

№ 3 2007 год

педагогика искусства

Дружкова Н.И.,

кандидат искусствоведения,
старший научный сотрудник ИХО РАО

Теоретические основы педагогики искусства В.Кандинского.

Жгучий интерес В. Кандинского к проблемам современности, его вера в возможности духовного обновления, характерное для него стремление обосновать и аргументировать теоретически свои открытия в живописи, послужившие своеобразной основой его первой книги «О духовном в искусстве», находят свое выражение и в другой его работе — книге «Точка и линия на плоскости», которая во многом становится теоретической основой его педагогики в Баухаузе. Об истории создания и о главном принципе этой книги он писал: «Возможно, будет небезынтересно заметить, что мысли, развитые в этой небольшой книге, являются органичным продолжением моей книги «О духовном в искусстве». Я должен двигаться в раз найденном направлении.

В начале первой мировой войны я провел два месяца в Гольдахе на озере и почти все время использовал исключительно для систематизации моих теоретических, часто еще неточных мыслей, и практического опыта. Так возник довольно большой материал.

Этот материал почти десять лет оставался нетронутым и вот недавно я получил возможность продолжить занятия, результатом чего и явилась эта книга. Намеренно узко поставленные вопросы зарождающейся науки об искусстве выходят за границы последовательного развития живописи и, в конечном счете, искусства в целом. Здесь я только пытаюсь поставить некоторый указатель пути — аналитический метод с учетом синтеза» (1, 7).

Василий Кандинский. 1925

И в предисловии ко второму изданию:

«Каждый год со времени выхода в свет первого издания этой книги может быть приравнен к десяти. Дальнейший прогресс аналитической и связанной с нею синтетической установки в теории и практике не только живописи, но и других искусств, и одновременно в «позитивных» и «духовных» науках подтвердили правильность принципа, который был использован в этой книге как основополагающий» (1, 8).

Известно о том, что материалом для книги «О духовном в искусстве» послужили его размышления «являющиеся результатом наблюдений и душевных переживаний, постепенно накапливающихся» в период с 1906 по 1912 годы, что В. Кандинский предполагал писать ее продолжение, самостоятельной частью которого должно было стать «Учение о гармонии в живописи». Но события развивались таким образом, что в действительности продолжением его теоретических раздумий стали статья в альманахе «Синий всадник» «К вопросу о форме», автобиографические записки «R u skblicke», программы ИНХУКа и ГАХН, а затем книга «Точка и линия на плоскости». И в этом можно усмотреть свою закономерность.

С одной стороны, и с этим, безусловно, были связаны чисто внешние причины — вынужденный спешный отъезд из Германии, который как бы нарушил естественный ход вещей и вырвал из привычной среды и атмосферы, активная научно-организационная деятельность в области художественной культуры в послереволюционной России. Но, с другой стороны, его теория искусства и раньше тяготела к широким научно-философским понятиям. И в этом смысле «Точка и линия» оказалась не просто очередным декларативным трактатом по современному искусству, но строгим по стилю изложения научно-экспериментальным исследованием выразительных средств и возможностей как графики и живописи, так и других искусств, с привлечением обширного и с этой точки зрения малоизученного материала природы и техники.

Свидетельство В. Кандинского о том, что он является профессором Баухауза в Дессау

Таким образом, сама жизнь, ее потребности заставили обратиться к другому предмету исследования и выбрать другой стиль изложения. И в этом В.Кандинский как бы последовал органичному для него принципу внутренней необходимости, когда художник должен выразить не только то, что присуще ему, но и то, что присуще времени и свойственно искусству вообще.

Метод же, избранный им как основополагающий, был не только методом его искусства или методом обучения, но методом любого научного исследования — от анализа отдельных частей и свойств явлений к сопоставлению, через выводы к широким обобщениям и нахождению синтеза. Воспользоваться этим методом он предлагает и при создании новой науки об искусстве, оценивая свою книгу как первый шаг на этом нелегком пути. Исходя из этого, он формулирует и определяет цель своего сочинения:

«Идеалом каждого исследования является:

- 1) педантичное расследование каждого взятого в отдельности явления - изолированно,
- 2) расследование противоположного влияния явлений друг на друга — сопоставление,
- 3) общие выводы, извлеченные из обоих предыдущих частей.

Цель моего сочинения распространяется только на две первые части.

Для третьей — материала недостаточно, и ни в коем случае не следует спешить.

В. Кандинский. Лирическое. Холст, масло. 94x130. 1911

Исследование должно проходить очень точно, педантично точно. Шаг за шагом надо пройти скучный путь, не упуская из виду ни малейшего изменения в характере, свойствах и действии отдельных элементов. Только этим путем микроскопического анализа наука об искусстве придет к всеобъемлющему синтезу, который, в конце концов, распространится далеко за пределы искусства в область «единства» «человеческого» и «Божественного».

Это вполне обозримая цель, которая, возможно, и не столь отдалена от сегодняшнего дня» (1, 15).

Тот путь скрупулезного анализа и последующего синтеза, который В. Кандинский считает необходимым пройти, чтобы, в конце концов, создать новую науку об искусстве, намечается им еще в мюнхенские времена, но возможность это реализовать он получает значительно позднее. И первый шаг в этом направлении ему удается сделать в России, в момент, когда рушились «старые стены», пересматривались прежние ориентиры, и само время требовало новых нестандартных

решений. Тогда, как он считает, в Москве в институте художественной культуры и Российской академии художественных наук были «предприняты попытки» чисто научной проверки художественных средств выражения одновременно как разных видов искусства, так и искусства в целом, проведены исследования по интегрирующим областям. Примеры подобного рода исследований В. Кандинский приводит в книге «Точка и линия на плоскости» — разработку проблемы времени в музыке, живописи, танце, а также эксперименты А. А. Шеншина по переводу музыкальных произведений в графические изображения.

В. Кандинский – член коллегии Отдела ИЗО Наркомпросса . Москва. 1918

Его собственные исследования в ИНХУКе и ГАХН, как мы знаем, касались вопросов интеграции искусств, изучения основных элементов живописи, параллельного действия цвета и звука, психологии восприятия и физики цвета. Он работал над созданием словаря терминов изобразительного искусства, понимая, что прежде, чем создать новую науку об искусстве необходимо проанализировать ее основы и разобраться в терминологии (работу над словарем он также упоминает в своей книге, сожалея о ее вероятной преждевременности).

В.Кандинский. Композиция VI I I . Холст, масло. 140x201. 1923

Для В. Кандинского невозможно было отрешиться от остро интересующих его как художника и теоретика проблем, к тому же здесь сказалась его давняя привитая ему еще в университетское время тяга к научному эксперименту и точности научного анализа, поэтому его деятельность в Баухаузе начинается с научного и теоретического обоснования главных педагогических идей института, и в первую очередь одного из центральных направлений, связанного с проблемами современного формообразования. В то же самое время В. Кандинский не расстается со своей мечтой создать новую науку об искусстве, но если раньше в его ведении был целый институт или целая секция академии, то сейчас он продолжает эту работу самостоятельно — пишет опросные листы, строит свои занятия со студентами таким образом, чтобы научить их элементарной логике анализа и развить способность «соединять разъединенное». И естественно, что возможность издать учебник расценивается им как способ выразить свои научные, теоретические и педагогические интенции. То, к чему он призывает студентов на лекции, он сам блестяще демонстрирует на примере анализа первоэлементов графики:

«В этом сочинении пойдет речь о двух основных элементах, которые являются началом любого произведения живописи, без которых это начало невозможно, и которые одновременно являются исчерпывающим материалом для самостоятельного вида живописи — графики.» (1, 14—15)

В. Кандинский. Малые миры. III . Цветная гравюра. 27,8x23. 1922

Расценивая это как начало, В. Кандинский в то же время определяет направление необходимых в дальнейшем исследований:

«Одной из важнейших задач зарождающейся сейчас науки об искусстве мог бы стать подробный анализ всей истории искусства разных времен и народов с точки зрения теории элементов, конструкций и композиций с одной стороны, а с другой — установление роста в области трех вопросов — путь, темп, необходимость обогащения художественных средств, вероятность скачкообразного развития, которое в истории искусства совершается по определенным линиям развития, возможно, волнообразным. Первая часть задачи — анализ граничит с задачами «позитивных наук». Вторая — вид развития — с задачами философии. Вместе они образуют узловую пункт закономерностей человеческого развития в целом» (1, 13).

В этой связи он выражает уверенность в возникновении со временем международных институтов искусств, которые займутся изучением подобных проблем:

«Тут и там возникает идея планомерно работающих институтов искусств, идея, которая неизбежно скоро будет воплощена в разных странах. Без преувеличения можно сказать, что наука об искусстве, поставленная на широкую основу, должна иметь интернациональный характер: это интересно, но, разумеется, недостаточно создать лишь европейскую теорию искусства.

В этом смысле важны не столько географические или другие внешние условия (во всяком случае, не только они одни), сколько различия во внутреннем содержании нации и в первую очередь в области искусства. Убедительный пример тому — черный траур у нас и белый траур у китайцев» (1, 70).

Но это широкая перспектива на будущее. Сейчас же в Баухаузе В.Кандинский стремится теоретическую и практическую части занятий подчинить той схеме последовательного изучения проблем, которые он определил для новой науки об искусстве — изучение свойств и изменения характера первоэлементов, построение с учетом их анализа конструкции, а затем композиции произведения. Важным в связи с этим он считает привлечение материала по истории искусства, разбор современных направлений в живописи, а также осмысление выразительных средств и возможностей других искусств, т. е. занятия строятся по линии анализа и синтеза.

Обложка книги В. Кандинского «Точка и линия на плоскости». 1926

Как мы видим, к работе над книгой «Точка и линия» В. Кандинский приступал дважды и закончил её в 1923 году, находясь в Баухаузе, что отчасти обусловило ее построение. По своей форме она напоминает учебник или справочник по теории живописи — каждый, даже самый небольшой раздел имеет свое оглавление, расположенное отдельно от основного текста и вынесенное на крайние части левой и правой страниц, что, безусловно, облегчает пользование и как бы структурирует мысль, позволяя проследить логику ее развития. Текст сопровождается значительный зрительный ряд, который представляет собой рисунки, схемы, таблицы, фотографии, многие из которых он показывал студентам на лекциях и семинарах. Кроме того, книга снабжена регистром, включающим перечень основных понятий, являющихся не только понятиями, которыми он оперирует в этой книге, но и главными понятиями его теории в целом: абстрактная форма, анализ, элементы, фактура, цвет, плоскость, построение (конструкция), контрасты, графическое выражение, звук, композиция, линия, история искусства, живопись, метод, точка, напряжение, природа, синтез, техника, время, верх, низ, повторение, числовое выражение, тяжесть, холод, тепло, драматическое, лирическое, назначение (цель) и т. д. Можно предположить, что из этих понятий и должен был складываться словарь терминов изобразительного искусства.

На основе этих понятий В. Кандинский выстраивает свою систему первоэлементов. К тому же и общая тенденция развития искусства вела к пересмотру средств выразительности художественного языка, инвентаризации и установлению простейших первооснов.

Точка в центре квадрата – самый простой и редкий случай местоположения точки

Можно допустить и то, что В. Кандинский в некотором смысле апеллировал к «Периодической системе химических элементов» Д. Менделеева, в 1869 году перевернувшей все представления в области химии и физики. Ведь В.Кандинский внимательно следил за открытиями в науке, а в книге

для анализа первоэлементов привлекается наряду с другим, материал геометрии, физики и химии, и даже высказывается предположение о возможности создания в дальнейшем, учтя результаты уже проделанного анализа, синтетической таблицы первоэлементов.

Одна большая точка, состоящая из множества маленьких

Понятие элемент В. Кандинский мог связывать не только с понятиями философии или науки, но непосредственно — с понятиями своего собственного абстрактного искусства — его занимает абстрактный элемент, который обладает живым внутренним напряжением. Поэтому термину «напряжение» он придает особое значение.

Характерно, что слово «вибрация», часто употребляемое в книге «О духовном в искусстве», почти совсем исчезает со страниц книги «Точка и линия на плоскости». Ему на смену приходит не менее часто встречающееся здесь «напряжение», обладающее более конкретным смыслом. Существует мнение, что «душевная вибрация» — понятие заимствованное В.Кандинским из теософии, тогда как «напряжение» — одно из основных понятий теории визуального восприятия мюнхенского психолога Т. Липпса, т. е. этот термин приходит к нему из психологии.

Важным является то, что напряжение невозможно рассчитать, интеллектуально вычислить, но его можно интуитивно почувствовать. И в этом смысле оно принадлежит сфере интуиции. Именно интуицию В. Кандинский настойчиво предлагал развивать своим ученикам в Баухаузе — умение прислушиваться к самому себе, доверять своему внутреннему чувству.

Взаимодействие точки и линии

Интуиция для него была основой созидющего процесса, «практической наукой», неотъемлемой частью его творческой формулы — «интуиция и расчет». В.Кандинский считал ее присутствие необходимым при исследованиях в области новой науки об искусстве:

«Исследования, которые должны стать основой новой науки — науки об искусстве, имеют две цели и берут свои начала в двух необходимостях:

- 1) необходимости знаний в целом, которая свободно вырастает из сверх или нецелесообразного стремления к знаниям: «чистой» науки, и
- 2) необходимости равновесия созидających сил, которые заключены в двух схематических частях интуиции и расчете: «практической» науки» (1, 14).

Свой анализ первоэлементов живописи В.Кандинский начинает с точки, ей он посвящает первую главу книги. За основу ее характеристики В.Кандинский берет геометрическое понятие, возможно, исходя из положения Германа фон Гельмгольца, утверждавшего, что оптически движущаяся точка производит линию, а движущаяся линия в свою очередь порождает плоскость. В.Кандинский сравнивает геометрическое и живописное понятия точки:

«Существует геометрическое обозначение точки через $O = \text{«origo»}$, что значит «начало» или происхождение. В данном случае геометрическое и живописное понятия совпадают» (1, 26).

Черные и белые точки и линии в качестве элементарно-цветовой ценности

В начале главы он дает следующее определение точки:

«Геометрическая точка — невидимое существо. Ее можно определить как нематериальное существо, так как в материальном смысле она равна нулю.

Но в этом нуле скрыты разнообразные «человеческие» свойства. В нашем представлении этому нулю, геометрической точке, присуща высшая степень краткости и сдержанности, к тому же говорящие. Таким образом, геометрическая точка в нашем представлении высшая и единственная связь молчания и слова» (1, 19).

Учебные работы по курсу В. Кандинского «Аналитический рисунок». 1924

Продолжая анализировать свойства точки, В. Кандинский рассматривает ее функциональное значение в письме и характеризует как знак остановки и молчания. Только в живописи, по его мнению, точка способна обрести полную свободу, начать «жить как самостоятельное существо», и ее подчинение здесь из «внешне целесообразного» переходит во «внутренне целесообразное».

Живописная точка возникает в результате первого соприкосновения инструмента с материальной плоскостью, а ее границы и размер определяют ее внешнюю форму. Напряжение неподвижной, замкнутой в себе точки всегда внутренне сжато и сконцентрировано, поэтому ее можно обозначить как наименьшую временную форму. Количественное увеличение точек на плоскости приводит к усилению их действия и возникновению ритма, являющегося одним из сильнейших средств художественной выразительности.

Учебные работы по курсу В. Кандинского «Аналитический рисунок». 1924

«Кроме того, так как точка здесь является сложным единством (размер + форма), то легко можно себе представить, какой взрыв звуков произойдет от все большего скопления точек на плоскости, а также разовьется в случае их идентичности и как распространится последующее развитие этого взрыва, если в дальнейшем точка окажется брошенной на плоскость различными и все более нарастающими несоответствиями размера и формы» (1, 32).

Последовательно рассматривая действие точки в природе, в скульптуре, архитектуре, танце, музыке, подробно разбирая способы ее возникновения в графике в соответствии с разными графическими техниками, В.Кандинский само понятие точки наполняет все большим смыслом, и оно приобретает всеохватывающий характер.

«Можно всю вселенную рассматривать как одну замкнутую в себе космическую композицию, которая в свою очередь состоит из все уменьшающихся, бесконечных, самостоятельных, также замкнутых в себе композиций, состоящих из все тех же точек. Причем точка возвращается здесь к своей первоначальной геометрической сущности» (1, 32—33).

Основные типы геометрической прямой

Нас в этой связи интересуют те принципы, с помощью которых В. Кандинский анализирует роль и значение точки как первоэлемента живописи, и которые могли бы в свою очередь быть использованы при анализе как его собственных произведений, так и любого живописного произведения. За основу мы возьмем схему, составленную нами и соответствующую последовательности анализа точки в первой главе книги «Точка и линия»:

- внешний вид точки, ее величина или размер, ее границы с учетом характера края (ровный, зубчатый и т. д.) и ее внешней формы (геометрическая, свободная).
- соотношение величины точки с величиной и формой основной плоскости и других элементов на

этой плоскости, расположение их границ по отношению друг к другу;

- количество точек на плоскости, их ритмическое чередование;
- положение точки или точек на плоскости (индивидуальное место каждой в зависимости от центра - центральное, ацентральное, свободное);
- расстояние в пространстве (удалена или приближена);
- соотношения цвета точки с цветом основной плоскости и других элементов на этой плоскости.

Ацентральные свободные прямые

Точка, круг, доминирующее цветовое пятно приобретают самодовлеющий смысл и становятся обязательной и неотъемлемой частью произведений В. Кандинского двадцатых годов. Он и сам в одном из писем этого времени писал В. Громанну, что «полюбил круг почти также, как раньше любил коня», поскольку находит в круге все больше и больше «внутренних возможностей». Наиболее характерной в этом смысле является его композиция «Несколько кругов» (1926, музей Соломона Р. Гуггенхайма, Нью-Йорк). Она предельно лаконична и строится исключительно на выразительности точек и кругов. Ее, с одной стороны, можно рассматривать как своеобразную диаграмму выразительных возможностей точки и в этом смысле можно было бы демонстрировать студентам в аудитории, но, с другой стороны, она как любое целостное и законченное произведение В. Кандинского несет в себе глубинный философский смысл.

Свободно-волнообразная кривая линия

Нахождение наиболее важной точки, вскрывающей главное идейно-смысловое содержание и являющейся ключом композиционного решения могло бы помочь глубже понять задачи и цели любого произведения. Поэтому анализ роли и значения основных композиционных точек допустим, на наш взгляд, и по отношению к предметной живописи. Подтверждением этого могут служить слова В. Кандинского: «Когда острый угол треугольника касается круга, эффект не менее значительный, чем у Микеланджело, когда палец Бога касается пальца Адама» (2, 151). Точечный анализ В. Кандинский предлагал проделывать и своим студентам. В архиве Баухауза сохранилось несколько учебных работ с точечными схемами линейных построений. Одним из главных упражнений на занятиях аналитическим рисунком являлось задание по анализу распределения главных точек, организующих вначале конструкцию отдельного предмета, а затем и весь натюрморт в целом. От точечного анализа В. Кандинский логично переходил к линейному, одно следовало за другим или вытекало из другого. В этом смысле, если целью заданий И. Иттена на занятиях по анализу живописи старых мастеров было нахождение ритмических соотношений, то на занятиях В. Кандинского это сводилось к точечно-линейному анализу композиции.

Силы сопротивления основных сторон квадрата. Распределение тяжести

Вторая глава книги посвящена анализу линии как первоэлемента живописи. Если точка означает для В. Кандинского покой, то линия — внутренне движимое напряжение.

«Геометрическая линия — невидимое существо. Она — след движущейся точки, ее производная, возникающая из движения в результате уничтожения высшего, замкнутого в себе спокойствия точки. Здесь совершается прыжок из статического состояния в динамическое» (1, 51).

В регистре основных понятий В. Кандинский выделяет следующие понятия, характеризующие линию, — виды линий: прямые, вертикальные, горизонтальные, диагональные, угловые, кривые, свободные, сложные, волнообразные; комплекс линий, их границы и температура. В тексте он наряду с обозначенными употребляет понятия ломаных, комбинированных линий, а также вводит такие понятия, как длина (время), толщина, лирическое — драматическое, величина углов

(прямой, острый, тупой), цвет, звучание, ритм, способность линий образовывать различные формы и плоскости; рассматривает возможности линейного перевода произведений других видов искусств, проблему рисуночной (графической) и живописной формы, соотношения основных форм и основных цветов.

Идущие из центра напряжения

Разбирая происхождение разного вида линий, В. Кандинский пишет: «Приходящие извне силы, превращающие точку в линию, могут быть очень различны. Разнообразие этих линий зависит от числа этих сил и от их комбинаций.

В конце концов, все линейные формы можно свести к двум случаям применения этих сил: применение одной силы, применение двух сил:

- а) одноразовое или многократное попеременное действие обеих сил;
- б) одновременное действие обеих сил»(1, 51).

В результате действия одной силы возникают прямые линии, которые в свою очередь делятся на три основных вида: вертикальные, горизонтальные и диагональные. Все остальные случаи прямых линий он рассматривает как «в большей или меньшей степени отклонения от диагоналей». Для характеристики прямых линий он пользуется понятиями направления и напряжения, уточняя при этом то, что он понимает под напряжением:

«Почти всюду употребляемое понятие «движение» я заменяю «напряжением». Привычное понятие неточно и поэтому направляет по неправильному пути и может привести в дальнейшем к терминологической путанице. «Напряжение» — это внутренняя сила, живущая в элементе, которая обозначает лишь часть создающегося «движения». Вторая часть — «направление» также определяется движением. Элементы живописи — это реальные результаты движения, выраженные в виде: напряжения и направления.

Это разъединение является основой отличия одного элемента от другого. Возьмем точку и линию. Точка несет в себе только напряжение и не может иметь направления, тогда как линия имеет и напряжение и направление. Если, например, прямую характеризовало бы только напряжение, то невозможно было бы отличить горизонтали от вертикали. То же самое в полной мере применимо и к анализу цвета, так как некоторые цвета различаются направлением напряжений» (1, 51—52).

продолжая свой анализ прямых линий, В.Кандинский характеризует их с позиции температуры, обозначая горизонталь как «самую малую форму бесконечной холодной возможности движения», вертикаль как «самую малую форму бесконечной теплой возможности движения, а диагональ как самую малую форму бесконечной холодно-теплой возможности движения» и с позиции цвета, проводя параллели между горизонталью и черным цветом, вертикалью и белым цветом, диагональю и красным цветом (серым или зеленым), свободными линиями и желтым и синим цветами. Для более наглядной демонстрации этого сходства В. Кандинский выстраивает целую таблицу соответствия рисуночных и живописных форм, прямых линий и первичных цветов. Возможно, это была одна из таблиц, которые он показывал на лекциях и из которых в дальнейшем намеревался создать сводную синтетическую таблицу первоэлементов живописи. Вообще в тексте В.Кандинский приводит несколько таблиц такого рода: таблицу соответствия между ломаными линиями=величинами углов (острый, прямой, тупой), основными формами (треугольник, квадрат, круг) и основными цветами (желтый, красный, синий); таблицу прямых линий и их цвета по отношению к температуре и свету; таблицу плоскостей и их составляющих (когда составляющие треугольник горизонталь - черная=синяя, диагональ — красная в сумме дают третий основной цвет - желтый и т. д.); таблицу трех пар изначально противоположных элементов линий, плоскостей и цвета (прямая-ломаная, треугольник- круг, желтый-синий).

Интерес В.Кандинского к составлению подобного рода таблиц можно было наблюдать и раньше — таблицы противоположных цветовых пар с позиции их температуры, света и движения в книге «О духовном в искусстве» или таблицы, которые он разрабатывал в ГАХН — противоположности основных и производных цветов, параллельности цвета и звука. В книге «Точка и линия» В. Кандинский как бы в продолжение этой схемы характеризует высоту звучания различных музыкальных инструментов с позиции ширины, толщины линии «...очень тонкая линия у скрипки, флейты, флейты-пикколо и более толстая — у альты, кларнета, и еще более широкой линии добиваются низкие инструменты, до самых низких звуков контрабаса и трубы», называет орган «типично линейным инструментом», а рояль — «типично точечным» и т. д. С одной стороны, это может говорить о непреходящем стремлении к систематизации результатов своих практических и теоретических исследований и наблюдений, с другой же стороны, как в данном случае, это является свидетельством того, что В. Кандинский не только не отходит от проблем, живо его занимавших, но продолжает активно разрабатывать их и в Баухаузе, чему в определенной мере способствует теперь уже и его педагогическая практика, позволяющая опробовать результаты его научных и теоретических экспериментов.

Последовательно анализируя разные свойства линий, В. Кандинский обращается к их психологическому воздействию. Так он считает, что множество прямых являются лирическими, что объясняется воздействием отдельных внешних сил. Драматическое же несет в себе кроме звука передвижения, еще и звук столкновения, для чего необходимо как минимум две силы, которые действуют или сменяя друг друга, или взаимодействуя одновременно. Ясно, что второй процесс будет более бурным и от этого более горячим. Драматизация растет соответственно до тех пор, пока, в конце концов, не возникнут чисто драматические линии.

«Таким образом, царство линий заключает в себе полное выражение звуков: от холодно лирических в начале до горячо драматических в конце» (1, 62).

В. Кандинский считает, что в результате чередующегося действия двух сил появляются ломаная или угловая линия, а в результате одновременного действия двух сил — кривая линия. Прямая, ломаная и кривая линии у него вызывают ассоциации с тремя фазами жизни - «рождение», «молодость» и «зрелость», а три угла ломаной линии олицетворяют: прямой — «холодность и господство», острый — «остроту и высшую активность», тупой — «беспомощность», «слабость» и «пассивность».

Третий вид линий В. Кандинский определяет как комбинированные линии. Они являются производными первых двух видов линий, т. е. прямых, ломаных и кривых, и делятся в свою очередь на геометрические и свободные.

Одним из видов кривой линии он считает волнообразную линию. Она может состоять из геометрических частей круга, из свободных частей и из комбинаций тех и других и таким образом обеспечивает все формы кривых линий, которые, по его мнению, определяются различно направленными давлениями внутренних и внешних сил.

Одновременные комбинации разного вида линий приводят к следующим последствиям:

- 1) к комбинации активных и пассивных давлений;
- 2) к участию звука направлений.

К этим двум факторам звучания может присоединиться

- 3) сама энергия линий и т. д.» (1, 83).

В целом подобные линейные комплексы могут становиться мощным средством композиции, существенным в данном случае является их ритмическое чередование и взаимодействие. Значительный материал, наглядно демонстрирующий выразительные возможности линий, способы их образования, всевозможные комбинации и т. д. представлен в качестве приложения в

книге «Точка и линия». Так как В. Кандинский свои теоретические и практические занятия со студентами сопровождал, как правило, показом разного рода таблиц, различных схем, а иногда и фотографий, можно утверждать, что именно эти таблицы он использовал на занятиях, и наибольшее число наглядного материала было посвящено как раз разделу линия.

В архиве-Баухауз сохранилось несколько учебных работ по курсу свободных живописных классов В. Кандинского (402, из папки «Квадрат», 1930). Направленных на проработку сочетаний разного вида линий: комбинированная линия, состоящая из двух частей ломаной и кривой в сочетании с различно направленными диагоналями и точкой, сочетание доминирующей волнообразной кривой, угловых линий и горизонтальной прямой и т. д.

В итоге анализ выразительных средств и возможностей линий В. Кандинский строит приблизительно по следующей схеме:

- 1) вид линии, способ ее возникновения (прямые, ломаные, кривые, комбинированные);
- 2) напряжение линии, направление ее движения;
- 3) ширина или толщина линии, ее границы и характер ее края;
- 4) количество линий на плоскости, их ритмическое чередование;
- 5) температура линии, исходя из того, что вертикаль — теплая, а горизонталь — холодная;
- 6) характер линии (лирический или драматический);
- 7) длина линии (протяженность во времени);
- 8) положение на плоскости в зависимости от центра и границ основной плоскости;
- 9) соотношение с границами других элементов на основной плоскости;
- 10) соотношение цветов линий, основной плоскости и других элементов на плоскости.

Но вернемся к книге «Точка и линия на плоскости». В ее третьей, заключительной главе В. Кандинский обращается к анализу плоскости.

В начале он, как и в предыдущих главах, дает определение понятия плоскости, причем не просто плоскости, а основной плоскости:

«Под понятием основная плоскость подразумевается материальная плоскость, призванная вместить содержание произведения. Здесь она будет обозначена сокращением ОП» (1, 109).

Учебные работы по курсу В. Кандинского на соответствие цвета величине углов

Хотя основной плоскостью В. Кандинский прежде всего называет материальную плоскость, при этом речь идет, конечно, не только о материальной плоскости. Вообще проблему плоскости картины он непосредственно связывает с проблемой композиции, считая что только композиция может в полной мере выразить содержание произведения.

Рассматривая выразительный потенциал материальной плоскости, В. Кандинский указывает на важность самого используемого материала в качестве основы картины и на инструменты работы, т. е. в данном случае на важность выбора техники исполнения, которую обуславливают задачи и цели произведения и которая поэтому не может сама быть целью, а является лишь «средством к цели».

«ОП — материальна, она является результатом чисто материального производства. При ее изготовлении могут применяться различные по своей фактуре материалы с гладкой, шероховатой, зернистой, игольчатой, блестящей, матовой... поверхностью, оказывающей внутреннее воздействие на ОП:

- 1) изолируя ее или
- 2) особенно акцентируя ее связь с элементами» (1, 137).

Не ограничиваясь только вопросом материала и фактуры, В. Кандинский идет дальше. Главной функцией основной плоскости он считает возможность выразить содержание произведения, и в

этом смысле основная плоскость, по его мнению, дает полную свободу выражения творческих замыслов художника. В. Кандинский одушевляет основную плоскость, называя ее вслед за точкой и линией живым существом, а художника представляет создателем этого нового существа, в большей или меньшей степени осознающим и чувствующим свою ответственность перед ним. «Схематическая ОП ограничена двумя горизонтальными и двумя вертикальными линиями, в результате чего она в пределах своего окружения выступает как самостоятельное существо» (1, 109).

«Каждый художник иногда даже неосознанно ощущает “дыхание” еще нетронутой основной плоскости и более или менее осознанно чувствует ответственность по отношению к этому существу... Художник “оплодотворяет” это существо и знает, как послушно и осласливлено оно вмещает в себя соответствующие элементы в соответствующем порядке. Этот примитивный, но все же живой организм превращается благодаря правильному обращению в новый живой организм, который не является больше примитивным, а проявляет все качества развитого организма» (1, 110).

В связи с этим он и рассматривает основную плоскость как данность для вкладывания определенного высшего смысла, которая в свою очередь подчиняется своим собственным объективным законам, знание которых необходимо каждому художнику.

Так, продолжая характеризовать основную плоскость, он обозначает начальное звучание еще нетронутой основной плоскости с точки зрения преобладающего действия ее вертикальных или горизонтальных границ, т.е. с позиции выбора определенного формата, который, как известно, связан со всей внутренней структурой произведения, а иногда даже указывает правильный путь к пониманию его главного замысла.

«После того, как была дана характеристика вертикалям и горизонталям должно само по себе стать ясным основное звучание ОП: два элемента холодного спокойствия и два элемента теплого спокойствия являются двойными звуками покоя, который и определяет спокойно=объективное звучание ОП.

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, бывает невозможно полностью избежать — факт, который не следует забывать. Само собой разумеется, что это предоставляет огромные возможности в распоряжение композиции. Например, накопление активных, устремленных вверх напряжений на холодной ОП (горизонтального формата) будет всегда в большей или меньшей степени «драматизировать» эти напряжения, так как препятствие в данном случае имеет особую силу. Такое вынужденное препятствие границ может приводить к неприятным, а иногда даже невыносимым ощущениям» (1, 109).

К другим закономерностям построения на основной плоскости В. Кандинский относит действие элементов в зависимости от расположения и места, которое они занимают относительно границ основной плоскости. С верхом у него ассоциируется ощущение расслабленности, чувство легкости, свободы — чем ближе к верхней границе ОП, тем более разрозненными кажутся отдельные мельчайшие плоскости. Здесь они и сами теряют в весе. С другой стороны, каждая более тяжелая форма кажется еще более тяжелой, находясь на этой верхней части ОП. «Нота тяжести» приобретает более сильное звучание, «свобода» производит впечатление легчайшего «движения», поэтому здесь не сложно инсценировать напряжение. Препятствия сокращены до минимума. «Низ» действует прямо противоположно — сгущение, тяжесть, стесненность, чем

ближе к нижним границам ОП, тем плотнее атмосфера, тем больше ограничивается свобода движения. Формы утрачивают свой вес, нота тяжести ослабевает, торможение достигает здесь своего максимума.

Левая сторона ОП отчасти повторяет свойства «верха», а правая сторона — свойства «низа» с той лишь разницей, что чувства расслабленности, легкости и свободы, в одном случае, или сгущения, тяжести и стесненности, в другом случае, здесь не столь существенны. Но особую важность приобретает характер движения. Свободное, идущее изнутри движение (Insfreigehen) влево является «движением в даль», поэтому формы, направляющие свои напряжения влево «выигрывают в интенсивности и быстроте». «Скованное движение, идущее вовнутрь (Insgebundengehen) вправо — движение домой». Это движение связано с определенной усталостью, и целью его является достижение покоя. Таким образом, чем ближе к правой стороне, тем слабее и замедленнее движение, тем менее значительно напряжение. Верху, низу, левой и правой сторонам ОП он дает определения неба, земли, дали и дома.

И еще важный эффект, на который указывает В. Кандинский. Это — эффект удаленности элементов от границ и центра основной плоскости, образующейся в результате пересечения двух диагоналей и обладающей качеством наибольшей нейтральности, «равнодушия». Так, к примеру, простая прямая линия может быть приближена к границе ОП, что придаст ей определенное выражение усиливающегося напряжения или она может примкнуть к границе и тут же лишиться своего напряжения. Иначе: при приближении к границе ОП напряжение формы усиливается до тех пор, пока в момент соприкосновения с границей оно внезапно не исчезает. Таким образом, чем дальше форма находится от границы ОП, тем меньше ее напряжение или «близко лежащие к границам ОП формы усиливают «драматический» характер звучания конструкции и, напротив, далеко лежащие от границы ОП формы, группирующиеся вокруг центра, придают конструкции более «лирическое» звучание».

Подобный анализ напряжений, содержащихся в каждой определенной форме ОП и напряжений, образующих форму отдельных элементов на этой ОП В. Кандинский считал своеобразным ключом к пониманию выразительных возможностей основной плоскости, а также смысла конструкции и композиции произведения.

Продолжая анализ основной плоскости, В.Кандинский затрагивает вопрос плоскости на плоскости, т. е. основных форм плоскостей и плоскостей, имеющих геометрическое или свободное происхождение. Как мы знаем, он выделяет три основные плоскостные формы — круг, треугольник и квадрат — «естественные производные планомерно движущейся точки» или производные тупого, острого и прямого углов. Круг всегда устойчив и неустойчив, главный его внутренний смысл в сосредоточенности, углубленности, концентрации. Треугольник в отличие от круга благодаря своим острым углам обладает высшей степенью устремленности. Квадрат — всегда устойчив, уравновешен и хладнокровен.

Последующие вариации разного вида плоскостей осуществляются благодаря применению тупых и острых углов. Величина углов может все больше и больше увеличиваться, а углы становятся все более тупыми, до тех пор пока они, в конце концов, полностью не исчезнут и плоскость не станет кругом. Через равномерно сплюснутый круг, в результате которого получается овал, идет образование свободных плоскостей, противоположных геометрическим, количество и выразительные возможности которых никогда не могут быть полностью исчерпаны.

Своеобразными иллюстрациями этих положений являются схемы, помещенные в текст третьей главы книги — сложной многоугольной плоскости (рис. 100), стимулирующей и сдерживающей ОП (рис. 99), сопротивления четырех сторон квадрата (рис. 77), внешнего и внутреннего выражения квадрата (рис. 78,79), диагональных осей плоскостей различных форматов (рис. 80), «гармоничных» и «дисгармоничных» диагоналей (рис. 83, 84), комплекса диагонали, проходящей

по центру и ацентральных горизонтальных и вертикальных линий (рис. 97) и т. д. Вероятно, эти схемы также использовались В. Кандинским на занятиях со студентами.

Из конспектов лекций В. Кандинского в Баухаузе можно видеть, что ряд его заданий был направлен на проработку основных видов плоскостей, на изучение действия пограничных сторон плоскости, действия элементов в зависимости от той части основной плоскости, на которой они расположены, т. е. его теоретические установки активно применялись им в процессе обучения. И ещё хотелось бы коснуться одной проблемы творчества В. Кандинского, основания для рассуждения о которой дают разнообразные свойства и качества основной плоскости. Это способность плоскости утрачивать материальную основу изображения или её дематериализация. Он пишет о выразительных возможностях материальной и дематериализованной плоскостей: «... все уже упоминавшиеся способы изготовления ОП со всеми их внутренними последствиями могут служить не только построению материальной плоскости, но и ее оптическому уничтожению. Устойчивое (материальное) расположение элементов на твердой, более или менее жесткой и видимой ОП, с одной стороны, и находящееся в противоречии с этим, «парение» материально невесомых элементов в каком-то неопределенном (нематериальном) пространстве, с другой стороны, есть в корне противоположные явления — антиподы. Общематериалистическая точка зрения, которая, разумеется, распространяется также и на явления искусства, имела в качестве естественно-органичного следствия исключительное уважение к плоскости со всеми вытекающими из этого последствиями. Этой односторонности искусство обязано постоянным интересом к ремеслу, к техническим знаниям и особенно к основательной проверке «материала» в целом... Но эти знания необходимы не только для материального изготовления ОП, но и для дематериализации в соединении с элементами, т. е. на пути от внешнего к внутреннему» (1, 138—139).

«Ощущение парения» В. Кандинский связывал не только со способностью кроме внешнего чувствовать и внутреннее, но с проблемой восприятия или общей подготовленности зрителя: «...если глаз недостаточно развит (что обусловлено психологически) для восприятия глубины, то он будет не в состоянии освободиться от материальной плоскости для восприятия недифференцируемого пространства. Правильно тренированный глаз должен быть способен частично видеть необходимую для произведения плоскость как таковую, а частично, если она принимает форму пространства, ее не замечать. Даже простое сочетание линий, в конце концов, можно рассматривать двояко — или как одно целое с ОП, или как свободно расположенное в пространстве» (1, 139).

О себе В. Кандинский писал, что одним из его первых шагов в сторону создания абстрактного искусства было исключение третьего измерения и стремление сохранить «картину», как живопись на одной плоскости. Так отказываясь от передачи внешней иллюзорности трехмерного пространства, он приобретал одно из качеств дематериализованного пространства, неотъемлемое качество его собственного искусства — возможность языком абстрактных форм вести разговор о внутренних, духовных ценностях.

В итоге обсуждения анализа выразительных средств основной плоскости, сделанного В. Кандинским в книге «Точка и линия на плоскости», мы позволим себе предложить соответствующую этому анализу схему:

- 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 и в зависимости от двух

главных диагональных линий (направления напряжений — центральное, ацентральное, диагональное построение);

5) форма элементов, расположенных на основной плоскости (преобладание геометрических или свободных форм) и их взаимоотношения,

6) ощущение тяжести элементов и соотношение их тяжести;

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);

9) роль и значение цвета и общей драматургии композиции.

Таким образом, система первоэлементов В. Кандинского, подробно изложенная им в книге «Точка и линия на плоскости», являющаяся важнейшей составной частью его собственной теории искусства, оказалась одновременно и основой его художественной педагогики, была использована им в качестве практического руководства по современному формообразованию для студентов-художников Баухауза.

Литература

1. W. Kandinsky. Punkt und Linie zu Fläche: Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente. (Bauhausbücher 9). 2. Aufl. München, 1928.

2. W. Kandinsky. Essays über Kunst und Künstler / Ed. by Max Bill. Stuttgart, 1955.

3. В. В. Кандинский. Избранные труды по теории искусства. М.: Гилея, 2001.

Точка и линия на плоскости: Соч. в 11 т. Т. 11 / Пер. Н. И. Дружковой. С. 99—254.

4. W. Kandinsky. Cours du Bauhaus. (Herg. u. engl. v. P. Sers). Paris, 1978.

5. Poling. Kandinsky-Unterricht in Bauhaus. Weingarten, 1982.

6. W. Kandinsky. Unterricht Kandinsky. Propectus. Bauhaus. Dessau, 1927.

7. W. Kandinsky. Russische Zeit und Bauhausjahre 1915—1933. Bauhaus-Arciv. Cat. Berlin, 1984.