

УДК 1 (47+57) (091)

## Философия творчества художника В.В. Кандинского

**Л.И. Кабанова**

*Петрозаводский государственный университет, кафедра философии*

**Аннотация.** В статье анализируется тема, предопределившая основные особенности и специфику русского авангарда. Автор обращается к проблеме "внутреннего и внешнего", "знака и символа", феномена беспредметности в творчестве художника и к их коннотациям в истории философии. Творчество Кандинского может служить примером того, как органично теория уравновешивалась практической работой, как обе эти области взаимодействовали и взаимодополнялись в авангардизме.

**Abstract.** The paper analyses the topic predetermined the main features and specific character of the Russian avant-garde art. The author has considered the problems of the "inner and outward", "sign and symbol" in creation of an artist. Kandinsky art could serve a good example of how theoretical work was naturally counterbalanced by practical work and how these two fields constantly interacted and mutually enriched one another.

### 1. Введение

Творчество художника Василия Кандинского глубоко философично<sup>1</sup>. Предложенный им философско-теоретический анализ процессов в культуре, способствовавших появлению нового художественного языка, не утратил своей важности и поныне, напротив, приобрел актуальность в силу наслоения разнообразных культурных и художественных коннотаций.

В начале XX века в России особую значимость приобретают разнообразные духовные поиски, сопряженные довольно часто с чрезмерным интересом к области мистического и теософского (на фоне возрождающегося интереса к религиозной сфере). Не будучи ни мистиком, не теософом, но демиургом в художественном значении этого слова, Кандинский разрабатывает свою оригинальную концепцию "духовного", воплотившуюся в ряде новаторских текстов: "О духовном в искусстве", "Точка и линия на плоскости", "Текст художника. Ступени" и в не менее новаторских беспредметных полотнах.

В своих философско-теоретических работах, подкрепленных художественным творчеством, Кандинский доводит до совершенства свою концепцию понимания нового искусства, основанного на принципе "внутренней необходимости". Исследовательский интерес продиктован желанием понять, почему по прошествии почти столетия идеи и творчество художника остаются вполне современными и своевременными, не потому ли, что сам художник видел значение, смысл и цель искусства в его своевременности, ибо "своевременное произведение искусства отражает свою эпоху" (Кандинский, 2001а). Основной задачей статьи является выявление характерных аспектов философии творчества Кандинского, приведших его к обоснованию принципа "внутренней необходимости" и, как следствие, – способствовало появлению феномена беспредметности в живописи.

### 2. "Внутреннее и внешнее" в творчестве Кандинского и принцип "внутренней необходимости"

В работе "О духовном в искусстве" Кандинский пишет о своем восприятии мира, как пространства, разрезаемого неким духовным маятником. Маятник раскачивается из стороны в сторону с непостижимой быстротой, унося за собой стремления эпохи. Скоротечность изменений, происходящих во внешнем мире, заставляет искать нечто устойчивое в мире внутреннем. Опыт перемещения внимания с мира внешнего на мир внутренний – давний философский ход. Для Кандинского основанием подобного поворота стала общая культурная атмосфера и опыт предчувствий: "когда потрясены религия, наука и нравственность (последняя сильной рукой Ницше) и внешние устои угрожают падением, человек обращает свой взор от внешнего внутрь самого себя" (Кандинский, 2001б). То, как осуществляется указанный "переход", заслуживает особого внимания.

В творчестве Кандинского можно обнаружить несколько уровней решения проблемы *внутреннее – внешнее*. Первый уровень связан с областью искусства, второй – с экзистенциальным

---

<sup>1</sup> Тема параллелизма в развитии философского и художественного мировоззрения находится в центре внимания современной философии. Ортега-и-Гассет, сопоставляя два взгляда, – взгляд художника и взгляд философа, усматривает аналогии в истории развития живописи и философии. Для художника, так же как и для философа, основополагающим становится вопрос о том, какого рода феномены оказываются наиболее значимыми: содержания предметного мира или содержания сознания (см. Ортега-и-Гассет Х. О точке зрения в искусстве).

опытом художника и третий – с опытом понимания структуры *символ-знак*. Эти уровни тесно переплетаются, образуя некое единство, в котором личная жизнь не отделена от творчества, а творчество не отделено от понимания мира.

Когда художник пишет о том, что центр тяжести искусства лежит не в области "формального", но исключительно во "внутреннем стремлении, повелительно подчиняющем себе формальное" (Кандинский, 2001г), он формулирует базисные аспекты современной живописи. Способность углубления во внутреннюю жизнь искусства, исключительное внутреннее стремление, сила внутреннего желания, приводят его к формулировке принципа "внутренней необходимости". Постепенно этот принцип перемещается из сферы искусства в область восприятия мира. Всякое явление можно пережить двумя способами, пишет Кандинский, – внешне и внутренне. Находясь то по одну, то по другую сторону этой границы, невольно становишься заложником движений, устремляющихся прочь друг от друга. Речь идет о возможности расширения границ, которые человек сам устанавливает, или даже об их преодолении<sup>2</sup>.

Из такого отношения к творчеству возникает внутреннее противодействие всему внешнему, поверхностному, означенному, что проявляется в противопоставлении понятий "знак" и "символ". Значение знака Кандинский сравнивает с молчаливым присутствием человека в мире. Символ же, напротив, наполнен звучанием. Это сама речь, движение, событийность, поэтому "новая наука об искусстве может возникнуть лишь тогда, когда знаки станут символами, и когда открытый глаз и ухо позволят проложить путь от молчания к речи" (Кандинский, 2001д). Кандинский предупреждает об опасности нахождения в знаковом топосе (пространстве однозначности и означенности). Формула (знак) – это еще и клубное место, заключающее человека в свои теплые объятия. Формула – это знак, обеспечивающий покой и необременительную коммуникацию: "Внешний знак приобретает силу привычки и скрывает внутреннее звучание символа" (Кандинский, 2001д). Все внешние обстоятельства, даже самые трагические потрясения, приходящие к человеку извне (болезнь, несчастье, война, революция), насильственно отрывают его от привычного ритма жизни, сродни холодной оболочке знака. Потрясения же, приходящие изнутри, – другого рода, они обусловлены самим человеком и позволяют полностью отдаться стихии внутреннего переживания.

Подобные размышления приводят к интересному опыту в сфере поэзии. У Кандинского есть небольшой сборник стихов "Klinge", что значит "Звуки". Небольшие по объему стихотворения со странными названиями – "Это", "Что-то", "Иначе" – изобилуют внутренней символикой и отличаются особым искусством применения слова, когда важным становится не само слово, но его "внутреннее звучание". Кандинский пишет, что при повторении слова несколько раз выявляются неизвестные его духовные свойства. При частом повторении оно утрачивает внешний смысл и остается лишь звучание слова, его "беспредметная вибрация", что открывает большие возможности для литературы будущего. Лейтмотивом стихотворения "Что-то" ("Einiges") является поиск того, что находится на грани видимого и невидимого: "Рыба уходила все глубже. Но я все еще ее видел. Я еще видел ее, когда я уже не мог ее видеть" (Кандинский, 1997). В стихотворении "Иначе" ("Anders"), описывается удивительная способность видеть то, что не замечают другие: "Это было большое 3 – белое и темно-коричневое. Его верхняя дуга была того же размера, что и нижняя. Так думало большинство людей. Это так, но все же верхняя была чуть, чуть, чуть большее, чем нижняя" (Kandinsky, 1976). В стихотворении "Весна", художник пишет о своем постижении того, что никто не замечает: "Больно было моим глазам. Отчего никто не видел бледно-голубых пятен на желтой яркости?" (Кандинский, 1999).

### 3. Точка и линия

Исследование проблемы *знак-символ* не ограничивается для Кандинского указанными уровнями. В 20-е годы он изложил свою художественно-теоретическую позицию в книге "Точка и линия на плоскости". Эта книга является путеводителем в пространстве языка современной живописи. В ней он стремится к созданию "Словаря элементов", который должен, по его мнению, привести к обоснованию "грамматики" живописного языка. Художник всесторонне изучает точку и линию в качестве первоэлементов живописи и замечает, что точка и линия – это "скрещения, соединения, образующие собственный язык, невыразимый словами" (Кандинский, 2001д). Он проводит

<sup>2</sup> Здесь можно обнаружить интересные параллели с современным философским феноменологическим видением проблемы, в частности, с некоторыми идеями Мамардашвили о возможности для каждого человека находиться в пространстве преобразовательной деятельности. Преобразовательная деятельность связывается им с извлечением содержания опыта (см. Мамардашвили М.К. Классический и неклассический идеал рациональности). Для Кандинского возможность нахождения в топосе преобразовательной деятельности может быть рассмотрена, как желание "исчерпать свободу" (см. Кандинский, 2001б).

своеобразный "микроскопический анализ" точки, выявляя общие онтологические основания, выводящие живопись далеко за пределы искусства, в сферу "всеобщего", "человеческого" и "божественного". В анализе первоэлементов живописи, предпринятом Кандинским, философия тесно переплетается с искусством. В историко-философском плане речь идет о двух главенствующих принципах миропонимания, один из которых связан с ориентированностью на непрерывность, а второй – на форму. В основе принципа непрерывности, который был в основании миропонимания от эпохи Возрождения и вплоть до начала XX века, находится отрицание формы, а стало быть, и некой индивидуальной различимости. С начала XX века в миропонимании произошел коренной сдвиг, утвердивший форму, как некий "умный первоорганизм"<sup>3</sup>.

Точка в понимании Кандинского многолика. Во-первых, она связана с символикой числа, возрождая те интуиции, которые были выработаны еще в пифагореизме<sup>4</sup>. Кандинский замечает, что все мироздание можно рассматривать, как замкнутую космическую композицию, которая в свою очередь, составлена из бесконечно самостоятельных, также замкнутых в себе, последовательно уменьшающихся композиций. Последние же складываются из точек, которые парят в геометрической бесконечности. Поэтому и каждое произведение возникает так, как возник космос, – "оно проходит путем катастроф, подобных хаотическому реву оркестра, выливающемуся, в конце концов, в симфонию, имя которой – музыка сфер" (Кандинский, 2001г). Кандинский уподобляет живопись музыке, и главной задачей художника становится изображение звучания. В этом плане интересны его рассуждения о точке, границе точки и звуке. Истончаясь в своей деятельности, точка, в месте предельного истончения, образует границу: "Точка как таковая начинает исчезать и на ее месте зарождается эмбрион плоскости" (Кандинский, 2001д). Здесь, в месте полного истончения точки и зарождения плоскости возникает звучание, сначала в виде неясного мерцания, напряжения; затем все сильнее – до возникновения двойного звука. Точка, соприкасаясь с плоскостью, рождает звук, но и сама плоскость имеет звучание. Абстрактная форма предоставляет огромные вариативные возможности для создания бесконечного множества форм и звучаний. Наделение формы звучанием само по себе носит завуалированный лингвистический оттенок. У рисования есть свой предел, переходя который оно становится письмом, где на первый план выходят не живописные, а языковые значения.

Точка является онтологическим символом для художника – "символом разрыва, небытия (негативный элемент), и в то же время она становится мостом между одним бытием и другим (позитивный элемент)" (Кандинский, 2001д). Точка мыслится на границе бытия и небытия, соединяющего два мира: мир действительный и мир мнимый. Это позволяет говорить о точке в живописи, как о вечно совершающемся событии рождения мира, или события рождения произведения, в котором точка приобретает место и облик в разомкнутом пространстве живописи, соединяет бытие с небытием. Находясь на разных полюсах разрыва, точка становится двуединой, двуликой.

И, наконец, точка в философии Кандинского наделяется антропологическим смыслом. Как элемент, обращенный внутрь самой себя, предельно сжатый, а стало быть, энергетически наполненный, точка может быть выражением состояний на полотне. В зависимости от композиции, точка может быть молчаливой или кричащей, переживать внутренние или внешние потрясения. Она совмещает в себе множество функций и значений: внутреннее звучание, вариативность, утверждение, сдержанность, она подобна числу, структуре сознания и т.д. Но еще точка может символизировать время – краткое мгновение, миг, она "есть наиболее краткая временная форма" (Кандинский, 2001д). И, наконец, точка соотносится с пространством, занимает в нем определенное место, порождая линию.

Линия, или вторичный элемент, как называет ее Кандинский, является полной противоположностью точке, она "след перемещающейся точки", так как исходит из нее вследствие движения. Кандинский проявляет интерес к природным и неприродным линейным композициям. Для него они наполнены особой гармонией. Комплексы линий в природе многообразны. Линия встречается

<sup>3</sup> Обнаруживается сходство данного проекта Кандинского с исследованиями Флоренского, которому принадлежит ряд теоретико-искусствоведческих работ по теории символа. Среди них следует отметить книгу "Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях" и "Symbolarium" (см. Флоренский П.А. Symbolarium (Словарь символов)). Словарь графических символов был задуман Флоренским, как собрание всех универсальных зрительных символов. Так искусство и философия пересекаются самым непосредственным образом.

<sup>4</sup> Мистика числа находится в основе космологических и математических представлений пифагорейцев, где число представляется фигурной структурой всего существующего. Исходя из данного понимания числа, родилось изречение "числу все вещи подобны" (см. Ямвлих. О пифагорейской жизни). Число – символ космического порядка в пифагореизме, символ общности; именно поэтому пифагорейцы "называют весь этот видимый мир "космосом" (порядком), а не акосмией (беспорядком) и распушенностью" (см. Диоген Лаэртский. Фр. 23).

во множестве явлений в природе: в растительном, животном, минеральном мирах. "Растения в своем развитии от семени – к корню (вниз), вплоть до пробивающегося стебля (вверх), проходят путь от точки до линии" (Кандинский, 2001д). Композиционные законы природы открывают для художника возможность сопоставить с ними законы искусства: "Этот фактор проявлялся до сих пор исключительно в абстрактном искусстве, не цепляющемся более за внешнюю оболочку природных явлений <...> однако остается невозможным полностью воплотить внутреннюю сущность одного мира во внешности другого" (Кандинский, 2001д). Родство конструкций в природе и в живописи Кандинский называет идентичностью<sup>5</sup>. Силы, преобразовывающие точку в линию, могут быть различными.

Анализ трех типов линий, предпринятый Кандинским, – горизонтали, вертикали и диагонали – только при поверхностном взгляде может показаться неким геометрическим опусом. Как и все, с чем работает художник, его рассуждения о линии наполнены особым внутренним смыслом. Что такое горизонтальная линия, с точки зрения человеческого пребывания в мире, если не линия поверхности – холодная несущая основа. Ее основное звучание – холод и плоскостность. Полной противоположностью этой линии является вертикальная линия, понимаемая в качестве некоего духовного стержня, на котором основывается бытие. Основное отличие от горизонтали заключается в том, что здесь плоскость заменяется высотой и глубиной. Кандинский пишет о вертикальной линии, как о кратчайшей форме неограниченной теплой возможности движения. И, наконец, диагональ, как некое промежуточное положение между холодом и теплом, как непрерывающаяся возможность выбора между поверхностностью и глубиной. Кандинский обращает внимание на то, что современный человек ищет внутреннего покоя, поскольку он оглушен внешним, и надеется найти этот покой во внутреннем молчании, из чего произрастает исключительная склонность к "горизонтально-вертикальному <...> с черно-белым" (Кандинский, 2001д).

Кандинский создает в своих полотнах особую художественную форму, смысл и содержание которой предельно точно подметил французский философ Делез. Он рассматривает такое творчество как "путешествие, маршрут которого проходит по тому или иному внешнему пути лишь на основании внутренних путей и траекторий, составляющих его композицию, образующих его пейзаж или звучание" (Делез, 2002). Подобное движение – путь становления. Становиться здесь не означает достигать отождествления или подражания, но находить участки соседства, неразличимости, недифференцированности. В работе "Складка. Лейбниц и барокко" Делез пишет о том, что абстрактное постулирует складчатость формы, существующей не иначе, как в виде "пейзажа интеллекта" (Делез, 1997). Оно, следовательно, обнаруживает и понимает нематериальные складки. Называя линию Кандинского картезианской, Делез, расценивает ее в качестве "лабиринта свободы" художника. Картезианская линия, как "точечное аналитическое уравнение" (Делез, 1997), – основа искусства тайнописи, искусства сокрытого. Эффект абстрактной линии, этого глубинного фактора, заключается в воздействии непосредственно на сознание. "Поднимающееся дно уже не в глубине, но обретает автономное существование; форма, отражающаяся в этом содержании, – уже не форма, но абстрактная линия <...>. Абстрактная линия, отказываясь от моделирования, то есть пластического символа формы, обретает всю свою силу и участвует в содержании тем яростнее, чем больше отличается от него, хотя содержание и не отличается от нее" (Делез, 1997).

Особенное свойство линии заключается в ее способности создавать плоскость. Границы между линией и плоскостью неясны и подвижны. Плоскость для Кандинского является самостоятельной сущностью. В ней, как утверждает художник, можно обнаружить такие элементы, как "небо", "земля", "дом" и "даль". Рама вырезает плоскость из окружающей ее среды: "рама или край картины представляет собой, прежде всего, внешнюю оболочку целого ряда стыкующихся рам или граней, создавая контрапункты линий" (Делез, Гватари, 1998), – так, что вся картина оказывается наполненной бесконечным силовым полем, вызванным разнообразным движением и направлением линий. Все это позволяет Кандинскому рассматривать плоскость не иначе, как живое существо, дыхание которого совершенно определенно чувствует художник. Более того, "художник оплодотворяет эту сущность" (Кандинский, 2001д). Свойства верхних и нижних горизонталей также носят метафорический характер. Верх плоскости – "небо", свобода; низ плоскости – "земля", тяжесть, связанность. В связи с этим низ выносит более крупные и тяжелые формы, но и затрудняет движение вверх. Художник, как некий демиург, может создать ситуацию драматизации или равновесия, пользуясь свойствами верхней и

---

<sup>5</sup> В историко-философском контексте подобные идеи были высказаны Гете. Он обращается к языку природы, которая посредством тысячи явлений обнаруживает свое бытие. В движении, звуке, свете и цвете проявляет себя природа и искусство. Гете также пытается обнаружить "первоначальную идентичность" – первоэлемент, который может воплотиться в виде звука, цвета, или знака (см. Гете И.В. Избранные философские произведения).

нижней горизонтали. И далее – левая часть плоскости, "дальнее", – вызывает чувство легкости и свободы, а правая – "дом", – тяжести. "Правое – вход внутрь – это движение домой. Это движение связано с определенной усталостью, и ее цель – покой" (Кандинский, 2001д). Из этих элементов рождается внутреннее напряжение плоскости, а также основополагающие варианты художественных конструкций.

#### 4. Символика цвета

Особенностью языка искусства Кандинского является работа с цветом и версия "линейно-плоскостно-цветовых взаимосвязей", в которой установлены характеристики и качества каждого цвета, их взаимосвязь со временем и пространством, со зрителем, проведены параллели между звуком и цветом. Кандинский пишет о попытках создания учения о "построении живописи", основанного на "многостороннем сходстве" цвета и звука, "физической вибрации" звуковых и световых волн. Абстрактная живопись ставит перед собой задачу создания особого силового напряжения, которое может быть выражено, не иначе, как цветом.

Остановимся на характеристике некоторых основных цветов, – черного, белого и красного. Описание этих цветов носит символический характер. Белый цвет, пишет Кандинский, представляется как бы символом вселенной, из которой все краски исчезли. Белый цвет можно сопоставить с чем-то "доначным", с "Ничто". Это цвет молчания. Он связан для художника с миром, который так высоко, что оттуда не могут доноситься звуки. Оттуда исходит только безмолвие. Однако это безмолвие не мертво, оно полно возможностей: "Белый цвет звучит как молчание, которое может быть внезапно понято" (Кандинский, 2001б). Белый цвет тем и отличается от черного в представлении художника, что имеет возможности. Черный цвет – "ничто без возможностей", это угасшая звезда, это как бы безмолвие тела после прекращения жизни. Поэтому на фоне черного цвета любая краска звучит сильнее и точнее.

Красный цвет производит впечатление целеустремленной необъятной мощи. В этой энергетике, как считает Кандинский "наличествует так называемая мужская зрелость" (Кандинский, 2001б). Это уверенная в себе сила, которую нелегко заглушить, но можно погасить любым холодным цветом. Такое насильственное, трагическое охлаждение вызывает грязный тон, который художниками всегда отвергался, но часто использовался Кандинским. В цвете "грязи" он видит особое звучание, ибо все средства чисты для него, если возникают из внутренней необходимости. Рассмотрение Кандинским цвета в связи с принципом внутренней необходимости приводит к пониманию живописи, которая, по его мнению, должна показывать противоречия, предчувствия и вопросы своего времени, а не искать цветовую гармонию на полотне. "Вопросы времени" способствовали воплощению в его творчестве таких элементов, как "борьба тонов, утраченное равновесие, рушащиеся принципы, внезапный барабанный бой, великие вопросы, бесцельные стремления, беспорядочный натиск и тоска, разбитые оковы и цепи, соединяющие воедино противоположности и противоречия" (Кандинский, 2001б).

#### 5. Феномен беспредметности и проблема понимания

Отказываясь от репрезентации действительности, Кандинский демонстрирует особое видение мира, когда "между обозримым и осязаемым лежит необозримое и неосязаемое" (Кандинский, 2001д), или некий феноменальный мир. Опыт разоблачения предметно-чувственного знаменует платоновское восхождение от телесного и чувственного к умозрительному и умопостижаемому. Согласно Платону, все самое прекрасное в этом мире не дотягивает до истинного: "Эти узоры на небе, украшающие область видимого, – пишет Платон, – надо признать самыми прекрасными и совершенными из подобного рода вещей, но все же они сильно уступают вещам истинным. Это постигается разумом и рассудком, но не зрением" (Платон, 1971а). В диалоге "Филеб" Платон продолжает эту тему и пишет о красоте линий и форм самих по себе, не по отношению к чему-либо, "но вечно прекрасным самим по себе, по своей природе" (Платон, 1971б). Не красота конкретного единичного тела, но отрешенный от тела цвет и геометрическая форма способны стать источником удовольствия. Данное высказывание тем замечательнее, что, противореча античному (платоновскому же) представлению о миметическом характере живописи, предвосхищает все же возможность появления искусства, основанного на совершенно иных принципах – абстрактных и умозрительных. Это позволяет сказать, что понимание миметического механизма в искусстве не было однозначным уже со времени зарождения этого понятия. Феномен беспредметности своими корнями исходит из такого понимания творчества, в котором вещь превращается в абстрактную структуру, чистую форму. Сам предмет, реальность вещи в ее материальном воплощении ставится под вопрос: "реальность вещи – это дыра, которую она оставляет в пространстве. Переход от материальной вещи к чистым структурам, потенциально

способным заполнить пустоту пространства, платоновское восхождение к абстрактной форме, есть не ослабление, а усиление реальности, не обеднение, а обогащение" (Лотман, 1993). В этом отношении беспредметность – не отсутствие предмета, но наличие упорядочивающей структуры. Искусство авангарда демонстрирует стремление к упорядоченности, и художественное произведение здесь стоит посреди распадающегося мира привычных и близких вещей как залог порядка<sup>6</sup>.

Отсутствие предмета не означает его небытие, но потаенность в глубине бытия. В продвижении по этому пути внутренний опыт оказывается источником творчества, его нервом и переживанием. Кандинский неоднократно пишет о значении и силе переживания: "способность внутренне переживать" делает душу более восприимчивой, "способной к вибрированию". От этого она становится богаче, шире, утонченнее, она готова к "переживанию способности восприятия духовной сущности в <...> абстрактных вещах" (Кандинский, 2001г).

Завершающим аспектом, к которому мы обратимся, является восприятие творчества В. Кандинского зрителем. В работе "Кандинский: развитие абстрактного стиля" Long Rose-Carol Washton пишет, что "Кандинский ушел от репрезентации материалистического мира, осознавая, однако, что не сможет коммуницировать с широкой публикой" (Washton Long Rose-Carol, 1980). Кандинский был убежден, что непонимание делает невозможной непосредственную внутреннюю связь с картиной-миром; не позволяет войти в произведение, действовать в нем активно, и что понимание "выращивает зрителя до точки зрения художника" (Кандинский, 2001б). Кандинский указывает способ "понимания", приглашает реципиента окунуться в тайны своего творчества. Он пишет следующее: "Я выучился не глядеть на картину со стороны, а самому вращаться в картине, в ней жить <...>. Несколько лет занимало меня искание средств для введения зрителя в картину так, чтобы он вращался в ней, самозабвенно в ней растворялся". Способность к саморастворению в картине может рассматриваться, как один из основных путей к пониманию феномена беспредметности: "все больше вырабатывалась моя способность не замечать предмета в картине, его, так сказать, прозевывать" (Кандинский, 2001г). Кандинский пытается влиять на своего потенциального или вполне реального зрителя. Важен внутренний настрой зрителя, чей глаз способен видеть разными способами. Глаз, не способный освободиться от материальной плоскости, не может ощущать глубины. Понимание для Кандинского – это встреча желаний. Желания "сказать" и желания "услышать" или "увидеть". Отсюда переживание искусства, как со-переживания, имеющего интимный характер: "Оплодотворение может произойти не иначе, как в тех случаях, когда напряженное любовью просветленное желание "сказать" произведением встречается таким же напряженным и просветленным любовью желанием услышать произведение" (Кандинский, 2001в). В данном случае речь идет об особом феноменологическом способе восприятия. Усмотрение сущностей, активное созерцание, схватывание в видении, отличное от простого зрительного восприятия, делает возможным появление совершенно особого взгляда на искусство. Зритель должен видеть в картине некую цельность и завершенность, ибо цельность картины мы отсчитываем не с момента, когда в нее оказывается включено такое-то число предметов, а когда мы видим в ней то, что совпадает с нашим опытом целого.

## 6. Заключение

В противопоставлении внешнего и внутреннего, знака и символа сокрыты основы философии творчества Кандинского. Для художника все предметное является неким "экраном", через который подлинная действительность остается невидимой. Подлинная действительность для него целиком сосредоточена во внутреннем мире, что приводит художника к формулировке принципа "внутренней необходимости". Кандинский стремится увидеть (и научить этому искусству своего зрителя) символ, феномен, а не вещь и предмет. Обращает на себя внимание особая устремленность к целостности и форме. На месте исчезнувшего предмета в творчестве художника появляется структура восприятия феноменальности мира – идея, число, точка, линия, звук, цвет – некий мыслительный конструкт, открывающий новые возможности перед современным искусством и современным зрителем.

---

<sup>6</sup> Причастность к структуре создает ситуацию причастности к сущему. Об этом аспекте творчества размышляет Хайдеггер в работе "Исток художественного творения". Он пишет о необходимости видения феномена, а не вещи или предмета. Мир никогда не бывает предметом, который стоит перед нами, и который мы можем созерцать, потому что "мир есть то непредметное, чему мы подвластны". Уход от достоверного представления и мнимого понимания совершается не случайно, но в силу того, что "человек <...> уже захвачен тем видом открытия потаенности, который заставляет его наступать на природу, как на стоящий перед ним предмет исследования – до тех пор, пока и предмет тоже не исчезнет в беспредметности" (см. Хайдеггер М. Время и бытие).

## Литература

- Kandinsky W.** Concerning the Spiritual in Art and painting in particular 1912. *N-Y, Wittenborn Art Books, Inc.*, p.82, 1976.
- Washton Long Rose-Carol.** Kandinsky: The development of an abstract style. *Oxford, Clarendon press*, p.6, 1980.
- Делез Ж.** Критика и клиника. *СПб., Machina*, с.10, 2002.
- Делез Ж.** Складка. Лейбниц и барокко. *М., "Логос"*, с.12, 46, 64, 1997.
- Делез Ж., Гватари Ф.** Что такое философия? *М., Институт экспериментальной социологии, СПб., Алетейя*, с.241, 1998.
- Кандинский В.В.** Куда идет "новое" искусство. *В кн.: Точка и линия на плоскости. СПб., Азбука*, с.440, 2001а.
- Кандинский В.В.** Медленно исчезающее в зеленой траве. *Новый мир*, № 1, с.217, 1997.
- Кандинский В.В.** О духовном в искусстве. *В кн.: Точка и линия на плоскости. СПб., Азбука*, с.29, 44, 96, 98, 108, 2001б.
- Кандинский В.В.** О понимании искусства. Стихотворения и статьи 1910-х – 1920-х годов. *Знамя*, № 2, с.108, 1999.
- Кандинский В.В.** О понимании искусства. *В кн.: Точка и линия на плоскости. СПб., Азбука*, с.446, 2001в.
- Кандинский В.В.** Текст художника. Ступени. *Там же*, с.162-163, 169-170, 185, 187, 188, 2001г.
- Кандинский В.В.** Точка и линия на плоскости. *Там же*, с. 204, 205, 206, 210-211, 212, 218, 229, 251, 300, 311, 315, 321, 336, 2001д.
- Лотман Ю.М.** Между вещью и пустотой. Избранные статьи. В 3 т. *Таллин*, т.3, с.295, 1993.
- Платон.** Государство. Собр. соч. В 3 т. *М., Наука*, т.3, ч.1, с.340 (529 d), 1971а.
- Платон.** Филеб. *Там же*, т.3, ч.1, с.66 (51 с-d), 1971б.