

Пауль Клее

Педагогические  
эскизы

**PAUL KLEE**

**PÄDAGOGI-  
SCHES  
SKIZZEN-  
BUCH**

ALBERT LANGEN VERLAG MÜNCHEN



**Пауль Клее**

**Педагогические  
эскизы**

Москва  
Издатель  
Д. Аронов  
2005

ББК 7.017.4 (075.8)

УДК 85.1я73

К 48

Paul Klee «Pädagogisches Skizzenbuch», 1925

Перевод с немецкого Н. Дружковой  
под редакцией Л. Монаховой

Вступительная статья Л. Монаховой

Художник Д. Аронов

ISBN 5-94056-011-3

© Н. Дружкова

© Л. Монахова

© Д. Аронов

## «Педагогические эскизы» и теория искусства Пауля Клее

Творческое наследие Пауля Клее наряду с произведениями изобразительного искусства включает в себя, пожалуй, равные им по объему и значимости тексты художника.

«Педагогические эскизы» были написаны Клее в первые годы его работы в Баухаузе и опубликованы в 1925 году в знаменитой и раритетной теперь серии «*Bauhausbücher*». Эта книга, как и несколько близких к ней по времени статей<sup>1</sup>, была единственной прижизненно изданной крупной теоретической работой Клее.

Основная же часть, как оказалось, огромного рукописного наследия Клее, а это, в первую очередь, его «Дневник»<sup>2</sup>, который он вел в течение двадцати лет, начиная с 1898 по 1918 годы, т.е. практически на протяжении всего периода своего становления как художника, его многочисленные письма<sup>3</sup>, а также более трех тысяч листов подготовительных материалов к его занятиям со студентами, стала планомерно издаваться только со второй половины XX века, когда Клее уже не было в живых.

Исследования текстового наследия Клее, который стал в эти годы, судя по обилию самых различных публикаций о нем, одним из самых изучаемых художников XX века, привели к появлению двух томов с

изложением теоретических размышлений художника, где издателям удалось собрать воедино все, что было написано Клее о природе изобразительной формы и художественного образа. Первый из томов, вышедший в 1956 году, назывался «Изобразительное мышление» («*Das bildnerische Denken*» — в немецком издании, или в переводе на английский язык «*The Thinking Eye*» — «Думающий глаз»)<sup>4</sup>. Второй же том, с очень длинным названием «Непрерывная естественная история. Принципы работы с изобразительными средствами в соотношении с особенностями восприятия природы и конструктивными композиционными приемами» был опубликован только в 1970 году<sup>5</sup>. Благодаря этим публикациям и многочисленным выставкам работ Клее (за свою жизнь он создал более десяти тысяч произведений, включая живопись, графику, росписи по стеклу и скульптуру)<sup>6</sup>, началось как бы второе рождение Клее-художника. Он начал входить в мировое искусство уже во всем объеме своего творчества, переместившись по времени на несколько десятилетий вперед — во вторую половину XX века, когда авангардные идеи стали осознаваться уже состоявшимся явлением. Более того, в наши дни, в начале XXI века, сама личность Клее и его творчество вызвали новый общемировой интерес. Помимо многочисленных и все более тематически-специализированных выставок его работ, проходящих в разных странах Европы, Америки и Дальнего Востока, был создан Центр Пауля Клее (Швейцария, Берн) с большими возможностями

---

1. Это были статьи в берлинском сборнике «*Schöpferische Konfession*» («Творческое кредо») 1920 года, в каталоге первой отчетной выставки Баухауза в Веймаре 1923 года и в журнале «*Bauhaus*» за 1928 год.

2. «Дневник» был подготовлен к печати его сыном Феликсом и опубликован в 1957 году, переведен на английский, французский и др. языки и с тех пор переиздается почти каждый год. См.: Klee, Paul. *Tagebücher 1898–1918*. Hrsg. u. eingel. v. Felix Klee. DuMont Dokumente, 2003.

3. Klee, Paul. *Briefe an die Familie 1893–1940*, hrsg. von Felix Klee, 2 Bde. Köln, 1979.

---

4. Klee, Paul. *Das bildnerische Denken* (Reihe: Schriften zur Form und Gestaltungslehre, Teil 1, hrsg. von Jürg Spiller), Basel u. Stuttgart, 1956.

5. Klee, Paul. *Unendliche Naturgeschichte. Prinzipielle Ordnung der bildnerischen Mittel verbunden mit Naturstudium und konstruktive Kompositionswege* (Reihe: Schriften zur Form — und Gestaltungslehre, Teil 2, hrsg. von Jürg Spiller). Basel u. Stuttgart, 1970.

6. Все основные произведения Пауля Клее были собраны и прокомментированы в большом сводном каталоге. — См.: *Catalogue raisonné Paul Klee, Bd.1–9*, Bern, Benteli, 1998–2004.

разностороннего изучения его неоднозначного творчества. Синкретичность мышления Клее, как и его уникальная методика, изложенная в «Педагогических эскизах», да и само формирование взглядов художника по поводу природы искусства, зафиксированное в его рукописях, продолжают оставаться в центре внимания современных исследователей. А тексты художника все более предстают самоценным материалом в этом процессе.

Вести записи своих впечатлений, фиксировать мысли об искусстве было вообще характерно для художников начала XX века. Неудовлетворенность методикой обучения с ее системой внешнего, пассивного штудирования натуры, желание выйти за ее пределы заставляло в те годы большинство молодых художников разных стран быстро покидать различные «академии». Проведя несколько семестров в той или иной из них, они отправлялись затем в «свободное плавание» по частным учебным студиям, сбивались в многочисленные группировки и самостоятельно знакомились с мировой культурой, проходя свои, в основном, итальянские, немецкие или французские «университеты».

Тяга к слову в условиях самообразования, через которое прошел и Клее<sup>7</sup>, была естественной потребностью в саморефлексии и постоянном переосмыслении своих наблюдений в устойчивые понятийные блоки уже собственных позиций в искусстве. Но даже в этой типовой ситуации Клее заметно превзошел всех остальных в пристрастии к дисциплине каждодневных записей непрерывных размышлений о природе и особенностях творчества, которые он вел синхронно с занятиями искусством. Его дневник и письма превратились в нечто подобное непрерывной «кардиологической» ленте, фиксируя в словесных образах развитие постоянно пульсирующих в сознании художника мыслей по поводу изобразительного языка искусства<sup>8</sup>.

Без всей этой логики развития Клее, без объемного материала его «Дневника», записей и всех других форм словесного фиксирования мыслей художника, теперь уже изученного, пронумерованного и сформирован-

ного исследователями в фолианты его теоретических трудов, трудно представить возможность появления «Педагогических эскизов», которые не могли бы состояться без его общей концепции относительно природы искусства, логики и механизма создания произведения.

Уже первая статья Клее, появившаяся в сборнике «Schöpferische Konfession» («Творческое credo»), где он впервые заявил о себе как о теоретике современного искусства со своим пониманием процесса создания произведения, стала сенсацией<sup>9</sup>. Фраза, с которой она начиналась, «Искусство не воспроизводит видимое, а делает видимым» (это — в буквальном переводе, а в смысловом, возникающем в контексте всей статьи, — «искусство не воспроизводит видимое, а создает его») заставила воспринимать ее как манифест современного искусства, как именно то, что отражало суть изменений во взгляде на природу искусства. Переведенная затем на многие языки мира, она была сравнима по значимости, пожалуй, только с тем, что открывал для мировосприятия людей XX века «Черный квадрат» Казимира Малевича, и не случайно она стала одной из важнейших

---

7. С 1898 по 1904 год Пауль Клее учился в Мюнхене сначала в частной художественной школе Генриха Книрра, потом несколько семестров в Мюнхенской Академии искусств у Франца фон Штука и, наконец, с целью самообразования провел более полугода в Риме и других городах Италии.

8. Синхронность существования в сознании Клее изображения и слова, как и соединенность изображения и музыки, или их тройственный союз, определила даже пластическую, структурную манеру рисования Клее, где любое действие испытывает постоянное развитие во времени, с возможными отсылками в прошлое, будущее и непрерывно уточняющееся настоящее. В дальнейшем это сформировало важное для теории Клее понятие «генезиса».

9. Schöpferische Konfession (Reihe: Tribüne der Kunst und Zeit, hrsg. von Kasimir Edschmid, Bd. 13). Berlin, 1920, S.28–40. В сборник вошли небольшие статьи о современном искусстве немецких литераторов, художников и музыкантов, в том числе П.Клее и А.Шёнберга. Но самое большое внимание привлекла статья Клее. В английском и французском переводе она дается под названием «Творческое credo».

в понимании особенностей художественного мышления в изобразительном искусстве новейшего времени.

Статья Клее 1920 года обратила на себя внимание не только своей первой фразой. Ему удалось показать, что создание собственной реальности картины — это объективный процесс. Клее провел в статье детальный разбор самых разных моментов, благодаря которым произведение приобретает качество новой реальности. Согласно Клее, «формальными элементами, с которых все начинается, являются точки, линейные, плоскостные и пространственные явления, которым надлежит входить в основной состав произведения... Это не следует понимать таким образом, что произведение обязано состоять сплошь из элементов. Элементы должны дать в итоге формы, только не принося при этом себя в жертву. Сохраняя самих себя...»

Начав с основного «состава произведения», Клее смог последовательно раскрыть весь процесс его усложнения, показать, как линия приобретает в общей композиции значение меры, цвет — определяет качество, а тон — вес. Как идет перегруппировка элементов, как они влияют друг на друга, заставляя менять их параметры, как разделяется на части и восстанавливается целое, как достигается художественная полифония и общая гармония посредством баланса движения, как решаются «все эти высокие вопросы формы, имеющие решающее значение для формальной премудрости...»

Теория Клее вообще поразила своей необычностью. За ней стоял не столько теоретик с развитым логическим и отвлеченно-умозрительным мышлением, сколько прежде всего художник, сила которого — в умении наблюдать за тем, как создается произведение. Благодаря привычке Клее вести каждодневные записи своих аналитических размышлений его теория стала результатом постоянно идущих в сознании художника наблюдений и почти лабораторных исследований непосредственно своего личного опыта. Его привычка последовательно, шаг за шагом отмечать все трансформации, идущие в произведении, и даже параллели между мыслями художника и нюансами в изменении

форм, позволила ему совершенно особым языком заговорить об искусстве и увидеть то, чего не видели раньше, ввести в искусство такое существенное понятие как «генезис». Он сделал это почти гениально просто, предлагая читателю мысленно проследить, как художник набрасывает пейзаж, развертывая действие в пространстве и времени: «Вот он ставит точку и от нее начинает движение. Появляется линия. Немного погодя линия останавливается, как человек, переводящий дыхание. Линия прерывается, иногда не один раз. Потом — как бы быстрый взгляд назад, насколько далеко мы уже продвинулись (короткое линейное движение в противоположном направлении). Художник мысленно оценивает путь туда и оттуда (возникает узел линий). Потом рисуется пересекаемое нами препятствие — река (волнообразное движение). Дальше сверху — мост (наносится ряд дуг)... За ними поле (плоскость, заштрихованная линиями)... Благодаря такому обогащению формальной симфонии неисчислимо возрастают возможности вариаций и, тем самым, идеальные возможности выражения...» Становится понятно, почему Клее пишет дальше, что произведение изобразительного искусства «строится фрагмент за фрагментом, ничуть не иначе, чем дом».

Аналитический склад ума Клее позволял ему фиксировать развитие формы в пространстве и времени: «Точка, становясь движением и линией, требует времени. Равным образом это относится и к видоизменению линии в плоскость. И то же самое требуется при переходе плоскостей в пространство... движущаяся точка, создавая линию, творит форму. Форма — это не результат, а генезис. Искусство существует по тем же законам, что и все мироздание... Движение и во Вселенной есть данность. Покой на Земле есть случайное торможение материи. Считать эту остановку первичной — заблуждение. Генезис «Писания» — это превосходная притча о движении. Так же и произведение искусства в первую очередь есть генезис, оно никогда не переживается как продукт... Художественное произведение возникло из движения, само есть фиксированное движе-

ние и воспринимается движением глазных мускулов... Движение лежит в основе всякого становления».

Программный разрыв Клее с традициями натуралистической школы, заявленный им в этой статье, был подобен взрыву. Ее текст был целиком перепечатан в одной из первых прижизненных монографий о Клее, вышедшей в том же 1920 году<sup>10</sup>. В художественных кругах, среди коллег и творческой интеллигенции, высказанные им положения настолько заставили сосредоточиться на личности Клее, что он стал приобретать ореол лидера новейшего искусства. Вообще по складу характера, по особой вдумчивости и обстоятельности суждений Клее принадлежал к тому типу художников, которые всегда умели вызывать к себе уважение. Его авторитет среди коллег был абсолютным со времен его юности. Еще в годы «итальянского самообразования», как отмечают многочисленные исследователи его жизни и творчества, он обращал на себя внимание особой точностью суждений по поводу старого и нового искусства. Клее вообще отличало уважительно-внимательное отношение к творчеству коллег-художников, вызывая, в свою очередь, те же ответные чувства с их стороны. Это были Пикассо, Брак, Делоне, Арп и особенно Кандинский, с которым впервые Клее встретился во время учебы в Мюнхенской Академии художеств, потом в «Синем всаднике» и, наконец, несколько лет они вместе работали в Баухаузе. И были даже соседями в одном из двухквартирных домов-мастерских, выстроенных в Дессау для преподавателей Баухауза, и почти ежедневно устраивали музыкальные вечера, Клее играл на скрипке, а Кандинский — на рояле. Несмотря на то, что внешне Клее казался постоянно сосредоточенным в себе, что так и было на самом деле, у него было много друзей, он любил общаться, писать письма, приводить в свою мастерскую студентов, при этом всегда много и интересно говорил об искусстве.

Популярность Клее стала, можно сказать, исключительной уже сразу после окончания Первой мировой

войны. В Германии и Швейцарии прошло тогда большое количество его выставок. Среди которых особое впечатление произвела его персональная выставка, устроенная в 1920 году в галерее Гольца в Мюнхене, где было представлено сразу 362 работы художника.

Клее становился интригующей фигурой времени. Появившаяся несколько позднее, в 1921 году, популярная книга о нем, написанная известным немецким литератором Вильгельмом Хаузенштейном, который сумел увлекательно и просто рассказать о трудно поддающихся словесному описанию работах художника и дал множество биографических подробностей из его жизни, привлекла внимание даже самой широкой публики к загадочной личности Клее<sup>11</sup>.

Его широкая популярность и признанное теоретическое лидерство привели к тому, что Клее стали активно приглашать преподавать. Хотя преподавание не входило в планы художника и он не думал об этом, но все же в 1908 году у него был небольшой опыт работы в качестве ассистента рисовального класса в «Учебно-экспериментальных мастерских прикладных и свободных искусств» в Мюнхене. В его «Дневнике» даже появилась запись о том, что «рисуют прилежно и уверенно. Но вопрос — достаточно ли этого. Так что подумать об этом небезынтересно»<sup>12</sup>. В 1918 году его пытались пригласить в одну из художественных школ в Берлине. А в 1920 году ему пришлось выбирать — идти ли преподавать в Штутгартскую Академию художеств, где его мечтала видеть студенческая молодежь в надежде, что Клее взорвет рутинную ситуацию академического преподавания, или принять приглашение из нового, авангардного по духу Баухауза, подписанное сначала всеми ведущими преподавателями, а затем официально полученное от Гропиуса, который писал ему: «Весь этот год я намеревался отправить Вам специальное приглашение. Сообщаю, если Вы не в курсе, что

---

11. Hausenstein, Wilhelm. Kairuan oder eine Geschichte vom Maler Klee und von der Kunst dieses Zeitalters. München, 1921.

12. Klee, Paul. Tagebücher, N 819 (Mai 1908).

---

10. Zahn, Leopold. Paul Klee, Leben, Werk, Geist. Potsdam, 1920.

мы уже начали работать и отбросили всякие сомнения. Студенты с нетерпением ожидают Вашего согласия приехать: Вас здесь очень любят. Так что мы надеемся на Ваше скорейшее — Да!»<sup>13</sup>. И Клее сделал этот решительный шаг.

Хотя официально он был приглашен в Баухауз в ноябре 1920 года, но приступил к занятиям только с апреля 1921 года, используя этот временной люфт для детального обдумывания структуры Баухауза и общего состава курсов, предложив даже свою, альтернативную модель его организации.

Хотя практическая задача школы заключалась в подготовке художников для промышленности и архитекторов (слово дизайнер тогда еще не было в ходу в немецком языке), все сосредоточилось, особенно в первые годы Баухауза, на проблемах формирования нового визуального мышления. Что и было, как сейчас это можно понять, причиной приглашения в Баухауз наиболее радикально настроенных реформаторов станкового искусства и архитектуры. Это был и сам Гропиус как ведущий представитель идей немецкого функционализма, и Иоганнес Иттен с его собственной теорией формы и цвета, и Василий Кандинский, создавший свой знаменитый теоретический труд «Точка и линия на плоскости» именно в стенах Баухауза, и Оскар Шлеммер с его идеями «механического балета», и венгерский конструктивист Ласло Мохой-Надь... Да и само слово «Баухауз» в названии школы имело не только конкретное значение «Дома строительства», но и более широкий смысл — строительства новой системы проектного мышления.

Каждый из пришедших в Баухауз художников начал вести собственный курс. Преподавание поневоле заставляло их придирчиво отнестись к своим взглядам, начать заново осмысливать их, анализировать и что-то додумывать уже с позиций формирования универсальных профессиональных знаний. Личный опыт каждого

выходил на уровень всеобщего обозрения. И это было большим испытанием. Баухауз сыграл роль катализатора в формировании новых идей, потребовал определенной упорядоченности взглядов, заставляя каждого в чем-то изменить характер деятельности и даже в какой-то мере превзойти самого себя. Художники приняли эти условия.

Для появления будущих «Педагогических эскизов» Клее важно было созревание самой концепции художника в его отношении к природе и принципам ее визуальной трактовки, которые он провозгласил в уже упомянутой статье 1920 года. Дальнейшее развитие эти идеи получили в его программной статье «Пути изучения природы»,<sup>14</sup> написанной для каталога первой отчетной выставки Баухауза в Веймаре 1923 года, в которой эмпирические наблюдения за процессом рождения произведения уже были осмыслены Клее в виде целостной системы взаимодействия художника с окружающим его миром.

Обращение Клее, казалось бы, к самой традиционной теме отношения художника к природе, объяснялось не только тем, что именно с натуральных штудий начиналось обучение в любой художественной школе, в том числе и в Баухаузе, и они были обязательными для всех. Отношение художника к природе было для Клее основным в развитии его концепции искусства. Он был убежден, что искусство существует и развивается «по тем же законам, что и все мироздание». Это было отправной точкой его теоретических взглядов. Поэтому ему сразу же удалось максимально укрупнить масштаб подхода к природе до обобщенного его понимания как природы и мироздания в целом и изменить принятую в течение многих поколений практику обычных натуральных штудий. А главное — создать свою программу обучения, на основе которой возникли его «Педагогические эскизы».

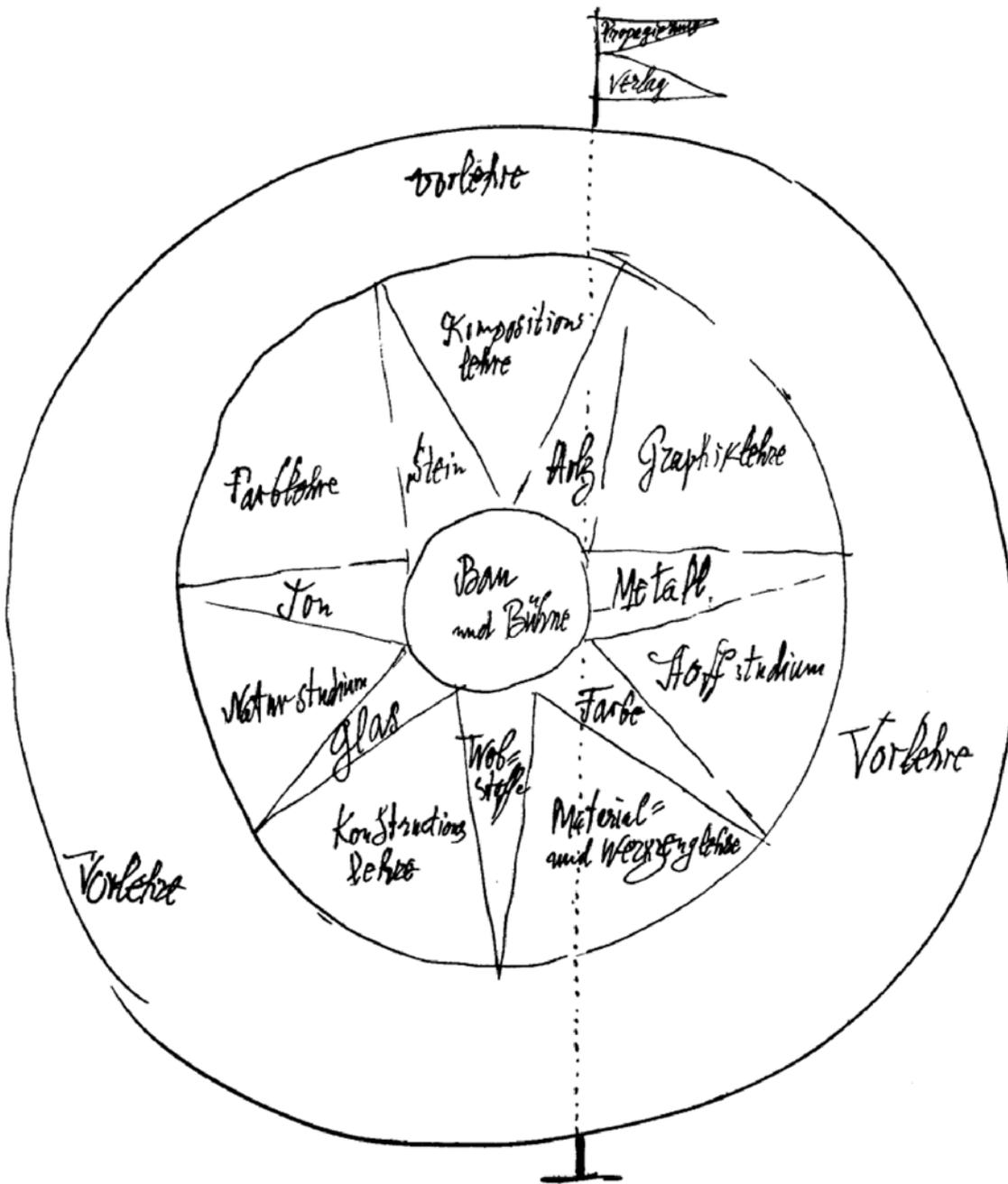
Клее начал свою статью, как и раньше, с яркого, программно заявленного: «Встречаясь один на один с

---

13. Цит. по кн.: Klee, Paul. Catalogue raisonné, Bd.3: Werke 1919–1922. Bern, 1999, S. 222.

---

14. Klee, Paul. Wege des Naturstudiums// Staatliches Bauhaus in Weimar 1919–1923. Weimar, 1923, S. 24–25.



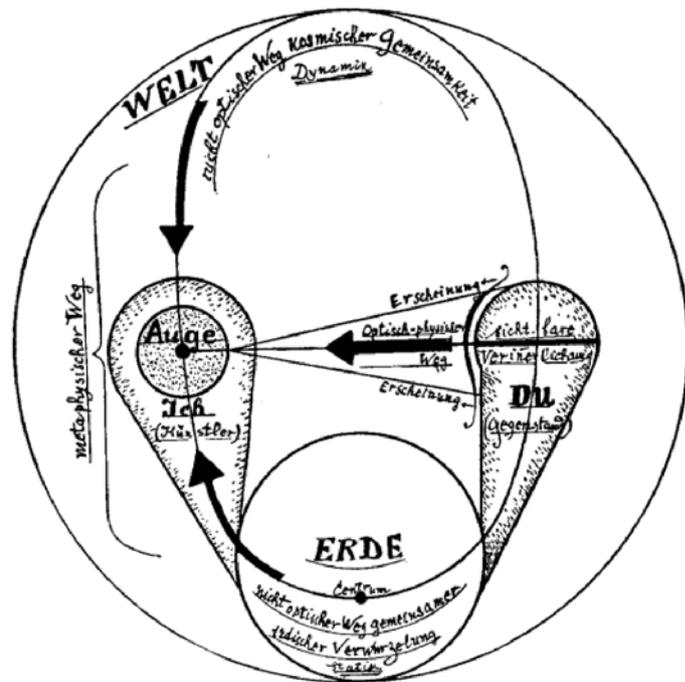
П. Клее. Идея и структура обучения  
в Государственном Баухаузе

натурой, художник не может выйти за пределы единства с ней. Художник — человек, он сам — природа и часть природного пространства». Процесс контактирования художника с природой был представлен им теперь в концептуальной графической схеме в виде круга, где слева было дано условное изображение глаза как общего понятия «субъекта» восприятия — «Я» (художник), а справа от него располагался «объект» восприятия — «Ты», вызывающий зрительное впечатление. Художник и объект соединялись между собой стрелой, которую Клее обозначил как оптико-физический путь, порождающий некую видимость (слово «видимость» в схеме Клее было повторено дважды). Такая связь, согласно Клее, природно элементарна и испытывает воздействие только фильтра воздуха и законов оптического восприятия.

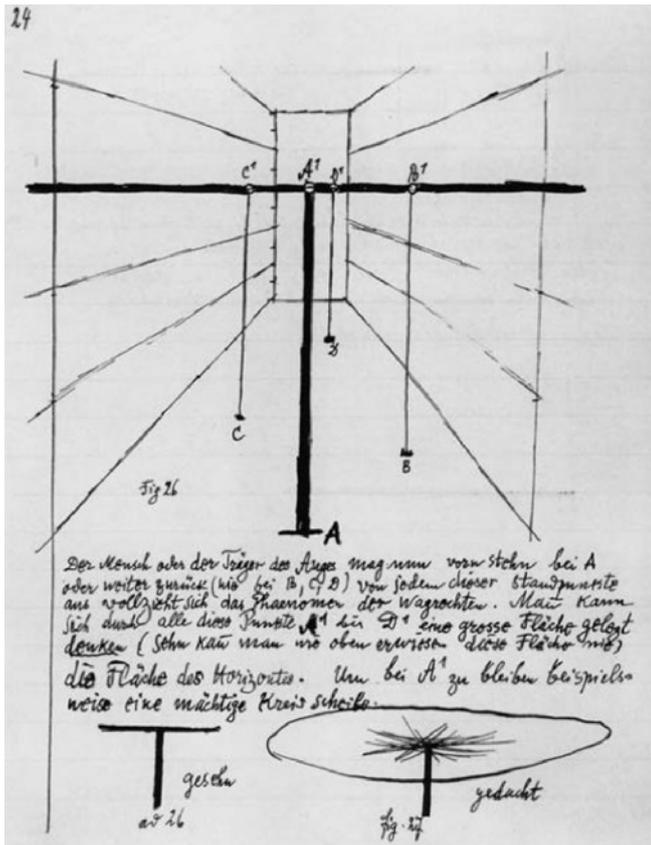
Но на художественно-образное восприятие объекта воздействуют и неоптические представления о нем. Объясняя их природу, Клее связал глаз художника и объект условно изображенным земным шаром, помещенным внизу круга, что символизировало их общее тактильно-чувственное происхождение и было обозначено словом «ЗЕМЛЯ». Через центр «земного начала» к глазу устремлялась другая стрела, названная «не-оптический путь», объединяющая художника и природу в их естественно-природной общности.

Сверху от «объекта» Клее направил к глазу третью стрелу, проходящую через внешний мир, и назвал ее «не-оптический путь космического единения», или «МИР», трактуя его как умозрительно-духовное восприятие. И, наконец, в самой левой части схемы Клее наметил четвертый, всеохватывающий «метафизический путь», определяя им творческий характер деятельности художника. Он должен был отражать исторически накопленный жизненный опыт людей и психологические особенности ощущений каждого человека в отдельности.

Поясняя схему в целом, Клее писал: «Нижний путь проходит через область статического и порождает статические формы, а верхний путь — через область



Концептуальная схема к статье «Пути изучения природы». Каталог выставки Баухауза. 1923



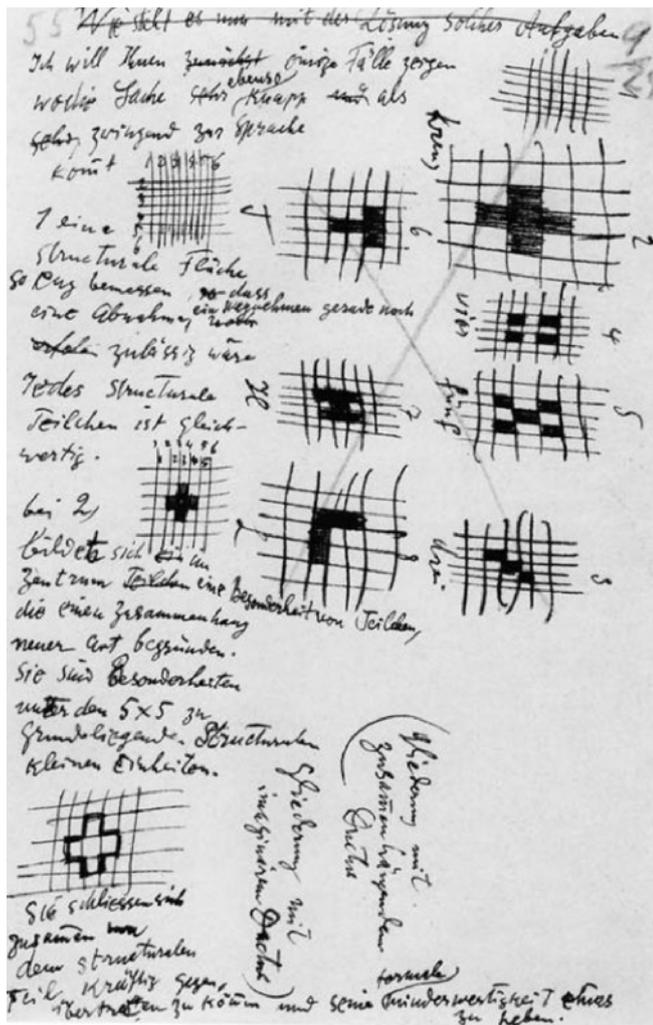
Подготовительные материалы Пауля Клее к теоретическому курсу в Баухаузе. Лист 24

динамического. На нижнем пути, гравитационно тяготеющем к центру земли, решаются проблемы статического равновесия, которые можно выразить словами «держится, хотя есть все возможности упасть». На верхнем — возникает желание преодолеть земное тяготение и устремиться в свободное движение, не связанное ни с чем в его свободном порыве. Соединяясь в глазу художника и формируя образ объекта, они приводят к синтезу внешнего его восприятия и внутреннего представления о нем. И хотя рукотворное произведение художника кардинально отличается от природы, однако в синтезе представлений о ней вполне ей соответствует... Путь простого созерцания, соотнесенный с путями выявления естественно-природных закономерностей природы в ее взаимосвязи с общим восприятием мира, в результате создает самоценно существующий образ, а само произведение приобретает качество новой вещественности».

Для Клее закольцованная в единое целое система, в которой человек является не только ее неотъемлемой частью, но и волевым началом, способным изменить движение в пространстве и времени, стала той необходимой для художника матрицей, которая может дать истинное видение происходящего в природе, сохраняя личностное начало в работе художника с формой.

Помимо статьи в каталоге Клее показал на выставке Баухауза 1923 года, в специальном разделе новых методик обучения, большие схемы-таблицы, которые наглядно сопровождали и дополняли его текст. Впоследствии эти таблицы стали не просто основным иллюстративным, а по сути дела главным структурирующим материалом его будущих «Педагогических эскизов».

В результате все, что успел сделать Клее к тому времени в Баухаузе, было настолько убедительным в своей заявке на новую концепцию творческого процесса, что Гропиус предложил ему не откладывая подготовить и издать свой курс отдельной книгой в запланированной уже тогда серии «Bauhausbücher». Но работа над этим изданием затянулась, поскольку



Подготовительные материалы Пауля Клее к теоретическому курсу в Баухаузе. Лист 55

общая программа школы вызвала резкое противодействие со стороны местных властей, так что Баухаузу пришлось переехать из тихого классического Веймара в пригород развивающегося промышленного центра Германии — Дессау и строить все заново.

В промежутке между появлением статьи «Пути изучения природы» и выходом в свет «Педагогических эскизов» Клее выступил в начале 1924 года в Иене с большим докладом о принципах современного искусства в связи с проходившей там художественной выставкой, где были и его произведения<sup>15</sup>. Его выступление перед всеми желающими его услышать прямо в выставочном помещении было для Клее своеобразной акцией «хождения в народ». Клее понимал, что его теория, как и его искусство, из-за своей новизны трудны для восприятия и хотел быть понятым. «Будучи художником, — начал он, — я несколько беспокоюсь, что могу с помощью слов объяснить то, что мне как художнику понятно. Но утешаю себя мыслью, что мои слова не будут для вас отвлеченными, а поддержат и сфокусируют, может быть, несколько расплывчато, впечатления, которые вы получили от моих работ».

Учитывая специфику присутствовавшей на его докладе публики, еще не имевшей опыта общения с авангардным искусством, Клее отмечал: «Поскольку большинство из вас более обращает внимание на содержание произведений, я, следовательно, не могу не сказать несколько слов о форме. И постараюсь раскрыть суть работы художника. Создание произведения искусства... должно по необходимости, в результате вторжения в область специфических измерений изобразительного искусства, сопровождаться изменением природных форм». Понятие «измерение» у Клее означало самые разные формальные средства, которыми пользуется художник при создании произведения, —

15. Этот доклад долгое время находился среди рукописей Клее и был опубликован только после Второй мировой войны под названием «О современном искусстве». См.: Klee, Paul. Über die moderne Kunst. Bern-Bümpliz, 1945.

такие как «линия, тон, цвет, так и более сложные структурные образования в языке форм, куда входят понятия композиции, ассоциации, образов и т.д.». Любая комбинация измерений, — объяснял Клее, — «будет иметь свое собственное конструктивное выражение, каждая фигура — свое лицо, свои особенности... так художники обычно приходят к тому, что выглядит как произвольная „деформация“ природных форм... В то время как художник прилагает все свои усилия для того, чтобы сгруппировать формальные элементы просто и логично, чтобы каждый был на своем месте и не дисгармонировал с другими, зритель, стоя за его спиной, обычно произносит тривиальную фразу: „но это совсем не похоже на лицо!“ Художник, если его нервы дисциплинированы, думает про себя: „к черту лицо! Я должен сделать свое построение!“»

Клее старался убедить своих слушателей в том, что у художника картина постепенно проходит через большое количество «измерений» и настолько важных, что «совсем непросто прийти к концепции целого, состоящего из частей, принадлежащих различным измерениям. И не только природа, но также и искусство, как ее трансформированный образ, является целым». В результате «объекты в картинах смотрят на нас, спокойно или возбужденно, напряженно или расслабленно, приветливо или угрожающе, печально или улыбаясь»<sup>16</sup>.

Клее подчеркивал, что художник «не придает такого значения природной форме, как это делают многие приверженцы прямого следования природе,.. для него эти окончательные формы не являются реальным материалом процесса природного созидания. Так как он больше ценит формирующие силы, нежели собственно завершенные формы... Чем внимательнее он всматривается [в природу — Л. М.], тем больший отрезок времени он в состоянии охватить взглядом от настоящего в прошлое и тем большее впечатление на

него производит такой единственно существенный образ собственно творчества как генезис, значащий больше, чем образ природы как завершенный продукт».

В разговоре со слушателями Клее стремился также «пролить некоторый свет на такие элементы творческого процесса, которые в продолжение работы над произведением имеют место в подсознательном», чему уделял особое внимание и в чем видел не случайность, а результат умения художника видеть и понимать окружающий мир во всем единстве его проявлений, как это он уже показал в статье «Пути изучения натуры». Сам Клее несомненно обладал обостренной творческой интуицией, позволяющей не только понимать ход современных событий, но даже предчувствовать будущее, что не раз проявлялось у него и в большом, и в малом, в том числе в его реакции на менявшуюся политическую ситуацию 1933 года. Именно ему принадлежит произнесенная им тогда знаменитая фраза: «Господа, в Германии запахло трупами».

Но вернемся в Иену 1924 года. Клее заканчивал доклад словами: «То, что исходит из первоисточника, независимо от его названия — мечта, идея, фантазия — может быть серьезно воспринято только в том случае, если оно связано с... творческими средствами, формирующими произведение... Среди художников, особенно среди молодых, одно побуждение постоянно обретает почву, — побуждение к культуре творческих средств, их постоянному культивированию и использованию в чистом виде».

Готовя к изданию книгу «Педагогические эскизы», Клее обращался именно к молодому поколению художников. По своему содержанию, характеру текста и манере изложения она не похожа ни на одну из теоретических работ Клее, написанных им как до, так и после нее. Схемы, почти чертежные рисунки на каждой странице, предельно краткий текст, напоминающий подрисуночные подписи, создают впечатление, что ты держишь в руках нечто из области геометрии, физики или, во всяком случае, публикацию какого-то естественно-научного исследования<sup>17</sup>. И только

---

16. При многократном цитировании эта фраза сократилась и прибрела значение афоризма — «картина смотрит на нас».

постоянно попадающиеся слова — линия, плоскость, перспектива, ритмы, деления, пропорции, цвет и, наконец, понятия композиции и движения — убеждают, что эта книга написана художником — для художников.

Теория искусства Клее в таком виде, как она предстает в «Педагогических эскизах», отличается от классических трактатов художников и неожиданна для наших представлений о теории искусства, которую трудно воспринимать, если нет погружения непосредственно в материал искусства. Клее же выстраивает свою теорию принципиально вне этих параметров и по типу мышления стоит здесь ближе к Кандинскому и к его классическому теоретическому произведению «Точка и линия на плоскости», изданному в 1926 году в Баухаузе, в той же серии «*Bauhausbücher*», в которой вскоре появилась еще и книга «Беспредметный мир» Малевича (1927 год).

Неожиданность содержания этой работы Клее, по отношению к которой можно было бы употребить понятие «изобразительной механики», введенное Клее (он планировал даже издать в дальнейшем в Баухаузе книгу с тем же названием), предельный лаконизм и сам характер изложения, где слово сопровождается изображением, превращаясь в непрерывное визуально-словесное размышление, вызывают, конечно, много вопросов. Но все объясняется, когда начинаешь понимать, что для Клее важно было уже не просто рассказать о процессе рождения произведения, сколько изменить точку зрения в восприятии видимых форм, научить понимать изнутри их логику жизни и подчиненность всеобщим природным закономерностям с тем, чтобы художник мог уже не пассивно повторять

---

17. Обложку и макет книги разработал Ласло Мохой-Надь, который как художник-конструктор создал полиграфическое решение всей серии «*Bauhausbücher*». Подчиняясь ему, Клее пришлось перерисовывать ряд схем и даже немного редактировать текст. Макет книги полностью был сохранен во всех переизданиях «Педагогических эскизов» на немецком языке, а в переводах на другие языки всегда оставался выдержанным в стиливых рамках раннего Баухауза.

их, а создавать свою реальность. Отсюда и необычность почти естественно-научного стиля изложения «Педагогических эскизов», погруженных в проблемы природной механики, изложения напряженного, почти тезисного, предельно концентрированного и далеко не эскизного, как это заявлено в названии книги. Так что приходится только удивляться, как этот мягкий, сверхинтеллигентный и сверхобразованный человек (Клее был также дипломированным филологом и профессиональным музыкантом), запечатленный на большинстве фотографий с лежащей где-нибудь рядом кошкой, вдруг стал непримиримым радикалом, буквально диктующим жесткую методику отработки нового видения в отношении предметных проявлений формы.

Название, которое Клее выбрал для своей работы, было далеко не случайным и не формальным. Задача, которую он ставил перед собой, во многом заключалась в изменении самой педагогической системы обучения, способной дать совершенно новый вектор мышления художника в его отношении к природе, вызвать состояние своеобразного катарсиса — освобождения, очищения от стереотипности восприятия природы.

Своей необычностью «Педагогические эскизы» создавали экстремальную ситуацию, выбивая из привычно-внешнего и размеренного наблюдения за природой и погружая художников в совершенно новую для них дисциплину мышления, подчиненную закономерностям природной механики, не допускающей в художественном образовании никаких уступок прежней методике натурного копирования.

Теория, изложенная Клее в «Педагогических эскизах», учила теперь иметь дело с точкой, движущейся линией, плоскостью и пространством как основным «инструментарием художника», заставляя вспомнить о Кандинском. Но в отличие от него, погруженного в тайны поведения первоэлементов формы непосредственно на плоскости картины, Клее интересовался закономерностями их проявления в контексте видимого мира, в их подчиненности физическим

законам всего живого. «В восприятии природных объектов, — писал Клее еще в статье «Пути изучения натуры», — мы вступаем в сферу всеобщности, будь этот объект растением, животным или человеком, будь он пространством дома, частью окружающего пейзажа или пространством в целом — вселенной, где, в конце концов, это общее пространственное восприятие объектов распространяется на них самих». Задача «Педагогических эскизов» состояла в том, чтобы научить понимать это и строить свои произведения, следуя логике их природной сущности, способной освободить от зеркального повторения видимого мира.

Стратегический план «Педагогических эскизов», их структура невольно заставляют вспомнить общую систему взаимодействия между художником — «Я» и объектом — «ТЫ», силами, заключенными в понятиях «ЗЕМЛЯ» и «МИР», изложенную в статье Клее 1923 года.

Деление «Педагогических эскизов» на главы и разделы определялось также последовательными изменениями, которым подвергаются элементы формы, начиная выходить: 1) из статического состояния собственной физической данности; 2) вступать во взаимодействие между собой; 3) подчиняться воле замысла; 4) испытывать воздействие законов равновесия и земного притяжения; 5) структурироваться согласно природе цветовой системы; 6) и наконец, попадая под власть энергий мироздания и обретая здесь свой порядок внутреннего движения, выстраиваться в композицию как некий высший этап становления произведения, как это трактовал Клее.

Каждый из аспектов этого цикла Клее разбирал со скрупулезностью аналитика и естествоиспытателя. Показывая логику происходящих изменений с элементами формы, все время усложняющих их характер, Клее учил особо обращать внимание на сам процесс постоянных превращений, идущих здесь под влиянием всеобщих законов природы.

При всей неожиданности теории Клее, представленной в концепции «Педагогических эскизов», он фактически возвращал в искусство законы трактовки

форм, которые были хорошо известны, к примеру, в Древней Греции, где прибегали к утолщению колонн и «разбуханию» их баз, как бы показывая физическое действие тяжести перекрытий, или изменяли общие пропорции, чтобы законы оптического сокращения не нарушали необходимого впечатления. Теория Клее несла в себе общезначимый и универсальный смысл, открывая возможность познания законов поведения элементов формы в их связи с природой и наряду с точкой, линией, плоскостью и пространством становилась еще одной из составляющих «инструментария» художника.

Учебный курс Клее, который он вел в Баухаузе, по своей природе был абсолютно несовместим с методикой клонирования себе подобных. Его теория должна была активно формировать мышление художника, делать глаз «думающим», нежели подчинять его какой-то конкретной изобразительной манере. В ситуации тех лет, когда в искусстве постоянно шло рождение новых «измов» и одна культовая фигура сменяла другую, создавая пеструю толпу последователей, появление его теории было предопределено желанием Клее найти новую фундаментальную внестилевую методику обучения художников, дать им новый «ключ» в визуальном прочтении видимого мира и возможность погружения в созерцание его природной цикличности.

Система Клее, изложенная в «Педагогических эскизах», учила быть предельно чутким к колебаниям формы. Сам Клее, следуя ей, буквально прощупывал материал реальности, пытаясь все время балансировать между энергетическими полями форм. Его кисть почти пунктирно продвигалась по поверхности полотна, особо отмечая места пересечения направлений, взаимодействия линии и плоскостей, их погружения в пространственную и цветовую субстанцию картины, фиксируя участие художника в его воображаемом движении по событийной канве произведения. Может быть, поэтому у Клее так много работ почти с топографическим изображением каких-то городских кварталов, улочек, сельских пейзажей, садов, площадей, домов с их интерь-

ерами и своей внутренней жизнью пространства, освоенного человеком. Клее втягивает в их мирное и размеренное созерцание, изображая реальность как бы одновременно с разных точек ее обозрения. Так, как если бы мы постоянно меняли позицию, поворот за поворотом оглядывали пространство, постоянно двигаясь по нему, разворачивая и изменяя его во времени, что-то вспоминая и двигаясь дальше — переживая то, что Клее называл словом «генезис».

Однако творчество Клее слишком многопланово, чтобы можно было говорить о прямой и постоянной связи с его теоретическими взглядами. Они имеют более широкий и общий смысл и обнаруживают себя скорее всего в пейзажных, если их так можно назвать, работах Клее. Там, где ему удается добиться пульсирующей живописности пространства с включенным в него линейно развивающимся действием и избежать всплесков повышенной экспрессии.

Изобразительная манера Клее, где его взгляд, в этом случае, постоянно соотносился с закономерностями поведения и взаимоотношений линий, точек, пространств и плоскостей, приводил к своеобразному переплавлению видимого мира в нечто иное, иную субстанцию очевидного, погружая нас в состояние тихого созерцания происходящего, где Клее не стремился к каким-то определенным акцентам, а если и делал их, то предельно деликатно и мягко. В его картинах нет конкретных ответов и нет желания жестко обозначать что-либо со всей определенностью того или иного места или действия. Клее интересовал всеобщий срез бытия, зафиксированный в его повседневных буднях с мерным движением чего-то неопределенного и вечного, как в движущихся в небе облаках или в мелодиях Востока.

Его работы в своем большинстве остаются в памяти не столько в конкретике изображенного, сколько в настроенности на размышление и в особой чуткости к окружению. Между художником и тем, что он изображает, возникает двойная связь, основанная на обостренном обоюдном созерцании и умении художника довериться своим интровертным ощущениям. Так что

становится понятно, почему он говорил: «Картина как живое существо смотрит на нас».

Произведения Клее необязательно требуют больших музейных пространств. Они небольшие по размерам, а иногда и совсем маленькие, которые вполне естественно могут восприниматься в частном доме, в непосредственной близости к человеку, и иногда в чем-то схожи по своей сокровенности и какой-то незащищенности с небольшими «домашними» иконками художников Раннего Возрождения, которые они выполняли для частных заказчиков. Работы Клее также обращены лично к каждому и лишены пафоса и патетики «больших тем».

Иногда кажется, что Клее умел вызывать те ощущения или задействовать те из них, которые еще не имеют словесного выражения и своего «имени», хотя, очевидно, существуют на правах какого-то шестого или седьмого чувства, как вполне возможного и возникающего на соединении чувств уже известных.

Работы Клее и особенно те, которые эмоционально нейтральны и в них нельзя обнаружить признаков ни агрессивной экспрессии, ни сюрреальности, невольно погружают нас в состояние сосредоточенной созерцательности, вызывая желание размышлять и уходить в своих ощущениях во что-то далекое и существующее вне нас.

Искусство Клее — это искусство созерцательной интровертности, в этом его главная особенность, не свойственная другим художникам-реформаторам того времени. Его произведения с их визуальной тактильностью как магнитные поля нацелены на постоянный внутренний диалог с человеком. Ни энергия гигантского космического пространства абстракций Кандинского, вбирающих в себя все земное, ни мечта Малевича выйти за пределы земной орбиты и строить что-то заново не коснулись его творчества. В отличие от них Клее — тихий художник, его работы обращены к размышляющему человеку и обладают уникальной способностью просто молчать, заставляя зрителя вести с ними постоянный мысленный диалог. И это совер-

шенно особая модель искусства, новые, почти межличностные отношения человека с искусством, которые возникли в те же 1920-е годы, что и наш авангард, но только в ситуации западноевропейской культурной ментальности, где они зафиксировали «радикальное изменение в нашей манере видеть... и даже... в нашей манере быть в мире»<sup>18</sup>.

*Людмила Монахова*

---

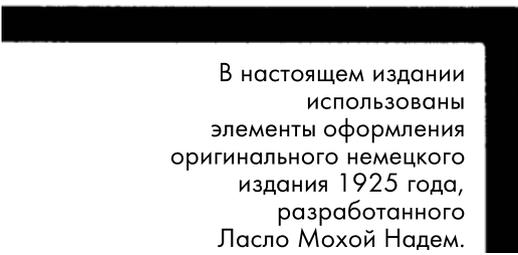
<sup>18</sup>. Подорога В.А. Точка-в-хаосе. Пауль Клее как тополог // Вопросы искусствознания, 1994, №4, с. 392.

**Пауль Клее**  
**Педагогические**  
**эскизы**





Перевод с немецкого  
Н. Дружковой под редакцией  
Л. Монаховой



В настоящем издании  
использованы  
элементы оформления  
оригинального немецкого  
издания 1925 года,  
разработанного  
Ласло Мохой Надем.



ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ  
ТЕОРЕТИЧЕСКОГО КУРСА  
ГОСУДАРСТВЕННОГО БАУХАУЗА В ВЕЙМАРЕ



**Активная** линия, движущаяся свободно, как бы прогуливаясь по собственной воли, без цели. Движущая сила — перемещающаяся точка (рис. 1)



Рис. 1

Та же самая линия в сопровождении



Рис. 2



Рис. 3



Та же самая линия, закручивающаяся вокруг самой себя (рис. 4)



Рис. 4



Рис. 5



2

**Активная** линия, ограниченная в движении обязательным прохождением через определенные точки (рис. 6)

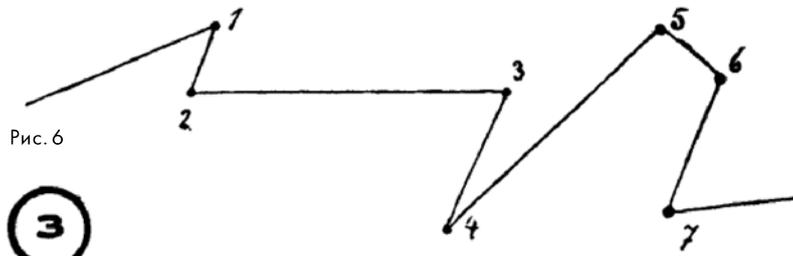


Рис. 6

3

...которая проходит между линией движения точки и действием плоскости (рис. 7)

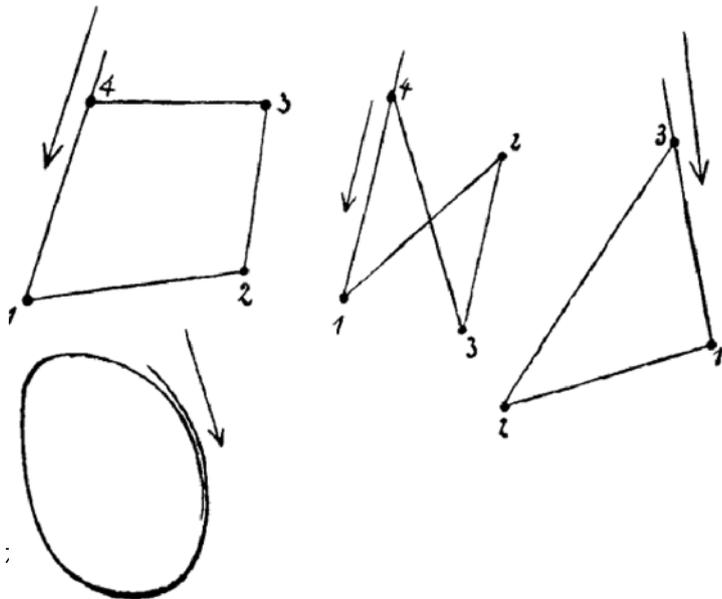
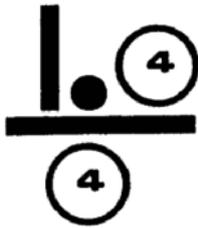


Рис. 7

ейный  
ЭСТЬ  
:ТИ.

6



**Пассивные** линии, которые являются результатом активности плоскости,двигающей линии вперед (рис. 8)

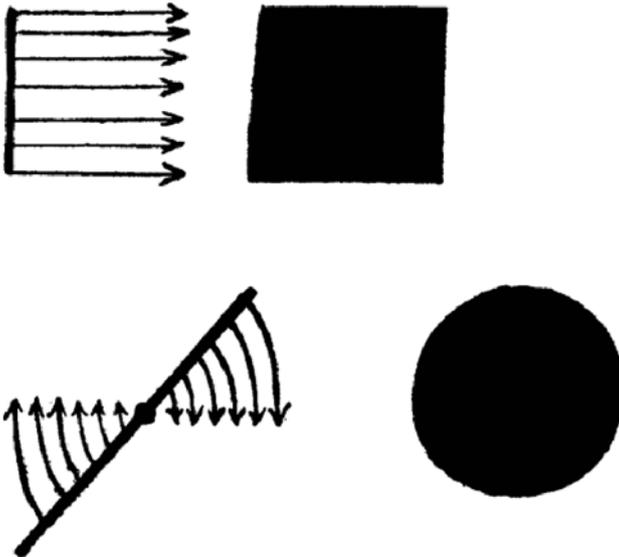
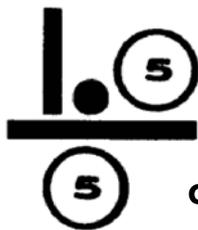


Рис. 8

Пассивные линии квадрата и пассивные линии круга, дающие одновременно активное образование плоскостей.



## Обобщение (рис. 9–12)

### ПЕРВЫЙ СЛУЧАЙ



Рис. 9

[пассивная плоскость]



Рис. 9а

[пассивная плоскость]



Рис. 9б

[пассивная плоскость]

Активные линии, пассивные плоскости; линейная энергия (причина), линейный эффект (действие), действие плоскостей второстепенно.

### ВТОРОЙ СЛУЧАЙ



Рис. 10

Медиальные линии; линейная энергия (причина), эффект плоскостей (действие).

### ТРЕТИЙ СЛУЧАЙ



рис. 11

Активная плоскость, пассивная линия; энергия плоскостей (причина), действие плоскостей и второстепенное линейное действие.

ТРИ СЛУЧАЯ ОДНОВРЕМЕННО

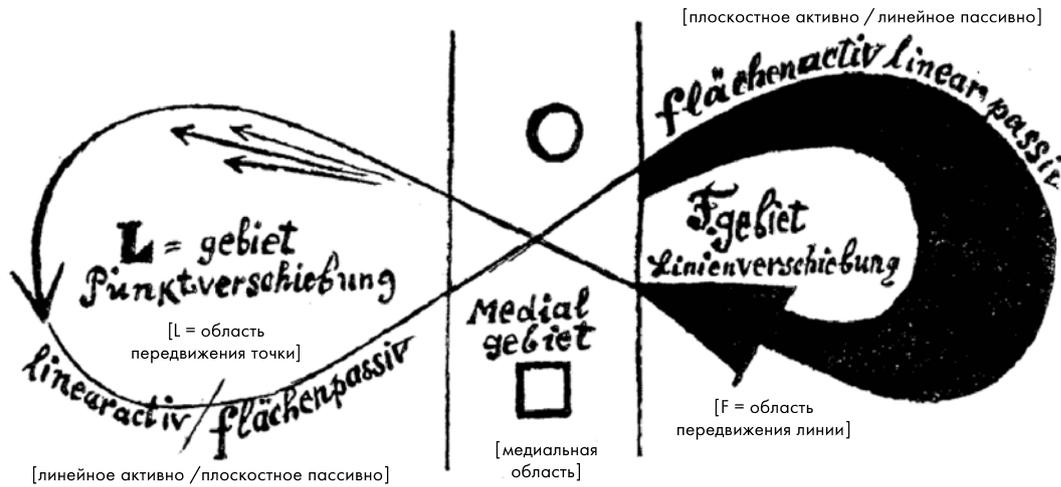


Рис. 12

Словесное пояснение к определениям — активное, медиальное, пассивное:

- Активное: я рублю (человек рубит дерево топором).
- Медиальное: я падаю (дерево падает от удара человека).
- Пассивное: меня срубили (дерево лежит срубленным).



## Структура

(Простое деление на части)

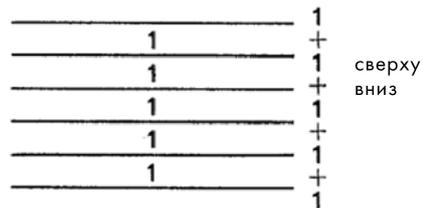


рис. 13

Рис. 13: примитивные структурные ритмы, основанные на повторении одной и той же ритмической единицы в направлении слева — направо или сверху — вниз.

Рис. 14: очень примитивный структурный ритм в двойном направлении слева — направо и сверху — вниз.

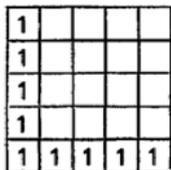


Рис. 14

Рис. 15: этот ритм на порядок сложнее. Его ритмическая единица — один плюс два (1+2).

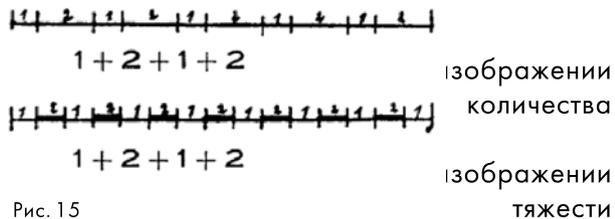
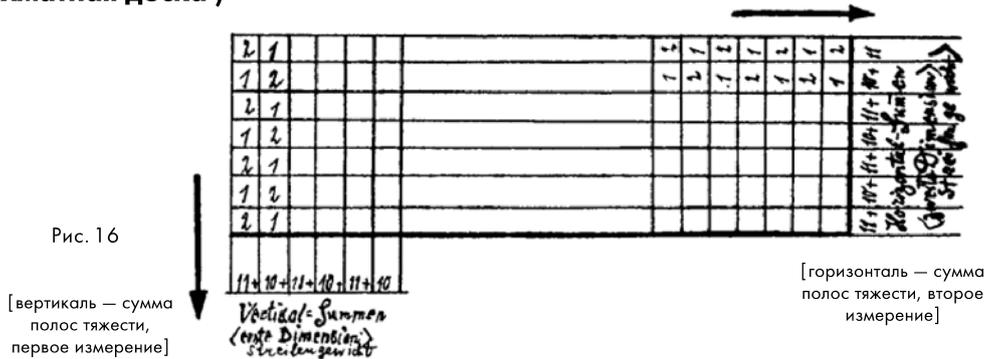


Рис. 15

Если вместо 1+2+1+2 я поставлю (1+2) + (1+2), то это будет все равно, что 3+3+3+3, таким образом — опять повторение самой простой ритмической единицы.



СТРУКТУРА ТЯЖЕСТИ в двух измерениях  
( Шахматная доска )



Сумма горизонталей и вертикалей (рис. 16)

$$11 + 10 + 11 + 10 + 11 + 10 = (11 + 10) + (11 + 10) + (11 + 10) = 21 + 21 + 21 = I + I + I.$$

Рис. 17:  
оба измерения вместе.

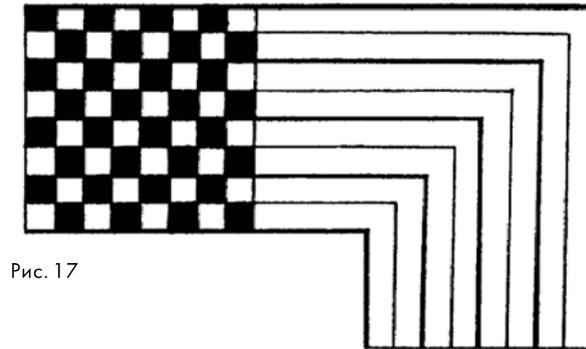
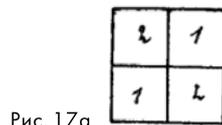


Рис. 17: если часть, показанную на рис. 17а, понимать как единство, дающее в сумме цифру 6, то это приведет к следующему числовому выражению рис. 17

$$\begin{array}{r} 6+6+6+6 = I I I I \\ + + + + \\ 6+6+6+6 = I I I I \\ + + + + \\ 6+6+6+6 = I I I I \\ + + + + \\ 6+6+6+6 = I I I I \end{array}$$

**Точно  
повторяющееся —  
значит  
структурное.**



Рис. 18: оба измерения вместе при рассмотрении по диагонали.

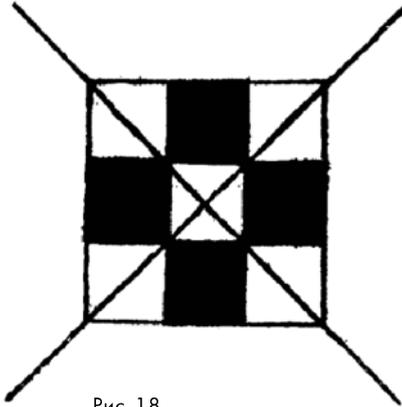
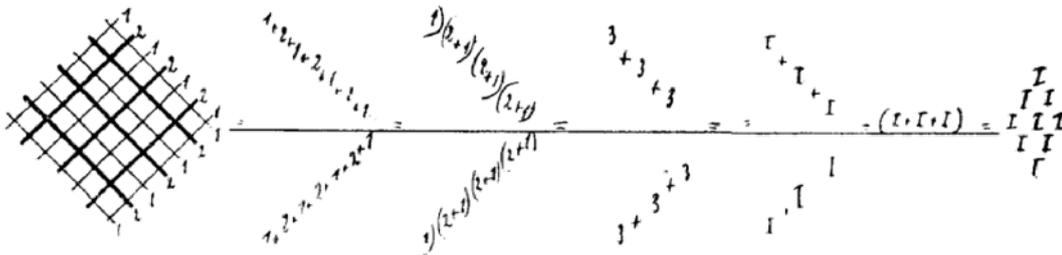


Рис. 18

Рис. 19: линейный вариант.



$$\begin{array}{l}
 I + I + I + \dots \\
 \text{als Gleitcharakter} = \frac{4}{4} \text{ als Gleitcharakter} = \frac{5}{5} \text{ als Gleitcharakter} = \frac{6}{6} \text{ etc.}
 \end{array}$$

[= 3/3 как характер деления; = 4/4 как характер деления; = 5/5 и т. д.]

Рис. 20

**Итак, структурный характер здесь — разделительный.**



7

## **Деление на части, сохраняющее**

### **индивидуальность целого**

Деление на части, сохраняющее индивидуальность целого, в противоположность структурам никогда не может быть сведено к единице и основано на использовании пропорций,

таких как  $2 : 3 : 5$ ,

или  $7 : 11 : 13 : 17$ ,

или  $a : b = b : (a + b)$  (золотое сечение).

Нужно остановиться [подробнее.— Л. М.].



## Материальные структуры

в природе

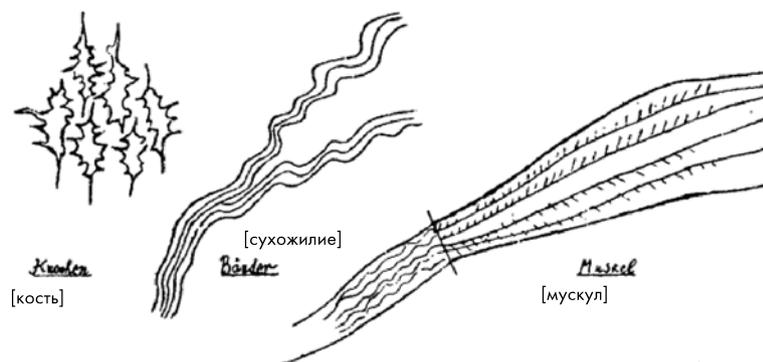


Рис. 21

Понятие структуры  
в природе:

Группировка мельчайших частиц материи:  
Кость состоит из клеточных или трубчатых частиц.  
Структуру связки образует жилисто-волоконнистая ткань.  
В мускулах волокна сухожилия переходят в волокна  
мышц, при этом добавляется боковое управление.



9

**Движущийся организм в природе как воля к движению  
и как выполнение движения. (Надматериальное)**

A

Взаимодействуя между собой, кости образуют скелет.

Даже в состоянии покоя они нуждаются во взаимной опоре.

Это обеспечивают связки.

Их функция вспомогательная; прежде всего надо говорить о структурной основе этой функции.

Следующий шаг, организующий движение, ведет от кости к мускулу.

Они связаны между собой посредством сухожилий.

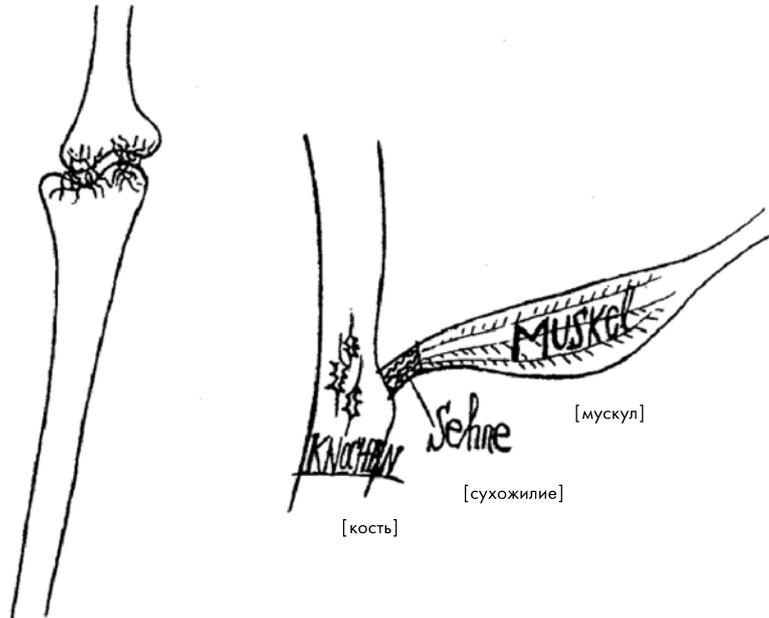


Рис. 22

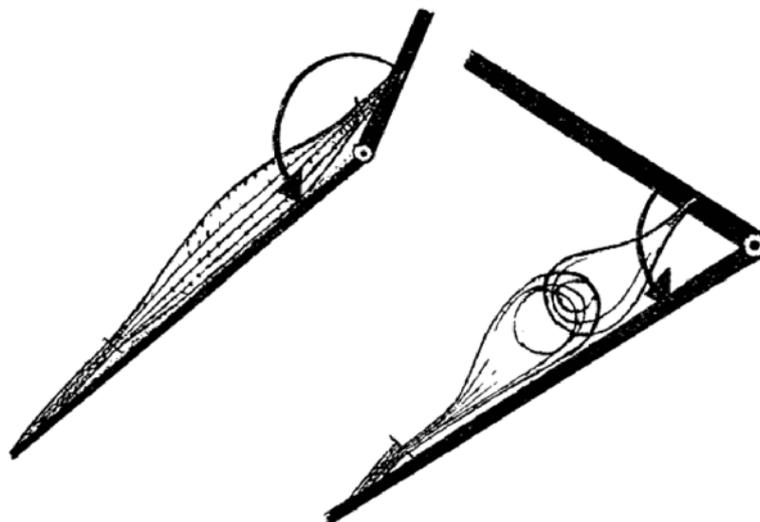
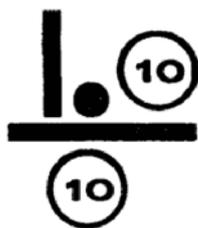


Рис. 23

## В

А как связан мускул с костью?

Мускул благодаря сжатию или своей способности к сокращению приводит две кости к новому угловому соединению.

Размышляя дальше об отношениях кости и мускула в движущемся организме, понимаем посредническую роль сухожилия между костью и мускулом.

Величина угла между двумя костями **должна** меняться, когда мускул этого хочет.

Мускул имеет более ответственную функцию, чем кость; функция кости по отношению к функции мускула **пассивна**.

Кости сохраняют целое также и при движении.

Мускулы имеют более ответственную функцию еще и потому, что они самостоятельно работают между собой. Один сокращает, другой растягивает.

Кость сама по себе не в состоянии ничего добиться.

**C** Самостоятельность функции мускула относительно по отношению к функции кости. Сам по себе мускул тоже не самостоятелен, но он повинуетя приказу, который ему подает мозг. Он не хочет действовать, но должен действовать, ибо более всего он хочет повиноваться. Передача приказа, идущая от мозга, сравнима с передачей телеграммы: нервы посредничают как провода.

**D** Чтобы обозначить относительную зависимость функций исполнения от функций управления, общей структурности и индивидуального функционирования, на рис. 24 приводится схема в виде коробочек для

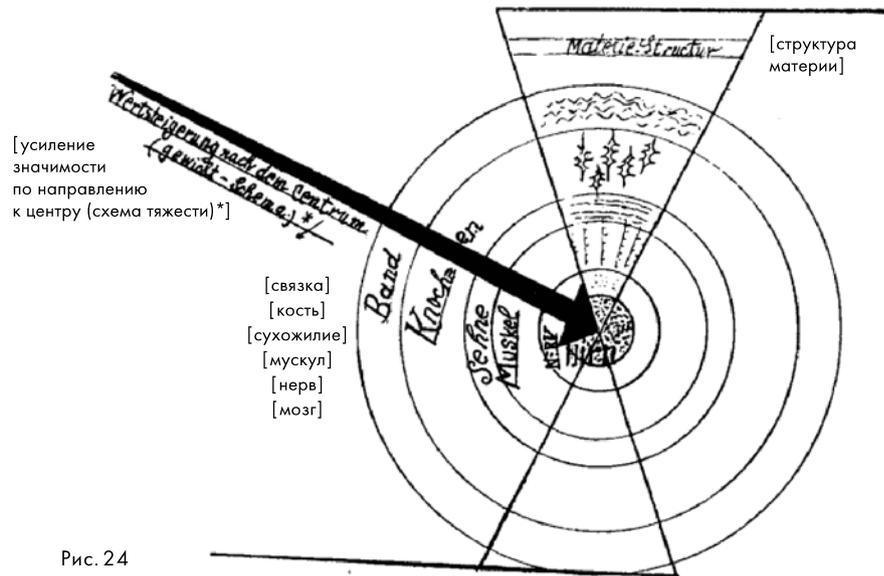


Рис. 24

\* При этом наблюдаем, что порядок распределения тяжести возрастает по направлению к центру; порядок же размерных параметров — в обратном направлении, расширяя пространство возможностей действия мозга.



12

## Учебные задания

(на основе трехчастного деления): первый орган активный (мозг),  
второй орган медиальный (мускул),  
третий орган пассивный (кость).

а) **водяное колесо и молоток** (рис. 25)



Рис. 25



в) **водяная мельница** (рис. 26)

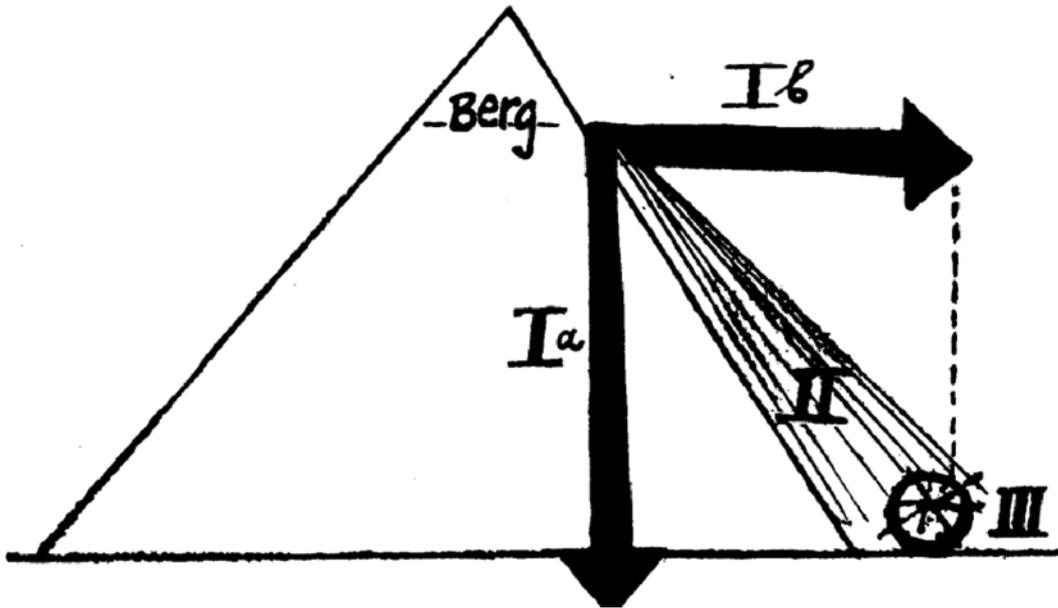


Рис. 26

- I Обе силы: а) сила тяготения, б) препятствующая гора (активное начало).
- II Диагонали к силам I<sub>a</sub> и I<sub>b</sub>: водопад (медальное начало).
- III Крутящееся колесо (пассивное начало).

c) **Раст**

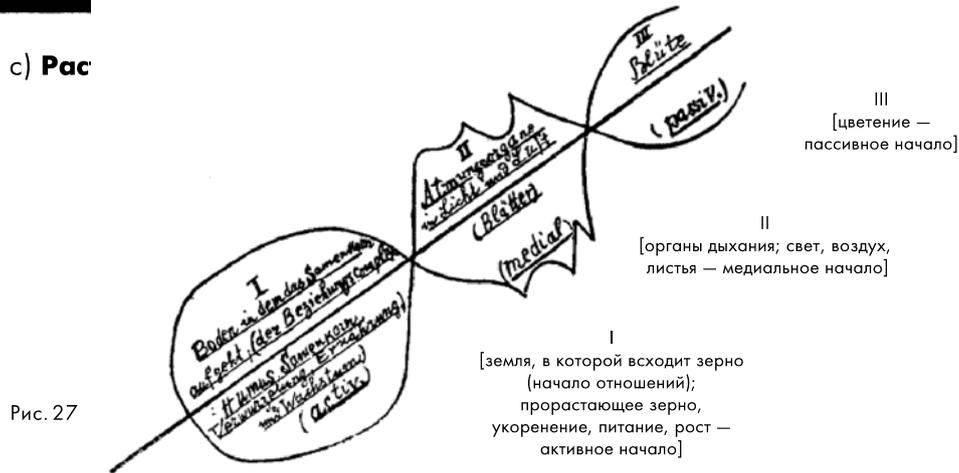


Рис. 27

d) Размножение (без рисунка):

- I Мужской орган (тычинка), активное начало.
- II Посредничество насекомых, медиальное начало.
- III Женский орган (плод), пассивное начало.

e) **Кровообращение** (рис. 28)

- I Сердце пульсирует (активное начало).
- III Кровь течет (пассивное начало).
- II Легкое принимает и, изменяя, передает дальше, участвует (медиальное начало).
- I Сердце пульсирует.
- III Кровь снова вступает в движение и возвращается к сердцу — своей начальной точке.

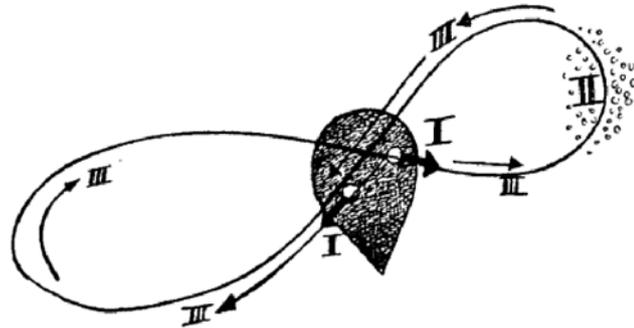
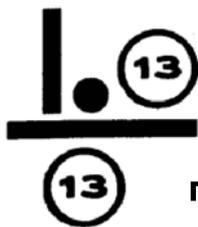
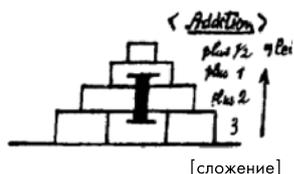


Рис. 28



13

## Продуктивное действие



Произведение строится по принцип «камень на камень» (сложение) или от блока — по принципу «кусок от куска» (вычитание). Оба

процесса — строительство и обтесывание разворачиваются во времени.

Уже в начале продуктивного действия, в первый момент движения возникает противоположное продуктивному — начальное рецептивное движение.

Это означает: создающий контролирует, было ли то, что уже возникло, сделано хорошо.

Произведение как действие человека (генезис) является продуктивным и рецептивным одновременно: **движение**.

Продуктивное действие находится в пределах возможности рук создающего (он имеет только две руки).

Рецептивное действие определяется возможностью глаз, которые неспособны ясно видеть все небольшие части одной плоскости одновременно. Глаза должны рассматривать эту плоскость часть за частью, обостряя зрение и запечатлевая одну часть за другой. Мозг собирает и сохраняет эти впечатления.

**Глаз совершает по производству уготованный ему путь.**

## Рецептивное действие



Рис. 29 [вычитание]



II.

**Измерение**

14

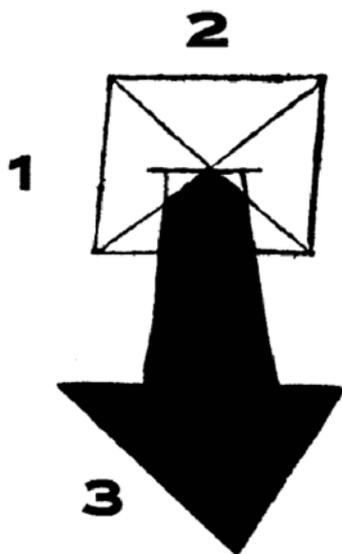
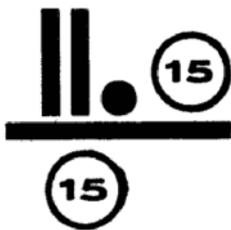


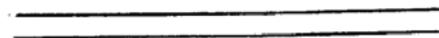
Рис. 30

1. Измерение: слева (направо).
2. Измерение: сверху (вниз).
3. Измерение: спереди (назад).

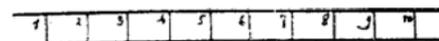


измерение:

a) две параллельные линии, когда они идут под прямым углом от глаз



b) железнодорожн  
под прямым углс



c) две параллельнс  
угле зрения

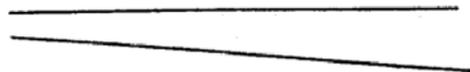
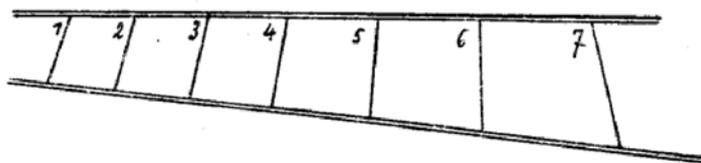
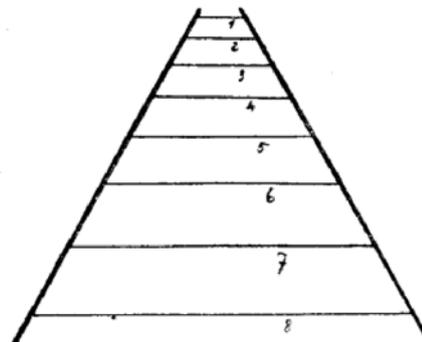


рис. 31

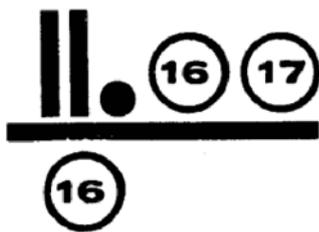
d) (рис. 32): железнодорожные рельсы — с боковой точки зрения, со шпалами как масштабом



e



**Третье  
измерение**  
возникающей  
иллюзии



ех измерениях (рис. 34)

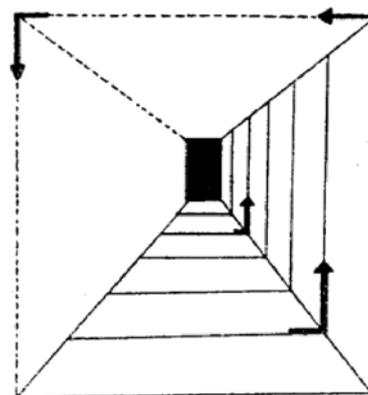


Рис. 34

## 17 Перпендикуляр

Рис. 35: железнодорожные рельсы — с фронтальной точки зрения, равномерно разделенные дальними и близкими шпалами.

Рис. 36: перспективная прогрессия приобретает большую наглядность благодаря линиям, идущим по направлению рельс, и выделенному фронтальному отвесу (перпендикуляр к шпалам).

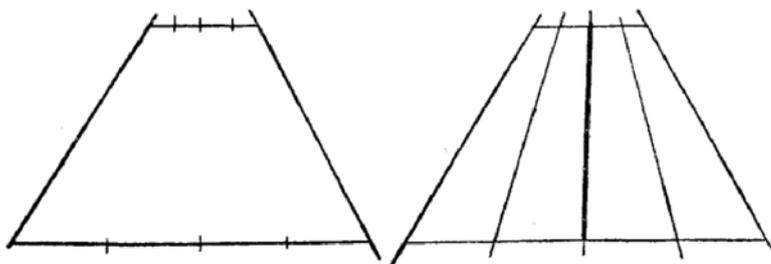


Рис. 35

Рис. 36



**18** Перпендикуляр (продолжение)

**Блуждающий перпендикуляр** при движении субъекта, перемещающегося то — влево, то — вправо.

Рис. 37: при движении влево.

Рис. 38: при движении вправо.

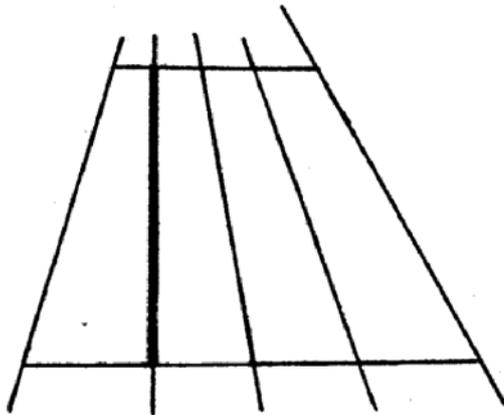


Рис. 37

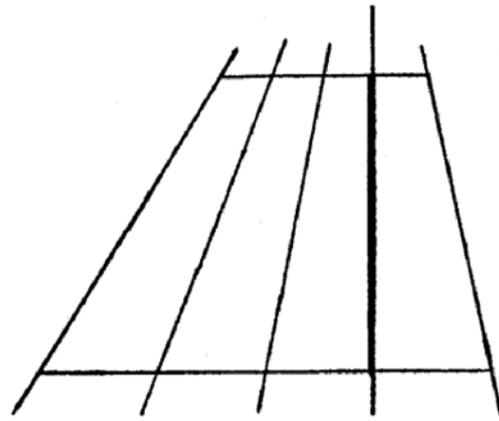


Рис. 38

Перпендикуляр обозначает прямой путь на плоскости.



19

Горизонтальная линия

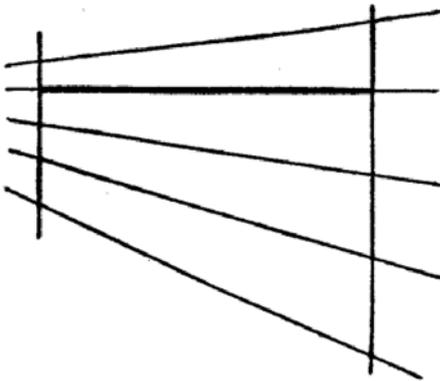


Рис. 39

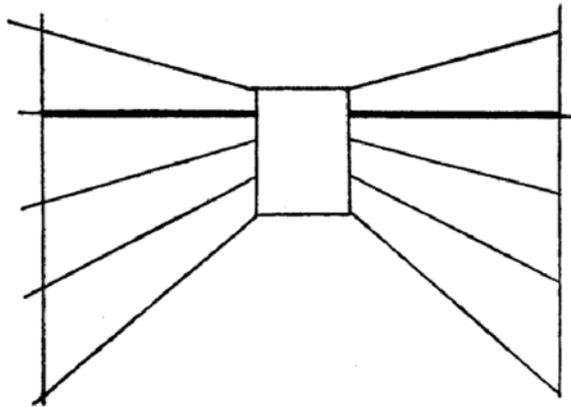


Рис. 40

Горизонтальная линия определяет степень высоты субъекта.  
Соединение всех находящихся на уровне глаз точек пространства называется линией глаз.

## Показания горизонтальной линии

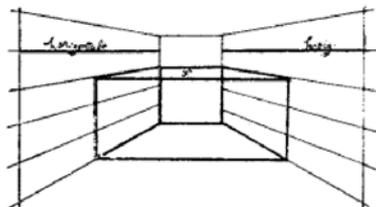


Рис. 41

Рис. 41: Встроенное внутрь пространство дает возможность субъекту увидеть его верхнюю плоскость, так как эта плоскость расположена ниже линии глаз. Горизонталь находится фактически сверху.

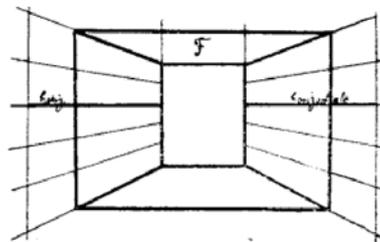


Рис. 42

Рис. 42: Данный вариант встроенного внутрь пространства позволяет субъекту видеть его верхнюю плоскость снизу, т.е. здесь эта плоскость расположена выше линии глаз. Горизонталь находится фактически снизу.

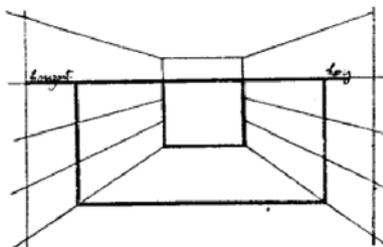


Рис. 43

Рис. 43: В этом случае глаза определяют верхнюю плоскость как таковую ни сверху и ни снизу. Она возникает как горизонтальная линия, так как расположена непосредственно на высоте линии глаз. Линия верхней плоскости фактически совпадает с горизонталью.

20

ендикуляр

Почему рис. 44 как изображение вертикальной стены дома неправилен? С точки зрения логики он верен, ведь нижняя ширина окна ближе к глазам, чем верхняя, и поэтому в перспективе она будет «больше». Как чертеж пола эта перспектива была бы совершенно приемлема.

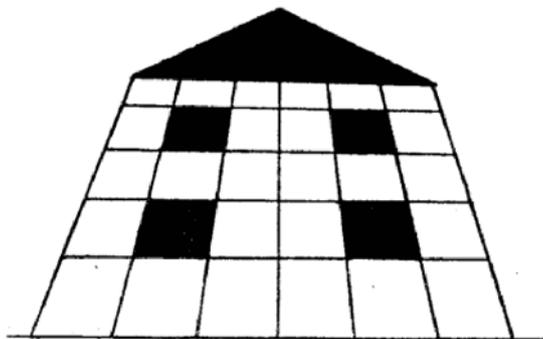


Рис. 44

Таким образом, это изображение **неверно не логически, а психологически**. Потому что живое существо в интересах своего равновесия проектирует все реальные перпендикуляры так, как он хочет их видеть.

21



рис. 43

Канатоходец с шестом для равновесия. Перпендикуляр: горизонталь как реальный факт.

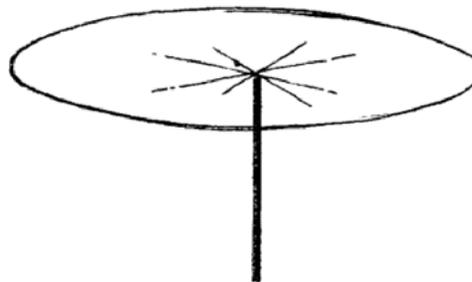


рис. 40

Перпендикуляр: горизонталь как представление.

**Перпендикуляр означает прямой путь и вертикальное положение** или положение живого существа **стоя**, **горизонтальная линия** означает его **высоту**, его **горизонт**. Таково положение вещей. Оба — наша статическая данность.

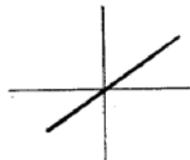
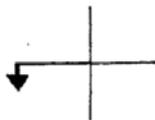


Канатоходец заботится о том, как сохранить устойчивое равновесие. Он переносит силу тяжести туда-сюда. Он действует как весы.

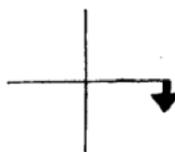


Смысл и гори:

эй



Наруш.....рушения.



Коррек против

этого действия.

Рис. 47



Совмец.....льный крест (симметричное равновесие как восстановление).



23

## Несимметричное равновесие

(Символ)

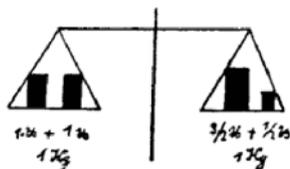


Рис. 48

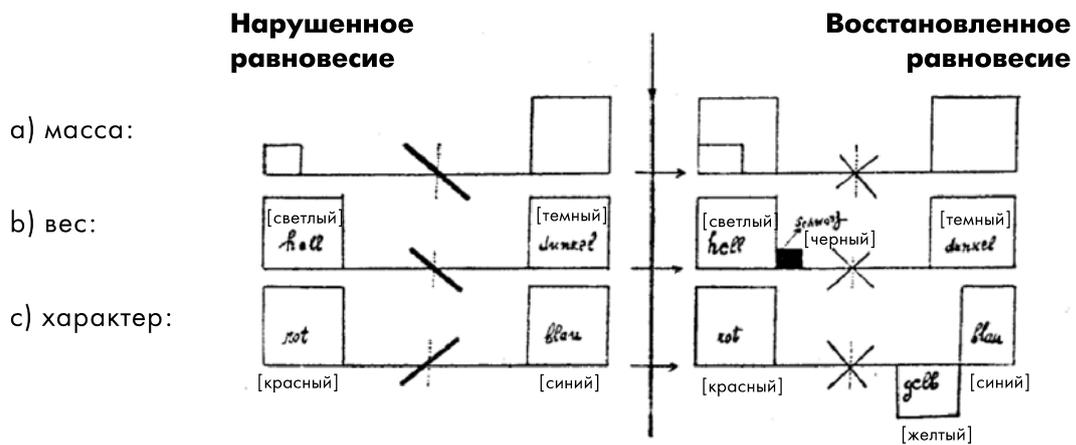


Рис. 49

### Схема построения к разделу 23

Рис. 50а: ось АВ, под тяжестью темного, опустилась от а до А и поднялась от б до В. Первоначально она была расположена на горизонтали аb. Точка с является общей точкой обеих осей аb и АВ, как точка вращения. В результате вращения — слева оказывается темное и глубокое, в то время как справа — светлое. Теперь справа для уравновешивания добавляется черное.

Или: если я падаю влево, то справа — поддерживаюсь рукой, чтобы не упасть.

Рис. 50b: моя верхняя часть туловища тяжело отклоняется влево от вертикали, и я упаду, если справа снизу своевременно не встречу поддержки, и опора для левой ноги не будет расширена.

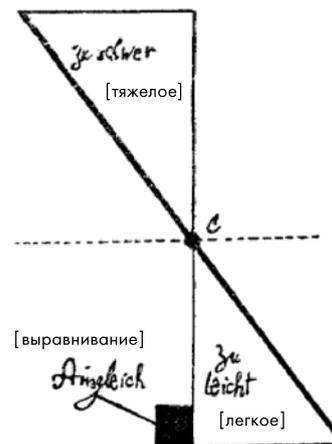
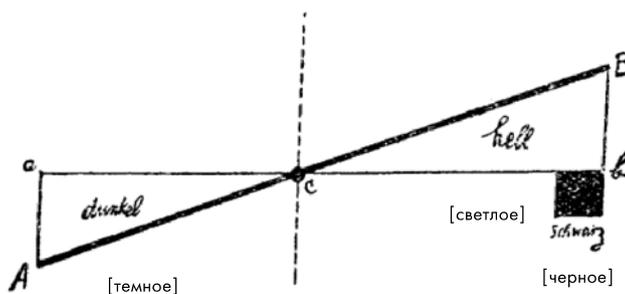


Рис. 50b

**СТВО БАШНИ**

Рис. 51: на фундаментный камень ставят камень I. Этот камень нарушает равновесие слева. Для уравнивания справа и нового нарушения равновесия добавляется камень II. С той же целью следует камень III, тянущий влево, камень IV — снова уравнивающий и одновременно нарушающий равновесие справа и так далее до замкового камня, который окончательно приводит в порядок отношения равновесия.

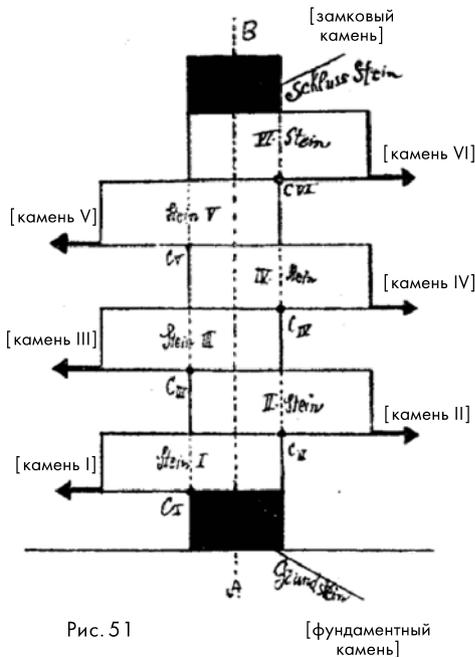
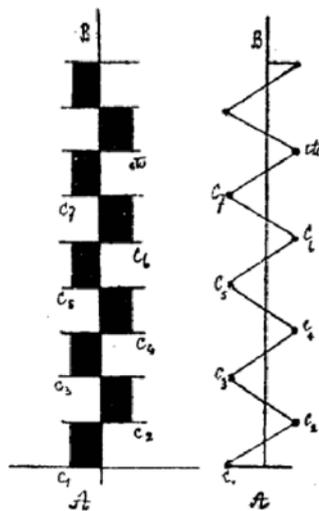


Рис. 52: точки C1, C2, C3 и т.д. являются точками вращения теряющих равновесие камней: соединенные вместе одной линией они образуют взаимосвязанную зигзагообразную форму, выполняющую роль вертикальной оси.





**26** Земля, вода, воздух

Отвес всегда ориентирован на центр земли, с которым связано его земное существование.

Но имеются сферы с другими законами и новыми символами, свободным движением и соответственно движущимся окружением.

Промежуточными сферами могут считаться вода и воздух.

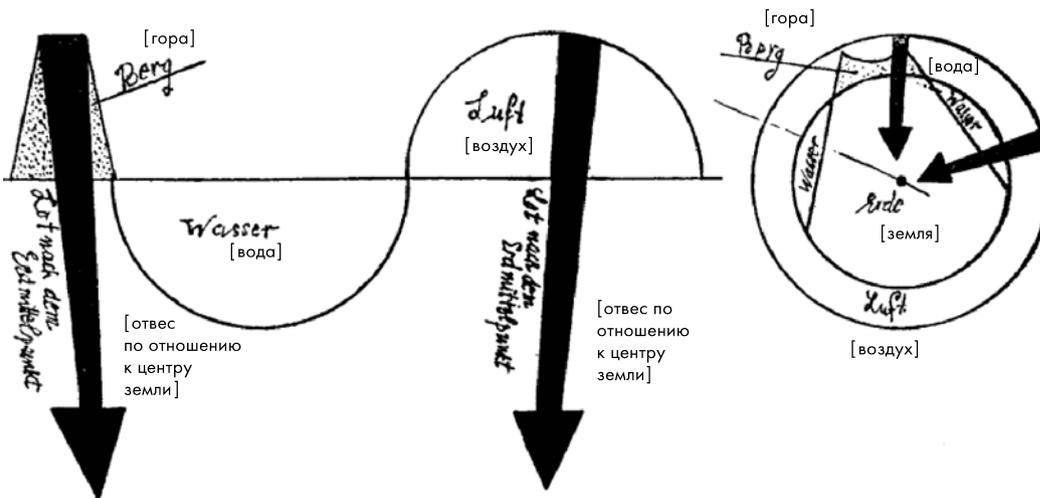


Рис. 53

**27** ВОЗДУХ

Выпущенный вверх заряд поднимается в воздух с убывающей энергией, **поворачивает** и падает на землю с энергией возрастающей. (Слабо выраженное деление на части.)

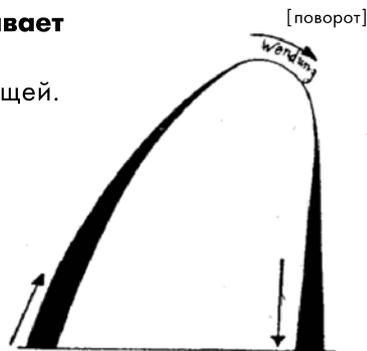


Рис. 54

**28** ЗЕМЛЯ (гора)

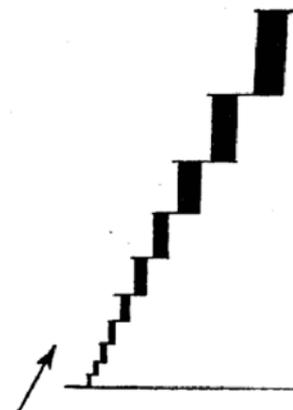


Рис. 55

Постепенно возрастающее напряжение при подъеме вверх по лестнице. (Четкое деление на части.)

**29** ВОДА



Рис. 56

Толчки ног пловца, ритм со слабо выраженным делением на части.



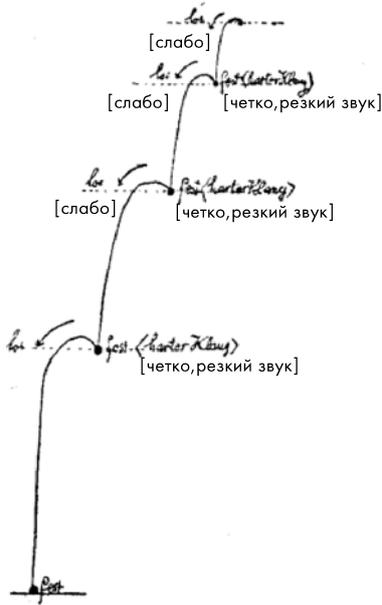
30

31

32

30

### ЗЕМЛЯ (гора) и ВОЗДУХ



из  
та  
и  
бое.)

метеор, управляемый  
описывая свою  
траекторию, несколько отклоняется  
от прямой в сторону  
полюса пересечения земной  
атмосферы; догорая, падающая  
звезда все-таки избегает опасности  
стать навсегда притянутой к земле,  
остывшая и погасшая она продолжает  
свое движение дальше в без-  
воздушное пространство.

31

### ВОЗДУХ

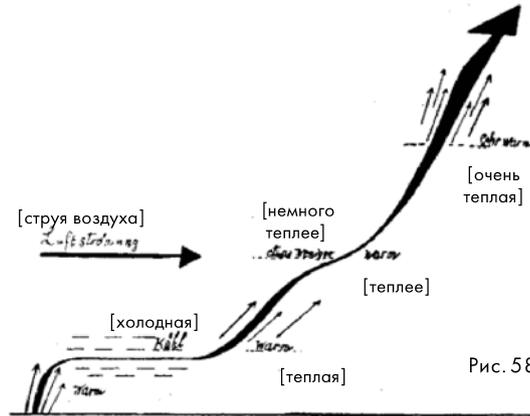


Рис. 58

теплого в прохладный воздушный слой,  
потом опять в более теплый и, наконец,  
в совсем теплый.  
(Слабо выраженное деление на части.)

32

### Соединение космического и атмосферного

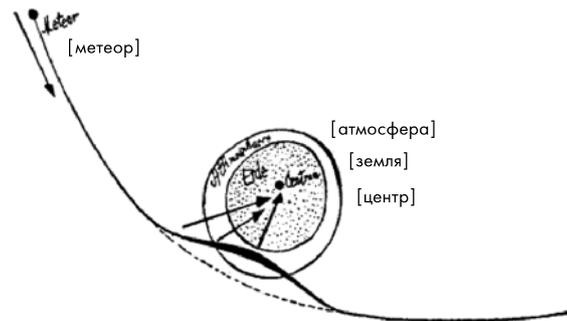


Рис. 59





## Символы формирования движения

### 33 Волчок

Уберем от стоящих весов опору, оставив лишь одну точку соприкосновения с землей, тогда даже при малейшем перераспределении веса они закачаются и упадут (рис. 60).

Приведем эту игрушку в горизонтально вращающееся колебательное движение и она будет гарантирована от падения. Получится волчок (рис. 61).

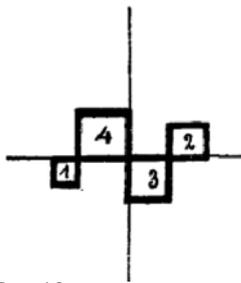


Рис. 60

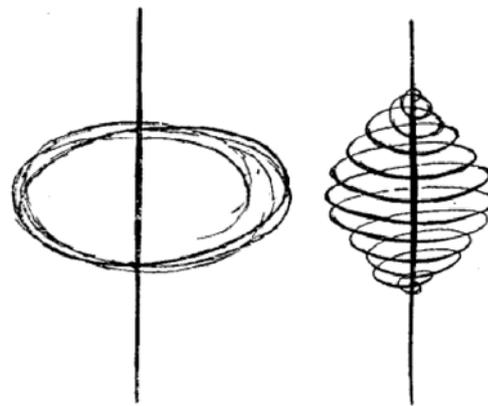
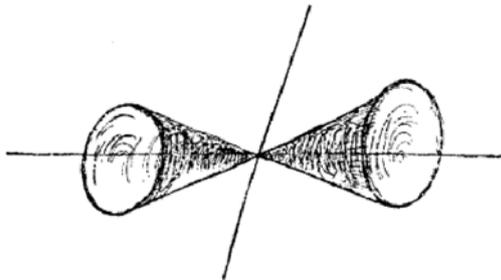


Рис. 61

Двойной волчок танцует, не падая, даже на натянутом шнуре (рис. 62).



**34** Маятник

Отвес:



Рис. 63

благодаря раскачиванию туда-сюда превращается в маятник.

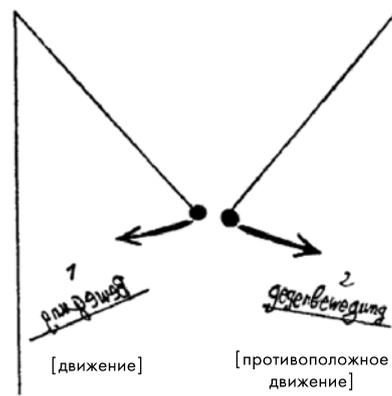


Рис. 63а

Из-за движения маятника в одну и другую сторону возникает сбалансированное движение (рис. 64);

при устойчивой точке регулирования определяется форма движения маятника (рис. 65).

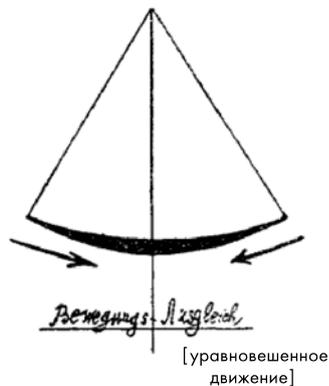


Рис. 64



Рис. 65



## 35 Круг

Последняя из двух форм движения (рис. 62) может быть расширена за счет более подвижного управления движением маятника. Смысл странствующей точки маятника, который здесь можно обнаружить, заключается в расширении формы движения.

Абсолютная форма движения, космическая, возникает, прежде всего, благодаря уничтожению силы притяжения (через утрату связи с землей).

Представим себе эту ситуацию внутри качающегося маятника (рис. 66).

И маятник начнет раскачиваться по кругу, который является самой абсолютной из подвижных форм.

Исчезает необходимость движения туда-сюда. Новая форма (рис. 66а) остается все той же, независимо от того как ее чертить вправо или влево.



Рис. 66

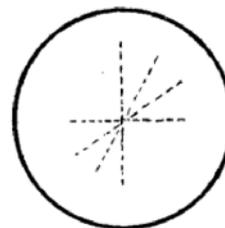


Рис. 66а

## 36 Спираль

Изменчивая длина радиуса, соединяясь с периферийным движением, преобразует круг в спираль. При удлинении радиуса возникает живая спираль. Сокращение радиуса сужает вращение больше и больше, до тех пор, пока прекрасное зрелище не превращается в один миг в точку; движение перестает здесь быть бесконечным, и вопрос о его направлении вновь приобретает значение. Возникает возможность либо оторваться от центра и уйти в более свободное движение, либо через возрастающую связь с реальной данностью прийти к окончательному уничтожению центра. Этот вопрос есть вопрос жизни или смерти и его решение находится в маленькой стреле (рис. 67).

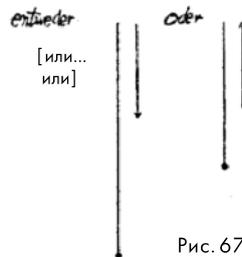


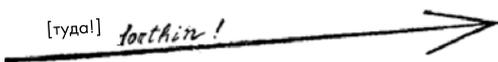
Рис. 67



### 37 Стрела

Идея стрелы возникла из мысли: как далеко я могу расширить радиус своего действия? до этой реки? этого озера? той горы?

Способность человеческого мышления измерить, по меньшей мере, земное



и неземное не совпадает с его физическими возможностями и является первопричиной человеческой трагедии. Это

столкновение власти и бессилия обнаруживает двойственность человеческого существования. Человек наполовину свободен как птица, а наполовину — пленник.

Мысль как посредник между землей и миром. Чем дальше путешествие, тем острее трагизм. Движение становится необходимым, но уже и невозможным. Этому соответствует и процесс. Как стрела преодолевает встречное торможение? Никогда не попадает туда, где движение не имеет конца.

Знать, что там, где есть начало, не может не быть конца.

Утешение в том, что можно немного дальше, чем обычно! чем возможно?

Вдохновляйтесь, ваша стрела попала в цель, даже если вы устали и не в состоянии осознать это.

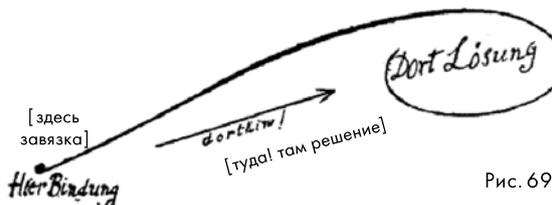


Рис. 69

### 38

Реальная стрела состоит из стержня, острия и хвостового управления. В символической стреле черта обозначает дорогу, а острие и хвостовое управление объединены и указывают направление движения.

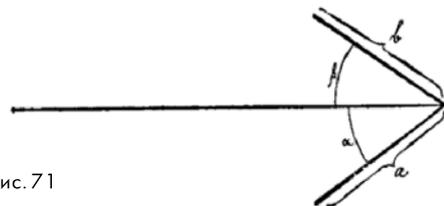


Рис. 71

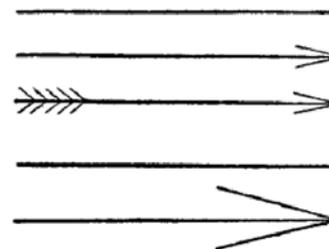
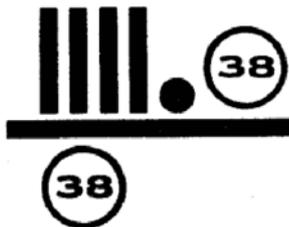


Рис. 70

Равные стороны направляющего острия и равные величины его углов обозначают прямую дорогу (рис. 71  $a = b$ ;  $\alpha = \beta$ ).



Неравные длины и неравные углы направляющего острия окончательно определяют, куда поворачивает дорога, — вверх или вниз (рис. 72).

$a > b$   
 $\alpha > \beta$  ] Дорога,  
поднимающаяся:  
вверх.

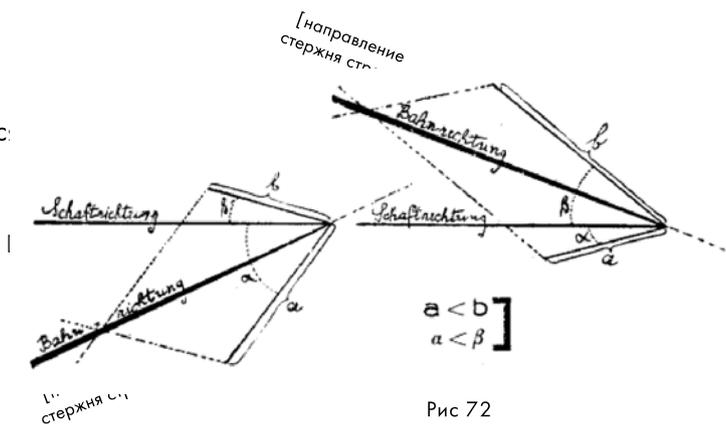


Рис 72

Чем мощнее сила подъема,  
тем он выше.

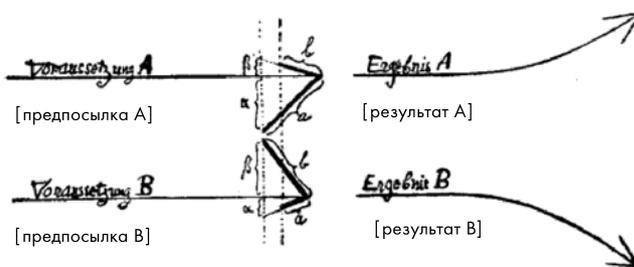


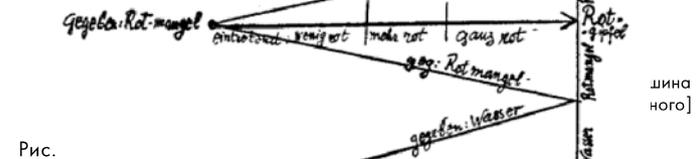
Рис 73

Чем мощнее сила падения,  
тем оно глубже.

**Черная стрела**  
(схематическое изображение).

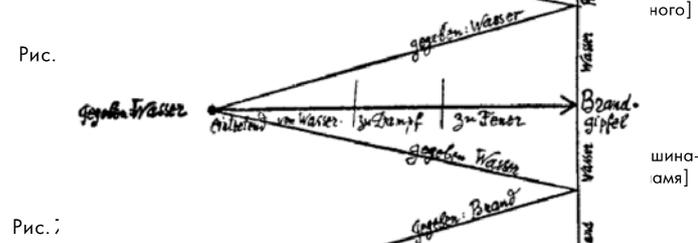


**Красная стрела.**



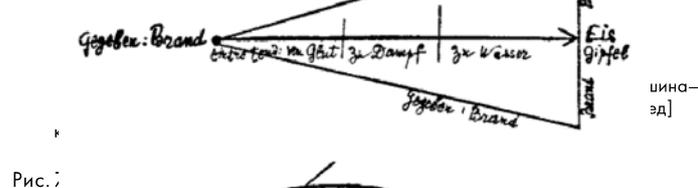
**Горячая стрела.**

Накаленность стрелы — от разгоряченности к воспламенению.

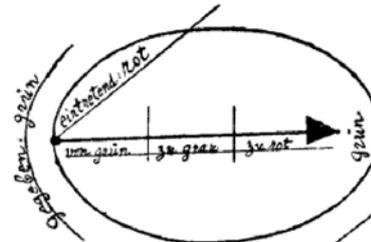


**Холодная стрела.**

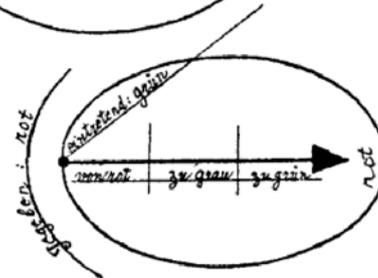
Утоление жажды.



**Зелено-красная стрела,**  
цветная. Рис. 78



**Красно-зеленая стрела,**  
цветная. Рис. 79



# 41

таблица нагревания цветов (преимущественно сине-оранжевых).

Таблица охлаждения цветов (преимущественно оранжево-синих).

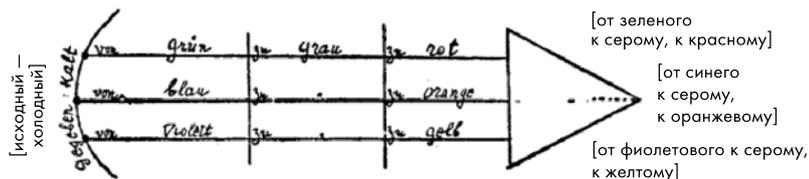
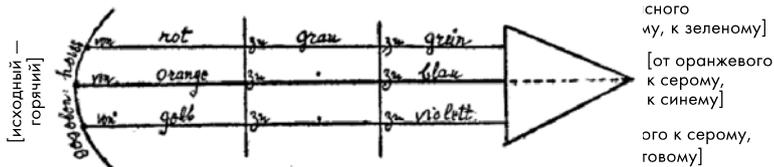


Рис. 80



# 42

## Организм движения

Предыдущие схемы (рис. 76–81) являются вариантами формообразования композиционного организма движения. Сама по себе композиция как организм движения в высшем его понимании несет в себе способность к высшему развитию. Нормой для такой композиции могло бы служить совместное развитие независимых друг от друга элементов, спокойно движущихся в своей совокупности. Такая композиция способна быть завершенной, даже если в движение включаются противоположно направленные потоки или если будет достигнуто состояние бесконечно движущихся противоположностей, ослабленных по отношению друг к другу. (К первому случаю – рис. 82, а также рис. 65)

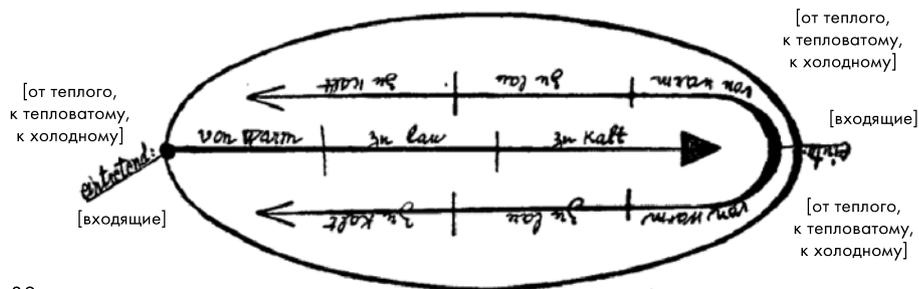


Рис. 82

**Бесконечное движение, цветное**

Чтобы перейти к бесконечному движению, где его направление не будет иметь значения, прежде всего, надо отпустить стрелу. В результате чего соединятся случаи нагревания и охлаждения. Пафос (трагизм) превратится в духовный склад, который осмысленно соединит силу и противодействие ей в одно целое.

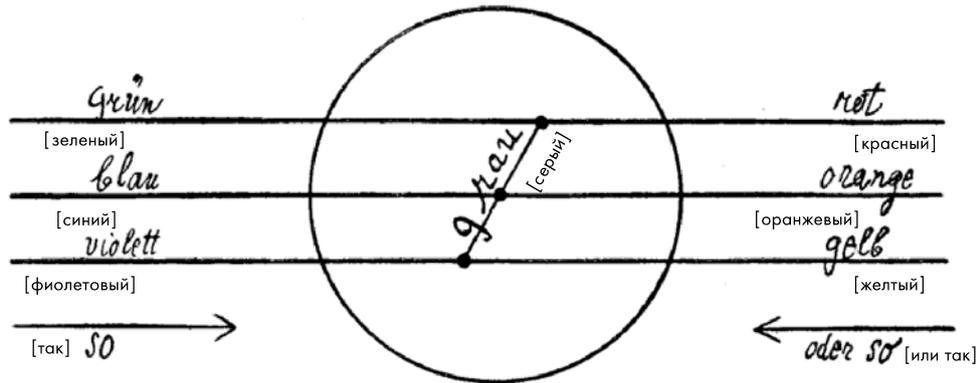


Рис. 83

Прежде всего, движение и противоположное движение, так > или < так. При этом расширяется центр, образуя центральный серый цвет (рис. 83). Чем чище изображение серого цвета, тем более узкой становится сфера его влияния, теоретически превращаясь в точку.

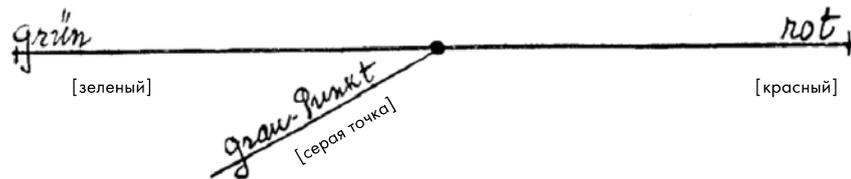


Рис. 84

Слева от серой точки уже преобладает зеленый цвет, справа вплотную к ней подходит красный цвет. В этой связи можно было бы попытаться понять следующее изображение (рис. 85).

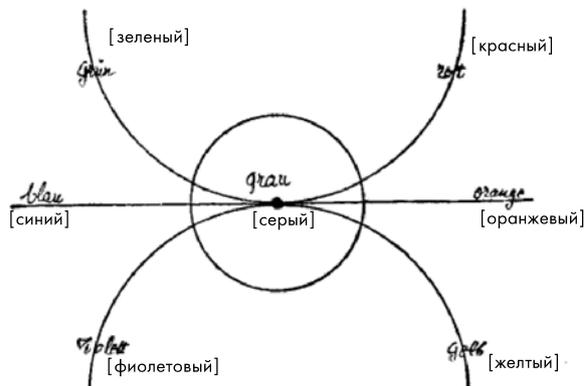


Рис. 85

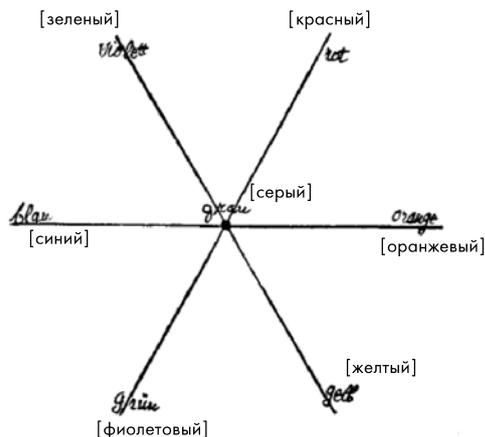


Рис. 86

Однако не логично было бы противопоставить пары зелено-красного и фиолетово-желтого цвета паре сине-оранжевого (рис. 85), ибо диагональное расположение цветных пар, изображенное на рис. 86, есть то, что определено природой.

Мы дошли до спектрального цветового круга, где любая стрела излишня. И здесь уже больше ничего не значит «туда», но имеет значение – «повсюду», так же как и «там».

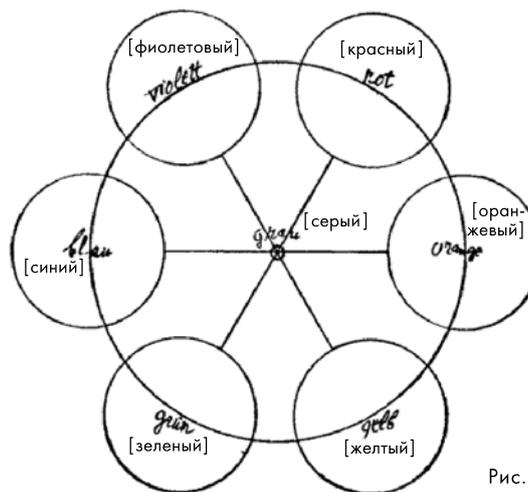


Рис. 87



## Основные даты жизни и творчества Пауля Клее

Пауль Клее родился **18 декабря 1879 года** в Швейцарии, в Мюнхенбюхзее, который был культурно-образовательным центром, расположенным в непосредственной близости отерна, куда через год переехали его родители, профессиональные музыканты. С шести лет Клее начал учиться играть на скрипке, готовясь стать музыкантом. В старших классах перешел в гимназию с литературным уклоном.

**1898** Получил диплом бакалавра гуманитарных наук в области литературоведения. Писал и публиковал стихи. Однако уже в девятнадцать лет решил круто все изменить и посвятить себя изобразительному искусству. Поехал в Мюнхен поступать в Академию художеств, но не был принят и стал заниматься в частной художественной школе Генриха Книрра. Начал вести дневник, в котором вплоть до 1918 года подробно записывал все свои впечатления и размышления об искусстве.

**1900** Поступил в мюнхенскую Академию художеств в класс Франца фон Штука, но быстро разочаровался в академической системе преподавания и решил заняться самообразованием.

**1901–02** Вместе со своим товарищем скульптором Германом Халлером Клее отправился в Рим. Изучая итальянскую классику, они побывали также в Милане, Ливорно, Пизе, Неаполе, Флоренции. Клее много рисовал. После семи месяцев «итальянских университетов» он возвращается к родителям в Берн и получает место скрипача в муниципальном симфоническом оркестре, зарабатывая этим на жизнь. Изучает фольклорную музыку.

**1903–05** Создает первые гравюры, росписи тушью по стеклу и акварели, в которых стремится освободиться от

академической зависимости, добиться формальной выразительности и усилить эмоциональное начало в восприятии сюжета. Продолжает программу своего самообразования. Летом 1905 года вместе со своими швейцарскими друзьями — писателем Гансом Блешем и художником Луи Муалье — едет на полмесяца в Париж. Изучает собрания Лувра и Люксембургского музея. В «Дневнике» отмечает особенно поразившие его произведения Леонардо да Винчи, Гойи, Веласкеса, Тинторетто, Ватто, Шардена, Пюви де Шаванна, Мане, Ренуара, но почти ничего из работ современных художников.

**1906–09** В сентябре, после женитьбы на пианистке Лилли Штумпф, переезжает в Мюнхен и снимает квартиру в Старом Швабинге — квартале творческой богемы. Через год на свет появился сын Феликс, который впоследствии серьезно занялся сохранением, систематизацией и публикацией творческого наследия отца. Во время поездок по Германии Клее знакомится с художественными коллекциями Берлина. В Карлсруэ открывает для себя экспрессивную духовность алтарных образов Грюневальда. Изучает гравюры Блейка, Гойи и Энсора. Проведшие в эти годы в Германии выставки Ван Гога, Сезанна и Матисса пробуждают у Клее повышенный интерес к новому и новейшему искусству. Начинает участвовать на выставках Сецессиона в Мюнхене и Берлине.

**1910** В Художественном музееерна открывается его первая выставка, которая затем была показана в Цюрихе, Винтертуре и Базеле (56 рисунков и гравюр 1907–1910 гг.). Клее впервые продает свои работы.

**1911** Проходит первая персональная выставка в Мюнхене в галерее Таннхаузера. Создает подробный каталог своих произведений, начиная с 1884 года, и



Швабский пейзаж. 1910



Автопортрет. 1911

ведет его на протяжении всей жизни. Тесно общается с Василием Кандинским, Францем Марком и другими участниками группы «Синий всадник».

**1912** Показывает серию графических работ на второй выставке группы «Синий всадник» в мюнхенской галерее Гольца. В апреле вновь едет на две недели в Париж. Ходит на выставки, посещает художественные галереи, проявляя особый интерес к произведениям Пикассо, Брака, Матисса. Лично знакомится с Робером Делоне, с которым у него завязываются длительные дружеские отношения.

**1913** Участвует в Первом осеннем Немецком салоне. Иллюстрации Клее к повести Вольтера «Кандид» получают в прессе высокую оценку. Переводит с французского на немецкий язык присланную ему Робером Делоне статью «О свете» и публикует ее в журнале «Штурм», а также сам начинает писать небольшие статьи и рецензии для бернского журнала «Альпы».



Хаммамет в Тунисе. 1914

**1914** Становится одним из учредителей Нового Мюнхенского Сецессиона. В апреле вместе с художниками Августом Макке и Луи Муалье отправляется на пленэры в Тунис, откуда привозит много акварелей. Впечатления, полученные от необычной природы северной Африки и мусульманской культуры древнего религиозного центра Кайруан, который только что стал открыт для посещения европейцев, необычайно сильно влияют на него как художника. Черно-белая графика теперь уступает место увлечению цветом и тончайшей колористической проработке его акварелей. Начинает экспериментировать с методом автоматизма, когда закрыв глаза и направляя мысленный взор внутрь себя, с помощью карандаша закрепляет вызванный образ на бумаге. Интерес к подсознательному



В стиле Кайруан. 1914

и к детскому рисунку становится вообще характерен для искусства Клее.

Первая мировая война все прерывает. Хотя Клее не был сразу призван в армию и считался в запасе, ужасы войны обрушились и на него: ближайшие друзья — Август Макке и Франц Марк — погибли на западном фронте, все французские связи оборвались, а Василий Кандинский уехал в Россию и оказался по другую сторону Восточного фронта. В работах Клее усиливается тяга к разрушающей деструктивности. Он пишет в «Дневнике»: «Чем более ужасающим становится мир (как это случилось сегодня), тем абстрактнее становится искусство».



Начальные элементы изображения. 1917

**1916–18** В марте 1916 года Клее попадает в германскую армию, служит в тыловых интендантских войсках при аэродроме и имеет возможность заниматься в свободное время искусством и даже участвовать в выставках, например, в галерее «Штурм» в Берлине. О творчестве Клее появляются статьи в газетах и журналах, отмечается острота восприятия им самого простого, обыденного окружения и умение выразить его значимость минимумом средств. Демобилизуется из армии только в самом конце 1918 года.

**1919–20** Клее становится все более популярным художником, начинает писать маслом, устанавливает контакты с художниками «дадаистами» в Швейцарии и Франции. Заключает с мюнхенским галеристом Гансом Гольцем договор, по которому тот становится уполномоченным по продаже произведений Клее. В 1920 году в галерее Гольца открывается представительная выставка работ Клее, которая приносит ему большой успех. О его творчестве выходят первые монографии. В сборнике статей с общим заглавием «Schöpferische Konfession», где были представлены в небольших эссе без названий точки зрения на искусство почти двадцати современных немецких художников, музыкантов и критиков, появляется его программное выступление о глобальных переменах в современном художественном творчестве. Его статья обратила на себя особое внимание и на нее стали широко ссылаться как на манифест нового искусства.

В ноябре Клее получает из Веймара телеграмму, подписанную Гропиусом и ведущими преподавателями Баухауза с предложением работать вместе с ними.



Пробуждение. 1920

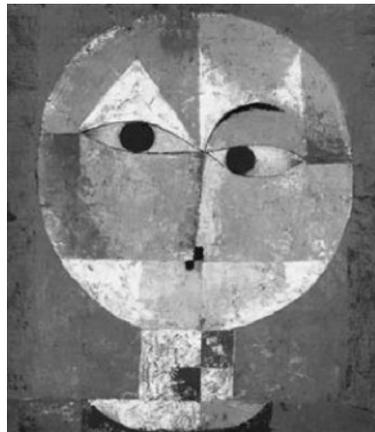
**1921–24** В январе 1921 года приезжает в Веймар, но начинает преподавать лишь с апреля. Ведет теоретический курс по формообразованию и цвету, занятия по композиции и возглавляет вначале



Пауль Клее, фото 1924 года

мастерскую переплетного дела, а в дальнейшем, продолжая теоретические занятия, которые были основными в его работе в Баухаузе, курирует мастерские витража, а затем — текстиля. И только с 1928 года специально для Пауля Клее и Василия Кандинского в Баухаузе открываются «Классы свободной живописи».

Для каталога отчетной выставки Баухауза в Веймаре 1923 года пишет статью «Пути изучения природы», а в разделе методики показывает серию таблиц с объяснением своего учебного курса. Эти материалы составят основу его книги «Педагогические эскизы».

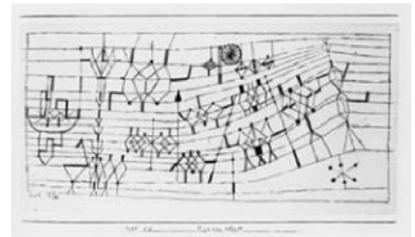


Безволосый. 1922

В 1924 году в соседнем с Веймаром городе Иена участвует в большой выставке и читает доклад «О современном искусстве», в котором излагает свое понимание природы искусства, уделяя особое внимание понятию генезиса в художественном творчестве, объясняя его действие на пространственном построении своих работ. Открывается первая выставка Клее в Нью-Йорке и там же проходит выставка «Четверо синих» с работами Василия Кандинского, Пауля Клее, Лионеля Файнингера и Алексея Явленского.



План сада. 1922



Фигуративный шрифт. 1925

1925 Баухауз переезжает в Дессау. Выходят первые четыре книги серии «Книги Баухауза», где под №2 появляются «Педагогические эскизы» Клее. Персональные выставки Клее проходят в Мюнхене и Париже. Одновременно французские сюрреалисты показывают его произведения на своей первой выставке в парижской галерее Пьера вместе с Арпом, де Кирико, Миро и Пикассо.

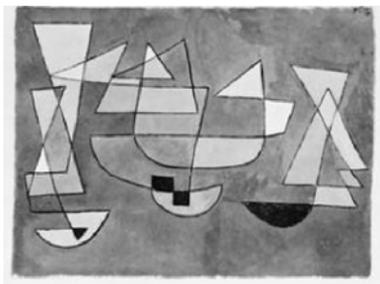


Золотая рыбка. 1925



Мастерская Клее в Берне. Фото. 1930-е годы

**1926** В июле переселяется с семьей в Дессау, где живет до начала 1931 года. Из публикаций тех лет наиболее важна его статья в журнале «Баухауз» под названием «Научный подход в области искусства».



Парусники. 1927

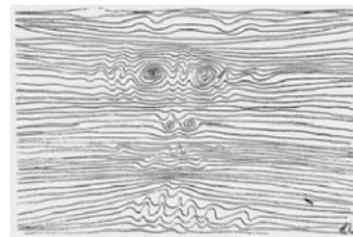
**1929** В связи с 50-летием Клее открывается его большая ретроспективная выставка в галерее Флехтхайма в Берлине, которая затем была показана в Париже, в галерее Бернхайм-Жене. На французском языке выходит монография Вилла

Громана о Клее, где автор отмечает умение художника «вырывать вещи из их непосредственного окружения и помещать в бесконечно расширяющееся пространство, добиваясь эффекта тесного соприкосновения земли и космоса, живого и мертвого, прошлого и настоящего».

**1930** Клее все больше завоевывает мировое признание, его выставки проходят в Берлине, в Музее современного искусства в Нью-Йорке, в Саарбрюккене, Дюссельдорфе и Дрездене. Клее входит в состав жюри «Союза художников Германии».

**1931–33** Клее приглашают возглавить кафедру техники живописи в дюссельдорфской Академии художеств. Жизнь Клее складывается сложно, поскольку каждые две недели ему приходится ездить в Дессау, в Баухауз, с которым он окончательно еще не расстается. 1 мая 1933 года получает в Дюссельдорфе квартиру. Но именно в этот день выходит приказ нового нацистского ректора академии об увольнении Клее. Его

мастерская превращается в клуб оппозиционно настроенных писателей, поэтов, художников, которые уже понимают, что у них нет будущего в нацистской Германии. В конце года Клее уезжает на родину, в Берн.



Игра воды. 1935

**1934–1936** Первая выставка Клее в Лондоне. В 1935 году у него появляются симптомы болезни, оказавшейся в дальнейшем склеродермией. Работа по подготовке большой персональной выставки в Берне еще больше обостряет болезнь. В 1936 году Клее почти не работает.



Революция виадуков. 1937

1937 Навестить Клее в Берне приезжают Пабло Пикассо, Жорж Брак, Эрнст Кирхнер, Василий Кандинский.



Сгармонизованная борьба. 1937

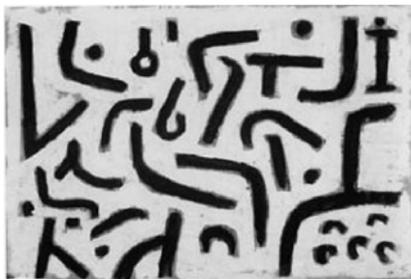
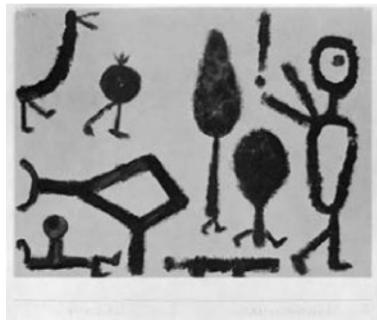


Рисунок на газете. 1937

В это же время нацисты открывают в Германии выставку под названием «Дегенеративное искусство», куда были включены 17 работ Клее. Из музеев и различных собраний выбрасывают сразу 102 его произведения.

1938 В противовес этому в Нью-Йорке на выставке Баухауза в Музее современного искусства к творчеству Клее относятся с подчеркнутым уважением. Его персональные выставки проходят также в Нью-Йорке и Париже.

1939 Клее создает рекордно большое количество произведений.



Все за мной! 1940

1940 В Цюрихе открывается выставка позднего творчества Клее. Размеренная геометричность и взвешенная пространственная выстроенность произведений Клее эпохи Баухауза уступают место все большей экспрессивности, напряженности и резкой цветовой контрастности. Прежние по-детски «примитивные» изображения предметов постепенно превращаются в набор условных знаков и почти иероглифов.

Болезнь прогрессирует.

29 июня 1940 года Клее скончался и был похоронен в Берне. На памятном камне его могилы были написаны сказанные им когда-то слова: «Я неуловим в имманентности, ибо я нахожусь как среди умерших, так и среди еще не родившихся существ. Немного ближе к истоку творения, чем обычно, но все же не так близко, как я бы того желал».

В том же году в Берне и Нью-Йорке состоялись две большие посмертные выставки Пауля Клее.

После окончания Второй мировой войны было создано «Общество Пауля Клее» и фонд его имени, которые занялись творческим наследием художника. В 1952 году значительная часть работ художника была передана ими в бернский Художественный музей. Помимо этого работы Клее оказались во многих музеях мира: в Кунстхалле в Дюссельдорфе, Художественном музее в Базеле, Центре современного искусства им. Ж. Помпиду в Париже, Музее современного искусства и музее Метрополитен в Нью-Йорке, в галерее Олбрайт-Нокс в Буффало и в музее Пасадены (США), в художественной галерее в Бергене (Норвегия).

В 2005 году в Берне, в новом здании, построенном по проекту крупнейшего итальянского архитектора Ренцо Пиано, открылся Центр Пауля Клее с целью сохранения, изучения и пропаганды его наследия, а также с более широкими задачами развития современного искусства, музыки, театра и детского творчества.

Л. М.

Клее Пауль  
К 48 Педагогические эскизы / Пер. с немецкого Н. Дружковой под редакцией  
Л. Монаховой / Предисловие Л. Монаховой  
М.: Изд. Д. Аронов, 2005.— 71 с.; ил.

Книга всемирно известного художника, теоретика и педагога Пауля Клее представляет собой тезисы, снабженные авторскими рисунками и схемами, теоретического курса, который он вел в Баухаузе в 1920-е годы. Настоящее издание по возможности сохранило стилистику оригинального издания 1925 года, адаптировав ее к русскому переводу.

Заказать книги наложенным платежом и узнать  
о новых проектах издательства можно  
на [www.aronov-books.ru](http://www.aronov-books.ru)

Пауль Клее  
Педагогические эскизы

Лицензия ИД №01703 от 05.05.2000  
Формат 70 x 100 / 12  
Печать офсетная. Бумага офсетная.  
Гарнитура PT Futura, PT Charter.  
Тираж 2000 экз. Заказ №1815  
Издатель Аронов Д.В.  
e-mail: ardes@rol.ru

Отпечатано  
в ОАО «Типография «Новости»  
105005, Москва, Ф.Энгельса, 46





Пауль Клее в своей мастерской в Веймаре. 1925

«Педагогические эскизы» Пауля Клее – первая из трех самых значительных книг знаменитой серии «Книги Баухауза» о современном искусстве и природе творчества, за которой последовали «Точка и линия на плоскости» Василия Кандинского и «Беспредметный мир» Казимира Малевича. Она публикуется на русском языке впервые, факсимильно сохраняя конструктивный полиграфический стиль раннего Баухауза, разработанный тогда специально для этой книги Ласло Мохой-Надем.

В «Педагогических эскизах» Клее изложил все главные принципы своего основного учебно-теоретического курса по формообразованию, который он читал в Баухаузе, придав им предельно концентрированный и даже афористичный вид, что было характерно для теоретических манифестов искусства того времени.

По отношению к самому Клее, одному из крупнейших художников-авангардистов XX века, создавшему свыше десяти тысяч живописных и графических работ и написавшему несколько тысяч страниц теоретических и педагогических текстов, эта книга является ключом для понимания всего его творческого наследия.

ISBN 5-94056-011-3



9 785940 560111 >