

Подземская Н. Доклад В. Кандинского «Основные элементы живописи» в контексте развития его теории живописи // Вопросы искусствознания. 1997. №2. С. 75-86

Надежда Подземская

Доклад В.Кандинского «ОСНОВНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ ЖИВОПИСИ» в контексте развития его теории живописи*

В.В.Кандинский стоял, как известно, у самых истоков создания Российской Академии Художественных Наук (РАХН) — член Научно-художественной Комиссии, специально созданной при Главном художественном комитете Наркомпроса для образования академии, он был избран ее вице-президентом, а затем утвержден председателем первого по времени создания и важности Физико-психологического отделения.

Центральная роль Кандинского в создании РАХН неувидительна — по структуре и составу, по основным целям и направлениям деятельности новообразованная Академия призвана была стать идеальным местом, где могла быть, наконец, реализована давнишняя мечта художника — написать большую книгу, своего рода «Учение о гармонии в живописи»¹. «Я собирался писать книгу большого объема, для которой надо было бы предпринять целый ряд опытов в области чувства, — отмечал художник в 1910 году. — Но мне пришлось ввиду других тоже важных работ отказаться от этого плана по крайней мере в ближайшем будущем. Быть может, мне не доведется никогда исполнить эту задачу. Кто-нибудь другой сделает это полнее и лучше, так как в этом есть необходимость»².

Так Кандинский писал в предисловии к книге «О духовном в искусстве», которую он выпустил отдельным изданием в Мюнхене под рождество 1911 года. Весьма примечательно, что уже в работе над этим первым теоретическим опытом исключительно важным для Кандинского было сотрудничество с музыкантами, прежде всего с композитором Ф.И.Гартманном, а свой второй опыт — статью «К вопросу о форме», которую сам художник называет «фрагментом дальнейшего развития (или дополнения)»³ книги «О духовном в искусстве», — он включает весной 1912 года в альманах «Синий всадник», где она, таким образом, непосредственно соседствует со статьями по теории музыки Ф.И.Гартманна, Л.Сабанеева и Н.И.Кульбина. Если учесть, что согласно различ-

* В работе использованы архивные материалы, хранящиеся в Лос Анджелесе, в фонде Поля Гетти (Special Collections, the Getty Research Institute for the History of Arts and the Humanities, Los Angeles, California), и в Москве (РГАЛИ). Автор благодарит администрацию и сотрудников этих архивов за большую помощь в работе и любезное разрешение процитировать их материалы.

ным проектам первого номера альманаха он должен был включать также статьи Н.Я.Брюсовой и А.Шёнберга по теории музыки и работу А.Мерсеро о литературе, а в планах второго номера, к подготовке которого приступили весной 1914 года (и который так никогда и не был осуществлен из-за начавшейся войны), было пригласить в сотрудники ученых, с тем, чтобы «сопоставить искусство и науку»⁴, — если учесть все это, то становится ясно, что уже в довоенное время в Мюнхене Кандинский соотносил успех своей собственной теоретической деятельности с возможностью совместной работы не только с художниками, но также с композиторами и теоретиками музыки, литературными критиками, историками и теоретиками изобразительного искусства и представителями так называемых позитивных наук.

Нетрудно усмотреть связь между идеей столь широкомасштабной совместной работы ученых разных специальностей над новой теорией искусства и самим представлением о новом искусстве как всемирном процессе, объединяющем разные искусства разных стран и народов в некое глобальное «монументальное искусство». Такое понимание Кандинским нового искусства связано с так называемой «идеей „Синего всадника“», родившейся из «сознания тайной связи новой художественной продукции»⁵. Начало первой мировой войны развеяло надежды Кандинского на скорое осуществление утопии всемирного искусства; художник вынужден был вернуться в Москву, где стал свидетелем двух революций 1917 года и новой ситуации послереволюционной России, в которой, как казалось, утопия и реальность стали ближайшими соседями. Только в этой постоянной уникальной ситуации давнишние и нередко по сути своей анахроничные идеи Кандинского могли неожиданно приобрести весьма актуальное звучание. Так, в статье 1920 года с красноречивым заглавием «О великой утопии» художник предлагает сделать темой для «первого конгресса деятелей всех искусств всех стран» «постройку всемирного здания искусств», которое стало бы «всемирным зданием утопии»⁶.

То, что Кандинский попытался воспользоваться культурно-политической ситуацией, сложившейся в России в первые послереволюционные годы, с целью создания практической и организационной базы для осуществления своей старинной мечты о совместной работе представителей различных наук и искусств, практиков и теоретиков, над новой всеобъемлющей теорией монументального искусства, неудивительно. Первой попыткой в этой области стало создание ИНХУКа в марте 1920 года, целью которого согласно плану, разработанному Кандинским, являлась «наука, исследующая аналитически и синтетически основные элементы как отдельных искусств, так и искусства в целом»⁷. Деятельность ИНХУКа, сосредоточенная на начальном этапе в возглавляемой Кандинским Секции монументального искусства, была посвящена преимущественно — как это было в свое время в Мюнхене — исследованию живописи, музыки и танца. Весьма знаменательна логика, по которой преобразование Совета Мастеров в ИНХУК повлекло за собой коренное изменение его состава: если Совет Мастеров состоял исключительно из художников-практиков, то уже на втором собрании ИНХУКа 3 апреля в члены Института была принята — по предложению Кандинского — музыкальный теоретик Н.Я.Брюсова, а на шестом, 22 мая — по предложению Секции монументального искусства, а значит,

опять же Кандинского, — композитор и теоретик музыки А.А.Шеншин и литературовед Е.И.Боричевский; вскоре к работе секции были привлечены физик Н.Е.Успенский, искусствовед А.А.Сидоров, поэт В.Г.Шершеневич, теоретик искусства А.Г.Габричевский⁸. Основной теоретический пафос деятельности Кандинского и возглавляемой им Секции монументального искусства казался безусловно чем-то утопическим и непонятым другим членам ИНХУКа — в частности художникам, возглавляемым Родченко и Степановой, стремившимся придать этой деятельности более конкретный и практический характер. В феврале 1921 года Секция монументального искусства во главе с Кандинским вышла из ИНХУКа, а уже летом того же года была создана — на этот раз единомышленниками — РАХН.

Именно благодаря тому, что РАХН основана по преимуществу единомышленниками, в ней создались условия для того, чтобы одна из утопий Кандинского стала реальностью. Так, его «План работ Секции изобразительных искусств», прочитанный им 21 июля 1921 года на заседании Научно-художественной комиссии, был принят за основу первоначальной деятельности Физико-психологического отделения РАХН: «1. Целью работ Секции является Наука об искусствах изобразительных и их необходимой связи с наукой об искусстве в целом. 2. Научными силами должны являться теоретики изобразительных искусств, в число которых входят работающие над теорией практики-профессионалы, представители других художественных секций для координации работ отдельных секций, в частности, представители производственного искусства, представители позитивной науки (физика, химия, математика, кристаллография, механика, психология, социальные науки, медицина — психиатрия, хромотерапия, глазные болезни и пр.)»⁹.

В высшей степени интенсивной и многообещающей деятельности Кандинского в РАХН суждено было вскоре прекратиться — она оборвалась уже через несколько месяцев после образования Академии, в декабре 1921 года, с отъездом художника в командировку в Германию¹⁰. И хотя написать большой теоретический труд в рамках Академии Кандинский, конечно, не успел, его сотрудничество с ведущими российскими учеными и теоретиками смогло дать первые плоды — совокупность его докладов в РАХН ясно свидетельствует о достижениях им совершенно новой ступени в развитии теории живописи.

Безусловно, важнейшим теоретическим текстом Кандинского этого периода является доклад «Основные элементы живописи», прочитанный на заседании Научно-художественной комиссии 1 сентября 1921 года. В настоящей работе делается попытка выяснить, в чем заключается принципиальная новизна этого текста по сравнению с предшествующими ему теоретическими трудами художника.

Тема об основных элементах искусств, которая начала разрабатываться еще в ИНХУКе, была одобрена только что организованным президиумом РАХН 22 августа 1921 года как тема первого цикла работ Физико-психологического отделения, за которым должны были последовать цикл второй — «Конструкция» и цикл третий — «Композиция». Выбор тем, в силу их чрезвычайной широты, позволил охватить в нескольких сериях докладов практически весь спектр проблем, входящих в сферу «науки об искусстве».

Доклад Кандинского «Основные элементы живописи» касался вопросов о сущности художественного произведения, его внутреннем содержании и форме, конструкции и композиции, рисуночной форме и ее трех элементарных видах: о точке, о линии и плоскости; о цвете; о синтетическом искусстве. Ввиду такой всеохватности доклад неминуемо оказывается схематичным. Это признает сам Кандинский: «Я смотрю на этот доклад, — заявляет художник, — как и вообще на все доклады, кот[орые] устраивает наша комиссия, не как на доклады, кот[орые] должны решать вопросы в области искусства, а только как на известное средство и возможность ставить точно вопросы»¹¹. Доклад является, таким образом, своего рода компендиумом вопросов в области искусства, которые были уже так или иначе сформулированы Кандинским в его теоретических текстах мюнхенского периода и прежде всего в книге «О духовном в искусстве» и в статье «К вопросу о форме». Для удобства рассмотрения мы поделим текст доклада Кандинского условно на три части, из которых первая посвящена общим проблемам, вторая — рисуночной форме, третья — цвету.

Начав с вопроса о том, что такое живописное произведение, Кандинский говорит о нем как об «определенном явлении мира, определенном <...> самодовлеющем живом существе», в подходе к которому наука об искусстве «должна стать на ту точку зрения, на которую становится вообще наука, подходя к явлениям мира», а именно — ее подход Кандинский называет «общим обозначением психологического подхода»¹². Только такой подход позволяет не расчленять и не омертвлять живое существо, а исследовать, не нарушая его внутренней органической спайки, живой спайки между формой и содержанием. Исходя из этого, Кандинский дает следующее определение картины (еще в самом начале он уточнил, что в качестве наиболее характерного примера живописного произведения, «чтобы не раздробляться»¹³, берет картину): «картина есть определенное живое существо, которое воздействует на человека своим внутренним содержанием через внешний свой вид, который называется выражением общей формы»¹⁴.

Затем Кандинский останавливается на трех основных элементах, на которые распадается содержание картины: элемент личности, или индивидуальности; элемент эпохи и народности; и, наконец, элемент чисто художественный, вечный, проглядывающий через первые два с особенной силой в исторической перспективе. Рассматривая произведение искусства с точки зрения этого третьего элемента, Кандинский отмечает, что отдельные части произведения связаны между собой органической крепкой связью, точно так же, как «у человека вырастают пальцы из общего движения кости и отдельных его частей пальцев»¹⁵. Это «внешнее сопоставление отдельных частей картины между собою» Кандинский называет конструкцией, сами отдельные части — элементами произведения, а «ту внутреннюю схему или внутренний смысл произведения, которые делают внутреннюю постройку, т.е. конструкцию»¹⁶ — композицией. Что касается элементов (являющихся одновременно средствами выражения), то Кандинский прежде всего выделяет элементы живописи, затем среди них определяет элементы отвлеченные и материальные (например, соответственно, цвет и краска); потом отделяет элементы привходящие от основных (с одной стороны, время, с другой — пространство и цвет). Наконец, он рассматривает,

в какой форме эти основные элементы выступают в живописи: пространство превращается в пространственную, или рисунчатую, форму, или в рисунок, цвет — в цветовую форму, или в цветность. Таково краткое содержание первой части доклада Кандинского.

Представление о художественном произведении как о живом существе появляется в текстах Кандинского не позднее 1910 года. В первом русском варианте трактата «О духовном в искусстве» оно определяется как «личность, независимо духовно дышащий субъект, который ведет и материально-реальную жизнь, который есть *существо*»¹⁷. Такой взгляд связан в свою очередь с общим пониманием Кандинским искусства, которое «не есть бесцельное создание вещей, <...> но есть сила и власть, полная целей, и должно служить развитию и уточнению человеческой души»¹⁸. Таким образом, на первый план выступает способность произведения искусства воздействовать на человека. Именно с этой мысли и начиналась вся теория Кандинского, первые наброски которой относятся к 1904 году и где воздействие на человека живописи рассматривалось исключительно с точки зрения цвета, на чем мы остановимся несколько подробнее, перейдя к третьей части доклада. Сейчас же мы можем отметить, с одной стороны, безусловную преемственность доклада 1921 года по отношению к тексту десятилетней давности, а с другой стороны, весьма любопытный сдвиг: если в начале века Кандинский был сосредоточен на механизме воздействия произведения на человеческую душу, то в докладе в РАХН он задает вопрос, на какую точку зрения должна стать наука об искусстве, подходя к произведению. Направление сдвига очевидно — из теоретизирующего живописца Кандинский превращается, или хочет превратиться, в теоретика живописи.

Давая в трактате 1910 года определение формы со стороны внутренней, Кандинский писал о ней как о внешнем выражении внутреннего содержания, а в статье «Содержание и форма», опубликованной в феврале 1911 года, он предложил следующую формулировку: «Произведение искусства есть неразрывно, необходимо, неизбежно связанное сочетание внутреннего и внешнего элементов, т.е. содержания и формы»¹⁹. При этом художник отмечает необходимость соответствия формы внутреннему, или абстрактному содержанию и посвящает статью «К вопросу о форме» проблеме относительности формы как «внешнего выражения внутреннего содержания»²⁰. Утверждая, что «необходимость создает форму», Кандинский прибегает к сравнению строения произведений искусства со строением живых организмов: у глубоководных рыб нет глаз, у слона один хобот, хамелеон изменяет цвет и т. д.²¹

Рассматривая сложный механизм отношений между формой и содержанием, приводящий к «полному тайны, загадочному, мистическому»²² рождению произведения, Кандинский в 10-е годы широко оперирует термином «внутренняя необходимость»: «Все средства хороши, если они внутренне необходимы»²³. В дополнении, по-видимому, 1911 года, к немецкому тексту трактата «О духовном в искусстве» он пишет о «трех мистических необходимостях», создающих внутреннюю необходимость: элемент личности, элемент стиля, как языка времени и нации, и элемент чисто- или вечно-художественного²⁴. В еще более позднем дополнении, сделанном для второго издания книги весной 1912 года,

он подчеркивает важность третьего элемента как объективного и определяет внутреннюю необходимость как «неизбежное желание самовыражения объективного»²⁵. Весьма симптоматично, что в дошедшей до нас стенограмме доклада Кандинского в РАХН рассуждение о внутренней необходимости и ее мистических основаниях заменено описанием трех основных элементов, на которые распадается содержание картины. Язык Кандинского уточняется и вместе с тем упрощается. Очевидно, его внимание к терминам науки об искусстве связано с осознанием им того, что отсутствие оных является «одним из самых крупных препятствий в работе по искусству»²⁶. В 10-е годы эта проблема перед художником, по-видимому, не стояла, а следовательно, и сама первоначальная теория Кандинского не могла претендовать на статус науки об искусстве. Интерес к проблемам терминологии науки мог возникнуть у Кандинского благодаря тесным контактам с учеными и теоретиками в Москве, по возвращении его из Германии в конце 1914 года.

Выше уже шла речь о том, как в тексте «О духовном в искусстве» определялось понятие формы со стороны внутренней. Одновременно дано и ее определение со стороны внешней: форма есть «отграничение одной плоскости от другой»²⁷. В узком смысле слова именно эта форма и интересовала тогда Кандинского в первую очередь — в трактате он рассуждает о композиции форм и о единой большой форме. Путаницу, которая происходит от двоякого употребления слова *форма*, Кандинский устраняет лишь в проектах позднейшего русского издания книги «О духовном в искусстве», исправляя всюду, где можно, «форму» в узком смысле на «рисуночную форму»²⁸. Такая путаница — всего лишь один пример, иллюстрирующий общую нестройность построения трактата «О духовном в искусстве», происходящую, в свою очередь, из-за того, что этот важнейший текст, который художник не переставая переписывал в течение 1908—1921 года и который восходит к еще более ранним заметкам, создавался по мере того и параллельно с тем, как Кандинский решал вполне конкретные проблемы, стоявшие перед его живописной практикой. Именно внутренняя связь теории с практикой (в чем и заключается весь интерес трактата «О духовном в искусстве») и определяет тот факт, что ядро его составляет попытка анализа конкретных рисуночных и живописных форм, на который затем, в результате позднейших напластований, наложился рассуждения более общего характера. Этому по сути своей индуктивному методу раннего Кандинского представляет абсолютную противоположность доклад «Основные элементы живописи», построенный дедуктивно, от общего к частному. Таким образом, два текста можно соотнести с двумя целями и, соответственно, с двумя необходимостями, определяющими исследование по созданию новой науки об искусстве, которые были сформулированы Кандинским в вышедшей в 1926 году книге «Точка и линия к плоскости»: «1. Необходимость науки вообще, вырастающей из нецелесообразного или вне цели лежащего порыва к знанию: „чистая“ наука, и 2. Необходимость равновесия творческих сил, которые могут быть схематически поделены на две части — интуицию и расчет: „практическая“ наука»²⁹.

В отделении теоретической мысли от живописного процесса, в постепенном завоевании ею статуса некоей автономности, который мы наблюдаем, сравнивая тексты по теории живописи Кандинского московского и мюнхенского периодов,

решающую роль сыграли, безо всякого сомнения, контакты художника в московской университетской и научной среде, связи с теоретиками различных искусств, многие из которых имеют своим началом университетские годы самого Кандинского, многие — знакомства, которые он смог приобрести, регулярно наезжая в Москву из Мюнхена в начале века, а также новые знакомства с представителями молодого поколения ученых в 1915—1920 годах, из кого, собственно, и родилась в 1921 году Российская Академия Художественных Наук. Безусловным результатом такого сотрудничества стало самое главное завоевание Кандинского 1920—1921 годов — возможность сформулировать и обосновать учение об основных элементах живописи.

Еще в статье «Содержание и форма», сравнивая «неизменные средства» различных искусств, Кандинский писал, что в живописи таковыми являются цвет и пространство, в то время как в музыке — звук и время, в литературе — слово и время, в архитектуре — линия и объем, в скульптуре — объем и пространство³⁰. Но если в 1910—1911 годах это была скорее интуиция, то в 1920—1921 годах Кандинский получил возможность опереться на результаты исследований в других областях искусства — прежде всего поэзии и музыке, среди которых можно выделить труды о заумной поэзии Р.О.Якобсона, коллеги Кандинского по работе в литературно-издательской секции ИЗО Наркомпроса³¹, а в особенности исследования по параллельному анализу произведений пластических искусств и музыки, предпринятые композитором А.А.Шеншиным сперва в университетских семинарах по истории изобразительных искусств В.К.Мальмберга и А.В.Назаревского и на «пятницах» Б.Л.Яворского, которые затем привели его в ИНХУК и в РАХН. Именно работы Шеншина «Лист и Микеланджело („Il Pensieroso“» и «Лист и Рафаэль („Sposalizio“»», неоднократно служившие темой для его публичных выступлений³², имел в виду Кандинский, когда отмечал в докладе «Основные элементы живописи», что «многие теоретики и практики натолкнулись на вопрос о том, возможно ли перевести музыкальное произведение в живописное и обратно»³³. Шеншин был, безусловно, одним из самых близких к Кандинскому теоретиков в РАХН — расставание с ним в декабре 1921 года было ему особенно тяжело. «Как жаль, что нет Вас здесь, — писал он Шеншину из Берлина в 1922 году, — и всего нашего кружка»³⁴. Во многих текстах 20-х годов, написанных уже в Германии, Кандинский будет иметь в виду работы Шеншина, а в «Точке и линии к плоскости» и в курсе лекций в Баухаузе он прямо сошлется на композитора³⁵.

Перейдем теперь ко второй части доклада Кандинского, где он поднимает вопрос о рисуночной форме, тотчас же оговариваясь, что «постарается только дать переход к тем мыслям, которые [он от]части не в состоянии точно оформить и кот[орые] требуют более тщательного изложения»³⁶. Эта оговорка весьма симптоматична: дело в том, что Кандинский начал разрабатывать вопрос о рисуночной форме сравнительно поздно, и в этом смысле его доклад в РАХН (подобно предшествовавшему годом ранее докладу в ИНХУКе) представляет из себя по сути лишь набросок того учения, которое будет развито только через пять лет в книге «Точка и линия к плоскости».

Поскольку теория живописи Кандинского начиналась с постановки проблемы цвета, неудивительно, что в трактате «О духовном в искусстве» отдельные

формы разбирались преимущественно в их отношении к цвету³⁷. Неудивительно также, что в это время художника интересовали — как в теории, так и в живописной практике — вопросы о создании большой композиционной формы (композиция в треугольнике, ромбоидальная композиция и т.д.), о симметрии и ритме — все эти проблемы входят в традиционный набор символистской живописи (не случайно в русском тексте 1910 года при разборе этих вопросов всплывает имя Фердинанда Ходлера).

Однако уже в это время Кандинский приступил к аналитической работе над отдельными формами, которая лучше всего видна в подготовительных рисунках к первым «Композициям» 1910 года, среди которых, наряду с прежним вариантом рисунков, намечающих композицию и обозначающих цвета, появляются первые рисунки, где отдельные простейшие формы подвергаются всестороннему анализу (так называемые «аналитические рисунки», характернейшим и высоко развитым примером которых могут служить рисунки 1913 года к «Композиции № 7»). Параллельное развитие претерпевают и словесные описания Кандинским собственных картин (достаточно сравнить описание 1904 года картины «Сражение в красном и зеленом» с описанием 1911 года «Композиции № 4»).

Одновременно в первоначальном русском варианте книги «О духовном в искусстве» появляется весьма краткое упоминание об отдельных формах как таковых, вводится понятие об их направлении и движении: «Например, треугольник, просто направленный вверх, звучит спокойнее, неподвижнее, устойчивее, чем тот же треугольник, поставленный на плоскости косо»³⁸. А в статье «К вопросу о форме», написанной через полтора года, Кандинский дает первый анализ линии. Этими весьма несовершенными, носящими явно переходный характер отрывками и исчерпывается, по сути, трактовка рисуночной формы в больших теоретических текстах Кандинского довоенного времени. Основной материал анализа лежал в рисунках и описаниях, т.е. он находился еще на стадии «лабораторных» опытов и первоначальных фрагментов, что легко объяснить — последние мюнхенские годы Кандинского, с их организационной, выставочной, издательской и т.д. деятельностью, с одной стороны, и стремительными трансформациями его собственной живописи, с другой, не могли дать возможности спокойно обдумать то, что в этой самой живописи происходило. Впервые такая возможность представилась художнику в Швейцарии осенью 1914 года, где, вынужденный уехать из Мюнхена, он посвятил три месяца исключительно рисунку и систематизации своих «неточных мыслей и практических опытов»³⁹.

Уже в Москве, в 1919 году, Кандинский опубликовал в журнале «Искусство: Вестник Отдела ИЗО НКП» две статьи «О точке» и «О линии», где развил анализ, начатый когда-то в работе «К вопросу о форме». В основных чертах определение точки и линии в докладе Кандинского в РАХН (как и в предшествующем ему докладе в ИНХУКе) повторяет эти две статьи 1919 года. К ним присоединен также анализ третьей рисуночной формы — плоскости. Кандинский разбирает ее основные формы: геометрические формы; формы, возникающие благодаря нажиму, сдвигу и т.д.; свободные плоскости (пример Кандинского — представить на картине Балтийское или Черное море). Но поскольку такие свободные плоскости можно свести в конце концов к простым геометрическим

формам — треугольнику, квадрату и кругу, — то на них он и останавливается. При этом интересно проследить, как рассуждение об изменении внутреннего звучания треугольника в связи с изменением его направления (в книге «О духовном в искусстве», которое мы приводили выше) теперь существенно развивается. Художник анализирует, что произойдет, если поставить равнобедренный треугольник (как и в докладе в ИНХУКе, Кандинский имеет в виду на самом деле треугольник равносторонний)⁴⁰ на острие, — положение неустойчивости «дает такой страшно сильный аромат, что оно ослабляет стремление треугольника в сторону». При этом абсолютная ценность формы (мыслящаяся отвлеченно) превращается в относительную, а «относительная ценность формы является одним из самых могучих средств выражения художника. На этом основывается композиция»⁴¹. В развитии Кандинского учения об абсолютной и относительной ценности формы нельзя не видеть результата осмысления его собственной живописной практики. В этом смысле интересно также, как, рассматривая далее в докладе проблему движения формы и ставя в связи с этим вопрос — «наклонный треугольник к горизонтали имеет движение падающее или поднимающееся?», — Кандинский ссылается на работы «нашей молодежи в государственных мастерских»⁴². Эта ссылка на художественную практику весьма существенна: как и в прежние годы, Кандинский именно от нее ожидает ответа на все более сложные вопросы, которые ставит перед художником рисуночная форма, и в 1921 году эти вопросы остаются еще неразрешенными.

Третья часть доклада представляет очень краткое и суммарное изложение учения о цвете, которое не только в общих своих чертах, но и в мельчайших деталях и даже в примерах повторяет то, что было уже сказано Кандинским в первом русском варианте книги «О духовном в искусстве» (1910). Так, в докладе 1921 года мы находим знакомые рассуждения о физиологическом и психическом восприятии цвета, о вибрациях, которые он создает в душе человека. Говоря о воздействии цвета на различные органы чувств, в том числе слух, обоняние и осязание, Кандинский приводит в пример исследование «одного из немецких врачей», имея в виду того же самого Фрейденберга, чью статью «Расщепление личности» из журнала «Ibersinnliche Welt» 1908 года Кандинский цитировал во всех изданиях книги «О духовном в искусстве». Далее, также по известной нам схеме, он обращается к цветовым противопоставлениям желтого (теплый) и синего (холодный), белого и черного, а также красного и зеленого. И наконец, заканчивается доклад вопросом о синтетическом искусстве.

Тождественность анализа цвета в тексте Кандинского 1921 года с его текстом 1910 года со всей очевидностью подтверждает тот факт, что между этими датами в учении художника о цвете не произошло практически никаких изменений. В предисловии к неосуществившемуся послереволюционному изданию книги «О духовном в искусстве», Кандинский писал: «анализ цвета остался без всякого изменения, и прошедшие десять лет еще больше убедили меня в правильности подхода к этому анализу»⁴³. Учение о цвете, сложившееся в окончательном виде к 1910 году, представляет собою тот важнейший первоначальный элемент, из которого суждено было вырасти всей теории живописи Кандинского. Это первоначальное учение было задумано им не позднее 1904 года как работа о воздействии цвета на человека, которую он собирался озаглавить «Язык

цвета), и созревало очень медленно, постепенно, по мере того как опыты, предпринятые в живописной практике художника, приводили к выяснению им того, как ведет себя данный цвет в соседстве с другим, по отношению к той или иной форме и т.д. Весьма показательно, что рассуждая о центробежном движении желтого и центростремительном синего в книге «О духовном в искусстве», Кандинский считает необходимым дать следующее примечание: «Все эти утверждения — результаты эмпирически-душевного восприятия и не основаны ни на какой позитивной науке»⁴⁴.

Дальнейшее развитие теории Кандинского можно рассматривать как процесс объективизации его собственного художественного опыта. Результаты первого этапа мы наблюдаем в его деятельности в РАХН. Вторым этапом будет его преподавание в Баухаузе, где художник попытается использовать «аналитическое рисование» (о его «евристической», по справедливому определению Ф.Тюрлеманна⁴⁵, функции в предшествующие периоды мы говорили выше) в качестве дидактически-демонстрационного инструмента объективного анализа (оценка того, насколько ему это удалось, выходит за рамки настоящей статьи). Возвращаясь же к докладу Кандинского «Основные элементы живописи», отметим, что, по замыслу художника, он должен был иметь прежде всего методологическое значение образца и предлагался к обсуждению в Научно-художественной комиссии — как и другие доклады того же цикла — не с точки зрения положений, которые он защищает, а вопросов, которые он ставит. Именно так он и был воспринят большинством коллег Кандинского, принявших участие в дискуссии (А.В.Бакушинский, К.Ф.Юон, Н.Е.Успенский, П.В.Кузнецов). Единственным, кто не принял доклад, был И.И.Машков — его реакция, безусловно, связана с тем, что все сказанное Кандинским Машков измерял меркой реальных живописных проблем, а мерки эти у него и у Кандинского имели весьма мало общего. В этом смысле любопытно выступление в прениях Н.Г.Машковцева: сожалея о том, что доклад Кандинского прошел без иллюстраций, он отметил, что идеальной иллюстрацией к докладу являются картины самого художника: «Когда он говорил о каком-то цвете, когда он говорил о какой-то линии, в моем представлении проходили совершенно определенно те или другие вещи, кот[орые] подсказывала мне моя память. Весь доклад В[асилия] В[асильевича] действительно построен на его собственном творческом опыте, и это, мне думается, самое ценное в его докладе, и это же, с другой стороны, обуславливает некоторую неполноту, некоторую недостаточность его»⁴⁶.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Kandinsky W. Über das Geistige in der Kunst.* [München, Piper, 2. Aufl., 1912] Bern, Benteli, 10. Aufl., 1973. S.18. Все тексты Кандинского цитируются по оригинальным версиям; переводы с немецкого выполнены автором статьи. Курсив и подчеркивания в цитатах соответствуют оригиналу.
2. *Кандинский В.В.* О духовном в искусстве (живопись). Труды Всероссийского съезда художников в Петрограде, дек. 1911—январь 1912. Т.1. Петроград, Голике и Вильборг, 1914. С.47.
3. *Kandinsky W. Über das Geistige in der Kunst.* [München, Piper, 2. Aufl., 1912] Op. cit. S.18.
4. *Kandinsky W. Der Blaue Reiter (Rückblick)* [-Das Kunstblatt, 1930]. *Idem, Essays über Kunst und Künstler.* Hrsg. von Bill M. Bern, Benteli, 3. Aufl., 1973. S.137.

5. «Der Blaue Reiter» (текст проспекта для подписки, составленный Ф.Марком в январе 1912 года). *Kandinsky W., Marc F. Der Blaue Reiter* [München, Piper, 1912]. Dokumentarische Neuausgabe von Lankheit K. München, Piper, 8 Aufl., 1990. S.318.
6. *Кандинский В.В.* О «великой утопии». — Художественная жизнь. 3. Март—апрель 1920. С.4.
7. *Кандинский В.В.* Институт Художественной Культуры в Москве (ИНХУК). При Отделе ИЗО НКП. Схематическая программа работ Института Художественной Культуры по плану В.В.Кандинского [М.,1920]. — Советское искусствознание за 15 лет. Материалы и документация. Под ред. Маца И.М. Л., ОГИЗ — ИЗОГИЗ, 1933. С.126.
8. *Хан-Магомедов С.О.* ИНХУК: возникновение, формирование и первый период работы. 1920. — Советское искусствознание '80. Вып. 2. М.,1981. С.339, 346, 356 и 357.
9. Тезисы к докладу «План работ секции изобразительных искусств», читанному Кандинским на заседании Научно-художественной комиссии 21 июля 1921 года. Публ. Перцевой Т.М. — В.В.Кандинский. Государственная Третьяковская галерея. Каталог выставки. Ленинград, 1989. С.64.
10. Несмотря на то, что и из Германии, особенно в первое время, Кандинский продолжал регулярно поддерживать связи с Академией, пути его теоретической деятельности и РАХН неминуемо расходились.
11. Russian Academy of Artistic Sciences, Minutes from the September 1st Session. Series III, 850910—65. P.1. Special Collections, the Getty Research Institute for the History of Arts and the Humanities. Los Angeles, California.
12. Russian Academy of Artistic Sciences, Minutes from the September 1st Session. Op.cit. P.3.
13. Ibid.
14. Ibid. P.4.
15. Ibid. P.6.
16. Ibid. P.7.
17. *Кандинский В.В.* О духовном в искусстве (живопись). С.70—71.
18. Там же. С.71.
19. *Кандинский В.В.* Содержание и форма. — Кат. Салон 2 [Одесса, 1911]. С.15.
20. *Kandinsky W.* Über die Formfrage. — *Kandinsky W., Marc F. Der Blaue Reiter.* Op.cit. S.137.
21. Ibid. S.139.
22. *Кандинский В.В.* О духовном в искусстве (живопись). С.70.
23. *Kandinsky W.* Über das Geistige in der Kunst. S.84.
24. Ibid. S.80.
25. Ibid. S.82.
26. Russian Academy of Artistic Sciences, Minutes from the September 1st Session. Op.cit. P.2.
27. *Кандинский В.В.* О духовном в искусстве (живопись). С.56.
28. *Kandinsky V.* On the Spiritual in Art. Series II, 850910 — 56. Special Collections, the Getty Research Institute for the History of Arts and the Humanities, Los Angeles, California.
29. *Kandinsky W.* Punkt und Linie zu Fläche [München, Langen, 1926]. 7. Aufl., hrsg. von Bill M. Bern, Benteli, 1973. S.17.
30. *Кандинский В.В.* Содержание и форма. С.15. В основном, это распределение главных элементов по разным родам искусства не претерпело изменения в дальнейшем, хотя ряд деталей все же варьируется. Ср., например, «живопись в цветообъемной форме» (*Кандинский В.В.* Институт Художественной Культуры в Москве [ИНХУК]. При Отделе ИЗО НКП. Схематическая программа работ... С.127); «живопись — цвет, плоскость, иллюзорное пространство» (там же, с.133.); объем и цвет как основные элементы живописного выражения в докладе «Основные элементы живописи. Их сущность и ценность (краткое изложение теории живописной формы)», прочитанном Кандинским в ИНХУКе 2 июня 1920 года (*Хан-Магомедов С.О.* В.Кандинский о восприятии и воздействии средств художественной выразительности. — Труды ВНИИТЭ. Техническая эстетика. М.,1978. Вып.17. С.85).
31. Ср. *Парнис А.Е.* Ранние работы Р.О.Якобсона о живописи. — *Якобсон Р.О.* Работы по поэтике. Вст.ст. В.В.Иванова, общ.ред. М.Л.Гаспарова. М.,1987. С.409.
32. Ср. *Беляев В.М.* Александр Алексеевич Шеншин. Изд. на русск. и нем. яз. М., Госизд., 1929.
33. Russian Academy of Artistic Sciences, Minutes from the September 1st Session. Op.cit. P.8.
34. Письмо В.В.Кандинского А.А.Шеншину. Берлин, 1 марта 1922 года. РГАЛИ. Ф.1964. Оп.1. Ед.хр.169, л. 1 об.

35. *Kandinsky W.* Punkt und Linie zu Fläche. S.71; *Kandinsky V.* Elementi formali astratti. Lezioni nel corso introduttivo del Bauhaus. Semestre estivo 1925, Dessau. — *Idem*, Tutti gli scritti. Ed. it. a cura di Sers Ph. Milano, Feltrinelli. Vol. I. [1973], 4 ed., 1989. P.243.
36. Russian Academy of Artistic Sciences, Minutes from the September Ist Session. Op.cit. P.8—9.
37. В русском тексте 1910 года Кандинский писал о взаимодействии формы и краски. В последних версиях книги он заменил «краску» на «цвет».
38. *Кандинский В.В.* О духовном в искусстве (живопись). С.58.
39. *Kandinsky W.* Punkt und Linie zu Fläche. S.11.
40. Ср. *Хан-Магомедов С.О.* В.Кандинский о восприятии и воздействии средств художественной выразительности. С.87.
41. Russian Academy of Artistic Sciences, Minutes from the September Ist Session. Op.cit. P.11. Подчеркнуто в тексте.
42. *Ibid.* P.12.
43. *Kandinsky V.* On the Spiritual in Art, II. 850910—44. P.1.
44. *Кандинский В.В.* О духовном в искусстве (живопись). С.60.
45. *Thürlemann F.* Kandinsky Über Kandinsky. Der Künstler als Interpret eigener Werke. Bern, Benteli, 1986. S.199.
46. Russian Academy of Artistic Sciences, Minutes from the September Ist Session. Op.cit. P.26.