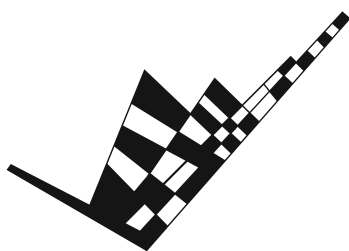


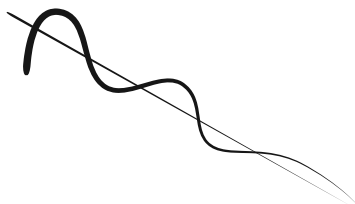
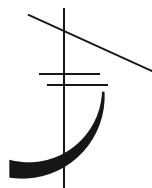
Полный —
курс лекций

ВАСИЛИЙ КАНДИНСКИЙ

О ДУХОВНОМ
В ИСКУССТВЕ



СТУПЕНИ.
ТЕКСТ ХУДОЖНИКА



ТОЧКА И ЛИНИЯ
НА ПЛОСКОСТИ



МОСКВА
2019

УДК 75.01
ББК 85.14
К19

Охраняется Законом РФ «Об авторском праве и смежных правах».
Воспроизведение книги любым способом, в целом или частично,
без разрешения правообладателей будет преследоваться
в судебном порядке.

Кандинский В.

К19 О духовном в искусстве. Ступени. Текст художника. Точка и линия на плоскости / Василий Кандинский; пер. с нем. Н.И. Дружковой. — Москва: Издательство АСТ, 2019. — 368 с. + [16] с.: ил. — *(Полный курс лекций)*.

ISBN 978-5-17-118159-8

Василий Кандинский — один из лидеров европейского авангарда XX века, но вместе с тем это подлинный классик, чье творчество определило пути развития европейского и отечественного искусства прошлого столетия. Практическая деятельность художника была неотделима от работы в области теории искусства: свои открытия в живописи он всегда стремился сформулировать и обосновать теоретически. Будучи широко образованным человеком, Кандинский обладал несомненным литературным даром. Он много рассуждал и писал об искусстве. Это обстоятельство дает возможность проследить сложение и эволюцию взглядов художника на искусство, проанализировать обоснование собственной художественной концепции, исходя из его собственных текстов по теории искусства.

В книгу включены важнейшие теоретические сочинения Кандинского: его центральная работа «О духовном в искусстве», «Точка и линия на плоскости», а также автобиографические записки «Ступени», в которых художник описывает стремления, побудившие его окончательно посвятить свою жизнь искусству. Наряду с этим в издание вошло несколько статей по педагогике искусства.

УДК 75.01
ББК 85.14

ISBN 978-5-17-118159-8

© Н.И. Дружкова, вступительная статья, перевод, 2019
© Оформление. ООО «Издательство АСТ», 2019

ТЕОРИЯ АБСТРАКТНОГО ИСКУССТВА В. КАНДИНСКОГО

Василий Кандинский — один из классиков искусства XX века. Его творчество во многом определило пути развития европейского и отечественного искусства прошлого столетия. Являясь одним из лидеров европейского авангарда, он много сделал для распространения передовых, прогрессивных идей своего времени. Его книгу «О духовном в искусстве» называли Евангелием нового искусства.

В продолжение всей жизни практическая деятельность художника была неотделима от работы в области теории искусства: свои открытия в живописи он всегда стремился сформулировать и обосновать теоретически. Кандинскому удалось создать стройную систему живописных первоэлементов (точка, линия, плоскость), их эмоциональной выразительности и композиционного применения. Художника интересовали общие законы развития искусства, он сознательно работал над новой методологией его изучения.

Будучи широко образованным человеком, Кандинский обладал несомненным литературным даром. Он много рассуждал и писал об искусстве. Это обстоятельство дает возможность проследить сложение и эволюцию взглядов художника на искусство, проанализировать обоснование собственной художественной концепции, исходя из его собственных текстов по теории искусства.

Творческое развитие художника, как оно представляется ему самому, было непосредственно связано с определенной эволюцией взглядов на взаимоотношения искус-

ства и природы, духовного и материального, искусства и науки, соотношения вопросов формы и содержания в произведении искусства. В конце 1913 года в Кельнской лекции Кандинский, как бы оглядываясь назад, выделяет три этапа своего творческого пути. «Период дилетантизма» — время пребывания и учебы на юридическом факультете Московского университета в России (до 1886 г.), «период после окончания школы» и «период осознанного применения живописных средств» — мюнхенское время (до 1914 г.), стадию его профессионального становления как художника. Первый из них он вспоминает как «смешанный эффект двух разных устремлений» — «неопределенного побуждения к творчеству» и «любви к природе». В автобиографических записках «Ступени» художник более подробно описывает эти стремления, побудившие его в результате предпринять решительный и ответственный шаг — отказавшись от научной карьеры, окончательно посвятить свою жизнь искусству:

«Уже в детские годы мне были знакомы мучительно-радостные часы внутреннего напряжения, часы внутренних сотрясений, неясного стремления, требующего повелительно чего-то еще неопределенного, днем сжимающего сердце и делающего дыхание поверхностным, наполняющего душу беспокойством, а ночью вводящего в мир фантастических снов, полных и ужаса и счастья. Помню, что рисование и позже живопись ставили меня вне времени и пространства и приводили к самозабвению»¹.

В этих словах можно усмотреть некую predeterminedность судьбы. Но понимание своего предназначения как художника приходит позднее. И в этом смысле сильные впечатления, полученные им от наблюдения природы и потрясшие душу еще в детстве, давали тот непреходящий импульс, который питал его творчество в продолжение всей жизни:

«... молчаливое кольцо кремлевской стены, а над нею, все превышая собою, подобно торжествующему крику

забывшего весь мир аллилуйя, белая, длинная, стройно-серьезная черта Ивана Великого. И на его длинной, в вечной тоске по небу напряженной, вытянутой шее — золотая глава купола, являющая собой, среди золотых, серебряных, пестрых звезд обступивших ее куполов, Солнце Москвы.

Написать этот час казалось мне в юности самым невозможным и самым высоким счастьем художника... Должны были пройти многие годы, прежде чем путем чувства и мысли я пришел к той простой разгадке, что цели (а потому и средства) природы и искусства существенно, органически и мирозаконно различны и одинаково велики, а, значит, и одинаково сильны.

Эта разгадка освободила меня и открыла мне новые миры. Все мертвое дрогнуло и затрепетало... — все открыло мне свой лик, свою внутреннюю сущность, тайную душу, которая чаще молчит, чем говорит. Так ожила для меня и каждая точка в покое и в движении (линия) и явила мне свою душу. Этого было достаточно, чтобы «понять» всем существом, всеми чувствами возможность и наличность искусства, называемого нынче в отличие от «предметного» — «абстрактным»¹.

Эта цитата обнаруживает очевидную последовательность творческого развития художника. Вначале было страстное желание передать «хор красок, врывающихся в душу», затем приходит осмысление необходимости и правомерности принципа подражания природе и уже потом — постижение самоценности каждого в отдельности взятого элемента живописи (точка, линия), а через них рождается предположение о возможном существовании беспредметного искусства.

Последовательность, обозначенная художником, наиболее точно определяет и сущность движения, поскольку обнаруживает взаимосвязь трех наиболее важных для него вопросов: природа — материальное или реальный мир, окружающая действительность, из которой художник чер-

¹ Там же. С. 12—15.

паает материал для творчества, где находит повод для вдохновения; элементы изображения — выявление и последующий анализ главных выразительных средств живописи; абстрактное искусство как открытие своего способа видения и создание собственного живописного языка, на обоснование которого и была, прежде всего, направлена его теория искусства.

В книге «О духовном в искусстве» (1911), центральной своей работе по теории искусства, своеобразным творческом манифесте, Кандинский писал, что искусство стоит выше природы, и что эта мысль в принципе не является чем-то новым. Он продолжает развивать эту тему и в книге «Точка и линия на плоскости» (1926), более конкретно рассматривая ее применительно к своей теории первоэлементов, связывая с основополагающим для него понятием внутреннего и внешнего, что дает ему основание говорить о существовании общего для природы и искусства закона «мировой композиции»:

«Природные законы композиции не дают художнику возможности внешнего подражания, в чем он нередко видит главную цель, но открывают возможность противопоставления этих самых законов искусству. В этих столь важных для абстрактного искусства вопросах мы уже сегодня открываем закон сопоставления и противопоставления, что лежит в основе двух принципов — принципа параллели и принципа контраста, как это показано при сопоставлении линий. Таким образом, обособленные и живущие самостоятельно законы обеих империй — искусства и природы — приведут, в конце концов, к пониманию общего закона мировой композиции и разъяснят их участие в более высокой синтетической системе — внешнего и внутреннего»¹.

Кандинский и позднее затрагивает эту проблему. В интервью 1937 года на вопрос — верно ли то, что абстрактное искусство не имеет ничего общего с природой, он отвечает:

«Нет! И еще раз нет. Абстрактное искусство сбрасывает оболочку с природных явлений, но не пренебрегает их законами. Позвольте мне это громкое слово — космическими законами. Искусство только тогда может быть «высоким», когда оно находится в прямой связи с космическими законами и им подчиняется. Эти законы чувствуются неосознанно. Они не столько внешне питают природу, сколько внутренне. Необходимо их не только увидеть, но быть способным их пережить. И в этом случае, если художник имеет внешнее и внутреннее зрение на природу, она одаривает его вдохновением»¹.

В лекциях в Баухаузе Кандинский также неоднократно повторяет, что искусство только тогда может достигнуть своей цели, когда оно опирается на законы природы. Поскольку оно родится из жизни, оно и должно подчиняться этим законам. Одним из таких законов, как он считал, является ритм. Дыхание человека, животного, растения, всякое человеческое творение участвует в единой космической пульсации, что и позволяет «искусству одновременно говорить языком человека и космоса».

Анализируя элементы живописного изображения, Кандинский призывает и на природу взглянуть с точки зрения составляющих её основных элементов, их конструкции. Утверждение, что закон «мировой композиции» есть общий корень искусства и природы, обнаруживающий взаимосвязь внешнего и внутреннего, является свидетельством его привязанности к натуре, к предмету — он настаивал не на уходе от природы, а на выявлении её внутренней сути путем абстрагирования от всего внешнего и второстепенного. Этому, в частности, был посвящен учебный курс Кандинского по аналитическому рисунку, который он вел в Баухаузе, представляющий собой результат его собственного практического опыта на пути к абстракции, преобразованного в учебный предмет. Ясным в этой связи оказывается, почему саму тему взаимоотношения искусства и природы он избирает в каче-

¹ *Kandinsky W. Essays über Kunst und Künstler. Stuttgart, 1955. S. 213.*

стве одной из основных тем для теоретических занятий со студентами, рассматривая на ее примере задачи, цели и смысл искусства в целом.

Из интервью 1937 года также следует, что в 30-е годы Кандинский уже иначе формулирует путь своего развития. Вначале было впечатление от красок и музыки, вследствие чего приходит понимание того, что музыка и цвет могут обладать равной силой звучания. Затем после первого посещения выставки французских импрессионистов приходит убеждение, в котором Кандинский утвердился в 1906 году, увидев в Париже ранние работы А. Матисса, что изображение предмета не так уж важно. К этому добавился новый взгляд на древнерусскую икону, от которой, по его словам, он «получил глаза» на абстрактное в живописи. И далее: «так я шел через «экспрессионизм» к абстрактной живописи — медленно, через бесконечное множество попыток, через отчаяние, надежду, открытия»¹.

В этой связи необходимо рассмотреть более подробно первый «дилетантский» период его творчества, поскольку с точки зрения развития он оказывается не менее важным, но менее изученным, чем последующий профессиональный мюнхенский период, которому посвящена большая часть литературы о Кандинском. Надо иметь в виду, что именно к раннему периоду относится становление его как личности, формируется своеобразный склад его характера, определенным способом мышления и мировосприятия, даже устанавливается некий уклад жизни, которому он остается верен в течение всей жизни. Так, для того чтобы лучше понять некоторые из теоретических установок художественной педагогики Кандинского, имеет смысл взглянуть на описанные им впечатления и переживания студенческой поры как бы в проекции.

«Лоэнгрэн же показался мне полным осуществлением моей сказочной Москвы, скрипки, глубокие басы, и прежде всего духовые инструменты, воплощали свою силу предвечернего часа, мысленно я видел все мои краски,

они стояли у меня перед глазами. Бешеные, почти безумные линии рисовались передо мной. Я не решался только сказать себе, что Вагнер музыкально написал «мой час». Но совершенно стало мне ясно, что искусство вообще обладает гораздо большей мощностью, чем мне представлялось, и что, с другой стороны, живопись способна проявить такие же силы, как музыка. И невозможность устремиться к отысканию этих сил была мне мучительна»¹.

Эти впечатления от музыки Вагнера не изглаживаются из памяти Кандинского долгие годы. Позднее в России, работая в Государственной академии художественных наук, стремясь к научной точности своих исследований, он выстраивает целую систему ассоциативного соответствия цветов звучанию разных инструментов. В книге «Точка и линия на плоскости» эти сравнения находят свое продолжение. Он обращает внимание на то, как точки по-разному могут воспроизводиться разными инструментами, а линии способны дать музыке наибольший запас выразительных средств, и что относительно времени и пространства они могут действовать в музыке точно так же, как и в живописи. В конспектах своих лекций в Баухаузе цель композиции в живописи Кандинский определяет, как «выражение всеобщей звучности» с необходимым «существованием в ней доминирующего звучания».

«И вот сразу увидел я первый раз картину. Мне казалось, что без каталога не догадаться, что это — стог сена. Эта неясность была мне неприятна: мне казалось, что художник не в праве 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 врезается в память и вдруг неожиданно встает перед глазами до мельчайших подробностей... Мне стало совершенно ясно — это не подозревавшаяся мною прежде, скрытая от меня дотоле, превзошедшая все мои мечты сила палитры. Живопись открывала сказочные силы и прелесть. Но глубоко под сознанием был одновре-

¹ Кандинский В. Ступени. С.19.

менно дискредитирован предмет как необходимый элемент картины. В общем же во мне образовалось впечатление, что частица Москвы-сказки все же уже живет на холсте»¹.

Можно предположить, что предчувствие возможного существования беспредметной живописи приходит к художнику еще до отъезда в Мюнхен. Но в Мюнхене, городе искусств, своеобразной колыбели теории «нового искусства», появление которого было подготовлено во многом благодаря работам К. Фидлера, А. Гильдебранта, В. Воррингера, Г. Вельфлина, живших и трудившихся в разное время в этом городе, Кандинскому удастся найти подходящую аргументацию и форму реализации своих идей, придать теоретическую завершенность своему искусству. Именно это он проделывает в своей первой книге «О духовном в искусстве», подытоживая и обобщая таким образом живописные поиски и эксперименты тех лет. Позднее в Баухаузе он воспользуется своим методом абстрактного формообразования как одним из методов обучения современных художников.

«Склонность к «скрытому», к «запрятанному» помогла мне уйти от вредной стороны народного искусства, которое мне впервые удалось увидеть в его естественной среде и на собственной почве во время моей поездки в Вологодскую губернию... В этих-то необыкновенных избах я и повстречался впервые с тем чудом, которое стало впоследствии одним из элементов моих работ. Тут я выучился не глядеть на картину со стороны, а самому *вращаться в картине*, в ней жить. С тех пор это чувство жило во мне бессознательно, хотя я и переживал его в московских церквах, а особенно в Успенском соборе и Василии Блаженном. По возвращении из этой поездки я стал определенно сознавать его при посещении русских живописных церквей, а позже и баварских и тирольских капелл»².

Эти переживания университетской поры представляются лучшим доказательством того, сколь важны

¹ Там же. С. 19.

² Там же. С. 28.

и дороги ему были его «русские корни». Возможно, расписывая русским народным орнаментом лестницу в Мурнау, он добивался ностальгически похожего впечатления. А, с другой стороны, это желание «введения зрителя в картину, чтобы он вращался в ней, самозабвенно в ней растворялся», и поиск выразительных средств для передачи этого зрительного впечатления проходят красной нитью через все творчество художника. Именно это стремление стало основой его рассуждения о дематериализации основной плоскости в книге «Точка и линия на плоскости». В качестве одного из примеров построения живописного пространства он использует этот образ и в своих теоретических и практических занятиях со студентами в курсе «Свободные живописные классы».

Следует затронуть еще один важный аспект творчества Кандинского, который особенно отчетливо проявляется в университетские годы. Именно в это время складывается своеобразное научное мировоззрение художника, вырабатывается навык научной теоретической работы и определяется научный метод его мышления — через анализ разнородного и огромного по своему охвату материала к обобщению и синтезу. В библиотеке в Мурнау сохранилось большое количество книг с его пометками на полях — поражает их количество и разнообразие, а также эрудиция и широта интересов художника, в том числе и научных. На некоторые из них Кандинский ссылается и в своей книге «О духовном в искусстве»¹.

Несомненно, что появлению этой книги предшествовала не только практическая, экспериментальная работа в живописи и не однажды увиденная выставка французских импрессионистов в Москве и полотна Матисса в Париже, но колоссальная по своему напряжению работа, связанная с поиском ответов на страстно занимавшие его вопросы. Он, как ученый-исследователь, шаг за шагом, тщательно отбирая необходимое, постепенно и неспешно выстраивает систему своих взглядов. И достоинством его теории

¹ См. подробнее: Ringbom S. The Sounding Cosmos. Abo. Finland, 1970. S. 50—56.

абстрактного искусства как раз и становится ее последовательность и аргументированность. Определяющим, на наш взгляд, представляется тот факт, что Кандинский теоретически, последовательно и научно аргументированно доказывает закономерность появления абстрактного искусства («О духовном в искусстве») и, выстраивая стройную систему первоэлементов, отстаивает право на его существование («Точка и линия на плоскости»).

Из этого вытекает и один из главных методов его обучения, о котором он пишет в статье «Художественная педагогика» (1926). Он придерживался мнения, что искусству невозможно ни научить, ни научиться, но можно научить и научиться логически мыслить — аналитически-синтетически. Поэтому каждому художнику необходимо сформировать свое собственное мировоззрение, что в свою очередь, неотделимо от умения черпать свои знания, привлекая разные источники, или иначе из умения «соединять разъединенное». Не обладая этим качеством, художник оказывается беспомощным и поэтому, какими бы виртуозными приемами мастерства он не владел, его искусство будет бессмысленным, оно будет, по его же словам «скорлупою без ореха».

Характерно, что именно научное открытие в области физики о разложении атома оказывает, с одной стороны, определенное влияние на окончательное решение оставить занятия наукой и посвятить себя живописи, а с другой — вызывает ощущение, что «материя исчезла». Это его собственное открытие становится впоследствии тем краеугольным камнем, который лежит в основе главного для Кандинского вопроса о духовном и материальном.

«Одна из самых важных преград на моем пути сама рушилась, благодаря чисто научному событию. Это было разложение атома. Оно отозвалось во мне подобно внезапному разрушению всего мира. ...Я бы не удивился, если бы камень поднялся в воздух и растворился в нем. Наука казалась мне уничтоженной: ее главнейшая основа была только заблуждением, ошибкой ученых, не строивших уверенной рукой камень за камнем при ясном свете божественное

здание, а в потемках наудачу и наощупь искавших истину, в слепоте своей принимая один предмет за другой»¹.

Это разочарование коснулось, конечно, не всей науки, а, прежде всего, позитивистской и опирающейся на нее политической экономии. Любопытным оказывается сам выбор Кандинским юридического факультета, который был не случайным для того времени. Известный русский религиозный философ Н. Бердяев писал о смене общественных приоритетов в России второй половины XIX века:

«Так, в 40-е годы на успех в любви мог рассчитывать лишь идеалист и романтик, в 60-е — лишь материалист и мыслящий реалист, в 70-е годы — народник, жертвующий собой для блага и освобождения народа, в 90-е — марксист»².

Известно, что отец Кандинского Василий Сильвестрович Кандинский, поддерживающий его во всех начинаниях и имевший на него большое влияние, увлекался идеями национально-освободительного движения — в 1862 году он специально ездил в Лондон для встречи с Герценом³. Возможно, поэтому Кандинский вполне мог бы повторить вслед за С. Булгаковым, его дальним родственником, а впоследствии известным философом и богословом, закончившим одновременно с ним юридический факультет Московского университета, что он попал на чуждый ему юридический факультет в известном смысле затем, чтобы «спасти отечество от царской тирании», а для этого надо было «посвятить себя социальным наукам, как каторжник к тачке, привязав себя к политической экономии». В этом смысле выбор Кандинского вполне типичен для его окружения и времени.

Но эта университетская среда, к которой он принадлежал, в то же самое время являлась и той средой, в которой постепенно в 1880—1890 годы вызревали и консолидировались предпосылки будущего культурного ренессанса начала XX века. Из этой среды вышло большинство его главных представителей — Н. Бердяев, С. Булгаков,

¹ Кандинский В. Ступени. С. 20.

² Бердяев Н. Самопознание. М., 1990. С. 129.

³ См.: Бараев В. Древо: декабристы и семейство Кандинских. М., 1991. С. 246.