

*Щербакова Е.В.**

**ВАСИЛИЙ КАНДИНСКИЙ И РУССКИЕ МУЗЫКАНТЫ:
КОНТЕКСТ ФОРМИРОВАНИЯ
ТЕОРИИ ИСКУССТВА ХУДОЖНИКА®**

Аннотация. В статье описываются контакты выдающегося русского художника-абстракциониста В. Кандинского с русскими музыкантами в период с 1900-х по 1920-е годы. Среди них – композиторы, пианисты, музыковеды, художники, проявлявшие интерес к музыке. Разносторонне образованные музыканты способствовали формированию теории искусства Кандинского, его пониманию гармонии, контрапункта, синтеза музыки и цвета.

Ключевые слова: Кандинский; русские музыканты; искусство; синтез музыки и цвета.

Получена: 15.06.2023

Принята к печати: 12.07.2023

Для цитирования: Щербакова Е.В. Василий Кандинский и русские музыканты: контекст формирования теории искусства художника //

**Щербакова Елена Валерьевна – доктор культурологии, заведующая кафедрой музыки и изобразительного искусства Государственного социально-гуманитарного университета, Коломна, Россия; cherval39@mail.ru*

Scherbakova Elena Valeryevna – DSc in Culturology, Head of the Department of Music and Art of the State University of Humanities and Social Studies, Kolomna, Russia; cherval39@mail.ru

© Щербакова Е.В., 2024

Вестник культурологии. – 2024. – № 1(108). – С. 172–184. – DOI: 10.31249/hoc/2024.01.10

Scherbakova E.V.

Vassily Kandinsky and Russian musicians: the context for the formation of the artist's theory of art

Abstract. The article reveals V. Kandinsky's contacts with Russian musicians in the period from the 1890s to the 1920-s. Among them there were some composers, pianists, music experts, artists interested in music. Polymathic musicians supported Kandinsky Art Theory formation, his harmony, counterpoint, music and color synthesis understanding.

Keywords: Kandinsky; Russian musicians; art; music and color synthesis.

Received: 15.06.2023

Accepted: 12.07.2023

For quoting: Scherbakova E.V. Vassily Kandinsky and Russian musicians: the context for the formation of the artist's theory of art // Herald of Culturology. – 2024. – № 1(108). – P. 172–184. DOI: 10.31249/hoc/2024.01.10

Осмысление Кандинским своей эпохи как эпохи великой духовности и обретение им собственного стиля живописи происходило в постоянном контакте с музыкантами – композиторами, исполнителями и теоретиками искусства. Хотя художник не получил серьезной музыкальной подготовки, он, по свидетельству Нины Кандинской, с 1874 года брал уроки фортепиано и виолончели [Кандинская, 2017, с. 30], а в мюнхенский период творчества участвовал в камерном музицировании в салоне Марианны Верёвкиной и Алексея Явленского. В 1891 году Кандинский побывал на выставке импрессионистов в рамках Французской художественно-промышленной выставки в Москве и был глубоко впечатлен картиной К. Моне «Стог сена». В автобиографической книге «Ступени» художник вспоминал: «До того я был знаком только с реалистической живописью <...>. И вот

сразу видел я в первый раз картину. Мне казалось, что без каталога не догадаться, что это – стог сена. Эта неясность была мне неприятна: мне казалось, что художник не вправе писать так неясно. Смутно чувствовалось мне, что в этой картине нет предмета. С удивлением и смущением замечал я, однако, что картина эта волнует и покоряет, неизгладимо врезывается в память и вдруг неожиданно так и встанет перед глазами до мельчайших подробностей. <...> Живопись открывала сказочные силы и прелесть. Но глубоко под сознанием был одновременно дискредитирован предмет как необходимый элемент картины» [Кандинский, 2016, с. 499]. Постепенно художник пришел к идее художественной абстракции, отталкиваясь от музыки, признанной в романтической иерархии искусств высшим искусством на основании своей предельной удаленности от материальных форм воплощения: «...почему художник не идет еще дальше Моне и не отказывается от предмета совсем? Ведь композиторы делают это, сочиняя с помощью нот прекрасные симфонии и квартеты» [Кандинская, 2017, с. 41].

Первым серьезным музыкантом в окружении Кандинского стал Фома Александрович Гартман (1885–1956). Они познакомились в конце 1908 года у Марианны Верёвкиной и Алексея Явленского в Мюнхене, куда композитор приехал учиться у Феликса Моттля, знаменитого дирижера и директора Мюнхенского оперного театра. Творческое сотрудничество Кандинского и Гартмана началось с альбома «Музыка. Гравюры», от которого сохранился только титульный лист, и с создания театральных пьес («композиций для сцены») – «Желтый звук», «Голоса», «Черное и белое» и «Черная фигура». Гартман познакомил Кандинского с работами С.И. Танеева – в частности, с его важнейшим трудом «Подвижной контрапункт строгого письма» (1909). Баланс художественной и научной одаренности Танеева, который сделал эпиграфом к «Подвижному контрапункту» изречение Леонардо да Винчи – «Никакое человеческое исследование не может почитаться истинной наукой, если оно не изложено математическими способами выражения», – был чрезвычайно близок Кандинскому. Сам Гартман познакомился с Танеевым в 1896 году благодаря Аренскому, своему педагогу по композиции, высоко ценимому последним. В 1907 году он изучал у Танеева контрапункт. Статья Гартмана «Об анархии в музыке» [Гартман, (1912) 1996, с. 32–34] была опубликована в первом выпуске альманаха «Синий всадник» (1912), который, как следует из

письма Кандинского Ф. Марку от 19 июня 1911 года, первоначально планировалось назвать «Цепь», чтобы проиллюстрировать и задачу альманаха – изображать все значимые художественные события, происшедшие за год, и план постепенного подключения к художникам писателей и музыкантов. Кандинский и Марк являлись составителями альманаха; сотрудниками редакции от русских музыкантов стали Гартман, Кульбин, Сабанеев, от зарубежных – Шёнберг.

В теоретических работах Кандинского неоднократно встречается имя Александры Васильевны Захарьиной-Унковской – скрипачки, художницы и преподавателя музыки. В 1909–1910 годах Кандинский заинтересовался созданной ею «Методой цвето-звуко-чисел» [Захарьиной-Унковская, 1909], узнав о ней от своей ученицы, немецкой художницы штейнеровского круга Марии Штракош-Гислер: «Дама, которая в Будапеште прочитала очень интересный доклад *La Méthode des onscoloréset des Nombres* <букв.: “Метод цветозвуков и чисел”>, обещала мне его прислать, но, к сожалению, из-за моей болезни я не смогла снова с ней увидеться, так что ни она моего, ни я ее адреса не знаем. Надеюсь, однако, его разузнать. Тогда Вы, естественно, тоже получите доклад. Имя русской дамы Унковская. Это очень милая пожилая дама, которая рассказывала о своей школе, где она с помощью цвета обучает детей музыке – игре на фортепиано и скрипке. Она показывала цветовые таблицы, которые сделали дети, слушая ее игру на фортепиано, весьма, между прочим, приятную и тонкую. Она рассказывала также, что, когда маленькие скрипачи не могли понять какую-то музыкальную пьесу, она вела их в свой цветник и показывала цвета цветов, тогда они сразу же понимали. Она также дала мне шкалу, в которой цветовые вибрации соответствуют вибрациям звуков. Хотите ли Вы иметь эту шкалу?» [Кандинский, 2020, т. 2, с. 102]. Известно, что между Кандинским и Унковской наладилась переписка: она прислала художнику в Мюнхен оттиск из журнала «Вестник Теософии»^{*} за 1909 год со своей статьей «Метода цвето-звуко-чисел» [Захарьиной-Унковская, 1909, с. 77–82], конверт с рукописями, таблицами, картинкой-аппликацией и нотами и собиралась навестить его по дороге в Лондон [Кандинский, 2020, т. 2, с. 103–104] – возможно, по дороге на Теософский конгресс. Кандинский планировал познакомиться с Унковской лично, приехав из Москвы в Калугу в октябре 1910 года.

Насколько известно, нет подтверждения того, что эта встреча состоялась.

Русские музыканты оказались очень восприимчивы к идеям Кандинского. В июне 1913 года он получил предложение издать свою книгу «О духовном в искусстве» в России. Качественный перевод уже существующего немецкого издания обязались выполнить владельцы издательства «Искусство» Григорий Ангерт и Евсей Шор – сын пианиста, основателя и руководителя «Московского трио» Давида Шора. Еще раньше, осенью 1910 года, Кандинский выступал в Москве с докладом перед известными музыкантами, среди которых были Б.Л. Яворский и Н.Я. Брюсова, «умно и интересно» возражавшие художнику (двухчасовой доклад вызвал столь же длительную оживленную полемику) [Кандинский, 2020, т. 2, с. 228]. При посредстве Евгения Богословского Кандинский рассматривал выступление на собрании общества «Музыкально-теоретическая библиотека», организованном в 1909 году и проводившем свои «музыкальные беседы» в здании Московской консерватории. Учредителями общества были С.И. Танеев и Д. Шор, членами – Б.Л. Яворский, Ф. и О. Гартманы, Е.В. Богословский (с 1911 года заведующий библиотекой).

Евгений Васильевич Богословский (1874–1941) – пианист и музыковед, имеющий историко-филологическое образование (Харьковский и Московский университеты) и музыкальное (окончил Московскую консерваторию в 1900 году по классу фортепиано Н.Е. Шишкина и прошел курс специальной теории у С.И. Танеева, сблизившись с последним). Богословский вел разностороннюю музыкальную деятельность: выступал с лекциями-концертами, играл в ансамбле с Яворским и Танеевым, участвовал в концертах Кружка любителей русской музыки М.С. и А.М. Керзиных и Дома песни в качестве лектора, солиста и аккомпаниатора, читал лекции о творчестве русских и зарубежных композиторов в Москве, Петербурге и провинции. В период с 1901 по 1916 год он преподавал фортепиано и историю музыки в различных учебных заведениях – Александровском институте, Музыкально-педагогическом институте Е.Н. Визлер, Музыкально-драматическом училище МФО, училище Е. и М. Гнесиных. С 1916 года вел историю фортепианной литературы в Московской консерватории, в 1918 работал на музыкально-педагогических курсах МУЗО Наркомпроса

РСФСР и в музыкальных школах Москвы [Московская государственная консерватория, 2016, с. 92].

В 1908 году Богословский проходил стажировку в Регенсбурге, где познакомился с Кандинским через Гартманов. Описывая свой московский доклад близкой подруге, мюнхенской художнице Габриэле Мюнтер, Кандинский в письме от 13 октября 1910 года сообщал следующее: «Яворский сказал, что он произвел на него сильное впечатление и меня будут, вероятно, вскоре просить снова его прочитать. <...> Богословский (помнишь, тот, который был в Мюнхене – Регенсбурге? Он просил тебе кланяться) не мог следующей ночью уснуть» [Кандинский, 2020, т. 2, с. 228].

Эволюция художественного стиля Кандинского сопровождалась его теоретической рефлексией, в которой большое место занимали аналогии с музыкальным искусством. Размышления художника о приоритетности предметного или абстрактного начал в современной живописи в произведении «О духовном в искусстве» приводят его к декларации художественной свободы и восприятию живописной композиции как «двоезвучия» («духовного аккорда») формы, в котором органическая и абстрактная части консонируют между собой (простая комбинация обоих элементов) или же диссонируют (сложная комбинация) [Кандинский, 2020, т. 1, с. 77–78]. В музыкальном искусстве его привлекали новые средства выразительности, будь то авангардная концепция атональности А. Шёнберга или же возвращение к основательно забытому нетемперированному строю. В письме к Габриэле Мюнтер от 25 октября 1910 года он обсуждает изобретение мастера Николая Смирнова – фисгармонию с темперированными и натуральными тонами: «То, что сегодня считается невозможным и дисгармоничным, становится на натуральных клавишах весьма тонким и даже гармоничным, например, вводное созвучие си-до-ре гармонично! <...> Из этого может произойти великий переворот в учении о гармонии и в контрапункте [там же, с. 80].

О новом музыкальном инструменте Кандинский узнал благодаря Богословскому, познакомившему его со специалистом по музыкальной акустике Николаем Васильевичем Петровым (1877–1966), выпускником естественного отделения Московского университета и преподавателем Московской консерватории в 1900–1922 годы. В вышеупомянутом письме к Габриэле Мюнтер Кандинский сообщает о

демонстрации фисгармонии Н.В. Смирнова Н.В. Петровым ему и Богословскому [Кандинский, 2020, т. 2, с. 626]. Знакомство с Н.В. Петровым окажется для Кандинского долговременным: в 1920-е годы они будут совместно работать в Российской академии художественных наук.

Николай Васильевич Смирнов (1874–1944) – музыкальный мастер-настройщик, выходец из многолетней крестьянской семьи из деревни Волковойно Ковровского уезда Владимирской губернии. Прославившись в Коврове ремонтом музыкальных инструментов и разработкой их конструкций, он в начале XX века переехал в Петербург, где работал как фортепианный мастер и настройщик в музыкальных мастерских Ю.Г. Циммермана и на фабрике К.М. Шрёдера, изучая конструкцию заграничных музыкальных инструментов и литературу в области акустики, музыкальной теории, физики и механики. В 1908 году он изобрел и сконструировал разновидность фисгармонии «гармонизм», названный им «Созвук» – инструмент, в котором комбинировались звуки чистых (математических) тонов и темперированного строя. Это изобретение получило европейскую известность, причем из Германии и Англии поступили приглашения приехать и продемонстрировать новый инструмент (этого не произошло в связи с Первой мировой войной) [Из «золотого фонда» ... , 2005, с. 93–94].

Работая над книгой «О духовном в искусстве», Кандинский живо интересовался теориями, посвященными взаимоотношениям живописи и музыки. Он воспринял «много идей о параллелях между музыкальными и цветовыми тонами» [Автономова, 2004, с. 131], слушая с Гартманом музыку Скрябина, и обсуждал эту проблематику с художником В.Д. Барановым-Россине – создателем «оптофонического пианино», увлеченного изобретением «живописных нот». Владимир Давидович Баранов (1888–1943), после успешного французского дебюта присоединивший псевдоним Россине к фамилии, – живописец, скульптор и изобретатель, который участвовал в первых выставках русского авангарда, в 1910-е годы выставлялся во Франции и других странах Европы, с 1917 года жил в России, плодотворно работая и разрабатывая в 1920-е годы проблему синтеза музыки и цвета. В 1923 году он провел цветомузыкальные концерты в театре В.Э. Мейерхольда, а в ноябре 1924 года его Оптофонический цвето-зрительный концерт состоялся в Большом театре, причем автор сам исполнял

«партию света» в сопровождении симфонического оркестра под управлением В. Сука [Лейкина, Махров, Северюхин, 1999, с. 118–119]. Известен портрет Скрябина работы Баранова-Россине с надписью рукой композитора «Музыканту красок» [Галеев, 2000, с. 49]. Несколько позже в Париже Баранов-Россине запатентовал свой «оптофон» как цветомузыкальную установку. Каждая клавиша «оптофонического пианино» соответствовала определенному звуку и цвету, который проецировался на экран с помощью системы оптических фильтров.

С большим уважением Кандинский относился к Николаю Ивановичу Кульбину (1868–1917) – разносторонне одаренному художнику, ставшему центром притяжения для представителей самых разных направлений в предреволюционное десятилетие. Он поддерживал футуризм, читал лекции, организовывал выставки и мог быть близок Кандинскому не только открытостью ко всему новому, но и тем обстоятельством, что, как и Кандинский, пришел к живописи довольно поздно (к сорока годам), будучи представителем науки, доктором медицины (Кандинский тридцатилетним оставил юриспруденцию в пользу живописи). Конечно, по диплому Военно-медицинской академии и службе в ней же в должности приват-доцента Кульбин представлял не творческую сферу деятельности, а медицину. Но уже в 1910 году в профессиональном издании он был удостоен следующего отзыва: «На основе психологических исследований, проведенных им при помощи новых инструментов, устроенных им с этой целью, Кульбин выработал способы количественного анализа психики (чувствительности) и теорию художественного творчества, прилагаемую им к музыке, изобразительному искусству и словесности» [Белякаева-Казанская, 1998, с. 68]. Общение Кульбина и Кандинского проходило в эпистолярной форме, начавшись в 1910 году с письма Кандинского от 24 июня, в котором Кульбину – председателю петербургской группы «Треугольник» – было предложено сотрудничество с «Новым художественным объединением» Мюнхена. Кандинский просил Кульбина приобрести для его коллекции лубки, организовать в России концерт А. Шёнберга.

Через посредство Кульбина Кандинский узнал Анатолия Николаевича Дроздова (1883–1950), пианиста, композитора, музыкального критика. С 1909 года он выступал с сольными концертами, исполняя

широкий репертуар – композиторов XVIII века, произведения Ф. Листа, французских импрессионистов и собственные. Он отдал дань музыкальному просветительству: в некоторых концертах исполнение предварялось музыковедческим вступлением – таковы были концерты с докладом-преамбулой о Листе (1911), «Музыка и живопись» на I-м Всероссийском съезде художников (1912), «Новые течения в современной музыке» (1913), памяти Скрябина (1915), получившие отклик в прессе.

Обращение к современному искусству разнопланово одаренного А.Н. Дроздова произошло под влиянием Кульбина, ставшего его наставником в Военно-медицинской академии [Дроздова, 2008, с. 118]. В 1909 году он окончил Петербургскую консерваторию с золотой медалью как пианист (по классу Н.А. Дубасова) и композитор (по классу А.К. Глазунова). Кульбин ценил творчество Дроздова и неоднократно писал о нем. В письме Кульбина Кандинскому от 11 июля 1911 года, предлагающем совместное участие во Всероссийском съезде художников созданного Кульбиным общества ARS («Искусство») и Нового Мюнхенского художественного общества, А.Н. Дроздов назван организатором «секции музыки, в которую вошли почти все передовые русские композиторы новейшей формации» [Из писем Н. Кульбина ... , 2000, с. 287]. Кульбин выслал Кандинскому два экземпляра сборника «Свободная музыка» (лично для художника и для библиотеки Мюнхенского общества). Сборник был посвящен музыке А.Н. Дроздова, содержал его фортепианные пьесы «В скиту», «Вакхический хоровод» и «Флейта Фавна», статью Дроздова «Свободная музыка» и очерк Кульбина о творчестве Дроздова. В другом письме (от 10 октября 1911 года) Кульбин дает деятельности Дроздова высокую характеристику («Секции – в хороших руках. Дилетантства пока нет. Между прочим, организатор музыкальной секции Анатолий Дроздов теперь – директор Екатеринодарского музыкального училища») и задает вопрос «Может быть, он Вам пригодится для «Синего Всадника»? [там же, с. 289] (как известно, этого не произошло).

В 1920-е годы близким Кандинскому музыкантом стал Александр Алексеевич Шеншин (1890–1944) – композитор, теоретик, дирижер и педагог, обучавшийся музыке частным образом параллельно с учебой на историко-филологическом факультете Московского университета. Шеншин учился у лучших преподавателей Москвы: в 1907–1908 годах

занимался композицией у Д.И. Аракишвили, С.Н. Кругликова, А.Т. Гречанинова, затем у Р.М. Глиэра (1910–1912) и Б.Л. Яворского (1914–1915), учился по классу фортепиано у Е.Ф. Гнесиной в 1921–1922 годах. Его наставником в области дирижирования и инструментовки был К.С. Сараджев (1911–1913). Шеншин преподавал теоретические предметы в музыкальных школах, в 1922–1924 годах – в Московской консерватории, работал дирижером в Детском театре, консультировал певцов (например, Н.П. Рождественскую), руководил камерно-концертным репертуаром в Большом театре (1933–1936). В 1936–1944 годах Шеншин был консультантом Вокального цеха Всесоюзного радиокомитета. Одновременно с этой разноплановой деятельностью он писал музыку для романсов, опер, балетов, симфоний и публиковал статьи по вопросам общего и профессионального музыкального образования, рецензии на новые камерно-вокальные произведения современников в журналах «Музыка в школе», «Современная музыка», «К новым берегам», «Музыкальная культура».

Шеншин входил в круг общения выдающихся представителей искусства – не только В.В. Кандинского, но и Н.Я. Мясковского, П.А. Ламма. С Кандинским он тесно общался в последние два года пребывания художника в России, когда поиск *науки об искусстве* в 1920–1921 годы привел его в круг разносторонне одаренных московских искусствоведов – Александра Габричевского, Евсея Шора, Алексея Сидорова и других, которые рассматривали вопросы изобразительных искусств в постоянном соотношении с музыкой. Шеншин сотрудничал с Кандинским в Институте художественной культуры (ИНХУКе) в Секции монументального искусства, исследуя язык музыки, скульптуры и живописи с целью выведения единой формулы законов построения их формы. В докладе Кандинского на Первой Всероссийской конференции заведующих подотделами искусств (Москва, 19–25 декабря 1920 года) упоминается доклад Шеншина, в котором он продемонстрировал идентичность построения фортепианных пьес Ф. Листа из «итальянской» части цикла «Годы странствий» с вдохновившими их произведениями Микеланджело и Рафаэля: «Мыслитель» (*Pensieroso*) из капеллы Медичи во флорентийской церкви Сан-Лоренцо и «Обручение» (*Sposalizio*) из Миланской Пинакотекки Брера [Кандинский, 2020, т. 2, с. 567–568].

Кандинский и Шеншин находили возможным перевод с одного языка искусства на другой, опираясь в этом на теоретические выкладки выдающегося музыковеда, ученика С.И. Танеева Б.Л. Яворского: еще будучи студентом Московского университета, Шеншин, как и его сокурсник Габричевский, брал частные уроки у Яворского. Шеншин стал своеобразным посредником между Кандинским и Яворским, разъясняя художнику музыковедческие тонкости, а Яворскому – музыкально-цветовые аналогии Кандинского из трактата «О духовном в искусстве». После отъезда Кандинского в Германию Шеншин продолжил начатую в 1921 году работу в Государственной академии художественных наук (ГАХН), где являлся членом Президиума Физико-психологического отделения, Музыкальной секции и Секции изобразительных искусств.

Примечание

* А. Захарыина-Унковская, преподаватель музыки, сначала предлагала свою «методу звуко-цвето-чисел» как вспомогательное средство на уроках сольфеджио, но ознакомившись с учением теософов, убедилась, что стоит на верном пути, «перекладывать» музыку в цвет и обратно. Сама «метода» выводится ею из области сольфеджио в сферу вселенских универсалий: «Земные цвета и звуки говорят нам земными словами о величии мироздания, а числа – показатели их высот и бесконечного разнообразия сочетаний семи основных цвето-звуков и их полутонов, учат нас постигать это единство и преклоняться перед Божественной Мудростью, выражающейся в мировой Гармонии и Красоте». (*Захарыина-Унковская А. Письмо о музыке // Вопросы теософии. – 1913. – № 7. – С. 6–7.*)

Список литературы

Автономова Н. В. Кандинский и Ф. Гартман: к истории взаимоотношений // За занавесом века. Исследования и публикации по искусству русской сценографии XX века. – Москва : Русское слово, 2004. – С. 128–150.

Белякаева-Казанская Л. Н.И. Кульбин и русский музыкальный авангард // Эхо серебряного века. – Санкт-Петербург : Канон, 1998. – С. 66–130.

Галеев Б.М. О неизвестной встрече А. Скрябина и В. Баранова-Россине // «Прометей» – 2000: (О судьбе светомузыки: на рубеже веков): Материалы Междунар. науч.-практ. конф., Казань, 2-6 окт. 2000 г. / отв. ред. Б.М. Галеев. – Казань : Фэн, 2000. – С. 47–50.

Гартман Ф.А. Об анархии в музыке // Синий всадник (1912) / под ред. В. Кандинского и Ф. Марка. – Москва : Изобразительное искусство. – С. 32–34.

Дроздова М. А.Н. Скрябин – А.Н. Дроздов // А.Н. Скрябин в пространствах культуры XX века. – Москва : Композитор, 2008. – С. 118–124.

Захарыина-Унковская А. Метода звуко-цвето-чисел // Вестник теософии. – Петроград, 1909. – № 1. – С. 77–82.

Из «золотого фонда» Ивановского государственного химико-технологического университета. – Иваново : ИГХТУ, 2005. – 131 с.

Из писем Н. Кульбина – В. Кандинскому // Русский авангард 1910–1920-х годов в европейском контексте / отв. ред. Г.Ф. Коваленко. – Москва : Наука, 2000. – С. 287–289.

Кандинский В.В. О духовном в искусстве. Полное критическое издание с дополнениями и другими текстами о науке об искусстве : в 2 томах / сост., статьи и комментарий. Н.П. Подземская. – Москва : БуксМАрт, 2020. – Т. 1 : О духовном в искусстве. – 746 с. ; Т. 2 : История книги. Наука об искусстве. – 704 с.

Кандинский В.В. Ступени // Соколов Б.М. Василий Кандинский. Эпоха великой духовности: Живопись. Поэзия. Театр. Личность. – Москва : БуксМАрт, 2016. – С. 496–512.

Кандинская Н. Кандинский и я. – Москва : Искусство-XXI век, 2017. – 312 с.

Лейкина О.Л., Махров К.В., Северюхин Д.Я. Художники русского зарубежья. 1917–1939 : (Биографический словарь). – Санкт-Петербург : Нотабене, 1999. – 720 с.

Московская государственная консерватория. 1866–2016. Энциклопедия : в 2 томах. – Москва : Прогресс-Традиция, 2016. – Т. 2. – 816 с.

Танеев С.И. Подвижной контрапункт строгого письма. – Лейпциг, 1909. – XI, 402 с., ноты.

References

Avtonomova N.V. Kandinskij i F. Gartman: k istorii vzaimootnoshenij [Kandinsky and F. Hartmann: towards the history of relationships]. In *Za zavesom veka. Issledovaniya i publikacii po iskusstvu russkoj scenografii XX veka* [Behind the curtain of the century. Research and publications on the art of Russian scenography of the twentieth century]. Moscow, Russkoe slovo Publ., 2004, pp. 128–150. (In Russ.)

Belyakaeva-Kazanskaya, L. N.I. Kul'bin i russkij muzykal'nyj avangard [N.I. Kulbin and the Russian musical avant-garde]. In *Ekho serebryanogo veka* [Echo of the Silver Age]. Saint Petersburg, Kanon Publ., 1998, pp. 66–130. (In Russ.)

Galeev, B.M. O neizvestnoj vstreche A. Skryabina i V. Baranova-Rossine [About the unknown meeting of A. Scriabin and V. Baranov-Rossine]. In «*Prometej*» – 2000: (O sud'be svetomuzyki: na rubezhe vekov): Materialy Mezhdunar. nauch.-prakt. konf., Kazan', 2-6 okt. 2000 g., отв. ред. B.M. Galeev [Prometheus – 2000: (About the fate of light music: at the turn of the century): Materials of the International Scientific and Practical Conference, Kazan, October 2-6, 2000 / ed. by B.M. Galeev]. Kazan', Fen Publ., 2000, pp. 47–50. (In Russ.)

Gartman, F.A. Ob anarhii muzyke [On anarchy in music]. In *Sinij vsadnik (1912)* [The Blue Horseman (1912)], edited by V. Kandinsky and F. Mark. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., pp. 32–34. (In Russ.)

Drozdova, M. A.N. Skryabin – A.N. Drozdov [A.N. Scriabin – A.N. Drozdov]. In *A.N. Skryabin v prostranstvakh kul'tury XX veka* [A.N. Scriabin in the spaces of culture of the twentieth century]. Moscow, Kompozitor Publ., 2008, pp. 118–124. (In Russ.)

Iz «zolotogo fonda» Ivanovskogo gosudarstvennogo himiko-tehnologicheskogo universiteta [From the “golden fund” of the Ivanovo State University of Chemical Technology]. Ivanovo, IGHTU Publ., 2005. 131 p. (In Russ.)

Iz pisem N. Kul'bina – V. Kandinskomu [From the letters of N. Kulbin – V. Kandinsky]. In *Russkij avangard 1910–1920-h godov v evropejskom kontekste*, otv. red. G. F. Kovalenko [Russian avant-garde of the 1910s-1920s in the European context, ed. by G. F. Kovalenko]. Moscow, Nauka Publ., 2000, pp. 287–289. (In Russ.)

Kandinskij, V.V. *O duhovnom v iskusstve. Polnoe kriticheskoe izdanie s dopolneniyami i drugimi tekstami o nauke ob iskusstve: v 2 tomah*, sost., stat'i i comment [About the spiritual in art. A complete critical edition with additions and other texts on the science of art: in 2 volumes, comp., articles and comments. N.P. Podrandskaya]. Moscow, BuksMArt, 2020. *T. 1. O duhovnom v iskusstve* [Vol. 1. About the spiritual in art]. 746 p.; *T. 2. Istoriya knigi. Nauka ob iskusstve* [Vol. 2. History of the book. The science of art]. 704 p. (In Russ.)

Kandinskij, V.V. Stupeni [Steps]. In *Sokolov B.M. Vasilij Kandinskij. Epoha velikoj duhovnosti: Zhivopis'. Poeziya. Teatr. Lichnost'* [Sokolov B.M. Vasily Kandinsky. The Era of Great Spirituality: Painting. Poetry. Theatre. Personality]. Moscow, BuksMArt Publ., 2016, pp. 496–512. (In Russ.)

Kandinskaya, N. *Kandinskij i ya* [Kandinsky and I]. Moscow, Iskusstvo-XXI vek Publ., 2017. – 312 p. (In Russ.)

Lejkina, O.L., Mahrov, K.V., Severyuhin, D.Ya. *Hudozhniki russkogo zarubezh'ya. 1917–1939: (Biograficheskij slovar')* [Artists of the Russian abroad. 1917–1939: (Biographical Dictionary)]. Saint Petersburg, Notabene Publ., 1999. 720 p. (In Russ.)

Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya. 1866–2016. Enciklopediya v 2-h tomah [Moscow State Conservatory. 1866-2016. Encyclopedia in 2 volumes]. Moscow, Progress-Tradiciya Publ., 2016. Vol. 2. 816 p. (In Russ.)

Taneev, S.I. *Podvizhnoj kontrapunkt strogogo pis'ma* [A moving counterpoint to strict writing]. Leipzig, 1909. XI. 402 p., noty. (In Russ.)

Zahar'ina-Unkovskaya, A. *Metoda zvuko-cveto-chisel* [The method of sound-color-numbers]. In *Vestnik teosofii*. Pg., no 1, 1909, pp. 77–82. (In Russ.)