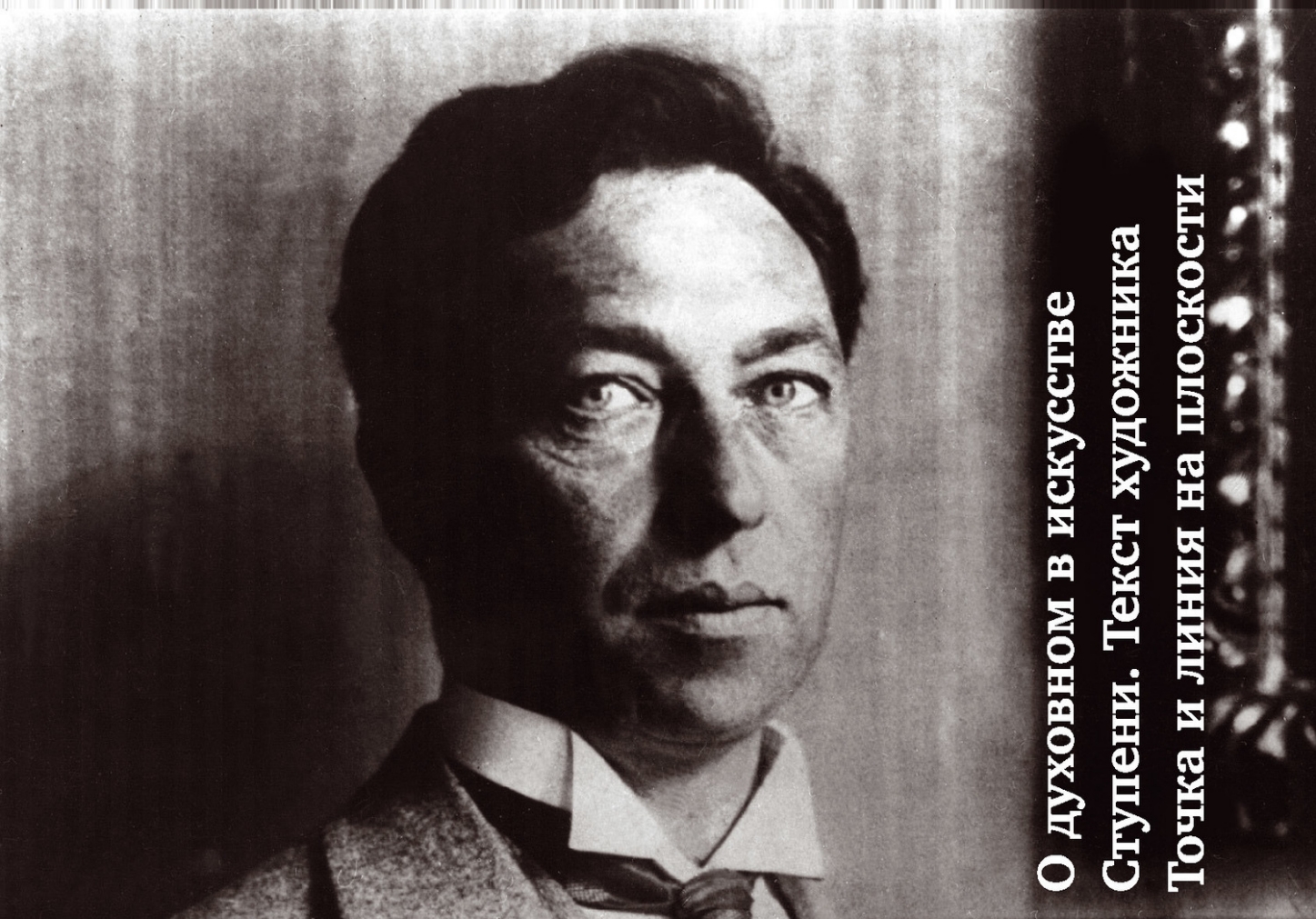




О духовном в искусстве
Ступени. Текст художника
Точка и линия на плоскости

Василий Кандинский



ЭПОХА ВЕЛИКИХ ЛЮДЕЙ



Эпоха великих людей

Василий Кандинский

**О духовном в искусстве. Ступени.
Текст художника. Точка и
линия на плоскости (сборник)**

«АСТ»

2018

УДК 75.01
ББК 85.14

Кандинский В. В.

О духовном в искусстве. Ступени. Текст художника. Точка и линия на плоскости (сборник) / В. В. Кандинский — «АСТ», 2018 — (Эпоха великих людей)

ISBN 978-5-17-099078-8

Василий Кандинский – один из лидеров европейского авангарда XX века, но вместе с тем это подлинный классик, чье творчество определило пути развития европейского и отечественного искусства прошлого столетия. Практическая деятельность художника была неотделима от работы в области теории искусства: свои открытия в живописи он всегда стремился сформулировать и обосновать теоретически. Будучи широко образованным человеком, Кандинский обладал несомненным литературным даром. Он много рассуждал и писал об искусстве. Это обстоятельство дает возможность проследить сложение и эволюцию взглядов художника на искусство, проанализировать обоснование собственной художественной концепции, исходя из его собственных текстов по теории искусства. В книгу включены важнейшие теоретические сочинения Кандинского: его центральная работа «О духовном в искусстве», «Точка и линия на плоскости», а также автобиографические записки «Ступени», в которых художник описывает стремления, побудившие его окончательно посвятить свою жизнь искусству. Наряду с этим в издание вошло несколько статей по педагогике искусства.

УДК 75.01

ББК 85.14

ISBN 978-5-17-099078-8

© Кандинский В. В., 2018

© АСТ, 2018

Содержание

Теория абстрактного искусства В. Кандинского	7
О духовном в искусстве	22
Предисловие	23
Предисловие к первому изданию	25
Предисловие ко второму изданию	26
I. Введение	27
II. Движение	31
III. Поворот к духовному	34
IV. Пирамида	41
V. Действие цвета	43
VI. Язык форм и красок	46
Конец ознакомительного фрагмента.	51

Василий Кандинский
О духовном в искусстве. Ступени. Текст
художника. Точка и линия на плоскости
Сборник

© Н. И. Дружкова, вступительная статья, перевод, 2018

© Оформление ООО «Издательство АСТ», 2018

* * *

Теория абстрактного искусства В. Кандинского

Василий Кандинский – один из классиков искусства XX века. Его творчество во многом определило пути развития европейского и отечественного искусства прошлого столетия. Являясь одним из лидеров европейского авангарда, он много сделал для распространения передовых, прогрессивных идей своего времени. Его книгу «О духовном в искусстве» называли Евангелием нового искусства.

В продолжение всей жизни практическая деятельность художника была неотделима от работы в области теории искусства: свои открытия в живописи он всегда стремился сформулировать и обосновать теоретически. Кандинскому удалось создать стройную систему живописных первоэлементов (точка, линия, плоскость), их эмоциональной выразительности и композиционного применения. Художника интересовали общие законы развития искусства, он сознательно работал над новой методологией его изучения.

Будучи широко образованным человеком, Кандинский обладал несомненным литературным даром. Он много рассуждал и писал об искусстве. Это обстоятельство дает возможность проследить сложение и эволюцию взглядов художника на искусство, проанализировать обоснование собственной художественной концепции, исходя из его собственных текстов по теории искусства.

Творческое развитие художника, как оно представляется ему самому, было непосредственно связано с определенной эволюцией взглядов на взаимоотношения искусства и природы, духовного и материального, искусства и науки, соотношения вопросов формы и содержания в произведении искусства. В конце 1913 года в Кельнской лекции Кандинский, как бы оглядываясь назад, выделяет три этапа своего творческого пути. «Период дилетантизма» – время пребывания и учебы на юридическом факультете Московского университета в России (до 1886 г.), «период после окончания школы» и «период осознанного применения живописных средств» – мюнхенское время (до 1914 г.), стадию его профессионального становления как художника. Первый из них он вспоминает как «смешанный эффект двух разных устремлений» – «неопределенного побуждения к творчеству» и «любви к природе». В автобиографических записках «Ступени» художник более подробно описывает эти стремления, побудившие его в результате предпринять решительный и ответственный шаг – отказавшись от научной карьеры, окончательно посвятить свою жизнь искусству:

«Уже в детские годы мне были знакомы мучительно-радостные часы внутреннего напряжения, часы внутренних сотрясений, неясного стремления, требующего повелительно чего-то еще неопределенного, днем сжимающего сердце и делающего дыхание поверхностным, наполняющего душу беспокойством, а ночью вводящего в мир фантастических снов, полных и ужаса и счастья. Помню, что рисование и позже живопись ставили меня вне времени и пространства и приводили к самозабвению»¹.

В этих словах можно усмотреть некую предопределенность судьбы. Но понимание своего предназначения как художника приходит позднее. И в этом смысле сильные впечатления, полученные им от наблюдения природы и потрясшие душу еще в детстве, давали тот непреходящий импульс, который питал его творчество в продолжение всей жизни:

«...молчаливое кольцо кремлевской стены, а над нею, все превышая собою, подобно торжествующему крику забывшего весь мир аллилуйя, белая, длинная, стройно-серьезная черта Ивана Великого. И на его длинной, в вечной тоске по небу напряженной, вытянутой шее – золотая глава купола, являющая собой, среди золотых, серебряных, пестрых звезд обступивших ее куполов, Солнце Москвы.

¹ Кандинский В. Ступени. Текст художника. М., 1918. С. 20–21.

Написать этот час казалось мне в юности самым невозможным и самым высоким счастьем художника... Должны были пройти многие годы, прежде чем путем чувства и мысли я пришел к той простой разгадке, что цели (а потому и средства) природы и искусства существенно, органически и мирозаконно различны и одинаково велики, а, значит, и одинаково сильны.

Эта разгадка освободила меня и открыла мне новые миры. Все мертвое дрогнуло и затрепетало... – все открыло мне свой лик, свою внутреннюю сущность, тайную душу, которая чаще молчит, чем говорит. Так ожила для меня и каждая точка в покое и в движении (линия) и явила мне свою душу. Этого было достаточно, чтобы «понять» всем существом, всеми чувствами возможность и наличность искусства, называемого нынче в отличие от «предметного» – «абстрактным»².

Эта цитата обнаруживает очевидную последовательность творческого развития художника. Вначале было страстное желание передать «хор красок, врывавшихся в душу», затем приходит осмысление необходимости и правомерности принципа подражания природе и уже потом – постижение самоценности каждого в отдельности взятого элемента живописи (точка, линия), а через них рождается предположение о возможном существовании беспредметного искусства.

Последовательность, обозначенная художником, наиболее точно определяет и сущность движения, поскольку обнаруживает взаимосвязь трех наиболее важных для него вопросов: природа – материальное или реальный мир, окружающая действительность, из которой художник черпает материал для творчества, где находит повод для вдохновения; элементы изображения – выявление и последующий анализ главных выразительных средств живописи; абстрактное искусство как открытие своего способа видения и создание собственного живописного языка, на обоснование которого и была, прежде всего, направлена его теория искусства.

В книге «О духовном в искусстве» (1911), центральной своей работе по теории искусства, своеобразным творческим манифесте, Кандинский писал, что искусство стоит выше природы, и что эта мысль в принципе не является чем-то новым. Он продолжает развивать эту тему и в книге «Точка и линия на плоскости» (1926), более конкретно рассматривая ее применительно к своей теории первоэлементов, связывая с основополагающим для него понятием внутреннего и внешнего, что дает ему основание говорить о существовании общего для природы и искусства закона «мировой композиции»:

«Природные законы композиции не дают художнику возможности внешнего подражания, в чем он нередко видит главную цель, но открывают возможность противопоставления этих самых законов искусству. В этих столь важных для абстрактного искусства вопросах мы уже сегодня открываем закон сопоставления и противопоставления, что лежит в основе двух принципов – принципа параллели и принципа контраста, как это показано при сопоставлении линий. Таким образом, обособленные и живущие самостоятельно законы обоих империй – искусства и природы – приведут, в конце концов, к пониманию общего закона мировой композиции и разъяснят их участие в более высокой синтетической системе – внешнего и внутреннего»³.

Кандинский и позднее затрагивает эту проблему. В интервью 1937 года на вопрос – верно ли то, что абстрактное искусство не имеет ничего общего с природой, он отвечает:

«Нет! И еще раз нет. Абстрактное искусство сбрасывает оболочку с природных явлений, но не пренебрегает их законами. Позвольте мне это громкое слово – космическими законами. Искусство только тогда может быть «высоким», когда оно находится в прямой связи с космическими законами и им подчиняется. Эти законы чувствуются неосознанно. Они не столько

² Там же. С. 12–15.

³ Kandinsky W. Punkt und Linie zu Fläche. München, 1926. S. 97.

внешне питают природу, сколько внутренне. Необходимо их не только увидеть, но быть способным их пережить. И в этом случае, если художник имеет внешнее и внутреннее зрение на природу, она одаривает его вдохновением»⁴.

В лекциях в Баухаузе Кандинский также неоднократно повторяет, что искусство только тогда может достигнуть своей цели, когда оно опирается на законы природы. Поскольку оно родится из жизни, оно и должно подчиняться этим законам. Одним из таких законов, как он считал, является ритм. Дыхание человека, животного, растения, всякое человеческое творение участвует в единой космической пульсации, что и позволяет «искусству одновременно говорить языком человека и космоса».

Анализируя элементы живописного изображения, Кандинский призывает и на природу взглянуть с точки зрения составляющих её основных элементов, их конструкции. Утверждение, что закон «мировой композиции» есть общий корень искусства и природы, обнаруживающий взаимосвязь внешнего и внутреннего, является свидетельством его привязанности к натуре, к предмету – он настаивал не на уходе от природы, а на выявлении ее внутренней сути путем абстрагирования от всего внешнего и второстепенного. Этому, в частности, был посвящен учебный курс Кандинского по аналитическому рисунку, который он вел в Баухаузе, представляющий собой результат его собственного практического опыта на пути к абстракции, преобразованного в учебный предмет. Ясным в этой связи оказывается, почему саму тему взаимоотношения искусства и природы он избирает в качестве одной из основных тем для теоретических занятий со студентами, рассматривая на ее примере задачи, цели и смысл искусства в целом.

Из интервью 1937 года также следует, что в 30-е годы Кандинский уже иначе формулирует путь своего развития. Вначале было впечатление от красок и музыки, вследствие чего приходит понимание того, что музыка и цвет могут обладать равной силой звучания. Затем после первого посещения выставки французских импрессионистов приходит убеждение, в котором Кандинский утвердился в 1906 году, увидев в Париже ранние работы А. Матисса, что изображение предмета не так уж важно. К этому добавился новый взгляд на древнерусскую икону, от которой, по его словам, он «получил глаза» на абстрактное в живописи. И далее: «так я шел через «экспрессионизм» к абстрактной живописи – медленно, через бесконечное множество попыток, через отчаяние, надежду, открытия»⁵.

В этой связи необходимо рассмотреть более подробно первый «дилетантский» период его творчества, поскольку с точки зрения развития он оказывается не менее важным, но менее изученным, чем последующий профессиональный мюнхенский период, которому посвящена большая часть литературы о Кандинском. Надо иметь в виду, что именно к раннему периоду относится становление его как личности, формируется своеобразный склад его характера, определенный способ мышления и мировосприятия, даже устанавливается некий уклад жизни, которому он остается верен в течение всей жизни. Так, для того чтобы лучше понять некоторые из теоретических установок художественной педагогики Кандинского, имеет смысл взглянуть на описанные им впечатления и переживания студенческой поры как бы в проекции.

«Лоэнгрэн же показался мне полным осуществлением моей сказочной Москвы, скрипки, глубокие басы, и прежде всего духовые инструменты, воплощали свою силу предвечернего часа, мысленно я видел все мои краски, они стояли у меня перед глазами. Бешеные, почти безумные линии рисовались передо мной. Я не решался только сказать себе, что Вагнер музыкально написал «мой час». Но совершенно стало мне ясно, что искусство вообще обладает гораздо большей мощностью, чем мне представлялось, и что, с другой стороны, живопись способна

⁴ Kandinsky W. Essays über Kunst und Künstler. Stuttgart, 1955. S. 213.

⁵ Ibid. S. 213.

проявить такие же силы, как музыка. И невозможность устремиться к отысканию этих сил была мне мучительна»⁶.

Эти впечатления от музыки Вагнера не изглаживаются из памяти Кандинского долгие годы. Позднее в России, работая в Государственной академии художественных наук, стремясь к научной точности своих исследований, он выстраивает целую систему ассоциативного соответствия цветов звучанию разных инструментов. В книге «Точка и линия на плоскости» эти сравнения находят свое продолжение. Он обращает внимание на то, как точки по-разному могут воспроизводиться разными инструментами, а линии способны дать музыке наибольший запас выразительных средств, и что относительно времени и пространства они могут действовать в музыке точно так же, как и в живописи. В конспектах своих лекций в Баухаузе цель композиции в живописи Кандинский определяет, как «выражение всеобщей звучности» с необходимым «существованием в ней доминирующего звучания».

«И вот сразу увидел я первый раз картину. Мне казалось, что без каталога не догадаться, что это – стог сена. Эта неясность была мне неприятна: мне казалось, что художник не в праве писать так неясно. Смутно чувствовалось мне, что в этой картине нет предмета. С удивлением и смущением замечал я, однако, что картина эта волнует и покоряет, неизгладимо врезается в память и вдруг неожиданно встает перед глазами до мельчайших подробностей... Мне стало совершенно ясно – это не подозревавшаяся мною прежде, скрытая от меня дотоле, превзошедшая все мои мечты сила палитры. Живопись открывала сказочные силы и прелесть. Но глубоко под сознанием был одновременно дискредитирован предмет как необходимый элемент картины. В общем же во мне образовалось впечатление, что частица Москвы-сказки все же уже живет на холсте»⁷.

Можно предположить, что предчувствие возможного существования беспредметной живописи приходит к художнику еще до отъезда в Мюнхен. Но в Мюнхене, городе искусств, своеобразной колыбели теории «нового искусства», появление которого было подготовлено во многом благодаря работам К. Фидлера, А. Гильдебранта, В. Воррингера, Г. Вельфлина, живших и трудившихся в разное время в этом городе, Кандинскому удастся найти подходящую аргументацию и форму реализации своих идей, придать теоретическую завершенность своему искусству. Именно это он проделывает в своей первой книге «О духовном в искусстве», подытоживая и обобщая таким образом живописные поиски и эксперименты тех лет. Позднее в Баухаузе он воспользуется своим методом абстрактного формообразования как одним из методов обучения современных художников.

«Склонность к «скрытому», к «запрятанному» помогла мне уйти от вредной стороны народного искусства, которое мне впервые удалось увидеть в его естественной среде и на собственной почве во время моей поездки в Вологодскую губернию... В этих-то необыкновенных избах я и повстречался впервые с тем чудом, которое стало впоследствии одним из элементов моих работ. Тут я выучился не глядеть на картину со стороны, а самому *вращаться в картине*, в ней жить. С тех пор это чувство жило во мне бессознательно, хотя я и переживал его в московских церквях, а особенно в Успенском соборе и Василии Блаженном. По возвращении из этой поездки я стал определенно сознавать его при посещении русских живописных церквей, а позже и баварских и тирольских капелл»⁸.

Эти переживания университетской поры представляют лучшим доказательством того, сколь важны и дороги ему были его «русские корни». Возможно, расписывая русским народным орнаментом лестницу в Мурнау, он добивался ностальгически похожего впечатления. А, с другой стороны, это желание «введения зрителя в картину, чтобы он вращался в ней, само-

⁶ Кандинский В. Ступени. С.19.

⁷ Там же. С. 19.

⁸ Там же. С. 28.

забвенно в ней растворялся», и поиск выразительных средств для передачи этого зрительного впечатления проходят красной нитью через все творчество художника. Именно это стремление стало основой его рассуждения о дематериализации основной плоскости в книге «Точка и линия на плоскости». В качестве одного из примеров построения живописного пространства он использует этот образ и в своих теоретических и практических занятиях со студентами в курсе «Свободные живописные классы».

Следует затронуть еще один важный аспект творчества Кандинского, который особенно отчетливо проявляется в университетские годы. Именно в это время складывается своеобразное научное мировоззрение художника, вырабатывается навык научной теоретической работы и определяется научный метод его мышления – через анализ разнородного и огромного по своему охвату материала к обобщению и синтезу. В библиотеке в Мурнау сохранилось большое количество книг с его пометками на полях – поражает их количество и разнообразие, а также эрудиция и широта интересов художника, в том числе и научных. На некоторые из них Кандинский ссылается и в своей книге «О духовном в искусстве»⁹.

Несомненно, что появлению этой книги предшествовала не только практическая, экспериментальная работа в живописи и не однажды увиденная выставка французских импрессионистов в Москве и полотен Матисса в Париже, но колоссальная по своему напряжению работа, связанная с поиском ответов на страстно занимавшие его вопросы. Он, как ученый-исследователь, шаг за шагом, тщательно отбирая необходимое, постепенно и неспешно выстраивает систему своих взглядов. И достоинством его теории абстрактного искусства как раз и становится ее последовательность и аргументированность. Определяющим, на наш взгляд, представляется тот факт, что Кандинский теоретически, последовательно и научно аргументированно доказывает закономерность появления абстрактного искусства («О духовном в искусстве») и, выстраивая стройную систему первоэлементов, отстаивает право на его существование («Точка и линия на плоскости»).

Из этого вытекает и один из главных методов его обучения, о котором он пишет в статье «Художественная педагогика» (1926). Он придерживался мнения, что искусству невозможно ни научить, ни научиться, но можно научить и научиться логически мыслить – аналитически-синтетически. Поэтому каждому художнику необходимо сформировать свое собственное мировоззрение, что в свою очередь, неотделимо от умения черпать свои знания, привлекая разные источники, или иначе из умения «соединять разьединенное». Не обладая этим качеством, художник оказывается беспомощным и поэтому, какими бы виртуозными приемами мастерства он не владел, его искусство будет бессмысленным, оно будет, по его же словам «скорлупою без ореха».

Характерно, что именно научное открытие в области физики о разложении атома оказывает, с одной стороны, определенное влияние на окончательное решение оставить занятия наукой и посвятить себя живописи, а с другой – вызывает ощущение, что «материя исчезла». Это его собственное открытие становится впоследствии тем краеугольным камнем, который лежит в основе главного для Кандинского вопроса о духовном и материальном.

«Одна из самых важных преград на моем пути сама рушилась, благодаря чисто научному событию. Это было разложение атома. Оно отозвалось во мне подобно внезапному разрушению всего мира. ... Я бы не удивился, если бы камень поднялся в воздух и растворился в нем. Наука казалась мне уничтоженной: ее главнейшая основа была только заблуждением, ошибкой ученых, не строивших уверенной рукой камень за камнем при ясном свете божественное здание, а в потемках наудачу и наощупь искавших истину, в слепоте своей принимая один предмет за другой»¹⁰.

⁹ См. подробнее: Ringbom S. The Sounding Cosmos. Abo. Finland, 1970. S. 50–56.

¹⁰ Кандинский В. Ступени. С. 20.

Это разочарование коснулось, конечно, не всей науки, а, прежде всего, позитивистской и опирающейся на нее политической экономии. Любопытным оказывается сам выбор Кандинским юридического факультета, который был не случайным для того времени. Известный русский религиозный философ Н. Бердяев писал о смене общественных приоритетов в России второй половины XIX века:

«Так, в 40-е годы на успех в любви мог рассчитывать лишь идеалист и романтик, в 60-е – лишь материалист и мыслящий реалист, в 70-е годы – народник, жертвующий собой для блага и освобождения народа, в 90-е – марксист»¹¹.

Известно, что отец Кандинского Василий Сильвестрович Кандинский, поддерживающий его во всех начинаниях и имевший на него большое влияние, увлекался идеями национально-освободительного движения – в 1862 году он специально ездил в Лондон для встречи с Герценом¹². Возможно, поэтому Кандинский вполне мог бы повторить вслед за С. Булгаковым, его дальним родственником, а впоследствии известным философом и богословом, закончившим одновременно с ним юридический факультет Московского университета, что он попал на чуждый ему юридический факультет в известном смысле затем, чтобы «спасти отечество от царской тирании», а для этого надо было «посвятить себя социальным наукам, как каторжник к тачке, привязав себя к политической экономии». В этом смысле выбор Кандинского вполне типичен для его окружения и времени.

Но эта университетская среда, к которой он принадлежал, в то же самое время являлась и той средой, в которой постепенно в 1880–1890 годы вызревали и консолидировались предпосылки будущего культурного ренессанса начала XX века. Из этой среды вышло большинство его главных представителей – Н. Бердяев, С. Булгаков, П. Флоренский, А. Белый, Вяч. Иванов и др. Бердяев дает следующую характеристику этому явлению:

«Многое из творческого подъема того времени вошло в дальнейшее развитие русской культуры и сейчас есть достояние всех русских культурных людей... В эти годы России было послано много даров. Это была эпоха пробуждения самостоятельной философской мысли, расцвета поэзии и обострения эстетической чувствительности, религиозного беспокойства и искания, интереса к мистике и оккультизму. Появились новые души, были открыты новые источники творческой жизни, видели новые зори, соединяли чувства заката и гибели с чувством восхода и с надеждой на преобразования»¹³.

Из этой же университетской среды выходит в начале 1920-х годов, являя собой как бы продолжение этого процесса и в то же самое время его завершение, и основной состав Государственной академии художественных наук, физико-психологическое отделение которой возглавил в 1921 году Кандинский, вернувшись из Германии. Он возвратился в знакомую ему московскую научную среду, но уже в ином качестве – одним из главных ее идеологов; активно включаясь в работу, он сам оказывается непосредственным участником этого культурного возрождения России.

Программы работы Института художественной культуры, а затем физико-психологического отделения ГАХН, являясь определенным сгустком, обобщением теории и философии искусства на данном этапе развития художника, легли в основу всей дальнейшей научной деятельности академии, главные задачи которой были направлены на создание новой современной синтетической науки об искусстве. И хотя его работа в академии была непродолжительной – в конце 1921 года он опять уезжает в Германию, – Кандинский оказался у самого начала деятельности ГАХН.

¹¹ Бердяев Н. Самопознание. М., 1990. С. 129.

¹² См.: Бараев В. Древо: декабристы и семейство Кандинских. М., 1991. С. 246.

¹³ Бердяев Н. Указ. соч. С. 129.

Работа в ГАХНе дала возможность Кандинскому реализовать научный потенциал, способствовала концентрации его теории и одновременно стала тем благотворным импульсом, даже определенным творческим зарядом, который он получил из русского окружения и который с этого момента определил направление его собственной научно-теоретической работы теперь уже в Баухаузе.

На наш взгляд, всю дальнейшую работу Кандинского можно рассматривать как продолжение и осуществление его научных программ ИНХУКа и ГАХНа, но приспособленных к новым условиям. Его не покидает желание создать новую науку об искусстве. Уже первые его статьи в Баухаузе дают возможность наблюдать эту преемственность или переключку идей – он видит задачи и основу Баухауза как художественного института нового типа в научном и синтетическом подходе к главным принципам обучения, направленным на осмысление и овладение современными методами формообразования.

Своим занятиям со студентами Кандинский стремится придать тот же научный и синтетический характер: строит их согласно тем целям, которые он сформулировал для новой науки об искусстве – изучение и анализ действия первоэлементов изображения (точка, линия, плоскость), изучение действия цвета как самостоятельного элемента и в соотношении с формой, а затем – уяснение целесообразного и закономерного участия этих первоэлементов в конструкции и композиции законченного произведения. Он считал необходимым привлечение к процессу обучения и современных результатов исследований других наук. Художник самостоятельно пытается это осуществить, например, в своем семинаре по цветоведению.

В книге «Точка и линия на плоскости» для анализа первоэлементов Кандинский привлекает материал разных видов искусств, и это свое исследование рассматривает как «первый шаг на пути создания новой науки об искусстве». Его творческая формула «интуиция и расчет» – так он ее определяет, могла бы быть использована, как он полагал, в качестве рабочей установки при любых научных исследованиях в разных областях знания. Кандинский также считал, что именно интуиции не хватает современной науке. И в этом он видел возможность «великого синтеза науки и искусства» в будущем. Но ведь уже он сам своим творчеством, будучи одновременно художником и ученым-теоретиком искусства, показывает убедительный пример подобного синтеза.

Следует отметить, что два московских периода имели принципиальное значение для всего творчества Кандинского. Не случайно, что в Германии, где собственно прошли годы его художественного ученичества, где были созданы первые его абстрактные произведения, написана и издана первая книга «О духовном в искусстве», почти сразу получившая международное признание, а со временем принеся ему мировую славу одного из открывателей и теоретиков абстрактной живописи, в Германии, а затем и во Франции он всегда считал и называл себя русским художником. Возможно, ему в определенном смысле был приятен романтический ореол «русской души», сложившийся на Западе. Впрочем, он и был воспринят там именно как русский художник. Так, вначале буйство красок ранних работ объясняли византийскими влияниями, затем Кандинского обвинили в том, что он пропагандирует анархизм и вседозволенность русского писателя Ф. Достоевского, а в Баухаузе даже назвали «красным комиссаром», что, безусловно, не соответствовало действительности. Но это носило, скорее, внешний характер. Существовали и более глубинные причины.

Активная антиматериалистическая, антипозитивистская позиция художника, его вера в наступающую эпоху духовности в известном смысле оказываются созвучными тем идеям, которые лежали в основе русского культурного ренессанса начала XX века и, в частности русской религиозной философии ¹⁴.

¹⁴ См. подробнее: Сарабянов Д. В. Василий Кандинский в русском контексте // Вопросы искусствознания (1/97). М., 1997. С. 353–396.

«Наша душа только начинает пробуждаться после долгого материалистического периода, скрывает в себе зачатки отчаяния, неверия, бессцельности и беспричинности. Не прошел еще кошмар материалистических воззрений, сделавший из жизни вселенной злую бессцельную шутку»¹⁵.

«Такая мысль едва ли может явиться в то время, когда позитивистская человеческая мысль была односторонне увлечена внешней закономерностью. Только новый, начинающий материализовываться дух наступившей эпохи духовности мог дать почву для такой внешней свободы, которая кажется безграничной позитивному уму, не способному чувствовать внутренних определенных закон и его ограничения»¹⁶.

Вспомним, что Вл. Соловьев связывал кризис современной ему цивилизации с кризисом позитивизма, а одной из главных идей Л. Толстого была идея о духовном единстве всего человечества – «все люди отделены друг от друга своими телами, но все соединены одним духовным началом, которое дает жизнь всему»¹⁷.

В этом смысле космополитизм Кандинского, его веру, что со временем «не будет границ между странами», можно соотнести с идеями Ф. Достоевского о всемирном предназначении русского человека: «... назначение русского человека есть бесспорно всеевропейское и всемирное. Стать настоящим русским, стать вполне русским, может быть, и значит только стать братом всех людей, всечеловеком, если хотите...» «Наш удел и есть всемирность, и не мечом приобретенная, а силой братства и братского стремления нашего к воссоединению людей»¹⁸.

Невозможно прямо утверждать о конкретном влиянии на Кандинского русской религиозной философии, хотя он безусловно был знаком с основными идеями философии Вл. Соловьева. Этому отчасти способствовало и личное знакомство с Вл. Соловьевым его научного руководителя по Московскому университету профессора А. И. Чупрова. Но Кандинского, безусловно, интересовал характер религиозных исканий в России того времени. Свидетельством тому является письмо художника к С. Булгакову с просьбой написать статью на эту тему для второго выпуска альманаха «Синий всадник», который должен был быть посвящен вопросам взаимосвязи искусства и науки. Но в то же самое время возможно определенно говорить о той общей духовной атмосфере, которая в равной степени питала как творческую мысль русских философов, так и творчество самого художника, а также о его приверженности русской культурной традиции в целом.

Своим студентам в Баухаузе Кандинский настоятельно рекомендовал читать Л. Толстого и Ф. Достоевского. Ему самому русская икона «открыла глаза» на абстрактное, а любовь и привязанность к Москве, образ Москвы на долгие годы стали главным камертоном его живописи:

«Эту внешнюю и внутреннюю Москву я считаю исходной точкой моих исканий. Она – мой живописный камертон. Мне кажется, что это всегда так было... я писал все ту же «натуру», но лишь форма моя совершенствовалась»¹⁹.

В Германии, ставшей второй родиной Кандинского, немецкую культуру он также осваивал «по-русски». Этому отчасти способствовал тот факт, что его бабушка по материнской линии была немкой, и первые книжки, прочитанные ему в детстве, были немецкими. Поэтому и немецкий язык он вспоминал как язык своего детства. Это отчасти определило выбор Мюнхена в качестве города, где он решил профессионально заняться искусством.

«И полусознательное, но полное солнца обещание шевельнулось во мне. Оно воскресило мою оловянную буланку и привязало узелком Мюнхен к годам моего детства. Этой буланке

¹⁵ Кандинский В. О духовном в искусстве // Василий Кандинский. Избранные труды по теории искусства в 2-х тт. Т. 1. М., 2008. С.106.

¹⁶ Кандинский В. О сценической композиции // Изобразительное искусство. 1919. № 1, Пг. С.42.

¹⁷ Толстой Л. Н. Путь жизни. М., 1993. Ч. II. С. 33.

¹⁸ Достоевский Ф. М. Пушкин // Избранные произведения. М., 1990. С. 546.

¹⁹ Кандинский В. Ступени. С.56.

я обязан чувством, которое я питал к Мюнхену: он стал моим вторым домом. Ребенком я много говорил по-немецки (мать моей матери была немка). И немецкие сказки моих детских лет ожили во мне... Яркие-желтые почтовые ящики пели на углах улиц свою громкую песню канареек. Я радовался надписи «Kunstmühle», и мне казалось, что я живу в городе искусства, а значит, в городе сказки»²⁰.

Но выбор художника учиться именно в Германии имел и другие основания. Так, в начале XX века Россия и Германия во многом определяли исторические судьбы Европы. Общее кризисное состояние находит отражение и в общности духовных проблем. Возникает обоюдное стремление почерпнуть из другой культуры то, что недостает собственной. Художественную жизнь этого времени отличает развитие активных международных контактов, налаживание художественных связей. Следствием этого процесса является своеобразное взаимодействие культур между Россией и Германией.

«Немецкие Афины», «художественная мастерская Германии» – Мюнхен привлекал к себе многих художников. Сюда, как и в Париж, едут приобщиться к достижениям европейской культуры, посетить Старую и Новую Пинакотеку, Глиптотеку, музей живописи XIX века, международные выставки, устраивавшиеся в «Стеклянном дворце». Молодых художников влекло туда не только стремление получить художественное образование в знаменитой Мюнхенской академии художеств, известной своими художественными традициями, но и желание сделаться причастными к «развитию современных форм в живописи и изобразительном искусстве»²¹.

На рубеже 1890-х годов в Мюнхене, в районе Швабинга, открывается множество частных художественных школ. В 1930 году в письме П. Вейсхайму Кандинский вспоминал:

«... в Швабинге, на улицах которого человек, будь то мужчина или женщина, без палитры или холста, или, по меньшей мере, без папки, сразу бросался в глаза, как «чужой в гнезде». Каждый рисовал... или декламировал, или музицировал, или танцевал. В каждом доме под крышей находились, по меньшей мере, два ателье, где иногда не столько работали, сколько дискутировали, дискутировали, философствовали...

«Что такое Швабинг?» – спросили однажды берлинцев в Мюнхене. «Это – северная часть города» – ответил один. «Ничего подобного, – сказал другой, это состояние души». И это верно. Швабинг был духовным островом в большом мире, в Германии и, в первую очередь, в самом Мюнхене.

Здесь я жил долгие годы. Здесь я написал первую абстрактную картину. Здесь я был одержим мыслями о «чистой живописи, чистом искусстве». Я «аналитически» стремился обнаружить устанавливающиеся синтетические взаимосвязи, мечтал о наступающем «великом синтезе», чувствовал себя принужденным донести мои мысли не только окружающему меня острову, но и людям вне этого острова»²².

Одновременно с Кандинским в Мюнхен приезжают И. Грабарь, М. Веревкина, А. Явленский, Д. Кардовский, в 1899 году М. Добужинский – образуется «русская колония», душой ее становится Веревкина. Это русское окружение способствовало тому, что Кандинский относительно легко и быстро входит в новую для него атмосферу мюнхенской жизни. А жизнь эта состояла из учебы, чтения книг по искусству, философии, музыке, анатомии, из регулярных посещений музеев, изучения новых работ по искусству.

Единая духовная среда, совместная учеба, общение, участие в выставках способствовали сближению и взаимопониманию художников. В определенной степени это было подготовлено и тем, что в 1890-е годы в среде русской интеллигенции увлекались философией Шопенгауэра

²⁰ Там же. С. 10.

²¹ См. подробнее: P. Jelavich. München als Kulturzentrum: Politik und Kunst// Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen. München, 1982. S.17–26.

²² Ibid. S. 17.

и Ницше, романами Гофмана, музыкой Вагнера, живописью Беклина и Штука. Популяризация немецкого искусства в России была во многом связана с деятельностью «Мира искусства», его выставками и журналами.

В свою очередь, в Германии не без влияния Толстого и Достоевского можно наблюдать несомненный интерес к России. М. Мартенштейн в статье «Новейшая Германия в литературе и искусстве» так описывает это явление:

«Руссофильство, которое охватило нашу, новейшую Германию, наше молодое поколение, охотно поддавалось освобождающей силе экстаза некоторых пророчески одаренных душ... Воспламеняются аскетическими идеалами, потребностью искупления»²³.

Кандинскому вспоминается живая картина общения русских и немецких художников:

«Постепенным освобождением духа – счастьем нашего времени – я объясняю тот глубокий интерес и все чаще замечательную веру в Россию, которые охватывают свободные к свободным восприятиям элементы в Германии. В последние перед войной годы ко мне все чаще стали приходить в Мюнхене эти прежде невиданные мною представители молодой, неофициальной Германии. Они проявляют не только интерес к сущности русской жизни, но и определенную веру в «спасение с востока». Мы ясно понимали друг друга и ясно чувствовали, что мы живем в одной и той же духовной сфере»²⁴.

Но была еще одна сторона во взаимодействии немецкой и русской культуры – это особый сложившийся интерес русской культуры к немецкой философской традиции, которой не чужд был и Кандинский. «Сумрачный германский гений» привлекал А. Пушкина. П. Чаадаев, блестяще знавший немецкую философию, подметил одну из ее особенностей: «В Германии вечно плавают по безбрежному океану «абстракции»; в нем немец чувствует себя более дома, более по себе, чем на суше»²⁵.

Бердяев считал, что германские идеализм и романтизм, Кант, Фихте, Гегель и особенно Шеллинг имели огромное значение для развития русской философской мысли. Философия славянофилов развивалась в значительной степени под воздействием Гегеля и Шеллинга, который всегда был в некотором смысле русским философом. Гете, понятый через Шеллинга, становится образцом поэта-философа. Под сильным влиянием Шеллинга находился и Вл. Соловьев. «В начале XX века после Шопенгауэра и Ницше опять обращаются к Шеллингу. Особое значение имела его поздняя философия мифологии и откровения, которая органично сливается с германской христианской теософией»²⁶.

В текстах Кандинского редко упоминается Гегель и Шеллинг, но на Канта и Гете он ссылался неоднократно, особенно в своих лекциях в Баухаузе. Шопенгауэра и Ницше он не раз вспоминает в своих статьях, а также в книге «О духовном в искусстве».

Оказавшись в Германии, Кандинский переживает сильное увлечение теософией. Эта наука о духе, как ее называл Штейнер, зародившаяся в начале XX века в Германии, не могла не привлечь его своей декларацией «духовной революции». Видимо, уже сама «русская почва» в определенной мере послужила восприятию им теософских идей. Достаточно будет упомянуть А. Белого, который непосредственно был связан со Р. Штейнером, или Вяч. Иванова с его мистически окрашенным символизмом.

В Германию Кандинский приезжает с сознанием того, что «материя исчезла». С теософией косвенным образом было связано все его мюнхенское окружение. В кружке Веревкиной читали и обсуждали труды Р. Штейнера, Е. Блаватской, К. Литбритера, Э. Шуре. «Новое объединение художников – Мюнхен», которое возглавил Кандинский, имело прямые контакты с

²³ Мартинштейн М. Новейшая Германия в литературе и искусстве // Экспрессионизм: Сб. ст. СПб.; М., 1923. С. 50.

²⁴ Кандинский В. Ступени. С. 50.

²⁵ Чаадаев П. Полное собрание сочинений и избранные письма. М., 1991. С. 497.

²⁶ Бердяев Н. О русской философии. В 2 кн. Кн. 2. Свердловск, 1991. С. 223.

Мюнхенским отделением теософского общества. Известна встреча А. Явленского со Штейнером, который с большим интересом отнесся к его искусству. В альманахе «Синий всадник» планировался материал, посвященный теософии; публикации помешало начало Первой Мировой войны.

По мнению С. Рингбома ²⁷, пик интереса Кандинского к теософии приходится на 1904–1908 годы. Кандинский посещает лекции Штейнера, изучает теософскую литературу, вступает в теософское общество. В 1907 году он принимает участие в выставке теософского искусства.

Увлечение теософией приходится на момент его основных размышлений и поисков, осмысления своего места в искусстве. К тому же в 1908 году Кандинский переживает состояние нерешительности и неудовлетворенности тем, что он делает в живописи. Выйти из этого состояния ему, возможно, помогает теософия, в которой он находит определенный механизм абстракции, конкретный ход к решению своих художественных задач. Вместе с тем Г. Мюнтер, будучи его ученицей и в этот момент близко общавшаяся с Кандинским, всегда считала, что его теоретические взгляды были интересны сами по себе, с его стороны это был лишь живой интерес к оккультизму в целом, и теософские идеи он воспринял прежде всего как художник.

На наш взгляд, следуя одному из своих принципов и обладая способностью синтезировать в себе самые разнообразные знания и явления, к чему он призывал и своих студентов, Кандинский берет от теософии то, что считает целесообразным, то, что могло бы подтвердить его мысли, сформулировать взгляды и этим укрепить свою собственную позицию.

Рудольф Штейнер, возглавивший теософское общество в Германии, занимавшееся классической немецкой философией, естественными науками, подготовивший к публикации научные труды Гете, конечно, не мог не заинтересовать Кандинского. Штейнер вслед за Шюре считал, что новое спиритуальное воззрение приведет к единству науки и религии. В связи с этим Гете представлялся ему одним из родоначальников нового теософского движения, получившего название «антропософия».

Духовная наука, которую проповедовал Штейнер, располагала, по его мнению, определенной организацией духовного познания, что сводилось приблизительно к следующему. Душа изначально имеет естественное доверие к мышлению, которое лежит в основе всякого стремления человека к познанию. Умение предаваться жизни мысли несет в себе нечто успокоительное, мышление дает душе утешение. От этого ощущения недалеко до следующего шага, «когда душа говорит: не только я мыслю, но нечто мыслит во мне – становление мира высказывается во мне; моя душа являет только арену, на которой мысль изживает себя как мысль; мысля, я ощущаю себя единым с потоком мирового свершения» ²⁸. Штейнер считал, что, отдаваясь подобному настроению, возможно постепенно подготовить себя к достижению духовного познания, поскольку дело не в одном лишь познании того, что заключено в мысли, но в самом процессе переживания. В автобиографической книге «Ступени» Кандинский так описывает похожие переживания рождения формы:

«Все формы, когда бы то ни было мною употребленные, приходили ко мне «сами по себе»: они то становились перед глазами моими совершенно готовыми – мне оставалось их копировать, то они образовывались в счастливые часы уже в течение самой работы. Иногда они долго и упорно не давались, и мне приходилось терпеливо, а нередко и со страхом в душе дожидаться, пока они созреют во мне... Я думаю, этот душевный процесс оплодотворения,

²⁷ Этой проблеме посвящено исследование С. Рингбома, который сам, являясь теософом, с этой точки зрения тщательно изучил все тексты и рукописи Кандинского. См. также его статью: S. Ringbom. Kandinsky und das Okkulte // Kandinsky und München. Begegnungen und Wandlungen. München. 1982. S. 83–105; См. также Боулт. Дж. Э. Василий Кандинский и теософия // Многогранный мир Кандинского. М., Наука, 1998. С. 30–41.

²⁸ Штейнер Р. Порог духовного мира. М., 1991. С. 5.

созревания плода, потуг и рождения вполне соответствуют физическому процессу зарождения и рождения человека. Быть может, так рождаются и миры»²⁹.

В своем искусстве Кандинский стремился почувствовать и воссоздать ту сущность, которая лежит в основе всего живого. Он считал, что искусство не отделено от жизни. Оно живет по тем же законам, что и любое живое существо. Художник способен вдохнуть жизнь в нетронутую еще плоскость холста. Отделяясь от художника, картина или произведение начинает жить самостоятельно, не зависимо от художника, участвуя во всеобщем космическом ритме. Оттого и элементы, из которых строится картина (точка, линия, плоскость) обладают у него той же живительной сущностью. Он стремится одухотворить их, наделить силой. Чистые, отвлеченные, абстрактные формы его искусства дают возможность языком живописи говорить о вечных духовных ценностях. И в этом смысле Кандинский был одержим идеей отыскать и зримо выразить универсальную космическую формулу бытия. Поэтому и произведение он воспринимает как рождение нового мира, поскольку оно должно создаваться по тем же законам мироздания. Оно должно нести в себе отблеск Божественной гармонии. В передаче этой гармонии он и видел смысл композиции – своеобразного мироустройства картины.

Теософия вполне могла подвести художника к подобному пониманию. Она укрепила его веру в себя, помогла раскрепоститься и заговорить на своем собственном языке. Теософская терминология органично входит в тексты его теоретических работ – душевные вибрации, живая сущность, внутреннее состояние души, внутреннее переживание, восхождение и т. д. Не случайно название его программной книги «О духовном в искусстве», как, впрочем, и автобиографического сочинения, которое в русской редакции получило название не «Взгляд назад» («Rückblicke»), как в немецком, а «Ступени» (т. е. ступени восхождения).

В период Баухауза отношение Кандинского к теософии меняется, но интерес не пропадает. Известно, что и позднее он обращался к книгам А. Безант и В. Литбритера «Мыслеформы» и «Человек видимый и невидимый». Поэтому влияние теософии на Кандинского не следует недооценивать. Но вместе с тем неверно было бы всецело связывать творчество Кандинского только с реализацией теософских идей в искусстве. К тому же он сам, отмечая факт большого движения, вполне критично оценивал достижения теософии в книге «О духовном в искусстве»:

«Если даже теософы и склонны к созданию теории и несколько преждевременно радуются, что могут получить скорые ответы вместо того, чтобы стоять перед огромным вопросительным знаком, и если даже эта радость легко может настроить наблюдателя несколько скептически, все же остается факт большого духовного движения»³⁰.

Уже отмечалась способность Кандинского черпать свое вдохновение из разных источников. И, безусловно, находясь в Германии, он не мог пройти мимо той многочисленной, современной ему немецкоязычной литературы по философии, психологии, искусству, которая во многом послужила теоретической основой как искусства модерна, так и нового авангардистского искусства, в частности немецких экспрессионистов, с которыми он был непосредственно связан.

К. Фидлер, стоявший у истоков формального метода в искусствоведении, одним из первых ввел понятие «внутренней необходимости» как самостоятельной эстетической категории. Он считал, что искусство не следует никаким иным законам, кроме законов внутренней природы. Исходя из философии Канта, он полагал, что искусству не дано, и оно не может проникнуть в «неизменную суть действительности», но оно способно стать «средством, которым человек завоевывает действительность»³¹, «производством» действительности. И в этом смысле задача

²⁹ Кандинский В. Ступени. С.29–30.

³⁰ Кандинский В. О духовном в искусстве. С. 182.

³¹ Fidler K. Schriften über Kunst. Bd. 1. München, 1991. S. 109.

художника заключается не в том, чтобы выразить содержание своей эпохи, а в том, чтобы придать эпохе содержание.

Принцип внутренней необходимости стал определяющим в теории искусства Кандинского, но в отличие от Фидлера он приобрел у него несколько иной характер. В книге «О духовном в искусстве» он пишет:

«Внутренняя необходимость возникает по трем мистическим причинам. Она создается тремя мистическими необходимостями:

1) каждый художник как творец должен выразить то, что ему свойственно (индивидуальный элемент);

2) каждый художник как дитя своей эпохи должен выразить то, что присуще этой эпохе (элемент стиля во внутреннем значении, состоящий из языка эпохи и языка своей национальности, пока национальность существует как таковая);

3) каждый художник как слуга искусства должен давать то, что свойственно искусству вообще (элемент чисто и вечно художественного, который проходит через всех людей, через все национальности и через все времена; этот элемент можно видеть в художественном произведении каждого художника, каждого народа и каждой эпохи; как главный элемент искусства он не знает ни пространства, ни времени)³².

Рассуждения Кандинского о соотношении природы и искусства так же оказываются созвучными теории «форм видения» Фидлера. Стремление найти и выразить свой собственный «индивидуальный элемент», соответствующий «языку эпохи» и являющийся выражением «чисто и вечно художественного» в искусстве, в конечном счете, приводит его к открытию новых форм видения – абстрактных форм. А желания выявить внутренние закономерности искусства, внутренние законы его развития выливаются в мечту о создании новой науки об искусстве.

Для Кандинского не могла остаться незамеченной книга друга и последователя Фидлера, скульптора и теоретика искусства А. Гильдебранта «Проблема формы в изобразительном искусстве» (1893), явление которой Г. Вельфлин сравнил с «действием освежающего дождя, упавшего на сухую почву»³³.

Следуя за Фидлером, Гильдебрант настаивал на том, что изобразительное искусство имеет дело «с предметом, который еще предстоит преобразить способом изображения, а не с предметом, самим по себе значительным и действующим поэтически или этически»³⁴. Он предполагал, что смысл искусств не просто в познании, а в действии и в тех формах, в которых познание становится действием. Обсуждение художественной проблемы только тогда будет плодотворным, когда ход художественного процесса как результат определённой духовной деятельности будет прослежен не только теоретически, но и в его конечном, практическом, выполнении.

Рассуждения Гильдебранта, художника и теоретика, отличаются конкретностью и точностью. О чем бы он ни писал – о плоскостных или пространственных представлениях, о «приеме пересечения форм», о горизонтальных, вертикальных направлениях в картине, о ее левой и правой сторонах, об эффекте светлого и темного – все эти рассуждения воспринимаются как результат практической деятельности художника и как своеобразное практическое руководство.

И в этом смысле книгу Кандинского «Точка и линия на плоскости» вполне можно рассматривать как продолжение подобного рода литературы, основанной на выводах из собственной художественной практики. Более того, Кандинский буквально стремится написать

³² Кандинский В. О духовном в искусстве. С.202–203.

³³ Гильдебрант А. Проблема формы в изобразительном искусстве / Пер. В. Фаворского. М., 1991. С. 7.

³⁴ Там же. С. 18.

«грамматику формы и цвета» – учебник для практического использования будущими художниками-студентами Баухауза.

Очевидно влияние Фидлера и Гильдебранта на Г. Вельфлина. «Если Фидлер дал философски-эстетическое обоснование формализма, Гильдебрант – его практически-художественное, то Вельфлин превратил его в научную доктрину, развернув ее на анализе классического искусства»³⁵. Для Кандинского, прекрасно знавшего классическое искусство, концепция Вельфлина «история искусств без имен» была столь же органичной, как и теория «форм видения» Фидлера.

Вполне вероятно, что противопоставление «рисуночной» и «живописной» формы приходит в теорию искусства Кандинского именно от Вельфлина, как, впрочем, и понятие о плоскостном и глубинном, о замкнутой и открытой форме. А его озабоченность созданием науки об искусстве вполне может быть воспринята в русле главных настояний Вельфлина, направленных на изучение законов искусства, закономерностей появления той или иной формы, а также его стремлений создать самостоятельную, по возможности более объективную науку, опирающуюся на точный анализ.

Но если Вельфлин опирается на анализ форм классического искусства, то Кандинский идет дальше. С одной стороны, он пытается привлечь к анализу экспериментальный материал других искусств, не только изобразительных, например, психологии, физиологии и физики, как он делал это в ИНХУКе и ГАХНе, а с другой – рассматривает эти закономерности применительно к формам нового авангардистского искусства, чему были посвящены его теоретические занятия в Баухаузе. Анализируя образование живописных и рисуночных форм, Кандинский выстраивает формообразующие принципы и своего собственного абстрактного искусства.

Интерес к психологии у Кандинского возник еще в Мюнхене, но он не переставал следить за новыми научными исследованиями и открытиями в этой области и позднее. Его интересовали результаты исследований с целью привлечения этого материала как в качестве аргументации теории абстрактного искусства, так и с целью возможного сотрудничества на почве интеграции психологии и только зарождающейся науки об искусстве.

Так, в мюнхенское время художника увлекает теория «вчувствования» известного мюнхенского психолога Т. Липпса, которую он обсуждал с П. Клее. Заслугу Липпса Кандинский видит в том, что ему удалось применить механизм вчувствования, известный и до него, к анализу общей эволюции искусства, связать эту идею с понятием внешнего и внутреннего, материального и нематериального, что было актуально и для него самого. Кандинский считал, что лишь через вчувствование можно акцентировать внутреннее значение формы³⁶. В статье «Содержание и форма» (1910), являющейся первым теоретическим текстом Кандинского, опубликованным в России, он писал:

«Произведение искусства состоит из двух элементов: внутреннего и внешнего. Внутренний элемент, взятый отдельно, есть эмоции души художника, которая... вызывает соответствующую душевную вибрацию другого человека, воспринимателя. В то время, когда душа связана с телом, она может воспринимать всякую вибрацию только через посредство чувств, которое и является мостом от нематериального к материальному (зритель). Эмоция – чувство – произведение – чувство – Эмоция»³⁷.

На теорию «вчувствования» Липпса опирался ученик А. Ригля В. Воррингер, с которым Кандинский, вероятно, был знаком лично – его материал планировалось поместить во втором выпуске альманаха «Синий всадник». Воррингер был одним из первых, кто выделил абстракцию как эстетическое данное, интерпретируя тем самым содержание абстрактной формы. Пер-

³⁵ Недошивин Г. А. Вельфлин Г. // История европейского искусствознания. 2-я половина XIX в. Кн. 1. М., 1969. С. 49.

³⁶ См.: Overy P. Kandinsky. Die Sprache der Augen. Köln, 1970. S. 78.

³⁷ В. Кандинский. Содержание и форма // Василий Кандинский. Избранные труды по теории искусства в 2-х тт. Т. 1. С.90.

воначально в диссертации, а затем и в книге «Абстракция и вчувствование» (1908) он противопоставил два этих понятия. Он утверждал, что вчувствование может являться ведущей силой тогда, когда общество стремится к органическому, когда оно стремится слиться с природой. Вчувствованием истолковывается классическая художественная воля, но она, в свою очередь, не способна интерпретировать многие другие формы в искусстве.

«Каковы же психологические предпосылки стремления к абстракции? Мы должны искать их в чувстве мира указанных народов, в их психологическом отношении к космосу. В то время как стремление к вчувствованию обусловлено счастливым пантеистическим отношением искренности между человеком и явлением внешнего мира, стремление к абстракции является следствием большого внутреннего конфликта между человеком и окружающим его внешним миром и в религиозном отношении перекликается с сильной трансцендентной окраской всех представлений... Сильнейшим стремлением народов было стремление вырвать объект внешнего мира из природной взаимосвязи, из бесконечной игры существования, очистить его от всякой произвольности, сделать его необходимым и разумным, приблизить его к абсолютной ценности»³⁸.

Похожим желанием найти и выразить абсолютную ценность абстрактной формы одержим и Кандинский. Но абсолютная ценность абстрактной формы для него неотделима от абсолютной ценности содержания, которое обусловлено у него принципом внутренней необходимости.

«В искусстве форма определяется неизменно содержанием. И только та форма правильна, которая выражает, материализует соответственно содержание. Всякие побочные соображения, и среди них первое, а именно, соответствие формы так называемой «природе», т. е. природе внешней, несущественны и вредны, так как они отвлекают от единственной задачи формы, – воплощения его содержания. Форма есть материальное выражение абстрактного содержания... Прекрасно то произведение, форма которого вполне соответствует внутреннему содержанию. Таким образом, форма произведения определяется по существу его внутренней необходимостью»³⁹.

Насколько важной для Кандинского является проблема формы и содержания, свидетельствуют его публикации на эту тему: уже упоминавшаяся статья «Содержание и форма» к каталогу выставки Издебского, статья «К вопросу о форме» в альманахе «Синий всадник», значительное место этой проблеме отводится в книге «О духовном в искусстве». Одной из первых статей, опубликованных в Баухаузе, была статья «Основные элементы формы», а книга «Точка и линия на плоскости», ставшая как бы завершающим звеном его теории искусства, полностью посвящена анализу абстрактной формы на материале разбора свойств рисуночных и живописных форм и их взаимоотношения с живописными или цветовыми формами.

Так, теория искусства Кандинского складывалась постепенно в течение почти трех десятилетий. Составляющими этой теории стали проблемы соотношения искусства и природы или искусства и действительности, духовного и материального, внешнего и внутреннего, принцип внутренней необходимости или внутренней обусловленности формы, взаимодействия формы и содержания. В своей теории Кандинскому удалось синтезировать многие актуальные, живо трепещущие вопросы своего времени, различные современные ему тенденции философии, психологии, искусства, соединить воедино две культурные традиции, русскую и немецкую. Формообразующий принцип абстрактного искусства как своеобразный результат его теоретических и практических поисков становится основой его художественно-научной и педагогической работы в Баухаузе.

Н. И. Дружкова, профессор, доктор педагогических наук, кандидат искусствоведения

³⁸ Воррингер В. Абстракция и вчувствование // Современная книга по эстетике: Антология. М., 1957. С. 469–470.

³⁹ Кандинский В. Содержание и форма. С.91.

О духовном в искусстве



Предисловие



В моем кратком предисловии я только хочу рассказать читателю об истории этой книги, излагающей эстетическую философию Кандинского – «О духовном в искусстве».

В течение нескольких лет Василий Васильевич записывал свои мысли и наблюдения. Эти записи – на немецком языке – и являются основой его книги. Закончена она была еще в 1910 году, но было очень трудно найти издателя, так как по своему содержанию книга была совершенно необычной для того времени.

Наконец, в 1911 году, мюнхенский издатель Пипер после некоторых колебаний взял на себя риск издания этой книги. В декабре того же года книга «О духовном в искусстве» вышла в свет. Успех был огромный, и в течение первого же года вышли три ее издания. Об этой книге тогда говорили, как о новом Евангелии в жизни искусства. В странах, где распространен немецкий язык, например, в Швейцарии, и даже в Голландии и скандинавских странах – книга «О духовном в искусстве» читалась всеми, кого интересовали вопросы искусства. Частично был уже сделан и русский перевод книги, но закончить его помешала война 1914 года.

В декабре 1911 года на заседании Всероссийского съезда художников Н. И. Кульбиным был сделан доклад «О духовном в искусстве» и прочитаны также некоторые главы из этой книги, в частности, та, в которой Кандинский говорит о разных возможных формах в абстрактном творчестве, – как, например, круге, квадрате, треугольнике. Все это, безусловно, оказало влияние на передовых русских художников, в том числе на К. Малевича.

Первый перевод этой книги с немецкого языка был сделан в Лондоне М. S. Sadler'ом в 1914 году. В 1924 году Ohara Kunioschi перевел ее на японский язык – и книга вышла в Токио. После большого перерыва, книга вышла в 1940 году в Риме, в переводе на итальянский язык G. A. Colonna di Cesaro. Все эти издания давно стали большой библиографической редкостью.

Начиная с 1946 года, «О духовном в искусстве» переводят во многих странах, что доказывает актуальность этой книги и большой к ней интерес. Вот список этих изданий:

1946: Нью-Йорк, издательство S. R. Guggenheim Museum.

1947: Нью-Йорк, издательство Wittenbom.

1949: Париж, издательство G. Dronin; переводчик – Pierre Volboudt; роскошное издание, тираж – 300 экз.

1951: Париж, издательство de Beaune; автор предисловия Charles Estienne; в течение этих лет вышло пять изданий этого перевода.

1952: Берн, издательство Benteli, на немецком языке; автор предисловия – Max Bill; за эти годы вышло семь изданий.

1956: Буэнос-Айрес, издательство Nuevo-Vision, на испанском языке.

1957: Токио, в переводе на японский язык, профессор Н. Nishida. За эти годы вышло восемь изданий.

1962: Утрехт, издательство Aula Boeken.

Готовится новый перевод на итальянский язык, но дата его выхода в свет еще точно не установлена.

Книга «О духовном в искусстве» всегда имела большое влияние на творчество художников и их подход к искусству, и это ее влияние все растет и растет.

Нина Кандинская

Сентябрь, 1966.

Предисловие к первому изданию

Мысли, которые я здесь развиваю, являются результатом наблюдения и душевных переживаний, постепенно накапливавшихся в течение последних пяти-шести лет. Я хотел написать на эту тему книгу большего объема, но для этого нужно было бы произвести множество экспериментов в области чувств. От этого плана мне на ближайшее время пришлось, однако, отказаться, так как я занят был другими, не менее важными работами. Быть может, я никогда не смогу осуществить его. Это более исчерпывающим образом и лучше меня сделает кто-нибудь другой, ибо это действительно необходимо. Мне приходится, таким образом, оставаться в пределах простой схемы и удовольствоваться указаниями на величину проблемы. Я буду счастлив, если эти указания не останутся без отклика.

Предисловие ко второму изданию

Этот небольшой труд был написан в 1910 году. До выхода в свет в январе 1912 года первого издания, я успел включить в него мои дальнейшие опыты. С тех пор прошло еще полгода, и мне сегодня открылся более свободный, более широкий горизонт. После зрелого размышления я отказался от дополнений, так как они только неравномерно уточнили бы некоторые части. Я решил собрать новый материал – результат опыта и тщательных наблюдений, накапливавшихся уже в течение нескольких лет; со временем они могли бы составить естественное продолжение этой книги в качестве отдельных частей, скажем, «Учения о гармонии в живописи». Таким образом построение этой книги во втором издании, которое должно было выйти в свет вскоре вслед за первым, осталось почти без изменений. Фрагментом дальнейшего развития (или дополнения) является моя статья «О вопросе формы» в «Синем Всаднике».

Кандинский

Мюнхен, апрель 1912 года.

I. Введение



Всякое произведение искусства есть дитя своего времени, часто оно и мать наших чувств.

Так каждый культурный период создает свое собственное искусство, которое не может быть повторено. Стремление вдохнуть жизнь в художественные принципы прошлого может в лучшем случае вызвать художественные произведения, подобные мертворожденному ребенку. Мы не можем ни чувствовать, как древние греки, ни жить их внутренней жизнью. Так, например, усилия применить греческие принципы в пластическом искусстве могут создать лишь формы, сходные с греческими, но само произведение останется бездушным на все времена. Такое подражание похоже на подражание обезьян. С внешней стороны движения обезьяны совершенно сходны с человеческими. Обезьяна сидит и держит перед собой книгу, она перелистывает ее, делает задумчивое лицо, но внутренний смысл этих движений совершенно отсутствует.

Существует, однако, иного рода внешнее сходство художественных форм: его основой является настоящая необходимость. Сходство *внутренних* стремлений всей духовно-моральной атмосферы, устремленность к целям, которые в основном и главном уже ставились, но впоследствии были забыты, то-есть сходство внутреннего настроения целого периода, может логически привести к пользованию формами, которые успешно служили тем же стремлениям периода прошлого. Частично этим объясняется возникновение нашей симпатии, нашего понимания, нашего внутреннего сродства с примитивами. Эти чистые художники так же, как и мы, стремились передавать в своих произведениях только внутренне-существенное, причем сам собою произошел отказ от внешней случайности.

Но, несмотря на всю значимость, эта важная внутренняя точка соприкосновения является все же только точкой. Наша душа, лишь недавно пробудившаяся от долгого периода материализма, таит в себе зародыш отчаяния – следствие неверия, бессмысленности и бесцельности. Еще не совсем миновал кошмар материалистических воззрений, сделавший из жизни вселенной злую бесцельную игру. Пробуждающаяся душа все еще живет под сильным впечатлением этого кошмара. Лишь слабый свет мерцает, как одинокая крошечная точка на огромном круге черноты. Этот слабый свет является лишь чаянием для души и увидеть его у души еще не хватает смелости; она сомневается, не есть ли этот свет сновидение, а круг черноты – действительность. Это сомнение, а также гнетущие муки – следствие философии материализма – сильно отличает нашу душу от души художников «примитивов». В нашей душе имеется трещина, и душа, если удастся ее затронуть, звучит как надтреснутая драгоценная ваза, найденная в глубине земли. Вследствие этого переживаемое в настоящее время тяготение к

примитиву может иметь лишь краткую длительность в его современной, в достаточной мере заимствованной форме.

Эти два сходства нового искусства с формами искусства прошлых периодов, как легко заметить, диаметрально противоположны. Первое сходство – внешнее и, как таковое, не имеет никакой будущности. Второе – есть сходство внутреннее и поэтому таит в себе зародыш будущего. Пройдя через период материалистического соблазна, которому душа как будто поддавалась, но все же стряхивает его с себя, как злое искушение, она выходит возрожденной после борьбы и страданий. Более элементарные чувства – страх, радость, печаль и т. п. – которые, даже в этом периоде искушения, могли являться содержанием искусства, мало привлекательны для художника. Он будет пытаться пробуждать более тонкие, пока еще безымянные чувства. Сам он живет сложной, сравнительно утонченной жизнью и созданное им произведение безусловно пробудит в способном к тому зрителе более тонкие эмоции, которые не поддаются выражению в наших словах.

В настоящее время зритель, однако, редко способен к таким вибрациям. Он хочет найти в художественном произведении или чистое подражание природе, которое могло бы служить практическим целям (портрет в обычном смысле и т. п.), или подражание природе, содержащее известную интерпретацию: «импрессионистская» живопись, или же, наконец, *облеченные в формы природы душевные состояния* (то, что называют настроением)⁴⁰. Все такие формы, если они действительно художественны, служат своему назначению и являются духовной пищей, даже и в первом случае. Особенно верно это для третьего случая, когда зритель в своей душе находит с ними созвучие. Разумеется, такая созвучность (также и отклик) не должны оставаться пустыми или поверхностными, а наоборот: «настроение» произведения может углубить и возвысить настроение зрителя. Такие произведения во всяком случае ограждают душу от вульгарности. Они поддерживают ее на определенной высоте, подобно тому, как настройка поддерживает на надлежащей высоте струны музыкального инструмента. Однако, утончение и распространение этого звучания во времени и пространстве все же остается односторонним, и возможное действие искусства этим не исчерпывается.

Большое, очень большое, меньшее или средней величины здание разделено на различные комнаты. Все стены комнат завешены маленькими, большими, средними полотнами. Часто несколькими тысячами полотен. На них, путем применения красок, изображены куски «природы», животные, освещенные или в тени, животные, пьющие воду, стоящие у воды, лежащие на траве; тут же распятие Христа, написанное неверующим в Него художником; цветы, человеческие фигуры – сидящие, стоящие, идущие, зачастую также нагие; много обнаженных женщин (часто данных в ракурсе сзади); яблоки и серебряные сосуды; портрет тайного советника Н.; вечернее солнце; дама в розовом; летящие утки; портрет баронессы Х.; летящие гуси; дама в белом; телята в тени с ярко солнечными бликами; портрет его превосходительства У.; дама в зеленом. Все это тщательно напечатано в книге: имена художников, названия картин. Люди держат эти книги в руках и переходят от одного полотна к другому, перелистывают страницы, читают имена. Затем они уходят, оставаясь столь же бедными или столь же богатыми, и тотчас же погружаются в свои интересы, ничего общего не имеющие с искусством. Зачем они были там? В каждой картине таинственным образом заключена целая жизнь, целая жизнь со многими муками, сомнениями, часами вдохновения и света.

Куда направлена эта жизнь? К каким сферам взывает душа художника, если и она творила? Что она хочет возвестить? «Призвание художника – посылать свет в глубины челове-

⁴⁰ К сожалению и это слово, которое должно обозначать творческие стремления живой души художника, было исковеркано и, в конце концов, стало предметом насмешек. Существовало ли когда-либо великое слово, которое толпа не попыталась бы тотчас же осквернить?

ского сердца», говорит Шуман. «Художник – это человек, который может нарисовать и написать все», говорит Толстой.

Когда мы думаем о только-что описанной выставке, то нам приходится избрать второе из этих двух определений деятельности художника. На полотне с большим или меньшим умением, виртуозностью и блеском возникают предметы, которые находятся в более или менее элементарном или тонком «живописном» взаимоотношении. Гармонизация целого на полотне является путем, ведущим к созданию произведения искусства. Это произведение осматривается холодными глазами и равнодушной душой. Знатоки восхищаются «ремеслом» (как восхищаются канатным плясуном), наслаждаются «живописностью» (как наслаждаются паштетом).

Голодные души уходят голодными.

Толпа бродит по залам и находит, что полотна «милы» и «великолепны». Человек, который мог бы сказать что-то, ничего человеку не сказал, и тот, кто мог бы слышать, ничего не услышал.

Это состояние искусства называется *l'art pour l'art*.

Это уничтожение внутреннего звучания, звучания, являющегося жизнью красок, это сеяние в пустоту сил художника, есть «искусство для искусства».

За свою искусность, за дар изобретательности и дар восприятия художник ищет оплату в материальной форме. Его целью становится удовлетворение честолюбия и корыстолюбия. Вместо углубленной совместной работы художников возникает борьба за эти блага. Жалуются на чрезмерную конкуренцию и на перепроизводство. Ненависть, пристрастное отношение, кружковщина, ревность, интриги являются последствиями этого бесцельного материалистического искусства⁴¹.

Зритель спокойно отворачивается от художника, видящего цель своей жизни не в бесцельном искусстве, а ставящего себе высшие цели.

Понимание вырашивает зрителя до точки зрения художника. Ранее мы сказали, что искусство есть дитя своего времени. Такое искусство способно лишь художественно повторить то, чем уже *ясно* заполнена современная атмосфера. Это искусство, не таящее в себе возможностей для будущего, искусство, которое есть только дитя своего времени и которое никогда не станет матерью будущего – является искусством выхолощенным. Оно кратковременно; оно морально умирает в тот момент, когда изменяется создавшая его атмосфера.

Другое искусство, способное к дальнейшему развитию, также имеет корни в своей духовной эпохе, но оно является не только отзвуком и зеркалом последней, а обладает пробуждающей, пророческой силой, способной действовать глубоко и на большом протяжении.

Духовная жизнь, частью которой является искусство и в которой оно является одним из наиболее мощных факторов, есть движение вперед и ввысь; это движение сложное, но определенное и переводимое в простое. Оно есть движение познания. Оно может принимать различные формы, но в основном сохраняет тот же внутренний смысл и цель.

Во мраке скрыты причины необходимости устремляться «в поте лица» вперед и ввысь – через страдания, зло и муки. После того, как пройдет один этап и с пути устранены некоторые преграды, какая-то неведомая злая рука бросает на дорогу новые глыбы, которые иной раз, казалось бы, совершенно засыпают дорогу, делая ее неузнаваемой.

Тогда неминуемо приходит один из нас – людей; он во всем подобен нам, но несет в себе таинственно заложенную в него силу «видения». Он видит и указывает. Иногда он хотел бы избавиться от этого высшего дара, который часто бывает для него тяжким крестом. Но

⁴¹ Немногие отдельные исключения не уничтожают этой безотрадной и роковой картины. Да и исключения составляют главным образом художники, символом веры которых является *l'art pour l'art*. Они, таким образом, служат более высокому идеалу, что в целом является бесцельным расточением сил. Внешняя красота – это элемент, создающий духовную атмосферу: он имеет, однако, кроме положительной стороны (так как прекрасное = благое), также один недостаток. Этот недостаток состоит в неполно использованном таланте (таланте в евангельском значении слова).

он этого сделать не может. Сопровождаемый издевательством и ненавистью, всегда вперед и ввысь тянет он застрявшую в камнях повозку человечества.

Часто на земле уже давно ничего не осталось от его телесного Я, и тогда всеми средствами стараются передать это *телесное* в гигантского масштаба мраморе, железе, бронзе и камне. Как будто *телесное* имело какое-либо значение для таких божественных служителей и мучеников человечества, презиравших телесное и служивших одному только *духовному*. Как бы то ни было, эта тяга к возвеличению в мраморе служит доказательством, что большая часть человеческой массы достигла той точки зрения, на которой некогда стоял тот, кого теперь чествуют.

II. Движение



Большой остроконечный треугольник, разделенный на неравные части, самой острой и самой меньшей своей частью направленный вверх – это схематически верное изображение духовной жизни. Чем больше книзу, тем больше, шире, объемистее и выше становятся секции треугольника.

Весь треугольник медленно, едва заметно движется вперед и вверх, и там, где «сегодня» находился наивысший угол, «завтра»⁴² будет следующая часть, т. е. то, что сегодня понятно одной лишь вершине, что для всего остального треугольника является непонятным вздором – завтра станет для второй секции полным смыслом и чувства содержанием жизни.

На самой вершине верхней секции иногда находится только один человек. Его радостное видение равнозначуще неизмеримой внутренней печали. И те, кто к нему ближе всего, его не понимают. Они возмущенно называют его мошенником или кандидатом в сумасшедший дом. Так, поруганный современниками, одиноко стоял на вершине Бетховен⁴³.

Сколько понадобилось лет, прежде чем большая секция треугольника достигла вершины, где Бетховен когда-то стоял в одиночестве. И, несмотря на все памятники, – так ли уж много людей действительно поднялось на эту вершину?⁴⁴

Во всех частях треугольника можно найти представителей искусства. Каждый из них, кто может поднять взор за пределы своей секции, для своего окружения является пророком и помогает движению упрямой повозки. Но, если он не обладает этим зорким глазом или пользуется им для низменных целей и поводов, или закрывает глаза, то он полностью понятен всем товарищам своей секции, и они чествуют его. Чем больше эта секция (то-есть чем ниже она одновременно находится), тем больше количество людей, которым понятна речь художника. Ясно, что каждая такая секция сознательно (или чаще несознательно) хочет соответствующего ему духовного хлеба. Этот хлеб ему дают его художники, а завтра этого хлеба будет добиваться уже следующая секция.

Разумеется, что схематическое изображение не исчерпывает всей картины духовной жизни. Оно, между прочим, не показывает теневой стороны, не показывает большого мертвого *черного пятна*. Слишком часто бывает, что указанный духовный хлеб становится пищей некоторых пребывающих уже в более высокой секции. Для такого едока этот хлеб становится ядом: в малой дозе он действует так, что душа из более высокой секции постепенно спускается в следующую низшую; употребляемый в большей дозе этот яд приводит к падению, сбрасываю-

⁴² Эти «сегодня» и «завтра» внутренне соответствуют библейским «дням» творения.

⁴³ Вебер, композитор «Волшебного Стрелка», говорил о Седьмой симфонии Бетховена: «экстравагантность этого гения дошла теперь до крайности; Бетховен теперь совершенно созрел для сумасшедшего дома». Когда аббат Штадлер впервые услышал ее, он сказал соседу (во время биения ноты «е» в захватывающем моменте в начале первой части): «Все еще это “е”! Этому бесталанному парню ничего не приходит в голову!» («Бетховен» Августа Геллериха, см. стр. 1 в серии «Музыка», издававшейся Р. Штраусом).

⁴⁴ Не являются ли некоторые памятники печальным ответом на этот вопрос?

щему душу во все более и более низкие секции. Сенкевич в одном из своих романов сравнивает духовную жизнь с плаванием: кто не работает неустанно и не борется все время с погружением, неизбежно погибает. Тут дарование человека, его «талант» (в евангельском значении слова) может стать проклятием не только для художника – носителя этого таланта, но и для всех, кто вкушает этот ядовитый хлеб. Художник пользуется своей силой для потворства низменным потребностям; в якобы художественной форме он изображает нечистое содержание, он привлекает к себе слабые элементы, постоянно смешивает их с дурными, обманывает людей и помогает им обманывать себя, убеждая себя и других, что они жаждут духовно и удовлетворяют эту жажду из чистого источника. Такого рода произведения не помогают движению ввысь, они тормозят, отгесняют назад стремящихся вперед и распространяют вокруг себя заразу.

Периоды, когда искусство не имеет ни одного крупного представителя, когда отсутствует преображенный хлеб, являются *периодами упадка* в духовном мире. Души непрерывно падают из высших секций в низшие, и весь треугольник кажется стоящим неподвижно. Кажется, что он движется вниз и назад. Во время этих периодов немоты и слепоты люди придают особенное и исключительное значение внешним успехам, они заботятся лишь о материальных благах и как великое достижение приветствуют технический прогресс, который служит и может служить только телу. Чисто духовные силы в лучшем случае недооцениваются, а то и вообще остаются незамеченными.

Одиноким алчущих и имеющих способность видеть высмеивают или считают психически ненормальными. А голоса редких душ, которых невозможно удержать под покровом сна, которые испытывают смутную потребность духовной жизни, знания и прогресса, звучат жалобно и безнадежно в грубом материальном хоре. Постепенно духовная ночь спускается все глубже и глубже. Все серее и серее становится вокруг таких испуганных душ, и носители их, измученные и обессиленные сомнениями и страхом, часто предпочитают этому постепенному закату внезапное насильственное падение к черному.

В такие времена искусство ведет унижительное существование, оно используется исключительно для материальных целей. Оно ищет материал для своего содержания в *грубо материальном*, так как более возвышенное ему неизвестно. Оно считает своей единственной целью зеркально отражать предметы, и эти предметы остаются неизменно теми же самими. «Что» в искусстве отпадает *eo ipso*. Остается только вопрос, «как» этот предмет передается художником. Этот вопрос становится «Credo» (Символом веры). Искусство обездушено.

Искусство продолжает идти по пути этого «Как». Оно специализируется, становится понятным только самим художникам, которые начинают жаловаться на равнодушие зрителя к их произведениям. Обычно художнику в такие времена незачем много говорить и его замечают уже при наличии незначительного «иначе». За это «иначе» известная кучка меценатов и знатоков искусства выделяют его (что затем, при случае, приносит большие материальные блага!), поэтому большая масса внешне одаренных ловких людей набрасывается на искусство, которым, по-видимому, так просто овладеть. В каждом «художественном центре» живут тысячи и тысячи таких художников, большинство которых ищут только новой манеры. Они без воодушевления, с холодным сердцем, спящей душой создают миллионы произведений искусства.

«Конкуренция» растет. Дикая погоня за успехом делает искания все более внешними. Маленькие группы, которые случайно пробились из этого хаоса художников и картин, окапываются на завоеванных местах. Оставшаяся публика смотрит, не понимая, теряет интерес к такому искусству и спокойно поворачивается к нему спиной.

Но, несмотря на все ослепление, несмотря на этот хаос и дику погоню, духовный треугольник в действительности медленно, но верно, с непреодолимой силой движется вперед и ввысь.

Незримый Моисей нисходит с горы, видит пляску вокруг золотого тельца. Но с собой он все же несет людям новую мудрость.

Его неслышную для масс речь все-таки прежде всех других слышит художник. Он сначала бессознательно и незаметно для самого себя следует зову. Уже в самом вопросе «Как» скрыто зерно исцеления. Если это «Как» в общем и целом и остается бесплодным, то в самом «иначе», которое мы и сегодня еще называем «индивидуальностью», все же имеется возможность видеть в предмете не одно только исключительно материальное, но также и нечто менее телесное, чем предмет реалистического периода, который пытались воспроизводить как таковой и «таким, как он есть», «без фантазирования»⁴⁵.

Если это «Как» включает и душевные эмоции художника и если оно способно выявлять его более тонкие переживания, то искусство уже на пороге того пути, где безошибочно сможет найти утраченное «Что», которое будет духовным хлебом наступающего теперь духовного пробуждения. Это «Что» уже больше не будет материальным, предметным «Что» миновавшего периода, оно будет *художественным содержанием*, душой искусства, без которой ее тело («Как») никогда не будет жить полной здоровой жизнью, так же, как не может жить отдельный человек или народ.

Это «Что» является содержанием, которое может вместить в себя только искусство; и только искусство способно ясно выразить это содержание средствами, которые только ему, искусству, присущи.

⁴⁵ Здесь часто говорится о материальном и о нематериальном и о промежуточных состояниях, которые называют «более или менее» материальными. *Все ли материя? Все ли дух?* Не может ли различие, которое мы делаем между материей и духом, быть только градациями или только материи, или только духа? Мысль, которую позитивная наука считает продуктом «духовного», есть также материя, но воспринимается она не грубыми, а более тонкими органами. То, к чему не может прикоснуться наша телесная рука, – дух ли это? В этом кратком очерке мы не можем говорить об этом более пространно. Достаточно, если мы не будем проводить слишком четких границ.

III. Поворот к духовному



Духовный треугольник медленно движется вперед и ввысь. В наше время одна из нижних наибольших секций достигает ступени первых лозунгов материалистического «Credo». В религиозном отношении обитатели этой секции носят различные имена. Они называются иудеями, католиками, протестантами и т. д. В действительности же они атеисты, что открыто признают некоторые из наиболее смелых или наиболее ограниченных из них. «Небеса» опустели. «Бог умер». Политически эти обитатели являются приверженцами народного представительства или республиканцами. Боязнь, отвращение и ненависть, которую они вчера чувствовали к этим политическим воззрениям, они сегодня переносят на анархию, которая им неизвестна; им знакомо только ее название, и оно вызывает в них ужас. Экономически эти люди являются социалистами. Они оттачивают меч справедливости, чтобы нанести смертельный удар гидре капитализма и отрубить этому злу голову.

Обитатели большой секции треугольника никогда самостоятельно не решали вопросов; их всегда тащили в повозке человечества жертвующие собою ближние, стоящие духовно выше их. Поэтому им ничего неизвестно о том, что значит тащить повозку, — они наблюдали это всегда с большого расстояния. Поэтому они думают, что тащить ее очень легко. Они верят в безупречные рецепты и в безошибочно действующие средства.

Следующая, более низкая, секция вслепую подтягивается упомянутой выше секцией на эту высоту. Но она все еще крепко держится на старом месте, сопротивляется, опасается попасть в неизвестное, чтобы не оказаться обманутой.

Более высокие секции не только слепо атеистичны в отношении религии, но могут обосновать свое безбожие чужими словами, — например, недостойной ученого фразой Вихрова: «Я вскрыл много трупов и никогда при этом не обнаружил души». Политически они чаще бывают республиканцами; им знакомы различные парламентские обычаи; они читают политические передовицы в газетах. Экономически они являются социалистами различных нюансов и могут подкреплять свои «убеждения» многими цитатами (начиная от «Эммы» Швейцера, к «Железному Закону» Лассалья, до «Капитала» Маркса и еще многих других).

В этих более высоких секциях имеются и другие рубрики, которых не было в только что описанных; это наука и искусство, а также литература и музыка.

В научном отношении эти люди — позитивисты. Они признают только то, что может быть взвешено и измерено. Остальное они считают той же вредной чепухой, какой они вчера считали «доказанные» сегодня теории.

В искусстве — они натуралисты. Они признают и ценят личность, индивидуальность и темперамент художника, но только до известной границы, проведенной другими, и в эту границу поэтому они твердо верят.

Несмотря на, по-видимому, большой порядок и на непогрешимые принципы, в этих высших секциях все же можно найти скрытый *страх*, смятение, шаткость и неуверенность, как это бывает в головах пассажиров большого прочного океанского парохода, когда в открытом

море, при скрывшейся в тумане суше, собираются черные тучи и угрюмый ветер громоздит черные водяные горы. Причиной тому является их образование. Они знают, что почитаемый сегодня ученый, государственный деятель, художник еще вчера был осмеян – как недостойный серьезного взгляда карьерист, мошенник, халтурщик.

И, чем выше в этом духовном треугольнике, тем очевиднее этот страх, эта неуверенность проступает наружу своими острыми углами. Во-первых, встречаются глаза, которые могут самостоятельно видеть, встречаются головы, способные к сопоставлениям. Такие одаренные люди спрашивают себя: раз позавчерашняя мудрость была низвергнута вчерашней, а вчерашняя – сегодняшней, то, может быть, и современная мудрость будет сметена завтрашней. И наиболее смелые из них отвечают: «Все это вполне возможно!».

Во-вторых, находятся глаза, способные видеть то, что «еще не объяснено» современной наукой. Такие люди задают себе вопрос: «Придет ли современная наука на пути, по которому она уже так долго движется, к решению этих загадок? И, если она придет к их решению, можно ли будет положиться на ее ответы?».

В этих секциях находятся и профессиональные ученые, помнящие, как встречались академиями новые факты, ныне твердо установленные и признанные теми же академиями. Тут же находятся искусствоведа, которые пишут глубокомысленные книги, полные признания того искусства, которое вчера еще считалось бессмысленным. Этими книгами они устраняют препятствия, которые искусство давно уже преодолело, и устанавливают новые, которые на этот раз должны будут твердо и на все времена стоять на этом новом месте. Занимаясь этим, они не замечают, что строят преграды не впереди, а позади искусства. Когда они завтра заметят это, то напишут новые книги и быстро переставят свои преграды подальше. Это останется неизменным до тех пор, пока не будет понято, что внешний принцип искусства может быть действительным только для прошлого, но никогда для будущего. Теоретического обоснования этого принципа для дальнейшего пути, лежащего в области нематериального, быть не может. Не может кристаллизаться в материи то, чего еще материально не существует. Дух, ведущий в царство завтрашнего дня, может быть познан только чувством. Путь туда пролагает талант художника. Теория – это светоч, который освещает кристаллизовавшиеся формы вчерашнего и позавчерашнего. (Дальнейшее об этом см. гл. VII, Теория.)

Поднимаясь еще выше, мы столкнемся с еще большим смятением, как в большом городе, прочно возведенном по всем архитектурно-математическим правилам, внезапно потрясенном чудовищной силой. Человечество действительно живет в таком духовном городе, где внезапно проявляются силы, с которыми не считались духовные архитекторы и математики. Тут, как карточный домик, рухнула часть толстой стены; там лежит в развалинах огромная, достигавшая небес, башня, построенная из многих сквозных, как кружево, но «бессмертных» духовных устоев. Старое забытое кладбище сотрясается, открываются древние забытые могилы, и из них поднимаются позабытые духи. Столь искусно смастеренное солнце обнаруживает пятна и темнеет, и где замена для борьбы с мраком?

В этом городе живут также и глухие люди, которых оглушила чуждая мудрость, и которые не слышали как рухнул город; они также не видят, ибо чужая мудрость ослепила их; они говорят: «Наше солнце становится все светлее и мы скоро увидим, как исчезнут последние пятна». Но и у этих людей отверзнутся очи и слух.

А еще выше *никакого страха* уже не существует. Там происходит работа, смело распашивающая заложенные людьми устои. Здесь мы также находим профессиональных ученых, которые снова и снова исследуют материю; они не знают страха ни перед каким вопросом и, в конце концов, ставят под сомнение саму материю, на которой еще вчера все покоилось, и на которую опиралась вся вселенная. Теория электронов (т. е. движущегося электричества), которые должны всецело заменить материю, находит сейчас отважных конструкторов, которые то здесь, то там переступают границы осторожности и погибают при завоевании новой научной

твердыни: так погибают воины при штурме упорной крепости, забывая о себе и принося себя в жертву. Но «нет крепости, которую невозможно было бы взять».

С другой же стороны, множатся или чаще становятся известными *факты*, которые вчерашняя наука приветствовала привычным словом «надувательство». Даже газеты, эти большей частью послушные слуги успеха и плебса, торгующие и встречающие покупателя словами «чего изволите?», вынуждены в некоторых случаях умерять или даже совсем отказываться от иронического тона при сообщениях о «чудесах». Различные ученые, среди которых имеются и материалисты чистейшей воды, посвящают свои силы научному исследованию загадочных фактов, которые невозможно дольше ни отрицать, ни замалчивать⁴⁶.

С другой стороны, множится число людей, которые не возлагают никаких надежд на методы материалистической науки в вопросах, касающихся всего того, что не есть материя, или всего того, что недоступно органам чувств. И, подобно искусству, которое ищет помощи у примитивов, эти люди обращаются к полузабытым временам с их полузабытыми методами, чтобы там найти помощь. Эти методы, однако, еще живы у народов, на которых мы, с высоты наших знаний, привыкли смотреть с жалостью и презрением.

К числу таких народов относятся, напр., индусы, которые время от времени преподносят ученым нашей культуры загадочные факты, факты, на которые или не обращали внимания или от которых, как от назойливых мух, пытались отмахнуться поверхностными словами и объяснениями⁴⁷. Е. П. Блаватская, пожалуй, первая, после долголетнего пребывания в Индии, установила крепкую связь между этими «дикарями» и нашей культурой. Этим было положено начало одного из величайших духовных движений, которое объединяет сегодня большое число людей в «Теософском Обществе». Общество это состоит из лож, которые путем *внутреннего* познания пытаются подойти к проблемам духа. Их методы являются полной противоположностью позитивным методам; в своей исходной точке они взяты из существовавшего уже раньше, но получили теперь новую, сравнительно точную форму⁴⁸.

Теория, составляющая основу этого теософского движения, была дана Блаватской в форме катехизиса, где ученик получает точные ответы теософа на свои вопросы⁴⁹. По словам Блаватской, теософия равнозначуща *вечной истине* (стр. 248). «Новый посланец истины найдет человечество подготовленным Теософским Обществом для своей миссии; он найдет формы выражения, в которые сможет облечь новые истины; организацию, которая в известном отношении ожидает его прибытия, чтобы тогда убрать с его пути материальные препятствия и трудности» (стр. 250). Блаватская считает, что «в двадцать первом веке земля будет раем по сравнению с тем, какова она в настоящее время» — этими словами она заканчивает свою книгу. Во всяком случае, если даже теософы и склонны к созданию теории и несколько преждевременно радуются, что могут получать скорые ответы вместо того, чтобы стоять перед огромным вопросительным знаком, и если даже эта радость легко может настроить наблюда-

⁴⁶ Цельнер, Вагнер, Бутлеров в Петербурге, Крукс в Лондоне и т. д., позднее Ш. Рише, К. Фламарион (парижская «*Matin*» приблизительно 2 года тому назад напечатала высказывания последнего под заголовком «*Je le constate, mais je n'explique pas*»). Наконец, Ц. Ломброзо, основоположник антропологического метода в области преступности, участвует в серьезных сеансах с Евзалией Палладино и признает спиритические феномены. Кроме того, еще некоторые ученые на свою ответственность занимались изучением этого предмета. Постепенно основываются и целые научные объединения и общества, ставящие себе те же цели (напр., *Societe des Etudes Psychiques* в Париже, которое организовало по Франции турне с докладами в совершенно объективной форме для ознакомления публики с достигнутыми результатами).

⁴⁷ Очень часто в подобных случаях пользуются словом «гипнотизм», от которого в его первоначальной форме месмеризма пренебрежительно отворачивались разные академии.

⁴⁸ См., напр., «*Theosophie*» («Духоведение» в русском издании) доктора Штейнера и его статьи о пути знания в «*Lucifer-Gnosis*». В наше время следует отметить, что при написании настоящей книги Кандинский еще не делал различия между антропософски ориентированной духовной наукой Рудольфа Штейнера и идущей с востока теософией Е. П. Блаватской... (Примечание редактора немецкого издания Макса Биля, 18 августа 1962 года).

⁴⁹ Е. П. Блаватская «Ключ к теософии», изд. Макса Альтмана, Лейпциг, 1907 г. Английское издание вышло впервые в Лондоне в 1889 году.

теля несколько скептически, все же остается факт большого *духовного* движения. В духовной атмосфере это движение является сильным фактором и в этой форме оно, как звук избавления, дойдет до многих отчаявшихся сердец, окутанных мраком ночи, оно будет для них рукой, указующей и подающей помощь.

Когда потрясены религия, наука и нравственность (последняя сильной рукой Ницше) и внешние устои угрожают падением, человек обращает свой взор от внешнего *внутрь самого себя*.

Литература, музыка и искусство являются первыми, наиболее восприимчивыми сферами, где этот поворот к духовному становится заметным в реальной форме. Эти сферы немедленно отражают мрачную картину современности, они предугадывают то Великое, которое, как крошечная точка, замечается немногими и для масс не существует.

Они отражают великий мрак, который еще едва проступает. Они сами облачаются во мрак и темноту. С другой же стороны, они отворачиваются от опустошающего душу содержания современной жизни и обращаются к сюжетам и окружению, дающим свободный исход нематериальным устремлениям жаждущей души.

В области *литературы* одним из таких явлений является писатель Метерлинк. Он вводит нас в мир, который называют фантастическим или, вернее, сверхчувственным. Его *Princesse Maleine*, *Sept Princesses*, *Les Aveugles* и т. д. не являются людьми прошедших времен, каких мы встречаем среди стилизованных героев Шекспира. Это просто души, ищущие в тумане, где им угрожает удушье. Над ними нависает невидимая мрачная сила. Духовный мрак, неуверенность неведения и страх перед ними – таков мир его героев. Таким образом Метерлинк является, быть может, одним из первых пророков, одним из первых ясновидцев искусства, возвещающих описанный выше упадок. Омрачение духовной атмосферы, разрушающая и в то же время ведущая рука, отчаяние и страх перед ней, утерянный путь, отсутствие руководителя, отчетливо отражаются в его сочинениях⁵⁰.

Эту атмосферу он создает, пользуясь чисто художественными средствами, причем материальные условия – мрачные замки, лунные ночи, болота, ветер, совы и т. д., – играют преимущественно символическую роль и применяются больше для передачи внутреннего звучания⁵¹.

Главным средством Метерлинка является пользование словом.

Слово есть внутреннее звучание. Это внутреннее звучание частично, а может быть и главным образом, исходит от предмета, для которого слово служит названием. Когда, однако, самого предмета не видишь, а только слышишь его название, то в голове слышащего возникает абстрактное представление, дематериализованный предмет, который тотчас вызывает в «сердце» вибрацию. Так *зеленое, желтое, красное дерево* на лугу есть только материальный случай, случайно материализовавшаяся форма дерева, которую мы чувствуем в себе, когда слышим слово «дерево». Искусное применение слова (в согласии с поэтическим *чувством*), – *внутренне* необходимое повторение его два, три, несколько раз подряд, может привести не только к возрастанию внутреннего звучания, но выявить и другие неизвестные духовные свойства этого слова. В конце концов, при частом повторении слова (любимая детская игра, которая позже забывается) оно утрачивает внешний смысл. Даже ставший абстрактным смысл ука-

⁵⁰ К числу этих ясновидцев упадка принадлежит в первую очередь Альфред Кубин. Непреодолимая сила втягивает нас в зловещую атмосферу суровой пустоты. Эта сила исходит как от рисунков Кубина, так и от его романа «Die andere Seite» (Другая сторона).

⁵¹ Когда в Петербурге под личным руководством Метерлинка ставили некоторые из его драм, то во время одной из репетиций он велел повесить просто кусок холста взамен недостающей башни. Ему было неважно, будет ли изготовлено тщательное подражание – кулиса. Он поступал, как всегда поступают в своих играх дети, величайшие фантасты всех времен, когда они в палке видят коня или в своем воображении создают из клочков бумаги целые полки кавалерии, причем складка в клочке бумаги внезапно делает из кавалериста коня (Kugelgen, «Erinnerungen eines alten Mannes»). Эта черта – пробуждать фантазию зрителя – играет большую роль в современном театре. В этом направлении особенно много работы сделано и многое достигнуто в русском театре. Это нужный переход от материального к духовному в театре будущего.

занного предмета так же забывается и остается лишь *звучание* слова. Это «чистое» звучание мы слышим, может быть, бессознательно – и в созвучии с реальным или позднее ставшим абстрактным предметом. В последнем случае, однако, это чистое звучание выступает на передний план и непосредственно воздействует на душу. Душа приходит в состояние беспредметной вибрации, которая еще более сложна, я бы сказал, более «сверхчувственна», чем душевная вибрация, вызванная колоколом, звенящей струной, упавшей доской и т. д. Здесь открываются большие возможности для литературы будущего. В эмбриональной форме эта мощь слова применяется, например, уже в *Serres Chaudes*. Поэтому у Метерлинка слово, на первый взгляд казалось бы нейтральное, звучит зловеще. Обыкновенное простое слово, например, «волосы», при верно *почувствованном* применении, может вызывать атмосферу безнадежности, отчаяния. И Метерлинк пользуется этим средством. Он показывает путь, где вскоре становится ясным, что гром, молния, луна за мчащимися тучами являются внешними материальными средствами, которые на сцене еще больше, чем в природе, похожи на детское пугало. Действительно внутренние средства не так легко утрачивают свою силу и влияние⁵². И *слово*, которое имеет таким образом два значения, первое – прямое, и второе – внутреннее, является чистым материалом *поэзии* и литературы, материалом, применять который может только это искусство и посредством которого оно говорит душе.

Нечто подобное вносил в *музыку* Р. Вагнер. Его знаменитый лейтмотив также представляет собою стремление характеризовать героя не путем театральных аксессуаров, грима и световых эффектов, а путем точного *мотива*, то-есть чисто *музыкальными средствами*. Этот мотив является чем то вроде музыкально выраженной духовной атмосферы, предшествующей герою, атмосферы, которую он таким образом духовно излучает на расстоянии⁵³.

Наиболее современные музыканты, как, например, *Дебюсси*, передают *духовные* импрессионизма, которые они нередко перенимают от природы и в чисто музыкальной форме претворяют в духовные картины. Именно Дебюсси часто сравнивается с художниками-импрессионистами; о нем утверждают, что он, как и они, пользуется крупными индивидуальными мазками, вдохновляясь в своих произведениях явлениями природы. Правильность этого утверждения является лишь примером того, как в наши дни различные виды искусства учатся друг от друга и как часто их цели бывают похожи. Однако, было бы слишком смело утверждать, что значение Дебюсси исчерпывающим образом представлено в этом определении. Несмотря на точки соприкосновения с импрессионистами, стремление музыканта к внутреннему содержанию настолько сильно, что в его вещах можно сразу же почувствовать его душу со всеми ее мучительными страданиями, волнениями и нервным напряжением современной жизни. А с другой стороны, Дебюсси в «импрессионистских» картинках никогда не применяет чисто материальной ноты, характерной для программной музыки, а ограничивается использованием *внутренней* ценности явления.

Сильное влияние на Дебюсси оказала русская музыка – Мусоргский. Не удивительно, что имеется известное сродство Дебюсси с молодыми русскими композиторами, к числу которых, в первую очередь, следует причислить Скрябина. В звучании их композиций имеется родственная нота. Одна и та же ошибка часто неприятно задевает слушателя. Иногда оба композитора совершенно внезапно вырываются из области «новых уродств» и следуют очарованию более или менее общепринятой «красивости». Часто слушатель чувствует себя по настоящему оскорбленным, когда его, как теннисный мяч, перебрасывают через сетку, разделяющую две партии противников – партию внешней «красивости» и партию внутренне прекрасного. Эта

⁵² Это становится очевидным при сравнении сочинений Метерлинка с сочинениями По. И это опять же является примером прогресса художественных средств от материального к абстрактному.

⁵³ Многие опыты показали, что подобная духовная атмосфера свойственна не только герою, но каждому человеку. Сентиментальные люди не могут, например, оставаться в комнате, где до того находился человек, духовно им отвратительный, даже если они ничего не знали об его пребывании.

внутренняя красота есть красота, которую, отказываясь от привычной красоты, изображают в силу повелительной внутренней необходимости. Человеку, не привыкшему к этому, эта внутренняя красота, *конечно*, кажется уродством, ибо человек вообще склонен к внешнему и не охотно признает внутреннюю необходимость, – особенно в наше время! Этот полный отказ от привычно-красивого есть путь, которым в наши дни идет венский композитор Арнольд Шенберг. Он пока еще в одиночестве и лишь немногие энтузиасты признают его. Он считает, что *все* средства святы, если ведут к цели самопроявления. Этот «делатель рекламы», «обманщик» и «халтурщик» говорит в своем учении о гармонии: «...возможно всякое созвучие, любое прогрессивное движение. Но я уже теперь чувствую, что и здесь имеются известные условия, от которых зависит, применяю ли я тот или иной диссонанс»⁵⁴.

Здесь Шенберг ясно чувствует, что величайшая свобода, являющаяся вольным и необходимым дыханием искусства, не может быть абсолютной. Каждой эпохе дана своя мера этой свободы. И даже наигениальнейшая сила не в состоянии перескочить через границы *этой* свободы. Но *эта* мера во всяком случае должна быть исчерпана и в каждом случае и исчерпывается. Пусть упрямая повозка сопротивляется как хочет! Исчерпать эту свободу стремится и Шенберг и на пути к внутренне необходимому он уже открыл золотые россыпи *новой красоты*. Музыка Шенберга вводит нас в новое царство, где музыкальные переживания являются уже не акустическими, а чисто *психическими*. Здесь начинается «музыка будущего».

После реалистических идеалов в *живопись*, сменяя их, входят импрессионистские стремления. В своей догматической форме и чисто натуралистических целях они завершаются теорией неимпрессионизма, одновременно приближающегося к области абстрактного. Теорией неимпрессионистов – которую они считают универсально признанным методом – является не передача на полотне случайного отрезка жизни, а выявление всей природы во всем ее блеске и великолепии⁵⁵.

К этому же приблизительно времени относятся три явления совершенно другого рода: Россетти и его ученик Берн-Джонс с рядом их последователей, Беклин и пошедший от него Штук с их последователями, и Сегантини, за которым также тянутся недостойные формальные подражатели.

Я остановился именно на этих трех для того, чтобы охарактеризовать искания в нематериальных областях. Россетти обратился к прерафаэлитам и пытался влить новую жизнь в их абстрактные формы. Беклин ушел в область мифов и сказок, но в противоположность Россетти, облакал свои абстрактные образы в сильно развитые материально-телесные формы. Сегантини в этом ряду – внешне наиболее материальный. Он брал совершенно готовые природные формы, которые нередко отрабатывал до последних мелочей (напр., горные цепи, камни, животных и т. д.), и всегда умел, несмотря на видимо материальную форму, создать абстрактные образы. Возможно, благодаря этому он внутренне наименее материальный из них. Эти художники являются искателями внутреннего содержания во внешних формах.

Иным путем, более свойственным *чисто живописным средствам*, подходил к похожей задаче искатель нового закона формы – Сезанн. Он умел из чайной чашки создать одушевленное существо или, вернее сказать, увидеть существо этой чашки. Он поднимает «nature-morte» до той высоты, где внешне-«мертвые» вещи становятся внутренне живыми. Он трактует эти вещи так же, как человека, ибо обладает даром всюду видеть внутреннюю жизнь. Он дает им красочное выражение, которое является *внутренней живописной нотой*, и отливает их в форму, поднимающуюся до абстрактно-звучащих, излучающих гармонию, часто математических формул. Изображается не человек, не яблоко, не дерево. Все это используется Сезанном для создания внутренне живописно звучащей вещи, называемой картиной. Так же

⁵⁴ «Die Musik», X, 2, стр. 104. Выдержки из «Harmonielehre» (Учение о гармонии), издание «Universal Edition».

⁵⁵ См., напр., В. Signac, «De Delacroix au Neo-impressionisme».

называет свои произведения один из величайших новейших французских художников – *Анри Матисс*. Он пишет «картины» и в этих «картинах» стремится передать «божественное»⁵⁶. Чтобы достигнуть этого, он берет в качестве *исходной точки* какой-нибудь предмет (человека или что-либо иное) и пользуется исключительно живописными средствами – краской и формой. Руководимый чисто индивидуальными свойствами, одаренный как француз особенно и прежде всего колористически, Матисс приписывает краске преобладающее значение и наибольший вес. Подобно Дебюсси, он в течение долгого времени не всегда мог освободиться от привычной «красивости»; импрессионизм у него в крови. Так, среди картин Матисса, полных внутренней жизненности и возникающих в силу внутренней необходимости, мы встречаем и другие картины, возникающие в результате внешнего импульса, внешней привлекательности (как часто вспоминается тогда Манэ!), которые обладают главным образом и исключительно внешней жизнью. Здесь специфически французская, утонченная, гурманская, чисто мелодически звучащая красота живописи поднимается на заоблачную прохладную высоту.

Соблазну *такой* красоты никогда не поддается другой великий парижанин, испанец Пабло Пикассо. Всегда одержимый потребностью самовыявления, часто бурно увлекающийся Пикассо бросается от одного внешнего средства к другому. Когда между этими средствами возникает пропасть, Пикассо делает прыжок и, к ужасу неисчислимой толпы своих последователей, – он уже на другой стороне. Они-то думали, что вот уже догнали его, а теперь им снова предстоят тяжкие испытания спуска и подъема. Так возникло последнее «французское» движение кубизма, о котором подробно будет сказано во второй части. Пикассо стремится достичь конструктивности, применяя числовые отношения. В своих последних вещах (1911 г.) он логическим путем приходит к уничтожению материального, причем не путем его растворения, а путем чего-то вроде дробления отдельных частей и конструктивного разбрасывания этих частей по картине. Но при этом он, как ни странно, хочет сохранить видимость материального. Пикассо не останавливается ни перед какими средствами и, когда краски мешают ему в проблеме чисто рисуночной формы, он бросает их за борт и пишет картину коричневым и белым. Эти проблемы являются также его главной силой. Матисс – краска, Пикассо – форма, – два великих указателя на великую цель.

⁵⁶ См. его статью в «Kunst und Kunstler», 1909 г., выпуск VIII.

IV. Пирамида



Итак, постепенно у различных видов искусства зарождается стремление наилучшим образом выразить то, что каждое из них имеет сказать, и притом средствами, всецело ему присущими.

Несмотря на обособленность каждого из них, или же благодаря этой обособленности, они, как таковые, никогда еще не стояли ближе друг к другу, чем в эти последние часы духовного поворота.

Во всем сказанном заложены зародыши стремления к нереалистическому, к абстрактному и к *внутренней природе*. Сознательно или бессознательно художники следуют словам Сократа: «Познай самого себя!». Сознательно или бессознательно они начинают обращаться главным образом к своему материалу; они проверяют его, кладут на духовные весы внутреннюю ценность его элементов, необходимых для создания их искусства.

Из этого стремления, само собой, как естественное следствие, вытекает, что каждый вид искусства *сравнивает* свои элементы с элементами другого. Наиболее плодотворные уроки можно в данном случае извлечь из музыки. Музыка уже в течение нескольких столетий, за немногими исключениями и отклонениями, является тем искусством, которое пользуется своими средствами не для изображения явлений природы, а для выражения душевной жизни музыканта и для создания своеобразной жизни музыкальных тонов.

Художник, не видящий цели даже в художественном подражании явлениям природы, является творцом, который хочет и должен выразить свой *внутренний мир*. Он с завистью видит, как естественно и легко это достигается музыкой, которая в наши дни является наименее материальным из всех искусств. Понятно, что он обращается к ней и пытается найти те же средства в собственном искусстве. Отсюда ведут начало современные искания в области ритма и математической, абстрактной конструкции; отсюда же понятно и то, что теперь так ценится, повторение красочного тона, и того, каким образом цвету придается элемент движения и т. д.

Такое сопоставление средств различнейших видов искусства, это перенимание одного от другого может быть успешным только в том случае, если оно будет не внешним, а принципиальным. Это значит, что одно искусство должно учиться у другого, как пользоваться *своими* средствами; оно должно учиться для того, чтобы затем по тому же *принципу* применять *свои собственные* средства, то-есть применять их в соответствии с принципом, свойственным лишь ему одному. Учась этому, художник не должен забывать, что каждому средству свойственно свое особое применение и что *это* применение должно быть найдено.

В применении формы музыка может достигнуть результатов, которых невозможно добиться в живописи. Но с другой стороны, в отношении некоторых свойств, музыка отстает от живописи. Так, например, музыка имеет в своем распоряжении время, элемент длительности. Зато живопись, не располагая указанным преимуществом, способна в одно мгновение довести до сознания зрителя все содержание произведения, на что музыка, в свою очередь, не способна⁵⁷. Музыка, которая внешне с природой совершенно не связана, незачем заимствовать для своего языка какие бы то ни было внешние формы⁵⁸. Живопись в наше время еще почти всецело зависит от форм, заимствованных у природы. Ее сегодняшняя задача состоит в исследовании и познании своих собственных сил и средств – что давно уже делает музыка – и в стремлении применить эти средства и силы чисто живописным образом для цели своего творчества.

Так углубление в себя отграничивает один вид искусства от другого, но так же сравнение вновь соединяет их во внутреннем стремлении. Так мы видим, что каждое искусство располагает свойственными ему силами, которые не могут быть заменены силами другого. В конечном итоге мы приходим к объединению сил различных видов искусства. Из этого объединения со временем и возникает искусство, которое мы можем уже теперь предчувствовать – подлинное *монументальное* искусство.

И каждый, углубляющийся в скрытые *внутренние* сокровища своего искусства – завидный сотрудник в деле созидания духовной пирамиды, которая *дорастет до небес*.

⁵⁷ Эти различия, как и все на свете, относительны. В известном смысле, музыка может избежать длительности во времени, а живопись – применить ее. Как сказано, все эти утверждения имеют лишь относительную ценность.

⁵⁸ Примером того, к каким жалким результатам приводят попытки пользоваться музыкальными средствами для воспроизведения внешних форм, является узко понятная программная музыка. Такие эксперименты производились еще не так давно. Подражание кваканью лягушек, шумам курятника, точения ножей – вполне уместны на эстраде варьете и, как занимательная шутка, могут вызывать веселый смех. В серьезной музыке подобные излишества служат наглядным примером неудач «представлять природу». Природа говорит на своем языке, который с непреодолимой силой действует на нас. Подражать этому языку нельзя. Музыкальное изображение звуков курятника с целью этим путем создать настроение природы и передать это настроение слушателю показывает очевидную невозможность и ненужность такой задачи. Такое настроение может быть создано любым видом искусства, но не внешним подражанием природе, а только путем художественной передачи *внутренней* ценности этого настроения.

V. Действие цвета



Скольжение нашего взора по покрытой красками палитре приводит к двум главным результатам:

1) осуществляется *чисто физическое* воздействие цвета, когда глаз очарован его красотой и другими его свойствами. Зритель испытывает чувство удовлетворения, радости, подобно гастроному с лакомым куском во рту. Или же глаз испытывает раздражение, какое мы ощущаем от острого блюда. Эти ощущения затем угасают или утихают, как бывает, когда коснешься пальцем куска льда. Во всяком случае все эти ощущения физические и как таковые они непродолжительны. Они также поверхностны и не оставляют после себя никакого длительного впечатления, если душа закрыта. Как при прикосновении ко льду можно испытать только ощущение физического холода, и это ощущение забывается при согревании пальца, так забывается и физическое действие цвета, когда от него отвернешься. Но как физическое ощущение ледяного холода, если оно проникает глубже, вызывает более глубокие чувства и может вызвать целую цепь психических переживаний, так же и поверхностное впечатление от цвета может развиваться в переживание.

Только привычные предметы действуют на средне-впечатлительного человека совершенно поверхностно. Но, если мы видим их впервые, то они сразу производят на нас глубокое впечатление: так переживает мир ребенок, для которого каждый предмет является новым. Он видит свет, который привлекает его, хочет схватить его, обжигает пальцы и начинает бояться огня и уважать его. Затем он узнает, что свет, кроме враждебной стороны, имеет и дружескую, что свет прогоняет темноту, удлиняет день, что он может греть, варить и являться веселым зрелищем. После того, как собран этот опыт, знакомство со светом завершено и познания о нем накоплены в мозгу. *Острый, интенсивный* интерес исчезает, и свойство огня быть зрелищем вступает в борьбу с полным к нему равнодушием. И так, постепенно, мир лишается своих чар. Мы знаем, что деревья дают тень, что лошади могут быстро бегать, а автомобили движутся еще быстрее, что собаки кусаются, что до луны далеко, что человек в зеркале – не настоящий.

И лишь при более высоком развитии человека всегда расширяется круг свойств, несущих в себе различные вещи и сущности. При таком более высоком развитии существа и предметы получают внутреннюю ценность и, в конце концов, начинают *внутренне звучать*. Так же обстоит дело и с цветом. При низкой душевной восприимчивости, он может вызвать лишь поверхностное действие, которое исчезает вскоре после того, как прекратилось раздражение. Но и в этом состоянии это простейшее воздействие может иметь различный характер. Глаз больше и сильнее привлекается светлыми красками, а еще сильнее и больше более светлыми и теплыми тонами: киноварь притягивает и манит нас, как огонь, на который человек всегда готов жадно смотреть. От яркого лимонно-желтого глазу через некоторое время больно, как уху от высокого звука трубы. Глаз становится беспокойным, не выдерживает долго вида этого цвета и ищет углубления и покоя в синем или зеленом. При более высоком развитии это элементарное действие переходит в более глубокое впечатление, сильно действующее на душу.

2) Тогда налицо второй главный результат наблюдения – *психическое* воздействие цвета. В этом случае обнаруживается психическая сила краски, она вызывает душевную вибрацию. Так первоначальная элементарная физическая сила становится путем, на котором цвет доходит до души. Является ли это второе воздействие действительно прямым, как можно было бы предположить из сказанного, или же достигается путем ассоциаций, это остается, возможно, под вопросом. Так как душа в общем крепко связана с телом, то возможно, что душевное сильное переживание путем *ассоциации* вызывает другое, ей соответствующее. Например, красный цвет может вызвать душевную вибрацию, подобную той, какую вызывает огонь, так как красный цвет есть в то же время цвет огня. Теплый красный цвет действует возбуждающим образом; такой цвет может усилиться до болезненной мучительной степени, может быть, также и вследствие его сходства с текущей кровью. Красный цвет в этом случае пробуждает воспоминание о другом физическом факторе, который безусловно болезненным образом действует на душу.

Если бы дело обстояло так, то мы легко могли бы в ассоциациях найти объяснение и другим психическим воздействиям цвета, воздействиям не только на орган зрения, но и на другие органы чувств. Можно было бы, например, предположить, что светло-желтый цвет путем ассоциации с лимоном вызывает впечатление чего-то кислого.

Но подобными объяснениями едва ли можно удовлетвориться. Именно там, где вопрос касается вкуса цвета, можно привести различные примеры, где это объяснение не может быть принято. Один дрезденский врач рассказывает об одном из своих пациентов, которого он характеризует как «духовно необычайно высоко стоящего» человека, что тот неизменно и безошибочно ощущал «синим» вкус одного соуса, т. е. ощущал его как синий цвет⁵⁹.

Можно было бы, пожалуй, принять похожее, но все же иное, объяснение, что как раз у высокоразвитого человека пути к душе настолько прямые и впечатления приходят так быстро, что воздействие, идущее через вкус, тотчас же достигает души и вызывает созвучие соответствующих путей, ведущих из души к другим телесным органам, – в нашем случае к глазу. Это было бы как эхо или отзвук музыкальных инструментов, когда они без прикосновения к ним созвучат с другим инструментом, испытавшим непосредственное прикосновение. Такие сильно чувствительные люди подобны хорошей наигранной скрипке, которая вибрирует *всеми* своими частями и фибрами при каждом касании смычка.

Если принять это объяснение, то зрение, разумеется, должно быть связано не только со вкусом, но и со всеми остальными органами чувств. Так именно и обстоит дело. Некоторые цвета могут производить впечатление чего-то неровного, колючего, в то время как другие могут восприниматься как что-то гладкое, бархатистое, так что их хочется погладить (темный ультрамарин, зеленая окись хрома, краплак). Само различие между холодными и теплыми тонами красок основано на этом восприятии.

Имеются такие краски, кажущиеся мягкими (краплак), и другие, которые всегда кажутся жесткими (зеленый кобальт, зелено-синяя окись), так что свежесжатая из тюбика краска может быть принята за высохшую.

Выражение, что краски «благоухают» – общеизвестно.

Наконец, понятие слышания красок настолько точно, что не найдется, пожалуй, человека, который попытался бы передать впечатление от ярко-желтого цвета на басовых клавишах фортепиано или сравнивал бы краплак со звуками сопрано⁶⁰.

⁵⁹ Доктор медицины Фрейдбергер, «*Spaltung der Persönlichkeit*» (Расщепление личности) «*Lebensinnliche Welt*», 1908, № 2, стр. 64–65. Тут же говорится и о слышании цвета (стр. 65), причем автор отмечает, что сравнительные таблицы не устанавливают наличие общего закона. Ср. Л. Сабанеев в еженедельнике «Музыка», Москва, 1911 г., № 29; в этой статье со всею определенностью указывается, что закон скоро будет найден.

⁶⁰ В этой области уже произведена большая теоретическая, а также и практическая работа. Делаются усилия найти возможности построить и для живописи свой контрапункт, исходя из факта многосторонней схожести физических вибраций

Это объяснение всего путем ассоциации в некоторых, особенно важных для нас, случаях оказывается все же недостаточным. Слышавший о хромотерапии знает, что цветной свет совершенно особым образом влияет на тело человека. Неоднократно делались попытки использовать и применять силу цвета при различных нервных заболеваниях, причем снова замечено было, что красный цвет живительно, возбуждающе действовал на сердце и что, напротив того, синий цвет может привести к временному параличу. Если подобного рода влияние можно наблюдать и на животных и даже на растениях – что практически и происходит, то объяснение путем ассоциации отпадает совершенно. Во всяком случае, эти факты доказывают, что краски таят в себе мало исследованную, но огромную силу, которая может влиять на все тело, на весь физический организм человека.

Но если в данном случае объяснение путем ассоциации представляется нам недостаточным, то мы не можем удовлетвориться им и для объяснения влияния цвета на психику. Вообще цвет является средством, которым можно непосредственно влиять на душу. Цвет – это клавиш; глаз – молоточек; душа – многострунный рояль.

Художник есть рука, которая посредством того или иного клавиша *целесообразно* приводит в *вибрацию* человеческую душу.

Таким образом ясно, что гармония красок может основываться только на принципе целесообразного затрагивания человеческой души.

Эту основу следует назвать *принципом внутренней необходимости*.

воздуха и света. А с другой стороны, производились успешные практические попытки учить мало музыкальных детей какой-нибудь мелодии с помощью красок (пользуясь, напр., *цветком*). В этой области уже ряд лет работает г-жа А. Захарьина-Унковская, разработавшая особый точный метод «списывать музыку с красок природы, писать звуки природы в цветах, *видеть звуки в цветах и музыкально слышать краски*». Этот метод уже ряд лет применяется в школе изобретательницы и признан целесообразным Петербургской Консерваторией. С другой стороны, Скрябин эмпирическим путем составил параллельную таблицу музыкальных и цветных тонов, и эта таблица очень похожа на более физическую таблицу г-жи Унковской. Скрябин убедительно применил свой принцип в «Прометее». (См. таблицу в еженедельнике «Музыка», Москва, 1911 г., № 9.)

VI. Язык форм и красок

*Тот, у кого нет музыки в душе,
Кого не тронут сладкие созвучья,
Способен на грабеж, измену, хитрость;
Темны, как ночь, души его движенья
И чувства все угрюмы, как Эреб:
Не верь такому: – слушай эту песню.*

Шекспир (пер. Т. Щепкиной-Куперник)



Музыкальный тон имеет непосредственный доступ к душе. Он тотчас находит в ней отклик, ибо у человека «музыка в душе».

«Всякому известно, что желтый, оранжевый и красный цвета вызывают и представляют идею радости и изобилия» (Делакруа)⁶¹.

Эти две цитаты указывают на глубокое сродство всех видов искусства вообще и особенно музыки и живописи. На этом, бросающемся в глаза, сродстве непосредственно основывается мысль Гете, что живопись должна получить свой генерал-бас. Это пророческое выражение Гете является предчувствием положения, в котором в наше время находится живопись. Положение это является исходной точкой пути, на котором живопись с помощью своих сил вырастает до искусства в абстрактном смысле и на котором она, в конце концов, достигает чисто-художественной композиции.

Для этой композиции в ее распоряжении имеются два средства:

1. Краска.
2. Форма.

Только форма может существовать самостоятельно, как изображение предмета (реального и нереального) или как чисто абстрактное ограничение пространства плоскости.

Но цвет не может. Цвет не допускает безграничного распространения. Безграничное красное можно только мыслить или духовно созерцать. Когда мы слышим слово «красное», то

⁶¹ Р. Signac, цитиров. выше. См. также интересную статью К. Шеффлера «Notizen über die Farben» (Заметки о цвете) в журнале «Dekorative Kunst», февраль, 1901.

это красное в нашем представлении не имеет границы. Последнюю приходится, когда нужно, насильственно добавлять мысленно. Красный цвет, который мы не видим материально, а представляем себе абстрактно, вызывает, с другой стороны, более или менее точное или неточное внутреннее представление, это представление имеет чисто внутреннее физическое звучание⁶². То, что звучит в слове «красное», не имеет самостоятельно никакого особо выраженного перехода к понятию теплого или холодного. Последнее приходится добавлять мысленно, как и более тонкие нюансы красного тона. По этой причине я называю такое духовное видение неточным. Но оно в то же время и точно, так как остается только внутреннее звучание без случайных, ведущих к деталям, склонностей к теплоте или холоду и т. д. Это внутреннее звучание похоже на звук трубы или инструмента, который мы представляем себе при слове «труба» и пр., причем подробности отсутствуют. Мы мыслим именно этот звук без различий, обуславливаемых звучанием на открытом воздухе, в закрытом помещении, или зависящих от того, одна ли это труба или их несколько, и играет ли на трубе охотник, солдат или виртуоз.

Когда мы хотим, однако, передать *этот красный звук* в материальной форме (как в живописи), то мы должны:

1) выбрать определенный тон из бесконечного ряда различных оттенков красного, то есть, так сказать, *охарактеризовать его субъективно* и 2) отграничить его на плоскости, *отграничить от других цветов*, которые *обязательно* присутствуют, которых ни в коем случае нельзя избежать и благодаря которым (путем отграничения и соседства) изменяется субъективная характеристика (получает объективную оболочку); здесь заметным становится объективный призыв.

Это неизбежное взаимоотношение формы и краски приводит нас к наблюдению воздействия формы на краску. Сама форма, даже если она совершенно абстрактна и подобна геометрической, имеет свое внутреннее звучание, является духовным существом с качествами, которые идентичны с этой формой. Подобным существом является треугольник (без дальнейшего уточнения – является ли он остроконечным, плоским, равносторонним): он есть подобное существо с присущим лишь ему одному духовным ароматом. В связи с другими формами этот аромат дифференцируется, приобретает призывные нюансы, но по существу остается неизменным, как аромат розы, который никак нельзя принять за аромат фиалки. Так же обстоит дело и с квадратом, кругом и всеми возможными другими формами⁶³. Итак, это такой же случай, как описанный выше случай с красным цветом; субъективная субстанция в объективной оболочке.

Здесь становится ясным взаимоотношение формы и краски. Треугольник, закрашенный желтым, круг – синим, квадрат – зеленым, снова треугольник, но зеленый, желтый круг, синий квадрат и т. д. Все это совершенно различные и совершенно различно действующие существа.

При этом легко заметить, что одна форма подчеркивает значение какого-нибудь цвета, другая же форма притушает его. Во всяком случае, резкая краска в остроконечной форме усиливается в своих свойствах (напр., желтый цвет в треугольнике). Цвета, склонные к углублению, усиливают свое воздействие при круглых формах (напр., синий цвет в круге).

С другой стороны, разумеется, ясно, что несоответствие между формой и цветом не должно рассматриваться как что-то «негармоничное», напротив того, это несоответствие открывает новую возможность, а также и гармонию.

Так как количество красок и форм бесконечно, то бесконечно и число комбинаций и в то же время действия. Этот материал неистощим.

⁶² Очень похоже на то, к чему мы приходим в примере с *деревом*, приводимом дальше, с той разницей, однако, что там материальный элемент представления занимает большее место.

⁶³ Значительную роль при этом играет и направление, в котором, к примеру, находится треугольник, а именно – движение. Это чрезвычайно важно для живописи.

Во всяком случае форма в более узком смысле есть не что иное, как отграничение одной плоскости от другой. Такова ее внешняя характеристика. А так как во всем внешнем обязательно скрыто и *внутреннее* (обнаруживающееся сильнее или слабее), то каждая форма имеет внутреннее содержание⁶⁴. *Итак, форма есть выражение внутреннего содержания*. Такова ее внутренняя характеристика. Здесь следует вспомнить недавно приведенный пример с фортепиано, пример, где вместо «цвета» мы ставим «форму»; художник – это рука, которая путем того или иного клавиша (= формы) должным образом приводит человеческую душу в состояние вибрации. *Ясно, что гармония форм должна основываться только на принципе целесообразного прикосновения к человеческой душе*.

Мы назвали здесь этот принцип *принципом внутренней необходимости*.

Указанные две стороны формы являются в то же время двумя ее целями. Поэтому внешнее отграничение исчерпывающе целесообразно только тогда, когда оно наиболее выразительно выявляет внутреннее содержание формы⁶⁵. Внешняя сторона, т. е. отграничение, для которого форма в данном случае является средством, может быть очень различной.

Но, несмотря на все разнообразие, которое может принимать форма, она все же никогда не может переступить через две внешние границы, а именно: 1) или форма как *отграничение* имеет целью путем этого отграничения выделить материальный предмет из плоскости, т. е. нанести этот материальный предмет на плоскость, или же 2) *форма остается абстрактной*, т. е. она не обозначает никакого реального предмета, а является совершенно абстрактным существом. Подобными, чисто абстрактными существами – которые, как таковые, имеют свою жизнь, свое влияние и свое действие – являются квадрат, круг, треугольник, ромб, трапеция и бесчисленные другие формы, которые становятся все более сложными и не имеют математических обозначений. Все эти формы являются равноправными гражданами в царстве абстрактного.

Между этими двумя границами имеется бесчисленное количество форм, в которых налицо оба элемента и где перевешивает или материальное, или абстрактное.

В настоящее время эти формы являются сокровищем, из которого художник заимствует отдельные элементы своих произведений.

В наши дни художник не может обойтись одними чисто абстрактными формами. Для него эти формы слишком неточны. Ограничиться только неточным значит лишить себя многих возможностей, значит исключить чисто человеческое и сделать бедными свои средства выражения.

С другой стороны, в искусстве нет и совершенно материальных форм. Невозможно точно передать материальную форму: художник поневоле *подчиняется своему глазу, своей руке*, которые в данном случае более художественны, чем его душа, не желающая выйти за пределы фотографических целей. Сознательный художник, однако, не может удовольствоваться протоколированием физического предмета; он непременно будет стремиться придать передаваемому предмету выражение – то, что раньше считалось идеализацией, позже называлось стилизацией, а завтра будет называться как-нибудь иначе⁶⁶.

⁶⁴ Если форма оставляет нас равнодушными и, как это называется, «ничего не говорит», то этого не следует понимать буквально. Не существует формы, как и нет вообще ничего на свете, что бы ничего не выражало. Но значение это часто не доходит до нашей души – и именно тогда, когда связанное само по себе безразлично или, точнее говоря, применено не там, где следует.

⁶⁵ Обозначение «выразительно» следует понимать правильным образом: иной раз форма выразительна тогда, когда она приглушена. Форма иной раз выявляет нужное наиболее выразительно именно тогда, когда не доходит до последней грани, а является только намеком, всего лишь указывая путь к внешнему выражению.

⁶⁶ В основе «идеализации» лежало стремление сделать органическую форму более красивой, сделать ее идеальной, причем легко возникла схематизация и притуплялось индивидуальное внутреннее звучание. «Стилизация», выросшая главным образом на импрессионистской почве, не ставила своей главной целью «сделать более красивой» органическую форму, а стремилась путем упущения побочных деталей придать ей большую характерность. Поэтому возникавшее в этом случае звучание

Эта невозможность и бесполезность (в искусстве) беспечно копировать предмет, это стремление извлечь из предмета выразительное, являются исходными пунктами, от которых начинается дальнейший путь художника – «от литературной» окраски предмета к чисто художественным (или живописным) целям. Этот путь ведет к элементу композиции.

Чисто художественная композиция ставит перед собой две задачи по отношению к форме:

1. Композицию всей картины.

2. Создание отдельных форм, стоящих в различных комбинациях друг к другу, но которые подчиняются композиции целого. Так несколько предметов (реальных, а при случае и абстрактных) в картине подчиняются *одной* большой форме и изменяются так, чтобы они подошли к этой форме, образовали эту форму. Здесь отдельная форма может оставаться индивидуально мало звучащей, она в первую очередь служит для образования большой композиционной формы и должна рассматриваться, главным образом, как элемент последней⁶⁷. Эта отдельная форма построена именно так, а не иначе: не потому, что *ее* собственное внутреннее звучание, независимо от большой композиции, непременно этого требует, а главным образом, потому, что она предназначена служить строительным материалом для этой большой композиции.

Проследим здесь первую задачу – композицию всей картины, как ее конечную цель⁶⁸.

В искусстве таким образом постепенно все больше выступает на передний план элемент абстрактного, который еще вчера робко и еле заметно скрывался за чисто материалистическими стремлениями. Это возрастание и, наконец, преобладание абстрактного естественно. Это естественно, так как чем больше органическая форма оттесняется назад, тем больше само собою выступает на передний план и выигрывает в звучании абстрактное.

Остающееся органическое имеет, однако, как мы сказали, свое собственное внутреннее звучание, которое или тождественно с внутренним звучанием второй составной части той же самой формы (абстрактного в ней), – это простая комбинация обоих элементов, или же может быть другой природы, – это сложная и, возможно, необходимая дисгармоничная комбинация. Но, во всяком случае, в избранной форме органическое продолжает звучать, даже если это органическое совсем оттеснено на задний план. Поэтому большое значение имеет выбор реального предмета. В двузвучии (духовном аккорде) обеих составных частей формы органическое может или поддерживать абстрактное (путем созвучия или отзвука) или мешать ему. Предмет может иметь лишь случайное звучание, которое, будучи заменено другим, не изменяет *существенно* основного звучания.

Ромбовидная композиция строится, например, из нескольких человеческих фигур. Мы проверяем ее своим чувством и задаем себе вопрос: безусловно ли необходимы для компози-

носило совершенно индивидуальный характер, но с перевесом в сторону внешней выразительности. Будущая трактовка и видоизменение органической формы будет иметь целью выявление внутреннего звучания. В этом случае органическая форма не является больше прямым объектом, а есть элемент божественного языка, который пользуется человеческим, ибо направляется человеком к человеку.

⁶⁷ Разумеется, большая композиция может состоять из меньших законченных в себе композиций, которые могут быть друг другу даже внешне враждебны, но, тем не менее, служить большой композиции (и в этом случае как раз своей взаимной враждебностью). Эти меньшие композиции состоят из отдельных форм (также и различной внутренней окраски).

⁶⁸ Яркий пример этого – «Купальщицы» Сезанна – композиция в форме треугольника. (Мистический треугольник!). Такое построение в геометрической форме является старым принципом, который в последнее время был оставлен, так как выродился в жесткие академические формулы, которые не имели больше никакого внутреннего смысла, не имели больше души. Применение Сезанном этого принципа придало последнему новую душу, причем особенно сильно подчеркнута была чисто живописно-композиционная сторона. В этом важном случае треугольник является не вспомогательным средством для гармонизации группы, а ярко выраженной художественной целью. Здесь геометрическая форма является одновременно композиционным средством живописи: центр тяжести находится в чисто художественном стремлении с сильным призывом абстрактного. Поэтому Сезанн с полным правом изменяет человеческие пропорции: не только вся фигура должна стремиться к вершине треугольника, но и отдельные части тела все сильнее стремятся снизу вверх, гонимые в высоту как бы внутренней бурей. Они становятся все более легкими и явно вытягиваются.

ции человеческие фигуры или же мы могли бы заменить их другими органическими формами, причем так, чтобы основное *внутреннее* звучание композиции не страдало от этого?

И если это так, то в этом случае мы имеем звучание предмета, когда не только оно не способствует звучанию абстрактного, но прямо вредит ему: безразличное звучание предмета ослабляет звучание абстрактного. Это действительно так не только логически, но и художественно. Значит в данном случае следовало бы или найти другой предмет, который больше соответствовал бы внутреннему звучанию абстрактного (соответствовал бы как созвучие или отзвук); или же вся форма должна вообще оставаться чисто абстрактной. Здесь мы снова можем вспомнить пример с фортепиано. На место «цвета» и «формы» следует поставить «предмет». Всякий предмет – безразлично, был бы он создан непосредственно «природой» или возник с помощью человеческой руки – является существом с собственной жизнью и неизбежно вытекающим отсюда воздействием. Человек непрерывно подвержен этому психическому воздействию. Многие результаты его останутся в «подсознании» (но они от этого не теряют своих творческих сил и остаются живыми). Многие поднимаются на поверхность сознания. От многих человек может освободиться, закрыв свою душу их воздействию. «Природа», т. е. постоянно меняющееся внешнее окружение человека, непрерывно приводит струны фортепиано (душа) в состояние вибрации, пользуясь клавишами (предметами) Эти воздействия, часто кажушиеся нам хаотическими, состоят из *трех элементов: воздействия цвета предмета, его формы и независимого от цвета и формы воздействия самого предмета.*

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.