012: 36], и блестящего живописца. О появлении названия объединения можно узнать из воспоминаний Кандинского. По его свидетельству, оно возникло во время его беседы с Марком: «мы оба любили синее, Марк – коней, я – всадников. Так само собой родилось название» [Цит. по: Лакост, 1995: 29]. Образ всадника ассоциировался у Кандинского со св. Георгием и символизировал «поворот от сказочного принца к воинствующему рыцарю новой эстетики. Битва с драконом означает победу духовного мировоззрения над материалистическим миром» [Карманова, 2012: 282]. Уже из этого высказывания ясно, что сакральное и эстетическое сливаются для Кандинского, образуя некое тождество.

Объединение священного и прекрасного наводит на мысль о влиянии русской философии и символизма. Символизм не просто сыграл роль в становлении Кандинского, но был значительным этапом творчества. Постичь сущность творчества Кандинского «вне символической проблематики не представляется возможным» – пишет по этому поводу Д. В. Сарабьянов, отмечая, что русский символизм был близок художнику концептуально, о чем свидетельствует совпадение его высказываний с идеями А. Белого и В. Иванова [Сарабьянов, 1994: 16-17]. Что касается живописного языка и тематики, то здесь заметнее влияние Германии и Австрии. В творчестве Кандинского духовные и интеллектуальные импульсы русской культуры обретают «плоть и кровь» чеканного европейского стиля.

В Мюнхене Кандинский закончил школу-студию Антона Ашбе, здесь же увлекся местным народным искусством, в частности, освоил технику росписи обратной стороны стекла. Германия обаяла его и музыкальной культурой – идея уподобления живописи музыке – результат влияния Вагнера. В Мюнхене Кандинский нашёл родственных себе по духу мастеров, но в идейном плане определяющей остаётся русская религиозная мысль.

Можно, например, заметить, что несмотря на то, что Владимир Соловьёв был сторонником мимесиса, а Кандинский – представителем беспредметного искусства, в сущностных моментах их взгляды роднятся. В первую очередь, в неприятии материализма, который для Кандинского был кошмаром, «сделавшим из жизни вселенной бесцельную шутку» [Кандинский 2001: 98]; во вторую очередь, в интуиции единства красоты и высшей истины, которое в итоге приводит к пониманию искусства как теургии. «Будущее настало. Оно уже здесь <...> Я вижу Царство Духа исходящим из Света и требующим воплощения – чем я и занимаюсь в своём искусстве <...> Вот моя цель: Свет от Света, струящийся свет Божества, воплощение Святого Духа» [Цит. по: Цветкова, 2015: 83] – так передаёт в своих воспоминаниях творческое и религиозное кредо Кандинского его соратник по Баухаусу Лотар Шрейер [Цит. по: Цветкова, 2015: 83]. В рассуждениях Кандинского о наступлении Царства Духа, о творчестве как способе его выявления, нельзя не расслышать также сходства с идеями Николая Бердяева. Трудно говорить о непосредственном воздействии, вероятнее, это развитие «витавших» в русской художественной среде идей, рождавшихся под влиянием философии Соловьёва, гностицизма и теософии.

Теургическое понимание искусства, его «максимальная сакрализация» приводят к тому, что религиозный аспект творчества Кандинского оказывается представлен «не столько в тематике, сколько в проблематике его полотен» [Глаголев, 2017: 125]. Период непосредственного обращения к религиозным темам был у него достаточно коротким. Тем интереснее, что он совпал со временем существования «Синего всадника».

Цикл работ на религиозные темы: «Страшный суд», «День всех святых», «Ангел страшного суда», «Воскрешение», «Потоп» – был создан в 1911 году. Большая их часть несёт на себе печать эсхатологических предчувствий. Сам Кандинский в качестве толчка к созданию цикла упоминал факт расщепления атома, которое вызвало ощущение «внезапного разрушения мира». «Глубочайшее внутреннее переживание вылилось в создание новых форм связи, способных соединить те “обрывки”, которые остались от казавшегося прежде плотным мира вещей» [Глаголев, 2017: 123]. Протест против разрушения наукой «мировых скреп» чем-то напоминает известный пассаж Лосева против «астрономической вселенной»: «...все это как-то неудобно, все это не родное, злое, жестокое <...> Читая учебник астрономии, чувствую, что кто-то палкой выгоняет меня из собственного дома и ещё готов плюнуть в физиономию» [Лосев, 1990: 405].

Но действительно ли «внезапное разрушение мира» вызывает у Кандинского отторжение и страх? Нет ли в его переживании «гибельного восторга»? В автобиографическом эссе «Ступени» (1913) Кандинский так описывает художественный процесс: «Живопись есть грохочущее столкновение различных миров, призванных путём борьбы и среди этой борьбы миров между собою создавать новый мир, который зовётся произведением» [Кандинский, 2005: 18]. Кажется, здесь звучит тот же революционный пафос, каким была захвачена русская интеллигенция в предреволюционный период.

Если обратиться к самим работам периода «Синего всадника», то они образуют как бы два ряда, отличающиеся по технике и стилистике: это абстрактные (или близкие к абстракции) полотна, написанные маслом, и картины, созданные в технике баварского народного творчества — роспись темперой обратной стороны стекла, по стилю они также подражают примитивам. При этом некоторые сюжеты имеют варианты решения и в том, и в другом «ряду». Характерна композиция «День Всех Святых». Её вариант, написанный темперой, представляет собой некую наивную фантасмагорию, объединившую причудливые разномасштабные фигуры, каждая из которых имеет свою динамику и свой смысл: св. Ольга, св. Георгий, Архангел с трубой, Мария, спящая на краю чернеющего разлома, крошечная Голгофа и гигантский золотой цветок с приткнувшейся к его краю сине-лиловой старящейся луной. Словно в игрушечном сновидении предстоят вызванные звуками трубы святые — странные, но узнаваемые. Иначе выглядит композиция, написанная маслом. Здесь хаос захватывает все пространство картины. Фигуры, в которых с трудом угадываются те же персонажи, искривлены, сдавлены, сломаны, сметены каким-то бушующим ветром, колорит строится на холодно-зелёных, синих, зелено-жёлтых тонах с редкими вкраплениями красного и фиолетового. Праздничное предстояние и разгул неуправляемых сил — дневная и ночная стороны Дня Всех Святых — раскрываются в двух композициях.

Также в двух вариантах написан и «Ангел страшного суда», однако здесь разница заметна скорее на уровне стилистики — общий настрой работ сходный — приподнято-звучный.

Это сосуществование в творчестве Кандинского узнаваемых, слабо узнаваемых и полностью растворившихся в стихии цвета образов будет продолжаться до 1919 года. Одним из самых напряженных по цвету и по динамике можно считать полотно «Потоп» 1913 года. В динамически-рассогласованных ослепительно контрастных пятнах едва угадываются намёки на реальные формы — глаза, рот, острый клюв. Однако они не складываются в цельные образы. Апокалиптическая тема находит здесь почти гротескное воплощение. В то же время, взятая сама по себе — вне названия, эта композиция не может быть классифицирована как живопись на религиозную тему. Происходит стирание грани — переход духовного содержания в попытку выразить дух «сам по себе» при помощи цвета и пластики.

Последняя картина на стекле была написана Кандинским в России в 1917 году. Это наивно-реалистическое, трогательное и простое изображение Марии с младенцем — последняя дань увлечению русской иконописью.

В стремлении максимально одухотворить не только образы, но саму стихию цвета и пластики, Кандинскому близок Франц Марк. Хотя он не обращался к религиозным сюжетам, все его творчество проникнуто стремлением выйти за грань видимой реальности. Идеино Марк был также связан с символизмом, что определяло уклон в мистицизм, и эта связь не прерывалась до конца его недолгой творческой биографии (погиб на фронте в 1914 году).

Любимая тема Марка – животные. Они ассоциировались для него с безгрешностью, простотой, наивностью. Духовность понималась мастером как чистота. Можно сказать, что сакральное в его понимании не было амбивалентным, оно имело лишь позитивный полюс, но его пребывание ограничивалось сферой духа. В качестве негативного представляла окружающая реальность, которую искусство призвано преодолеть. «Жизнь – это пародия, дьявольская парафраза. За ней кроется истина нашей мечты», – писал художник в 1906 году [Цит. по: Маркин, 2015: 110].

Все живые существа на полотнах Марка являются в преображённом, «дематериализованном» облике. Впечатление достигается использованием форсированных цветов и приёмами обобщения формы. При этом фигуры на полотнах Марка отличаются уверенностью силуэтов и внутренней энергией, которая передаётся точной и выразительной пластикой. Его розовые косули и синие кони обладают упругой динамикой: духовный мир предстаёт не как хрупкая грёза, а как подлинная реальность, очищенная от скверны.

Эволюция образного языка Марка шла, как и у Кандинского, путём увеличения доли отвлечённо-абстрактных форм. В композиции «Газели» фигуры животных начинают размываться, плавные силуэты живых форм переходят в ровно очерченные овалы или прерываются прямыми линиями. В картине «Спящая лошадь» (1913) животные уже лишены прежней энергии, линии ног переходят в убегающие за край картины лучи. Призрачная голубоватая лошадь кажется не отдыхающей, а поверженной, падающий сверху зелёный луч пронзает её насквозь. Этот мотив находит развитие в живописной композиции «Судьба животных» (1913). Полотно представляет собой апокалиптическую сцену, пронизанную вспышками огненных лучей. Как и в остальных работах Марка, здесь нет и намёка на натурализм и, тем не менее, образ своеобразных военных действий, развернувшихся между животными и огненными лучами, легко прочитывается.

К 1914 году относится несколько беспредметных полотен, из которых наиболее выразительны «Борющиеся формы». Живопись здесь буквально излучает энергию: напряжённость цветовых контрастов достигает максимума. По экспрессивности «Борющиеся формы» превосходят даже «Потоп» Кандинского: громадное алое пятно, окружённое жёлтыми и зелёными вспышками и смутно напоминающее силуэт птицы, противостоит аморфному черному, в синих протуберанцах, «провалу». Трудно сказать, каким образом развивалось бы дальше творчество Марка, если бы не трагическая гибель. Записи 1915 года говорят о том, что возврат к «узнаваемым формам» был маловероятен: «Уже очень рано я воспринимал человека как “уродливого”, животные казались мне красивее, чище, но и в них я открыл так много противного чувствам и безобразного, что мои изображения инстинктивно, из внутреннего побуждения становились все схематичнее и абстрактнее» [Мастера, 1967: 111-112].

Яркому, трансцендентно-возвышенному мистицизму поздних работ Марка во многом противостоит характер религиозных мотивов Марианны Веревкиной – ещё одного русского представителя немецкого экспрессионизма.

Для творчества Веревкиной, как и для ее жизни, свойственно стремление к соединению крайностей: пафоса самоутверждения и жертвенности, преклонения перед «новым искусством» и благоговейного отношения к религиозным ценностям. Стремление принести себя в жертву зарождающемуся новому искусству, которое она понимала как «самый большой дар человеку от Бога» [Цит. по: Бахман, 2016: 86], пересиливала даже страсть к творчеству, что привело к десятилетнему «молчанию» художницы, поставившей себе задачу поддерживать талант Алексея Явленского. Выход из молчания в 1906 году ознаменовался утверждением собственного стиля, сочетавшего экспрессионистическое звучание цвета с текучей пластикой линий, сохранявшей отголоски модерна. Эта художественная манера, а также выбор материала – темпера – останутся узнаваемыми приметамы стиля художницы на протяжении её долгой творческой биографии.

Обращение к религиозным темам чаще всего связывалось у художницы с личными переживаниями, однако уровень раскрытия поднимает их над обстоятельствами. Одна из постоянных для нее тем – тема отрешенности, уединения, сосредоточенности духа. Веревкиной не была свойственна мизантропия, признания в которой встречаются у Ф. Марка, но мотив общего неприятия жизни, в духе Шопенгауэра, можно найти в её письмах и дневниках: «Жизнь так часто вызывает у меня приступы тошноты, одно лишь искусство заставляет забыть об этом» [Веревкина, 2010: 67]. Этот момент ухода из «низкой реальности» в религиозное самоуглубление отражен в ряде работ, созданных в 1909 – 10 годах.

«Крест в пейзаже» (1909) – одна из первых композиций на эту тему. Краски ландшафта напряжены: это резкие сочетания лютиково-жёлтого, черного, зелёного и синего. Горизонт представляет собой черную линию, кобальтово-синяя гора, как бы стоящая прямо на горизонте, по цвету перекликается с небом и кажется принадлежащей ему. Зелено-желтое поле пересекают две дороги, уходящие за горизонт: широкая пустая и узкая, изогнутая. Начало узкого пути отмечено Распятием – с одной стороны, оно напоминает придорожный крест, с другой – реальную Голгофу: фигура Христа прописана детально в духе немецкого Возрождения. Внизу перед распятием – черный силуэт коленапреклонённого молящегося. Минимум деталей и высокая концентрация ясно читающихся символов делает работу близкой традиции символизма, экспрессионизм выдаёт себя лишь цветовой напряжённостью.

В 1910 Веревкина создаёт ещё две работы, содержащие сходный мотив, это – «Молитва» и «Красное дерево». «Молитва», изображающая двух молящихся крестьян перед затерянной в горах часовней, выдержана в холодной гамме и полна удивительного спокойствия. Колорит и стилистика в чем-то перекликаются с полотнами Н. Рериха. Однако образ «горных высот» у Веревкиной мягче, колорит включает густые тёплые тона, решение темы выдержано в более мягком, немного наивном ключе. Это особенно подчеркивается нависающим над вершинами по-детски сказочным месяцем. «Красное дерево» — одна из наиболее эффектных работ мастера: гигантская синяя гора упирается белеющей вершиной в середину верхнего края

композиции, на переднем плане, выходя стволom за нижний её край, стоит дерево, крона которого пылает огненно-красным на фоне густо синего подножья горы. Облокотившись на ствол, под деревом сидит отшельник, прямо перед ним вход в крошечную келью. Великолепие пейзажа составляет контраст небольшой темной фигурке. И все же она притягивает к себе внимание: в сосредоточенности отшельника есть что-то, наводящее на предположение, что мир вокруг — проекция его внутреннего мира.

Картина «Монах» (1932) — завершающий аккорд в развитии темы. Человек, стоящий перед Распятием, теперь выпрямился — его фигура помещена в центре на фоне эффектного горного пейзажа и слегка развернута к зрителю. Сияющая белизной дорога уходит от ног монаха не за горизонт, а куда-то в горы. Распятие более условно, чем в картине 1909 года. В то же время, между Христом и монахом словно бы установлено молчаливое согласие, Бог и человек кажутся одинаково оставленными на фоне отстранённой гармонии, блещущей красками природы.

Пожалуй, ни у кого из экспрессионистов религиозные мотивы не составляли такого постоянного элемента, как у Веревкиной. Особенно частыми обращения к ним становятся после Первой мировой войны. В середине 20-х годов она совершает паломническую поездку в Италию, по местам, связанным с Франциском Ассизским, и создаёт серию картин. Наиболее известные из них — «Аве Мария» (1927), «Вечный путь» (1929), «Покинутые» (межд. 1925-30).

Рассмотрев творчество наиболее крупных представителей объединения «Синий всадник», можно сделать вывод, что религия и сфера духовного, в целом, представляла интерес для членов объединения. Более того, задача сближения эстетического и сакрального стояла как осознанная, и её решению были подчинены формальные эксперименты и творческие поиски Кандинского, Марка, Веревкиной. Этот союз представлялся «спасительным» с точки зрения задач человеческой жизни и целей культуры. В самих идеях угадывается влияние религиозно-мистической мысли — христианского платонизма и теософии. В какой степени эти задачи удалось решить — вопрос представляется проблематичным. Путь Марка оборвался в 1916 году, Марианна Веревкина сохранила и укрепила связь с религиозной жизнью и тематикой, но несколько отошла от процессов, происходивших в европейской искусстве, уйдя в «швейцарское затворничество». Только Василий Кандинский продолжил путь, который привёл его к беспредметности, к дизайнерским поискам, к декоративизму, за которым угадывается смутные метафизические интуиции.

Список литературы

- Бахман, 2016 — *Бахман Е. В., Пименова М. А., Ивахнюк Г. К.* Марианна Веревкина // Национальные приоритеты России. № 1(19), 2016. С. 86 – 91.
- Веревкина, 2010 — *Марианна Веревкина.* Письма к неизвестному / Сост. Шаронкина-Войтек. М.: Искусство XXI век, 2010. 280 с.
- Глаголев, 2017 — *Глаголев В. С.* Кандинский символика метафизической реальности // Концепт, философия, религия, культура. № 3, 2017.

- Кандинский, 2005 – *Кандинский В. В.* Ступени. // В. В. Кандинский. Точка и линия на плоскости. СПб.: Азбука-классика, 2005. С. 17 – 62.
- Кандинский, 2001 – *Кандинский В.В.* О духовном в искусстве// Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства. В 2 т. Т. 1. М.: Гилея, 2001. С. 432.
- Карманова, 2012 – *Карманова Ю. С.* Осмысление проблемы синтеза искусств в публикациях альманаха «Синий всадник» // Знание. Понимание. Умение. 2012. № 1. С. 282 – 285.
- Ковалева, 2019 – *Ковалёва Е. В.* Развитие взаимоотношений эстетического и сакрального в европейской культуре XV – XIX веков // *Abyss* (Вопросы философии, политологии и социальной антропологии)2019. No4(10). С. 44-51. [Электронный ресурс]. URL:http://abyss.su/abyss_issue/10/2(дата обращения: 06.03.2020)
- Коськов, 2009 – *Коськов С.Н.* От научного империализма к религиозному персонализму // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2009. № 3 (33). С. 59-64.
- Лакост, 1995 – *Лакост М.-К.* Кандинский. М.: Слово, 1995. 95 с.
- Лосев, 1990 – *Лосев. А. Ф.* Диалектика мифа. / А. Ф. Лосев. Из ранних произведений. М.: Правда, 1990. С. 393 – 581.
- Маркин 2015 – *Маркин Ю. П.* Экспрессионисты: живопись, графика. М.: Рип-холдинг, 2015. 363 с.
- Мастера, 1967 – Мастера искусства об искусстве. Т. 5, кн. вторая. М.: Искусство, 1967. 448 с.
- Пышновская, 2012 – *Пышновская З. С.* «Синий всадник» // Научно-аналитический журнал «Дом Бурганова. Пространство культуры». 2012. № 1. С. 34 – 44.
- Сарабьянов, 1994 – *Сарабьянов Д. В.* Кандинский и русский символизм // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. М.: Наука, 1994. Т. 3. № 4. С. 16 – 26.
- Цветкова, 2015 – *Цветкова Е. Д. В. С.* Соловьев и В. В. Кандинский // Соловьевские чтения. Вып. 1 (45). 2015. С. 72 – 91.
- Derblauereiter, 1914 – *Derblauereiter/* BibliothequeKandinsky Центра Жоржа Помпиду [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.wassilykandinsky.ru/blauereiter.php>

References

- Bahman E. V., Pimenova M. A., Ivahnyuk G. K. Marianna Verevkina* // Nacional'nye prioritety Rossii. № 1(19), 2016. S. 86 – 91.
- Marianna Verevkina. Pis'ma k neizvestnomu /* Sost. SHaronkina-Vojtek. М.: Iskusstvo XXI vek, 2010. 280 s.
- Glagolev V. S. Kandinskij simbolika metafizicheskoj real'nosti*// *Koncept, filosofiya, religiya, kul'tura.* № 3, 2017.

- Kandinskij V. V.* Tekst hudozhnika. Stupeni. // V. V. Kandinskij. Tochka i liniya na ploskosti. SPb.: Azbuka-klassika, 2005. S. 17 – 62.
- Kandinskij V.V.* O duhovnom v iskusstve// Kandinskij V.V. Izbrannye trudy po teorii iskusstva. V 2 t. T. 1. M.: Gileya, 2001. S. 432.
- Karmanova YU. S.* Osmyslenie problemy sinteza iskusstv v publikacijah al'manaha «Sinij vsadnik» // Znanie. Ponimanie. Umenie. 2012. № 1. S. 282 – 285.
- Kovalyova E. V.* Razvitie vzaimootnoshenij esteticeskogo i sakral'nogo v evropejskoj kul'ture XV – XIX vekov // Abyss (Voprosy filosofii, politologii i social'noj antropologii)2019. No4(10). S. 44-51. [Elektronnyj resurs].
URL:http://abyss.su/abyss_issue/10/2(data obrashcheniya: 06.03.2020)
- Kos'kov S.N.* Ot nauchnogo inperson k religioznomu personalizmu // Uchenyye zapiski Orlovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Gumanitarnyye i sotsial'nyye nauki. 2009. № 3 (33). S. 59-64.
- Lakost M.-K.* Kandinskij. M.: Slovo, 1995. 95 s.
- Losev. A. F.* Dialektika mifa. / A. F. Losev. Iz rannih proizvedenij. M.: Pravda, 1990. S. 393 – 581.
- Markin Y. P.* Ekspressionisty: zhivopis', grafika. M.: Rip-holding, 2015. 363 s.
- Mastera iskusstva ob iskusstve. T. 5, kn. vtoraya. M.: Iskusstvo, 1967. 448 s.*
- Pyshnovskaya Z. S.* «Sinij vsadnik»// Nauchno-analiticheskij zhurnal «Dom Burganova. Prostranstvo kul'tury». 2012. № 1. S. 34 – 44.
- Sarab'yanov D. V.* Kandinskij i russkij simvolizm // Izvestiya Rossijskoj akademii nauk. Seriya literatury i yazyka. M.: Nauka, 1994. T. 3. № 4. S. 16 – 26.
- Cvetkova E. D. V. S.* Solov'ev i V. V. Kandinskij // Solov'evskie chteniya. Vyp. 1 (45). 2015. S. 72 – 91.
- Derblauereiter/ BibliothequeKandinsky Centra ZHorzha Pompidu [Elektronnyj resurs] Rezhim dostupa: <http://www.wassilykandinsky.ru/blauereiter.php>