

Kajetan Giziński
Muzeum Okręgowe im. Leona Wyczółkowskiego
w Bydgoszczy
Polski Instytut Studiów nad Sztuką Świata

Wassilij Kandinski – malarz jednego obrazu

Twórczość Wassilego Kandinskiego, choć powszechnie znana i od kilkudziesięciu lat poddawana różnorodnym badaniom, stale pozostaje pod wieloma względami zagadkowa. W dociekaniach naukowców można wydzielić kilka głównych kierunków determinujących perspektywę kolejnych publikacji. Pierwszym zagadnieniem, które doczekało się szerszej dyskusji, były inspiracje Kandinskiego pismami teozoficznymi¹. Następnie zainteresowano się tematyką apokaliptyczną jego dzieł oraz teorią sztuki, ze szczególnym uwzględnieniem momentu dojścia do „czystej abstrakcji”². Wszystkie te elementy postrzegano przez wspólny pryzmat teozofii oraz antropozofii. Oba systemy ezoteryczne i związane z nimi elementy estetyki oferowały zasób środków formalnych, którymi przez pewien czas posługiwał się artysta. Brakowało mimo to metody, która pozwoliłaby ująć tę twórczość, uznawaną za niezwykle spójną, w jednolitą całość.

Uwadze badaczy uszła obsesyjna wręcz powtarzalność układów kompozycyjnych Kandinskiego – które potrafiły przejść niezwykle zaskakującą drogę, za każdym razem przybierając inne znaczenia – oraz ich szczegółowe walory. Dlatego też można nazwać go malarzem jednego obrazu, a właściwie jednego nie do końca uświadomionego prawzoru obrazu. Zanim wspomniany model zyskał swą pełnię, składające się na niego motywy przeszły szereg przeobrażeń. Najstarsze znane rysunki oraz szkice Kandinskiego pochodzą z czasu wyprawy etnograficznej do Wołody, gdzie badał kulturę miejscowej ludności, ze szczególnym uwzględnieniem Komiaków. Zebrane wówczas wrażenia okazały się tak silne, że wpłynęły zdecydowanie na jego dalszą karierę.

Dobrze zapowiadający się akademik, zachęcany przez prof. Aleksandra Czuprowa do pisania dysertacji oraz objęcia posady na Uniwersytecie Moskiewskim, po czterech latach zrezygnował z działalności naukowej³. Zetknął się wtedy ze sztuką ludową Komiaków oraz z kultem ikony lokalnych chrześcijan. Peg Weiss wielokrotnie uwypuklała rolę, jaką odegrał tamten czas w kształtowaniu się światopoglądu Kandinskiego. Pisała m.in. o koncepcie dwuwiary (ros. Двоеверие) w kształtowaniu się teorii zawartej w tomie *O duchowym w sztuce* (w Polsce błędnie tłumaczone jako *O duchowości w sztuce* – z ros. *О духовном в искусстве*)⁴. Autorka nie dostrzegła jednak, że w tym samym czasie w syntezie chrześcijańsko-pogańskiej rozwiązania duchowego problemu poszukiwali dwaj symboliści: Wiaczesław Iwanow i Dmitrij Mereżkowski. Igor Aronov, który jako pierwszy podjął próbę odtworzenia znaczeń wykorzystywanych przez Kandinskiego motywów, wskazał już wyraźnie na pokrewieństwo eschatologii artysty oraz wspomnianych powyżej literatów, lecz nie rozwinął tego wątku⁵. W rosyjskim środowisku intelektualnym początków XX wieku problem końca świata oraz związanego z nim zbawienia zajmował nadrzędne miejsce. Nawet marksistowski „skok do nowego świata” był ujmowany w kategoriach religijnych. Uzyskane przez Aronova rezultaty mogą stanowić solidną podstawę do dalszych badań nad ikonografią Kandinskiego, bowiem skupiają się na najwcześniejszym okresie jego twórczości.

Wśród licznych motywów autor wyróżnił także staroruski gród stojący na szczycie góry, odnoszący się do Mo-

1 Ringbom (1966); Ringbom (1970).

2 Washton Long (1980).

3 Turczin (2005: 46–47).

4 Weiss (1986: 9).

5 Aronov (2006: 128–129).

skwy oraz moskiewskiego Kremla⁶. Zanim jednak motyw zyskał pełnię swoich znaczeń, pełnił on rolę elementarnego symbolu wertykalnego. Góra swoim kształtem wskazuje na to, co boskie, na jej szczycie jest się bliżej sił wyższych oraz bóstw. Sakralny charakter góry artysta już w bardzo wczesnych pracach zaznaczał jej umieszczeniem w polu obrazowym. W *Pejzażu górskim z jeziorem* z 1902 roku jeden ze szczytów znajduje się w centrum kompozycyjnym, przez co zwraca uwagę na umieszczone poniżej dom oraz postać kobiety. Jak się okazuje, także błękitna barwa nosiła już wtedy dla Kandinskiego znamiona sfery sacrum. Góra nie jest tu bowiem modelowaną bryłą, a jedynie zaznaczoną konturem sylwetką wypełnioną płaską plamą barwną. Traci w ten sposób swój realny wymiar i przenosi znaczenie na płaszczyznę symboliczną. Podobnie na całość kompozycji oddziałuje góra w obrazie *Murnau am Staffelsee*. Choć została umieszczona zupełnie z tyłu i jest najmniej zróżnicowanym plastycznie elementem, to właśnie dzięki temu zwraca na siebie uwagę. W obrazie *Dünaberg* stanowi już główny, bardzo wyraziście zaakcentowany motyw. Sukcesywnie wszystkie walory góry do tego stopnia ulegają uproszczeniu, że reprezentuje ją niebieski trójkąt, np. *Kochel Prosta droga*, bądź pojedyncza linia, np. *Obraz z czarnym łukiem*. Kandinski stworzył także kilka dzieł, w których góra dominuje nad całą kompozycją, takich jak *Pejzaż jesienny 1*. Celem Kandinskiego nie było sportretowanie konkretnej góry, lecz jak najwierniejsze oddanie trudnego do sprecyzowania ideału obrazu, którego poszukiwał. *Błękitna góra*, powstała na przełomie lat 1908–1909, została przez artystę wyróżniona już nie tylko elementami wizualnymi, ale także tytułem. Bardzo ważne jest również, że towarzyszą jej jeźdźcy. Postać jeźdźcy była dla Kandinskiego znakiem uniwersalnego bohatera – wybawcy księżniczki, św. Jerzego, wybitnej jednostki pokonującej przeciwności losu, a nawet Zbawiciela.

Góra z 1909 roku (il. 1), wpisana w kwadrat, niesie już bardziej określoną treść, bowiem na jej szczycie pojawia się zamek z trzema wieżami zwieńczonymi złotymi kopułami. Niebieska sylwetka góry zdaje się naciskać na otaczającą ją czerwień – symbol tego, co ziemskie i materialne. U podnóża Kandinski znów umieścił jeźdźca oraz drugą postać sto-



Il. 1. *Góra*, 1909, 109 × 190 cm, olej na płótnie, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

jącą obok czarnego owalu, oznaczającego kamień grobowy. Sylwetka ta symbolizuje więc Zmartwychwstałego Chrystusa, a umieszczenie jej przed górą odwołuje się do Taboru, miejsca Przemienienia Pańskiego. Przytoczona interpretacja staje się bardziej sugestywna, gdy *Górę* zestawimy z *Improwizacją 18 (Z kamieniem grobowym)*, gdzie kompozycja całego obrazu i poszczególnych fragmentów, aby podkreślić wagę tematu, została wpisana w trójkąt. Pozostaje jednak pytanie, dlaczego zamek w obrazie *Góra* posiada akurat trzy wieże.

Odpowiedź przynosi stale utrzymujące się od XVIII wieku przekonanie Rosjan o przysługującej im narodowi wyjątkowej w skali świata wolności. Mowa o koncepcji Moskwy Trzeciego Rzymu, która, od momentu powstania pod koniec XV stulecia, nabrała nowego blasku. Słowa wypowiedziane przez obcych myślicieli (Leibniza i Diderota), oddające ogólny sens tego, że w Rosji można dokonać wszystkiego, ponieważ nic tu jeszcze nie uczyniono, przyniosły cały szereg bardzo daleko sięgających interpretacji wśród samych Rosjan. Krajanie Kandinskiego z właściwym sobie maksymalizmem, głoszącym „wszystko albo nic”, odebrali je bowiem dosłownie i uznali, że nic nie jest w stanie skrepić ich wolności. Szczególnie podatny grunt znalazła owa myśl u Aleksandra Hercena, który stworzył podstawę ideologii narodnickiej. Wierząc w siłę tradycyjnego porządku opartego na prawie

6 Aronov (2006: 78–79).

zwyczajowym wspólnoty wiejskiej (ros. община), narodnicy uważali, że można dojść do swoistego rosyjskiego socjalizmu, nie przechodząc przez fazę kapitalizmu⁷. Zbudowany na tak solidnym fundamencie układ społeczny jawił się Rosjanom jako najlepszy z możliwych. Również z tego powodu szerokie poparcie zyskały kolejne rewolucje. Są to bardzo ważne fakty w kontekście postawy Kandinskiego, który fascynował się formami prawa, jakie obserwował wśród ludu Komi oraz Rosjan z Wołogdy, a także entuzjastycznie przyjął przewrót październikowy obserwowany z okien swego moskiewskiego mieszkania. Dla artysty, podobnie jak dla Dostojewskiego, lud był także stróżem prawdziwej wiary, a rosyjski Trzeci Rzym jawił się nie jako nadzieja nacjonalistyczna, lecz uniwersalna⁸. Należy podkreślić, że dwugłowy orzeł w herbie Imperium Rosyjskiego aż do 1917 roku był przystrojony potrójną koroną, przejętą od Bizancjum, która oznaczała pierwotnie władzę carską, lecz później właśnie następstwo Moskwy w panowaniu nad światem. Przeświadczenie to przerodziło się z czasem w rosyjski mesjanizm, otwarcie głoszący, że „zbawienie przyjdzie ze wschodu”⁹, który swego czasu podzielał także Kandinski. Artysta mógł znać również ikony Moskwy Trzeciego Rzymu.

O ile zrozumiałe jest nieustanne malowanie Moskwy, w której spędził szczęśliwe dzieciństwo, pod postacią miasta na górze, o tyle osobliwe zdaje się umieszczanie go w scenarii apokaliptycznego pejzażu. Pełne wyjaśnienie przynosi właśnie idea Trzeciego Rzymu, czyli należącej się (zdaniem Rosjan) Moskwie sukcesji władzy po Rzymie oraz Konstantynopolu. Trójdzielność czasu panowania odpowiada także trojstemu podziałowi światowych epok: Ojca, Syna oraz Ducha w myśli Mereżkowskiego. Kandinski wprost odwołał się do tej koncepcji w autobiografii, jednocześnie tłumacząc, dlaczego zajął się sztuką: „Więc ostatecznie wkroczyłem do świata sztuki, który jak natura, nauka, instytucje polityczne, jest domeną samą w sobie, sterowaną przez jej własne, specyficzne prawa i która razem z pozostałymi w końcu stworzy to potężne królestwo, które możemy teraz tylko mgliście przeczuwać. Dziś jest wielki dzień jednego z objawień tego królestwa. Pokrewieństwo między tymi indywidualnymi



Il. 2. *Krowa*, 1910, 95,3 × 105 cm, olej na płótnie, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

domenami zostało rozświetlone jak gdyby uderzeniem pioruna, nieproszonym, zdumiewającym oraz rozgrzewającym serce, wyłaniając się z mroku. Ta błyskawica jest latoroślą ciemniejącego nieba, które wisi nad nami, czarnego, dławiącego i martwego. Tu zaczyna się wielki okres duchowy, objawienie Ducha. Ojciec – Syn – Duch”¹⁰.

Zestawienie obu koncepcji pozwala wnioskować, że epoka wielkiej duchowości, będąca jednocześnie ostatnią epoką świata, nadejdzie właśnie za sprawą nowego królestwa Moskwy. Jeszcze precyzyjniej na taką interpretację wskazują kolejne dzieła. *Krowa* z 1910 roku (il. 2) pozornie zdaje się pozbawionym treści kaprysem. Postać rzeczy zmieniają trzy miasta stojące na górach powyżej tytułowego zwierzęcia. *Sąd Ostateczny* (il. 3) kontynuuje zaś tę samą treść co *Góra* oraz *Improwizacja 18*. Jest to pierwszy obraz z całej serii, w której Kandinski powtarzał układ klęczącej postaci umieszczonej przed górującą na wysokości Moskwą. Dobór tytułu dzieła uzasadnia już wprawdzie anioł dmący w róg i ogłaszający kres świata, jednak artysta na tym nie poprzestał. Klęcząca postać została namalowana na białą i również w tej barwie występuje w kolejnych wariantach wokół kompozycji. Intryguje także pozornie nieistotny szczegół – głowa jest oddzielona od korpusu. Można by uznać to za przypadek lub zabawę formalną w abstraho-

7 Broda (1996: 39–41).

8 Romanowski (2013: 83).

9 Kandinski (1918).

10 Lindsay, Vergo (1994: 377).



Il. 3. *Sąd Ostateczny*, 1910, 125 × 73, cm olej na płótnie, kolekcja Josepha Hozena NYC



Il. 4. *Zmartwychwstanie*, 1911, 21,7 × 11,6 cm, Hinterglasmalerei Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

waniu od rzeczywistości, gdyby artysta nie powtórzył identycznej kompozycji w odbiciu lustrzanym w obrazie na szkle *Zmartwychwstanie* (il. 4), gdzie głowa znalazła się jeszcze dalej od reszty ciała. Powiązanie Sądu Ostatecznego ze Zmartwychwstaniem jest naturalnym rozwinięciem wątku teologicznego. Klęcząca postać to Chrystus, który najpierw zmarł za grzechy ludzi, później zaś powstał z martwych, aby je odkupić i przyjdzie ponownie, by sądzić ludzi na końcu czasów. Kandinski oddzielił głowę od korpusu, żeby podkreślić gest ofiary, w której Mesjasz złożył samego siebie.

Podobnie zbudował Kandinski treść dzieła *Dzień wszystkich Świętych 1*, w którym znów uwagę przykuwa powiązanie miasta na górze z Chrystusem. Tym razem wyraźnie zarysowany Kreml, otoczony blankowanym murem, został zestawiony z drugą górą, Golgotą, na której szczy-

cie widać konającego na krzyżu Chrystusa. Pomędzy nimi z nieba zlatuje biały gołąb – Duch Święty. W takim układzie kompozycji odczytanie Moskwy jako Trzeciego Rzymu oraz miejsca, w którym ma być zapoczątkowana epoka Ducha, staje się jasne. Wymowę obrazu dodatkowo podkreślają postaci św. Włodzimierza, chrzciciela Rusi Kijowskiej, która dała początki państwowości rosyjskiej, oraz św. Jerzego, patrona Moskwy. Od dołu scenę zamykają dwie śpiące postaci wpisane w formę półksiężyca. Mężczyzna trzymający zapaloną świeczkę przypomina malowanego już wcześniej, m.in. w obrazie *Barwne życie*, mnicha. Głowę kobiety otacza aureola. Typ jej przedstawienia nie odwołuje się do ikonografii, dlatego trudno przypisać jej tożsamość, jednak umieszczenie w tak ważnym dla kompozycji miejscu, na jednym z biegunów żeńsko-męskiego księżyca Apokalipsy,



Il. 5. Bez tytułu, 1917, 25,5 × 34 cm, akwarela i ołówek na papierze, kolekcja prywatna



Il. 6. *Improwizacja 29 (Łabędź)*, 1912, 106 × 97 cm, olej na płótnie, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia

pozwała przyjąć hipotezę, że być może to upadła Sofia. Przepuszczenie to staje się bardziej wiarygodne w zestawieniu z obrazem *Dzień Wszystkich Świętych 2*, w którym kobieca postać, trzymająca w dłoni błękitną różę (symbol Sofii), zajmuje centralne miejsce, nieopodal Chrystusa składającego się w ofierze. Na takie znaczenie figury wskazuje również jej multiplikacja, którą łatwo odnieść do licznych wcieleń, jakie miała Sofia w myśli srebrnego wieku. W tym samym celu zwielokrotniono również postać kobiety w płótnie *Potop 1*. Zygzak wielkiego pioruna rozdziela tu dwie sfery: prawą – sacrum z figurami ukrzyżowanego Chrystusa u góry i Sofii Niebiańskiej pod postacią anioła u dołu, oraz profanum z Sofią Upadłą, i dlatego nagą, a także z Mojżeszem odwracającym się od gorejącego na Synaju krzewu. Pełnię znaczenia Sofii dla oczekiwanej przez Kandynskiego przemiany świata zawiera *Improwizacja 29 (Łabędź)* (il. 6) oraz jej wariant wykonany na szkle, czyli *Łabędź*. Obrazy te

w prosty sposób ilustrują proces ewolucji duchowej, której zwieńczeniem miała być epoka wielkiej duchowości. Narracja przebiega od lewego dolnego rogu na ukos do prawego górnego rogu. U dołu, w sferze mroku znajduje się depcząca węża Sofia Upadła, od której wzlatuje sylwetka łabędzia, symbol kobiecości, a także Sofii, zwanej również Wieczną Kobiecością (niem. ewig Weibliche), zmierzającą w stronę jeźdźca galopującego obok miasta na górze – Moskwy, gdzie połączą się pierwiastek męski i żeński. Na kolejnym szczycie znajduje się już tylko naga postać kobiety, w tym przypadku oznaczająca Sofię Niebiańską. Całość wieńczy trzecia góra, dopełnienie czasów, Niebieskie Jeruzalem.

Temat ziemskiej i niebieskiej Jerozolimy rozwinął artysta w kolejnych dziełach, cały czas przeobrażając schemat miasta na górze. Prawdopodobnie najwcześniejszym dziełem przedstawiającym ten motyw jest *Kompozycja 224 (Na bieli)*. Na filiację z ideą Królestwa Niebieskiego na ziemi wskazuje wielokrotnie powtarzany motyw Trzeciego Rzymu, a także połączenie dwóch miast na górze tęczą, tak jak czynili to artyści wczesnochrześcijańscy, umieszczając je na dwóch końcach łuku tęczowego prezbiterium. Zdecydowanie wyraźniej Kandinski zarysował tę ideę w akwareli *Kręgi*, gdzie zjednoczone Jerozolimy stanowią centralny motyw. Nadejściu nowego królestwa znów towarzyszy Sofia złączona w miłosnych objęciach ze swym oblubieńcem, umieszczona poniżej. Analogiczny schemat zawiera jeszcze akwarela o mylącym tytule *Szkic suprematystyczny*. Wyjątkowym, bo jedynym tego typu dziełem w twórczości Kandinskiego jest akwarela *Bez tytułu* z 1917 roku (il. 5), stanowiąca fuzję tematu Jerozolimy oraz Moskwy. Artysta uzyskał tak specyficzny efekt znów jedynie za pomocą kompozycji. Dwa przeciwległe położone miasta zostały związane łukiem tęczy oraz umieszczone nieco powyżej trzeciego, centralnego – Moskwy.

Aby obraz dokonującej się w obrazach Kandinskiego przemiany był możliwie pełny, należy przywołać także płótno *Dama z Moskwy*. Artysta nieprzypadkowo wybrał dla tego dzieła format kwadratu, ponieważ czynił tak tylko sporadycznie i tylko dla prac, które miały dla niego szczególne znaczenie. Niewątpliwie do takich należała *Dama z Moskwy*, gdyż tytułowa dama to matka Kandinskiego, rodowita moskwiczanka¹¹. Zastygła, pomnikowa poza określa

jej charakter. Z nielicznych, zachowanych w tekstach i listach wzmianek na temat matki wynika bowiem, że była osobą pozbawioną emocji, bardzo chłodną w obyciu. Opis ten doskonale pasuje także do jednego z wyobrażeń Sofii jako niedostępnej, platonicznej miłości mężczyzny, który za nią wzdycha, wiedząc, że uczucie nie zostanie odwzajemnione. Dlatego też Kandinski umieścił w jej dłoni różę. Ulica zbiega się pod nienaturalnym kątem, ponieważ artyście zależało na wpisaniu kompozycji w (mystyczny) trójkąt, formę oznaczającą dla niego ewolucję duchową.

Istotne w tym kontekście będzie przywołanie kolejnego nietypowego dzieła Kandinskiego – *Konkluzja* z 1926 roku, które składa się zasadniczo z dwóch elementów: trójkąta oraz okręgu. Ich rozmieszczenie odnosi się jednak wprost do układu kompozycyjnego ikony Przemienienia, a przecież właśnie o przemianę świata artysta walczył – o jak najszybsze nadejście królestwa niebieskiego na ziemi. Podobnie spaja wątki obraz *Ukrzyżowany Chrystus* z roku 1911, w którym Golgota oraz Moskwa stały się jednością. U podnóża krzyża tryumfuje jeździec, wiedząc już, że nadchodzi długo oczekiwany kres.

Choć wiadomo, że Kandinski szybko rozczarował się rewolucją bolszewicką, gdy dostrzegł, do czego doprowadziła, to jeszcze długo po 1917 roku nadal zdarzało mu się malować Moskwę jako Trzeci Rzym. Podobnie Niebieska Jerozolima nie opuszczała jego wyobraźni – pomimo że, jak sam pisał, atmosfera eschatologicznego napięcia w Rosji bardzo osłabła¹². Oba te wcielenia motywu wraz z biblijnymi górami: Synaj, Tabor oraz Golgotą nie były bowiem ani wyłączenie odzwierciedleniem ówczesnych nastrojów inteligencji, ani też nadzieją politycznej zmiany. Kandinski do samego końca wierzył, wbrew wszelkim racjonalnym argumentom, że epoka wielkiej duchowości jednak nadejdzie.

Bibliografia

- Aronov 2006 = Aronov Igor, *Kandinsky's Quest. A Study in the Artist's Personal Symbolism, 1866–1907*, New York 2006.
 Broda 1996 = Broda Marian, *Religijne prądy i myślowe metamorfozy idei szczególnej wolności Rosji*, „Acta Universitatis

11 Turczin (2005: 232).

12 Lindsay, Vergo (2004: 896).

Nicolai Copernici, *Studia Rosjoznawcze III – Nauki Humanistyczno-Społeczne* 1996, nr 310.

Kandinski 1918 = Кандинский Василий, *Ступени. Текст художника*, Москва 1918.

Lindsay, Vergo 1994 = Lindsay Kenneth C., Vergo Peter (red.), *Reminiscences, Kandinsky Complete Writings on Art*, New York 1994.

Ringbom 1966 = Ringbom Sixten, *Art in "The Epoch of Great Spiritual": Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting*, „Journal of the Warburg Courtland and Institutes” 1966, nr 29, s. 386–418.

Ringbom 1970 = Ringbom Sixten, *The Sounding Cosmos: A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, Abo 1970.

Romanowski 2013 = Romanowski Dymitr, *Trzeci Rzym. Rozwój rosyjskiej idei imperialnej*, Kraków 2013.

Turczin 2005 = Турчин Валерий, *Кандинский в России*, Москва 2005.

Washton Long 1980 = Washton Long Rose-Carol, *Kandinsky: The Development of an Abstract Style*, Oxford–New York 1980.

Weiss 1986 = Weiss Peg, *Kandinsky and "Old Russia": An Ethnographic Exploration*, „Syracuse Scholar Spring” 1986, nr 7/1.

Vasily Kandinsky – One Picture Painter

(summary)

Vasily Kandinsky was usually portrayed by art historians as a creator of abstract painting. In particular there's a lot of interest

in the so called munich period, in which he has made the very first “nonrepresentational” pictures. In the works describing the process of inventing abstraction, the influence of russian and german theosophical movement is always emphasized. So far only few scientists attempted to decode the extraordinarily complicated language of symbols, which has been constructed by artist from the beginnings of his creative work. By the use of seemingly disconnected motifs such as blue mountain, yellow mystical triangle, beautiful lady, couple of lovers, rider and many others, he envisioned a world undergoing continuous dynamic catastrophes, leading to the final transformation. He believed that this change will happen due to the emergence of the third kingdom (as in the historiosophical triad of epochs: Father, Son and Holy Spirit, invented by Joachim of Fiore, and promoted in Russia by Dmitry Merezhkovsky).

The repeating concept of “epoch of great spiritual” has been described not only by words, but also images. Its presence was distinguished by Sophia the World's Soul, initially by the character of beautiful lady and later nude woman. She has been always connected with mountain crowned by the castle, which meant beloved Moscow in Kandinskys symbolical dictionary. His home city survived in a Great Flood and it was not demolished by Apocalypse. Other, more metaphorical and lyrical depictions of Moscow are also present in Kandinskys works such as i.e. “Mother Moscow” as a woman (Kandinskys Mother). One can say, that depictions of Moscow the Third Rome and Celestial Jerusalem are some kind of bond, integrating the symbolical language and explaining the ever-repeating notion of castle on the top of a mountain.