произведения голуборозовцев. В чем же дело? Чем объяснить такое невнимание Кандинского к русским символистам? Скорее всего, дело в том, что он воспринимал их как современников, которые еще не завоевали полного права являть собой пример для доказательства того или иного теоретического положения и поэтому фигурировать в книге «О духовном в искусстве» и теоретических статьях того времени. Но еще важнее, пожалуй, то обстоятельство, что символистские тенденции в его собственном творчестве лишь постепенно приобретали такой характер, который позволял ему сомкнуться с московской ветвью символизма. Те персонажи и ситуации из средневековой жизни, которые присутствуют в произведениях художника первой половины 1910-х годов, скорее заимствованы из образцов немецкой живописи, располагающихся в истории немецкого искусства на переходе от романтизма к символизму. Бесконечные рыцари — странствующие, сражающиеся, сопровождающие дам — имеют безусловно немецкое происхождение — не только по иконографическим, но и по стилевым своим параметрам. А если незаконченная акварель «Лютнистка под цветущим деревом» (1902, Городская галерея, Мюнхен) имеет сходство с врубелевскими панно, то прежде всего за счет сходства самих этих панно с немецкой живописью.

Между тем в самом конце 1900-х годов во взаимоотношениях Кандинского с русским символизмом намечаются некоторые перемены. Они происходят как бы во втором, сопутствующем основному, русле творческого движения художника и не касаются главной линии — написанных в Мурнау натурных пейзажей, в которых осуществлялся пространственный и колористический эксперимент, выведший Кандинского к высшей точке его творческой эволюции. Перемены, о которых идет речь, проявляются в таких произведениях, как «Белый звук» (1908, частн. собр., Форт Уорт, США), «Рок» (1909, Астраханская картинная галерея), «Лошади» (1909, Городская галерея, Мюнхен), «Картина с лодкой» (1909, частн. собр., Швеция), «Импровизация 2» (1909, Музей современного искусства, Стокгольм). В застывших, остановившихся движениях фигур, в их внутреннем взаимодействии, почти независимом от внешней ситуации, в их пластической самодостаточности слышны отголоски мусатовских и кузнецовских открытий — «Призраков» и «Фонтанов». Их объединяет и необъяснимость событий, и некая тайна происходящего, не подлежащая разгадке. Эта черта навсегда войдет в художественную систему Кандинского, который в самых сложных своих композициях, сохранявших черты фигуративности, не столько разъяснял, сколько зашифровывал смысл явления. Сам Кандинский в 1909 г. в каталоге Нового Художественного Общества так писал об этом:

«...Разговор о тайном с помощью тайного.

Разве это не содержание?

Разве это не осознанная или бессознательная цель необходимого творческого напора?» [6].

В еще большей мере эта особенность, во многом объясняемая символистскими устремлениями, станет неотъемлемой чертой беспредметных произведений, открывающих чрезвычайно широкое поле для ассоциаций, предположений и догадок. Эта неравность себе художественного явления, в какой-то мере присущая всякому произведению искусства, но в символизме культивировавшаяся как намеренная цель, стала отличительной чертой всего предвоенного творчества художника. Таким образом, особенности русского живописного символизма, отличавшегося от других национальных вариантов этого художественного направления интуитивной непосредственностью, своеобразной антидискурсивностью, вошли в творчество художника не в качестве прямо заимствованных внешних мотивов или приемов, а в виде общих принципов, открывающих простор для индивидуальной интерпретации того или иного явления жизни, воплощенного в художественный образ. Воля Борисова-Мусатова или Кузнецова к выражению смысла не в прямом сюжетном тексте, а в «межфигурном пространстве» как бы передалась Кандинскому и открыла перед ним путь к завоеванию этого пространства.