

# ВИОЛА ХИЛЬДЕБРАНД-ШАТ<sup>1</sup>

## ЗА ПРЕДЕЛАМИ ЦВЕТА И ФОРМЫ

КНИГА ВАСИЛИЯ КАНДИНСКОГО «О ДУХОВНОМ В ИСКУССТВЕ И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ТРУД ВИЛЛИ БАУМАЙСТЕРА «НЕЗНАКОМОЕ В ИСКУССТВЕ»

(Перевод с немецкого Евгения Кондратьева<sup>2</sup>)

### Абстракт

Если Кандинский делает акцент на внутренней экспрессии цвета и формы, то Баумайстер показывает, что суть искусства таится в самом творческом процессе. Баумайстер опирается на идеи Кандинского, но одновременно утверждает, что презентация предметных форм не обязательно препятствует подлинной художественной экспрессии. Если Кандинский говорит о «внутренней необходимости», то Баумайстер развивает мысль о значимости творческого процесса. Несмотря на различия в терминологии, теоретики приписывают процессу творчества сходное значение. Согласно Фидлеру, в нем заключается познавательная сила искусства, то, что Кандинский называет «духовным», а Баумайстер «незнакомым».

<sup>1</sup> *Виола Хильдебранд-Шат* — доктор искусствоведения, профессор, Университет им. И. В. Гёте (Франкфурт-на-Майне, Германия)

E-mail: Viola@HdSchat.de

<sup>2</sup> *Евгений Кондратьев* — доцент кафедры эстетики философского факультета МГУ имени М.В.Ломоносова, и.о. заведующего кафедрой, заместитель главного редактора *Aesthetica Universalis*.

### Ключевые слова

Художественная экспрессия, нефигуративное искусство, цвет, форма, абстракция, процесс творчества, репродукция, незнакомое, духовное, В. Кандинский, В. Баумайстер, К. О. Гёц, К. Фидлер.

«Художественное значение возникает непреднамеренно, творчество не имеет цели, художник бессознательно создает незнакомые ценности» (Baumeister, 1947, S. 114). В этих, записанных в начале 40-х годов, словах предугадываются идеи чистого живописного жеста, присущего искусству информализма. В самом деле, цитата взята из книги «Незнакомое в искусстве», написанной в 1947 году, сразу после войны. В ней Вилли Баумайстер обобщает свои мысли о сущности искусства, продуманные в то время, когда он был отстранен нацистами от преподавания во Франкфуртском художественном училище, ему было запрещено участвовать в выставках, заниматься живописью и приходилось находиться в городе Урах в Швабских Альпах. Для поколения немецких художников, которые хотели возобновить или начать свою художественную деятельность после 1945 года, труд Баумайстера стал знаковым. В нем получили отражение не только актуальные для своего времени споры о беспредметном искусстве, но и были предвосхищены основные тенденции развития немецкого искусства первой половины 50-х годов. В своей работе Баумайстер обращается к идеям теоретических трактатов первых десятилетий XX столетия, в которых затрагивалась проблема освобождения формы и цвета в искусстве. Наиболее примечательной из них является книга Василия Кандинского «О духовном в искусстве» (Kandinsky, 1912).

Кандинский формулирует идеи, ставшие теоретической основой современного искусства. Одно из его основных требований к искусству, в особенности, к живописи, — отказ от всего внешнего, предметно обусловленного. Истинная сущность искусства должна быть раскрыта через форму и цвет, поскольку даже не реферируя к предметному содер-

жанию, они обладают удивительной выразительностью. С введенным им понятием «внутренней необходимости» Кандинский связывает творческую силу новаторского искусства. Такое искусство не следует смешивать с «искусством для искусства», которое может быть реализовано любым мастеровитым художником. Согласно Кандинскому, референция к предметности и абстракция являются полярными экстремумами формообразования в искусстве, все возможности художественного выражения заключены между ними. Тем не менее, художник не может полностью уяснить сущность формы, так как природа искусства не является ни вербально, ни предметно постижимой. Эта, казалось бы, безнадежная ситуация напоминает романтический топос невыразимости, которому художники конца XVIII — начала XIX веков находили соответствие в идеализации и стилизации. Однако Кандинский решает проблему выразительности посредством «живописной композиции» (Kandinsky, 1912, S. 57). Кандинский отвергает не только любую предметность, но и индивидуальные формы, отдельные формы рассматриваются им, в первую очередь, как элементы целостного контекста. Выразительность индивидуальной формы теряет значение, а экспрессия картины предопределяется абстрактным и нефигуративным значением. Таким образом, возникает предпосылка для появления «внутреннего звука» произведения, вызывающего душевную вибрацию и обеспечивающего психологическое воздействие композиции: ««Чем свободнее абстрактный элемент формы, тем чище... его звучание» (Kandinsky, 1912, S. 59). И здесь Кандинский исходит из сущностного принципа «внутренней необходимости», исключающего все второстепенное.

Если Кандинский делает акцент на внутренней экспрессии цвета и формы, то Баумайстер показывает, что суть искусства таится в самом творческом процессе. Цвет, форма и предмет не имеют значения. Баумайстер опирается на идеи Кандинского, но одновременно утверждает, что

презентация предметных форм не обязательно препятствует подлинной художественной экспрессии. Решающим значением обладает, скорее, основная творческая интенция. По Баумайстеру, стремлению к предметности противостоит формообразующий внутренний импульс. Если первое является подражанием в смысле имитации, то второе возникает в воображении. Искусство творит формы подобно природе. Цель художественного творчества тесно связана с его средствами. Преднамеренное стремление к предметности выхолащивает внутренние возможности художественного средства, разрушает его целостность. Однако, когда художественные средства используются в соответствии с присущими им свойствами, несмотря на их иррациональность, они оказываются способными выражать дематериализованный мир и, следовательно, самих себя.

Баумайстер неоднократно иллюстрирует свои идеи художественными примерами из различных культурных и исторических периодов. Он подчеркивает, что решающее значение имеет не конечный результат, а исключительно творческая воля. Как таковой, фигуративный образ нельзя считать реалистическим или натуралистическим, если его источником были идеальные или абстрактные представления. И наоборот, беспредметный образ, созданный в имитационной манере, не является выражением творческой воли и может быть назван натуралистическим. Фигуративное изображение, перед которым ставятся формальные задачи, может быть более абстрактным, нежели беспредметный образ, созданный под влиянием объективного подражательного намерения. По мнению Баумайстера, работы Пикассо «голубого» и «розового» периодов не являлись колористическими подражаниями, а возникли в воображении, направленном к поиску абсолютной формы. Таким образом, истинное искусство непреднамеренно, творческое действие непроизвольно, художник бессознательно создает незнакомые прежде ценности. Незнакомое в искусстве для Баумайстера —

не predeterminedная цель, но то, что открывается и проявляется в процессе самого творчества (Baumeister, 1947, S. 114). «Относительная предметность и название „возникают“ только в процессе творчества и обнаруживаются уже в завершённом изображении» (Baumeister, 1947, S. 101). Если Кандинский говорит о «внутренней необходимости», которая сама по себе действительна и способна привести художественные средства к согласованности, то Баумайстер подчёркивает и развивает мысль о значимости творческого процесса.

Подобные идеи высказывал ещё Конрад Фидлер. Фидлер переосмыслил творческий художественный процесс, основу которого он видел в непосредственном созерцании реальности, а не в её иллюзионистском воссоздании. К двум трактовкам искусства как подражания и трансформации Фидлер добавляет третью. Для него выражением художественной истины является не само получившее завершение произведение искусства, а творческий процесс. Изобразительная деятельность начинается с восприятия, неопределённым, общим впечатлениям подбираются соответствующие средства выражения. «В художественном процессе простое созерцание и представление являются только началом, отправной точкой... в то время как все развитие и совершенствование связаны с творческой деятельностью» (Fiedler, 1977, S. 194). Таким образом, произведения искусства наделяются значением, восходящим к романтическому топосу невыразимости конца XVIII столетия. Для Фидлера искусство — воплощение бесконечного, а отдельные произведения — лишь частичное выражение того, что невозможно постичь во всей его полноте. Для обозначения невыразимого Кандинский обращается к термину «духовное», а Баумайстер — «незнакомое».

Хотя Кандинский и Баумайстер применяют различные термины, оказывается, что они сходно интерпретируют идеи Фидлера, в дальнейшем развивая их. Эту линию Бау-

майстер отражает в своей книге. Впрочем, это не объясняет того широкого признания, которое публикация Баумайстера получила после Второй мировой войны. Востребованность идей Баумайстера делается очевидной при сопоставлении книги художника и живописи информализма с творчеством предшественников. Баумайстер иллюстрирует свои мысли образцами из истории искусства, которые содержатся в приложении к его книге. Среди работ художников, которые несколько лет спустя были включены в направление информализма, находится темпера Карла Отто Гёца 1942 года. Несмотря на то, что изображенный здесь мотив «столкнувшихся птиц» все еще абстрактен, в мимолетной цветовой гамме основания, и в многослойных формах, перекрывающих друг друга, информальный стиль работы уже становится ощутимым. Концепция этой работы близка к концепции таких картин, как «Птичье гнездо», «Дятел и свои» или «Ночная птица», сделанных при помощи велосипедного насоса, когда полученные посредством воздушной струи цветные дорожки отражали непреднамеренное действие, или процесс получения изображения. Здесь находит свою реализацию требование Баумайстера, чтобы мотив не предшествовал художественному действию, а проявлялся во время творческого процесса, и следовательно, был неожиданным. Изображения, полученные с помощью пневматического насоса, демонстрируют, что «незнакомое» Баумайстера не может быть привязано ни к содержанию, ни к форме, но выявляется в процессе свободного спонтанного творчества. Действие, разворачивающееся в ходе творчества, напоминает «автоматический жест» сюрреалистов, который находит свое отражение в неосознанном живописном жесте искусства информализма.

В заключительной части своей книги Баумайстер описывает непредсказуемое, неисследованное и часто бессознательное влияние примитивных и незнакомых культур на художественное творчество. Уже Кандинский высказы-

вал подобную мысль в отношении одного из своих произведений. Этот элемент «чисто и вечно художественного» произвольно присутствует в культурах всех народов и времен (Kandinsky, 1912, S. 65). Инспирированные таким образом художественные произведения открывают возможности нового видения и приводят к дальнейшим открытиям (Baumeister, 1947, S. 157). Художественные поиски, которые Баумайстер считает необходимыми для нахождения новых форм, начинаются с необычной идеи, но в то же время направляются интуицией, видением, которые художник стремится реализовать в конгениальном произведении искусства (Baumeister, 1947, S. 145ff). Несмотря на то, что Баумайстер в этой связи использует термин «видение», он не подразумевает под ним образ, за которым следует художник. Он неоднократно подчеркивал, что художник не должен следовать за конкретным представлением, а ему следует руководствоваться спонтанной идеей, рождающейся в процессе поиска цели. Предполагаемая цель оказывается стимулом, движущей силой творческой работы (Baumeister 1947, S. 161). Цель, в свою очередь, обуславливается бессознательным началом, что созвучно идее Гёте: «Все, что создает гений, создает бессознательно и никакое гениальное творение не может быть усовершенствовано простым размышлением, но сам гений, продолжительно размышляя, может подняться до такой высоты, чтобы создать совершенные творения» (Goethe an Friedrich Schiller am 6.3.1800, z. n. Baumeister, 1947, S. 172). Теория Баумайстера реализуется в его собственном художественном творчестве. В 1942 году он начинает серию картин по эпосу о Гильгамеше. При помощи шпатлевки он создает архаичные формы, которые внешне напоминают старую кладку. Таким образом, независимо от названия, сама фактура материала создает архаическое впечатление (Vgl. Grohmann, 1963, S. 101), пробуждает праисторическую память. Данный цикл работ Баумайстера, в свою очередь, оказывает влия-

ние на творчество Гёца. Не случайно некоторые из его работ, созданные в 1946 году, названы «Гильгамеш» и, таким образом, отсылают к одноименной серии Баумайстера. Гёц, вдохновленный чтением эпоса о Гильгамеше, рекомендованного Баумайстером, создает частично фигуративный, частично беспредметный мотив, применяя особую технику рельефной печати, специально разработанную им для получения разных вариантов одной и той же темы. Этап подготовки формы и нанесения краски, который можно предварительно спланировать, при печати оказывается во власти случайности, поэтому ни один из принтов не является идентичным. Столь же неповторимы, как и работы Гёца, картины, в которых Баумайстер воссоздает архаические формы. Баумайстер отвергает искусство, которое было задумано ради него самого, но обращается к древним культовым обычаям, напоминая о незнакомом, выразить которое Гёц стремился в своем художественном действии. Гёц имел некое преимущество перед художниками его поколения в силу относительно благоприятной ситуации во время войны. В эти годы у него сохранялась возможность не прекращать художественное творчество и экспериментировать с различными изобразительными приемами, а также поддерживать контакты с миром искусства, например, с Баумайстером, который был старше его на двадцать пять лет. Хотя пример Гёца и не является типичным для художника в период войны, его работы того времени предвосхищают послевоенное развитие искусства. Становится ясно, как оно было связано с предвоенными течениями в искусстве. Нельзя недооценивать влияние сюрреализма на раннее творчество Гёца, который вскоре переходит к экспериментам со свободными формами изображения и информальному живописному действию.

Общим для теорий Конрада Фидлера, Василия Кандинского и Вилли Баумайстера является редукция значения итогового художественного образа при одновременном



подчеркивании важности формообразующего действия, которое достигает кульминации в живописи информализма. Несмотря на различия в терминологии, все три теоретика приписывают процессу творчества сходное значение. В нем они находят источник реальной ценности художественного выражения. Согласно Фидлеру, в творческом процессе заключается познавательная сила искусства, в нем происходит то, что Кандинский называет «духовным», а Баумайстер «незнакомым». Ни «духовное», ни «незнакомое» не могут быть описаны словами, но могут быть выражены только в процессе творческой деятельности художника и не могут быть зафиксированы. В отличие от визуального языка, теоретический имеет возможность дальнейшего абстрагирования. Искусство первой трети XX века, кажется, подошло к пределу беспредметности, и дальнейшее развитие абстрактных форм едва ли можно было себе представить. Художественно-теоретические труды Кандинского и Баумайстера возникают в контексте искусства, которое считается современным до сих пор. Высказанные в них идеи должны быть рассмотрены на фоне художественного направления, которое за границей во время войны было связано с именами Ж. Фотрие, Вольса<sup>1</sup>, Х. Хартунга, П. Сулажа, Ж. Матьё и многих других.

#### Ссылки

*Baumeister, W.* (1947). *Das Unbekannte in der Kunst*, Stuttgart.

*Fiedler, C.* (1977). *Der Ursprung der künstlerischen Tätigkeit // Schriften über Kunst*, Köln.

*Grohmann, W.*, (1963). *Willi Baumeister. Leben und Werk*, Köln.

*Kandinsky, W.* (1912). *Über das Geistige in der Kunst*, München.

<sup>1</sup> *Вольс (Wols)* — псевдоним художника *Альфреда Отто Вольфганга Шульце (Alfred Otto Wolfgang Schulze)*. (Примечание переводчика. — *Е.К.*).

# VIOLA HILDEBRAND-SCHAT<sup>1</sup>

## BEYOND COLOR AND FORM

WASSILY KANDINSKY'S BOOK «ON THE SPIRITUAL IN ART» AND ITS INFLUENCE ON WILLI BAUMEISTER'S THEORETICAL WORK «THE UNKNOWN IN ART»

### Abstract

While Kandinsky in his theory sets priorities to the interior expression of colour and form, Baumeister points out that the essence of art is due to the intention of creation. Baumeister picks up the ideas of Kandinsky, but also states that a presentation of form or subject not necessarily is abject to the true and real expression of art. As much as Kandinsky refers to the «innere Notwendigkeit», Baumeister points to the process as central for the artistic value. Despite differences between the terms for all theorists is common the significance they attribute to the process of creation. According to Fiedler here lays the aim of cognition, to which Kandinsky turns to with the «Spiritual» and Baumeister with the «Unknown».

### Key words

Artistic expression, non-figurative art, colour, form, abstraction, process of creation, reproduction, «unknown», «spiritual», W. Kandinsky, W. Baumeister, K. O. Götz, K. Fiedler.

<sup>1</sup> *Viola Hildebrand-Schat* — Dr. habil., Prof., Goethe-Universität Frankfurt am Main (Germany). E-mail: [Viola@HdSchat.de](mailto:Viola@HdSchat.de)