

БОЛЬШИЕ NF КНИГИ

Василий
Кандинский

ТОЧКА
И ЛИНИЯ
НА
ПЛОСКОСТИ

«АЗБУКА»



Non-Fiction. Большие книги

Василий Кандинский

Точка и линия на плоскости

«Азбука-Аттикус»

1910-1926

УДК 75.01
ББК 85.14

Кандинский В. В.

Точка и линия на плоскости / В. В. Кандинский — «Азбука-Аттикус», 1910-1926 — (Non-Fiction. Большие книги)

ISBN 978-5-389-22565-7

«Цвет – это клавиш; глаз – молоточек; душа – многострунный рояль. Художник есть рука, которая посредством того или иного клавиша целесообразно приводит в вибрацию человеческую душу», – писал Василий Кандинский в своем программном философском сочинении «О духовном в искусстве», увидевшем свет в 1910 году. Выпускник юридического факультета Московского университета, он принял решение стать художником в последнем десятилетии XIX века. В это время радикальных экспериментов и рождения искусства нового столетия Василию Кандинскому суждено было завоевать всемирную славу выдающегося теоретика и практика авангардной живописи. «О духовном в искусстве», «Текст художника. Ступени», «Точка и линия на плоскости» – эти труды, в которых Кандинский формулирует теоретические предпосылки собственного творчества и абстракционизма в целом, по сей день остаются одним из важнейших ключей к пониманию искусства XX века. В формате PDF А4 сохранён издательский дизайн.

УДК 75.01

ББК 85.14

ISBN 978-5-389-22565-7

© Кандинский В. В., 1910-1926

© Азбука-Аттикус, 1910-1926

Содержание

О духовном в искусстве	6
I	7
II	11
III	14
IV	21
V	23
VI	26
Конец ознакомительного фрагмента.	31

Василий Кандинский

Точка и линия на плоскости

© Е. Ю. Козина, перевод, 2001

© Издание на русском языке. ООО «Издательская Группа „Азбука-Аттикус“», 2023

Издательство Азбука®

О духовном в искусстве

Немецкая рукопись книги «О духовном в искусстве» («Über das Geistige in der Kunst») датируется августом 1909 года. Впервые книга была опубликована в Мюнхене на немецком языке в декабре 1911 года (датировано «1912»). В 1912 году вышли в свет еще два дополненных немецких издания. Основные положения книги Кандинского легли в основу доклада Николая Ивановича Кульбина, прочитанного им на заседании Всероссийского съезда художников в Петербурге в декабре 1911 года и опубликованного в апреле 1914-го в сборнике трудов съезда. На русском языке «О духовном в искусстве» впервые была выпущена в свет в 1967 году нью-йоркским Международным литературным содружеством в полном переводе Андрея Андреевича Лисовского под редакцией вдовы художника Нины Николаевны Кандинской и редактора, публициста, переводчика Евгении Владимировны Жиглевич.

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 собою 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 значительность, 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 отличают нашу душу от души художников-«примитивов». В нашей душе име-

ется 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, малопривлекательны 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 явлением, 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 не верующим 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-желтыми 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?

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*².

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

За свою искусность, за дар изобретательности и дар восприятия художник ищет оплату в материальной форме. Его целью становится удовлетворение честолюбия и корыстолюбия. Вместо углубленной совместной работы художников возникает борьба за эти блага. Жалуются на чрезмерную конкуренцию и на перепроизводство. Ненависть, пристрастное отношение, кружковщина, ревность, интриги являются последствиями этого бесцельного материалистического искусства³.

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

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

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

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

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

² Искусство для искусства (*фр.*).

³ 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).

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.

II Движение



Большой остrokонечный 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»⁴ 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 смысла и чувства содержанием жизни.

На самой вершине верхней секции иногда находится только один человек. Его радостное видение равнозначает 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 Бетховен⁵.

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?⁶

Во всех частях треугольника можно найти представителей искусства. Каждый из них, кто может поднять взор за пределы своей секции, для своего окружения является пророком и помогает движению упрямой повозки. Но если он не обладает этим зорким глазом, или пользуется им для низменных целей и поводов, или закрывает глаза, то он полностью понятен всем товарищам своей секции и они чествуют его. Чем больше эта секция (то есть чем ниже она одновременно находится), тем больше количество людей, которым понятна речь художника.

⁴ Эти «сегодня» и «завтра» внутренне соответствуют библейским «дням» творения.

⁵ Вебер, композитор «Волшебного стрелка», говорил о Седьмой симфонии Бетховена: «Экстравагантность этого гения дошла теперь до крайности; Бетховен теперь совершенно созрел для сумасшедшего дома». Когда аббат Штадлер впервые услышал ее, он сказал соседу (во время биения ноты «е» в захватывающем моменте в начале первой части): «Все еще это „е“! Этому бесталанному парню ничего иного не приходит в голову!» («Бетховен» Августа Геллериха, см. с. 1 в серии «Музыка», издававшейся Р. Штраусом).

⁶ Не являются ли некоторые памятники печальным ответом на этот вопрос?

Ясно, что каждая такая секция сознательно (или, чаще, несознательно) хочет соответствующего ей духовного хлеба. Этот хлеб ей дают ее художники, а завтра этого хлеба будет добиваться уже следующая секция.

Разумеется, что схематическое изображение не исчерпывает всей картины духовной жизни. Оно, между прочим, не показывает теневой стороны, не показывает большого мертвого *черного пятна*. Слишком часто бывает, что указанный духовный хлеб становится пищей некоторых пребывающих уже в более высокой секции. Для такого едока этот хлеб становится ядом: в малой дозе он действует так, что душа из более высокой секции постепенно спускается в следующую низшую; употребляемый в большей дозе, этот яд приводит к падению, 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 удовлетворяют 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 преобразенный хлеб, являются *периодами упадка* в духовном мире. Души непрерывно падают из высших секций в низшие, и весь треугольник кажется стоящим неподвижно. Кажется, что он движется вниз и назад. Во время этих периодов немоты и слепоты люди придают особенное и исключительное значение внешним успехам, они заботятся лишь о материальных благах и как великое достижение приветствуют технический прогресс, который служит и может служить только телу. Чисто духовные силы в лучшем случае недооцениваются, а то и вообще остаются незамеченными.

Одиноким алчущих и имеющих способность видеть высмеивают или считают психически ненормальными. А редкие голоса тех 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 унизительное 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*⁷. 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 выделяет его (что затем, при случае, приносит большие материальные блага!), поэтому большая масса внешне одаренных ловких людей набрасывается на искусство, которым, по-видимому, так просто овладеть. В каждом «художественном центре» живут тысячи и

⁷ Тем самым, в силу этого (*лат.*).

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»⁸.

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 его тело («Как») никогда не будет жить полной здоровой жизнью, так же как не может жить отдельный человек или народ.

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

⁸ Здесь часто говорится о материальном и о нематериальном и о промежуточных состояниях, которые называют «более или менее» материальными. *Все ли материя? Все ли дух?* Не может ли различие, которое мы делаем между материей и духом, быть только градациями или только материи, или только духа? Мысль, которую позитивная наука считает продуктом «духовного», есть также материя, но воспринимается она не грубыми, а более тонкими органами. То, к чему не может прикоснуться наша телесная рука, – дух ли это? В этом кратком очерке мы не можем говорить об этом более пространно. Достаточно, если мы не будем проводить слишком четких границ.

III Поворот к духовному



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

Обитатели большой секции треугольника никогда самостоятельно не решали вопросов; их всегда тащили в повозке человечества жертвующие собою ближние, стоящие духовно выше их. Поэтому им ничего не известно 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, опасаясь 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 Вирхова: «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 осведомленность. 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 проступают наружу своими острыми углами. Во-первых, встречаются глаза, которые могут самостоятельно видеть, встречаются головы, способные к сопоставлениям. Такие одаренные люди спрашивают себя: раз позавчерашняя мудрость была низвергнута вчерашней, а вчерашняя – сегодняшней, то, может быть, и современная мудрость будет сметена завтрашней? И наиболее смелые из них отвечают: «Все это вполне возможно!»

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

В этих секциях находятся и профессиональные ученые, помнящие, как встречались академиями новые факты, ныне твердо установленные и признанные теми же академиями. Тут же находятся искусствоведы, которые пишут глубокомысленные книги, полные признания того искусства, которое вчера еще считалось бессмысленным. Этими книгами они устраняют препятствия, которые искусство давно уже преодолело, и устанавливают новые, которые на этот раз должны будут твердо и на все времена стоять на этом новом месте. Занимаясь этим, они не замечают, что строят преграды не впереди, а позади искусства. Когда они завтра заметят это, то напишут новые книги и быстро переставят свои преграды подальше. Это останется неизменным до тех пор, пока не будет понято, что внешний принцип искусства может быть действительным только для прошлого, но никогда для будущего. Теоретического обоснования этого принципа для дальнейшего пути, лежащего в области нематериального, быть не может. Не может кристаллизоваться 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 чуждая 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 расширяющаяся 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 (то есть 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 послушнейшие слуги успеха и племса, торгующие и встречающие покупателя словами «чего изволите?», вынуждены в некоторых случаях умерять или даже совсем отказываться от иронического тона при сообщениях о «чудесах». Различные ученые, среди которых имеются и материалисты чистейшей воды, посвящают свои силы научному исследованию загадочных фактов, которые невозможно долгие ни отрицать, ни замалчивать⁹.

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 которые 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 объяснениями¹⁰. 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 форму.

Теория, составляющая основу этого теософского движения, была дана Блаватской в форме катехизиса, где ученик получает точные ответы теософа на свои вопросы¹¹. По словам Блаватской, теософия равнозначуща *вечной истине*. «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» (с. 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 вся-

⁹ 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*» [«Констатирую, но не объясняю»]. Наконец, Ч. 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, *Société des Etudes Psychiques* в Париже, которое организовало по Франции турне с докладами в совершенно объективной форме для ознакомления публики с достигнутыми результатами).

¹⁰ Очень часто в подобных случаях пользуются словом «гипнотизм», от которого в его первоначальной форме месмеризма пренебрежительно отворачивались разные академии.

¹¹ *Блаватская Е. П.* Ключ теософии. Лейпциг, 1907. Английское издание вышло впервые в Лондоне в 1889 году.

ком 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*.

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 не многими и для масс не существует.

Они отражают великий мрак, который еще едва проступает. Они сами облакаются 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 и исканиям жаждущей души.

В области *литературы* одним из таких является писатель Метерлинк. Он вводит нас в мир, который называют фантастическим или, вернее, сверхчувственным. Его *Princesse Maleine, Sept Princesses, Les Aveugles*¹² и т. д. не являются *людьми* прошедших времен, каких мы встречаем среди стилизованных героев Шекспира. Это просто души, ищущие в тумане, где им угрожает удушье. Над ними нависает невидимая мрачная сила. Духовный мрак, неуверенность неведения и страх перед ними – таков мир его героев. Таким образом, Метерлинк является, быть может, одним из первых пророков, одним из первых ясновидцев искусства, возвещающих описанный выше упадок. Омрачение духовной атмосферы, разрушающая и в то же время ведущая рука, отчаяние и страх перед ней, утерянный путь, отсутствие руководителя отчетливо отражаются в его сочинениях¹³.

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 звучания¹⁴.

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

¹² Принцесса Мален, Семь Принцесс, Слепые (*фр.*).

¹³ 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»).

¹⁴ 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 не важно, 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 (*Kügelgen. 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.

слышим слово «дерево». Искусное применение слова (в согласии с поэтическим *чувством*) – *внутренне* необходимое повторение его два, три, несколько раз подряд может привести не только к возрастанию внутреннего звучания, но выявить и другие неизвестные духовные свойства этого слова. В конце концов при частом повторении слова (любимая детская игра, которая позже забывается) оно утрачивает внешний смысл. Даже ставший абстрактным смысл 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 *Serves Chaudes*¹⁵. Поэтому у Метерлинка слово на первый взгляд, казалось бы, нейтральное звучит зловеще. Обыкновенное простое слово, например «волосы», при верно *прочувствованном* 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 влияние¹⁶. И *слово*, которое имеет, таким образом, два значения: первое – прямое и второе – внутреннее, – является чистым материалом *поэзии* и литературы, материалом, применять который может только это искусство и посредством которого оно говорит душе.

Нечто подобное вносил в *музыку* Р. Вагнер. Его знаменитый лейтмотив также представляет собою стремление характеризовать героя не путем театральных аксессуаров, грима и световых эффектов, а путем точного *мотива*, то есть чисто *музыкальными средствами*. Этот мотив является чем-то вроде музыкально выраженной духовной атмосферы, предшествующей герою, – атмосферы, которую он таким образом духовно излучает на расстоянии¹⁷.

Наиболее современные музыканты, как, например, *Дебюсси*, передают *духовные* импресии, 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» картинах никогда не применяет чисто материальной ноты, характерной для программной музыки, а ограничивается использованием *внутренней* ценности явления.

Сильное влияние на Дебюсси оказала русская музыка – Мусоргский. Неудивительно, что имеется известное сродство Дебюсси с молодыми русскими композиторами, к числу которых в

¹⁵ «Оранжеви» (*фр.*) – сборник стихов М. Метерлинка, изданный в 1889 году. – *Примеч. ред.*

¹⁶ Это становится очевидным при сравнении сочинений Метерлинка с сочинениями Э. По. И это опять же является примером прогресса художественных средств от материального к абстрактному.

¹⁷ Многие опыты показали, что подобная духовная атмосфера свойственна не только герою, но каждому человеку. Сенситивные люди не могут, например, оставаться в комнате, где до того находился человек, духовно им отвратительный, даже если они ничего не знали о его пребывании.

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 неохотно признает внутреннюю необходимость – особенно в наше время! Этот полный отказ от привычно красивого есть путь, которым в наши дни идет венский композитор Арнольд Шёнберг. 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»¹⁸.

Здесь Шёнберг ясно чувствует, что величайшая свобода, являющаяся вольным и необходимым дыханием искусства, не может быть абсолютной. Каждой эпохе дана своя мера этой свободы. И даже наигениальнейшая сила не в состоянии перескочить через границы *этой* свободы. Но *эта* мера во всяком случае должна быть исчерпана и в каждом случае и исчерпывается. Пусть упрямая повозка сопротивляется как хочет! Исчерпать эту свободу стремится и Шёнберг, и на пути к внутренне необходимому он уже открыл золотые россыпи *новой красоты*. Музыка Шёнберга 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 неоиmprессионизма, одновременно приближающегося к области абстрактного. Теорией неоиmprессионистов – которую они считают универсально признанным методом – является не передача на полотне случайного отрезка жизни, а выявление всей природы во всем ее блеске и великолепии¹⁹.

К этому же приблизительно времени относятся три явления совершенно другого рода: Россетти и его ученик Берн-Джонс с рядом их последователей, Бёклин 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. Бёклин 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 отработывал 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

¹⁸ «Die Musik», X/2, с. 104. Выдержки из «Harmonielehre» («Учение о гармонии»), «Universal Edition».

¹⁹ См., например: *Signac P. De Delacroix au Néo-impressionisme*. Paris, 1899.

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 отлиывает 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»²⁰. 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 возникших в силу внутренней необходимости, мы встречаем и другие картины, возникшие в результате внешнего импульса, внешней привлекательности (как часто вспоминается тогда Мане!), которые обладают главным образом и исключительно внешней жизнью. Здесь специфически французская, утонченная, гурманская, чисто мелодически звучащая красота живописи поднимается на заоблачную прохладную высоту.

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

²⁰ См. его статью в «Kunst und Künstler», 1909 г., выпуск VIII.

IV Пирамида



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

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

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

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

Художник, не видящий цели даже в художественном подражании явлениям природы, является творцом, который хочет и должен выразить свой *внутренний мир*. Он с завистью видит, как естественно и легко это достигается музыкой, которая в наши дни является наименее материальным из всех искусств. Понятно, что он обращается к ней и пытается найти те же средства в собственном искусстве. Отсюда ведут начало современные искания в области ритма и математической, абстрактной конструкции; отсюда же понятно и то, что теперь так ценится, – повторение красочного тона, и то, 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 способна²¹.

Музыке, которая внешне с природой совершенно не связана, незачем заимствовать для своего языка какие бы то ни было внешние формы²². Живопись в наше время еще почти всецело зависит от форм, заимствованных у природы. Ее сегодняшняя задача состоит в исследовании и познании своих собственных сил и средств – что давно уже делает музыка – и в стремлении применить эти средства и силы чисто живописным образом для цели своего творчества.

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

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

²¹ 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.

²² Примером того, к каким жалким результатам приводят попытки пользоваться музыкальными средствами для воспроизведения внешних форм, является узко понятая программная музыка. Такие эксперименты производились еще не так давно. Подражания 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 неудачного «представления природы». Природа говорит на своем языке, который с непреодолимой силой действует на нас. Подражать этому языку нельзя. Музыкальное изображение звуков курятника с целью этим путем создать настроение природы и передать это настроение слушателю показывает очевидную невозможность и ненужность такой задачи. Такое настроение может быть создано любым видом искусства, но не внешним подражанием природе, а только путем художественной передачи *внутренней* ценности этого настроения.

V Действие цвета



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

1) Осуществляется *чисто физическое* воздействие цвета, когда глаз очарован его красотой и другими его свойствами. Зритель испытывает чувство удовлетворения, радости, подобно гастроному с лакомым куском во рту. Или же глаз испытывает раздражение, какое мы ощущаем от острого блюда. Эти ощущения затем угасают или утихают, как бывает, когда коснешься пальцем куска льда. Во всяком случае, все эти ощущения физические, и, как таковые, они непродолжительны. Они также поверхностны и не оставляют после себя никакого длительного впечатления, если душа закрыта. Как при прикосновении ко льду можно испытать только ощущение физического холода и это ощущение забывается при согревании пальца, так забывается и физическое действие цвета, когда от него отвернешься. Но как физическое ощущение ледяного холода, если оно проникнет 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 средневпечатлительного 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 еще 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 одно душевное сильное переживание путем *ассоциации* вызывает другое, ей соответствующее. Например, красный цвет может вызвать душевную вибрацию, подобную той, какую вызывает огонь, так как красный цвет есть в то же время цвет огня. Теплый красный цвет действует возбуждающим образом; такой цвет может усилиться до болезненной мучительной степени, может быть, также и вследствие его сходства с текущей кровью. Красный цвет в этом случае пробуждает воспоминание о другом физическом факторе, который, безусловно, болезненным образом действует на душу.

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

Но подобными объяснениями едва ли можно удовлетвориться. Именно там, где вопрос касается вкуса цвета, можно привести различные примеры, где это объяснение не может быть принято. Один дрезденский врач рассказывает об одном из своих пациентов, которого он характеризует как «духовно необычайно высоко стоящего» человека, что тот неизменно и безошибочно ощущал «синим» вкус одного соуса, то есть ощущал его как синий цвет²³.

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, краплак). Само различие между холодными и теплыми тонами красок основано на этом восприятии.

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

Выражение, что краски «благоухают», – общеизвестно.

²³ Фрейдберг, д-р. мед. Spaltung der Persönlichkeit (Расщепление личности), «Uebersinnliche Welt». 1908. № 2. С. 64–65. Тут же говорится и о слышании цвета (с. 65), причем автор отмечает, что сравнительные таблицы не устанавливают наличие общего закона. Ср.: Л. Сабанев в еженедельнике «Музыка». Москва, 1911. № 29; в этой статье со всею определенностью указывается, что закон скоро будет найден.

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 сравнил бы крапак со звуками сопрано²⁴.

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 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 малоисследованную, 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*.

²⁴ 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 маломызыкальных детей какой-нибудь мелодии с помощью красок (пользуясь, например, *цветком*). В этой области уже ряд лет работает г-жа А. Захарьина-Унковская, разработавшая особый точный метод «списывать музыку с красок природы, писать звуки природы в цветах, *видеть звуки в цветах и музыкально слышать краски*». Этот метод уже ряд лет применяется в школе изобретательницы и признан целесообразным Петербургской консерваторией. С другой стороны, Скрябин эмпирическим путем составил параллельную таблицу музыкальных и цветных тонов, и эта таблица очень похожа на более физическую таблицу г-жи Унковской. Скрябин убедительно применил свой принцип в «Прометее» (см. таблицу в еженедельнике «Музыка». Москва, 1911. № 9).

VI Язык форм и красок

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



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

«Всякому известно, что желтый, оранжевый и красный цвет вызывают и представляют идею радости и изобилия» (Делакруа)²⁵.

²⁵ Р. Сигнас, цит. выше. См. также интересную статью К. Шеффлера «Notizen über die Farben» («Заметки о цвете»), в журнале «Dekorative Kunst». 1901. Февраль.

Эти две цитаты указывают на глубокое сродство всех видов искусства вообще и особенно музыки и живописи. На этом бросающемся в глаза сродстве непосредственно основывается мысль Гёте, что живопись должна получить свой генерал-бас. Это пророческое выражение Гёте 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 не-реального) 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 звучание²⁶. 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 холодному 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, обусловливаемых звучанием на открытом воздухе, в закрытом помещении или зависящих от того, одна ли это труба или их несколько и играет ли на трубе охотник, солдат или виртуоз.

Когда мы хотим, однако, передать *этот красный звук* в материальной форме (как в живописи), то мы должны: 1) выбрать определенный тон из бесконечного ряда различных оттенков красного, то есть, так сказать, *охарактеризовать его субъективно*, и 2) отграничить его на плоскости, *отграничить от других цветов*, которые *обязательно* присутствуют, которых ни в каком 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 формами²⁷. Итак, это такой же случай, как описанный выше случай с красным цветом; субъективная субстанция в объективной оболочке.

²⁶ Очень похоже на то, к чему мы приходим в примере с *деревом* (см. ниже), с той разницей, однако, что там материальный элемент представления занимает большее место.

²⁷ Значительную роль при этом играет и направление, в котором, к примеру, находится треугольник, а именно – движение. Это чрезвычайно важно для живописи.

Здесь становится ясным взаимоотношение формы и краски. Треугольник, покрашенный 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 содержание²⁸. *Итак, форма есть выражение внутреннего содержания.* Такова ее внутренняя характеристика. Здесь следует вспомнить недавно приведенный пример с фортепиано, пример, где вместо «цвета» мы ставим «форму»; художник – это рука, которая путем того или иного клавиша (= формы) должным образом приводит человеческую душу в состояние вибрации. *Ясно, что гармония форм должна основываться только на принципе целесообразного прикосновения к человеческой душе.*

Мы назвали здесь этот принцип *принципом внутренней необходимости.*

Указанные две стороны формы являются в то же время двумя ее целями. Поэтому внешнее отграничение исчерпывающе целесообразно только тогда, когда оно наиболее выразительно выявляет внутреннее содержание формы²⁹. 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.

²⁸ 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 сказанное само по себе безразлично или, точнее говоря, применено не там, где следует.

²⁹ Обозначение «выразительно» следует понимать правильным образом: иной раз форма выразительна тогда, когда она приглушена. Форма иной раз выявляет нужное наиболее выразительно именно тогда, когда не доходит до последней грани, а является только намеком, всего лишь указывая путь к внешнему выражению.

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 иначе³⁰.

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 собою 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 целого³¹. 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 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 цель³².

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.

³⁰ В основе «идеализации» лежало стремление сделать органическую форму более красивой, сделать ее идеальной, причем легко возникала 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.

³¹ 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).

³² 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.

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 оно не только 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 ли 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 от их воздействия. «Природа», то есть постоянно меняющееся внешнее окружение человека, непрерывно приводит струны фортепиано (души) 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.*

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.