

**ПОНЯТИЕ ОСНОВНОЙ ПЛОСКОСТИ В ТЕОРИИ И ПЕДАГОГИКЕ ИСКУССТВА
В. КАНДИНСКОГО
BASIC CONCEPT OF THE MAIN PLANE IN V. KANDINSKY'S THEORY AND
PEDAGOGY OF ART**

**Н.И. ДРУЖКОВА
N.I. DRUZHKOVA**

д.п.н., к. иск.н., старший научный сотрудник ФГНУ «Институт художественного образования» Российской академии образования

Doctor of Education, Ph.D., senior researcher Federal state scientific institution «Institute of art education» of Russian Academy of Education, Moscow

Ключевые слова: основная плоскость, первоэлементы изображения, формообразование, средства художественной выразительности, композиция, конструкция, цветоведение, анализ произведения абстрактной живописи.

Keywords: basic plane, the primary elements of the image forming, means of artistic expression, composition, design, chromatics, the analysis of abstract painting's works.

Аннотация. В статье раскрывается содержание понятия основной плоскости – одного из главных понятий теории и педагогики искусства В. Кандинского, являющегося крупнейшим художником XX века, лидером и теоретиком абстрактного искусства. Больше десяти лет жизни художника было отдано педагогической работе, в которой нашли выражения его представления о принципах современного формообразования, а также теория цветоведения и их роль в создании конструкции и композиции произведения. Приводится схема анализа основной плоскости, которой художник руководствовался в процессе своих занятий со студентами и которая также позволяет глубже раскрыть содержание его собственного искусства.

Abstract. The article reveals the basic concepts of the plane - one of the main concepts of the V. Kandinsky's theory and pedagogy of art, which is the largest artist of the twentieth century, the leader and theorist of abstract art. More than ten years of the artist's life has been given to teaching, in which it found expression of the modern forming's principles, and the theory of color science and their role in creating the design and composition of the work. The scheme of the main plane's analysis, which was guided by the artist during his sessions with students and which also lets deeper reveal the contents of his works.

Являясь крупнейшим художников XX века, одним из главных теоретиков абстрактного искусства, В. Кандинский более пятнадцати лет посвятил педагогической работе. Универсальность и состоятельность его теории проявилась в том, что она оказалась способной стать не только аргументацией его собственного искусства, но и «грамматикой цвета и формы» и быть использованной в качестве учебного пособия по современному формообразованию различными художественными школами Европы, Америки и Японии.

Одним из главных понятий теории искусства Кандинского являлось понятие «основная плоскость». Материал книги «Точка и линия на плоскости» позволяет раскрыть содержание этого понятия. Художник определяет ее следующим образом: «Под понятием *основная плоскость* подразумевается материальная плоскость, призванная вместить содержание произведения» [1]. И, хотя прежде всего обозначена материальная плоскость, характеризующая фактуру и технику исполнения произведения, основная плоскость в представлении художника рассматривается гораздо шире, а именно как основа для создания композиции. Поскольку только *через композицию в полной мере может быть передано содержание произведения*.

Характеризуя ОП, заметим: он обозначает начальное звучание еще нетронутой плоскости с точки зрения преобладающего действия ее вертикальных и горизонтальных границ, что напрямую связано с выбором художником того или иного формата, который определяет всю структуру произведения, а порой указывает путь к верному пониманию его главного замысла.

«Преобладание одной из пар, т.е. преобладание ширины или высоты ОП, соответственно, обуславливает и преобладание объективного звучания холода или тепла.

Таким образом, отдельные элементы с самого начала вводятся в более теплую или более холодную атмосферу. Этого положения, даже несмотря на появление в дальнейшем большого числа противоположных элементов, невозможно полностью избежать... Само собой разумеется, что это предоставляет *огромные возможности в распоряжение композиции*» [2].

К другим закономерностям построения на ОП Кандинский относит действие элементов в зависимости от расположения и места, которое они занимают относительно границ основной плоскости. Так, с «верхом» связано ощущение расслабленности, чувство легкости, свободы. «Низ» действует прямо противоположно: сгущение, тяжесть, стеснение; чем ближе к нижним границам основной плоскости, тем плотнее атмосфера, тем больше ограничивается свобода движения.

«Левая» сторона основной плоскости отчасти повторяет свойства «верха», а «правая» сторона – свойства «низа», с той лишь разницей, что чувства расслабленности, легкости, свободы в одном случае и чувства сгущенности, тяжести, стесненности в другом случае здесь не столь существенны. Но особую важность приобретает характер движения. Свободное, идущее изнутри движение (*Insfreigehen*) влево является «движением вдаль», поэтому формы, направляющие свои напряжения влево, выигрывают в интенсивности и скорости. Скованное движение, идущее вовнутрь (*Ingebundengehen*), вправо – «движение домой». Это движение связано с определенной усталостью, и целью его является достижение покоя.

В продолжении анализа основной плоскости, Кандинский затрагивает вопрос плоскости на основной плоскости, т. е. основных плоскостных форм и плоскостей, имеющих геометрическое происхождение. Прежде всего он выделял три основных плоскостных формы: круг, треугольник и квадрат – «естественные производные планомерно движущейся точки» или производные тупого, острого и прямого угла. *Круг всегда устойчив и неустойчив, главный его смысл в сосредоточенности, углубленности, концентрации. Треугольник* в отличие от круга, благодаря своим острым углам, *обладает высшей степенью устремленности. Квадрат всегда устойчив, уравновешен и хладнокровен* [2].

Своеобразными иллюстрациями этих положений могут служить схемы, помещенные в текст книги: сложная многоугольная плоскость, стимулирующая и сдерживающая ОП, сопротивления четырех сторон квадрата, диагональные оси плоскостей различных форматов и т.д. Именно эти схемы Кандинский показывал на занятиях со студентами в качестве наглядного пояснения своих принципов формообразования.

Из конспектов лекций Кандинского в Баухаузе также видно, что ряд его заданий был направлен на проработку основных видов плоскостей, на изучение действия пограничных сторон основной плоскости, действия элементов в зависимости от той части плоскости, на которой они расположены, т.е. его собственные теоретические установки активно применялись им в процессе обучения.

О своем переходе к формам абстрактного искусства Кандинский писал, что одним из его первых шагов на пути к созданию этого искусства было исключение третьего измерения и стремление сохранить «картину» как живопись на одной плоскости. Так, отказываясь от передачи внешней иллюзорности трехмерного пространства, он приобретает одно из качеств *дематериализованного* пространства [3]; неотъемлемое качество его собственного искусства – возможность говорить языком абстрактных форм о внутренних, вечно живых, духовных ценностях.

Если суммировать размышления Кандинского об основной плоскости, изложенные им в книге «Точка и линия на плоскости», то можно выстроить следующую схему анализа:

- 1) форма основной плоскости,
- 2) температура не тронутой еще основной плоскости в зависимости от формата,
- 3) расположение элементов по отношению к краям основной плоскости (степень

- сопротивления границ – верх, низ, право, лево),
- 4) расположение элементов по отношению к центру основной плоскости в зависимости от пересечения двух диагональных линий (направления напряжений – центральное, ацентральное, диагональное построения),
 - 5) формы элементов, расположенных на основной плоскости (преобладание геометрических или свободных форм) и их взаимоотношения,
 - 6) ощущение тяжести элементов и их соотношения,
 - 7) характер границ (прием «нахождения на границы»), наличие и значение черного контура),
 - 8) индивидуальное место каждой отдельно взятой формы на основной плоскости и в пространстве (ощущение дематериализации основной плоскости),
 - 9) роль и значение цвета в общей драматургии композиции.

Примерно этой последовательности он придерживался на занятиях со студентами по изучению основных свойств ОП. С другой стороны интересно будет согласно этой схеме проанализировать несколько собственных произведений художника. Это позволит глубже понять их содержание.

В композиции «Раскачивание» (1925, собрание Х. Берггруэна, Париж) вертикальный формат основной плоскости изначально создает «теплую атмосферу» и облегчает «разыгрывание» элементов вверх. Расположение форм на плоскости в отношении ее границ сдвинуто несколько влево вверх, что подчеркивается толстой черной горизонтальной линией, проходящей строго параллельно нижней стороне основной плоскости, определяющей нижнюю часть композиции, и черной, несколько более узкой вертикальной линией, проходящей параллельно правой стороне основной плоскости.

«Разыгрывание форм» осуществляется в диагональном направлении из правого нижнего угла к левому верхнему, что задается направлением двух крупных форм: геометрической формой в виде полукружия, проходящей под углом к нижней горизонтали, и треугольной формой в верхней левой части основной плоскости. Подобное диагональное построение еще больше облегчает верх и драматизирует «атмосферу» всей композиции. Легкость верха подчеркнута черным прямоугольником с проходящими по нему тремя вертикальными волнообразными линиями одного цвета. Прямоугольник вытянут вверх и соприкасается своими границами с левой и правой сторонами основной плоскости. Ему вторит прямоугольник меньшего размера и другого цвета, прямоугольник с проходящими по всей его плоскости тремя толстыми горизонтальными линиями и правой своей стороной прислоненный к правой пограничной линии основной плоскости.

Чередующиеся треугольники, прямоугольники, круги и полукружия, горизонтальные, вертикальные, диагональные и кривые линии, разнообразные – геометрической и свободной формы – разнонаправленные плоскости, приближенные и удаленные, связанные с основной плоскостью, зависящие и не зависящие друг от друга, раскачивающиеся как маятники или парящие в неограниченном пространстве, создают ощущение бесконечного многообразия форм, каждая из которых живет в своем ритме и по своим законам. При этом их объединяет единое пространство и они подчинены общему ритму. Всё это в конечном счете производит впечатление единого пульсирующего организма и может быть интерпретировано как изображение символов жизни каждого существа в отдельности и жизни мироздания в целом.

Проанализировав таким образом главные составляющие понятия «основной плоскости», которыми Кандинский оперирует по отношению к теории и педагогики искусства, необходимо в этой связи затронуть еще несколько проблем, не менее существенных для художника и также имеющих прямое отношение к содержанию произведения, передающееся через выразительные возможности основной плоскости. Это проблема цвета, проблема конструкции и композиции произведения.

О теории цвета позволяет судить материал книг «О духовном в искусстве», «Точка и линия на плоскости», а также учебный курс Кандинского в Баухаузе, изданный в 1978 году

французским исследователем его творчества Ф. Сером.

Уже детские воспоминания художника были связаны с ощущением не самих предметов, а их цвета. А само решение стать художником, по его словам, было продиктовано страстным желанием перенести на холст «хор красок, врывающихся в душу». В мюнхенское время Кандинский последовательно и планомерно занимается изучением этой проблемы. Причем основной круг его интересов в этой области оказывается связанным с общими тенденциями искусства. Это находит свое выражение в книге «О духовном в искусстве», где художник физическое воздействие цвета определяет как «поверхностное переживание цвета», а психологическое воздействие – как «способное вызывать душевную вибрацию»:

«Цвет является средством, которым можно непосредственно влиять на душу. Цвет – это клавиш; глаз – молоточек; душа – многострунный рояль» (4).

Кандинский пишет о возможности видеть цветные звуки и музыкально слышать краски. Исходя из собственного утверждения, что в распоряжении абстрактной композиции находятся два средства выражения – цвет и форма, художник рассматривает действие цвета с позиции температуры (тепло – холодно), движения (концентрическое и эксцентрическое), соответствия основных форм основным цветам. При этом отмечая, что эти его суждения являются результатом эмпирически-душевного переживания и не основаны на положениях «позитивных наук».

В ИНХУКе и ГАХН, получив возможность проведения конкретных исследовательских экспериментов, он уже непосредственно обращается к научному изучению действия цвета, привлекая для этого специалистов в области физики и психологии. Так проблема цвета становится приоритетной проблемой его научной работы.

Логично, что, оказавшись в Баухаузе, Кандинский стремится в практике учебного процесса использовать результаты своих научных исследований и тем самым придать обучению научный характер. Свидетельством тому служат многочисленные схемы, таблицы и диаграммы, сделанные им в Баухаузе и наглядно демонстрирующие различные свойства и качества цвета, а также частые ссылки на различные источники, в том числе и научные. И если для Иттена на занятиях по цветоведению главным являлся субъективно-психологический фактор (в полном объеме свое учение о цвете он разработал позднее), то для Кандинского главным была объективно-научная аргументация применения цвета как в живописи, так и в промышленном искусстве. И в этом смысле так глубоко и всесторонне проблемой цвета в Баухаузе не занимался никто, хотя и Иттен, и Клее придавали ей не меньшее значение, чем Кандинский.

На начальном этапе работы в Баухаузе его особенно интересует теория цвета: он ведет семинар и курс по цветоведению, занятия в мастерской монументальной живописи строит таким образом, что большую часть времени посвящает изучению действия цвета в пространстве. Но можно без преувеличения сказать, что все последующие курсы и семинары, которые он проводит в Баухаузе, так или иначе затрагивают эту проблему и если она не является для них определяющей, то входит в качестве одной из главных составляющих.

Так, в учебном плане курса Свободных живописных классов Кандинский придерживался следующей последовательности: начинал с учения о первоэлементах (точка, линия, основная плоскость), затем следовал курс, посвященный цвету и соотношению основных форм основным цветам, после чего значение формы и цвета разбиралось на материале конструкции отдельно взятого построения и композиции конкретного произведения искусства.

Конспекты лекции Кандинского в Баухаузе позволяют судить, из чего складываются его занятия, посвященные цвету, о тех проблемах, которые он в связи с этим затрагивает, а также о типичных заданиях курса. Суммируя этот материал, можно следующим образом представить себе практику его работы. Программа, как правило, включала две части:

I, Учение о цвете. Живописная ценность краски. Химическое, физическое и

психологическое действие различных цветов:

- 1) квалификация цветов,
- 2) генезис светового спектра,
- 3) холодные и теплые,
- 4) светлые и темные,
- 5) цветовые контрасты,
- 6) энергия, интенсивность цвета,
- 7) напряжение и направление цвета,
- 8) символика цветов,
- 9) ассоциативное восприятие цвета,
- 10) цвет и звук.

II. Учение о цвете и форме:

- 1) взаимосвязь изолированных основных цветов с соответствующими им первичными формами,
- 2) целесообразное построение цвета и формы – конструкция формы,
- 3) подчинение взаимосвязей обоих элементов задачам композиции произведения.

При этом можно констатировать, что Кандинский последовательно рассматривает эти различные свойства на примере девяти цветов: синего, желтого, красного, белого, черного, зеленого, серого, оранжевого, фиолетового; те же самые цвета он выделяет в регистре книги «Точка и линия на плоскости». Это отличало его, например, от Иттена, цветовой круг которого включал двенадцать цветов и который, идя по линии контрастов и противопоставлений, выделял семь и более контрастных цветовых пар, или Клее, интересы которого находились, прежде всего, в сфере смешанных цветов.

Свой обзор отдельных изолированных цветов Кандинский обычно начинал с синего и желтого. Для большей убедительности и образности он излагал теорию цвета Гёте, приводил ряд его сравнений (теплое-холодное, свет-тьень, сила-слабость, отталкивание-притягивание, близость-удаленность, активное-пассивное, плюс-минус-полярность и т. д.) и литературных ассоциаций, цитировал его сочинения.

Для иллюстраций своих положений Кандинский привлекал и другие источники, например ассоциативную теорию психолога Ф. Гальтона, известный доклад Х. Гельмгольца «Оптическое в живописи» (1902), теорию кинетической импатии Липпса, зачитывал статью Ф. Клюгера из журнала «Новые психологические исследования» (1932), неоднократно ссылался на книги В. Освальда «Гармония цветов» (1918) и «Цветовой круг» (1923) и т. д. Это дало основания американскому исследователю Кл. Полингу, подробно изучавшему архивные материалы, утверждать, что в своей теории цвета Кандинскому удалось «охватить, адаптировать и соединить воедино» огромный теоретический материал по этой проблеме, начиная «от Гёте и Рунге и кончая новыми современными теориями психологии восприятия и оккультными науками» [5].

Сам Кандинский определял свой собственный метод как оптико-психологический, «когда краска понята оптически и пережита психологически». Он писал: «Моя система базируется не на рефлексии цвета, а на красочных пигментах, на материальной субстанции краски... Мой порядок соответствует физическому – по силам, напряжениям и направлениям». Художник считал, что форма становится явной лишь посредством цвета, светотени, которая, в конечном счете, тоже цвет, и что цвета без формы в реальности быть не может, тогда он только воображаем. Если вспомнить в связи с этим его доклад в ГАХН «Основные элементы живописи» (1921): «...цвет должен быть изучаем, как он мыслится, как он наблюдается в природе и каким является в материале живописца», то становится очевидным, что в Баухаузе он продолжает свои изучения в этой области, расширяя, углубляя, и конкретизируя уже наработанный ранее материал.

Свидетельством того, насколько большое значение Кандинский придавал проблеме цвета, может служить его утверждение, что предпочтение одних цветов перед другими имеет глубокие корни: оно «способно информировать о философии нации». И изучением

этой проблемы, по его мнению, должны заняться новая наука об искусстве, а в дальнейшем международные институты искусств:

«Большей противоположности в ощущении цвета, чем черное и белое, наверное, быть не может. Мы употребляем эту противоположность для обозначения земли и неба. На этом основании можно определить глубинное и сразу узнаваемое родство обоих цветов - оба они являются молчанием. Причем на нашем примере особенно остро выступают различия внутреннего содержания, например между китайцами и европейцами. Мы, христиане, после тысячелетия христианства воспринимаем смерть как окончательное молчание, или, по моему определению, как «бесконечную дыру», а китайцы истолковывают молчание как преддверие нового языка, или, по моему определению, как «рождение» (6).

Таким образом, теория цвета Кандинского окончательно складывается в баухаузовский период. Она не только оказывается связанной с понятием «основная плоскость», но становится частью собственной педагогической системы художника, а в дальнейшем и всей педагогики Баухауза.

От проблемы цвета обратимся к проблеме не менее важной, но в меньшей степени разработанной Кандинским, – проблеме соотношения конструкции и композиции произведения.

В его теории искусства проблема конструкции имеет несколько аспектов. С одной стороны, он понимает конструкцию как составную часть композиции, т. е. не разводит два этих понятия. С другой стороны, проблема конструкции соприкасается с проблемой функционально-практического, или, если следовать его формулировке, «внешне-целесообразного».

В московский период своей научно-организационной деятельности Кандинский определял конструкцию как «способ внешне планомерного и закономерного сопоставления элементов в произведении», а композицию как «способ внутреннего построения живописного существа» или «конструктивно организованный основной замысел произведения». Позднее, в книге «Точка и линия на плоскости», эти понятия конкретизируются. Здесь Кандинский дает два определения композиции:

«Мое понятие «композиция» таково:

Композиция – это внутренне-целесообразное подчинение

- 1) отдельных элементов и
- 2) построений (конструкций) конкретной живописной цели».

«**Композиция** – это не что иное, как точно закономерная организация живых сил, которые заключены в элементах в виде напряжений».

Исходя из анализа «внутренних напряжений» предмета, Кандинский строит свой учебный курс аналитического рисунка. В контексте его творчества этот курс можно рассматривать как «систематизацию его долгой борьбы за абстрактную форму». Он стремится научить будущих художников ясному видению, учитывая законы равновесия, параллельных контрастов, логике построения предметов через анализ внутренних напряжений, т. е. используя свой собственный абстрактный метод, но он видел в этих упражнениях и практический выход на реальное конструирование предмета. Хотя его самого мало интересовала эта функциональная сторона: для него была важна не сама вещь, а скорее идея вещи, ее внутренний смысл.

В регистр понятий книги Кандинский выносит несколько понятий, характеризующих конструкцию: *центральная, ацентральная, эксцентрическая*, считая их основополагающими и дающими бесконечное число вариантов. Их выразительные возможности он поясняет на примере сравнения созидающего принципа в природе и искусстве:

«Скелеты животных в своем развитии до наивысшей известной сегодня формы – скелета человека представляют собой различные линейные конструкции. Их вариации не нуждаются в «красоте» и каждый раз поражают своим разнообразием. Самое

удивительное при этом – тот факт, что эти скачки от жирафа к кроту, от человека к рыбе, от слона к мышке являются не чем иным, как вариациями одной и той же темы, и что бесконечные возможности, в конце концов, исходят из одного принципа – концентрического построения» [7].

Так, если главным для конструктивистов являлась конструкция как принцип построения конкретной вещи, то главным понятием теории искусства Кандинского, безусловно, было понятие композиции.

«С самого начала уже одно слово **«композиция»** звучало для меня как молитва. Оно наполняло душу благоговением» [8], – писал Кандинский. В книге «Точка и линия на плоскости» он неоднократно подчеркивал, что конечной целью его теоретических исследований является учение о композиции, а все те средства художественной выразительности, которыми располагают первоэлементы, цвет, конструкция, в конечном счете являются выразительными средствами композиции, отдельными буквами ее языка. Но если, к примеру, в конструкции наиболее важным все-таки оказывается логика и расчет, то решающими факторами композиции должны стать внутренне целесообразный замысел произведения и интуитивное чувство гармонии.

В этом смысле понятно, почему Кандинский собирался написать книгу «О гармонии в живописи». В данном случае можно наблюдать определенную эволюцию его взглядов: после книги «Точка и линия на плоскости» следующим этапом его теоретических исследований должна была стать проблема композиции, которая позволила бы ему перешагнуть границы живописи и заняться искусством в целом.

Главным законом композиции для Кандинского являлся ритм. Благодаря его ощущению и должна была явиться гармония, зримо выраженная в композиции.

«Искусство не живет за пределами жизни, оно рождается от естественных импульсов, и его основной закон – ритм... В искусстве так же, как и в природе, всё связано в динамическом процессе, который находит свое завершение в гармонии. Дыхание человека, животного растения соответствуют дыханию космоса. Всё участвует в единой космической пульсации, позволяющей искусству одновременно говорить языком человека и космоса» [9].

Лишь такого рода абстрактная композиция, понимаемая Кандинским как формула мироздания, как синтез формальных элементов и духовной атмосферы, способна была передать всю сложность и многогранность бытия.

Сцена «Страшного суда» послужила Кандинскому поводом для написания «Композиции № 7» (1913, ГТГ, Москва). Он долго вынашивал замысел этой картины. Решение приходит не сразу. Художника занимает не столько сам сюжет этой сцены, сколько ее переживание, внутреннее состояние – смятенность чувств и хаос происходящего.

Преобладание свободных форм, чередование контрастных цветовых пятен создают впечатление единого вибрирующего пространства. Наиболее напряженной оказывается центральная его часть, являющаяся как бы своеобразной доминантой всей композиции. В центре расположен неровно окаймленный круг с черной серединой, усиливающей свое действие благодаря повторному окаймлению; от него в разные стороны расходятся разнообразной формы цветные пятна, организованные на плоскости в определенном ритмическом порядке: одно вторит другому. Формы сталкиваются друг с другом, накладываются одна на другую, пересекаются, одна перетекает в другую. Здесь художник в полной мере пользуется приемами «нахождения на границы» и «наслоения цветовых пятен». Это вносит оттенок повышенного драматизма, ощущения неподвластной человеку стихии и непредсказуемости.

«Композиция № 8» (1923, музей С.Гугенхайма, Нью-Йорк) является полной противоположностью. Здесь всё строго, соразмерно, взаимосвязано. Светлый фон создает ощущение парения, воздушности и необыкновенной легкости. Главной цветовой доминантой оказывается идеально ровный черный круг с фиолетовой серединой,

окаймленный красной дымкой, расположенный в верхнем левом углу основной плоскости. Медленно отделяясь от него, рождается новая форма – красный круг меньшего размера. Ему вторят расплывающиеся в разные стороны, той же идеально ровной геометрической формы круги разных цветов и размеров. Тяжелая форма верхней части слева уравновешена комплексом форм, состоящим из квадрата, круга и треугольника, расположенных в нижнем правом углу и находящихся в определенных взаимоотношениях друг с другом: если квадрат лишь едва касается круга, а треугольник своим острым углом заслоняет круг, то черная диагональ словно пронзает его насквозь.

Другие комплексы различных геометрических форм последовательно выстраиваются по направлению из верхнего правого угла в нижний левый, Это главным образом круги, прямоугольники, углы разной величины, треугольники, разной протяженности прямые линии, различных цветов и различной толщины.

Вытянутый формат позволяет свободно расположить формы в горизонтальном направлении. Два угла, прямой и острый, направленные своими вершинами в сторону верхней границы основной плоскости, оказываются па пути движущихся по диагонали форм, как бы сдерживая их. Острый розового цвета угол почти касается верхней стороны основной плоскости, из вершины голубого угла, напоминающего традиционные горки русских икон, вырастает диагональ, пересекающаяся двумя параллельно расположенными вертикальными и одной диагональной линиями, что вызывает определенную ассоциацию этой формы с крестом.

В сравнении двух этих композиций становится очевиден путь, пройденный и пережитый художником: через преодоления внутреннего хаоса, смятенности чувств – к упорядоченности, строгой ясности и гармонии.

В заключение хотелось бы сделать несколько выводов. В теории искусства Кандинского, которая стала не только основой его собственного искусства, но и своеобразной теоретической платформой педагогики искусства, понятие «основной плоскости» занимало одно из ключевых мест, поскольку напрямую было связано с передачей содержания произведения и его композицией. Неотъемлемой частью композиции в свою очередь являлась окончательно сложившаяся в период преподавания художника в Германии теория цветоведения, включившая в себя множество компонентов и соединившая воедино огромный материал, начиная от Гёте и Рунге и заканчивая новыми современными теориями психологии восприятия.

ЛИТЕРАТУРА

1. W. Kandinsky. Punkt und Linie zu Fläche: Beitrag zur Analyse der malerische Elemente. München, 1928. S. 109. Перевод Н. Дружковой. Далее – PL.
2. PL, S. 108.
3. Н.И. Дружкова. Кандинский в Баухаузе: теоретические основы художественно-педагогической деятельности. – М.: МГУП, 2006. с. 97.
4. В. Кандинский. О духовном в искусстве. – М.: 1992. с. 45.
5. С. Poling. Kandinsky-Unterricht am Bauhaus. Weigarten. 1982. S. 52.
6. PL, S.70–71.
7. PL, S.101.
8. В. Кандинский. Ступени. – М.: 1918. С.25.
9. W. Kandinsky. Cours du Bauhaus. Paris, 1970. P. 192.