

Василий КАНДИНСКИЙ



Величайшие люди
и мыслители

О ДУХОВНОМ
В ИСКУССТВЕ

Царство точки беспредельно

Величайшие люди и мыслители

Василий Кандинский

О духовном в искусстве (сборник)

«АСТ»

1926

УДК 75.01
ББК 85.1

Кандинский В. В.

О духовном в искусстве (сборник) / В. В. Кандинский — «АСТ»,
1926 — (Величайшие люди и мыслители)

ISBN 978-5-17-107837-9

Василий Кандинский – стал одной из ключевых фигур в истории развития искусства XX века. Его практическая деятельность была неразрывно связана с его разработками в области теории искусства. Выражая свои мысли на холсте и на бумаге, он стал одним из основоположников абстракционизма, являя новый взгляд на мир и окружающую действительность. В книгу включены важнейшие теоретические сочинения Кандинского: его центральная работа «О духовном в искусстве» и «Точка и линия на плоскости».

УДК 75.01
ББК 85.1

ISBN 978-5-17-107837-9

© Кандинский В. В., 1926
© АСТ, 1926

Содержание

О духовном в искусстве	6
Предисловие	7
Введение	8
Движение	10
Поворот	13
Пирамида	15
Действие краски	16
Язык красок	18
Конец ознакомительного фрагмента.	33

Василий Васильевич Кандинский

О духовном в искусстве

Серия «Величайшие люди и мыслители»

Исключительные права на публикацию книги на русском языке принадлежат ООО «Издательство АСТ».

Любое использование материала данной книги, полностью или частично, без разрешения правообладателя запрещается.

© Н. И. Дружкова, перевод, 2018

© ООО «Издательство АСТ», 2018

* * *

О духовном в искусстве **Живопись**

Предисловие

Мысли, вложенные в эту работу, являются результатом наблюдений и переживаний на почве чувства, скопившихся за эти последние пять-шесть лет. Я собирался писать книгу большого объема, для которой надо было бы предпринять целый ряд опытов в области чувства. Но мне пришлось ввиду других тоже важных работ отказаться от этого плана, по крайней мере в ближайшем будущем. Быть может, мне не доведется никогда исполнить эту задачу. Кто-нибудь другой сделает это полнее и лучше, так как в этом есть необходимость. Таким образом, я вынужден ограничиться указанием на эту крупную проблему. Буду считать себя счастливым, если это указание не останется бесплодным.

Введение

Каждое художественное произведение – дитя своего времени, часто оно делается матерью наших чувств.

Каждый культурный период создает, таким образом, собственное свое искусство, которое и не может повториться. Стремление вновь вызвать к жизни принципы искусства прошлого может разрешиться в лучшем случае мертворожденными произведениями. Мы, например, никак не можем чувствовать и жить внутренне, как древние греки. И усилия применить хотя бы в скульптуре греческие принципы только и могут создать формы, подобные греческим, а само произведение останется бездушным во все времена. Такое подражание похоже на подражание обезьян.

Посмотреть, движения обезьяны совершенно человеческие. Обезьяна сидит с книгой в руках, перелистывает, делает даже вдумчивое лицо, а внутреннего смысла всех этих движений нет.

Но есть другое внешнее уже сходство художественных форм, в основе которого открывается существенная необходимость. Сходство внутренних стремлений во всей морально-духовной атмосфере, стремление к целям, которые в главном основании уже преследовались, но позже были позабыты, т. е., другими словами, сходство внутреннего настроения целого периода может логически привести к пользованию формами, которые с успехом служили таким же стремлениям в прошлом периоде. Так возникли в известной мере наши симпатии, наше понимание, наша внутренняя родственность с примитивами. Так же, как и мы, эти «чистые» художники хотели только внутренне-необходимого, откуда уже само собой устранялось внешне-случайное.

И все же эта точка соприкосновения, несмотря на всю свою значительность, остается только точкой. Наша душа, только еще начинающая пробуждаться после долгого материалистического периода, скрывает в себе зачатки отчаяния, неверия, бесцельности и беспричинности. Не прошел еще кошмар материалистических воззрений, сделавших из жизни вселенной злую бесцельную шутку. Пробуждающаяся душа еще почти всецело под впечатлением этого кошмара. Только слабый свет брезжит, как крошечная точка в огромной черноте. Этот слабый свет – только предчувствие, отдаться которому нет у души яркой смелости: быть может, как раз этот свет – сон, а чернота – действительность? Это сомнение и угнетающие страдания от материалистической философии глубоко отграничивают нашу душу от души «примитива». Надтреснута наша душа, и, если кому удастся ее коснуться, она звучит, как ценная, в глубинах земли вновь обретенная, давшая трещину ваза. От этого тяготение к примитиву в сейчас нами переживаемой и в достаточной мере подражательной форме не может быть длительно.

Эти два вида сходства нового искусства с формами прошлых периодов диаметрально противоположны, что видно с первого взгляда. Первый вид – внешнего характера и потому не имеет будущего. Второй вид – внутреннего характера, и потому в нем скрывается зачаток будущего. После периода материалистического искушения, которое, по-видимости, поработило душу и которое все же она стряхнула с себя, как искушение лукавого, душа возрождается, утонченная борьбою и страданием. Художника станут все меньше привлекать более грубые чувства, как страх, радость, печаль и т. п. чувства, способные стать содержанием искусства и в этот период искушения. Художник будет искать пробудить более тонкие чувства, которым сейчас нет названия. Сам он живет более сложной, сравнительно более утонченной жизнью, и выросшее из него создание непременно вызовет в зрителе, к тому способном, более тонкие эмоции, для которых не найти слов на нашем языке.

Но редко способен зритель наших дней к таким вибрациям душевным. В художественном создании он ищет либо чистого подражания натуре, которое может служить практическим

целям (в обыденном смысле портрет и т. п.), либо известным образом интерпретированного, но все же подражания натуре, импрессионистской живописи, или, наконец, спрятанных в формах природы душевных состояний (что мы называем «настроение»)¹. Все эти формы, если они действительно художественны, исполняют свое предназначение и служат (так же и в первом случае) духовной пищей, в особенности же в третьем случае, где зритель находит созвучие своему душевному ладу. Разумеется, подобное созвучие (или противозвучие) не может остаться безрезультатным или совершенно поверхностным: «настроение» художественного произведения может и углубить, и еще больше освятить настроение зрителя. Во всяком случае, подобные произведения удерживают душу от огрубения. Они удерживают ее на известной высоте, как камертон струны инструмента. Все же утончение и распространение этого звука во времени и пространстве будет односторонним и не исчерпывает всех возможностей воздействия искусства.

Корни другого искусства, способного к дальнейшим образованиям, лежат тоже в ему современной духовной эпохе. Но это другое искусство в то же время не есть только эхо этой эпохи и ее зеркало, но оно носит в себе будящую пророческую силу, изливающуюся в дали и в глубины.

Жизнь духовная, которой часть и один из могучих двигателей есть искусство, есть движение сложное, но определенное и способное принять выражение в простой формуле: вперед и вверх. Это движение есть путь познания. Оно может принять разные формы, но всегда в основе его остается тот же внутренний смысл, та же цель.

В глубоких темнотах скрыты причины необходимости двигаться вперед и вверх именно «в поте лица своего», через страдания, зло и то, что зовется заблуждением. Новая точка достигнута, тяжелые камни сдвинуты с пути, и вот какая-то невидимая злая рука набросала на путь целые скалы, и кажется иногда, что путь навеки засыпан и его больше не найти.

В этот час приходит непреложно человек, такой же, как и мы, и нам во всем подобный, только таинственно дана ему скрытая в нем сила «видеть».

И, видя, он показывает. Иногда он бы и отказался от этого высшего дара, становящегося ему крестом. Но этой власти ему не дано. Окруженный злобой и издевательством, тащит он за собою тяжелый воз человечества все вперед, все кверху.

Часто уже и следов его телесного «Я» не остается на земле; тогда-то хватаются за все средства, чтобы воссоздать это его телесное «Я» из мрамора, чугуна, бронзы, камня, в гигантских размерах. Будто это телесное имеет особую цену для этих слуг Бога, именно для них, умевших отвернуться от телесного, чтобы служить духовному. Во всяком случае, тот момент, когда люди хватаются с подобными целями за мрамор, есть момент достижения крупным числом людей той точки, на которой когда-то стоял ныне прославляемый.

¹ К сожалению, после всяких злоупотреблений, наконец высмеяли и это слово, которое было призвано обозначить поэтические стремления живой души художника. Было ли когда-нибудь какое-нибудь большое слово, избегнувшее немедленных покушений профанации толпою?

Движение

Большой остроконечный треугольник, разделенный на неравные части с самой маленькой и острой частью, обращенной кверху, – вот каков вид духовной жизни, представленный в верной схеме. Чем ниже, тем больше, шире, объемистее и выше делаются части треугольника.

Весь треугольник движется медленно, почти незаметно, вперед и вверх и там, где «сегодня» было его острие, «завтра»² оказывается уже следующая часть, т. е. то, что сегодня было доступно только высшей вершине, что всем другим частям казалось бессмысленной болтовней, становится завтра полным смысла и чувства содержанием жизни второй части.

В самом острие верхнего острия стоит иногда совершенно один человек. Его радостное узрение подобно внутренней безграничной печали. И те, что стоят всех ближе к нему, его не понимают. В возмущении они зовут его обманщиком и кандидатом в желтый дом. Так стоял осыпавший бранью в дни своей жизни одинокий Бетховен³. Да и один ли он?

Сколько понадобилось лет, чтобы одна из более многолюдных частей треугольника дошла до того места, где он когда-то стоял одиноко. И, вопреки всем памятникам⁴, многие ли действительно дошли до этого места?

И в каждой части треугольника есть все элементы и материальной (телесной), и духовной жизни в той или иной квантитативной комбинации. А потому в каждой части есть и свои художники. И тот из них, который способен видеть через грани своей среды, есть пророк в этой части и помогает движению упрямого воза. Если же нет у него этого дальнзоркого глаза или если он у него и есть, но из-за низменных целей художник злоупотребляет своим видением, закрывает свои глаза на то, что непременно зовет непрерывным звучанием души, тогда-то его «понимают» все его сотоварищи по отделению и возносят его и его творения. Таково одно из страшных осязаемых изъятий таинственного Духа Зла. Чем такое отделение больше (а значит, чем в то же время оно находится ниже), тем больше толпа, которой ясна речь художника. Совершенно при этом ясно, что в каждой такой части есть свое собственное стремление, свой голод духовный – сознаваемый или (гораздо чаще) совершенно бессознательный – к хлебу духовному.

Этот хлеб ему дает рука «своего» художника и к нему завтра протянет руку уже ближайшее отделение.

* * *

Это схематическое изображение, конечно, не исчерпывает всей картины духовной жизни. Между прочим, оно не показывает одной темной стороны, большого мертвого черного пятна. А именно, часто случается, что духовный хлеб помянутый делается пищей и тех, которые живут уже в высшем отделении. И для них этот хлеб – яд: в маленькой дозе действие его таково, что душа медленно спускается из высшего отделения в низшее; в большой дозе этот яд приводит к падению, влекущему душу во все более и более низкие отделения. Тут дарование человека, «талант» (в смысле Евангелия), может стать проклятием не только для этого дарованием обремененного человека, но и для всех тех, которые едят от этого ядовитого хлеба. Художник

² По внутреннему смыслу это «сегодня» и «завтра» подобны библейским «дням» творения.

³ Вебер, автор «Фрейшютца», так выражался о ней (т. е. о 7-й симфонии Бетховена): «Ну, экстравагантность этого гения достигла *non plus ultra*. Бетховен, наконец, совершенно готов для дома сумасшедших». Abbé Stadler, когда впервые услышал стучащее «е» в полном напряжении месте в начале первого куска, крикнул своему соседу: «все только «е» да «е» – конечно, эта бездарность ни до чего лучшего додуматься не может» («Beethoven» von August Göllerich, из серии «Die Musik» изд. R. Strauss'a, стр. 51).

⁴ Не являются ли некоторые памятники печальным ответом на этот вопрос?

употребляет свою силу для служения низменным потребностям, в будто бы художественную форму он включает нечистое содержание, он привлекает к себе слабые силы, неустанно смешивает их с дурными, обманывает людей и помогает им в том самообмане, что будто бы они жаждут духовной жаждой, что будто бы эту духовную жажду они утоляют из чистого источника. Подобные творения не помогают движению вверх, они его тормозят, оттесняют назад вперед стремящееся и рассеивают вокруг себя чуму.

Такие периоды, лишенные в искусстве высоко стоящего творца, лишенные просветленного хлеба, являются периодами упадка в духовном мире. Непрестанно падают души из высших отделений в низшие, и кажется, что весь треугольник остановился недвижный. Кажется, что он движется назад и вниз. В такие немые и слепые времена люди особенно ярко ищут и особенно исключительно ценят внешние успехи, их стремления – материальное благо, их достижение – технический прогресс, который служит только телу и только ему и может служить. Чисто духовные силы либо не ценятся, либо вовсе не замечаются.

Одинокое стоящие «видящие» кажутся смешными либо ненормальными. Одинокие души, которых сон не побеждает, которые чувствуют неясное стремление к духовной жизни, знанию, достижению, звучат в грубом хоре материального жалобно и безутешно. Постепенно духовная ночь спускается ниже. Пасмурнее и все пасмурнее становится вокруг таких испуганных душ, а носители их, гонимые и обессиленные сомнениями и страхом, часто, ища уйти от этого медленного утмнения, отдаются влечению к внезапному насильственному падению во мрак.

Искусство, ведущее в такие времена низменную жизнь, употребляется исключительно для материальных целей. Оно ищет содержания в твердой материи, потому что оно не видит тонкой. Предметы, в воспроизведении которых оно видит свою единую цель, остаются неизменными. «Что» само собою отпадает. И единым остается вопрос: «как» передается этот телесный предмет художником. Этот вопрос становится символом веры. Искусство теряет душу.

На этом пути «как» идет искусство дальше. Оно специализируется, становится понятным только самим же художникам, которые начинают жаловаться на индифферентность зрителя к их творениям. И так как в среднем художнику нет нужды в такие времена сказать много и он делается заметным благодаря и незначительному «иначе» и выдвигается благодаря ему в кучке меценатов и знатоков (откуда могут проистечь и большие материальные блага), то вдруг бросаются массы внешне одаренных, ловких людей на искусство, которое кажется так легко победимым. В каждом «центре искусств» живут тысячи тысяч подобных художников, ищущих в большинстве только новой манеры, творящих без подъема, без увлечения, с холодным сердцем, со спящей душой миллионы творений.

Конкуренция увеличивается. Бешеная погоня за успехом делает искание все более внешним. Небольшие группы, случайно выкарабкавшиеся из хаоса художников и картин, ограждаются высокими стенами на своей отвоєванной территории. Где-то сзади оставшийся зритель смотрит непонимающими глазами, теряет интерес к такому искусству и спокойно поворачивает ему спину.

* * *

При всем ослеплении, вопреки (все время только единственно видимому) этому хаосу и дикой погоне, на самом деле духовный треугольник движется медленно, но непреложно и непреодолимо вперед и вверх.

Я не буду говорить о периодах упадка, о длинных днях испытания и мрака, когда вот эта же самая рука тянется не к хлебу, подаваемому сверху, а берет то, что доходит до него снизу, и когда вследствие этого вместо подъема вверх начинается легкое и веселое сползание вниз.

Уже и в это время упадка там и здесь строится дальше вечное стремление к новому выражению, к новой форме, к новому «как». И в этом течении приносятся новые зачатки спасения. Спасение уже в том, что течение не пресеклось. Сначала, быть может, это «как» и останется чисто формальным, но немедленно к нему присоединяется, или, лучше сказать, немедленно за ним выплывает, и душевная эмоция художника.

И когда далее это «как» включает в себя и душевную эмоцию художника и проявляет способность излить его более утонченное переживание, тогда искусство становится уже на порог того пути, на котором оно непременно найдет вновь свое утерянное «что», именно то самое «что», которое явится хлебом духовным ныне начавшегося духовного пробуждения. Это «что» не будет более материальным, предметным «что» оставшейся ныне позади эпохи, но оно будет художественным содержанием, душой искусства, без которой его тело («как») никогда не сможет вести полной здоровой жизни, совсем так же, как отдельный человек или целый народ.

Это «что» есть содержание, которое единственно искусством может быть охвачено, которое единственно искусством может быть приведено к выражению и только при помощи одному искусству свойственных средств.

Поворот

Вот именно этот переход к «что» и искание «как» не только бесцельно, но с сознательной целью найти «как», чтобы выразить через него «что», и есть тот момент, в котором мы живем нынче. Коротко говоря, это «что» и есть для него бесконечно утонченная материя, или, как именно ее называют чаще, духовность, которая не поддается твердому выражению и не может быть выражена слишком материальной формой. Возникла повелительная необходимость найти «новые формы». И нынче эти «новые» формы есть только отскобленные от толстого слоя слишком материальной материи те же «вечные» (на нынешний день) «чистые» формы искусства, его чистый язык. Постепенно и все же как бы в один миг искусства стали обращаться не к случайным в искусстве и по существу ему, быть может, и чуждым элементам выражения, а к тем его средствам, без которых мы данное искусство не знали, представить себе не можем и признаем за его вечный язык: в литературе – слово, в музыке – звук, в скульптуре – объем, в архитектуре – линия, в живописи – краска.

И вынужденные обратиться к ограничительным моментам этих первоэлементов, мы находим в этом вынужденном ограничении новые возможности, новые богатства.

В живописи этим обедняющим и обогащающим моментом является форма. Из этих двух первоэлементов – краски и формы – их сочетания, взаимоподчинения, взаимопритяжения и взаимоотталкивания и создается тот язык живописи, который мы изучаем нынче по складам и отдельные слова которого мы создаем по необходимости сами, как это делается особенно в периоды возникновения или возрождения и языков народов.

И, как это бывает бесконечно часто, а быть может, и всегда, по таинственным причинам и это движение к утонченно материальному, или, для краткости скажем, духовному, не лишено было исканий в арсенале чисто материальных средств.

После реалистических идеалов выступают в живописи сменяющие их импрессионистские стремления. Последние завершаются в своей догматической форме и чисто натуралистических целях в теории неоимпрессионизма, который совершенно одновременно ударяется и в абстрактность; его теория (признаваемая им универсальной системой) стремится фиксировать на холсте не случайный кусок природы, но всю природу во всем ее блеске и великолепии.

И вот почти одновременно возникают три других явления: 1) Rossetti, его ученик Burne-Jones, с рядом их последователей, 2) Böcklin с вышедшим из него Stuck'ом и рядом их последователей и 3) одинокий Segantini, к которому жалким шлейфом привязался ряд его формальных подражателей.

Именно эти три имени выбраны мною как характеристика исканий в областях нематериальных. (Мне часто приходится пользоваться выражениями «материальное», «нематериальное» и говорить о междусостояниях, которые приходится обозначать как «более или менее» материальное и т. д. Но не есть ли и все – материя? Не есть ли и всё – дух? Не являются ли, быть может, различия, полагаемые нами между материей и духом, только разностепенностью только материи или только духа? Обозначенная в позитивной науке как продукт духа, мысль есть тоже материя, которая только подлежит восприятию не более грубыми, а более утонченными чувствами. То, что не осязаемо телесной рукой, это ли дух? Я попросил бы только не проводить резких черт и не забывать о вынужденной схематичности.) Rossetti обратился к префаэлитам и искал оживить их абстрактные формы новым биением. Böcklin, уйдя в области мифологии и сказки, в противоположность Rossetti, одевал свои абстракции в сильно развитые материально-телесные формы. Segantini, самый с внешней стороны материальный среди этих трех, брал совершенно готовые формы природы, которую он часто разрабатывал с микроскопической точностью (его горы, камни, животные) и одновременно или как бы вопреки такому

приему и вопреки не видно материальной форме умел создать неизменно абстрактные образы, вследствие чего он является внутренне наименее материальным в этой группе.

Вот искатели Внутреннего во Внешнем.

И совершенно иным способом, стоящим ближе к чисто живописным средствам, шел к подобной же цели искатель нового закона формы – Cézanne. Он умел сделать из чайной чашки одухотворенное создание, или, сказать вернее, открыть в этой чашке такое создание. Он поднимает «nature morte» на высоту, где внешне «мертвые» вещи внутренне оживают.

Он трактует эти вещи так же, как человека, так как он был одарен видением внутренней жизни повсюду.

Он давал этим вещам красочное выражение, которое создавало внутреннюю художественную ноту, звук, и двигал и даже втискивал их в формы, которые поднимались им до высоты абстрактно звучащих, гармонию лучеиспускающих, часто математических формул. Не человек, не яблоко, не дерево представляются ему, но все это ему необходимо для образования внутренне живописно-звучащей вещи, имя которой картина. В конце концов, так и называет свои вещи один из великих современных французов Henri Matisse. Он пишет «картины». Его цель – в этих картинах передать «Божественное»⁵. К достижению этой цели он отвергает все средства, кроме предмета (человек или что-нибудь другое) как исходного пункта, и свойственные живописи и только ей одной свойственные средства – краску и форму.

⁵ См. статью его в «Kunst und Künstler» (1909, VIII).

Пирамида

Таким же путем постепенно все искусства становятся на путь говорить только то, что именно они и только они могут сказать, причем употребляются средства, свойственные данному искусству, и только исключительно ему.

И, вопреки или благодаря этой отчужденности, никогда в последние времена искусства как таковые не стояли друг к другу ближе, чем в этот последний час духовного поворота.

Во всем, о чем уже здесь говорилось, видятся ростки стремления к анатуральному, абстрактному, к внутренней природе. Сознательно или бессознательно, искусства подчиняются словам Сократа «познай самого себя». Сознательно или бессознательно, обращаются постепенно художники всех искусств преимущественно к своему материалу и исследуют, испытывают его, взвешивают на духовных весах внутреннюю ценность тех элементов, силой которых призвано творить их искусство.

И из этого стремления само собою вытекает естественное последствие – сравнение собственных элементов с элементами другого искусства.

В этом случае наиболее поучительной представляется музыка. За немногими исключениями и отклонениями, музыка всегда была искусством, не употреблявшим своих средств на обманное воспроизведение явлений природы, но делавшим из этих своих средств средство выражения душевной жизни художника и создавшим и из этих своих средств оригинальную жизнь музыкальных тонов.

Художник, не видящий своей цели в хотя бы и художественном изображении природы и являющийся творцом, ищущим вылить во внешности свой внутренний мир, с завистью видит, как подобные цели в нематериальнейшем из искусств – музыке – естественно и легко достижимы. Понятно, что он обращается к ней и пробует, не найдутся ли и в его искусстве те же средства. Отсюда и вытекало нынешнее искание в живописи ритма, математического, абстрактного построения, нынешнее применение повторности красочного тона, наблюдение над тем, как приведена в движение краска и т. д.

Это сравнение средств различных искусств и это учение одного искусства у другого только тогда и в том случае может быть полно успеха и победы, если это учение не внешне, но принципиально. Т. е. одно искусство должно учиться у другого тому, как оно употребляет свои средства, оно должно учиться этому, чтобы принципиально однородно употреблять свое собственное, т. е. в том принципе, который ему одному только и свойствен. Тут нельзя забывать, что каждое средство скрывает в себе ему свойственное применение и что это-то применение и должно быть найдено.

Так, углубление в себя отграничивает одно искусство от другого. Так, сравнение соединяет одно искусство с другим во внутреннем стремлении. Так становится очевидным, что каждое искусство располагает своими силами, заменить которые другими другого искусства невозможно. Так в конце концов мы приходим к слиянию этих специфических сил различных искусств. Из этого слияния со временем возникнет искусство, которое уже нынче мы предчувствуем, истинное монументальное искусство.

И всякий углубляющийся в скрытые внутренние сокровища своего искусства есть завидный работник в создании духовной пирамиды, которая поднимется до неба.

Действие краски

Если блуждать глазами по насаженным на палитре краскам, то возникают два главных последствия:

1) рождается чисто физическое воздействие, т. е. сам глаз будет затронут и заморожен красотой и другими качествами краски. Глядящий испытывает чувство удовлетворения, как гастроном, взявший в рот вкусный кусочек. Или глаз раздражится, как нёбо от пикантной еды. Потом он будет снова успокоен, охлажден, как палец, касающийся льда. Все это, конечно, физические чувства, которые как таковые могут быть только кратки. Они в то же время поверхностны и не оставляют долгого следа по себе, если душа остается закрытой. Совершенно так же, как при прикосновении ко льду переживается лишь чувство физического холода, которое опять скоро забывается, как только палец согреется, так же забывается и физическое воздействие краски, когда от нее глаз отвернется. И точно так же, как физическое чувство холода льда, проникнув глубже, будит другие, более глубокие, чувства и способно сковать целую цепь психических переживаний, так же может и поверхностное впечатление краски развиваться в переживание.

Только привычные предметы действуют на среднечувствительного человека совершенно поверхностно. Те же, которые нам встретились впервые, немедля вызывают в нас душевное впечатление. Так впечатляется миром ребенок, для которого всякий предмет нов. Ребенок видит свет. Свет его привлекает. Ребенок хочет его схватить, обжигает себе пальцы и проникается страхом и уважением к пламени. Позже ребенок видит, что кроме враждебных свойств огонь обладает и дружественными, что он изгоняет мрак, удлиняет день, что в его власти греть, варить и дарить радостным зрелищем. По накоплении этих опытов, знакомство с огнем сведено, и знания эти укладываются в мозговом ящике на хранение. Ярκοинтенсивный интерес пропадает, и только еще способность огня к радостным представлениям тормозит наступление полного равнодушия. Итак, медленно и шаг за шагом чары распадаются. Всякий узнает, что деревья дают тень, что лошади скоро бегают, автомобили еще скорее, что собаки кусаются, что месяц далеко, что человек в зеркале – не настоящий.

И только при более высоком развитии человека неизменно расширяется круг свойств, заключенных в различных предметах и существах. При высоком развитии получают эти предметы и существа внутреннюю ценность и, наконец, внутренний звук. Совершенно то же случается и с краской, которая при низкой ступени развития душевной впечатлительности может причинить только поверхностное действие, действие, прекращающееся вскоре после перерыва раздражения. Но и в этом состоянии это простое действие бывает различного рода. Глаз притягивается и больше и сильнее более светлыми [красками и еще больше и еще сильнее более светлыми], более теплыми. Киноварь привлекает и раздражает, как пламя, на которое непременно жадно смотрит человек. Яркий лимонно-желтый цвет причиняет после известного времени боль, как уху высоко звучащая труба. Глаз начинает беспокоиться, не может долго выдержать воздействия и ищет углубления и покоя в синем или зеленом. А при более высоком развитии этого элементарного действия рождается глубже идущее, вызывающее, конечно, потрясение духа. В этом случае возникает:

2) второй главный результат наблюдения краски, т. е. ее психическое воздействие. Тут появляется на свет психическая сила краски, рождающая вибрацию души. А первая элементарная физическая сила превращается в путь, по которому краска достигает души.

Быть может, останется открытым вопрос, действительно ли это второе воздействие есть прямое, как можно было бы предположить из последних слов, или не достигается ли оно ассоциацией. Так как обыкновенно душа тесно связана с телом, то возможно, что одно психическое потрясение вызывает ему соответственное другое через ассоциацию. Например, красная

краска может вызвать душевную вибрацию, подобную пламени, так как красное есть цвет пламени. Тепло-красное действует возбуждающе. Это красное может подняться до болезненной мучительности, быть может, также и по сходству с текущей кровью. Тогда эта краска пробуждает воспоминание о другом психическом агенте, который неизменно производит на душу мучительное впечатление.

Если бы это было так, то легко было бы объяснить ассоциацией и другие физические воздействия краски⁶, т. е. воздействия ее не только на зрительный орган, но и на другие органы чувств, а именно: можно предположить, что, например, светло-желтое вызывает во вкусовых органах ощущение кислоты по ассоциации с лимоном.

Но не совсем возможно провести до конца подобное объяснение. Как раз именно в области вкуса краски известны различные случаи, где это объяснение не может быть применено. Один дрезденский врач рассказывает об одном из своих пациентов, которого он характеризует как человека «необычно высоко стоящего духовно», что этот пациент с завязанными глазами неизменно и безошибочно определяет красочно вкус определенного соуса как английский, т. е. воспринимая его как синий цвет⁷. Может быть, оказалось бы возможным принять сходное, но все же другое объяснение таких случаев, а именно то, что у высокоразвитого человека пути к душе так непосредственны и что впечатлительность души так быстро может быть достигнута, что это воздействие, которое достигается через вкусовые органы, немедленно достигает души и заставляет созвучать соответственные другие пути, идущие из души к другим внешним органам (в данном случае – глаз). Это было бы подобно эху или отклику, как это обычно в музыкальных инструментах, когда они, не потрясенные сами, созвучат другому инструменту, потрясенному непосредственно. Такие сильно чувствующие люди подобны обыгранным хорошим скрипкам, звучащим от всякого прикосновения смычком во всех своих частях и жилках.

С принятием этого объяснения зрение должно было бы находиться в созвучии не только со вкусом, но и со всеми другими чувствами. Так оно и на самом деле. Некоторые краски представляются негладкими, колючими, причем другие, напротив, воспринимаются как нечто гладкое, бархатоподобное, так что все их хочется погладить (темный ультрамарин, зеленая окись хрома, краплак). Самое различие между теплотой и холодом красочного тона основано на этом восприятии. Также есть краски, представляющиеся мягкими (краплак), или другие, кажущиеся всегда жесткими (зеленый кобальт, зелено-синяя окись), так что только что выпущенную из тюбика такую краску легко принять за высохшую.

Выражение «благоухающие краски» общеизвестно.

Наконец, слышание цвета так определенно, что не найдется, может быть, ни одного человека, который стал бы искать впечатления ярко-желтого на басовых клавишах рояли или обозначил бы краплак звуком сопрано⁸.

⁶ Мне представляется более правильным говорить почти всецело о краске, а не о цвете, так как в понятие краски, кроме абстрактного цвета, входит и материальная ее консистенция, именно в том виде, в котором ею оперирует художник.

⁷ Dr. med. Freudenberg. Spaltung der Persönlichkeit («Übersinnliche Welt». 1908. № 2, стр. 64–65). Здесь же говорится и о слышании цвета (стр. 65), причем автор замечает, что его таблицы не дали ему достаточно материала для установления закона.

⁸ В этой именно области работалось уже много как теоретически, так и практически. На многостороннем сходстве (также и физической вибрации воздушных и световых волн) есть стремление построить и для живописи свой контрапункт. С другой же стороны, и в практике были сделаны успешные опыты в памяти маломыслительных детей отгиснуть мелодию при помощи цвета (хотя бы цветов). Уже много лет работает на этом поприще А. Захарьина-Унковская, построившая специальную точную методику «списывать музыку с красок природы, писать красками звуки природы, видеть красочно звуки и музыкально слышать краски». Давно уже применяется эта метода в школе автора и признана С.-Петербургской Консерваторией целесообразной.

Язык красок

*Der Mann der nicht Musik hat in sich selbst,
Den nicht der Einklang süßere Töne rührt,
Taugt zu Verrat, zu Räuberei und ficken.
Die Regung seines Sinns ist dumpf wie Nacht
Und seine Lüste schwarz wie Erebus:
Trau keinem solchen, Merk auf die Musik.*
(Из Шекспира)

Музыкальный тон имеет прямой доступ в душу. Он немедленно встречает там отзвучие, так как человек «носит музыку сам в себе».

«Всякий знает, что желтое, оранжевое и красное внушают и представляют собою идеи радости, богатства» (Delacroix)⁹.

Обе эти цитаты показывают глубокое сродство искусств вообще и музыки и живописи в частности¹⁰. В этом бросающемся в глаза родстве, вероятно, выросла идея Гете, что живопись должна выработать свой контрапункт. Это пророческое выражение Гете есть предчувствие того положения, в котором нынче находится живопись. Это положение есть исход пути, на котором живопись при помощи своих средств должна дорасти до искусства в отвлеченном смысле, и, идя по которому, она в конце концов дойдет до чисто живописной композиции.

Для этой композиции она располагает двумя средствами:

- 1) краской.
- 2) формой.

Изолированная, одинокая форма, как представление предмета (реального или не реального) или как чисто абстрактное отграничение объема, плоскости может существовать самостоятельно. Краска – нет. Краска не допускает беспредельного растяжения. Беспредельное красное можно только мыслить или духовно видеть. Когда слово красное произносится, то это красное не имеет в нашем представлении предела. Предел должен быть, если встретится надобность, насильно к этому мыслим. С другой стороны, красное, не видимое материально, но абстрактно мыслимое, рождает известное точное или неточное представление, обладающее известным чисто внутренним психическим звуком¹¹. Это из самого слова звучащее красное не имеет также самостоятельно специально выраженной тенденции к теплу или холоду. Эти последние свойства должны быть отдельно к основному звуку мыслимы, как более утонченные отклонения красного тона. Поэтому я и называю это духовное видение неточным. Но оно одновременно и точно, так как внутренний звук остается обнаженным без случайных, к деталям ведущих склонений к теплу, холоду и т. д. Этот внутренний звук подобен звуку трубы или инструмента, мыслимого при слове труба и т. д., причем подробности отсутствуют. Здесь

⁹ См. Signac. о. с.

¹⁰ В применении формы музыка может достигать результатов, недоступных живописи. И обратно: в некоторых своих свойствах живопись обгоняет музыку. Например, музыка обладает временем, растяжением времени. Живопись может зато, лишенная этой возможности, в один миг ударить зрителя всем существенным содержанием, чего лишена опять-таки музыка. Музыка далее, эмансипированная от «натуры», свободна от необходимости черпать свои внешние формы языка из внешности. (Язык природы остается ее языком. Если же музыка и хочет сказать именно то, что природа этим своим языком говорит человеку, то она берет лишь внутреннюю ценность этой речи природы и повторяет это внутреннее во внешности, свойственной музыке, музыкальным языком.) Живопись нынче еще почти исключительно ограничена натуральными формами, взятыми напрокат из природы. И нынешняя ее задача – испытать, взвесить свои силы и средства, познать их, как музыка поступала с незапамятных времен (тут исключение – программная музыка – действительно лишь подтверждает правило), и попробовать, наконец, эти свои средства и силы чисто живописным образом применять в целях творения.

¹¹ Весьма сходный результат и с примером дерева, который будет приведен ниже, в котором, однако, материальный элемент представления занимает более крупное место.

мыслится звук без различий, причиняемых ему звучанием на воле, в закрытом помещении, изолированно или с другими инструментами одновременно, вызванный к бытию охотником, солдатом или виртуозом.

Если же возникает необходимость дать это красное в материальной форме (как в живописи), то оно должно 1) иметь определенный тон из бесконечного ряда различнейших красных тонов выбранный, т. е., так сказать, должно быть характеризовано субъективно и 2) оно должно быть отграничено на плоскости, отграничено от других красок, которые неизбежно присутствуют, которых избежать ни в коем случае невозможно, а вследствие чего (через отграничение и соседство) субъективная характеристика изменяется неизбежно.

Эта неизбежная связь между краской и формой приводит к наблюдениям над воздействиями, которые форма причиняет краске. Сама по себе форма, если даже она остается вполне отвлеченной и уподобится геометрической, обладает своим внутренним звуком, есть духовное существо со свойствами, идентичными с этой формой. Треугольник (без ближайшего определения его остроты, плоскости, равносторонности) есть такое существо с ему одному свойственным духовным ароматом. В сочетании с другими формами этот аромат дифференцируется, приобретает призывные оттенки, но в основе остается неизменным, как аромат розы, который с ароматом фиалки смешать невозможно. Так же квадрат, круг и все еще возможные формы¹².

Здесь ярко выступает взаимодействие формы и краски. Треугольник желтого, круг синего, квадрат зеленого, опять же треугольник зеленого, круг желтого, квадрат синего и т. д. Все это совершенно различно действующие существа.

При этом легко заметить, что некоторые краски подчеркиваются в своем воздействии некоторыми формами и другими притупляются. Во всяком случае острые краски звучат по своему свойству сильнее в острых формах (например, желтые в треугольнике). Склонные к глубокому воздействию увеличиваются в своем воздействии круглыми формами (например, синие в кругу).

Так как число красок и форм безгранично, то безграничны и сочетания, а в то же время и воздействия. Этот материал неисчерпаем.

Форма в тесном смысле слова есть не более как отграничение одной плоскости от другой – таково ее определение со стороны внешней. Но так как все внешнее непременно скрывает в себе и внутреннее (выступающее наружно в более сильной или более слабой степени)¹³, то и каждая форма имеет внутреннее содержание. Итак, форма есть внешнее выражение внутреннего содержания. Таково ее определение со стороны внутренней.

Эти две стороны формы одновременно и ее две цели. А вследствие этого внешнее отграничение тогда безусловно целесообразно, когда оно наиполнейшим образом максимально выразительно¹⁴ выдвигает внутреннее содержание. Внешнее формы, т. е. отграничение, которому в этом случае форма служит средством, может быть весьма различно.

И все же вопреки этим различиям, к которым форма способна, никогда не сможет она выйти за пределы двух границ, а именно:

- 1) форма служит либо как отграничение цели через отграничение вырвать материальный предмет из плоскости, т. е. фиксировать этот материальный предмет на плоскости, или
- 2) форма остается абстрактной, т. е. она не воплощает на плоскости реального предмета, но

¹² Полную значения роль играет при этом направление, в котором стоит хотя бы треугольник, т. е. движение – обстоятельство огромной важности в живописи. См. ниже.

¹³ Если какая-нибудь форма действует безразлично или, как это принято называть, «ничего не говорит», то буквально это не должно быть так понимаемо. Нет такой формы, как нет ничего в мире, что не говорило бы ничего. Но эта речь часто не достигает нашей души, а именно тогда, когда сказанное само по себе безразлично или, говоря точнее, применено не на правильном месте.

¹⁴ Это выражение «выразительно» следует понимать правильно: иногда форма выразительна тогда, когда она заглушена. Иногда форма доводит нужное до максимальной выразительности тогда, когда она не доходит до последней грани, но остается только намеком, указывает только направление к крайнему выражению.

является всецело абстрактным существом. Такими абстрактными существами, ведущими как таковые свою жизнь, оказывающими свое влияние и свое воздействие, являются квадрат, круг, треугольник, ромб, трапеция и неисчислимые прочие формы, делающиеся все более сложными и не поддающиеся математическому обозначению. Все эти формы – равноправные граждане духовной державы.

Между этими обеими границами лежит бесконечное число форм, в которых оба элемента налицо и где получает перевес то материальное, то абстрактное начало. Эти формы и есть та сокровищница, из которой нынче художник черпает все единичные элементы своих творений.

Ограничиться чисто отвлеченными формами художник нынче не может. Эти формы еще слишком для него неточны. Ограничиться же исключительно неточным значит отнимать у самого себя возможности, выключать чисто человеческое и через то приводить к обеднению свои средства выражения.

С другой стороны, в искусстве не может быть вполне материальных форм. Нет возможности вполне точно передать материальную форму: волей-неволей художник подчинен своему глазу, своей руке, которые в этом случае и являются более художественными, чем его душа, которая не желает выйти за пределы фотографических целей. Сознательный же художник, не могущий удовлетвориться протоколированием материального предмета, непременно стремится придать изображаемому предмету выражение, что в свое время называлось идеализацией, потом стилизацией и завтра будет называться еще как-нибудь иначе¹⁵. Эта невозможность и эта бесцельность (в искусстве) беспричинного копирования предмета, это стремление заимствовать у предмета его выразительность и есть те исходные точки, от которых в дальнейшем пути художник, оставляя в стороне «литературную» окраску предмета, начинает искать чисто художественные (так сказать, живописные) цели. Этот путь ведет к композиционному.

Чисто живописная композиция встречается в ее отношении к форме с двумя задачами:

во-первых: композиция всей картины; во-вторых: создание единичных форм, стоящих друг к другу в различных комбинациях и подчиняющихся композиции целого¹⁶. Так подчиняются в картине многочисленные предметы (реальные или, быть может, абстрактные) одной большой форме, причем они так изменяются, что становятся пригодными в этой именно форме и эту именно форму образуют. Тут единичная форма может быть индивидуально мало звучащей, она служит прежде всего созданию большой композиционной формы и должна быть рассматриваема, главным образом, как элемент этой формы. Эта единичная форма выстроена так, а не иначе, не потому, что ее собственный внутренний звук независимо от большой композиции так непременно требует, но преимущественно потому, что она призвана служить строительным материалом для этой композиции. Тут первая задача – композиция всей картины – является и конечной целью¹⁷.

¹⁵ Существенным смыслом «идеализации» было стремление сделать органическую форму более прекрасной, идеальной, причем легко само собою возникало схематическое, а внутреннее звучание личного, индивидуального притуплялось. «Стилизация», выросшая скорее на почве импрессионизма, имела первоцелью не увеличение элемента прекрасного в органической форме, но только ее усиленную характеристику через выбрасывание случайных подробностей. А потому и звучание, тут возникавшее, было совершенно индивидуального характера, но с перевесно говорящим внешним. Но и здесь индивидуализация стала в конце концов схематичной, потому что возникли виды и роды, причем личное в роде потеряло в звучности. Грядущее отношение к органической форме и ее изменение идет к цели обнажения внутреннего звука. Органическая форма не служит здесь уже прямым объектом, но есть лишь элемент божественного языка, нуждающегося в человеческом, так как здесь человек говорит человеку.

¹⁶ Большая композиция, разумеется, может состоять из меньших, в себе замкнутых композиций, которые внешне даже могут быть враждебны друг другу и все же большой композиции служат (и в этом случае именно своей враждебностью). Эти меньшие композиции состоят из единичных форм, также внутренне различно окрашенных.

¹⁷ Ярким примером могут служить купальщицы Сезанна, композиция в треугольнике. Подобное построение в геометрической форме есть старый принцип, в свое время оставленный как выродившийся в жесткую академическую формулу, утеравшую внутренний смысл, душу. Применение этого принципа Сезанном и дало ему новую душу, причем особенно подчеркнулось чисто живописно-композиционное начало. Треугольник в этом важном случае не есть вспомогательное средство гармонизации группы, но громко выраженная художественная цель. Здесь геометрическая форма есть в то же время средство

Так постепенно все более на первый план выступает в искусстве элемент абстрактного, который еще только вчера робко и едва заметно прятался за чисто материальными стремлениями.

И этот рост и, наконец, перевес абстрактного естественен. Это естественно, так как, чем больше отодвигается на задний план органическая форма, тем больше само собой это абстрактное выступает на первый план и выигрывает в звучности.

Но, как уже упомянуто, остающееся органическое обладает своим внутренним звуком, который либо тождествен со второй составной частью той же формы (ее абстрактной частью) (простая комбинация обоих элементов), либо может быть и другой природы (сложная комбинация и, что возможно, необходимо, дисгармоническая комбинация). Во всяком случае, созвучание органического начала все же слышится, если даже это начало и загнано на самый задний план. А потому выбор реального предмета полон значения. В двоезвучии (духовный аккорд) обеих составных частей формы органическая часть может поддержать абстрактную часть (со- или противозвучием) или ей мешать. Предмет может образовать и только случайное звучание, которое, будучи заменено каким-нибудь другим, не вызовет существенного изменения основного звука.

Например, при помощи ряда человеческих фигур строится ромбоидальная композиция. Она пропускается через чувство и ставится вопрос: совершенно, безусловно ли необходимы человеческие фигуры для этой композиции и нельзя ли было бы заменить их другими органическими формами, и притом так, чтобы от этого не пострадал основной звук композиции? и если да, здесь оказывается случай, где звук предмета не только не помогает звуку абстрактного, но даже ему прямо вредит: равнодушный звук предмета ослабляет звук абстрактного. И это не только логически, но и художественно так. Поэтому следовало бы в этом случае либо найти другой, более звуку абстрактного подходящий, предмет (подходящий по со- или противозвучию), либо вся эта форма должна была бы быть чисто абстрактной.

Чем обнаженнее лежит абстрактное формы, тем чище и притом примитивнее звучит оно. Значит, в композиции, где телесное более или менее излишне, совершенно возможно в большей или меньшей степени без телесного обойтись и заменить его или чисто абстрактными, или телесными формами, но совершенно переложенными в абстрактные. В каждом случае этого переложения или этого вкомпонования чисто абстрактной формы должно быть единственным судьей, указателем, весовщиком чувство. И естественно, чем больше употребляет художник эти абстрагированные или абстрактные формы, тем более он будет дома в их стране и тем глубже будет он вступать в эту область.

И совершенно так же ведомый художником зритель, постоянно станущий собирать все больше и больше знаний в абстрактном языке и им в конце концов овладевающий.

Вот мы стоим перед вопросом: не должны ли мы вообще пренебречь предметным, не пустить ли его на ветер, выбросивши его из наших запасов, и не брать ли только чисто абстрактное вполне обнаженным? Это – естественно навязывающийся вопрос, который через разложение призвука обоих элементов формы (предметного и абстрактного) сейчас же и упирается в ответ. Как каждое сказанное слово (дерево, небо, человек) рождает внутреннюю вибрацию, точно так же и каждый пластично представленный предмет¹⁸. Отнять у себя возможность возбуждения таких вибраций было бы насильно обеднять арсенал своих средств выражения. Так, по крайней мере, сегодня. Но и помимо этого сегодняшнего ответа поставленный выше вопрос разрешается тем ответом, который останется вечным для всех вопросов, начинающихся сло-

композиции в живописи: центр тяжести покоится на чисто художественном стремлении при ясном созвучании абстрактного элемента. А потому Сезанн с полным правом и изменяет человеческие пропорции: не только вся фигура должна стремиться к острию треугольника, но и отдельные части тела все сильнее снизу вверх, как бы ураганом несутся вверх, делаются всё легче и совершенно доступны глазу вытягиваются.

¹⁸ Не принимая во внимание внешне различную окраску обеих этих вибраций.

вом «должно»: нет места этому «должно» в искусстве, которое вечно свободно. Как день от ночи, убегает от этого «должно» искусство.

При рассмотрении второй композиционной задачи – создания единичных для построения всей композиции назначенных форм – надо еще заметить, что та же форма при равных условиях всегда звучит одинаково. Только постоянно условия различны, откуда и истекают два последствия:

1) изменится звук в той же обстановке (поскольку сохранение ее возможно), если будет сдвинуто направление формы¹⁹;

2) изменится звук, если окружающие его формы будут сдвинуты, увеличены, уменьшены и т. д.

Из этих последствий опять истекает дальше само собою новое последствие.

Нет ничего абсолютного. И в частности композиция форм, основанная на этой относительности, зависима: 1) от изменчивости сопоставления форм и 2) от изменчивости каждой отдельной формы до мельчайших подробностей. Каждая форма так чувствительна, как облачко дыма: незаметнейшее, минимальнейшее сдвижение всякой ее части изменяет ее существенно. И это идет так далеко, что, быть может, легче тот же звук создать различными формами, чем возродить его повторением той же формы: вне возможности лежит действительно точное повторение. До той поры, пока мы особенно чувствительны только к целому в композиции, это обстоятельство имеет скорее теоретическую важность. Когда же люди получают через употребление более или вовсе абстрактных форм (которые будут лишены предметной интерпретации) более утонченную и более сильную восприимчивость, то это же обстоятельство будет все более выигрывать в своем практическом значении. Так будут, с одной стороны, расти трудности искусства, но одновременно будет вместе расти богатство форм, средств выражения количественно и качественно. Тогда отпадает сам собою и вопрос об искаженном рисунке или искаженной натуре и будет заменен другим, истинно художественным: насколько завуалирован или обнажен внутренний звук данной формы? Это изменение во взглядах поведет опять-таки еще дальше и к еще большему обогащению в средствах выражения, так как завуалирование является огромной силой в искусстве. Сочетания завуалированного с обнаженным образуют новые возможности в лейтмотивах композиций форм.

Без подобного развития в этой области композиция форм была бы невозможностью. Всякому, кого не достигает внутренний звук формы (телесной или, особенно, абстрактной), будет представляться подобная компоновка беспочвенным иллюзорным произволом. Именно воображаемо безрезультатное передвижение единичных форм на плоскости картины представляется в этом случае бессодержательною игрою формами. Здесь снова мы наталкиваемся на тот же принцип, который мы и повсюду до сих пор находили как принцип чисто художественный, свободный от второстепенностей: принцип внутренней необходимости.

Если, например, черты лица либо различные части тела сдвигаются, искажаются в жертву художественным целям, то приходится натолкнуться тут кроме чисто живописного вопроса и на анатомический, который и становится тормозом для живописного и навязывает посторонние соображения и расчеты. В нашем же случае все второстепенное отпадает само собою и остается только существенное – художественная цель. И именно эта воображаемо произвольная, а в действительности поддающаяся точному определению возможность сдвигания форм становится источником беспредельного ряда чисто художественных творений.

Итак, гибкость единичных форм, их, так сказать, внутренне-органическое изменение, их направление в картине (движение), перевес телесного или отвлеченного в этой единичной форме, с одной стороны, – и, с другой стороны, сопоставление форм, образующих большие

¹⁹ Что называется движением. Например, треугольник, просто направленный кверху, звучит спокойнее, неподвижнее, устойчивее, чем тот же треугольник, поставленный на плоскости косо.

формы формогрупп, которые опять-таки создают большую форму всей картины, далее принципы со- или противозвучия всех названных частей, комбинации завуалированного с обнаженным, комбинации ритмического с аритмическим на той же плоскости, комбинации абстрактных форм как чисто геометрических (простых, сложных) и геометрически неопределимых, комбинации отграничений форм друг от друга (более резких, более мягких) и т. д., и т. д. – все это элементы, создающие возможность чисто рисуночного «контрапункта» и которые к этому контрапункту и приведут. И это будет контрапунктом искусства черно-белого до тех пор, пока выключена краска.

А краска, которая сама по себе дает материал к созданию контрапункта, которая сама в себе скрывает беспредельные возможности, краска в соединении с рисунком приведет к великому живописному контрапункту, благодаря которому и живопись дойдет до композиции и в качестве действительно чистого искусства получит возможность служить божественному. И все тот же непреложный проводник доведет ее до этой головокружительной высоты: принцип внутренней необходимости.

Если и окажется возможным даже уже сегодня бесконечно теоретизировать на эту тему, то все же теория в дальнейших уже мельчайших подробностях преждевременна. Никогда не идет теория в искусстве впереди и никогда не тянет она за собою практики, но как раз наоборот.

Тут все, и особенно вначале, дело чувства. Только через чувство – особенно именно в начале пути – может быть достигнуто художественно-истинное. Если общее построение и возможно чисто теоретически, то все же именно тот плюс, который есть истинная душа творения и относительно, стало быть, и его сущность, никогда не создастся теорией, никогда не будет найден, если не будет вдунут неожиданно в творение чувством. Так как искусство воздействует на чувство, то оно и осуществлено быть может только через чувство. Никогда при точнейших даже пропорциях, при вернейших весах и подвесках не создастся истинный результат от головной работы и дедуктивного взвешивания. Таких пропорций нельзя вычислить и таких весов не найти готовыми²⁰.

Говоря в частности о нынешнем дне, упомяну, что в живописи (рисунок + краска) уже ярко выражены два желания:

- 1) желание ритмичности и
- 2) симметрии.

Но этого и не надо забывать и думать, что эти два принципа именно в этом применении их и вне искусства, и вне времени. Эти принципы мы видим и в самом архаическом искусстве, начиная с искусства дикарей, и в самые расцветы разных художественных эпох. Против них принципиально нынче возражать нельзя, но, как белое особенно ярко, когда оно сведено до минимума и окружено черной беспредельностью, и как то же белое, доведенное до безграничности, расплывается в безразличную муть, так же и подобные принципы построения в наши, по крайней мере, дни, применяемые беспредельно, теряют в своей звучности и воздействии на душу. Наша нынешняя душа замыкается в недовольстве, когда до нее доходит лишь один определенный звук и жадно просит нужного ей двойного отзвучия. Как белое и черное звучит, как ангельская труба при противоположении, так же и вся рисуночно-живописная композиция ищет того же противоположения. И это противоположение как бы всегда было принципом искусства, но различие душевного лада разных эпох и хочет его различного применения. А потому ритм просит нынче аритма. Симметрия – асимметрии. Разбитость трещинного звука нашей нынешней души жадно просит именно этого противоположения. И, быть может, потом, через какие-то длинные пути дойдет наше нынешнее искусство до того расцвета, до того завер-

²⁰ Многосторонний мастер Leonardo da Vinci придумал систему и шкалу ложечек для красок. Этим путем должна была быть достигаема механическая гармонизация. Один из его учеников, измученный применением этого вспомогательного средства и обескураженный неудачами, спросил своего товарища, как сам da Vinci применяет этот способ. «Мастер его никогда не применяет», – ответил тот (Мережковский, «Da Vinci»).

шения, которое переживается всякой большой и великой эпохой, и там-то и окажется, что наше трещинное противозвучие, или дис- или агармония и есть гармония нашей эпохи и что наш аритм есть ритм, наша асимметрия – симметрия, но все это бесконечно утонченное, обогащенное и полное яркого аромата наших нынче начавшихся времен.

И поэтому и кажется, что построение в правильном треугольнике, повторность того же движения направо и налево (повторный ритм), совершенно точное повторение (или же в кокетливом отклонении) того же красочного тона и т. п. – только взятый напрокат из старого арсенала мостик от реалистики к новому творчеству.

Пропорции и весы не вне художника, а в нем самом, они – то, что можно назвать также чувством границы, художественным тактом – качества, прирожденные художнику и возносимые вдохновением до гениальных откровений. В этом смысле следует понимать и возможность осуществления пророчества Гете о генерал-басе в живописи. Сейчас можно только предчувствовать подобную грамматику живописи, а когда искусство до нее, наконец, дорастет, то она окажется построенной не столько на физических законах (как уже и пробовали сделать), как на законах внутренней необходимости, которые я спокойно и обозначаю именем душевных. Так мы и видим, что в основе каждой мельчайшей, как и в основе каждой величайшей проблемы в живописи всегда лежит внутреннее. Путь, на котором мы находимся уже сегодня и который есть величайшее счастье нашего времени, есть путь, на котором мы отряхнемся от внешнего, чтобы на место этого главного базиса поставить ему противоположности: главный базис внутренней необходимости. И как тело укрепляется и развивается упражнением, так же и дух. Как пренебреженное тело делается слабым и в конце концов импотентным, так же и дух. Прирожденное художнику чувство и есть тот евангельский талант, который греховно зарывать в землю. Художник, поступающий так, есть раб ленивый.

Потому не только не безвредно, но непременно необходимо художнику знать исходную точку этих упражнений.

Эта исходная точка есть взвешивание внутренней ценности материала на великих объективных весах, т. е. исследование в нашем случае краски, которая, говоря вообще, непременно должна воздействовать на каждого человека.

Итак, незачем пускаться в глубокие и тонкие сложности краски, но достаточно ограничиться элементарным представлением простой краски.

Нужно концентрироваться сначала на изолированной краске, дать единичной краске воздействовать на себя. При этом нужно держаться возможно простой схемы. Весь вопрос будет втиснут в возможно простую форму.

Два больших деления, немедленно при этом бросающихся в глаза, таковы:

1) тепло и холод красочного тона и 2) светлота его и темнота.

Так, немедленно возникают четыре главных звука каждой краски: она или 1) тепла и притом а) светла, или б) темна; или же 2) холодна и а) светла, или б) темна.

Тепло или холод краски есть, говоря совершенно общо, ее тенденция к желтому или синему. Это есть различие, покоящееся, так сказать, на той же плоскости, причем краска сохраняет свой основной звук, но этот основной звук делается более материальным или менее материальным. Это есть горизонтальное движение, причем теплое движется на этой плоскости к зрителю, холодное стремится от зрителя.

Сами же краски, вызывающие у других это горизонтальное движение, характеризуются этим же самым движением, но обладают еще и другим, которое и отличает их друг от друга в смысле внутреннего воздействия: вследствие этого они и представляют из себя первое большое противоположение во внутренней ценности.

Второе большое противоположение есть различие между белым и черным, значит красок, рождающих вторую пару главных звуков: тенденцию краски к светлоте или к темноте. Эти

последние являют то же самое движение к зрителю и от зрителя, но не в динамической – в статической форме окаменения (см. таблицу I).

Таблица I
Первая пара контрастов: I и II

как психическое влияние внутреннего характера			
I	Теплое желтое	Холодное синее	- контраст I
два движения:			
			
1. горизонтальное			
к зрителю (телесно)		от зрителя (духовно)	
2. эксцентрическое		и	
II	Светлое белое	Темное черное	- контраст II
два движения:			
1. движение сопротивления			
вечное сопротивление, но все же возможность (рождение)		белое черное	абсолютное отсутствие сопротивления и без всякой возможности (смерть)
2. движение эксцентрическое и концентрическое, как при желтом и синем, но в застывшей форме			

Второе движение желтого и синего, привносящее особое действие в первом большом противополжении, есть их движение центробежное и центростремительное²¹. Если сделать два круга равной величины и заполнить один желтым, а другой синим, то уже после короткой концентрации на них становится заметным, что желтое лучеиспускает, приобретает движение из центра и почти осязаемо приближается к человеку. Синее же развивает центростремительное движение (подобно втягивающей себя в свой домик улитке) и удаляется от человека. Первый круг колет глаз, во втором глаз утопает.

Это воздействие увеличивается, если к нему добавить различие в светлоте и темноте: воздействие желтого увеличивается при просветлении (проще говоря, при введении белого), синего – при утемнении (при введении черного). Это обстоятельство приобретает еще большее значение, если вспомнить, что желтое имеет такую сильную склонность к светлому (белому), что вообще очень темно-желтого не существует в мире. Значит, есть глубокое сродство у желтого с белым в физическом отношении, так же как и у синего и черного, так как синее может развить глубину, граничащую с черным. Кроме этого физического сродства тут есть и моральное, которое во внутренней ценности резко разграничивает эти две пары (желтое и белое, с одной стороны, и синее и черное, с другой) и делает родственными по два члена из каждой пары (подробнее – при обсуждении белого и черного).

Если попробовать желтое (эту типично теплую краску) сделать холоднее, то оно впадает в зеленоватый тон и немедленно теряет в обоих своих движениях (горизонтальном и центробежном). Оно приобретает в этом случае несколько болезненный и сверхчувствительный характер, как человек, полный стремления и энергии, которому внешними условиями ставятся препятствия в осуществлении его энергии и стремления. Синее как движение совершенно противополжное тормозит желтое, что и продолжается до той поры, пока при дальнейшем включении синего оба противополжные движения уничтожают друг друга взаимно и возникает полная недвижность и покой. Возникает зеленое.

То же случается и с белым, если его замутить черным. Оно теряет в постоянности, пока не возникает серое, которое по моральной ценности весьма подобно зеленому.

Но только в зеленом сокрыты, как парализованные силы, желтое и синее, которым опять может вернуться их активность. Более живая возможность спрятана в зеленом, чего совершенно нет в сером. Этой возможности тут нет, потому что серое состоит из красок, которые не обладают чисто активными (движущимися) силами, но оно состоит из бездвижного сопротивления, с одной стороны, и из беспроотивленной неподвижности (подобно в бесконечность уходящей стене бесконечной толщины и бездонной, беспредельной пропасти).

А так как обе создающие зеленое краски активны и движеспособны, то можно уже и чисто теоретически по характеру этих движений установить духовное воздействие этих красок и совершенно так же, если действовать опытно и дать краскам на себя воздействовать, получится тот же результат. И в самом деле, первое движение желтого, стремление к человеку, которое может быть увеличено до навязчивости (при усилении интенсивности желтого), а также и второе движение, перескакивание через границу, швыряние сил в окружности подобны свойствам каждой материальной силы, которая бросается бессознательно на каждый предмет и бесцельно извергается во все стороны. С другой стороны, желтое, если наблюдать его непосредственно (в какой-нибудь геометрической форме), беспокоит человека, колет его, возбуждает и обнажает скрытую в краске силу, которая, в конце концов, действует нагло и навязчиво на душу. Это свойство желтого, имеющего тенденцию к усветлению, может быть повышено до невыносимой глазу и душе силы и высоты²². При этом повышении желтое звучит, как резкая труба, в которую все сильнее дуют, или как поднятый до большой высоты звук фанфар²³.

²¹ Все эти утверждения – результаты эмпирически-душевного восприятия и не основаны ни на какой позитивной науке.

²² Интересно, что лимон желт (резкая кислота), канарейка желта (резкий звук пения). Тут именно особая интенсивность

Желтое есть типично земная краска. Желтое нельзя особенно углубить. Через охлаждение синим получает оно, как уже было указано, болезненный тон. Сравненное с состоянием человеческой души, его можно было бы употребить как красочное выражение безумия, но не меланхолии, ипохондрии, а как припадка яркого безумия, слепого бешенства. Больной бросается на людей, ломает все, что подвернется под руку, и швыряет своими физическими силами во все стороны, расходует их без плана и без предела, пока не истощит их совершенно. Это подобно и безумной расточительности последних летних сил в яркой осенней листве, от которой отнято успокаивающее синее, ушедшее в небо. Рождаются краски безумной мощи, лишённые совершенно дара углубленности.

Этот дар углубленности встречаем мы в синем и точно так же сначала теоретически в его физических движениях: 1) от человека и 2) к центру. И точно так же в случае, если дать синему (в любой геометрической форме) воздействовать на душу. Склонность синего к углублению так велика, что его интенсивность растет именно в более глубоких тонах и становится характернее внутренне. Чем глубже становится синее, тем больше зовет оно человека к бесконечному, будит в нем голод к чистоте и, наконец, к сверхчувственному. Это – краска и цвет неба так, как мы себе его представляем при звучании слова «небо».

Синее есть типично небесная краска²⁴. Очень углубленное синее дает элемент покоя²⁵. Очищенное до пределов черного, оно получает призыв человека к печали²⁶.

Оно делается подобным бесконечному углублению в серьезную сущность, где нет конца и быть конца не может.

Переходя к светлоте, к чему у него меньше и склонности, оно приобретает более равнодушный характер и становится человеку далеким и безразличным, как высокое голубое небо. Итак, чем светлее – тем беззвучнее, пока не дойдет оно до беззвучного покоя – станет белым.

В музыкальном изображении светло-синее подобно звуку флейты, темно-синее – виолончели. Все углубляясь и углубляясь, оно уподобляется удивительным звукам контрабаса. В глубокой торжественной форме звук синего равен звуку глубокого органа.

Желтое сейчас же делается острым и не может понизиться до большой глубины. Синее с трудом становится острым и не может подняться до большой высоты (см. таблицу I).

Идеальное равновесие в смешении этих двух во всем диаметрально противоположных красок дает зеленое. Горизонтальные движения взаимно уничтожаются. Так же уничтожаются взаимно центробежное и центростремительное. Это есть логическое последствие, легко достигаемое теоретически. Прямое же воздействие на глаз и через глаз на душу приводит к тому же последствию. Это обстоятельство давно известно не только врачам (специально глазным), но и всякому. Абсолютно-зеленое есть самая покойная краска **среди всех других**: никуда она не движется и не имеет призыва ни радости, ни печали, ни страсти. Она ничего не хочет, никуда не зовет. Это постоянное отсутствие движения благотворно действует на утомленных людей и их души, но после известного отдохновения может и прискучить. Писанные в зеленой гармонии картины – хорошее тому доказательство. Подобно тому как писанная в желтом

желтизны.

²³ Это сопоставление красок и музыкальных тонов, конечно, только относительно. Так же как скрипка может развить весьма различные тона, которые и будут корреспондировать с различными красками, так же, например, и в случае с желтым, которое в различных оттенках может быть различно выражено различными инструментами. При таких здесь приводимых параллелизмах надо себе представлять средне-звучащий чистый красочный тон, а в музыке средний тон без варьирования через вибрацию, сурдинку и т. п.

²⁴ ... Les nymbes... sont dorés pour l'empereur et les prophètes (т. е. у людей) et bleu de ciel pour les personnages symboliques (т. е. у существ чисто духовного порядка). Kondakoff N. Histoire de l'art byzantin consid. Princip. dans les miniatures. Paris, 1886–1891.

²⁵ Не так, как зеленое, которое, как увидим ниже, есть земное, самодовольное спокойствие, а как торжественная углубленность.

²⁶ Тоже иначе, чем фиолетовая, как это будет показано ниже.

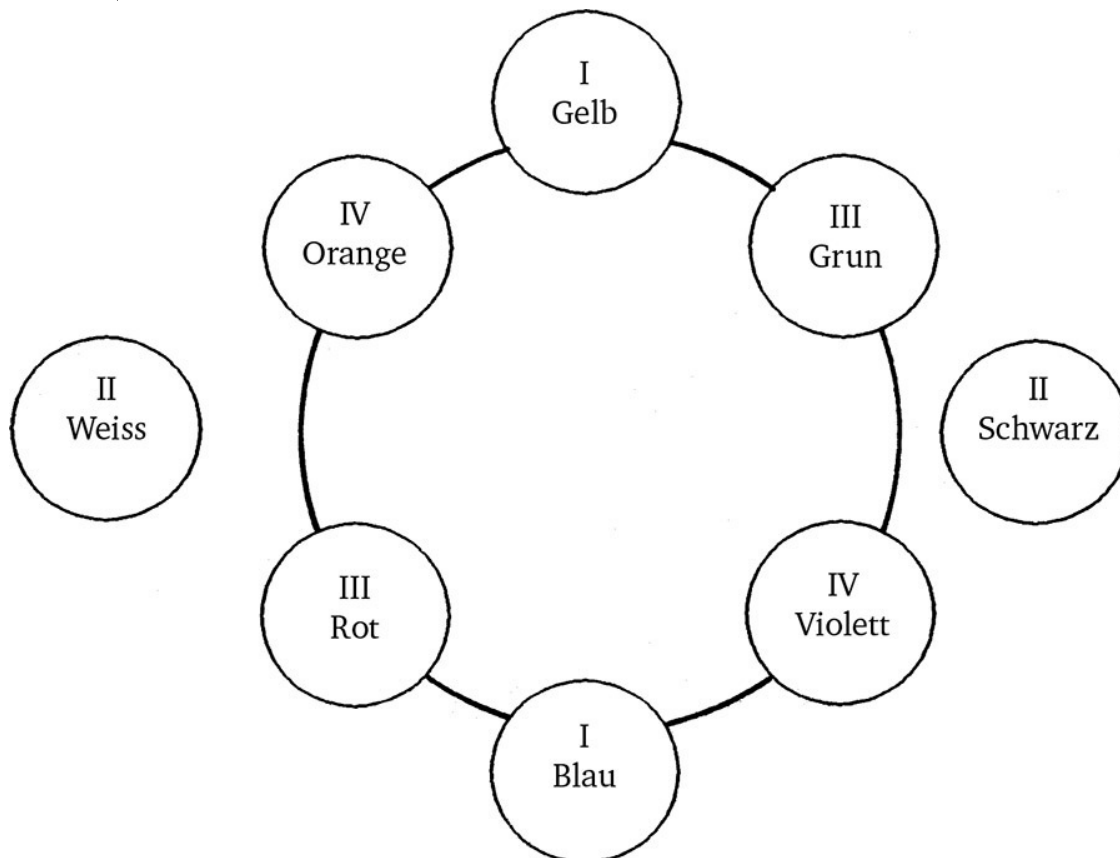
картина постоянно лучеиспускает известную теплоту или писанная в синем кажется слишком охлаждающей (значит в обоих случаях активное действие), точно так зеленое действует только скучанием (пассивное действие), так как человек как элемент вселенной призван к постоянному, быть может, вечному движению. Пассивность есть самое характерное свойство абсолютно-зеленого, причем это свойство как бы надушено некоторою жирностью, самодовольством. Потому зеленое в царстве красок есть то же, что в царстве людей буржуазия: это есть бездвижный, собою вполне довольный, со всех сторон ограниченный элемент. Оно подобно жирной, здоровенной, бездвижно лежащей корове, способной лишь к жеванию и пережевыванию и глядящей на мир глупыми, тупыми глазами²⁷. Зеленое есть главный тон лета, когда природа уже пережила всю *Sturm und Drangperiode*, весну, и погружена в самодовольный покой (см. таблицу II).

Таблица II

²⁷ Таково воздействие и идеального, прославленного равновесия. Как хорошо сказал Христос: «Ты не тепел и не холоден».

При усветлении или утемнении зеленое сохраняет свой элементарный характер равнодушия и покоя, причем при усветлении повышается первый, при утемнении – второй звук, что и естественно, так как эти изменения достигаются белым и черным. Музыкально мне хотелось бы обозначить абсолютно-зеленое спокойными, растянутыми, средними тонами скрипки.

Таблица III



Контрасты, как кольцо между двумя полюсами – жизнь простых цветов между рождением и смертью. (Римские цифры обозначают пары контрастов.)

Эти две последние краски уже в общем определены. При дальнейшей характеристике белое, так часто определяемое как «некраска» (особенно благодаря импрессионистам, для которых «нет белого в природе»)²⁸, есть как бы символ мира, где исчезли все краски, все материальные свойства и субстанции. Этот мир стоит так высоко над нами, что ни один звук оттуда не доходит до нас. Великое молчание идет оттуда, подобное в материальном изображении холодной, в бесконечность уходящей стене, которой ни перейти, ни разрушить. Потому и действует белое на нашу психику, как молчание такой величины, которое для нас абсолютно. Внутренне оно звучит как беззвучие, что в значительной мере соответствует музыкальной паузе, которая только временно преломляет развитие куса или содержания и не есть положительное завершение целого развития. Это молчание не мертво, но полно возможностей. Белое звучит

²⁸ Van Gogh спрашивает в своих «Письмах», нельзя ли написать белую стену просто белилами. Этот вопрос, не представляющий трудностей для ненатуралиста, который употребляет краску как внутренний звук, является для импрессионистско-натуралистического художника смелым покушением на натуру. Этот вопрос должен казаться такому художнику таким же революционным, как в свое время казалась революционной и безумной замена коричневых теней синими (излюбленный пример – «зеленого неба и синей травы»). Как в последнем случае мы узнаем переход от академизма-реализма к импрессионизму и натурализму, точно так же в вопросе Van Gogh'a чувствуется зерно «переложения природы», т. е. тенденция представлять природу не в ее внешнем проявлении, но выводить ее с перевесом элемента внутреннего впечатления (impression).

подобно молчанию, которое вдруг может быть понято. Это есть нечто как бы молодое или, вернее, ничто, предшествующее началу, рождению. Быть может, так звучала Земля в белый период льдов.

И как некое ничто без возможностей, как мертвое ничто, когда солнце угаснет, как вечное молчание без будущего и надежды, звучит внутренне черное. Музыкально представленное, оно есть как бы вполне законченная пауза, за которой продолжение следует, как начало нового мира. Так как заключенное этою паузой на все времена кончено, образовано: круг замкнут. Черное есть нечто погасшее, как сожженный костер, нечто бездвижное, как труп, лежащее за пределами восприятий всех событий и мимо которых проходит жизнь. Это молчание тела после смерти, конца жизни. Внешне черное – самая беззвучная краска, на которой поэтому всякая другая краска, как бы ни был слаб ее звук, звучит сильнее и определеннее. Не так, как на белом, на котором почти все краски мутятся в звуке, некоторые растекаются совершенно, оставляя по себе слабый, обессиленный звук²⁹ (см. таблицу I).

Не напрасно белыми были выбраны одежды чистой радости и непорочной чистоты. Черными – одежды величайшей, глубочайшей печали и символ смерти. Равновесие обоих этих тонов рождает серое. Естественно, что так рожденная краска не может дать внешнего звука и движения. Серое беззвучно и бездвижно. Но эта неподвижность другого характера, чем покой зеленого, рожденного и лежащего между двумя активными красками. Потому серое есть безутешная неподвижность. И чем оно становится темнее, тем больше вырастает перевес безутешного и выступает удушающее. При усветлении вступает как бы воздух, возможность дышать в этой краске, как бы там спрятана известная доля надежды. Подобное серое возникает при оптическом смешении зеленого и красного: оно возникает из духовного смешения самодовольной пассивности и сильного активного пламенения³⁰.

Красное, так, как мы его мыслим, как ничем не ограниченный характерно-теплый цвет, воздействует внутренне, как жизненная, живая, беспокойная краска, не имеющая, однако, легкомысленного характера во все стороны швыряющегося желтого, но при всей энергии и интенсивности обнаруживающая определенную ноту почти планомерной необыкновенной силы.

В этом кипении и пылании, главным образом в себе и очень мало в стороны, сказывается как бы мужественная зрелость (см. таблицу II).

Но это идеально-красное может претерпевать в действительности большие изменения, отклонения и различия. В материальной форме красное очень богато и разнообразно.

Стоит припомнить: сатурн, киноварь, английская красная, крапак от самых светлых до темнейших тонов! Эта краска являет свойство сохранять в значительной мере свой основной звук, выглядеть характерно теплой или холодной³¹.

Светло-тепло-красное (сатурн) имеет некоторое сходство со средне-желтым (пигментно оно и обладает в значительной мере желтым) и возбуждает чувство силы, энергии, стремления, решимости, радости, триумфа (громкого) и т. д. Музыкально оно тоже напоминает звук фанфар, причем туба как бы призвучит – упрямый, навязчивый, сильный тон.

В среднем состоянии, как киноварь, красное выигрывает в постоянстве острого чувства: оно подобно равномерно пламенеющей страсти, в себе уверенной силе, которую не легко переизлучать, которая, однако, легко погашается синим, как раскаленное железо водою. Это красное вообще не переносит ничего холодного, так как немедля теряет через него всякий звук и смысл. По сравнению с желтым, обе эти красные краски сходного характера, причем, однако,

²⁹ Киноварь звучит, например, матово-грязно на белом. На черном она приобретает чистую, яркую, поражающую силу. Светло-желтое становится слабым, растекается на белом. На черном его действие так сильно, что оно прямо-таки отрывается от плоскости, плавает в воздухе и бросается в глаза.

³⁰ Серое – бездвижность и покой. Это предчувствовал уже Delacroix, который хотел найти покой смешением зеленого и красного (Signac. о. с.).

³¹ Теплой или холодной может быть, разумеется, всякая краска, но нигде так не сильно это различие, как тут.

стремительность к человеку гораздо слабее: это красное пылает, но больше как бы внутри себя, в себе самом, причем вовсе отсутствует несколько безумный характер желтого.

А потому, может быть, и любят его более, чем желтое, оно часто и с любовью применяется в народной орнаментике, где оно на воле особенно звучно с зеленым, которому и является дополнительным цветом.

Это красное носит главным образом материальный характер (взятое изолированно) и так же, как и желтое, не склонно к углублению. Этот углубленный характер может быть ему, однако, навязан при помещении его в вышеслышущую среду. Углубление его при посредстве черного опасно, так как мертвое черное легко гасит пламенность и слишком легко может возникнуть тупое, жесткое, к движению малоспособное коричневое. Киноварь звучит подобно тубе и может быть поставлена в параллель с сильными барабанными ударами.

Как и всякая в корне холодная краска, допускает и холодно-красная (как краплак) большое углубление (особенно лессировкой). Тут оно все же меняется значительно в характере: растет впечатление более глубокого пламенения, внутренней раскаленности, зато уменьшается и, наконец, пропадает активность. Но эта активность, с другой стороны, вовсе не так безусловно исчезает, как, например, в глубоко-зеленом, а оставляет за собою предчувствие, ожидание новой энергической воспламененности и нечто, замкнувшееся в себе, но что все же каждый миг на страже и скрывает или скрывало в себе припрятанную способность сделать дикий прыжок.

Тут и большое различие с углубленностью синего, так как у красного и тут чувствуется нечто телесное. Все же оно вызывает воспоминание о страстных, средних и низких тонах виолончели. Холодно-красное усветленное делается еще более телесным, но исполненным чистоты, звучит как чистая радость юности, как светлая, молодая, незапятнанно-чистая девушка. Передается это в музыкальном выражении более высокими, ясными, певучими тонами скрипки³². Этот цвет, интенсивно повышенный примесью белого, излюблен для платьев юных девушек.

Тепло-красное, приподнятое желтым, дает оранжевое. Через это прибавление красное приводится к порогу движения лучеиспускания, растекания в окружности. Но красное, играющее такую большую роль в оранжевом, сохраняет ему постоянно элемент серьезности. Оно подобно человеку, убежденному в своих силах, и вызывает потому особо здоровое впечатление. Звучание его подобно однотонно звучащему среднему колоколу, сильному альту как человеческому, так и струнному.

³² Чистые, радостные, друг за другом бегущие звуки колокольцев так и называются малиновым звоном. Цвет малинового сока очень близок этому только что описанному холодно-красно-светлому тону.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.