

НАДЕЖДА ПОДЗЕМСКАЯ¹

НАУКА ОБ ИСКУССТВЕ В.В.КАНДИНСКОГО СКВОЗЬ ПРИЗМУ ЕГО ПРЕПОДАВАТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В БАУХАУЗЕ²

Абстракт

Настоящий текст посвящен не очень подробно известной стороне деятельности В.В.Кандинского — его академической работе во вновь созданном на рубеже второго и третьего десятилетий XX века института Баухауз. Работа Кандинского была очень детальной и глубокой, она носила теоретически и методически фунда-

¹ *Надежда Подземская* — научный сотрудник Национального центра научных исследований (Франция) (Centre national de la recherche scientifique (CNRS), Центр изучения искусств и языка (Centre de recherche sur les arts et le langage (CRAL)).

² Название этой легендарной институции — *Bauhaus* — транскрибировалось в русском употреблении двояко: в более ранний период оно отражалось в графическом варианте как *Баухаус*, более близко к немецкому оригиналу, в последнее время возобладали версия *Баухауз*, видимо под влиянием английского языка и звонкого произнесения лексемы *house*, а также активной международной коммуникации на этом языке. Мы считаем эти версии равнозначными и последнее искажение признаем следствием распространения идей институции в международной среде и ее исхода из нацистской Германии в лице многих ее активных деятелей. — *Прим. ред.*

ментальный характер. В ней сказывались наработки, ранее не реализованные им в России в проекте Государственной академии художественных наук (ГАХН), а также хорошее знакомство с порядком регулярного учебного процесса, полученное им в годы учебы в Московском университете, где Кандинский был на очень хорошем счету. Бесспорно, опыт Баухауза как исследовательской, академической и проективной институции нового типа, 100-летие которой будет отмечаться в следующем году, оказал огромное влияние на будущее художественное образование как в Европе, так и в Соединенных Штатах. Вклад В. В.Кандинского в это был весьма значителен. Настоящая работа посвящена реконструкции значения этого вклада.

Ключевые слова

В.В.Кандинский, Баухауз, теория искусства, эстетическое и художественное образование.

В 1922 году, через несколько месяцев после переезда в Берлин из Советской России, Василий Кандинский приступил к преподаванию в веймарском Баухаузе, куда был приглашен его основателем, архитектором Вальтером Гропиусом. В 1925 году он переехал вместе со Школой в Дессау и в конце 1932 года в Берлин, где оставался вплоть до закрытия Баухауза в 1933 году. Таким образом, за исключением лишь самых первых лет после ее основания, он был связан со знаменитой Школой на всех этапах ее деятельности. В Баухаузе Кандинский преподавал как на пропедевтическом отделении форкурс «Абстрактные элементы формы» в первом семестре, так и на основном отделении курсы: «Занятия по композиции», «Конструкция — формальное конструирование — композиция» в четвертом семестре, а также теоретический семинар во втором семестре. Помимо того, в первые годы в Веймаре он руководил мастерской монументальной живописи, а начиная с 1927 года в Дессау у него (как и у Пауля Клее) был свой класс «свободной живописи».

До последнего времени главными свидетельствами о преподавании Кандинского в Баухаузе были воспоминания его учеников и коллег, а также несколько статей самого

художника 1920-х годов и — самое главное — книга «Точка и линия на плоскости». Опубликованная в 1926 году, она отражает, однако, лишь раннюю, веймарскую, эпоху его преподавательской деятельности. Что же касается основного периода, в Дессау, и финального, в Берлине, то основные материалы этих периодов — конспекты его занятий, — хотя и были в 1975 году опубликованы, но во французском переводе и без внятного распределения по каким-либо разделам, так что они оказались мало приспособлены для консультации, оставшись по сути вне внимания исследователей.¹ Основным материалом наших знаний об эпохе Дессау были учебные работы студентов Кандинского, хранящиеся в берлинском Музее Баухауза, по которым можно было лишь гипотетически реконструировать учебные задачи, которые ставил перед ними мастер.

Всеобщее представление о преподавании Кандинского в Баухаузе продолжало основываться на трактате «Точка и линия на плоскости», который является отражением пропедевтического форкурса Кандинского в Веймаре по «Аналитическому рисованию» и «Теории цвета». Поэтому неудивительно, что в центре внимания исследователей оказывалась судьба именно этой дисциплины, которая была в течение многих лет обязательной для студентов первого курса; в начале 1930-х годов, под давлением материалистически ориентированных студентов, форкурс Кандинского был объявлен факультативным. Мы не будем здесь касаться политической составляющей конфликта между Кандинским и левонастроенными студентами — конфликта, который разворачивался на фоне кардинально изменившейся ориентации муниципальных властей Дессау и все сильнее обострявшейся опасности закрытия Баухауза. Дискуссии о попытках выхода из этой ситуации, в которой принимали участие все студенты и про-

¹ *Kandinsky, W. Cours du Bauhaus. Paris, 1975.*

фессора, были исключительно ожесточенными.

Часто в качестве причины растущего отрицательного отношения студентов к пропедевтическому курсу Кандинского называют его несколько высокомерное, слишком «профессорское» поведение, связанное, несомненно, с его университетским прошлым и проявлявшееся в определенной дистанцированности и неадекватности его отношений со студентами. По свидетельству его ученицы Сюзанны Маркос-Ней (впоследствии Леппиен), Кандинский очень страдал от низкого культурного уровня большей части студентов и радовался, когда среди его собеседников (а занятия Кандинского были именно беседами) оказывался человек, обнаруживавший хотя какие-то познания.¹ Очевидно, эта же проблема была у Кандинского и в послереволюционной России. В беседах с Кристиной Поморской Роман Якобсон вспоминал весьма красноречивый эпизод:

В 1919 г., когда в Москве издательская секция Отдела Изобразительных Искусств при Комиссариате Просвещения обсуждала план энциклопедии искусств, и на вопрос о моем участии я ответил предложением статьи о семантике живописи, Василий Кандинский (1866–1944) был вынужден разъяснить недоумевающему форуму, что это за зверь — «семантика».²

Кандинский, которого Варвара Степанова в своем дневнике 1920–1921 годов называла не иначе как (по-соседски) «Василичем», всем своим обликом, манерами и языком, безусловно, действовал на молодых художников, как красная тряпка на быка. Вот что, к примеру, записала Степанова о нем в дневнике 25 ноября 1920 г.: «Он крепко проник-

¹ *Kandinsky, N. Kandinsky und ich. München, 1987. S. 136.*

² *Jakobson, R. & Pomorska, K. Dialogues. Paris, 1980. P. 124.* Этот отрывок цитируется по-русски в комментарии А. Е. Парниса к статье «Футуризм» 1919 г. (*Якобсон, Р. О. Работы по поэтике М., 1987. С. 418*).

ся символизмом и каким-то вечным началом — отсюда „долой перегородки“, „искусство вне времени и пространства“ и прочая белиберда».¹ Сходными были в 1919 году обвинения Николая Пунина в адрес русского издания воспоминаний Кандинского, «Ступени» (в книге «Текст художника»)² Раздражение вызывала сама манера художника высказываться, присущая ему обобщенность выражений, которая, между прочим, еще в предвоенные годы в Мюнхене многим — и вовсе не молодым — мешала разглядеть оригинальность его теоретической мысли.³ С этим, в частности, были связаны трудности с немецкой публикацией рукописи «О духовном в искусстве», которую художник в 1909–1910 годах безо всякого результата предлагал многочисленным издательствам. По мнению близкого к нему австрийского писателя и графика Альфреда Кубина, книга «О духовном в искусстве» должна была быть избавлена от этого «общего характера», чтобы приобрести «большую ценность как редкое специальное сочинение».⁴

Действительно, теоретизирование Кандинского никак не укладывалось в тесные рамки восходящей к Ренессансу нормативной дидактической художественной традиции, где основное внимание должно было уделяться обучению тех-

¹ Степанова, В. Ф. Человек не может жить без чуда. Письма, поэтические опыты, записки художницы. М., 1994. С. 148.

² См. Пунин, Н. Н. О книгах // Искусство коммуны. Пг., 1919. №9. С. 3.

³ См. письмо издателя Рейнхарда Пипера Кандинскому от 9 июня 1911 г. о статье художника для сборника против Карла Финнена (хранится в Фонде Габриэле Мюнтер и Иоганнеса Эйхнера в Мюнхене).

⁴ Письмо Кубина Кандинскому от 12 ноября 1909 г., в котором он высказывает свое мнение о рукописи трактата, хранится в архиве Кубина в Мюнхенской Городской галерее в Доме Ленбаха.

ническим приемам рисунка, живописи и композиции и правилам использования художественных материалов. Когда возникали более общие теоретические вопросы, то их в основном подчиняли задачам художественной практики. В XX веке тенденция к узкой специализации приняла облик профессионализма, о котором, например, стали говорить послереволюционные коллеги Кандинского, называвшие сами себя «формалистами и материалистами».¹ Так, Степанова утверждала, что писать о художниках следует, умея говорить «о технике, т. е. о самой живописи с профессиональной точки зрения». «Я думаю, что в будущем, — заключала она, — все теоретики будут так же дробиться и специализироваться, и индивидуализироваться, как и художники».²

Наконец, многих отпугивало излишнее наукообразие и чрезмерная систематичность Кандинского. С особой силой это проявилось в разработке в 1923 году в Веймаре знаменитых опросных листов, посвященных установлению идеальных соотношений цвета и формы. Поиски идеальных сочетаний цвета и формы начали интересовать художника еще в первые годы XX века, о чем свидетельствуют его самые ранние теоретические фрагменты, датируемые 1904 годом. К 1909 году он остановился на одном варианте такого идеального соотношения (треугольник желтый, круг синий и квадрат красный), который он показал в схеме, из которой выросла цветная Таблица IV из русского издания «О духовном в искусстве» С тем чтобы получить «научное» подтверждение этих соотношений, он и организовал в 1923 году в Веймаре опрос, раздав своим коллегам и студентам опросные листы. После победы своего варианта он опубликовал в антологии «*Staatliches Bauhaus Weimar 1919—1923*» Таблицу под названием «Три основных цвета, распределенные

¹ Степанова, В. Ф. Указ. соч. С. 148.

² Там же. С. 114–115.

между тремя основными формами», демонстрирующую соотношение основных цветов с главными плоскостными и пространственными элементами. На этой таблице знакомый нам желтый треугольник, красный квадрат и синий круг изображены на белом фоне с добавлением трех основных стереометрических тел: желтой пирамиды, красного куба и синего шара. Вся эта история с анкетами, в которой нетрудно обнаружить отголосок давних занятий Кандинского статистикой в Московском университете, стала в Баухаузе предметом постоянных насмешек, своего рода притчей во языцех.

Ибо если формально теоретизирование Кандинского и было выстроено по научному образцу, по сути оно было чрезвычайно произвольно. Кандинский цитировал и использовал чужие теории с большой свободой, извлекая из них лишь то, что могло подтвердить его собственные мысли. Академическая научность была ему чужда, и его тексты, не соответствуя критериям «чистой» науки, должны рассматриваться как яркие образцы художественной теории.

Итак, не обучение техническим приемам и не научная систематичность, а выдвижение на первый план своего собственного — личного и творческого — опыта позволило Кандинскому преобразовать живописное учение с его специфически-техническими аспектами в теорию общезстетического характера. Также в его художественном преподавании понятие личного опыта было центральным. Швейцарский художник Макс Билл, который учился у Кандинского в Баухаузе в Дессау в 1927–1928 годах, отмечал, что во время занятий Кандинский часто говорил не о живописи, а о совсем других важных вещах, причем «это как раз и придавало столько веса всему тому, что он говорил как художник».¹ Похожее свидетельство принадлежит московскому ученику Кандинского Клименту Редько. В дневниковой записи за 2 декабря 1920 г. он писал

о том, как Кандинский в мастерской «говорил очень много о жизни и отвлеченно об искусстве с уклоном в теорию».²

Речь идет о вполне осознанной позиции художника. Нина Кандинская в книге воспоминаний о нем приводит фрагмент из письма мужа последнему директору Баухауза незадолго до закрытия Школы. Людвиг Мис ван дер Роэ объявлял Кандинскому о своем решении полностью отказаться от живописи в программе обучения, и тот отвечал ему следующим образом:

Я всегда старался говорить не об одной лишь живописи или не об одном искусстве, но сделать понятными, даже очевидными глубокие связи искусства с природой и с наукой и, естественно, живописи — с другими областями искусства. Искусство наших дней, в особенности живопись, все больше теряет всякую внешнюю связь с «природой», всякую внешнюю зависимость от нее, чтобы таким образом восстановить «интимную» связь с нею, потерянную много веков назад. То, что на моих занятиях я называю «не скорлупой, а орехом». Я настаиваю на стремлении достичь корня, из которого одинаковым образом растет как духовное, так и материальное³.

Привести студентов к пониманию универсальных законов, лежащих в основе искусства, и было основной целью Кандинского, которой он подчинил всю разработанную им систему учебных заданий. Недавняя (в 2015 г.) публикация конспектов Кандинского в Баухаузе на немецком языке сделала наконец возможным ознакомиться с этими материалами в подлиннике и сравнить их с учебными работами и воспоминаниями учеников мастера. В середине 1970-х годов переводчица этих материалов на французский язык Сюзан-

¹ *Bill, M. Kandinsky, l'éducateur // Bill M. Kandinsky. Paris, 1951. P. 97–98*

² *Редько, К. Н. Дневники. Воспоминания. Статьи. М., 1974. С. 63.*

³ *Kandinsky N. Op. cit. P. 151–152.*

на Леппиен так высказалась о них в разговоре со вдовой художника:

То, что Кандинский записывал в этих конспектах с 1926 по 1931 год, часто неясно, записи полны сокращений и велись не так четко, как его домашний каталог. Тот, кто никогда не был на занятиях Кандинского, кто не знаком с его почерком и не владеет немецким языком, тот не в состоянии понять эти подготовленные для занятий тексты. Я не уверена, что его конспекты могут еще быть полезны молодым людям. Мы же на них выросли. Это не пособие, по которому можно научиться живописи. Тексты Кандинского позволяют увидеть мир иначе. Мы научились в Баухаузе тому, что сначала нужно все забыть. Своеобразие обучения Кандинского было в том, что он научил нас смотреть на мир глазами художника.¹

Сегодня то, что пятьдесят лет назад казалось исключительной прерогативой непосредственных учеников Кандинского, перешло во всеобщее достояние, и мы вправе вновь вернуться к вопросу, заданному в свое время Сюзанной Леппиен: насколько актуальна теория Кандинского и его преподавательский метод? Найдет ли современная молодежь в конспектах его занятий что-либо полезное для себя?

Как уже было известно из воспоминаний студентов Кандинского и как это подтвердили недавно опубликованные конспекты, за исключением незначительного числа «докладов», все его занятия имели ярко выраженную диалогическую форму и в основном состояли в подробнейшем совместном обсуждении сделанных обучающимися работ. Подготовительные записи Кандинского показывают необыкновенную систематичность мастера в разработке заданий для студентов. А ведь еще в 1982 году американский исследователь Кларк Полинг в каталоге выставки, которую он организовал в незадолго до того открывшемся берлинском Музее Баухауза, неоднократно отмечал огром-

¹ *Kandinsky, N. Op. cit. S. 135.*

ную разницу между работами учеников Кандинского и других мастеров: Пауля Клее, Иозефа Альберса, Иоганнеса Эйхнера, Иоганнеса Иттена. Работы, исполненные по заданиям Кандинского, были сделаны исключительно четко и аккуратно и чаще всего сопровождалась печатным текстом описаний, с указанием основных понятий и перечислением поставленных задач и достигнутых результатов. Полинг делал из этого вывод, что работы создавались ввиду публичной презентации в соответствии с четкими и ясными требованиями мастера, который, по его предположению, предоставлял студентам серию концептов, для которых они должны были найти визуальные аналоги.¹

Предположения Полинга полностью подтвердились. В своих записях Кандинский действительно помечал для каждого урока задачи, темы, основные понятия, давал примеры, которые затем дополнял из года в год. При этом особое внимание уделялось им тому, чтобы студенты научились сами ставить перед собой цели и задачи и обосновывать свои решения. Он требовал, чтобы они записывали на отдельном листе или на обороте каждой работы конкретные поставленные в них задачи. Они должны были научиться сами строить свою аргументацию и уметь выслушивать и понимать ход мыслей других.

Как это значилось в составленном Кандинским в 1925 году Рабочем плане семинара по занятиям композицией для основного отделения Баухауза, речь шла об обучении художественному творческому мышлению и умению совмещать в творческом процессе разум и интуицию, о воспитании духа критики, при полном сохранении внутренней свободы.² Особый интерес представляют подробно проци-

¹ Poling, C. V. Kandinsky-Unterricht am Bauhaus. Farbenseminar und analytisches Zeichnen dargestellt am Beispiel der Sammlung des Bauhaus-Archivs Berlin, 1982. S. 22–27.

тированные Ниной Кандинской воспоминания о его уроках Жана Леппиена, который учился у Кандинского в 1929–1930 годах. Кандинский, согласно его свидетельству, «обучал умению видеть, а не практической живописи». Он «говорил о том, что каждая форма имеет свое значение. А то, какое значение она может иметь, я не у Кандинского узнавал, но усваивал на собственном опыте, лишь направляемый Кандинским».³

Именно в этой ориентации на обучение самостоятельному творческому мышлению и пониманию другого, чуждого образа мыслей и заключается основное своеобразие преподавательского метода Кандинского. В этом же его основное отличие от педагогических принципов, которых придерживались многие его современники, прежде всего во Вхутемасе. Это проявлялось не столько в форме учебных заданий, сколько в том значении, которое им придавалось. Ведь сами по себе эти работы во многом были сходны. Приведем в качестве примера задания для студентов первого семестра, данные Кандинским 14 февраля 1927 года:

1. Выразить цветом различные типы линий.
2. Представить схематически 3 основные плоскости,
3. Соединить между собой одну геометрическую и одну свободную плоскости так, чтобы они образовали вместе общую форму. При этом точно указать на обратной стороне, какой при этом ищется конструктивный принцип. Например, четырехугольник и свободная плоскость образуют основной звук г. — о. Или делается ударение на 2-х диагоналях. Либо: горизонтальное построение.⁴

Эти и подобные упражнения по «аналитическому рисо-

² *Kandinsky W. Unterricht am Bauhaus 1923–1933. Vorträge, Seminare, Übungen / zusammengestellt von A. Weißbach. Berlin, 2015. I. B. I. S. 250.*

³ *Kandinsky, N. Op. cit. S. 137, 138.*

⁴ *Kandinsky, W. Op. cit. B. I. S. 212.*

ванию», которые заключались в исследовании отношений между «большой формой» и подчиненными ей формами и в анализе общей структуры с тем, чтобы найти средства конструкции,¹ либо задания по выявлению структуры натюрморта, составленного из самых разнообразных предметов (выделение в нем и изображение лишь горизонтальных, либо лишь вертикальных элементов, или изолирование круглых форм, контрастирующих с угольными, и т. д.) типологически сопоставимы с разработанной в 1921 году Александром Родченко по пропедевтической дисциплине «Графическая конструкция на плоскости» серией абстрактных упражнений, где графические конструкции изображались при помощи контурных линий и простых геометрических форм, расположенных определенным образом на разных фонах. Анализируя эти задания, С. О. Хан-Магомедов отмечал в них четкие формообразующие ограничения: использование только простых геометрических фигур, прямых и циркульных линий, запрещение сложных кривых, тем более проведенных от руки, отказ от перспективных сокращений и т. д. Все они указывают, согласно исследователю, на ярко выраженную формообразующую ориентацию мастера, стремящегося подготовить обучающихся к переходу на дизайнерскую графику и конструктивистскую стилистику. Вообще, не только пропедевтика Родченко, но и вся пропедевтика Вхутемаса начал 1920-х годов, — писал С. О. Хан-Магомедов, — «несла в себе определенный стилеобразующий заряд».²

Кандинский также с удивительной дотошностью разрабатывал задания для студентов, нередко задавая им точные параметры работ, вплоть до их размеров. Однако эти ограничения не имели целью дать им какую-либо стилистиче-

¹ Ibid. S. 104.

² Хан-Магомедов, С. О. Вхутемас. Т. 1. М., 1995. С. 161.

скую ориентацию, но были нужны для большей «чистоты» сопоставлений и наблюдений. Макс Билл писал, что на занятиях у Кандинского речь шла не о «композиции», а об «анализе» данности, не об обучении рисованию или определенным приемам, а о формировании способности наблюдения.¹

Упражнения, которые Кандинский предлагал своим студентам в Баухаузе, являются, по сути, продолжением тех экспериментов, которые он сам разработал в ходе собственных художественных поисков, начиная с «красочных рисунков» 1904–1908 годов и вплоть до «аналитических» рисунков к своим основным «Композициям» в последние мюнхенские годы. Так же, как вся структура его пропедевтического курса соответствовала главному сочинению теоретика мюнхенского периода — трактату «О духовном в искусстве». Формат состоял из 14 занятий, из коих 7 центральных (с пятого по одиннадцатое) были посвящены учению о цвете, первые четыре включали краткое введение и сокращенную историю искусства, и лишь в последних 3-х занятиях речь шла об учении о форме, которое со временем приобретало все большее значение. Так же книга «О духовном в искусстве» состояла из двух частей, в первой из которых разбирались общие проблемы искусства, а во второй — вопросы специфической теории живописи, причем основную роль во второй части играло учение о цвете, и лишь постепенно части, посвященные рисунку, разрастались в объеме и приобретали более важное значение.

В приведенном в книге воспоминаний Нины Кандинской свидетельстве Жан Леппиен подчеркивал существование глубокой связи между теориями мастера, его преподаванием и его собственной живописной практикой. Кандинский, — писал он, — нуждался в материале своих занятий для под-

¹ Bill, M. Wassily Kandinsky. Paris, 1951. P. 96—97.

тверждения своих собственных живописных теорий. Леппиен подчеркивал широту познаний Кандинского в самых различных областях: истории искусства, психологии, истории цивилизаций, антропологии, — сравнивая его с «восточным мудрецом». По его свидетельству, ученики были совершенно очарованы в первую очередь именно убежденностью Кандинского в своих теориях: «И даже если мы не понимали, не любили или не почитали, не брали за образец его живопись, мы были абсолютно уверены, что его работа была плодом искреннего убеждения»¹.

Делясь со студентами своим собственным — личным и творческим — опытом, Кандинский учил на нем студентов искусству в широком смысле, не ставя задачи подготовить себе последователей. Об этом говорят свидетельства его учеников в Баухаузе, которые вспоминали объективность Кандинского и говорили о том, что многому у него научились, нисколько не подражая ему. Так, вспоминая свое участие в уроках живописи, которые Кандинский давал в собственной мастерской в Баухаузе, Жан Леппиен писал, что мастера нисколько не интересовало воспитание «маленьких Кандинских». В этом Леппиен видел «самое положительное значение его свободных занятий живописью. В работах были представлены все возможные стили»². А вот что писал сам Кандинский художнице, своему калифорнийскому агенту Галке (Эмми) Шейер из Нейи 29 июня 1937 г.: «<...> формальные влияния не существенны, но историки знают это редко. Они часто называют школой такие внешние связи. Я же считаю, что школа — это оплодотворение духа следующего поколения. Подражание форме — это искусство эпигонов»³.

¹ *Kandinsky, N.* Op. cit. S. 138.

² *Ibid.* S. 131.

³ Письмо Кандинского Галке Шейер цитируется в книге: *Hahl-Koch,*

Кандинский сформулировал основные принципы своего педагогического метода (признание чувства внутренней свободы, бережное и уважительное отношение к чужому пути в искусстве) в написанных еще во время работы во Вторых Государственных Свободных Художественных Мастерских (Свомас или ГСХМ) в 1918–1919 гг. «Тезисах преподавания». Согласно этому впервые опубликованному в 1989 г. по машинописной копии документу, школа должна помочь «истинному художнику» самостоятельно найти «именно ему нужную форму» и свой собственный путь в искусстве и должна обеспечить ему, со своей стороны, «получение определенных знаний некоторых общих законов искусства, знаний, свойственных определенным видам искусства (...), знаний материала и техники», в остальном же должна не оказывать на него никакого давления и дать ему «возможность работать совершенно свободно».⁴ Те же педагогические принципы Кандинский развивал и в своих теоретических сочинениях 1920-х гг., написанных в период его преподавания в Баухаузе. В них он призывал молодых художников искать свой собственный путь «в стороне от „измов“, которые как правило не стремятся к сути, а принимают за основные положения быстро преходящие детали», и выработать в себе «способность быть объективным к чужим работам».⁵ По всем свидетельствам, его обучение было неконвенциональным, недогматическим и очень личным.

J. Kandinsky S. 330.

⁴ Кандинский, В. В. Избранные труды по теории искусства. М., 2001. Т. II. С. 7–9.

⁵ См. русский перевод статьи «Значение теоретического обучения в живописи» (1926) в издании *Кандинский, В. В. Указ. соч.* Т. II. С. 254. Подчеркивание в тексте восстановлено по немецкому изданию: *Kandinsky, W. Essays über Kunst und Künstler.* Bern, 1973. S. 91.

Эта проявлявшаяся в подходе к обучению широта взгляда Кандинского на искусство чрезвычайно раздражала молодых авангардистов левого толка, как в Дессау, так ранее и в Москве. Вот что писала в своем дневнике Варвара Степанова:

Кандинский смотрит очень широко на искусство, и от этого он не проникается глубоко и многого не замечает. Это объясняется простым физическим законом: когда будешь подниматься вверх, то горизонт будет больше, но частностей и деталей внизу будешь видеть меньше.

Он понимает искусство, как ни странно, даже совершенно противоположное и взаимно уничтожающее его, разбирается в нем, но только до известной черты, которую он никогда перейти не может.¹

Очевидно, что взгляд Кандинского на искусство — издалека сверху — резко отличался от того приближенного к их собственной практике взгляда представителей исторического авангарда, который не позволял им подниматься над проблемами своего собственного творчества. Симптоматично удивление, с которым Степанова в приведенной выше цитате констатировала способность Кандинского понять чужое, даже ему враждебное искусство — способность, поистине уникальную в первое двадцатилетие XX в. Открытость к чужому искусству обусловила и необыкновенную духовную свежесть, с которой Кандинский воспринимал все новое, что происходило в искусстве. Именно это свойство своего учителя подчеркивал на открытии выставки, посвященной его памяти, Макс Билл, вспоминая его через три месяца после кончины, в речи в Базельской Художественной галерее («Kunsthalle Basel») 18 марта 1945 г. Всем своим существом, писал Билл, он излучал совершенно удивительную молодость, в свои шестьдесят лет выглядел

¹ *Степанова В. Ф.* Указ. соч. С. 115

на пятьдесят и не постарел в семьдесят.¹

Если учитывать данную Степановой характеристику Кандинского-теоретика, становится понятно, почему рассмотрение его художественной теории и его преподавания исключительно в рамках развития абстрактной живописи является даже не узким, а просто неправильным. Это особенно очевидно сегодня, когда обнаруживаются художественные связи и взаимодействия, которые ранее оставались за пределами внимания критиков и историков — адептов поступательного, однолинейного развития искусства. Таков, к примеру, ставший сегодня явным интерес к теории Кандинского дадаистов и близкого к ним Марселя Дюшана.

Летом 1912 г. в Мюнхене он приобрел экземпляр «О духовном в искусстве» и книгу Кандинского и с большим вниманием прочитал отдельные ее части, записывая между строк и на полях французский перевод едва ли не каждого третьего немецкого слова.² Очевидно, знакомство с мыслями Кандинского, в частности, с его идеей «духовного видения» краски, было для Дюшана одним из наиболее сильных мюнхенских впечатлений, оказавших несомненное воздействие на формирование у него понятия ментального пространства и непосредственно способствовавших началу раз-

¹ Машинопись речи Макса Билла хранится в Фонде Кандинского в Париже. Ср. сходные впечатления Климента Редько от встречи с Кандинским в Париже 5 августа 1935 г.: «Дружеское свидание с В. В. Кандинским. Пили у него чай и долго разговаривали о России, Германии, о Париже и Америке. Кандинский сух, но живой, активный. Поразительная живучесть, организованность, работоспособность» (*Редько, К. Н.* Указ. соч. С. 113).

² См. *Molderings, H.* Duchamp in München 1912 // Marcel Duchamp in München 1912 / Katalog hrsg. von H. Freidel. München, 2012. S. 35, Anm. 56).

работки концепции «Большого стекла». В парижском фонде Кандинского сохранилась репродукция «Новобрачной» Дюшана, использованная мастером в 1932 г. для иллюстрации перед участниками его семинара в Баухаузе основных проблем современного искусства¹. Она свидетельствует о продолжении диалога с Дюшаном, с которым после их встречи в Дессау в 1929 г. у него установились весьма дружеские отношения.²

А провозглашение Кандинским свободы художника в выборе нужной ему формы было услышано дадаистами. Так, немецкий поэт и драматург Гуго Балль усматривал в этом перенос в область искусства идеи свободы, на русский манер анархически окрашенной; эта ориентация безусловно импонировала как самому Баллю — ревностному читателю Петра Кропоткина и Михаила Бакунина, так и всем объединившимся в движении дадаизма художникам.³

В «О духовном в искусстве» Кандинский говорил о «беспредельном просторе, глубине, богатстве, шири возможностей», открывающихся перед современным художником, который может свободно черпать свои формы в областях «чистой абстракции» и «чистой реалистики», а также в пространстве между ними. «Нынче день такой свободы», — писал он там, а в статье «К вопросу о форме» из альманаха «Синий всадник», которую он считал продолжением своего трактата, провозглашал равновеликость абстракции и реалистики.⁴ Эта позиция, от которой художник не отказался

¹ *Kandinsky W.* Op. cit. В. I. S. 412; В. II. S. 52, Abb. 35.

² См. *Kandinsky N.* Op. cit. S. 154–155.

³ См. лекцию Гуго Балля о Кандинском на закрытии первой выставки в «Галерее Дада» 7 апреля 1917 года (*Ball, H.* *Kandinsky // Ball H. Der Künstler und die Zeitkrankheit.* Frankfurt a.M., 1984. S. 45).

⁴ *Кандинский, В. В.* О духовном в искусстве // *Кандинский, В. В.* Указ.

и в дальнейшем, весьма удивительна для эпохи, которую буквально раздирали борьба и взаимное неприятие различных художественных школ и направлений.

В 1927 г. в письме Вилу Громану, молодому историку искусства, автору первой монографии о нем, Кандинский резюмировал следующим образом свою точку зрения на задачу художника: следует не исключать из искусства одни формы ради замещения их другими, но стремиться к их синтезу («никакого „или — или“, но „и“»).⁵ Пятнадцатью годами ранее этот же принцип был положен в основание редакторской деятельности Кандинского в альманахе «Синий всадник», первый — и единственный — номер которого, вышедший в мае 1912 г., объединил на своих страницах репродукции произведений художников разных эпох и стран, художественных традиций и течений; среди этих произведений были абстрактные картины Кандинского, рисунки детей и лубочные картинки.

Вернемся теперь снова к причинам неприятия политизированными студентами Баухауза форкурса Кандинского. Правомерно ли утверждать, как это часто делается, что речь шла о нежелании с их стороны примкнуть к абстрактному искусству, которое объявлялось мастером конечной точкой художественного прогресса? О том, что сам Кандинский так не считал и этому не учил, что он учил цельному представлению об искусстве в совокупности различных его форм, среди которых абстрактные формы играли свою, вовсе не монополизирующую роль, свидетельствуют материалы основного курса обучения, которые стали известны благодаря

соч. С. 146; *Кандинский, В. В.* К вопросу о форме // *Кандинский, В. В.* Указ. соч. С. 220.

⁵ Письмо Кандинского Громану от 16 июля 1927 г. (*Kandinsky, W.* Briefe an Will Grohmann / hrsg. von Barbara Wörwag, unter Mitarbeit von A. Hoberg. München, 2015. S. 133).

последней публикации 2015 года. Особое значение в данном случае в ней имеет второй том, где воспроизведены изобразительные материалы, использовавшиеся мастером в ходе его уроков. Это 180 изображений (преимущественно вырезанных из журналов и газет) из области истории искусства, техники, архитектуры, жизни растений и животных, а также быта, спорта, жизни так называемых «примитивных» народов. Это своего рода атлас, который не одному исследователю напомнил знаменитый Атлас «Mnemosyne» гамбургского искусствоведа Аби Варбурга, созданный практически в те же годы — в первой половине 1920-х годов.

В ходе занятий Кандинский систематически сопоставлял произведения искусства с феноменами, взятыми из областей техники и природы. Так, 7 декабря 1928 года в записи, сделанной для занятия по конструкции со студентами четвертого семестра, он предлагал в качестве отдельной темы «Соотношения между областями, которые кажутся лежащими далеко друг от друга».¹ Стремясь заинтересовать такими поисками своих студентов, он давал им задания сопоставлять предметы и явления внешне далекие, с тем чтобы научиться строить аргументацию, давая отсылки к как можно более широким контекстам. Речь шла о том, чтобы сопоставить, к примеру, готическую церковь и современный завод, или стандартный стул и стул, изготовленный по дизайну Марселя Брейера. Отмечая в конструкции стула Брейера сдвиг тяжести вверх, Кандинский отмечал ту же тенденцию в архитектуре Ле Корбюзье и находил аналогичные примеры в живописи, танце и сценографии своего времени.² Другой пример — сравнительный анализ готического собора и современного завода — должен был привести обучающихся к рассуждению о соотношениях вертикальных и горизон-

¹ *Kandinsky, W.* Op. cit. B. I. S. 304.

² *Ibid.*

тальных линий напряжения в современной архитектуре и в архитектуре прошлого; в ходе рассуждения он предлагал примеры архитектурных конструкций из США или из Китая.¹

Чем дальше отстояли друг от друга предметы их анализов, тем больше расширялся горизонт наблюдения студентов, руководимых профессором. Сравнивая между собой предметы и явления, относящиеся к сферам природы, искусства и техники (например, интерьер комнаты и картину), студенты должны были задавать себе вопрос, как в этих различных областях разрешаются общие проблемы, такие, как проблема отношения формы и содержания, цели и средства, и т. д.

Посещавшие занятия Кандинского студенты разных факультетов (керамика, металл, дерево, реклама, театр) должны были рассказывать о своем профессиональном опыте, сравнивать принципы работы в разных мастерских, обсуждать свои методы, ища между собой точки соприкосновения и различия. Все подвергалось сравнению и обсуждению, в том числе экономические и материальные условия работы. Кандинский направлял дискуссии, задавая вопросы общего характера, призывая к совместному размышлению. Например, он спрашивал, какая сила влечет в настоящий момент художников и инженеров разных областей к простым и чистым формам, каковы причины их отказа от декора и орнамента². Исходя из представления об органической цельности мира, Кандинский был уверен, что все в нем взаимосвязано и ни один вопрос в искусстве не может быть разрешен вне общего контекста. Он считал, что общие тенденции эпохи необходимым образом должны проявляться в разных сферах и что в развитии различных искусств дол-

¹ Ibid. S. 362.

² Ibid. S. 314.

жен быть параллелизм. Так, рассуждая о ставшем в ту эпоху актуальным вопросе о скорейшем исчезновении живописи, он считал, что такая постановка вопроса не может иметь смысла, пока продолжают существовать музыка и танец.¹

Сегодня, когда тенденция к глобализации все больше сочетается с растущей фрагментаризацией и спецификацией знания, обучение Кандинского, направленное на восстановление внутренних связей между внешне различными элементами и явлениями, нам представляется чрезвычайно актуальным. Что может быть, действительно, более актуальным, чем предложенный им на одном из занятий пример современной «поверхностности»: «Современные выставки, такие как „Искусство и техника“, „Живопись и музыка“, „Искусство и спорт“ — темы замечательные, решения же тупые по причине привычки видеть лишь внешние отношения. Внутренние же отношения — это медленно образующееся будущее».²

Ссылки

- Ball, H.* (1984). *Kandinsky // Ball H. Der Künstler und die Zeitkrankheit.* Frankfurt a.M.
- Bill, M.* (1951). *Kandinsky, l'éducateur // Bill M. Kandinsky.* Paris.
- Jakobson, R. & Pomorska, K.* *Dialogues.* Paris, 1980.
- Kandinsky, W.* (1973). *Essays über Kunst und Künstler.* Bern.
- Kandinsky, W.* (1975). *Cours du Bauhaus.* Paris.
- Kandinsky, W.* (2015). *Briefe an Will Grohmann / hrsg. von Barbara Wörwag, unter Mitarbeit von A. Hoberg.* München.
- Kandinsky, N.* *Kandinsky und ich.* München, 1987.
- Molderings, H.* (2012). *Duchamp in München 1912 // Marcel Duchamp in München 1912 / Katalog hrsg. von H. Freidel.* München.
- Poling, C. V.* (1982). *Kandinsky-Unterricht am Bauhaus. Farbenseminar und analytisches Zeichnen dargestellt am Beispiel der Sammlung des Bauhaus-Archivs Berlin.*
- Кандинский, В. В.* (2001). *Избранные труды по теории искусства.* М.. Т. II.

¹ Ibid. S. 314.

² Ibid. S. 350.

Пунин, Н. Н. О книгах // Искусство коммуны. Пг., 1919. № 9. С. 3.
Степанова, В. Ф. (1994). Человек не может жить без чуда. Письма, поэтические опыты, записки художницы. М.
Редько, К. Н. Дневники. Воспоминания. Статьи. М., 1974.
Хан-Магомедов, С. О. (1995). Вхутемас. Т. 1. М.
Якобсон, Р. О. (1987). Работы по поэтике М.

NADEZHDA PODZEMSKAYA

WASSILY KANDINSKY'S SCIENCE OF ART THROUGH THE PRYSM OF HIS TEACHING AT BAUHAUS

Abstract

This article is devoted to the great Russian painter Wassily Kandinsky's teaching at newly established (1919) institution Bauhaus to which he was invited by its founders after he had left Soviet Russia (1922). Kandinsky had serious previous academic experience: he had graduated from Moscow University where he studied economical statistics and made so deep success in his studies that after graduation he was recommended to teach in one of largest universities of Russia. He preferred the career of an artist but he never gave up his interest to theoretical knowledge and science. After his first period in Germany and after 1917 Revolution he took part in establishment of Academy of Artistic Sciences, he elaborated programs conjoining artistic and scientific forms of knowledge but he didn't manage to turn his plans into reality. As other outstanding persons, for instance, as Roman Jakobson, also mentioned in this article, he was made to leave Soviet Russia and to continue his studies abroad. He moved to Germany that he knew after the first period and used the lucky chance of Walter Gropius' invitation to join Bauhaus. Here he tried to use to teaching his academic, theoretical and methodological experience. Some essential details of this work the author exposes here basing on very interesting and important sources.

Key words

Kandinsky, Bauhaus, science of art, artistic education, teaching.