



ВАСИЛИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ

КАНДИНСКИЙ

ТОЧКА И ЛИНИЯ НА ПЛОСКОСТИ

О ДУХОВНОМ В ИСКУССТВЕ

*Книги, изменившие мир.
Писатели, объединившие
поколения.*

Э К С К Л Ю З И В Н А Я К Л А С С И К А

Эксклюзив: Русская классика

Василий Кандинский

**Точка и линия на плоскости.
О духовном в искусстве**

«АСТ»

1926

УДК 75/76(47)

ББК 85.143(2)

Кандинский В. В.

Точка и линия на плоскости. О духовном в искусстве /
В. В. Кандинский — «АСТ», 1926 — (Эксклюзив: Русская
классика)

ISBN 978-5-17-107273-5

«Чем свободнее абстрактный элемент формы, тем чище и притом примитивнее его звучание» — эти слова Кандинского вполне могли бы стать девизом всего творчества великого мастера русского авангарда и прекрасным эпиграфом для его сборника, в который вошли работы «О духовном в искусстве», «Текст художника. Ступени», «Точка и линия на плоскости». В этих работах художник, демонстрируя незаурядный искусствоведческий талант, размышляет о причинах своего отказа от фигуративной живописи, о принципах, законах абстрактного искусства и его понимания, о психологизме беспредметности и многих других вопросах, и в наши дни не утративших актуальности для всех, кто интересуется изобразительным искусством.

УДК 75/76(47)

ББК 85.143(2)

ISBN 978-5-17-107273-5

© Кандинский В. В., 1926

© АСТ, 1926

Содержание

О духовном в искусстве	6
Предисловие к первому изданию	6
Предисловие ко второму изданию	7
I. Введение	8
II. Движение	12
III. Поворот к духовному	16
IV. Пирамида	24
V. Движение цвета	27
VI. Язык форм и красок	30
Конец ознакомительного фрагмента.	47

Василий Васильевич Кандинский

Точка и линия на плоскости.

О духовном в искусстве

Серия «Эксклюзив: Русская классика»

Серийное оформление и компьютерный дизайн *Е. Фerez*

Перевод с немецкого *Е. Козиной*

О духовном в искусстве

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».

Мюнхен, апрель 1912 года

Кандинский

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.

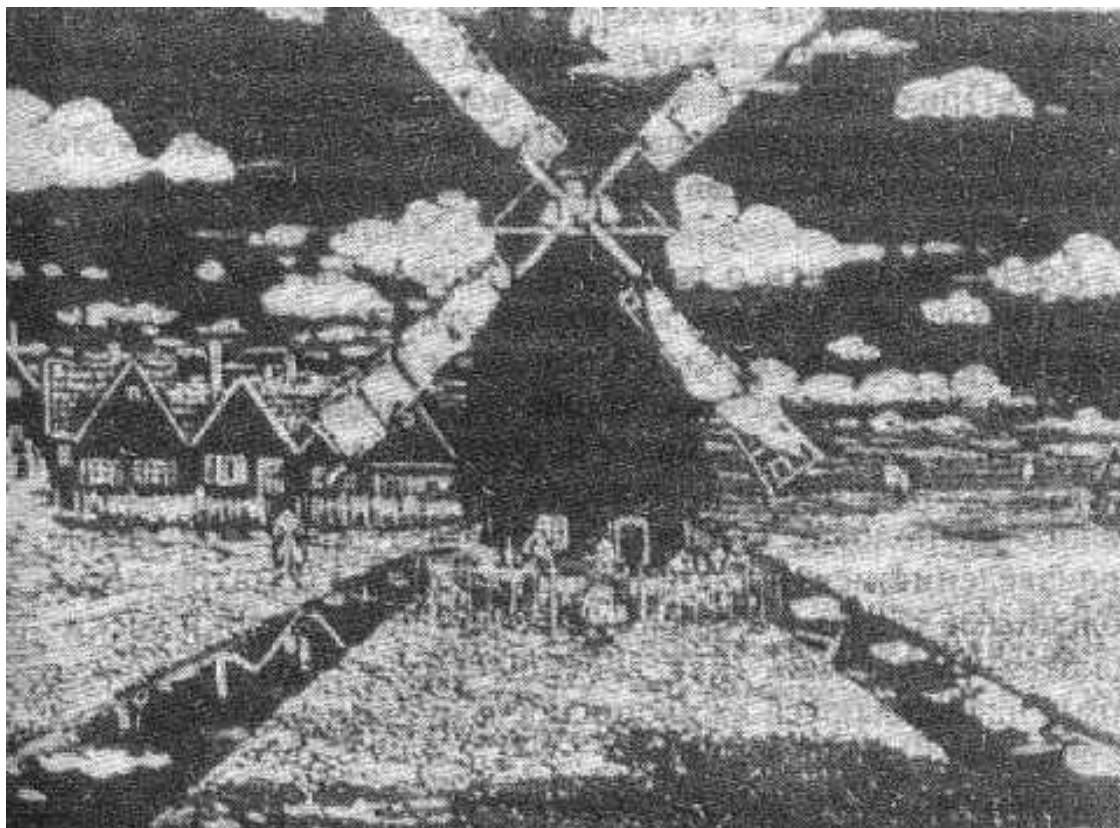
Но, несмотря на всю значимость, эта важная внутренняя точка соприкосновения является все же только точкой. Наша душа, лишь недавно пробудившаяся от долгого периода материализма, таит в себе зародыш отчаяния – следствие неверия, бессмысленности и бесцельности. Еще не совсем миновал кошмар материалистических 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)¹. 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.

¹ 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?



Ветряная мельница. 1904

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

ковщина, ревность, интриги являются последствиями этого бесцельного материалистического искусства².

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

Понимание вырачивает 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 твоего 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 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.

² 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).

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»³ будет следующая часть, то есть 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 Бетховен⁴.

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?⁵

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 честуют 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 сновится 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, сбрасывающему 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 удовлетво-

³ Эти «сегодня» и «завтра» внутренне соответствуют библейским «дням» творения.

⁴ 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 езде это «е»! Этому бесталанному парню ничего не приходит в голову!» («Бетховен» Августа Геллериха, см. стр. 1 в серии «Музыка», издававшейся Р. Штраусом).

⁵ Не являются ли некоторые памятники печальным ответом на этот вопрос?

ряют эту жажду из чистого источника. Такого рода произведения не помогают движению ввысь, они тормозят, оттесняют 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 приветствует 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, невидимому, 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 дикую 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»⁶.



Сечение стрелой. 1923

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.

⁶ 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 так же 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.

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.

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 вчераш-

няя – 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 путь, 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 искусствоведы, которые пишут глубоко мысленные 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 кристаллизироваться 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 расшатывающая 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, находят 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 чистой воды, посвящают свои силы научному исследованию загадочных фактов, которые невозможно долгие ни отрицать, ни замалчивать⁷.

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, например, 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 объяснениями⁸. 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 форму⁹.

Теория, составляющая основу этого теософского движения, была дана Блаватской в форме катехизиса, где ученик получает точные ответы теософа на свои вопросы¹⁰. 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 наблюдателя 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*.

⁷ Цельнер, Вагнер, Бутлеров в Петербурге, Крукс в Лондоне и т. д., позднее Ш. Рише, К. Фламарион (парижская «*Matin*» приблизительно два 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 (например, *Societe des Etudes Psychiques* в Париже, которое организовало по Франции турне с докладами в совершенно объективной форме для ознакомления публики с достигнутыми результатами).

⁸ Очень часто в подобных случаях пользуются словом гипнотизм, от которого в его первоначальной форме месмеризма пренебрежительно отворачивались разные академии.

⁹ См., например, «*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 Билля, 18 августа 1962 года).

¹⁰ Блаватская Е. П. «Ключ к теософии» изд. Макса Альтмана, Лейпциг, 1907. – Английское издание вышло впервые в Лондоне в 1889 году.



Страшный суд. 1910

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 *Prihcesse 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, возмущающих 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 сочинениях¹¹.

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 звучания¹².

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*) – *внутреннее* 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 указанного предмета также 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 *процувствованном* применении может вызвать 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 влияние¹³. И *слово*, которое имеет таким

¹¹ 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»).

¹² 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.

¹³ Это становится очевидным при сравнении сочинений Метерлинка с сочинениями По. И это опять же является призером

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 расстоянии¹⁴.

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 внутренняя красота есть красота, которую, отказываясь от привычной красивости, 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»¹⁵.

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 исчерпы-

прогресса художественных средств от материального к абстрактному.

¹⁴ Многие опыты показали, что подобная духовная атмосфера свойственна не только герою, но каждому человеку. Сensitive люди не могут, например, оставаться в комнате, где до того находился человек, духовно им отвратительный, даже если они ничего не знали об его пребывании.

¹⁵ «Die Musik», X, 2, стр. 104. Выдержки из «Harmonielehre» («Учение о гармонии»), издание «Universal Edition».

вается. 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 неоимпрессионизма, одновременно приближающегося к области абстрактного. Теорией неоимпрессионистов – которую они считают универсально признанным методом – является не передача на полотне случайного отрезка жизни, а выявление всей природы во всем ее блеске и великолепии¹⁶.

К этому же приблизительно времени относятся три явления совершенно другого рода: Россети 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 (например, 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 называет свои произведения один из величайших новейших французских художников – *Анри Матисс*. Он пишет «картины» и в этих «картинах» стремится передать «божественное»¹⁷. 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.

¹⁶ См., например, Signac B., «De Delacroix au Neo-impressionisme».

¹⁷ См. его статью в «Kunst und Kunstler», 1909, выпуск VIII.

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.

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 способна¹⁸. Музыка, которая внешне с природой совершенно не связана, незачем заимствовать для своего языка какие бы то ни было внешние формы¹⁹. Живопись в наше время еще

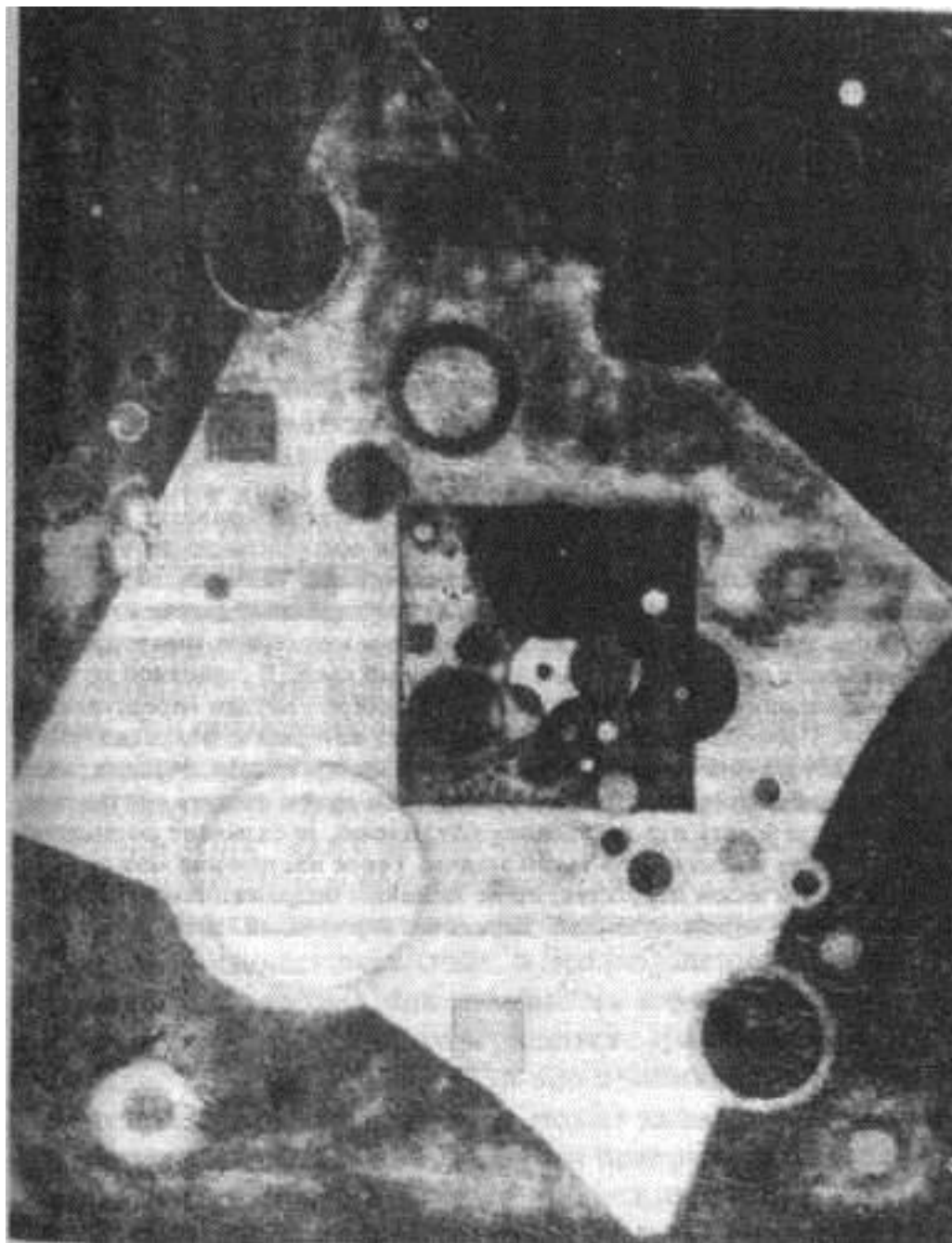
¹⁸ Эти различия, как и все на свете, относительны. В известном смысле, музыка может избежать длительности во времени, а живопись применить ее. Как сказано, все эти утверждения имеют лишь относительную ценность.

¹⁹ 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

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.

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.



В розовом ключе. 1926

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

V. Движение 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 обра-

зом; такой цвет может усиливаться 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, то есть ощущал его как синий цвет²⁰.

Можно было бы, пожалуй, принять похожее, но все же иное, объяснение, что как раз у высокоразвитого человека пути к душе настолько прямы 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, крапак). Само различие между холодными и теплыми тонами красок основано на этом восприятии.

Имеются такие краски, кажущиеся мягкими (крапак) и другие, которые всегда кажутся жесткими (зеленый кобальт, зелено-синяя окись), так что свежее выжатая 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 крапак со звуками сопрано²¹.

Это объяснение всего путем ассоциации в некоторых, особенно важных для нас случаях оказывается все же недостаточным. Слышавший о хромотерапии знает, что цветной свет совершенно особенным образом влияет на тело человека. Неоднократно делались попытки использовать и применять силу цвета при различных нервных заболеваниях, причем снова замечено

²⁰ Доктор медицины Фрейденоберг, «Spaltung der Persönlichkeit» («Расщепление личности») Uebersinnliche Welt, 1908, j 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, j 29; в этой статье со всею определенностью указывается, что закон скоро будет найден.

²¹ 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 воздуха и света. А с другой стороны, производились успешные практические попытки учить мало музыкальных детей какой-нибудь мелодии с помощью красок (пользуясь, например, цветком). В этой области уже ряд лет работает г-жа А. Захарына-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).

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*.

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)²².

Эти две цитаты указывают на глубокое сродство всех видов искусства вообще и особенно музыки и живописи. На этом, бросающимся 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 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 звучание²³. 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.

²² Signac P., цитиров. выше. См. также интересную статью К. Шеффлера «Notizen über die Farben» («Заметки о цвете») в журнале «Dekorative Kunst», февраль, 1901.

²³ 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.

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 формами²⁴. 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 притупляет его. Во всяком случае, резкая краска в остроконечной форме усиливается в своих свойствах (например, желтый цвет в треугольнике). Цвета, склонные к углублению, усиливают свое воздействие при круглых формах (например, 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.

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 содержание²⁵. *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 вырази-

²⁴ Значительную роль при этом играет и направление, в котором, к примеру, находится треугольник, а именно – движение. Это чрезвычайно важно для живописи.

²⁵ 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.

тельно выявляет внутреннее содержание формы²⁶. Внешняя сторона, то есть 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, то есть нанести этот материальный предмет на плоскость, или же

2) *форма остается абстрактной*, то есть 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 иначе.

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 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.

²⁶ 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 указуя путь к внешнему выражению.



В черном круге. 1923

Эта невозможность и бесполезность (в искусстве) бесцельно 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 целого²⁷. 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 последней. Эта отдельная

²⁷ 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).

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 цель²⁸.

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 композиции 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», то есть постоянно меняющееся внешнее окружение человека, непрерывно приводит струны фортепиано (душа) в состояние вибрации, пользуясь клавишами (предметами). Эти воздействия, часто кажущиеся нам хаотическими, состоят из *трех элементов: воздействия цвета предмета, его формы и независимого от цвета и формы воздействия самого предмета.*

²⁸ 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.

Но вот на место природы становится художник, который располагает теми же тремя элементами. Без дальнейшего мы приходим к заключению, что и здесь решающее значение имеет *целесообразность*. Таким образом ясно, что выбор предмета – *дополнительно звучащий элемент в гармонии форм* – *должен основываться только на принципе целесообразного прикосновения к человеческой душе*. Таким образом и выбор предмета исходит из принципа *внутренней необходимости*.

Чем свободнее абстрактный элемент формы, тем чище и притом примитивнее его звучание. Итак, в композиции, где телесное более или менее излишне, можно также более или менее пренебречь этим телесным и заменить его чисто абстрактным или полностью переведенными в абстрактное телесными формами. В каждом случае такого перевода или такого внесения в композицию чисто абстрактной формы единственным судьей, руководителем и мерилom должно быть чувство.

И, разумеется, чем больше художник пользуется этими абстрагированными или абстрактными формами, тем свободнее он будет чувствовать себя в их царстве и тем глубже он будет входить в эту область. Также и зритель, которого ведет художник, приобретает все большее знание абстрактного языка и, в конце концов, овладевает им.

Тут мы стоим перед вопросом: не следует ли нам вообще отказаться от предметного, рассеять по ветру запасы его, лежащие в кладовых, и выявлять только чисто абстрактное? Таков встающий перед нами вопрос, который путем обсуждения совместного звучания обоих элементов формы (предметной и абстрактной), сразу же наталкивает нас на ответ. Как каждое произнесенное слово (дерево, небо, человек) пробуждает внутреннюю вибрацию, так и каждый образно изображенный предмет. Лишить себя этой возможности вызывать вибрацию означало бы уменьшить арсенал наших средств выражения. Во всяком случае сегодня это так. Но указанный вопрос, кроме этого сегодняшнего ответа, получает и другой ответ, который в искусстве остается вечным на все вопросы, начинающиеся с «должен ли я?». В искусстве нет этого «должен», – оно навеки свободно. От этого «должен» искусство бежит, как день от ночи. При рассмотрении второй композиционной задачи: создания *отдельных* составных форм, предназначенных для постройки всей композиции, следует еще отметить, что та же форма при одинаковых условиях звучит всегда одинаково. Но только условия всегда различны, а из этого вытекают два следствия:

- 1) идеальное звучание изменяется от сопоставления с другими формами;
- 2) оно изменяется также в том же самом окружении (поскольку возможно удержать его), если сдвинуть эту форму с ее направления²⁹.

Из этих следствий само собою вытекает еще одно. Нет ничего абсолютного. А именно, композиция формы, основываясь на этой относительности, зависит 1) от изменчивости при подборе форм и 2) от изменчивости каждой отдельной формы, вплоть до малейшей детали. Каждая форма чувствительна, как облачко дыма: незаметнейший, незначительнейший сдвиг каждой из его частей *существенно* изменяет его. И это доходит до того, что может быть легче достичь того же звучания, применяя различные формы, чем снова выразить его, повторяя ту же самую форму. Действительно точно повторить звучание невозможно. До тех пор пока мы особенно восприимчивы к композиции в целом, этот факт более важен теоретически. Но когда человек, применяя более абстрактные и совершенно абстрактные формы (которые не будут получать интерпретации со стороны телесного), разовьет свою восприимчивость, и она станет более тонкой и сильной, – то этот факт будет приобретать все большее практическое значение. Так, трудности искусства с одной стороны будут возрастать, но одновременно с этим будет количественно и качественно возрастать и богатство форм и средства выразительности. При

²⁹ Это называется движением: например, треугольник, просто направленный вверх, звучит спокойнее, неподвижнее, устойчивее, чем если тот же треугольник поставлен косо на плоскости.

этом сам собою отпадет и вопрос намеренно «неправильного изображения»; он будет заменен другим, гораздо более художественным: насколько завуалировано или обнажено внутреннее звучание формы. Это изменение во взглядах опять же приведет к дальнейшему и еще большему обогащению средств выражения, так как завуалирование обладает огромной силой в искусстве. Комбинированное завуалированного и обнаженного даст новые возможности лейт-мотивам композиции форм.

Без такого развития в этой области композиция форм оставалась бы невозможной. Подобная работа над композицией всегда будет казаться беспочвенным произволом каждому, до кого не доходит внутреннее звучание формы (телесной и особенно абстрактной). Именно такое, по-видимому, непоследовательное смещение отдельных форм на плоскости картины представляется в данном случае бессодержательной игрой с формами. Здесь мы находим тот же масштаб и тот же принцип, который мы уже повсюду устанавливали, как единственный чисто художественный, свободный от всего несущественного: это – *принцип внутренней необходимости*.

Если, например, черты лица или различные части тела из художественных соображений смещены или неверно изображены, то мы имеем здесь, кроме чисто живописного, также и анатомический вопрос: этот вопрос мешает художественному замыслу и навязывает ему расчет второстепенного значения. В нашем случае, однако, все второстепенное само собой отпадает и остается лишь существенное – художественная цель. Как раз эта, по-видимому, произвольная, но на самом деле строго определяемая возможность сдвигать формы является одним из источников бесконечного ряда чисто художественных творений.

Перечислим элементы, дающие возможность для создания чисто рисуночного «контрапункта» и которые приведут к этому контрапункту. Таковыми являются: гибкость отдельной формы, ее, так сказать, внутренне-органическое изменение, ее направление в картине (движение); перевес телесного или абстрактного в этой отдельной форме, с одной стороны, а с другой стороны, размещение форм, образующих большие формы, в группы форм; подбор отдельных форм в группировки форм, которые создают большую форму всей картины; далее, принципы созвучия или отзвука всех упомянутых частей, то есть встреча отдельных форм; торможение одной формы другою формой; также сдвиги, соединение и разрывы отдельных форм; одинаковая трактовка группировок форм; комбинирование завуалированного с обнаженным; комбинирование на одной плоскости ритмического и аритмического момента; комбинирование абстрактных форм, как чисто геометрических (простых, сложных), так и геометрически неопределимых; комбинирование отграничений одной формы от другой (отграничений более сильных, менее сильных) и т. д. Это и есть элементы, дающие возможность образовать чисто-рисуночный контрапункт, и они приведут к этому контрапункту. И это становится контрапунктом искусства черно-белого до тех пор, пока исключена краска.

И цвет, который сам является материалом для контрапункта, который сам таит в себе безграничные возможности, приведет, в соединении с рисунком, к великому контрапункту живописи, который ей даст возможность прийти к композиции; и тогда живопись, как поистине чистое искусство, будет служить божественному. И на эту головокружительную высоту ее возведет все тот же непогрешимый руководитель – *принцип внутренней необходимости!*

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 служитель 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).

Достаточно лишь духовным взором проникнуть в эти первые два элемента, и нам откроется третий элемент. Тогда станет ясно, что колонна из индийского храма со своей «грубой» резьбой живет столь же полной жизнью души, как чрезвычайно «современное» живое произведение.

Много говорилось, и еще и теперь говорится об элементе индивидуальности в искусстве; то здесь, то там слышатся, и все чаще будут слышаться слова о грядущем стиле. Хотя эти вопросы и имеют большое значение, они постепенно утрачивают свою остроту и значение при рассмотрении на протяжении столетий, а позже тысячелетий; они, в конце концов, становятся безразличными и умирают.

Вечно живым остается только третий элемент, элемент чисто и вечно художественного. Он не теряет с течением времени своей силы; его сила постепенно возрастает. Египетская пластика сегодня волнует нас несомненно сильнее, чем могла волновать своих современников; она слишком сильно была с ними связана печатью времени и личности, и в силу этого ее воздействие было тогда приглушенным. Теперь мы слышим в ней неприкрытое звучание вечно-сти – искусства. С другой стороны, чем больше «сегодняшнее» произведение искусства имеет от первых двух элементов, тем легче, разумеется, оно найдет доступ к душе современника. И далее, чем больше наличие третьего элемента в современном произведении искусства, тем сильнее он заглушает первые два и этим самым делает трудным доступ к душе современников. Поэтому иной раз должны миновать столетия, прежде чем звучание третьего элемента достигнет души человека.

Таким образом перевес этого третьего элемента в художественном произведении является признаком его величия и величия художника.

Эти три мистические необходимости являются тремя неперенными элементами художественного произведения; они тесно связаны между собою, то есть взаимно проникают друг друга, что во все времена является выражением целостности произведения. Тем не менее первые два элемента имеют в себе свойства времени и пространства, что для чисто и вечно художественного, которое стоит вне времени и пространства, образует что-то вроде непроницаемой оболочки. Процесс развития искусства состоит, до некоторой степени, в выделении чисто и вечно художественного от элементов личности и стиля времени. Таким образом, эти два элемента являются не только участвующими, но и тормозящими силами.

Стиль личности и времени образует в каждой эпохе многие точные формы, которые, несмотря на, по-видимому, большие различия, настолько сильно органически сродни между собою, что их можно считать *одной формой*, ее внутреннее звучание является в конечном итоге одним *главным звучанием*.

Эти два элемента имеют субъективный характер. Вся эпоха хочет отразить *себя*, художественно выразить свою жизнь. Также и художник хочет выразить *себя* и избирает только формы, душевно родственные *ему*. Постепенно, однако, образуется стиль эпохи, то есть в некотором роде внешняя субъективная форма. По сравнению с этим, чисто и вечно художественное является объективным элементом, который становится понятным с помощью субъективного.

Неизбежное желание самовыражения объективного есть сила, которую мы здесь называем внутренней необходимостью; сегодня она нуждается в *одной* общей форме субъективного, а завтра – в *другой*. Она является постоянным неутомимым рычагом, пружиной, которая непрерывно гонит нас «вперед». Дух идет дальше и потому то, что сегодня является внутренними законами гармонии, будет завтра законами внешними, которые при дальнейшем

применении будут жить только благодаря этой, ставшей внешней, необходимости. Ясно, что внутренняя духовная сила искусства пользуется сегодняшней формой лишь как ступенью для достижения дальнейших.

Короче говоря, действие внутренней необходимости, а значит и развитие искусства, является прогрессивным выражением вечно объективного во временно-субъективном, а с другой стороны, это есть подавление субъективного объективным.

Сегодня признанная форма является, например, достижением вчерашней внутренней необходимости, оставшейся некоторым образом, на внешней ступени освобождения, свободы. Эта сегодняшняя свобода закреплена была путем борьбы и многим, как всегда, кажется «последним словом». Канон этой ограниченной свободы гласит: художник может пользоваться для своего выражения всякой формой до тех пор, пока он стоит на почве форм, заимствованных от природы. Однако, как и все предшествующее, это требование носит лишь временный характер. Оно является сегодняшним внешним выражением, то есть сегодняшней внешней необходимостью. С точки зрения внутренней необходимости не следует устанавливать подобных ограничений; художник может стать всецело на сегодняшнюю внутреннюю основу, с которой снято сегодняшнее внешнее ограничение и благодаря этому сегодняшняя внутренняя основа может быть сформулирована следующим образом: *художник может пользоваться для выражения любой формой.*

Итак, наконец, выяснилось (и это чрезвычайно важно во все времена и особенно – «сегодня»!), что искание личного, искание стиля (и между прочим, и национального элемента) не только – при всем желании – недостижимо, но и не имеет того большого значения, которое сегодня этому приписывают. И мы видим, что общее родство произведений не только не ослабляется на протяжении тысячелетий, а все более и более усиливается; оно заключается не вне, не во внешнем, а в корне всех основ – в мистическом содержании искусства. И мы видим, что приверженность к «школе», погоня за «направлением», требование в произведении «принципов» и определенных, свойственных времени средств выражения, может только завести в тупики и привести к непониманию, затемнению и онемению. Художник должен быть слепым по отношению к «признанной» или «непризнанной» форме и глухим к указаниям и желаниям времени.

Его отверстый глаз должен быть направлен на внутреннюю жизнь, и ухо его всегда должно быть обращено к голосу внутренней необходимости. Тогда он будет прибегать ко всякому дозволенному и с той же легкостью ко всякому недозволенному средству.

Таков единственный путь, приводящий к выражению мистически необходимого.

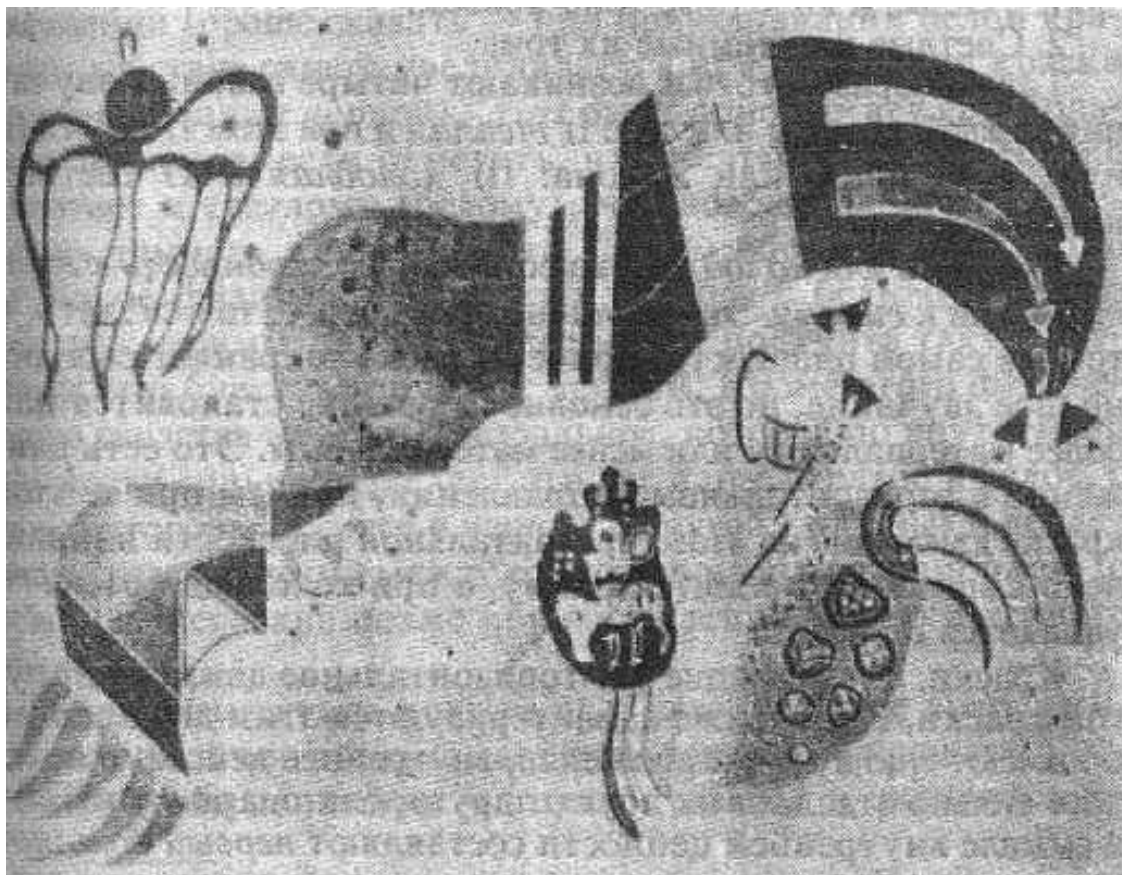
Все средства святы, если они внутренне необходимы.

Все средства греховны, если они не исходят из источника внутренней необходимости.

Но с другой стороны, если и сегодня на этом пути можно до бесконечности развивать теории, то для дальнейших деталей теория во всяком случае преждевременна. В искусстве теория никогда не предшествует практике, а наоборот. Тут все, особенно же в начале пути, может быть достигнуто художественно верное. Если чисто теоретически и возможно достигнуть общей конструкции, то это преимущество, являющееся истинной душой произведения (а значит также и относительной его сущностью), все же никогда не может быть создано теоретическим путем; его нельзя найти, если чувство не вдохнуло его внезапно в творение. Так как искусство влияет на чувство, то оно может и действовать только посредством чувства. Вернейшие пропорции, тончайшие измерения и гири никогда не дадут верного результата путем головного вычисления и дедуктивного взвешивания. Такие пропорции не могут быть вычислены, таких весов не найти³⁰. Пропорции и весы находятся не вне художника, а в нем, они

³⁰ Великий многогранный мастер Леонардо да Винчи изобрел систему или шкалу ложечек для того, чтобы ими брать различные краски. Этим способом предполагалось достигнуть механической гармонизации. Один из его учеников долго мучился,

есть то, что можно назвать чувством меры, художественным тактом – это качества, прирожденные художнику; воодушевлением они могут быть повышены до гениального откровения. В этом духе следует понимать также и возможность в живописи генерал-баса, который пророчески предсказал Гете. В настоящее время можно лишь предчувствовать подобную грамматику живописи, и, когда, наконец, для нее настанет время, то построена она будет не столько на основе физических законов (как это уже пытались и даже и теперь пытаются делать: «кубизм»), сколько на *законах внутренней необходимости*, которые можно спокойно назвать законами души.



Сдержанная устремленность. 1944

Итак, мы видим, что в основе как каждой малой, так и в основе величайшей проблемы живописи будет лежать *внутреннее*. Путь, на котором мы находимся уже в настоящее время и который является величайшим счастьем нашего времени, есть путь, на котором мы избавимся от внешнего³¹.

применяя это вспомогательное приспособление. Придя в отчаяние от неудач, он обратился к другим ученикам с вопросом: как этими ложечками пользуется сам мастер? На этот вопрос те ответили ему: «Мастер ими никогда не пользуется». (*Мережковский*. Леонардо да Винчи.)

³¹ Понятие «внешнее» не следует здесь смешивать с понятием «материя». Первым понятием я пользуюсь только для «внешней необходимости», которая никогда не может вывести за границы общепризнанного и только традиционно «красивого». «Внутренняя необходимость» не знает этих границ и часто создает вещи, которые мы привыкли называть «некрасивыми». Таким образом, «некрасивое» является лишь привычным понятием, которое, явилось внешним результатом раньше действовавшей и уже реализовавшейся внутренней необходимости, еще долго влачит призрачное существование. Некрасивым в эти прошедшие времена считалось все, что тогда не имело связи с внутренней необходимостью. А то, что тогда стояло с ней в связи, получило уже определение «красивого». И это по праву, – все, что вызвано внутренней необходимостью, тем самым уже прекрасно, и раньше и позже неизбежно будет признано таковым.

Вместо этой внешней главной основы принята будет противоположная ей, – главная основа внутренней необходимости. Но как тело укрепляется и развивается путем упражнений, так и дух. Как запущенное тело слабеет и, в конце концов, становится немощным, так и дух. Прирожденное художнику чувство является тем евангельским талантом, *который* нельзя зарывать. Художник, который не использует своих даров, подобен ленивому рабу.

По этой причине для художника не только безвредно, но совершенно необходимо знать исходную точку этих упражнений.

Этой исходной точкой является взвешивание внутреннего значения материала на объективных весах, то есть исследование – в настоящем случае *цвета*, который в общем и целом должен во всяком случае действовать на каждого человека.

Нам незачем заниматься здесь глубокими и тонкими сложностями цвета, мы ограничимся изложением свойств простых красок.

Сначала следует сконцентрироваться на *изолированной краске*; надо дать *отдельной краске* подействовать на себя. При этом следует учитывать возможно простую схему. Весь вопрос следует свести к наиболее простой форме.

В глаза тотчас бросается наличие двух больших разделов:

1. Теплые и холодные тона красок.
2. Светлые или темные их тона.

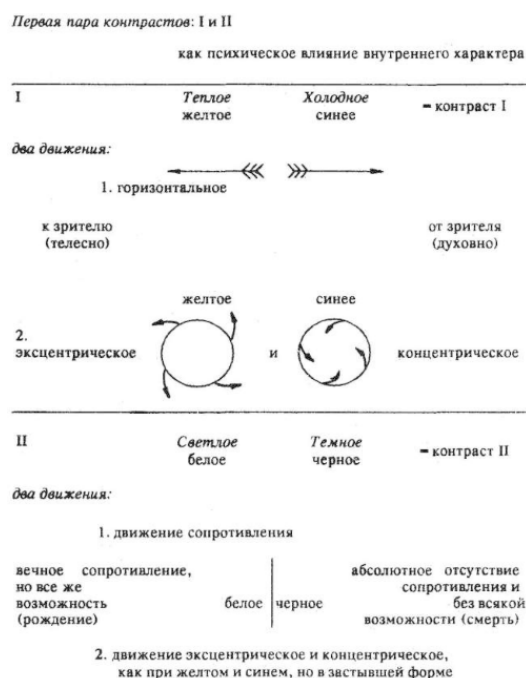
Таким образом, тотчас возникают четыре главных звучания каждой краски; или она: I) *теплая* и при этом 1) *светлая* или 2) *темная*, или же она: II) *холодная* и 1) *светлая* или 2) *темная*.

Теплота или *холод* краски есть вообще склонность к *желтому* или к *синему*. Это различие происходит, так сказать, в той же самой плоскости, причем краска сохраняет свое основное звучание, но это основное звучание становится или более материальным или менее материальным. Это есть движение в горизонтальном направлении, причем при теплой краске движение на этой горизонтальной плоскости направлено к зрителю, стремится к нему, а при холодной краске – удаляется от него.

Краски, вызывающие это горизонтальное движение другой краски, сами также характеризуются этим движением, но имеют еще и другое движение, внутреннее действие которого сильно отделяет их друг от друга; благодаря этому они в смысле внутренней ценности составляют *первый большой контраст*. Итак, склонность краски к холодному или теплоте имеет неизмеримую *внутреннюю* важность и значение.

Вторым большим контрастом является различие между белым и черным – красками, которые образуют другую пару четырех главных звучаний, – склонность краски к светлоте или к темноте. Эти последние также движутся или к зрителю, или от него, но не в динамической, а в статически застывшей форме. (См. таблицу I).

Таблица I



Второго рода движение: желтого и синего, усиливающее первый большой контраст, есть их эксцентрическое или концентрическое движение³². Если нарисовать два круга одинаковой величины и закрасить один желтым, а другой синим цветом, то уже при непродолжительном сосредоточивании на этих кругах можно заметить, что желтый круг излучает, приобретает движение от центра и почти видимо приближается к человеку, тогда как синий круг приобретает концентрическое движение (подобно улитке, заползающей в свою раковину) и удаляется от человека. Первый круг как бы пронзает глаза, в то время как во второй круг глаз как бы погружается.

Это действие усиливается, если добавить контраст светлого и темного: действие желтого цвета возрастает при посветлении (проще сказать – при примешивании белой краски); действие синего увеличивается при утмнении краски (подмешивании черной). Этот факт приобретает еще большее значение, если отметить, что желтый цвет настолько тяготеет к светлому (белому), что вообще не может быть очень темного желтого цвета. Таким образом ясно видно глубокое физическое сродство желтого с белым, а также синего с черным, так как синее может получить такую глубину, что будет граничить с черным. Кроме этого физического сходства имеется и моральное, которое по внутренней ценности сильно разделяет эти две пары (желтое и белое, с одной стороны, и синее и черное, с другой стороны) и делает очень родственными между собою два члена каждой пары (о чем будет сказано позже при обсуждении белого и черного цвета).

Если попытаться желтый цвет сделать более холодным, то этот типично теплый цвет приобретает зеленоватый оттенок, и оба движения – горизонтальное и эксцентрическое – сразу же замедляются. Желтый цвет при этом получит несколько болезненный и сверхчувственный характер, как человек, полный устремленности и энергии, которому внешние обстоятельства препятствуют их проявить. Синий цвет, как движение совершенно противоположного порядка, тормозит действие желтого, а при дальнейшем прибавлении синего цвета к желтому оба эти противоположные движения, в конце концов, взаимно уничтожаются и возникает *полная неподвижность и покой. Возникает зеленый цвет.*

³² Все эти утверждения являются результатами эмпирически-душевных ощущений и не основаны на позитивной науке.

То же происходит и с белым цветом, если замутить его черным. Он утрачивает свое постоянство и, в конце концов, возникает *серый* цвет, в отношении моральной ценности, очень близко стоящий к зеленому.

В зеленом скрыты желтый и синий цвета, подобно парализованным силам, которые могут вновь стать активными. В зеленом имеется возможность жизни, которой совершенно нет в сером. Ее нет потому, что серый цвет состоит из красок, не имеющих чисто активной (движущейся) силы. Они состоят, с одной стороны, из неподвижного сопротивления, а с другой стороны, из неспособной к сопротивлению неподвижности (подобно бесконечно крепкой, идущей в бесконечность стене и бесконечной бездонной дыре).

Так как обе краски, создающие зеленый цвет, активны и обладают собственным движением, то уже чисто теоретически можно по характеру этих движений установить духовное действие красок; к тому же самому результату приходишь, действуя опытным путем и давая краскам воздействовать на себя. И действительно, первое движение желтого цвета – устремление к человеку; оно может быть поднято до степени назойливости (при усилении интенсивности желтого цвета); а также и второе движение, – перепрыгивание через границы, рассеивание силы в окружающее, – подобны свойствам каждой физической силы, которая бессознательно для себя бросается на предмет и бесцельно растекается во все стороны. С другой стороны, желтый цвет, если его рассматривать непосредственно (в какой-нибудь геометрической форме), беспокоит человека, колет, будоражит его и обнаруживает характер заключающегося в цвете насилия, которое, в конце концов, действует нахально и назойливо на душу³³. Это свойство желтого цвета, его большая склонность к более светлым тонам, может быть доведено до невыносимой для глаза и души силы и высоты. Звучание при этом повышении похоже на все громче становящийся звук высокой трубы или доведенный до верхних нот тон фанфары³⁴. *Желтый цвет – типично земной цвет*. Желтый цвет не может быть доведен до большой глубины. При охлаждении синим он получает, как было указано выше, болезненный оттенок. При сравнении с душевным состоянием человека его можно рассматривать, как красочное изображение сумасшествия, не меланхолии или ипохондрии, а припадка бешенства, слепого безумия, буйного помешательства. Больной нападает на людей, разбивает все вокруг, расточает на все стороны свои физические силы, беспорядочно и безудержно расходует их, пока полностью не исчерпывает их. Это похоже и на безумное расточение последних сил лета в яркой осенней листве, от которой взят успокаивающий синий цвет, поднимающийся к небу. Возникают краски бешеной силы, в которых совершенно отсутствует дар углубленности.

Последний мы находим в синем цвете сначала теоретически в его физических движениях: 1) от человека и 2) к собственному центру. То же, когда мы даем синему цвету действовать на душу (в любой геометрической форме). Склонность *синего* к углублению настолько велика, что она делается интенсивной именно в более темных тонах и внутренне проявляется характернее. Чем темнее синий цвет, тем более он зовет человека в бесконечное, пробуждает в нем тоску по непорочному и, в конце концов, – сверхчувственному. Это цвет неба, как мы представляем его себе при звучании слова «небо».

*Синий – типично небесный цвет*³⁵. При сильном его углублении развивается элемент покоя³⁶. Погружаясь в черное, он приобретает призыв нечеловеческой печали³⁷. Он стано-

³³ Так, например, действует на человека желтый баварский почтовый ящик, пока он еще не утратил своей первоначальной окраски. Интересно, что лимон желтого цвета (острая кислота) и канарейка желтая (пронзительное пение). Здесь проявляется особенная интенсивность тона.

³⁴ Соответствие цветовых и музыкальных тонов, разумеется, только относительное. Как скрипка может развивать очень различные тона, которые могут соответствовать различным краскам, так, например, обстоит и с желтым цветом, который может быть выражен в различных тонах разными инструментами. При указанных здесь параллелизмах следует представлять себе, главным образом, среднезвучающий чистый тон краски, а в музыке средний тон, без видоизменения последнего вибрированием, глушителем и т. д.

³⁵ ... les nymbes... sont dores pour l'empereur et les prophetes (значит для человека) et bleu de ciel pour les personnes

вится бесконечной углубленностью в состоянии сосредоточенности, для которого конца нет и не может быть. Переходя в светлое, к которому синий цвет тоже имеет меньше склонности, он приобретает более безразличный характер и, как высокое голубое небо, делается для человека далеким и безразличным. Чем светлее он становится, тем он более беззвучен, пока не перейдет к состоянию безмолвного покоя – не станет белым. Голубой цвет, представленный музыкально, похож на флейту, синий – на виолончель и, делаясь все темнее, – на чудесные звуки контрабаса; в глубокой, торжественной форме звучание синего можно сравнить с низкими нотами органа.

Желтый цвет легко становится острым; он не способен к большому потемнению. Синий цвет с трудом становится острым; он не способен к сильному подъему.

Идеальное равновесие при смешивании этих двух, во всем диаметрально различных красок, дает зеленый цвет. Горизонтальные движения взаимно уничтожаются. Так же взаимно уничтожаются движения от центра и к центру. Возникает состояние покоя. Таков логический вывод, к которому легко можно прийти теоретическим путем. Непосредственное воздействие на глаз и, наконец, через глаз на душу дает тот же результат. Этот факт давно знаком не только врачам (особенно глазным), но знаком и вообще. Абсолютный зеленый цвет является наиболее спокойным цветом из всех могущих вообще существовать; он никуда не движется и не имеет призывов радости, печали или страсти; он ничего не требует, он никуда не зовет. Это постоянное отсутствие движения является свойством, особенно благотворно действующим на души усталых людей, но после некоторого периода отдыха, легко может стать скучным. Картины, написанные в гармонии зеленых тонов, подтверждают это утверждение.

Подобно тому, как картина, написанная в желтых тонах, всегда излучает духовное тепло, или как написанная в синих, оставляет впечатление охлаждения, так зеленый цвет действует, вызывая лишь скуку (пассивное действие). Пассивность есть наиболее характерное свойство абсолютного зеленого цвета, причем это свойство как бы нарушено, в некотором роде, оживлением и самодовольством. Поэтому в царстве красок абсолютно зеленый цвет играет роль, подобную роли буржуазии в человеческом мире – это неподвижный, самодовольный, ограниченный во всех направлениях элемент. Зеленый цвет похож на толстую, одень здоровую» неподвижно лежащую корову, которая способна только жевать жвачку и смотреть на мир глупыми, тупыми глазами. Зеленый цвет есть основная летняя краска, когда природа преодолела весну – время бури и натиска – и погрузилась в самодовольный покой. (См. таблицу II).

Таблица II

symboliques (т. е. для существ, живущих только духовно). (N. Kondakoff, Histoire de l'art Byzantin, consic. princip. dans les miniatures, Paris, 1886-1891, Vol. II).

³⁶ Не так, как зеленый цвет, который, как мы позже увидим, есть цвет земного самоудовлетворенного покоя: – синий цвет – есть цвет торжественный, сверхземной углубленности. Это следует понимать буквально: на пути к этому «сверх» лежит «земное», которого нельзя избежать. Все мучения, вопросы, противоречия земного должны быть пережиты. Никто еще их не избежал. И тут имеется внутренняя необходимость, прикровенная внешним. Познание этой необходимости есть источник «покоя». Но так как этот покой больше всего удален от нас, то мы и в царстве цвета с трудом приближаемся внутренне к преобладанию «синего».

³⁷ Иначе, чем фиолетовый цвет, как о том будет сказано ниже.



Если вывести абсолютно-зеленое из состояния равновесия, то оно поднимется до желтого, станет живым, юношески-радостным. От примеси желтого оно вновь становится активной силой. В тонах более глубоких (при перевесе синего цвета) зеленое приобретает совершенно другое звучание – оно становится серьезным и, так сказать, задумчивым. Таким образом, здесь возникает уже элемент активности, но совершенно иного характера, чем при согревании зеленого.

Подобным же образом действует и идеальное хваленое равновесие. Как хорошо об этом сказал Христос: «Ты ни холоден, ни горяч...»

При переходе в светлое или темное зеленый цвет сохраняет свой первоначальный характер равнодушия и покоя, причем при светлых тонах сильнее звучит первое, а при темных тонах – второе, что вполне естественно, так как эти изменения достигаются путем примеси белого и черного. Я мог бы лучше всего сравнить абсолютно-зеленый цвет со спокойными, протяжными, средними тонами скрипки.

Последние две краски – белая и черная – в общем уже достаточно охарактеризованы. При более детальной характеристике белый цвет, часто считающийся не цветом (особенно благодаря импрессионистам, которые не видят «белого в природе»)³⁸, представляется как бы символом вселенной, из которой все краски, как материальные свойства и субстанции, исчезли. Этот мир так высоко над нами, что оттуда до нас не доносятся никакие звуки. Оттуда исходит великое безмолвие, которое, представленное материально, кажется нам непереступаемой,

³⁸ Ван Гог в своих письмах ставит вопрос, может ли он написать белую стену чисто белой. Этот вопрос, не представляющий никаких трудностей для натуралиста, которому краска необходима для внутреннего звучания, кажется импрессионистически-натуралистическому художнику дерзким покушением на природу. Этот вопрос представляется такому художнику настолько же революционным, как, в свое время, революционным и безумным казался переход коричневых теней в синие (излюбленный пример «зеленого неба и синей травы»). Как в упомянутом случае мы узнаем переход от академизма и реализма к импрессионизму и натурализму, так в вопросе Ван Гога заметны начатки «претворения природы», то есть тяготения к тому, чтобы представлять природу не как внешнее явление, а главным образом выразить элемент внутренней импрессии, недавно получившей наименование экспрессии.

неразрушимой, уходящей в бесконечность, холодной стеной. *Поэтому белый цвет действует на нашу психику, как великое безмолвие*, которое для нас абсолютно. Внутренне оно звучит, как незвучание, что довольно точно соответствует некоторым паузам в музыке, паузам, которые лишь временно прерывают развитие музыкальной фразы или содержания, и не являются окончательным заключением развития. *Это безмолвие не мертво, оно полно возможностей*. Белый цвет звучит, как молчание, которое может быть внезапно понято. Белое – это Ничто, которое юно, или, еще точнее – это *Ничто доначальное, до рождения сущее*. Так, быть может, звучала земля в былые времена ледникового периода.

Черный цвет внутренне звучит, как Ничто без возможностей, как мертвое Ничто после угасания солнца, как вечное безмолвие без будущности и надежды. Представленное музыкально, черное является полной заключительной паузой, после которой идет продолжение подобно началу нового мира, так как благодаря этой паузе завершенное закончено на все времена – круг замкнулся. Черный цвет есть нечто угасшее, вроде выгоревшего костра, нечто неподвижное, как труп, ко всему происходящему безучастный и ничего не приемлющий. Это как бы безмолвие тела после смерти, после прекращения жизни. *С внешней стороны черный цвет является наиболее беззвучной краской, на фоне которой всякая другая краска, даже меньше всего звучащая, звучит поэтому и сильнее и точнее*. Не так обстоит с белым цветом, на фоне которого почти все краски утрачивают чистоту звучания, а некоторые совершенно растекаются, оставляя после себя слабое, обессиленное звучание³⁹.

Не напрасно чистая радость и незапятнанная чистота облекаются в белые одежды, а величайшая и глубочайшая скорбь – в черные; черный цвет является символом смерти. Равновесие этих двух красок, возникающее путем механического смешивания, образует *серый цвет*. Естественно, что возникшая таким образом краска не может дать никакого внешнего звучания и никакого движения. *Серый цвет беззвучен и неподвижен, но эта неподвижность имеет иной характер, чем покой зеленого цвета*, расположенного между двумя активными цветами и являющегося их производным. Серый цвет есть поэтому *безнадежная неподвижность*. Чем темнее серый цвет, тем больше перевес удушающей безнадежности. При усветлении в краску входит нечто вроде воздуха, возможность дыхания, и это создает известный элемент скрытой надежды. Подобный серый цвет получается путем оптического смешения зеленого с красным; он возникает в результате духовного смешения самодовольной пассивности с сильным и деятельным внутренним пылом⁴⁰. *Красный цвет*, как мы его себе представляем, – безграничный характерно теплый цвет; внутренне он действует, как очень живая, подвижная беспокойная краска, которая, однако, не имеет легкомысленного характера разбрасывающегося на все стороны желтого цвета, и, несмотря на всю энергию и интенсивность, производит определенное впечатление почти целеустремленной необъятной мощи. *В этом кипении и горении – главным образом, внутри себя и очень мало во вне – наличествует так называемая мужская зрелость* (См. таблицу II.)

Но этот идеальный красный цвет может подвергаться в реальной действительности большим изменениям, отклонениям и различиям. В материальной форме красный цвет очень богат и разнообразен. Представьте себе только все тона от светлейших до самых темных: красный сатурн, киноварно-красный, английская красная, крапак! Этот цвет в достаточной мере обладает возможностью сохранять свой основной тон и в то же время производить впечатление характерно теплой или холодной краски⁴¹

³⁹ Киноварь, например, звучит на белом фоне тускло и грязно, на черном она приобретает яркую, чистую, ошеломляющую силу. Светло-желтый цвет на белом слабеет, расплываясь; на черном действует так сильно, что он просто освобождается от фона, парит в воздухе и кидается в глаза.

⁴⁰ Серое есть неподвижность и покой. Это чувствовал уже Делакруа, который хотел дать впечатление покоя путем смешения зеленого с красным (Signac).

⁴¹ Конечно, каждая краска может быть теплой или холодной, но ни одна другая не дает такого сильного контраста, как

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.