

В. Кандинский



ТЕОРИЯ
ИСКУССТВА

В. Кандинский

Теория искусства

Академический проект
Москва
2020

УДК 7.0
ББК 85.1
К 19

Кандинский В.

Теория искусства. — М.: Академический проект, 2020.

ISBN 978-5-8291-4007-6

ISBN 978-5-8291-4007-6

© Оригинал-макет, оформление,
"Академический проект", 2020

О духовном в искусстве (Живопись)¹

Предисловие²

Мысли, вложенные в эту работу, являются результатом наблюдений и переживаний на почве чувства, скопившихся за эти последние пять-шесть лет³. Я собирался писать книгу большого объема, для которой надо было бы предпринять целый ряд опытов в области чувства. Но мне пришлось ввиду других тоже важных работ отказаться от этого плана, по крайней мере в ближайшем будущем. Быть может, мне не доведется никогда исполнить эту задачу. Кто-нибудь другой сделает это полнее и лучше, так как в этом есть необходимость. Таким образом, я вынужден⁴ ограничиться указанием на эту крупную проблему. Буду считать себя счастливым, если это указание не останется бесплодным.

Комментарии

Впервые: О духовном в искусстве (Живопись) // Тр. Всероссийского съезда художников в Петрограде: декабрь 1911 — январь 1912 г. / *Р. Голике и А. Вильборг*. Яг., 1914. Тл. С. 47-74.

Начало работы Кандинского над сочинением по теории живописи восходит к 1904-1908 гг., о чем свидетельствуют как многочисленные разрозненные записи и наблюдения, так и два более пространных текста о "Языке красок" (*Die Farbensprache*, 1904, 1908-1909 гг.). Все эти тексты, так же как и первая версия сочинения, которая носит название "Über das Geistige in der Kunst" и датируется: "Мурнау, 3 августа 1909 г.", были написаны на немецком языке. В 1909-1910 гг. Кандинский предпринял первые попытки опубликовать "Über das Geistige in der Kunst" у мюнхенских издателей Г. Мюллера и Р. Пипера, но в обоих случаях получил отказ, мотивированный прежде всего погрешностями языка. Находясь в Москве осенью 1910 г., Кандинский перевел свое сочинение на русский язык и послал его в Петербург, в Устроительный комитет Второго всероссийского съезда художников. Одновременно он предложил С. Маковскому издать его в форме отдельной книжки, но получил отказ — на этот раз препятствием был русский язык художника.

В работе над немецкой версией неоценимую помощь Кандинскому оказала Г. Мюнтер. Благодаря посредничеству Ф. Марка в сентябре 1911 г. художнику удалось заключить контракт с Пипером об издании книги. Первое немецкое издание "Über das Geistige in der Kunst" вышло в декабре 1911 г. с датой "1912 г." Одновременно в Петербурге 29 и 31 декабря 1911 г. доклад Кандинского был прочитан на Втором всероссийском съезде художников Кульбиным, поскольку сам автор, занятый устройством первой выставки редакции "Синего всадника", не мог приехать в Россию. Первое немецкое издание книги имело большой успех, и за ним в течение 1912 г. последовали второе, дополненное, и третье, идентичное второму.

Русский текст доклада, прочитанного Кульбиным, и немецкие издания Пипера восходят к одному и тому же первоначальному тексту — немецкой версии 1909 г., являясь двумя вариациями, первая из которых, несколько сокращенная, была создана в 1910 г., а вторая переработана и дополнена в течение 1911 г. В 1914 г. вышел первый английский перевод книги "О духовном в искусстве..." Михаэла Т. Садлера. В том же году ожидалась ее русская версия в московском издательстве "Искусство", руководимом музыкантами Г. Ангертом и Е. Шором, договор с которыми Кандинский заключил в июле 1913 г. Однако забастовки в типографии, а затем начало войны помешали осуществлению этого издания. В послереволюционные годы художник вновь предпринял попытки выпустить книгу "О духовном в искусстве", возможно, в издательстве З. Гржебина, но и эти попытки не увенчались успехом. В ходе подготовки русского издания Ангерта в 1913-1914 гг. Кандинский существенно дополнил раннюю русскую версию 1910 г. новыми переводами, сделанными по немецким изданиям Пипера, учитывая — и развивая — "Небольшие изменения", сделанные им для четвертого немецкого издания, осуществлению которого также помешало начало войны; в некоторых местах он также существенно обогатил и уточнил свой предыдущий текст. После революции, вновь готовя для издания русскую рукопись, он заново переписал немалые части текста, уделяя особое внимание развитию своего учения о форме, композиции и конструкции.

Издание Петербургского съезда вышло с опечатками, порой искажающими смысл. Кандинский, по всей видимости, не получил корректуру текста. Исправления указаны в примечаниях по рукописи 1910 г., а также машинописным текстам 1910-1912 гг. В примечаниях также приводятся отличия русской версии 1910 г. от первого и второго немецких изданий Пипера и от подготовленных текстов к русскому изданию Ангерта, а также приводятся "Небольшие изменения" для четвертого немецкого издания. В примечаниях использованы сокращения: К — русское издание в Трудах съезда (1914) доклада, написанного Кандинским в октябре 1910 г. и прочитанного Кульбиным на Втором всероссийском съезде художников (1911);

П — второе немецкое издание Пипера (апрель 1912 г.) — наиболее полная изданная самим художником немецкая версия книги;

А — русская версия 1914 г.: гранки издания Ангерта, а также рукописные исправления и дополнения в авторской рукописи и машинописи 1910-1912 гг., датируемые временем работы Кандинского над изданием Ангерта (1913-1914).

Н.П. Подземская

¹. Таково заглавие текста и оглавление в К, где также указано, что доклад Кандинского был прочитан на заседании 29 и 31 декабря 1911 г. Н.И. Кульбиным за отсутствием автора. В конце самого доклада было также напечатано содержание выступлений С.М. Волконского, А.Н. Кремлева, Д.В. Айналова и Н.И. Кульбина, участвовавших в прениях. Заглавие текста и оглавление в П см. в Приложении № 1.

². Следующий далее текст в немецком варианте служит предисловием к первому изданию Пипера. (Предисловие ко второму изданию Пипера (П) см.: Приложение № 2.)

³. Ср. "Ступени", где художник пишет, что его книга образовалась из отдельных заметок, накапливавшихся "в течение по крайней мере десяти лет". Действительно, имеются свидетельства 1903 г., согласно которым Кандинский уже в то время стал задумываться над проблемами теории искусства; первое упоминание о его работе над теоретическим сочинением о живописи относится к весне 1904 г.

⁴. В первом немецком издании далее: "оставаться в пределах простой схемы и".

Введение

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

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

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

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

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

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

Но редко способен зритель наших дней к таким вибрациям душевным. В художественном создании он ищет либо чистого подражания натуре, которое может служить практическим целям (в обыденном смысле портрет и т. п.), либо известным образом интерпретированного, но все же подражания натуре, импрессионистской живописи, или, наконец, спрятанных в формах природы душевных состояний (что мы называем "настроение")¹. Все эти формы, если они действительно художественны, исполняют свое предназначение и служат (так же и в первом случае) духовной пищей, в особенности же в третьем случае, где зритель находит созвучие своему душевному ладу. Разумеется, подобное созвучие¹ (или противозвучие) не может остаться безрезультатным или совершенно поверхностным: "настроение" художественного произведения может и углубить, и еще больше освятить настроение зрителя. Во всяком случае, подобные произведения удерживают душу от огрубения. Они удерживают ее на известной высоте, как камертон струны инструмента. Все же утончение и распространение этого звука во времени и пространстве будет односторонним и не исчерпывает всех возможностей воздействия искусства².

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

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

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

В этот час приходит непреложно человек, такой же, как и мы, и нам во всем подобный, только таинственно дана ему скрытая в нем сила "видеть"³.

И, видя, он показывает. Иногда он бы и отказался от этого высшего дара, становящегося ему крестом. Но этой власти ему не дано. Окруженный злобой и издевательством, тащит он за собою тяжелый воз человечества⁴ все вперед, все кверху.

Часто уже и следов его телесного "Я" не остается на земле; тогда-то хватаются за все средства, чтобы воссоздать это его телесное "Я" из мрамора, чугуна, бронзы, камня, в гигантских размерах. Будто это телесное имеет особую цену для этих слуг Бога⁵, именно для них, умевших отвернуться от телесного, чтобы служить духовному⁶. Во всяком случае, тот момент, когда люди хватаются с подобными целями за мрамор, есть момент достижения крупным числом людей той точки, на которой когда-то стоял ныне прославляемый⁷.

Примечания

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

Комментарии

¹. В русском издании (К) пропущено: "своему душевному ладу. Разумеется, подобное созвучие".

². В П и А здесь текст, выделенный отбивкой и тремя звездочками, отсутствующий в К (см.: Приложение № 3).

³. Далее и до конца главы в А без абзаца.

⁴. В П: "застрявший в камнях тяжелый воз человечества".

⁵. В К: "слуг Бога человеком"; в П: "людей, слуг Бога, и мучеников".

⁶. В А примеч. IV, которое в К и П помещено в гл. II ("Движение"). Ср. примеч. IV в русской версии.

⁷. В А еще одна фраза: "Но вопреки всем памятникам, можно ли верить, что этой — хотя и временной — вершины достигли внутренне многие из тех, которые так настойчиво к ней внешне приобщаются?" Кандинский здесь развернул мысль, высказанную в более краткой форме в К и П, в гл. II ("Движение").

Движение

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

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

В самом острие верхнего острия стоит иногда совершенно один человек. Его радостное узрение подобно внутренней безграничной печали. И те, что стоят всех ближе к нему, его не понимают. В возмущении они зовут его обманщиком и кандидатом в желтый дом. Так стоял осыпaeмый бранью в дни своей жизни одинокий Бетховен^{II}. Да и один ли он?¹

Сколько понадобилось лет, чтобы одна из более многолюдных частей треугольника дошла до того места, где он когда-то стоял одиноко. И, вопреки всем памятникам^{III}, многие ли действительно дошли до этого места?²

И в каждой части треугольника есть все элементы и материальной (телесной), и духовной жизни в той или иной количественной комбинации³. А потому в каждой части есть и свои художники. И тот из них, который способен видеть через грани своей среды, есть пророк в этой части и помогает движению упрямого вола. Если же нет у него этого дальнзоркого глаза или если он у него и есть, но из-за низменных целей художник злоупотребляет своим видением, закрывает свои глаза на то, что непременно зовет непрерывным звучанием души⁴, тогда-то его "понимают" все его сотоварищи по отделению и возносят его и его творения⁵. Таково одно из страшных осозаемых изъявлений таинственного Духа Зла. Чем такое отделение больше (а значит, чем в то же время оно находится ниже), тем больше толпа, которой ясна речь художника. Совершенно при этом ясно, что в каждой такой части есть свое собственное стремление, свой голод духовный — сознаваемый или (гораздо чаще) совершенно бессознательный — к хлебу духовному⁶.

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

* * *

Это схематическое изображение, конечно, не исчерпывает всей картины духовной жизни. Между прочим, оно не показывает одной темной стороны, большого мертвого черного пятна. А именно, часто случается, что духовный хлеб помянутый делается пищей и тех, которые живут уже в высшем отделении. И для них этот хлеб — яд: в маленькой дозе действие его таково, что душа медленно спускается из высшего отделения в низшее; в большой дозе этот яд приводит к падению, влекущему душу во все более и более низкие отделения⁷. Тут дарование человека, "талант" (в смысле Евангелия), может стать проклятием не только для этого дарованием обремененного человека, но и для всех тех, которые едят от этого ядовитого хлеба. Художник употребляет свою силу для служения низменным потребностям, в будто бы художественную форму он включает нечистое содержание, он привлекает к себе слабые силы, неустанно смешивает их с дурными, обманывает людей и помогает им в том самообмане, что будто бы они жаждут духовной жадой, что будто бы эту духовную жажду они утоляют из чистого источника. Подобные творения не помогают движению вверх, они его тормозят, оттесняют назад вперед стремящееся и рассеивают вокруг себя чуму.

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

Одиноко стоящие "видящие"⁸ кажутся смешными либо ненормальными. Одинокие души, которых сон не побеждает, которые чувствуют неясное стремление к духовной жизни, знанию, достижению, звучат в

грубом хоре материального жалобно и безутешно. Постепенно духовная ночь спускается ниже. Пасмурнее и все пасмурнее становится вокруг таких испуганных душ, а носители их, гонимые и обессиленные сомнениями и страхом, часто, ища уйти от этого медленного утмнения, отдаются влечению к внезапному насильственному падению во мрак.

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

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

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

* * *

При всем ослеплении, вопреки (все время только единственно видимому⁹) этому хаосу и дикой погоне, на самом деле духовный треугольник движется медленно, но непреложно и непреодолимо вперед и вверх¹⁰.

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

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

И когда далее это "как" включает в себя и душевную эмоцию художника и проявляет способность излить его более утонченное переживание, тогда искусство становится уже на порог того пути, на котором оно непременно найдет вновь свое утерянное "что", именно то самое "что", которое явится хлебом духовным ныне начавшегося духовного пробуждения. Это "что" не будет более материальным, предметным "что" оставшейся ныне позади эпохи, но оно будет художественным содержанием, душой искусства, без которой его¹¹ тело ("как") никогда не сможет вести полной здоровой жизни, совсем так же, как отдельный человек или целый народ.

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

Примечания

^I. По внутреннему смыслу это "сегодня" и "завтра" подобны библейским "дням" творения.

^{II}. Вебер, автор "Фрейшютца", так выражался о ней (т. е. о 7-й симфонии Бетховена): "Ну, экстравагантность этого гения достигла *non plus ultra*. Бетховен, наконец, совершенно готов для дома сумасшедших". Abbé Stadler, когда впервые услышал стучащее "е" в полном напряжении месте в начале первого куска, крикнул своему соседу: «все только "е" да "е" — конечно, эта бездарность ни до чего

лучшего додуматься не может» ("Beethoven" von August Göllerich, из серии "Die Musik" изд. R. Strauss'a, стр. 51).

III. Не являются ли некоторые памятники печальным ответом на этот вопрос?

Комментарии

- ¹. Данная фраза дана без абзаца; в П — отсутствует.
- ². В А эта фраза, в расширенной форме, и примечание были перенесены в конец "Введения".
- ³. В П данная фраза отсутствует, а в следующей фразе отсутствует "А потому".
- ⁴. В П отсутствует фраза: "...на то, что непременно зовет непрерывным звучанием души".
- ⁵. В П следующая фраза отсутствует.
- ⁶. В А здесь абзац.
- ⁷. В П далее фраза, не попавшая в К и А: "Сенкевич в одном из своих романов сравнивает духовную жизнь с плаванием: кто не работает неустанно и не борется все время с погружением, неизбежно погибает". Генрик Сенкевич (1846-1916), польский писатель, пользовавшийся необыкновенной популярностью. В личной библиотеке Кандинского сохранилось несколько его книг, в том числе "Quo vadis?".
- ⁸. В П: "алчущие и видящие".
- ⁹. В П текст в скобках отсутствует.
- ¹⁰. В П два следующих абзаца заменены другими (см.: Приложение № 4).
- ¹¹. Мы исправили "ее" (в К и А) на "его". Ошибка, по-видимому, связана с тем, что "Kunst" в немецком языке — слово женского рода.

Поворот1

Вот именно этот переход к "что" и искание "как" не только бесцельно, но с сознательной целью найти "как", чтобы выразить через него "что", и есть тот момент, в котором мы живем нынче. Коротко говоря, это "что" и есть для него²бесконечно утонченная материя, или, как именно ее называют чаще, духовность, которая не поддается твердому выражению и не может быть выражена слишком материальной формой³. Возникла повелительная необходимость найти "новые формы". И нынче эти "новые" формы есть только отскобленные от толстого слоя слишком материальной материи те же "вечные" (на нынешний день) "чистые" формы искусства, его чистый язык. Постепенно и все же как бы в один миг искусства стали обращаться не к случайным в искусстве и по существу ему, быть может, и чуждым элементам выражения, а к тем его средствам, без которых мы данное искусство не знали, представить себе не можем и признаем за его вечный язык: в литературе — слово, в музыке — звук, в скульптуре — объем, в архитектуре — линия, в живописи — краска.

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

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

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

После реалистических⁴ идеалов выступают в живописи сменяющие их импрессионистские стремления. Последние завершаются в своей догматической форме и чисто натуралистических целях в теории неомпрессионизма, который совершенно одновременно ударяется и в абстрактность; его теория (признаваемая им универсальной системой) стремится фиксировать на холсте не случайный кусок природы, но всю природу во всем ее блеске и великолепии⁵.

И вот почти одновременно возникают три других явления: 1) Rossetti, его ученик Burne-Jones, с рядом их последователей, 2) Böcklin с вышедшим из него Stuck'ом и рядом их последователей и 3) одинокий Segantini, к которому жалким шлейфом привязался ряд его формальных подражателей⁶.

Именно эти три имени выбраны мною как характеристика исканий в областях нематериальных⁷. (Мне часто приходится пользоваться выражениями "материальное", "нематериальное" и говорить о междустояниях, которые приходится обозначать как "более или менее" материальное и т. д. Но не есть ли и все — материя? Не есть ли и всё — дух? Не являются ли, быть может, различия, полагаемые нами между материей и духом, только разностепенностью только материи или только духа? Обозначенная в позитивной науке как продукт духа, мысль есть тоже материя, которая только подлежит восприятию не более грубыми, а более утонченными чувствами. То, что не осязаемо телесной рукой, это ли дух? Я попросил бы только не проводить резких черт и не забывать о вынужденной схематичности.) Rossetti обратился к прерафаэлитам и искал оживить их абстрактные формы новым бдением. Böcklin, уйдя в области мифологии и сказки, в противоположность Rossetti, одевал свои абстракции в сильно развитые материально-телесные формы. Segantini, самый с внешней стороны материальный среди этих трех, брал совершенно готовые формы природы, которую он часто разрабатывал с микроскопической точностью (его горы, камни, животные) и одновременно или как бы вопреки такому приему и вопреки не видно материальной форме умел создать неизменно абстрактные образы, вследствие чего он является внутренне наименее материальным в этой группе.

Вот искатели Внутреннего во Внешнем.

И совершенно иным способом, стоящим ближе к чисто живописным средствам⁸, шел к подобной же цели искатель нового закона формы — Cézanne⁹. Он умел сделать из чайной чашки одухотворенное создание, или, сказать вернее, открыть в этой чашке такое создание. Он поднимает "nature morte" на высоту, где внешне "мертвые" вещи внутренне оживают.

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

Он давал этим вещам красочное выражение, которое создавало внутреннюю художественную ноту, звук, и вдвигал и даже втискивал их в формы, которые поднимались им до высоты абстрактно звучащих, гармонию луче-испускающих, часто математических формул¹⁰. Не человек, не яблоко, не дерево представляются ему¹¹, но все это ему необходимо для образования внутренне живописно-звучащей вещи, имя которой картина. В конце концов, так и называет свои вещи один из великих современных французов Henri Matisse¹². Он пишет "картины". Его цель — в этих картинах передать "Божественное"¹³. К достижению этой цели он отвергает все средства, кроме предмета (человек или что-нибудь другое) как исходного пункта, и свойственные живописи и только ей одной свойственные средства — краску и форму¹⁴.

Примечания

¹. См. статью его в "Kunst und Künstler" (1909, VIII).

Комментарии

¹. Первые две фразы в главе III в том виде, в каком мы их приводим согласно русской версии 1910 г. (К), заменены в П пространным новым текстом, переведенным и расширенным впоследствии для русского издания 1914 г. (А) (см.: Приложение № 5). Вообще, следует отметить, что гл. "Поворот" ("Духовный поворот" в П) неоднократно переписывалась Кандинским. Многие вопросы, в ней затронутые, нашли частично отражение в статье "Куда идет "новое" искусство".

². Имеется в виду "для искусства". В К нет четкого разделения между концом гл. II ("Движение") и началом гл. III ("Поворот").

³. Текст далее и до конца четвертого абзаца (до слов "в арсенале чисто материальных средств") отсутствует в П. В русской версии 1914 г. (А) он помещен с абзаца после новой части, приведенной нами в Приложении № 5.

⁴. Так в первом издании Пипера и в русской версии 1914 г. (А). Во втором издании Пипера (П) — "идеалистических".

⁵. В А данная фраза дополнена: "т. е. как некую неизменную, абстрактную величину". В П и А здесь примечание. Примечание в П: "См., например, Paul Signac: "De Delacroix au neo-impressionnisme". (На немецком языке появилось в издании Verlag Axel Juncker, Charlottenburg, 1910)". В А ссылка дана на русское издание: "По-русски появилось в издании Кнебеля". В личной библиотеке Кандинского сохранился рукописный русский перевод трактата Синьяка, сделанный Б. Богаевской.

⁶. Английские прерафаэлиты Россетти Данте Габриэль (Rossetti, Dante Gabriel) (1828-1882) и Бёрн-Джонс Эдвард (Burne-Jones, sir Edward Coley) (1833-1898), швейцарский живописец идеалистического направления Арнольд Бёклин, представитель немецкого югендстиля Франц Штук и итальянский символист Джованни Сегантини.

⁷. Текст, помещенный далее в скобках в русской версии 1910 г. (К), перенесен в примечание в опубликованных версиях: в А здесь же, в П — в конец гл. II ("Движение") (см.: Приложение № 4, примеч. 14). В П последняя фраза примечания звучит следующим образом: "В этом небольшом сочинении невозможно говорить об этом более пространно, и будет достаточно, если мы не будем проводить резких границ".

⁸. В П и А слова "к чисто живописным средствам" выделены курсивом.

⁹. Интересна символистская интерпретация Кандинским живописи Поля Сезанна, которую можно обнаружить также в выборе репродукций произведений Сезанна для альманаха "Синий всадник", где кроме натюрморта воспроизведены две картины из его раннего цикла "Времена года".

¹⁰. Здесь в А новая фраза: "Здесь лежит корень давно забытых и с этого момента возрожденных конструктивных устремлений".

¹¹. В русской версии 1914 г. (А) "изображаются им", в немецких вариантах (П): "werden dargestellt".

¹². Анри Матисс (1869-1954), см. ранее, с. 371, примеч. 25.

¹³. В А в примечании добавлено: "На русском языке появилось, помнится, в "Золотом Руне"".

¹⁴. В А вместо "краску в форму" — "краски и формы". Далее в П и А с абзаца новый текст, отсутствующий в К (см.: Приложение № 6).

Пирамида

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

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

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

И из этого стремления само собою вытекает естественное последствие — сравнение собственных элементов с элементами другого искусства¹.

В этом случае наиболее поучительной представляется музыка. За немногими исключениями и отклонениями, музыка всегда была искусством, не употреблявшим своих средств на обманное² воспроизведение явлений природы, но делавшим из этих своих средств средство выражения душевной жизни художника и создавшим и из этих своих средств оригинальную жизнь музыкальных тонов.

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

Это сравнение средств различных искусств и это учение одного искусства у другого только тогда и в том случае может быть полно успеха и победы, если это учение не внешне, но принципиально. Т. е. одно искусство должно учиться у другого тому, как оно употребляет свои средства, оно должно учиться этому, чтобы принципиально однородно³употреблять свое собственное, т. е. в том принципе, который ему одному только и свойствен. Тут нельзя забывать, что каждое средство скрывает в себе ему свойственное применение и что это-то⁴ применение и должно быть найдено⁵.

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

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

Комментарии

¹. В П без абзаца.

². В П отсутствует слово "обманное".

³. В А дополнено: "а никак не тождественно".

⁴. В П "это-то" выделено курсивом.

⁵. В П и в А текст, который в К приведен в примечании к гл. VI ("Язык красок") (см. примеч. X). В русской версии 1914 г. (А) он был расширен (см.: Приложение № 7).

Действие краски

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

1) рождается чисто физическое воздействие, т. е. сам глаз будет затронут и заморожен красотой и другими качествами краски. Глядящий испытывает чувство удовлетворения, как гастроном, взявший в рот вкусный кусочек. Или глаз раздражится, как небо от пикантной еды. Потом он будет снова успокоен, охлажден, как палец, касающийся льда. Все это, конечно, физические чувства, которые как таковые могут быть только кратки. Они в то же время поверхностны и не оставляют долгого следа по себе, если душа остается закрытой. Совершенно так же¹, как при прикосновении ко льду переживается лишь чувство физического холода, которое опять скоро забывается, как только палец согреется, так же забывается и физическое воздействие краски, когда от нее глаз отворачивается. И точно так же, как физическое чувство холода льда, проникнув глубже, будит другие, более глубокие, чувства и способно сковать целую цепь психических переживаний, так же может и поверхностное впечатление краски развиваться в переживание.

Только привычные предметы действуют на средне-чувствительного человека совершенно поверхностно. Те же, которые нам встретились впервые, немедленно вызывают в нас душевное впечатление. Так впечатляется миром ребенок, для которого всякий предмет нов. Ребенок видит свет. Свет его привлекает. Ребенок хочет его схватить, обжигает себе пальцы и проникается страхом и уважением к пламени. Позже ребенок видит, что кроме враждебных свойств огонь обладает и дружественными, что он изгоняет мрак, удлиняет день, что в его власти греть, варить и дарить радостным зрелищем. По накоплении этих опытов, знакомство с огнем сведено, и знания эти укладываются в мозговом ящике на хранение. Яркий-интенсивный интерес пропадает, и только еще способность огня к радостным представлениям тормозит наступление полного равнодушия. Итак, медленно и шаг за шагом чары распадаются². Всякий узнает, что деревья дают тень, что лошади скоро бегают, автомобили еще скорее, что собаки кусаются, что месяц далеко, что человек в зеркале — не настоящий.

И только при более высоком развитии человека неизменно расширяется круг свойств, заключенных в различных предметах и существах. При высоком развитии получают эти предметы и существа внутреннюю ценность и, наконец, внутренний звук. Совершенно то же случается и с краской, которая при низкой ступени развития душевной впечатлительности может причинить только поверхностное действие, действие, прекращающееся вскоре после перерыва раздражения. Но и в этом состоянии это простое действие бывает различного рода. Глаз притягивается и больше и сильнее более светлыми [красками и еще больше и еще сильнее более светлыми], более теплыми. Киноварь привлекает и раздражает, как пламя, на которое непременно жадно смотрит человек. Яркий лимонно-желтый цвет причиняет после известного времени боль, как уху высоко звучащая труба. Глаз начинает беспокоиться, не может долго выдержать воздействия и ищет углубления и покоя в синем или зеленом³. А при более высоком развитии этого элементарного действия рождается глубже идущее, вызывающее, конечно, потрясение духа. В этом случае возникает:

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

Быть может, останется открытым вопрос, действительно ли это второе воздействие есть прямое, как можно было бы предположить из последних слов, или не достигается ли оно ассоциацией. Так как обыкновенно душа тесно связана с телом, то возможно, что одно психическое потрясение вызывает ему соответственное другое через ассоциацию⁴. Например, красная краска может вызвать душевную вибрацию, подобную пламени, так как красное есть цвет пламени. Тепло-красное действует возбуждающе. Это красное может подняться до болезненной мучительности, быть может, также и по сходству с текущей кровью. Тогда эта краска пробуждает воспоминание о другом психическом агенте, который неизменно производит на душу мучительное впечатление.

Если бы это было так, то легко было бы объяснить ассоциацией и другие физические воздействия краски⁵, т. е. воздействия ее не только на зрительный орган, но и на другие органы чувств, а именно: можно предположить, что, например, светло-желтое вызывает во вкусовых органах ощущение кислоты по ассоциации с лимоном.

Но не совсем возможно провести до конца подобное объяснение. Как раз именно в области вкуса краски известны различные случаи, где это объяснение не может быть применено. Один дрезденский врач

рассказывает об одном из своих пациентов, которого он характеризует как человека "необычно высоко стоящего духовно", что этот пациент с завязанными глазами неизменно и безошибочно определяет красочно вкус определенного соуса как английский⁶, т. е. воспринимаемая его как синий цвет^{II 7}. Может быть, оказалось бы возможным принять сходное, но все же другое объяснение таких случаев, а именно то, что у высоко развитого человека пути к душе так непосредственны и что впечатлительность души так быстро может быть достигнута, что это воздействие, которое достигается через вкусовые органы, немедленно достигает души и заставляет созвучать соответственные другие пути, идущие из души к другим внешним органам (в данном случае — глаз). Это было бы подобно эхо или отклику, как это обычно в музыкальных инструментах, когда они, не потрясенные сами, созвучат другому инструменту, потрясенному непосредственно. Такие сильно чувствующие люди подобны обыгранным хорошим скрипкам, звучащим от всякого прикосновения смычком во всех своих частях и жилках.

С принятием этого объяснения зрение должно было бы находиться в созвучии не только со вкусом, но и со всеми другими чувствами. Так оно и на самом деле. Некоторые краски представляются негладкими, колючими, причем другие, напротив, воспринимаются как нечто гладкое, бархатоподобное, так что все их хочется погладить (темный ультрамарин, зеленая окись хрома, краплак). Самое различие между теплотой и холодом красочного тона основано на этом восприятии. Также есть краски, представляющиеся мягкими (краплак), или другие, кажущиеся всегда жесткими (зеленый кобальт, зелено-синяя окись), так что только что выпущенную из тюбика такую краску легко принять за высохшую⁸.

Выражение "благоухающие краски" общеизвестно⁹.

Наконец, слышание цвета так определено, что не найдется, может быть, ни одного человека, который стал бы искать впечатления ярко-желтого на басовых клавишах рояли или обозначил бы краплак звуком¹⁰ сопрано^{III}.

Примечания

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

^{II}. Dr. med. Freudenberg. Spaltung der Persönlichkeit ("Übersinnliche Welt". 1908. № 2, стр. 64-65). Здесь же говорится и о слышании цвета (стр. 65), причем автор замечает, что его таблицы не дали ему достаточно материала для установления закона.

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

Комментарии

¹. В П не выделено разрядкой.

². В русском издании 1910 г. (К) здесь ошибка: "горы распадаются".

³. В П здесь абзац.

⁴. В П слово "ассоциацию" выделено курсивом.

⁵. В П примечание отсутствует.

⁶. В русской рукописи и машинописи 1910 г., в П и А вместо слова "английский" — "синий".

⁷. В П, в примечании, еще одна фраза: "Ср. Л. Сабанеев в еженедельнике "Музыка", Москва, 1911, № 9: в этой статье со всею определенностью указывается, что закон скоро будет найден".

⁸. В А новый текст (без абзаца) (см.: Приложение № 8).

⁹. В А фраза дополнена словами: "что может служить одним из примеров восприятий краски обонянием". Далее в А без абзаца.

¹⁰. В К глава оканчивается. В П и А новый текст (см.: Приложение № 9). Ср. дополнение в конце примеч. VIII, сделанное в П и А (это дополнение приводится по А) : "С другой стороны, параллельная таблица звуковых и красочных тонов была составлена эмпирическим путем Скрябиным. Таблица эта во многом сходна с таблицей более физического характера Унковской. Скрябин применил свой принцип в "Прометее". (См. таблицы в еженедельнике "Музыка", Москва, 1911, № 9)".

*Der Mann der nicht Musik hat in
sich selbst,
Den nicht der Einklang süßere Töne
rührt,
Taugt zu Verrat, zu Räuberei und ficken.
Die Regung seines Sinns ist dumpf wie
Nacht
Und seine Lüste schwarz wie Erebus:
Trau keinem solchen, Merk auf die
Musik².*

(Из Шекспира)

Язык красок¹

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

"Всякий знает, что желтое, оранжевое и красное внушают и представляют собою идеи радости, богатства" (Delacroix)¹.

Обе эти цитаты показывают глубокое сродство искусств вообще и музыки и живописи в частности². В этом бросающемся в глаза родстве, вероятно, выросла идея Гете, что живопись должна выработать свой контрапункт³. Это пророческое выражение Гете есть предчувствие того положения, в котором нынче находится живопись. Это положение есть исход пути, на котором живопись при помощи своих средств должна дорасти до искусства в отвлеченном смысле, и, идя по которому, она в конце концов дойдет до чисто живописной композиции.

Для этой композиции она располагает двумя средствами:

- 1) краской.
- 2) формой.

Изолированная, одинокая форма, как представление предмета (реального или не нереального) или как чисто абстрактное отграничение объема, плоскости может существовать самостоятельно⁴. Краска — нет. Краска не допускает беспредельного растяжения. Беспредельное красное можно только мыслить или духовно видеть. Когда слово красное⁵ произносится, то это красное не имеет в нашем представлении предела. Предел должен быть, если встретится надобность, насильно к этому мыслим. С другой стороны, красное, не видимое материально, но абстрактно мыслимое, рождает известное точное или неточное представление, обладающее известным чисто внутренним психическим звуком⁶. Это из самого слова звучащее красное не имеет также самостоятельно специально выраженной тенденции к теплу или холоду. Эти последние свойства должны быть отдельно к основному звуку мыслимы, как более утонченные отклонения красного тона. Поэтому я и называю это духовное видение неточным. Но оно одновременно и точно, так как внутренний звук остается обнаженным без случайных, к деталям ведущих склонений к теплу, холоду и т. д. Этот внутренний звук подобен звуку трубы или инструмента, мыслимого при слове труба и т. д., причем подробности отсутствуют. Здесь мыслится звук без различий, причиняемых ему звучанием на воле, в закрытом помещении, изолированно или с другими инструментами одночасно, вызванный к бытию охотником, солдатом или виртуозом⁷.

Если же возникает необходимость дать это красное в материальной форме (как в живописи), то оно должно 1) иметь определенный тон из бесконечного ряда различнейших красных тонов выбранный, т. е., так сказать, должно быть характеризовано субъективно и 2) оно должно быть отграничено на плоскости, отграничено от других красок, которые неизбежно присутствуют, которых избежать ни в коем случае невозможно, а вследствие чего (через отграничение и соседство) субъективная характеристика изменяется неизбежно⁸.

Эта неизбежная связь между краской и формой приводит к наблюдениям над воздействиями, которые форма причиняет краске. Сама по себе форма, если даже она остается вполне отвлеченной и уподобится геометрической, обладает своим внутренним звуком, есть духовное существо со свойствами, идентичными с этой формой. Треугольник (без ближайшего определения его остроты, плоскости, равносторонности¹⁰) есть такое существо с ему одному свойственным духовным ароматом. В сочетании с другими формами этот аромат дифференцируется, приобретает привзвучные оттенки, но в основе остается неизменным, как аромат розы, который с ароматом фиалки смешать невозможно. Так же квадрат, круг и все еще возможные формы^{IV 11}.

Здесь ярко выступает взаимодействие формы и краски. Треугольник желтого, круг синего, квадрат зеленого, опять же треугольник зеленого¹², круг желтого, квадрат синего и т. д. Все это совершенно различно действующие существа¹³.

При этом легко заметить, что некоторые краски подчеркиваются в своем воздействии некоторыми формами и другими притушаются. Во всяком случае острые краски звучат по своему свойству сильнее в острых формах (например, желтые в треугольнике). Склонные к глубокому воздействию увеличиваются в своем воздействии круглыми формами (например, синие в кругу) (см. таблицу IV)¹⁴.

Так как число красок и форм безгранично, то безграничны и сочетания, а в то же время и воздействия. Этот материал неисчерпаем¹⁵.

Форма в тесном смысле слова есть не более как отграничение одной плоскости от другой¹⁶ — таково ее определение со стороны внешней. Но так как все внешнее непременно скрывает в себе и внутреннее (выступающее наружно в более сильной или более слабой степени)^V, той каждая форма имеет внутреннее содержание. Итак, форма есть внешнее выражение внутреннего содержания¹⁷. Таково ее определение со стороны внутренней¹⁸.

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

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

1) форма служит либо как отграничение цели через отграничение вырвать материальный предмет из плоскости, т. е. фиксировать этот материальный предмет на плоскости, или 2) форма остается абстрактной, т. е. она не воплощает на плоскости реального предмета, но является всецело абстрактным существом. Такими абстрактными существами, ведущими как таковые свою жизнь, оказывающими свое влияние и свое воздействие, являются квадрат, круг, треугольник, ромб, трапеция и неисчислимы прочие формы, делающиеся все более сложными и не поддающиеся математическому обозначению. Все эти формы — равноправные граждане духовной державы.

Между этими обеими границами лежит бесконечное число форм, в которых оба элемента налицо и где получает перевес то материальное, то абстрактное начало¹⁹. Эти формы и есть та сокровищница, из которой нынче художник черпает все единичные элементы своих творений.

Ограничиться чисто отвлеченными формами художник нынче не может. Эти формы еще слишком для него неточны. Ограничиться же исключительно неточным значит отнимать у самого себя возможности, выключать²⁰ чисто человеческое и через то приводить к обеднению свои средства выражения²¹.

С другой стороны, в искусстве не может быть вполне материальных форм. Нет возможности вполне точно передать материальную форму: волей-неволей художник подчинен своему глазу, своей руке, которые в этом случае и являются более художественными, чем его душа, которая не желает выйти за пределы фотографических целей. Сознательный же художник, не могущий удовлетвориться протоколированием материального предмета, непременно стремится придать изображаемому предмету выражение, что в свое время называлось идеализацией, потом стилизацией и завтра будет называться еще как-нибудь иначе^{VII 22}. Эта невозможность и эта бесцельность (в искусстве) беспричинного копирования предмета, это стремление заимствовать у предмета²³ его выразительность и есть те исходные точки, от которых в дальнейшем пути

художник, оставляя в стороне "литературную" окраску предмета, начинает искать чисто художественные (так сказать, живописные) цели. Этот путь ведет к композиционному.

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

во-первых:	композиция	всей	картины;
во-вторых: создание единичных форм, стоящих друг к другу в различных комбинациях и подчиняющихся композиции целого ^{VIII 24} . Так подчиняются в картине многочисленные предметы (реальные или, быть может, абстрактные) ²⁵ одной большой форме, причем они так изменяются, что становятся пригодными в этой именно форме и эту именно форму образуют. Тут единичная форма может быть индивидуально мало звучащей, она служит прежде всего созданию большой композиционной формы и должна быть рассматриваема, главным образом, как элемент этой формы. Эта единичная форма выстроена так, а не иначе, не потому ²⁶ , что ее собственный внутренний звук независимо от большой композиции так непременно требует, но преимущественно потому, что она призвана служить строительным материалом для этой композиции. Тут первая задача — композиция всей картины — является и конечной целью ^{IX 27} .			

Так постепенно все более на первый план выступает в искусстве элемент абстрактного, который еще только вчера робко и едва заметно прятался за чисто²⁸ материальными стремлениями.

И этот рост и, наконец, перевес абстрактного естествен²⁹. Это естественно, так как, чем больше отодвигается на задний план органическая форма, тем больше само собой это абстрактное выступает на первый план и выигрывает в звучности.

Но, как уже упомянуто, остающееся органическое обладает своим внутренним звуком, который либо тождествен со второй составной частью³⁰ той же формы (ее абстрактной частью) (простая комбинация обоих элементов), либо может быть и другой природы (сложная комбинация и, что возможно, необходимо дисгармоническая комбинация). Во всяком случае, созвучание органического начала все же слышится, если даже это начало и загнано на самый задний план. А потому выбор реального предмета полон значения. В двоезвучии (духовный аккорд) обеих составных частей формы органическая часть может поддержать абстрактную часть (со- или противозвучием) или ей мешать. Предмет может образовать и только случайное звучание, которое, будучи заменено каким-нибудь другим, не вызовет существенного изменения основного звука.

Например, при помощи ряда человеческих фигур строится ромбоидальная композиция. Она пропускается через чувство и ставится вопрос: совершенно, безусловно ли необходимы человеческие фигуры для этой композиции и нельзя ли было бы заменить их другими органическими формами, и притом так, чтобы от этого не пострадал основной³¹ звук композиции? и если да, здесь оказывается случай, где звук предмета не только не помогает звуку абстрактного, но даже ему прямо вредит: равнодушный звук предмета ослабляет звук абстрактного. И это не только логически, но и художественно так. Поэтому следовало бы в этом случае либо найти другой, более звуку абстрактного подходящий, предмет (подходящий по со- или противозвучию), либо вся эта форма должна была бы быть чисто абстрактной³².

Чем обнаженнее лежит абстрактное формы, тем чище и притом примитивнее звучит оно. Значит, в композиции, где телесное более или менее излишне, совершенно возможно в большей или меньшей степени без телесного обойтись и заменить его или чисто абстрактными, или телесными формами, но совершенно переложеными в абстрактные. В каждом случае этого переложения или этого вкомпонования чисто абстрактной формы должно быть единственным судьей, указателем, весовщиком чувство. И естественно, чем больше употребляет художник эти абстрагированные или абстрактные формы, тем более он будет³³ дома в их стране и тем глубже будет он вступать в эту область.

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

Вот мы стоим перед вопросом: не должны ли мы вообще пренебречь предметным, не пустить ли его на ветер, выбросивши его из наших запасов³⁴, и не брать ли только чисто абстрактное вполне обнаженным? Это — естественно навязывающийся вопрос, который через разложение призвука обоих элементов формы (предметного и абстрактного) сейчас же и упирается в ответ. Как каждое сказанное слово (дерево, небо, человек) рождает внутреннюю вибрацию, точно так же и каждый пластично представленный предмет^{X 35}. Отнять у себя возможность возбуждения таких вибраций было бы насильно обеднять арсенал своих средств выражения. Так, по крайней мере, сегодня. Но и помимо этого сегодняшнего ответа поставленный выше вопрос разрешается тем ответом, который останется вечным для всех вопросов, начинающихся словом

"должно": нет места этому "должно" в искусстве, которое вечно свободно. Как день от ночи, убегает от этого "должно" искусство³⁶.

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

1) изменится звук в той же обстановке (поскольку сохранение ее возможно), если будет сдвинуто направление формы³⁷;

2) изменится звук, если окружающие его формы будут сдвинуты, увеличены, уменьшены и т. д.³⁸

Из этих последствий опять истекает дальше само собою новое последствие.

Нет ничего абсолютного. И в частности композиция форм, основанная на этой относительности, зависима: 1) от изменчивости сопоставления форм и 2) от изменчивости каждой отдельной формы до мельчайших подробностей. Каждая форма так чувствительна, как облачко дыма: незаметнейшее, минимальнейшее сдвижение всякой ее части изменяет ее существенно. И это идет так далеко, что, быть может, легче тот же звук создать различными формами, чем возродить его повторением той же формы: вне возможности лежит действительно точное повторение. До той поры, пока мы особенно чувствительны только к целому в композиции, это обстоятельство имеет скорее теоретическую важность. Когда же люди получают через употребление более или вовсе абстрактных форм (которые будут лишены предметной интерпретации) более утонченную и более сильную восприимчивость, то это же обстоятельство будет все более выигрывать в своем практическом значении. Так будут, с одной стороны, расти трудности искусства, но одновременно будет вместе расти богатство форм, средств выражения количественно и качественно. Тогда отпадает сам собою и вопрос об искаженном рисунке или искаженной натуре³⁹ и будет заменен другим, истинно художественным: насколько завуалирован или обнажен внутренний звук данной формы? Это изменение во взглядах поведет опять-таки еще дальше и к еще большему обогащению в средствах выражения, так как завуалирование является огромной силой в искусстве. Сочетания завуалированного с обнаженным образуют новые возможности в лейтмотивах композиций форм.

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

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

Итак, гибкость единичных форм, их, так сказать, внутренне-органическое изменение, их направление в картине (движение), перевес телесного или отвлеченного в этой единичной форме, с одной стороны, — и, с другой стороны, сопоставление форм, образующих большие формы формогрупп, которые опять-таки создают большую форму всей картины, далее принципы со- или противозвучия всех названных частей⁴⁰, комбинации завуалированного с обнаженным, комбинации ритмического с аритмическим на той же плоскости, комбинации абстрактных форм как чисто геометрических (простых, сложных) и геометрически неопределимых, комбинации отграничений форм друг от друга (более резких, более мягких) и т. д., и т. д. — все это элементы, создающие возможность чисто рисуночного "контрапункта" и которые к этому контрапункту и приведут. И это будет контрапунктом искусства черно-белого до тех пор, пока выключена краска.

А краска, которая сама по себе дает материал к созданию контрапункта, которая сама в себе скрывает беспредельные возможности, краска в соединении с рисунком приведет к великому живописному контрапункту, благодаря которому и живопись дойдет до композиции и в качестве действительно чистого

искусства получит возможность⁴¹ служить божественному. И все тот же непреложный проводник доведет ее до этой головокружительной высоты: принцип внутренней необходимости⁴².

Если⁴³ и окажется возможным даже уже сегодня бесконечно теоретизировать на эту тему, то все же теория⁴⁴ в дальнейших уже мельчайших подробностях преждевременна. Никогда не идет теория в искусстве впереди и никогда не тянет она за собою практики, но как раз наоборот⁴⁵.

Тут все, и особенно вначале, дело чувства. Только через чувство — особенно именно в начале пути — может быть достигнуто художественно-истинное. Если общее построение и возможно чисто теоретически, то все же именно тот плюс, который есть истинная душа творения и относительно, стало быть, и его сущность, никогда не создается теорией, никогда не будет найден, если не будет вдунут неожиданно в творение чувством. Так как искусство воздействует на чувство, то оно и осуществлено быть может только через чувство. Никогда при точнейших даже пропорциях, при вернейших весах и подвесках не создается истинный результат от головной работы и дедуктивного взвешивания. Таких пропорций нельзя вычислить и таких весов не найти готовыми^{XII 46}.

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

- 1) желание ритмичности и
- 2) симметрии.

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

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

Пропорции и веса не вне художника, а в нем самом, они — то, что можно назвать также чувством границы, художественным тактом — качества, прирожденные художнику и возносимые вдохновением до гениальных откровений. В этом смысле следует понимать и возможность осуществления пророчества Гете о генерал баше в живописи. Сейчас можно только предчувствовать подобную грамматику живописи, а когда искусство до нее, наконец, дорастет, то она окажется построенной не столько на физических законах (как уже и пробовали сделать⁴⁷), как на законах внутренней необходимости, которые я спокойно и обозначаю именем душевных⁴⁸. Так мы и видим, что в основе каждой мельчайшей, как и в основе каждой величайшей проблемы в живописи всегда лежит внутреннее. Путь, на котором мы находимся уже сегодня и который есть величайшее счастье нашего времени, есть путь, на котором мы отряхнемся от внешнего⁴⁹, чтобы на место этого главного базиса поставить ему противоположности: главный базис внутренней необходимости. И как тело укрепляется и развивается упражнением, так же и дух. Как пренебреженное тело делается слабым и в конце концов импотентным, так же и дух. Прирожденное художнику чувство и есть тот евангельский талант, который греховно зарывать в землю. Художник, поступающий так, есть раб ленивый.

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

Эта исходная точка есть взвешивание внутренней ценности материала на великих объективных весах, т. е. исследование в нашем случае краски⁵⁰, которая, говоря вообще, непременно должна воздействовать на каждого человека.

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

Нужно концентрироваться сначала на изолированной краске, дать единичной краске⁵¹ воздействовать на себя. При этом нужно держаться возможно простой схемы. Весь вопрос будет втиснут в возможно простую форму.

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

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

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

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

Сами же краски, вызывающие у других это горизонтальное движение, характеризуются этим же самым движением, но обладают еще и другим, которое и отличает их друг от друга в смысле внутреннего воздействия: вслед

ствие этого они и представляют из себя первое большое противоположение во внутренней ценности⁵².

Второе большое противоположение есть различие между белым и черным, значит красок, рождающих вторую пару главных звуков: тенденцию краски к светлоте или к темноте. Эти последние являют то же самое движение к зрителю и от зрителя, но не в динамической — в статической форме окаменения (см. таблицу I).

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

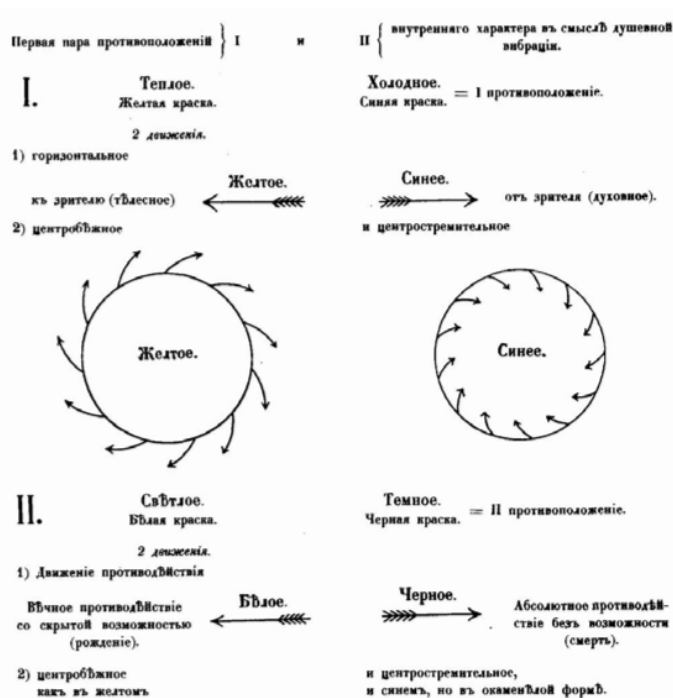


Таблица I.

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

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

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

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

А так как обе создающие зеленое краски активны и движеспособны, то можно уже и чисто теоретически по характеру этих движений установить духовное воздействие этих красок и совершенно так же, если действовать опытно и дать краскам на себя воздействовать, получится тот же результат. И в самом деле, первое движение желтого, стремление к человеку, которое может быть увеличено до навязчивости (при усилении интенсивности желтого), а также и второе движение, перескакивание через границу, швыряние сил в окружности подобны свойствам каждой материальной силы, которая бросается бессознательно на каждый предмет и бесцельно извергается во все стороны. С другой стороны, желтое, если наблюдать его непосредственно (в какой-нибудь геометрической форме), беспокоит человека, колет его,

возбуждает и обнажает скрытую в краске силу, которая, в конце концов, действует нагло и навязчиво на душу⁵³. Это свойство желтого, имеющего тенденцию к усветлению, может быть повышено до невыносимой глазу и душе силы и высоты^{XIV}. При этом повышении желтое звучит, как резкая труба, в которую все сильнее дуют, или как поднятый до большой высоты звук фанфар^{XV}.

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

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

Синее есть типично небесная краска^{XVI 54}. Очень углубленное синее дает элемент покоя^{XVII 55}. Очищенное до пределов черного, оно получает призыв человеческой печали^{XVIII}.

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

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

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

Желтое сейчас же делается острым и не может понизиться до большой глубины. Синее с трудом становится острым и не может подняться до большой высоты (см. таблицу I)⁵⁶.

Идеальное равновесие в смешении этих двух во всем диаметрально противоположных красок дает зеленое. Горизонтальные движения взаимно уничтожаются. Так же уничтожаются взаимно центробежное и центростремительное⁵⁷. Это есть логическое последствие, легко достигаемое теоретически. Прямое же воздействие на глаз и через глаз на душу приводит к тому же последствию. Это обстоятельство давно известно не только врачам (специально глазным), но и всякому. Абсолютно-зеленое есть самая покойная краска **среди всех других**: никуда она не движется и не имеет призыва ни радости, ни печали, ни страсти. Она ничего не хочет, никуда не зовет. Это постоянное отсутствие движения благотворно действует на утомленных людей и их души, но после известного отдохновения может и прискучить. Писанные в зеленой гармонии картины — хорошее тому доказательство. Подобно тому как писанная в желтом картина постоянно лученспускает известную теплоту или писанная в синем кажется слишком охлаждающей (значит в обоих случаях активное действие), точно так зеленое действует только скучанием (пассивное действие), так как человек как элемент вселенной призван к постоянному, быть может, вечному движению⁵⁸. Пассивность есть самое характерное свойство абсолютно-зеленого, причем это свойство как бы надушено некоторою жирностью, самодовольством. Потому зеленое в царстве красок есть то же, что в царстве людей буржуазия⁵⁹: это есть бездвижный, собою вполне довольный, со всех сторон ограниченный элемент. Оно подобно жирной, здоровенной, бездвижно лежащей корове, способной лишь к жеванию и пережевыванию и глядящей на мир глупыми, тупыми глазами^{XIX}. Зеленое есть главный тон лета, когда природа уже пережила всю Sturm und Drangperiode, весну, и погружена в самодовольный покой (см. таблицу II).

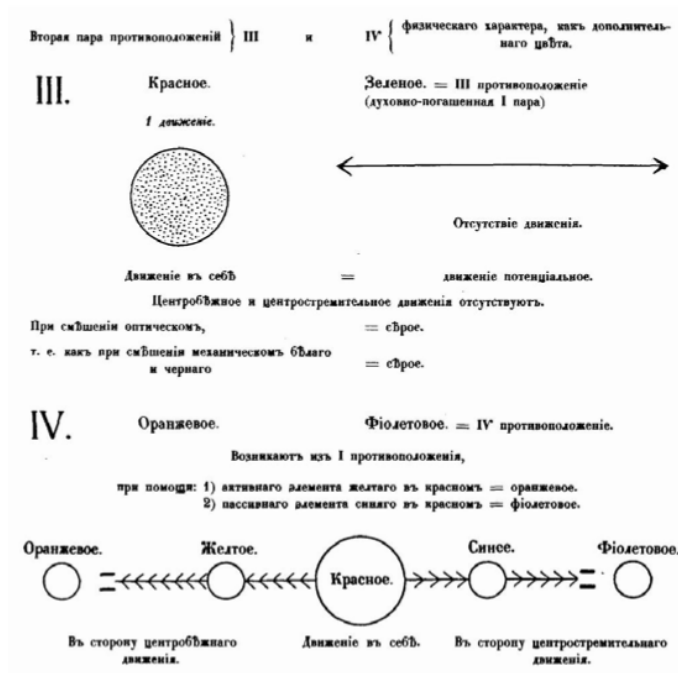


Таблица II.

Если нарушить это равновесие абсолютно-зеленого, то оно поднимается либо к желтому, причем и оживляется, делается моложе, веселее: через введение желтого снова рождается активность. Опускаясь в глубины, при перевесе синего, зеленое начинает звучать иначе: оно делается серьезным и как бы вдумчивым. И здесь вступает активный элемент, но характера совершенно другого, чем при согревании зеленого.

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

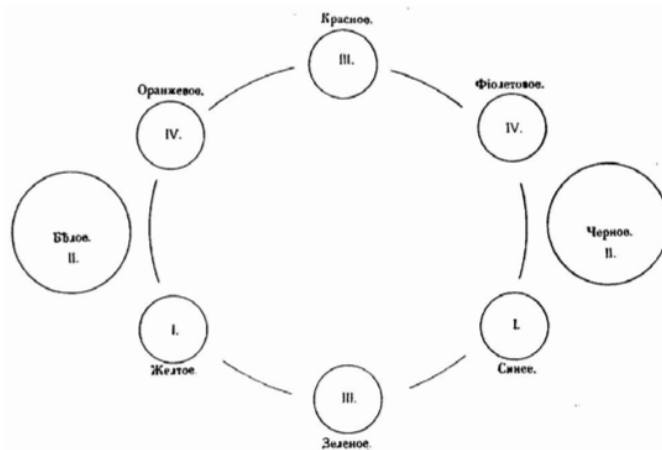


Таблица III.

Эти две последние краски⁶⁰ уже в общем определены. При дальнейшей характеристике белое, так часто определяемое как "некраска" (особенно благодаря импрессионистам, для которых "нет белого в природе")^{XX 61}, есть как бы символ мира, где исчезли все краски, все материальные свойства и субстанции. Этот мир стоит так высоко над нами, что ни один звук оттуда не доходит до нас. Великое молчание идет оттуда, подобное в материальном изображении холодной, в бесконечность уходящей стене, которой ни перейти, ни разрушить. Потому и действует белое на нашу психику, как молчание такой величины, которое для нас абсолютно. Внутренне оно звучит как беззвучие, что в значительной мере соответствует музыкальной паузе, которая только временно преломляет развитие куска или содержания и не есть

положительное завершение целого развития. Это молчание не мертво, но полно возможностей. Белое звучит подобно молчанию, которое вдруг может быть понято. Это есть нечто как бы молодое или, вернее, ничто, предшествующее началу, рождению. Быть может, так звучала Земля в белый период льдов.

И как некое ничто без возможностей, как мертвое ничто, когда солнце угаснет, как вечное молчание без будущего и надежды, звучит внутренне черное. Музыкально представленное, оно есть как бы вполне законченная пауза, за которой продолжение следует, как начало нового мира. Так как заключенное этой паузой на все времена кончено, образовано: круг замкнут. Черное есть нечто погасшее, как сожженный костер, нечто бездвижное, как труп, лежащее за пределами восприятий всех событий и мимо которых проходит жизнь. Это молчание тела после смерти, конца жизни. Внешне черное — самая беззвучная краска, на которой поэтому всякая другая краска, как бы ни был слаб ее звук, звучит сильнее и определеннее. Не так, как на белом, на котором почти все краски мутятся в звуке, некоторые растекаются совершенно, оставляя по себе слабый, обесиленный звук^{XXI} (см. таблицу I)⁶².

Не напрасно белыми были выбраны одежды чистой радости и непорочной чистоты. Черными — одежды величайшей, глубочайшей печали и символ смерти. Равновесие обоих этих тонов⁶³ рождает серое. Естественно, что так рожденная краска не может дать внешнего звука и движения. Серое беззвучно и бездвижно. Но эта неподвижность другого характера, чем покой зеленого, рожденного и лежащего между двумя активными красками. Потому серое есть безутешная неподвижность. И чем оно становится темнее, тем больше вырастает перевес безутешного и выступает удушающее. При усветлении вступает как бы воздух, возможность дышать в этой краске, как бы там спрятана известная доля надежды. Подобное серое возникает при оптическом смешении зеленого и красного: оно возникает из духовного смешения самодовольной пассивности и сильного активного пламенения^{XXII}.

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

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

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

Стоит припомнить: сатурн, киноварь, английская красная, краплак от самых светлых до темнейших тонов! Эта краска являет свойство сохранять в значительной мере свой основной звук, выглядеть характерно теплой или холодной^{XXIII} ⁶⁴.

Светло-тепло-красное (сатурн)⁶⁵ имеет некоторое сходство со средне-желтым (пигментно оно и обладает в значительной мере желтым) и возбуждает чувство силы, энергии, стремления, решимости, радости, триумфа (громкого) и т. д. Музыкально оно тоже напоминает звук фанфар, причем туба⁶⁶ как бы призвучит — упрямый, навязчивый, сильный тон.

В среднем состоянии, как киноварь⁶⁷, красное выигрывает в постоянстве острого чувства: оно подобно равномерно пламенеющей страсти, в себе уверенной силе, которую не легко перезвучать, которая, однако, легко погашается синим, как раскаленное железо водою. Это красное вообще не переносит ничего холодного, так как немедля теряет через него всякий звук и смысл⁶⁸. По сравнению с желтым, обе эти красные краски сходного характера, причем, однако, стремительность к человеку гораздо слабее: это красное пылает, но больше как бы внутри себя, в себе самом, причем вовсе отсутствует несколько безумный характер желтого.

А потому, может быть, и любят его более, чем желтое⁶⁹, оно часто и с любовью применяется в народной орнаментике, где оно на воле особенно звучно с зеленым, которому и является дополнительным цветом.

Это красное носит главным образом материальный характер (взятое изолированно) и так же, как и желтое, не склонно к углублению. Этот углубленный характер может быть ему, однако, навязан при помещении его в вышезвучающую среду. Углубление его при посредстве черного опасно, так как мертвое черное легко гасит пламенность и слишком легко может возникнуть тупое, жесткое, к движению

малоспособное коричневое⁷⁰. Киноварь звучит подобно тубе и может быть поставлена в параллель с сильными барабанными ударами.

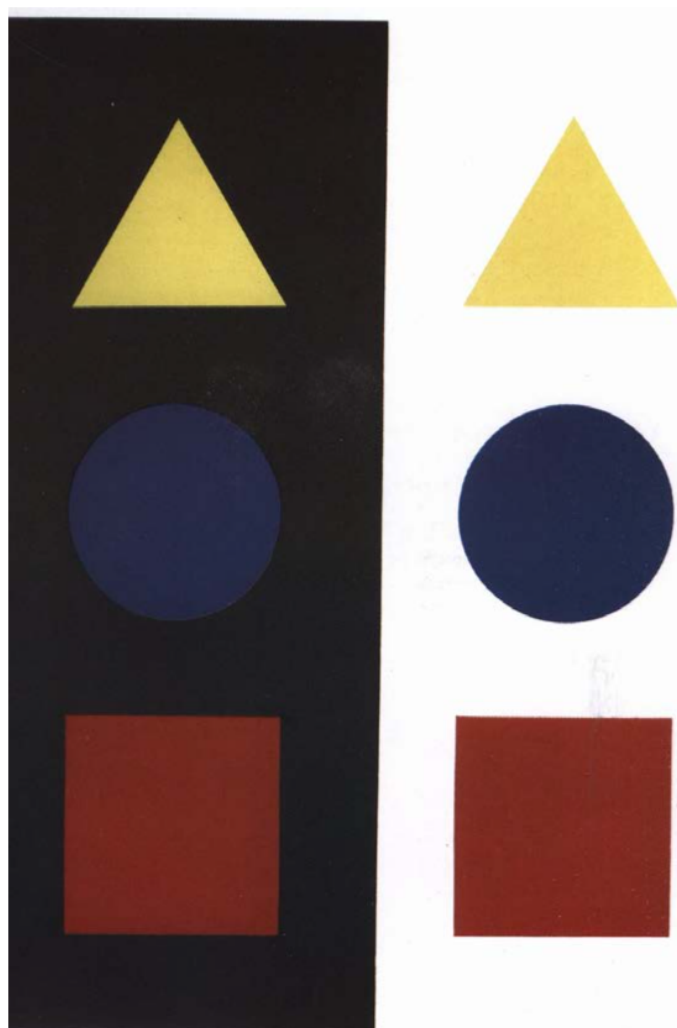


Таблица IV. Элементарная жизнь простой краски и ее зависимость от простейшей среды.

Как и всякая в корне холодная краска, допускает и холодно-красная⁷¹ (как краплак) большое углубление (особенно лессировкой). Тут оно все же меняется значительно в характере: растет впечатление более глубокого пламенения, внутренней раскаленности, зато уменьшается и, наконец, пропадает активность. Но эта активность, с другой стороны, вовсе не так безусловно исчезает, как, например, в глубоко-зеленом, а оставляет за собою предчувствие, ожидание новой энергической воспламенности и нечто, замкнувшееся в себе, но что все же каждый миг на страже и скрывает или скрывало в себе припрятанную способность сделать дикий прыжок.

Тут и большое различие с углубленностью синего, так как у красного и тут чувствуется нечто телесное. Все же оно вызывает воспоминание о страстных, средних и низких тонах виолончели. Холодно-красное осветленное делается еще более телесным, но исполненным чистоты, звучит как чистая радость юности, как светлая, молодая, незапятнанно-чистая девушка. Передается это в музыкальном выражении более высокими, ясными, певучими тонами скрипки^{XXIV}⁷². Этот цвет, интенсивно повышенный примесью белого, излюблен для платьев юных девушек.

Тепло-красное, приподнятое желтым, дает оранжевое. Через это прибавление красное приводится к порогу движения лученспускания, растекания в окружности. Но красное, играющее такую большую роль в оранжевом, сохраняет ему постоянно элемент серьезности. Оно подобно человеку, убежденному в своих силах, и вызывает потому особо здоровое впечатление. Звучание его подобно однотонно звучащему среднему колоколу, сильному альту как человеческому, так и струнному⁷³.

Подобно тому как оранжевое возникает через толкание красного к человеку, так же возникает через отталкивание его от человека фиолетовое, которое и имеет эту склонность удаления. Это в основе лежащее красное должно быть, однако, холодным, так как смешение красного тепла с синим холодом невозможно (и совершенно никаким техническим приемом) совершенно так же, как и в области духовной.

Фиолетовое есть, следовательно, охлажденное красное в физическом и психическом смысле. А потому оно звучит несколько болезненно, как нечто погашенное⁷⁴ и печальное⁷⁵. Китайцы употребляют этот цвет для траурных одежд. Оно подобно звуку английского рожка, свирели и в глубине вообще глубоким тонам деревянных инструментов, как фагот^{XXV 76}.

Обе последние краски, возникающие из суммирования красного с желтым или синим, малоустойчивы в равновесии. При смешении их постоянно наблюдается их склонность терять равновесие. Будто канатный плясун, постоянно балансирующий и ждущий опасности справа и слева. Где начинается оранжевое и кончается желтое, красное? Где граница фиолетового, строго отделяющая его от красного и синего^{XXVI}?

Обе последние краски (оранжевая и фиолетовая) и есть четвертое⁷⁷, и последнее, противоположение в мире красочных простых, примитивных тонов, причем они стоят взаимно в физическом смысле, подобно двум тонам третьего противоположения (красное и зеленое), т. е. как дополнительные цвета (см. таблицу II).

Как огромный круг, как держащая зубами хвост свой змея (символ бесконечности и вечности), стоят перед нами шесть красок, образующие попарно три больших противоположения. А направо и налево — две великие возможности молчания: смерти и рождения. (См. таблицу III.)

* * *

Ясно, что все эти определения только простых красок весьма провизорны и грубы. Также и чувства, которые приводились здесь как обозначения красок (радость, печаль и т. д.). Эти чувства — только материальное состояние души. Красочные тона, подобно музыкальным, гораздо более тонкой природы, рождают гораздо более тонкие вибрации души, которым обозначения нет на нашем языке. Очень возможно, что каждый тон найдет со временем это обозначение материальным словом, но всегда останется еще нечто, не вполне исчерпываемое словом, которое, однако, не есть только излишняя роскошь этого звука, но как раз именно его существенное. А потому слова были и будут только намеки, достаточно внешние обозначения красок. На этой невозможности существенное краски заменить словом или каким бы то ни было другим средством и покоится возможность монументального искусства. Здесь и следует искать среди богатств и разнообразных комбинаций именно ту, которая живет на только что установленном обстоятельстве. И именно тот же внутренний звук может быть в каждый миг достигнут различными искусствами, причем каждое из них, помимо этого основного звука, дает и свой, ему одному свойственный, существенный плюс и через то одарит общий внутренний звук таким богатством и такой мощью, которых никогда не достигнуть при участии лишь одного⁷⁸ искусства.

Каждый может легко себе представить, какой силы и глубины можно достигнуть при этой гармонии равных дисгармониях и бесчисленных комбинациях с перевесом одного искусства, с перевесом противоположений различных искусств на почве молчаливого созвучания других и т. д., и т. д.

Часто говорят о возможности замены одного искусства другим (или словом хотя бы в форме литературной), при которой и исчезла бы необходимость в разных искусствах. Но это совершенно не так на самом деле. Как уже было сказано, повторение точное одного и того же внутреннего звука различными искусствами невозможно. Но если бы даже это было возможно, то это повторение было бы, по крайней мере по внешности, иначе окрашено. А если бы даже и не так, т. е. если бы повторение различными искусствами одного и того же звука и было всегда совершенно тождественным (внешне и внутренне), то даже и подобное повторение не было бы излишним. Уже потому, что разные люди одарены разными искусствами активно и пассивно, т. е. как посылатели и восприимники звука. А если бы и это было не так, то и тогда нельзя было бы попросту выкинуть повторность. Повторение того же звука, нагромождение сгущает духовную атмосферу, неизбежную для созревания чувств (даже и тончайшей субстанции) так же, как для созревания некоторых плодов неизбежно необходима сгущенная атмосфера теплицы. Некоторым примером может служить тут единичный человек, на котором повторенные действия, мысли, чувства (чужие, но получившие выражение)⁷⁹ в конце концов отражаются мощным впечатлением и в том случае, если этот человек так же мало способен интенсивно впитать в себя единичные действия и т. д., как плотная материя первые капли дождя^{XXVII}.

Но нельзя ограничиться подобным почти осязаемым представлением духовной атмосферы. Она духовно подобна воздуху, который также может быть чист или наполнен разными сторонними элементами. Не только действия, поддающиеся наблюдению, и мысли, и чувства, способные к выражению, но также и скрытые действия, о которых "никто не узнает", невысказанные мысли, невыраженные чувства (т. е. действия в человеке) — все это элементы, созидающие духовную атмосферу. Самоубийства, убийства, насилия, недостойные низменные мысли, ненависть, вражда, эгоизм, зависть, "патриотизм", партийность — духовные существа, духовные личности — творцы атмосферы^{XXVIII}. И обратно, самоотвержение, помощь, чистые высокие мысли, любовь, альтруизм, радость в счастье других, гуманность, справедливость — такие же существа, личности, уничтожающие первых, как солнце микробы, и очищающие атмосферу^{XXIX}.

Другое сложное повторение есть то, при котором различные элементы участвуют в различных формах. В нашем случае — различные искусства (т. е. в реализованном и суммированном виде монументальное искусство). Этот вид повторения еще могучее при различной восприимчивости к различным искусствам: одного достигает более музыкальная форма (на которую, за редчайшими исключениями, реагирует всякий человек), второго — живопись, третьего — литература и т. д. А кроме того, в различных искусствах скрытые силы в корне различны, так что желаемый результат повысится и у того же самого человека, если даже каждое искусство будет действовать за свой счет.

* * *

Это трудно поддающееся определению действие отдельных изолированных красок есть основа, на которой гармонизируются различные красочные тона. В локальном тоне выдерживаются картины (в художественной промышленности — целые обстановки), причем этот тон избирается художественным чувством.

Пропитывание каким-нибудь красочным тоном, связывание двух рядом лежащих красок вмешиванием одной в другую есть базис, лежащий часто в основе красочной гармонии. Из сказанного о действии красок, из того обстоятельства, что мы живем во время, полное вопросов, предчувствий, намеков, и потому и полное противоречий (нельзя забывать при этом и слоев духовного треугольника) мы легко извлекаем вывод, что именно к нашему времени гармонизация на основе одной краски подходит наименее. Быть может, с завистью, с печальной симпатией слушаем мы творения Моцарта. Они для нас успокоительная пауза в бурности нашей жизни, как бы утешение и надежда, но все же мы слушаем их как звуки из другого, прошедшего и в корне нам чуждого, времени. Борьба тонов, потерянное равновесие, падающие "принципы", неожиданные удары барабана, великие вопросы, по-видимости бесцельные устремления, по-видимости разорванность исканий и тоски, разломанные цепи и связи, соединяющие многое в одно, противоположения, противоречия — вот наша гармония⁸⁰.

Сопоставление двух красочных тонов вытекает отсюда логически или антилогически⁸¹. Тот же принцип антилогики приводит к сопоставлению красок, считавшемуся долгое время дисгармоничным. Так обстоит дело с соседством красного и синего, этих ни в каком физическом отношении не сродных красок, которые, однако же, благодаря большому духовному противоположению выбираются нынче как наиболее воздействующие и наиболее пригодные к гармонии. Наша гармония покоит-ся, главным образом, на принципе противоположения, этого величайшего принципа в искусстве во все времена. Но наше противоположение есть внутреннее противоположение, которое и стоит перед нами совершенно одно, выключая всякую помощь (нынче мешание и ненужность) всяких других гармонизирующих принципов.

Замечательно, что как раз это сопоставление красного и синего так было излюблено примитивами (старые немцы, итальянцы и т. д.), что оно и поныне в пережитках этого времени (например, в народной немецкой⁸² церковной скульптуре) сохранилось целиком^{XXX}. Очень часто приходится видеть в этих вещах (живопись и красочная скульптура) Богородицу в красной рубашке, с накинутой на нее синей хламидой; как будто бы художник хотел указать на небесную милость, посланную земному человеку и закрывшему человеческое божественным⁸³.

Примечания

^I. См. Signac. о. с.

^{II}. В применении формы музыка может достигать результатов, недоступных живописи. И обратно: в некоторых своих свойствах живопись обгоняет музыку. Например, музыка обладает временем, растяжением времени. Живопись может зато, лишенная этой возможности, в один миг ударить зрителя всем существенным содержанием, чего лишена опять-таки музыка. Музыка далее, эманированная от

"натуры", свободна от необходимости черпать свои внешние формы языка из внешности. (Язык природы остается ее языком. Если же музыка и хочет сказать именно то, что природа этим своим языком говорит человеку, то она берет лишь внутреннюю ценность этой речи природы и повторяет это внутреннее во внешности, свойственной музыке, музыкальным языком). Живопись нынче еще почти исключительно ограничена натуральными формами, взятыми напрокат из натуры. И нынешняя ее задача — испытать, взвесить свои силы и средства, познать их, как музыка поступала с незапамятных времен (тут исключение — программная музыка — действительно лишь подтверждает правило), и попробовать, наконец, эти свои средства и силы чисто живописным образом применять в целях творения.

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

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

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

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

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

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

IX. Ярким примером могут служить купальщицы Сезанна, композиция в треугольнике. Подобное построение в геометрической форме есть старый принцип, в свое время оставленный как выродившийся в жесткую академическую формулу, утерявшую внутренний смысл, душу. Применение этого принципа Сезанном и дало ему новую душу, причем особенно подчеркнул чисто живописно-композиционное начало. Треугольник в этом важном случае не есть вспомогательное средство гармонизации группы, но громко выраженная художественная цель. Здесь геометрическая форма есть в то же время средство композиции в живописи: центр тяжести покоится на чисто художественном стремлении при ясном созвучании абстрактного элемента. А потому Сезанн с полным правом и изменяет человеческие пропорции: не только вся фигура должна стремиться к острию треугольника, но и отдельные части тела всё сильнее снизу вверх, как бы ураганом несутся кверху, делаются всё легче и совершенно доступно глазу вытягиваются.

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

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

XII. Многосторонний мастер Leonardo da Vinci придумал систему и шкалу ложечек для красок. Этим путем должна была быть достигаема механическая гармонизация. Один из его учеников, измученный

применением этого вспомогательного средства и обескураженный неудачами, спросил своего товарища, как сам da Vinci применяет этот способ. "Мастер его никогда не применяет", — ответил тот (Мережковский, "Da Vinci").

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

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

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

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

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

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

XIX. Таково воздействие и идеального, прославленного равновесия. Как хорошо сказал Христос: "Ты не тепел и не холоден".

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

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

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

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

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

XXV. Немецкие художники часто отвечают в шутку на вопрос "как поживаете?": "ganz violett", что обозначает грустные обстоятельства.

XXVI. Фиолетовое имеет склонность переходить в лиловое. А где начало одного и конец другого?

XXVII. Во внешности именно на этой повторности основана хотя бы реклама.

^{XXVIII}. Случаются целые периоды самоубийств, враждебных воинственных чувств и т. д. Война и революция (последняя в меньшей, чем первая, мере) и являются продуктами такой атмосферы, которую они зачумляют все больше. Мерой, которой меряешь, отмерится и тебе.

^{XXIX}. История знает и такие времена. Было ли что-нибудь большее в этом случае, чем христианство, уносившее и слабейшего в духовную борьбу? Также и в войне и особенно в революции живут и эти агенты, разжижающие так же отравленный воздух.

^{XXX}. Со всякими колористическими извинениями, но, быть может, одним из первых в новое время был Frank Brangwin, который еще "вчера" пользовался этим сопоставлением в своих ранних вещах.

Комментарии

¹. Название главы в русской версии 1910 г. (К) сохраняет связь с первоначальной идеей Кандинского написать книгу по теории цвета под названием "Язык красок". Изменение названия гл. VI на "Язык форм и красок" в немецких изданиях (П) и в русской версии 1914 г. (А) отражает возрастание интереса художника к теории формы.

². Шекспир. "Венецианский купец". Действие 5, сцена первая. В К и П текст Шекспира приведен на немецком языке. Приводим русский перевод П.И. Вейнберга, как в тексте, подготовленном для издания Ангерта (А) :

Кто музыки не носит сам в себе,
Кто холоден к гармонии прелестной,
Тот может быть изменником, лгуном,
Грабителем; души его движенья
Темны, как ночь, и, как Эреб, черна
Его приязнь. Такому человеку
Не доверяй. Послушаем оркестр.
(Шекспир)

³. В П и А данное примечание в измененной форме перенесено в текст гл. IV ("Пирамида") (см.: Приложение № 7).

⁴. В "Синем всаднике" Кандинский и Марк приводят целиком соответствующий текст из разговора И. — В. Гете с Ф.В. Риммером 19 мая 1807 г.: "В 1807 г. Гете сказал, что "в живописи уже давно отсутствует знание генералбаса [Generalbass, basso, continuo], отсутствует установленная апробированная теория, как то имеет место в музыке"" (Goethe im Gespräch. Leipzig: Insel Verlag, 1907. S. 94). Здесь Кандинский употребляет термин "контрапункт", а ниже, в том же контексте, — "генералбас", чему в немецких версиях соответствует "Generalbass". Это одно из основополагающих понятий Кандинского. Ср.: Vergo P. Music and abstract painting: Kandinsky, Goethe and Schöenberg, Towards New Art: Essays on the background to abstract art 1910-1920. L.: Tate Gallery, 1980. P. 41.

⁵. В П — абзац.

⁶. В П "красное" не выделено.

⁷. Во втором немецком издании (П) в тексте вместо "психическим" — "физическим", по-видимому, опечатка. В П, в примечании, слово "дерево" выделено курсивом.

⁸. В П: "почтальоном, охотником, солдатом или виртуозом".

⁹. В П фраза дополнена в конце словами: "(получает объективную оболочку): здесь поднимает голос объективный призыв".

¹⁰. Так в А. В издании русской версии 1910 г. (К): "односторонности". Ср. в немецких вариантах: "gleichseitig".

¹¹. В П и А вставлена фраза: "Значит, опять тот же закон, как и в примере с красным: субъективная сущность в объективной оболочке". Далее без абзаца. В П и А в примеч. XII отсутствует фраза "См. ниже".

¹². Так в русской версии 1910 г. (К) и в немецких изданиях (П). В русской версии 1914 г. (А) Кандинский исправил текст: "...квадрат красного, опять же треугольник красного". В исправленной форме текст соответствует цветной таблице, помещенной в петербургском издании доклада Кандинского (К).

¹³. В П : "различные и совершенно".

¹⁴. В П и А нет отсылки к цветной таблице: в изданиях Пипера эта таблица отсутствует; относительно же издания Ангерта не известно, намеревался ли Кандинский включить ее туда. Далее в П фраза (без абзаца) : "С другой стороны, разумеется, ясно, что несоответствие между формой и цветом не должно рассматриваться как нечто "негармоничное". Напротив того, оно открывает новую возможность, а также и гармонию".

¹⁵. Далее в П отбивка и три звездочки.

¹⁶. В А — примечание: "Это отграничение происходит как на материальной плоскости холста, так и на идеальных (иллюзорных) плоскостях, чем кстати достигается и использование пространства между зрителем и картиной, а также и за картиной".

¹⁷. В П данная фраза целиком выделена курсивом.

¹⁸. В П и А новый текст (см.: Приложение № 10).

¹⁹. В П — абзац.

²⁰. В А вставлено: "в данном случае".

²¹. В "Небольших изменениях" для четвертого немецкого издания данный абзац такой: "Нынче ограничиться чисто отвлеченными формами могут лишь немногие художники. Эти формы еще слишком для художника неточны. Ему кажется: ограничиться исключительно неточным значит отнимать у самого себя возможности, выключать чисто человеческое и через то приводить к обеднению свои средства выражения. Но в то же время уже нынче отвлеченная форма была испытана как абсолютно точная и использована в качестве исключительного материала живописных произведений. Внешнее "обеднение" превращается во внутреннее обогащение".

²². В П — абзац, а в примечании — два отличия: 1) отсутствует фраза: "Но и здесь индивидуализация стала в конце концов схематичной, потому что возникли виды и роды, причем личное в роде потеряло в звучности"; 2) в следующей фразе выделено курсивом слово "внутренний": "Грядущее отношение к органической форме и ее изменение идет к цели обнажения внутреннего звука". В А в конце примечания вставлено: "Здесь уже кроется корень возможной будущей реалистики, почвой которой может служить дарование виртуозное, а не композиционное". Ср. в "Ступенях" примечание Кандинского, посвященное виртуозному и композиционному роду деятельности в искусстве.

²³. В А вставлены слова: "или у его оболочки".

²⁴. В "Небольших изменениях" для четвертого немецкого издания в скобках вставлено: "...или чисто абстрактные".

²⁵. В А исправлено: "...выстроена так частью потому..."

²⁶. В П и А, в примечании, после упоминания композиции в треугольнике вставлено в скобках: "Мистический треугольник!"

²⁷. В А слово "чисто" вычеркнуто.

²⁸. В П — абзац.

- ²⁹. В П: "тождествен с внутренним звуком второй составной части".
- ³⁰. В П и А слово "внутренний".
- ³¹. В П и А новый текст (без абзаца) (см.: Приложение № 11).
- ³². В А вставлены слова: "чувствовать себя".
- ³³. В издании русской версии 1910 г. (К) ошибка: "законов".
- ³⁴. В П примечание отсутствует.
- ³⁵. В А — новый текст (см.: Приложение № 12).
- ³⁶. В А в конце примечания добавлено: "См. ниже!"
- ³⁷. В П два последствия упомянуты следующим образом:
- "1) изменится идеальный звук при сопоставлении с другими формами;
- 2) изменится он в той же обстановке (поскольку сохранение ее возможно), если будет сдвинуто направление этой формы".
- ³⁸. В А вставлено в скобках: "органический сдвиг".
- ³⁹. В П: "...т.е. встреча отдельных форм, торможение одной формы другою, также сдвиги, соединения и разрывы отдельных форм, одинаковая трактовка формогрупп".
- ⁴⁰. В А: "полномерную возможность" или "возможность в невиданной еще полноте".
- ⁴¹. В П и А новый текст (с абзаца) (см.: Приложение № 13).
- ⁴². В П и А фраза начинается со слов: "И с другой стороны, если..."
- ⁴³. В А: "законченная теория".
- ⁴⁴. В А примечание: "Нельзя, как это часто делается, смешивать участие в творчестве элемента теории с элементом сознательности, о чем см. ниже".
- ⁴⁵. В П, в примечании ссылка на немецкое издание Мережковского (Merezhkowski D. *Da Vinci / Deutsche Übersetzung von A. Eliasberg im Verlage R. Piper & Co., München*). Здесь кончается сохранившаяся часть русской версии 1914 г. (А). Следующие четыре абзаца (до "от реалистики к новому творчеству") отсутствуют в П.
- ⁴⁶. Фердинанд Ходлер (1853-1918). См. ранее, с. 366, коммент. 12.
- ⁴⁷. В П добавлены слова внутри скобок: "...и сегодня снова пытаются: "кубизм"".
- ⁴⁸. В П — отбивка и три звездочки.
- ⁴⁹. В П — примечание: "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, являясь 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 или позже будет признано таковым".

⁵⁰. В П слово "краски" выделено курсивом.

⁵¹. В П "единичной краске" выделено курсивом.

⁵². В П еще одна фраза: "Итак, склонность краски к холодному или теплomu имеет неизмеримую внутреннюю важность и значение".

⁵³. В П примеч. XXII помещено здесь, и в нем прибавлена в начале фраза: "Так, например, действует на человека желтый баварский почтовый ящик, пока он не утратил своей первоначальной окраски".

⁵⁴. В П в примечании есть указание на страницы: "Т. II, стр. 38,2". Кандинский был хорошо знаком с сочинениями Н.П. Кондакова (1844-1925); в его библиотеке сохранилось несколько выпусков "Русских древностей", изданных Н.П. Кондаковым и И.И. Толстым.

⁵⁵. В П примечание дано в существенно расширенной форме. Приводим его полностью: "Не так, как зеленое, которое, как увидим ниже, есть земное, самодовольное спокойствие, а как торжественная, сверхземная углубленность 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 в этом есть внутренняя необходимость, прикрытая 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"".

⁵⁶. Так в К. Возможно, ошибка: Кандинский, по-видимому, имел в виду цветную таблицу, чем объясняется также и то, что в П здесь нет отсылки к таблице.

⁵⁷. В П фраза: "Возникает тишина".

⁵⁸. В П фраза иначе организована: "Подобно тому, как писанная в желтом картина постоянно лучеиспускает известную теплоту или писанная в синем кажется слишком охлаждающей (значит активное действие, так как человек, как элемент вселенной, создан для постоянного, быть может, вечного движения), точно так зеленое действует только скучанием (пассивное действие)".

⁵⁹. В П: "так называемая буржуазия".

⁶⁰. В П — уточнение, выделенное тире: "— белая и черная —".

⁶¹. В П примеч. XXVIII дополнено словами: "которое недавно получило наименование экспрессии (expression)".

⁶². В П нет отсылки к цветной таблице.

⁶³. В П — уточнение: "возникающее путем механического смешения".

⁶⁴. В П в конце примечания еще одна фраза: "Изобилие внутренних возможностей!"

⁶⁵. В П слово "сатурн" выделено курсивом.

⁶⁶. В К ошибочно "труба".

⁶⁷. В П слово "киноварь" выделено курсивом.

⁶⁸. В П присутствует текст (без абзаца), отсутствующий в К (см.: Приложение № 14).

⁶⁹. В П далее эта фраза звучит следующим образом: "...оно часто и с любовью применяется в примитивной, народной орнаментике и используется в народных костюмах, где оно на воле звучит особенно "красиво", как дополнительный цвет к зеленому".

⁷⁰. В П дополнено: "...в котором красное звучит как еле слышное кипение. Тем не менее, из этого внешне тихого звучания возникает внутренне более громкое и мощное. При правильном применении коричневой краски рождается неопишуемая внутренняя красота: торможение".

⁷¹. В П слово "холодно-красная" выделено курсивом.

⁷². В П в примечании первая фраза звучит следующим образом: "Чистые, радостные, друг за другом бегущие звуки колокольцев (а также и конских бубенцов) называются по-русски "малиновым звоном"".

⁷³. В П данная фраза выглядит так: "Звучание его подобно средней величины церковному колоколу, призывающему к молитве ("Angelus" в немецком тексте), сильному контральту или альтовой скрипке, поющей "Iagro"".

⁷⁴. В П в скобках: "угольный шлак!"

⁷⁵. В П: "Не напрасно этот цвет считается подходящим для платьев старух".

⁷⁶. В русской рукописи 1910 г. в примечании немецкое выражение "ganz violett" переводится как "ничего хорошего".

⁷⁷. В П слово "четвертое" выделено курсивом.

⁷⁸. В П слово "одного" выделено курсивом.

⁷⁹. В П уточнение в скобках отсутствует.

⁸⁰. В П — новый текст (без абзаца) (см.: Приложение № 15).

⁸¹. В П отсутствуют слова "или антилогически".

⁸². В П отсутствует слово "немецкой".

⁸³. В П последняя фраза: "Очень часто приходится видеть в этих вещах (живопись и красочная скульптура) Богоматерь в красной рубашке, с накинутой на нее синей хламидой; как будто бы художник хотел указать на небесную милость, посланную земному человеку и закрывшую человеческое божественным". Конец гл. VI в К. В немецком издании (П) без абзаца (см.: Приложение № 16).

Теория

Естественным следствием характеристики нашей нынешней гармонии является невозможность именно в наше время построить совершенно определенную теорию¹, создать конструированный живописный генералбас. Такое стремление довести до подробностей поставленный принцип повело бы¹ к следствиям, подобным уже помянутым ложечкам da Vinci. Но, тем не менее, уверенно утверждать, что в живописи твердые правила, генералбас напоминающие принципы невозможны и что они всегда привели бы к академизму, было бы слишком поспешно. Та же музыка обладает грамматикой, которая, однако, как и все живое, изменяется с большими периодами, но которая все же одновременно находит применение как вспомогательное средство, как нечто подобное словарю.

Но живопись наша опять-таки сейчас в другом положении: ее эмансипация от прямой зависимости от "природы" еще в зародышевом состоянии. Если и до нынешних дней краска и форма применялись, как внутренние агенты, то это было слишком часто бессознательно. Подчинение композиции какой-нибудь геометрической форме известно уже и древнейшему искусству (хотя бы персы). Но построение на чисто духовном базисе есть сложный долгий путь, который ищется сначала почти на ощупь. Тут, разумеется, необходимо художнику культивировать не только свой глаз, но и душу свою², чтобы стали весы ее пригодны для взвешивания внутренних элементов живописи, чтобы, **кроме** удивительницы внешних впечатлений, она была и определенной силой в создании своих творений.

Если бы мы уже сегодня начали безгранично порывать связь с "природой", насильственно рваться к освобождению и ограничиваться исключительно комбинацией чистой краски с независимой формой, то возникли бы творения геометрической орнаментики, грубо выражаясь, подобные галстуку или ковру. Красота краски и формы, вопреки утверждению чистых эстетов или также и натуралистов, ищущих преимущественно красоты, не есть достаточная цель искусства³. По причине нашей элементарности в живописи нынче мы слишком мало способны получить внутреннее переживание от красочно-формальной композиции⁴.

Разумеется, нервная вибрация произойдет и в этом случае (как и при воздействии произведений, относящихся к области художественной промышленности), но она так и останется, главным образом, в сфере нервной, так как вызванные такими произведениями душевные вибрации, потрясения духа, будут слишком слабы⁵.

Орнаментика, конечно, не вовсе бездушное существо, она не лишена своей внутренней жизни, но эта жизнь ее нам уже более непонятна (старая орнаментика) или является алогическим сбродом, миром, где, выражаясь образно, взрослые люди вращаются в обществе наравне с эмбрионами, где существа с оборванными частями тела ставятся на одну доску с самостоятельно живущими носами, пальцами и пупками. Это — нагроможденность калейдоскопа, где творцом стал материальный случай, а не дух. И все же вопреки этой непонятности или неспособности вообще стать понятной, орнаментика воздействует на нас непременно, если даже и случайно, и не планомерно^{II}, и внутренне различен восточный орнамент от шведского, негритянского, древнегреческого и т. п. Не без основания, например, общепринято обозначать рисунки материй прилагательными: веселый, серьезный, грустный, живой и т. д., т. е. теми же прилагательными, которые постоянно употребляются музыкантами в обозначениях фортрага (*allegro*, *serioso*, *grave*, *vivace*, etc.). Надо предположить, что орнамент, в большей части своей, возник когда-то из природы (и нынешние художники прикладных искусств ищут мотивы свои в лесах и лугах). Но с другой стороны, если бы и предположить, что не было в создании орнамента другого источника, кроме внешней природы, то все же в хорошем орнаменте природные формы и краски никогда не трактуются чисто внешне, но скорее как символы, которые, конечно, доходят почти до иероглифической внешности. И вот именно поэтому орнамент и делается постепенно все непонятнее и мы теряем тайный ключ к его чтению. Китайский дракон, например, удержавший в своей орнаментальной форме много телесного, все же так мало на нас воздействует, что мы выносим его совершенно спокойно в столовых и спальнях и не впечатляемся им сильнее, чем скатертью, расшитой ромашками.

Может быть, к концу нашего, теперь брезжащего, периода разовьется новая орнаментика, которая, однако, едва ли будет состоять из геометрических сочетаний. Но там, куда мы дошли нынче, силою попробовать создать этот орнамент было бы подобно попытке силою пальцев едва наметившуюся⁶ почку развернуть в цветок.

Нынче мы еще слишком привязаны к этой внешней природе и из нее вынуждены черпать наши формы⁷. Весь вопрос сводится к тому: как можно это делать? т. е. как далеко можем мы пойти в свободе изменения этих форм и с какими связывать их красками?

В этой свободе мы можем уйти так далеко, как далеко пускает нас чувство художника. Именно с этой точки зрения одновременно ясно видно, как бесконечно велика необходимость культивирования этого чувства.

Несколько примеров станут до некоторой степени ответом на вторую часть поставленного вопроса.

Неизменно возбуждающая, наблюдаемая изолированно, теплая красная краска существенно изменит свою внутреннюю сущность, если употребить ее не изолированно и не как абстрактный звук, но как элемент какого-нибудь существа, т. е. если она будет связана с какой-нибудь формой природы. Это суммирование красного с различными природными формами образует и различные внутренние воздействия, которые, однако, вследствие постоянно в изолированности наблюдаемого звука красного будут между собою сродны. Свяжем это красное с небом, цветком, платьем, лицом, лошастью, деревом. Красное небо вызывает в нас ассоциацию с закатом, пожаром и т. п. Это сочетание даст, стало быть, "естественное" (в этом случае торжественное, угрожающее) воздействие. Конечно, полно значения то, как будут трактованы другие предметы, комбинируемые с небом. Если они будут поставлены в каузальной связи и связаны с возможными для них красками, то нота естественности зазвучит в небе еще сильнее. Если другие предметы очень будут отодвинуты от "природы", то они могут вследствие этого очень ослабить "естественное" впечатление неба и даже, может быть, и вовсе его разрушить. Сравнительно подобным же образом может окончиться связывание красного с лицом, где красное может произвести впечатление возбужденного лица и будет объяснено специальным освещением, причем все подобные воздействия только и могут быть уничтожены и заменены другими через большую абстракцию остальных частей.

Красное в платье является, в противоположность приведенным, совершенно другим случаем, так как платье может быть любого цвета. Красное будет в этом случае скорее всего и охотнее всего объяснено живописной необходимостью, так как красное может быть в этом случае трактовано совершенно отдельно и без прямой ассоциации с материальными целями. Но все-таки возникает взаимодействие между красным в платье и в это красное платье одетой фигурой. И наоборот. Если, например, весь звук данной картины минорный и если этот звук особенно сконцентрирован в этой, в красное одетой, фигуре (при посредстве ее постановки во всей композиции, ее собственного движения, черт ее лица, постановки головы, цвета лица и т. д.), то красное в платье особенно сильно подчеркнет своим внутренним противозвучком печаль всей картины и особенно этой главной фигуры. Несомненно, всякая другая краска, воздействующая и сама минорно, только ослабила бы воздействие, и именно уменьшая драматический элемент^{III 8}.

И, стало быть, опять тот же принцип противоположения. Драматический элемент возникает здесь именно при посредстве включения красного в общеминорную композицию, так как красное, когда оно изолировано⁹ (т. е. когда оно падает на зеркально-тихую поверхность души), при обычных условиях не может действовать печальным звуком^{IV}.

Опять иначе воздействует красное, примененное к дереву. Основной тон красного будет налицо, как и во всех приведенных случаях. Но сюда привзойдет моральная ценность осени (так как уже слово осень есть моральная¹⁰ единица, так же как и всякое понятие реальное, абстрактное, нетелесное, телесное). Краска неразрывно связывается с предметом и образует изолированно воздействующий элемент без драматического призыва, только что мною обозначенного в применении красного в платье.

Наконец, совершенно иной случай — красная лошадь. Уже самый звук этих слов переносит нас в другую атмосферу. Естественная невозможность красной лошади повелительно требует подобной же неестественной среды, в которую поставлена будет эта лошадь. Иначе общее воздействие может либо уподобиться курьезу (значит, лишь поверхностное и нехудожественное воздействие), либо явиться неудачно задуманной сказкой^V (значит, обоснованный курьез с нехудожественным воздействием). Обыкновенный натуралистический пейзаж, вымышленные, анатомически нарисованные фигуры образовали бы в соединении с этой лошастью такое неблагозвучие, за которым не могло бы последовать никакое чувство и которому не было бы возможности найти единство. Как это "единство" должно быть понимаемо и каковы его возможности, должно быть ясно из определения нынешней гармонии. Из него явствует, что возможно всю картину расщепить, окунуть в противоречия, провести через всякого рода внешние плоскости, на всякого рода внешних плоскостях построить, но внутренняя плоскость останется все же единой. Элементов построения картины теперь невозможно искать в этой внешности: они — во внутренней необходимости.

Зритель слишком приучен теперь в подобных случаях искать "смысла", т. е. внешней зависимости между частями картины. Тот же опять-таки материалистический¹¹ период создал во всей жизни, а стало быть и в искусстве, зрителя, который не способен стать непосредственно к картине (особливо "знаток"); он ищет в картине всего (подражания природе, природы через темперамент художника — значит, этот темперамент, прямого настроения, "живописи", анатомии, перспективы, внешнего настроения¹² и т. д., и т. д.), только не ищет он сам восчувствовать внутреннюю жизнь картины, дать картине возможность воздействовать на себя непосредственно. Слепленный внешними средствами, духовный глаз его не ищет того, что через эти средства получила жизнь. Ведя с кем-нибудь интересное собеседование, ищем мы углубиться в душу, ищем внутреннего создания, образа, его мыслей и чувств, а не думаем о том, что он берет себе на помощь слова, состоящие из букв, что буквы не что иное как целесообразные звуки, которые требуют для своего возникновения действия в легкое воздуха (анатомическая часть), выбрасывания воздуха из легких и особой постановки языка, губ и т. д., для образования воздушной вибрации (физическая часть), которые в дальнейшем пути через барабанную перепонку и т. д. достигают нашего сознания (психологическая часть), которые приключают нервное действие (физиологическая часть) и т. д., до бесконечности. Мы знаем, что все эти части при нашем разговоре являются второстепенными, чисто случайными и необходимо употребляются нами как сейчас нужные внешние средства и что существенным в разговоре является сообщение идей и чувств. Так же надо бы становиться и к художественному творению и через то добиваться прямого абстрактного воздействия творения. Тогда, со временем, разовьется возможность говорить чисто художественными средствами, тогда станет излишним заимствование для внутренней речи форм из внешней природы, которые дарят нас нынче возможностью употребления формы и краски, их уменьшения во внутренней ценности и повышения. Противоположение (как красная одежда в минорной композиции) может быть безгранично велико, но должно оставаться на одной и той же моральной плоскости.

Присутствие же этой плоскости в нашем случае еще не разрешает красочного вопроса. "Ненатуральные" предметы и соответственные им краски могут легко получить литературный призыв, если, например, композиция вызовет впечатление сказки. Этот случай переносит зрителя в атмосферу, которая, являясь ему сказочной, им вполне и признается, вследствие чего он 1) ищет фабулы, 2) делается нечувствительным или малочувствительным к чисто красочному воздействию. Во всяком случае, тут прямое, чистое, внутреннее воздействие краски становится невозможным: внешнее легко над внутренним приобретает перевес. А человек в общем не охотно уходит в большие глубины, охотно остается он на поверхности, так как поверхность требует меньшего напряжения. Правда, что "нет ничего глубже поверхности", но это — глубина болота. А с другой стороны, есть ли еще другое искусство, к которому отношение легче, чем к "пластичному"? Во всяком случае, раз зритель воображает себя в сказочном царстве, он сейчас же делается иммунным по отношению к сильным душевным вибрациям. Так превращается цель произведения в ничто. Таким образом, должна быть найдена форма, во-первых, исключая сказочную атмосферу^{VI} и, во-вторых, никаким образом не тормозящая воздействие краски. Для этой цели форма, движение, краска, взятые из природы (реальной или нереальной) предметы должны быть вполне свободны от внешнего или внешне связующего элемента рассказа. И чем внешне менее мотивировано, например, движение, тем чище, глубже и внутреннее его воздействие¹³. Совершенно простое движение к неизвестной цели уже само по себе производит впечатление значительного, таинственного, торжественного. И это именно постольку, поскольку остается неведомой его внешняя, практическая цель. Тогда его воздействие есть воздействие чистого звука^{VII} ¹⁴. Простая совместная работа (хотя бы приготовления поднять большую тяжесть) действует, пока ее практический смысл неизвестен, так значительно, так таинственно, так драматично и увлекательно, что так бессознательно и остановишься, как перед виденным, как перед жизнью на другой плоскости, пока не улетят чары внезапно, пока не явится, как удар, практическое объяснение и не обнажит скрытой под загадочностью причины. В простом движении, не мотивированном внешне, заложена неизмеримой глубины сокровищница, неисполненная возможностями. Такие случаи особенно часто рождаются, когда блуждаешь, погруженный в абстрактные мысли. Эти мысли вырывают человека из обыденной, практической, целесообразной сутолоки. А потому и становится возможным наблюдение над такими простыми движениями вне практического круга. Но вспомнится, что на наших улицах не место загадочности, и в тот же миг блекнет интерес к видимому движению: практический его смысл гасит смысл его абстрактный¹⁵.

Из этих примеров применения краски, из необходимости и значения применения "натуральных" форм в связи с краскою-звуком вытекает:

1) где путь к живописи и 2) как в общем принципе на этот путь вступить¹⁶. Этот путь лежит между двумя областями (нынче — между двумя опасностями): направо лежит безусловно абстрактное, вполне эмансипированное приложение краски в геометрической форме (орнаментика), налево — более реальное, слишком внешними формами парализованное употребление краски в "телесной" форме (фантастика)¹⁷. И в то же время уже (а быть может, только) в нынешний день возможно дойти до крайней правой грани и...

перешагнуть ее, а также и до крайней левой и через нее. За этими гранями лежит (тут я выхожу из пределов схематизации) направо: чистая абстракция (т. е. и большая абстракция, чем геометрические формы), а налево — чистая реалистика (т. е. фантастика более фантастики — фантастика в твердейшей материи). И между ними беспредельный простор, глубина, богатство, ширь возможностей и за ними лежащие области (чистых: абстракции и реалистики) — все нынче поднесено художнику нынешним моментом к услугам. Нынче день такой свободы, какая возможна лишь в начинающейся великой эпохе¹⁸. И эта свобода есть в тот же самый миг величайшая связанность, потому что все эти возможности между гранями, в гранях и за гранями растут из одного корня: повелительного призыва Внутренней Необходимости.

Что искусство стоит над природой, т. е. "выше ее", не есть какое-нибудь новое открытие^{VIII 19}. Новые принципы не падают никогда с неба, а стоят в причинной зависимости с прошлым и будущим²⁰. Они — опора скрытая и таинственная, нам из глубин необходимости и высот целесообразности данная и от нас неотъемлемая. Дело только в том, в каком виде нынче этот принцип находится и куда мы при его помощи придем завтра. И этот принцип (опять и опять пусть это сильно подчеркнется) не может быть никогда применяем насильно. Если же художник по этому камертону настроит²¹ свою душу, то зазвучат его творения и сами собою в этом тоне²².

Примечания

^I. Подобные попытки уже делались. Соблазном является параллелизм живописи и музыки. См., например, Henri Rovel — "Les lois d'harmonie de la peinture et de la musique sont les mêmes" ("Tendances Nouvelles" № 35, p. 721).

^{II}. Описанный только что мир есть все же мир со своим, ему непременно свойственным внутренним звуком, тоже в корне, в принципе необходимый и дарящий возможностями.

^{III}. опять надобно особенно подчеркнуть, что подобные случаи, примеры и т. п. должны быть рассматриваемы только как схематизированные ценности. Все это условно и может быть изменено как общим воздействием композиции, так же легко и одним ударом штриха. Бесконечными рядами лежат перед нами возможности.

^{IV}. И опять-таки нужно отметить, что выражения: печальный, радостный и т. п. — очень грубы и должны служить лишь путеводной нитью к тонким, нетелесным вибрациям духа.

^V. Если сказка не будет целиком "переведена" (в свою сферу), то результатом и явится нечто подобное сказочным представлениям кинематографа.

^{VI}. Эта борьба со сказочной атмосферой подобна борьбе с природой. Как легко и часто против воли компониста краски природа сама собою втирается в его творения! Легче писать природу, чем обходить ее!

^{VII}. На этом принципе должен быть и будет построен "новый танец", который есть единственное средство дать во времени и пространстве и использовать внутреннюю ценность движения.

^{VIII}. Особенно литература давно высказала этот принцип. Например, Гете говорит: "Свободным духом стоит художник над природой и может ее трактовать сообразно своим целям... он ее господин и раб одновременно. Он раб ее постольку, поскольку он вынужден говорить при помощи земных средств, чтобы быть понятным (NB!), но он же ее господин постольку, поскольку он эти земные средства подчиняет и заставляет служить высшим своим целям. Художник говорит миру через общее, а это общее он не найдет в природе, но это есть плод собственного его духа или, если угодно, плод наития оплодотворяющего божественного дыхания" (Karl Heinemann "Goethe". 1899, стр. 684). В наше время — О. Уайльд: "Искусство начинается там, где кончается природа" (De Profundis). И в живописи часто встречаются подобные мысли. Делакруа, например, называет природу словарем художника.

Комментарии

¹. В П данная фраза начинается словами: "Такие попытки повели бы..."

². В П далее: "...чтобы и она приобрела способность взвешивать цвет, и не только при восприятии внешних впечатлений (иногда, правда, и внутренних), но как определяющая сила при создании произведений". Относительно выражения в К "внутренние элементы живописи" ср. Приложение № 7.

³. В П фраза выглядит следующим образом: "Красота краски и формы, вопреки утверждению чистых эстетов или также и натуралистов, ищущих преимущественно красоты, не есть достаточная цель искусства".

⁴. В П здесь нет абзаца.

⁵. В первых трех немецких изданиях (П) здесь новая фраза: "Но если мы примем во внимание, что поворот к духовному начинает идти бурным темпом и что даже "наиболее прочная" основа человеческой духовной жизни, т.е. позитивная наука, захвачена этим процессом и стоит на пороге растворения материи, то можно утверждать, что лишь немногие "часы" отделяют нас от этой чистой композиции". В "Небольших изменениях" для четвертого издания Пипера дополнено: "Первый час уже настал".

⁶. Так в русской рукописи 1910 г., что ближе к немецкому: "eine kaum angedeutete Knospe". В ее издании (К) вместо этого (ошибочно?): "едва распутившуюся".

⁷. В "Небольших изменениях" к четвертому изданию Пипера здесь в скобках дополнено: "Чисто абстрактные картины нынче еще столь редки!"

⁸. В П нет абзаца.

⁹. В К "когда оно" пропущено (ошибочно?); мы вставили его, по аналогии с немецким текстом: "когда оно совершенно изолировано".

¹⁰. В П в обоих случаях слову "моральная" соответствует слово "seelisch", т. е. душевная, психическая.

¹¹. В печатном издании (К) ошибочно: "литературный".

¹². В издании русской версии 1910 г. (К) дважды вместо слова "настроения" — слово "построения".

¹³. В П — отбивка и три звездочки.

¹⁴. В П примечание отсутствует. Оно развернуто в самом тексте (ср. Приложение № 17).

¹⁵. В П новый текст (см.: Приложение № 17).

¹⁶. В П в данной фразе некоторые слова выделены следующим образом: "1) где путь к живописи и 2) как в общем принципе на этот путь вступить".

¹⁷. В "Небольших изменениях" для четвертого издания Пипера в скобках вместо "орнаментика" стоит "опасность вырождения во внешнюю орнаментуку" и вместо "фантастика" — "опасность плоской фантастики".

¹⁸. Во втором немецком издании здесь примечание: "По этому вопросу см. мою статью "К вопросу о форме" в "Синем Всаднике" (издательство Р. Пипер и Ко. 1912 г.). Я доказываю здесь, исходя из произведений Анри Руссо, что в современном периоде грядущий реализм не только равноценная абстракция, но и идентичен с ней".

¹⁹. В П в конце примечания добавлена фраза: "А также: "Реализм следовало бы определить как антипод искусства" ("Mein Tagebuch", стр. 246, изд. Кассирера, Берлин, 1903)".

²⁰. В П эта фраза отсутствует.

²¹. В издании русской версии 1910 г. (К) ошибочно — "построит".

²². В русской версии 1910 г. (К) и в первом издании Пипера гл. VII на этом заканчивается. Во втором немецком издании (П) здесь новый текст (без абзаца) (см.: Приложение № 18).

Творение и художник

Полным тайны, загадочным, мистическим образом возникает из "художника" творение. Освобожденное от него, оно получает самостоятельную жизнь, делается личностью, независимо духовно дышащим субъектом, который ведет и материально-реальную жизнь, который есть существо. Это не есть, стало быть, безразлично и случайно возникшее явление, живущее так же безразлично в духовной жизни, но, подобно каждому существу, это — явление, в свою очередь, творящими дальше, активными силами обладающее. Оно живет, действует и участвует в создании описанной духовной атмосферы. Из точки зрения этой внутренней исключительности и рождается ответ на вопрос, хорошо ли или плохо художественное произведение. Если оно "плохо" или слабо по форме, то это значит, что эта форма плоха или слишком слаба, чтобы вызвать чисто звучащую душевную вибрацию какого бы то ни было рода¹.

Точно так же в действительности не та² картина "хорошо написана", которая верна в valeur'ax (неизбежных французских valeur'ax) или как-нибудь особенно, почти научно разделенная на теплые и холодные тона, но та картина написана хорошо, которая живет полной внутренней жизнью. А также "рисунок хорош" только тот, в котором ничего не может быть изменено без того, чтобы не нарушилась эта внутренняя жизнь³, совершенно не обращая внимание на то, не противоречит ли этот рисунок анатомии, ботанике или еще какой-нибудь науке⁴. Здесь вопрос не в том, не оскорблена ли какая-нибудь внешняя (а потому только и неизменно случайная) форма, а только в том, употребляет ли художник эту форму, как она существует по внешности, или нет. Точно так же и краски должны быть применяемы не потому, что они существуют в этом звуке в природе или нет, но потому, что нужны они в этом звуке в картине или нет. Коротко говоря, художник не только уполномочен, но и обязан обходиться с формами так, как это необходимо для его целей⁵. И не только анатомия или⁶ что-либо подобное, но также и принципиальное опрокидывание этих знаний не нужно, но полная неограниченная свобода художника в выборе его средств⁷.

Эта необходимость есть право на неограниченную свободу, которая немедленно превращается в преступление, как только она уходит с этой почвы. С художественной стороны право на это есть помянутая внутренняя⁸ плоскость. Во всей жизни (а значит, и в искусстве) — чистая цель.

А в частности, бесцельное следование за научными данными никогда не может быть так зловредно, как бесцельное их опрокидывание. В первом случае возникает подражание природе (материальное), которое и может быть применено для различных специальных целей⁹. Во втором случае возникает художественная ложь, за которой, подобно всякому греху, тянется длинная цепь гадких последствий. В первом случае моральная атмосфера остается пустой. Он ее делает подобной камню. Второй — ее наполняет ядом и чумой.

Живопись — искусство, а искусство вообще не есть бесцельное создание вещей, растекающихся в пустоте, но есть сила и власть, полная целей, и должно служить развитию и утончению человеческой души, движению треугольника. Оно есть язык, которым говорят в только ему одному доступной и свойственной форме душе о вещах, которые для души — хлеб насущный и который она только и может получить в этом виде⁹.

Когда искусство отказывается от этой задачи, то пустота остается незаполненной, так как нет другой власти и силы в мире, которые бы могли заменить искусство¹⁰. И всегда во времена интенсивной душевной жизни делается и искусство жизненнее, так как душа и искусство связаны между собою неразрывной цепью взаимодействия и взаимоусовершенствования. В те периоды, когда душа запущена и заглушена материальными воззрениями, безверием и вытекающими отсюда чисто практическими стремлениями, возникает взгляд, что искусство¹⁰ не дано человеку для определенной цели, но что оно бесцельно, что искусство существует только для искусства (l'art pour l'art)¹¹.

Тут связь между искусством и душой наполовину анестезируется. Но это скоро отмщается, потому что художник и зритель (говорящие друг с другом на языке души) перестают понимать друг друга и последний поворачивается к первому спиной и смотрит на него, как на акробата, ловкость и находчивость которого приводит его в удивление.

Прежде всего художник должен стремиться переменить это положение, через признание своего долга искусству, а значит, и самому себе, и не считать себя господином положения, а слугою высших целей, обязанности которого определены, велики и святы. Он должен воспитать себя и углубиться в собственную свою душу, беречь эту свою душу и развивать ее, чтобы его внешний талант мог одеть что-нибудь, а не быть, как потерянная перчатка с неизвестной руки, только подобием руки.

У художника должно что-нибудь быть, что ему надо сказать, так как не овладение формой есть его задача, но приурочение этой формы к содержанию^{VI 12}.

Художник вовсе не какой-то особенный баловень судьбы. У него нет права жить без обязанностей, его работа трудна и часто становится для него крестом. Он должен знать, что каждый его поступок, каждое чувство, мысль образуют неосызаемый тончайший материал, из которого возникают его творения и что он потому если и свободен, то не в жизни, а только в искусстве.

Отсюда уже само собой является, что художник трижды ответствен по сравнению с нехудожником: во-первых, он должен вернуть обратно данный ему талант; во-вторых, его поступки, мысли, чувства образуют, так же как и у всякого человека, духовную атмосферу и так, что они могут либо просветить, либо отравить ее, в-третьих, эти поступки, мысли, чувства есть материал для его творений, которые вторично воздействуют на духовную атмосферу. Он не только в том смысле "король", как называет его Sâr Peladan¹³, что велика власть его, но и в том, что велика его и обязанность.

Если художник есть жрец "Прекрасного", то это Прекрасное тоже ищется только при помощи того же принципа внутренней ценности, который встречали мы повсюду. Это "прекрасное" ищется так же только при масштабе внутренней великости и необходимости¹⁴, который нам не изменил во всем пути до сих пор.

То прекрасно, что соответствует внутренней душевной необходимости. То прекрасно — что внутренне прекрасно^{VII 15}.

Один из первых борцов, один из первых душевных композиторов в искусстве нынешнего дня, из которых уже вырастает искусство завтрашнего дня, М. Метерлинк говорит: "Нет ничего на земле, что больше жаждет прекрасного и что само легче становится прекрасным, как душа... Потому-то так немногие души не подчиняются господству души, отдавшейся красоте^{VIII 16}".

А это свойство души есть масло, которое облегчает медленное, едва видимое, временами внешне застревающее, но неизменно-постоянное движение духовного треугольника вперед и вверх.

Примечания

^I. Например, так называемые "безнравственные" произведения или вовсе не способны вызывать никакой душевной вибрации (тогда они по нашему определению и не художественны), или, обладая и в каком бы то ни было отношении верной формой, вызывают и душевную вибрацию. Тогда они "хороши". Если же они и помимо этой душевной вибрации рожают чисто телесные, низкого свойства (как принято у нас называть), то отсюда не следует, что надо относиться отрицательно к произведению, а не к субъекту, его низменно воспринимающему.

^{II}. Базирована должна быть эта неограниченная свобода на почве внутренней необходимости (которая называется честностью). И этот принцип не есть только принцип искусства, но и жизни. Этот принцип есть как бы величайший меч сверхчеловека на борьбу с мешанством.

^{III}. Конечно, если это подражание принадлежит руке художника, живущего духовно, то оно и не может быть никогда совершенно мертвой передачей природы. И в этой форме может душа говорить и быть услышанной. Как противоядие печально известным головам Denner'a (Alte Pinakothek в Мюнхене) могут служить хотя бы пейзажи Canaletto.

^{IV}. Эта пустота может легко заполниться именно ядом и чумой.

^V. Этот взгляд есть один из идеальных агентов таких времен. Он есть бессознательный протест против материализма, который всему хочет поставить практическую цель. Тут опять ясно сказывается, как сильно и неискоренимо искусство, а также и сила человеческой души, которая жива и вечна.

^{VI}. Наверное ясно, что здесь речь идет о воспитании души, а не о необходимости насильно втискивать в каждую вещь сознательное содержание или насильно одевать в художественные одежды это придуманное содержание! В этих случаях ничего бы не возникло, кроме бездушной головной вещи. Уже и выше было сказано: полно тайны рождение художественного творения. Нет, если жива душа художника, то и нет надобности поддерживать ее, помогать ей головной работой и теориями. Она сама найдет, что ей сказать, хотя бы и самому художнику в минуту творчества это "что" было вполне неясно. Внутренний голос

души подскажет ему также, какая форма ему нужна и где ее добыть (внешняя или внутренняя "природа"). Всякий художник, работающий, как это говорится, по чувству, знает, как внезапно и для него самого неожиданно ему становится противной придуманная им форма и как "как бы сама собою" на место этой отброшенной становится другая, верная. Бёклин говорит, что настоящее художественное произведение есть как бы импровизация, значит расчет, построение, предварительная компоновка не может быть ничем иным, как ступенями, по которым достигается цель, которая и для самого художника может быть неожиданной.

^{VII}. Под этим прекрасным разумеется не внешняя или даже внутренняя ходячая мораль, а все то, что и в самой неосязаемой форме утончает и обогащает душу. А поэтому в живописи, например, внутренне прекрасна всякая краска, потому что всякая краска родит душевную вибрацию, а всякая вибрация обогащает душу. А потому, наконец, внутренне прекрасно может быть все, что внешне "безобразно". Так в искусстве, так и в жизни. И потому в жизни нет ничего безобразного в своем внутреннем результате, т. е. воздействии на душу другого.

^{VIII}. Von der inneren Schönheit, стр. 187 (K. Robert Langewiesche Verlag Düsseldorf u. Leipzig).

Комментарии

¹. В П без абзаца.

². В П "та" выделено курсивом.

³. В П вся первая часть данной фразы до сих пор выделена курсивом.

⁴. Вставка 1914 г. в русском тексте (А): "и, наконец, и "красоте".

⁵. В П в этой части текста выделено следующим образом: "Точно так же и краски должны быть применяемы не потому, что они существуют в этом звуке в природе или нет, но по тому, нужны они в этом звуке в картине или нет. Коротко говоря, художник не только уполномочен, но и обязан обходиться с формами так, как это необходимо для его целей".

⁶. В А вставка: "'красота" или..."

⁷. В П в примечании: "подлинного сверхчеловека".

⁸. В П: "моральная".

⁹. В П в этой фразе выделено курсивом только словосочетание "хлеб насущный".

¹⁰. В П: "'чистое" искусство".

¹¹. В П небольшие отличия в примечании: в первой фразе — "один из немецких идеальных агентов"; в последней фразе, в конце — "которую можно заглушить, но не убить".

¹². В П в тексте вся фраза выделена курсивом. В примечании в конце: "Так следует понимать и применение грядущего контрапункта". Цитата из Бёклина, ср.: "Поистине монументальная живопись должна быть подобна большой импровизации" (Floerke G. Zehn Jahre mit Böcklin. Aufzeichnungen und Entwürfe. München: Bruckmann, 1901. S. 126).

¹³. Пеладан Жозеф, называемый Жозефин (1859-1918), давший сам себе титул "sâr", французский писатель эзотерического толка, основатель ордена "Роза и Крест", имел огромное влияние в кругах поэтов и художников-символистов.

¹⁴. В П выделено курсивом "необходимости".

¹⁵. В П весь текст в абзаце выделен курсивом.

¹⁶. В библиотеке Кандинского и Мюнтер в Мюнхене сохранилось цитируемое Кандинским издание Метерлинка.

Приложение № 1

Приложение № 1 (ср. примеч. 1 к нашему изданию русской версии 1910 г.). Заглавие книги и оглавление в немецких изданиях (П).

О ДУХОВНОМ В ИСКУССТВЕ,
и особенно в живописи

Памяти Елизаветы Тихеевой¹

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие к первому изданию
Предисловие ко второму изданию

А. Общее

- I. Введение
- II. Движение
- III. Духовный поворот
- IV. Пирамида

Б. Живопись

- V. Действие краски
- VI. Язык форм и красок
- VII. Теория
- VIII. Производство искусства и художник

Заключение

Комментарии

В Приложениях даны варианты немецких и русских версий "О духовном в искусстве", отличающиеся от русского текста 1910 г. Перевод самого Кандинского приводится по материалам, подготовленным для издания Ангерта 1914 г. Перевод с немецкого сделан А. Лисовским по второму изданию Пипера (*Über das Geistige in der Kunst insbesondere in der Malerei. München: R. Piper & Co, 1912*), сверен с оригиналом и поправлен в случае необходимости. Названия глав приводятся в соответствии с немецкими изданиями Пипера. Кроме того, в Приложениях приводятся новые тексты, написанные Кандинским специально для русского издания Ангерта. Для облегчения ориентации читателя между изданием русской версии 1910 г. и Приложениями все они пронумерованы и указаны номера соответствующего примечания к нашему изданию русской версии 1910 г. В тех случаях, когда в Приложениях приводятся тексты по немецким изданиям, в примечаниях указываются их отличия от русской версии 1914 г. Наоборот, когда в Приложениях приводятся тексты по русской версии 1914 г., в примечаниях указываются их отличия от второго немецкого издания. В случае необходимости приводятся также "Небольшие изменения" для четвертого издания Пипера. Варианты и исправления, сделанные Кандинским для послереволюционного издания, не учитываются. В Приложениях использованы архивные материалы из Центра П. Гетти (№850910-850956) и Центра Ж. Помпиду.

Составление текстов, перевод и публикация архивных материалов Н.П. Подземской

¹. Немецкие издания книги (П) были посвящены памяти Елизаветы Ивановны Тихеевой, старшей сестры матери, тети художника, которая его воспитала. Ср. "Ступени".

Приложение № 2

Приложение № 2 (ср. примеч. 2 к нашему изданию русской версии 1910 г.). Предисловие ко второму немецкому изданию Пипера.

Предисловие ко второму изданию

Эта небольшая книга была написана в 1910 году¹. 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 горизонт². После зрелого размышления я отказался от дополнений, так как они только неравномерно уточнили бы некоторые части³. Я решил присоединить этот новый материал к накапливаемым уже в течение нескольких лет тщательным наблюдениям и опытам, которые со временем, возможно, составят естественное продолжение этой книги в качестве отдельных частей некоего "Учения о гармонии в живописи"⁴. Таким образом, построение данного сочинения 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 "К вопросу о форме" в "Синем всаднике"⁵.

Кандинский
Мюнхен, апрель 1912

Комментарии

¹. Эта дата, неоднократно повторенная самим Кандинским, наиболее часто встречается в литературе о художнике. В действительности же первая немецкая рукопись "О духовном в искусстве" датирована 3 августа 1909 г., а в 1910 г. Кандинский лишь перевел — с несколькими изменениями — этот текст на русский язык.

². Первое издание Пипера вышло в декабре 1911 г. с датой "1912". Второе издание было напечатано в апреле 1912 г.

³. Действительно, различия между первым и вторым изданиями незначительны, за исключением двух пространственных вставок (см.: Приложение № 136, 18).

⁴. По ассоциации с "Учением о гармонии в музыке" Арнольда Шёнберга (см.: Приложение № 5г).

⁵. Альманах "Синий всадник", в который входит статья "К вопросу о форме", был опубликован в издательстве Пипера в мае 1912 г. Кандинский намеревался напечатать русский перевод этой статьи в приложении к русскому изданию 1914 г. книги "О духовном в искусстве" (см.: Приложение № 5г).

Приложение № 3

Приложение № 3 (ср. примеч. 6 к нашему изданию русской версии 1910 г.). Текст в немецких изданиях (П). Вторая его часть (начиная с середины третьего параграфа) приводится в переводе Кандинского для русского издания 1914 г. (А).

А. Общее

I. Введение

Большое, очень большое, меньшее или средней величины здание разделено на различные комнаты. Все стены комнат завешаны маленькими, большими, средними полотнами. Часто несколькими тысячами полотен. На них, путем применения красок, изображены куски "природы"¹: животные, освещенные или в тени, 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 Y.; 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 погружаются в свои интересы, ничего общего не имеющие с искусством. Зачем они были там? В каждой картине таинственным образом заключена целая жизнь со многими муками, сомнениями, часами вдохновения и света.

Куда направлена эта жизнь? К каким сферам взывает душа художника, в том случае, если и она участвовала в творчестве? Что она хочет возвестить? "Призвание художника — посылать свет в глубины человеческого сердца", — говорит Шуман. "Художник — это человек, который умеет все рисовать и писать красками," — говорит Толстой².

Когда мы думаем о только что описанной выставке, то нам приходится выбрать второе из этих двух определений деятельности художника. На полотне с большим или меньшим уменьем, виртуозностью и блеском возникают предметы, которые находятся в более или менее грубом или тонком "живописном" взаимоотношении. Гармонизация целого на полотне является путем, ведущим к созданию произведения искусства³. И смотрят на него холодными глазами и полной безразличия душой. Знатки удивляются "технике" (как удивляются хождению по канату), наслаждаются "живописью" (как наслаждаются паштетом).

Голодные души уходят голодными.

Огромная толпа плетется из зала в залу и находит картины "милыми" и "чудесными". Человек, одаренный силой слова, ничего не сказал человеку, и тот, кто мог бы услышать, не услышал ничего.

Это уничтожение внутреннего звука, который есть жизнь краски, это расшвыривание сил художника в пустоте и есть "искусство для искусства"⁴.

Художник ищет и находит⁵ материальную награду за свое умение, находчивость и восприимчивость. Его целью делается удовлетворение тщеславия и жадности. И вместо углубленной общей работы художников создается борьба из-за этих наград. Поднимаются жалобы на чрезмерную конкуренцию и перепроизводство. Вражда, партийность, зависть, ненависть, интриги делаются плодами этого лишенного цели материалистического искусства¹.

Зритель спокойно поворачивается спиной к тому художнику, который в своем лишенном смысла искусстве не видит цели своей жизни, но стремится к высшим целям⁶. "Понимание"⁷ есть только достижение зрителем точки зрения художника. Выше было сказано, что искусство есть дитя своего времени. Подобное искусство способно только к художественному повторению того, чем ясно наполнена атмосфера данного времени. Такое искусство, которое не носит в себе скрытых возможностей будущего, которое, значит, есть только дитя своего времени и никогда не поднимется до материнства будущего, есть кастрированное искусство. Его жизнь коротка, и смерть его наступает в тот момент, когда атмосфера, его создавшая, меняется.

Примечания

¹. Немногие одиноко стоящие исключения не уничтожают этой безнадежной и роковой картины. И этими исключениями являются в большинстве художники с тем же кредо "l'art pour l'art". Они служат высшему идеалу, который в общем не что иное, как беспечное уничтожение их искусства. Внешняя красота есть один из элементов, создающих духовную атмосферу. Но этот элемент, обладая и положительной стороной (потому что Прекрасное — Доброму), страдает недостатками не использованного до края таланта (талант в смысле евангельском).

Комментарии

¹. Ср. ироническое описание Кандинским "мюнхенской школы живописи" в "Письме из Мюнхена", напечатанном в *"Аполлоне"* (1910. № 4. Янв.).

². Толстой Л.Н. Что такое искусство? М, 1898. Ср. аналогичную ссылку на Толстого в статье "Критика критиков" (1901).

³. Далее перевод Кандинского по А.

⁴. Ср. статью "Куда идет "новое" искусство", где Кандинский специально выделяет "русских художников "Мира Искусства" (особенно москвичей)".

⁵. В П отсутствуют слова "и находит".

⁶. В П — абзац.

⁷. В П слово "понимание" выделено курсивом.

Приложение № 4

Приложение № 4 (ср. примеч. 21 к нашему изданию русской версии 1910 г.). Текст только в немецких изданиях (П), отсутствующий во всех русских вариантах (К и А).

II. Движение

Незримый Моисей сходит 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"¹.

Комментарии

¹. В П примечание, которое в К и А помещено в гл. III ("Духовный поворот"), — внутри текста, в скобках, в К и в примечании в А.

Приложение № 5

Приложение № 5 (ср. примеч. 23 к нашему изданию русской версии 1910 г.). Новый текст в немецких изданиях (П), переведенный и частично расширенный Кандинским в русских вариантах, подготовленных для издания Ангерта (А). Поскольку русский текст Кандинского сохранился не полностью, мы были вынуждены дополнить его переводами из немецкого издания. Чтобы не смешивать эти две различные версии, мы разделили Приложение на несколько частей, указывая в начале каждой из них, какому из вариантов — немецкому или русскому — мы следуем.

Приложение № 5а

Приложение № 5а. Текст в немецких изданиях (П).

III. Духовный поворот

Духовный треугольник подвигается медленно вперед и вверх¹. 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 же 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: "Вскрыл я множество трупов, а души при этом нигде не обнаружил"². 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, до "Железного закона" Лассалю, "Капитала" Маркса и еще многих других)³.

В этих более высоких секциях постепенно являются 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 непоколебимо верят.

Комментарии

¹. Данная фраза в переводе Кандинского из текста 1919-1921 гг. Далее перевод Лисовского.

². Вирхов Рудольф, см. ранее, с. 375, коммент. 1.

³. Швейцер Жан-Батист (1833-1875), германский политический деятель, романист, соратник Лассаля по рабочему движению. Лассаль Фердинанд (1825-1864), германский философ и экономист, деятель социалистического движения; известен благодаря сформулированному им "железному экономическому закону", раскритикованному Марксом. Студентом Кандинский штудировал экономические теории Маркса и Лассаля. Подробнее об этом см.: Турчин В.С. В.В. Кандинский в Московском университете // *Вопросы искусствознания*. 1993. № 2-3. С. 194-212.

Приложение № 56

Приложение № 56. Текст в русской версии 1914 г. (А), сохранившейся начиная с середины первой фразы, со слов "крепкого океанского парохода".

Несмотря на, по-видимому, большой порядок, надежность и непогрешимые принципы, в этих высших секциях все же можно найти скрытый страх, смятение, шаткость и неуверенность, как это бывает в головах пассажиров большого крепкого океанского парохода, когда в открытом море, при исчезающей в туманах твердой почве начинают громоздиться черные тучи и мрачный ветер творит из воды черные горы. А происходит это благодаря образованности. Здесь известно, что сегодня прославляемый ученый, политик, художник еще только вчера был высмеянным, недостойным серьезного взгляда карьеристом, обманщиком, мазилкой.

И, чем выше, тем виднее выступают своими острыми углами в духовном треугольнике страх и ненадежность¹.

Во-первых, там и здесь попадают глаза, способные по-своему видеть, головы, которым не чужды сопоставления. Такими качествами одаренные люди спрашивают себя: если эта истина от третьего дня была отринута вчерашней, а вчерашняя в свою очередь сегодняшней — то не является ли при известных обстоятельствах возможным, что сегодняшняя истина будет отринута завтрашней. И наиболее смелые отвечают: "Это не может быть выключено из области возможностей".

Во-вторых, попадают глаза, способные видеть то, что нынешней наукой "еще не объяснено". Подобными глазами одаренные люди спрашивают себя: будет ли в состоянии наука тем путем, по которому она уже давно привыкла двигаться, прийти к разрешению данных загадок? И если да, то найдутся ли достаточные основания для веры в правильность этого разрешения?

В этих же отделениях находятся и специалисты — ученые, которые помнят, как были приняты академиями теперь теми же академиями установленные факты. Здесь же находятся и теоретики искусства, пишущие полные значения и глубокомысленные книги об искусстве, которое вчера было делом вздорным. При помощи этих книг они убирают старые границы, через которые искусство давно перешагнуло, и водружают новые, которые призваны оставаться на этом новом месте непоколебимо на все времена. Отдаваясь этому занятию, они не замечают, что они строят свои границы не впереди искусства, а позади него; если они завтра это заметят, то они напишут новые книги и неспешно перенесут свои границы на новое место. И это занятие будет неизменно продолжаться до тех пор, пока люди не увидят, что внешний принцип искусства может быть верным только для прошлого и никогда для будущего. Принципиальная теория дальнейшего пути, лежащего в области нематериального, невозможна. Материально еще не существующее не может кристаллизироваться. Дух, ведущий в царство завтрашнего дня, может быть познан только чувством или интуитивным провидением скрытого закона будущей теории² (чему путем служит дарование художника). Теория же дедуктивная есть фонарь, которым освещаются кристаллизованные вчерашнего дня и за вчерашним днем лежащие формы (см. об этом подробнее в главе VII, Теория).

Поднимаясь еще выше, мы встречаемся с еще большим смятением, в большом, крепко, по всем архитектурно-механическим правилам построенном городе, который, однако, неожиданно и внезапно потрясла не поддающаяся измерению сила. Люди, обитающие в этих высших отделениях, действительно живут в таком духовном городе, где неожиданно и внезапно приходят в действие силы, с которыми духовные архитекторы и математики не считались. В одном месте упала, как карточный домик, часть толстой стены. В другом — кучей обломков лежит огромная, достававшая до небес, сплетенная из тончайших, кружевоподобных, но "бессмертных" духовных брусев, балок и переметов башня. Старое забытое кладбище дрогнуло. Старые забытые могилы открываются, и позабытые духи поднимаются из них. Так мудро созданное людьми солнце покрывается пятнами, затемняется. Где искать ему замены для борьбы с мраком?

В этом городе живут и глухие люди, оглушенные чужой мудростью, которые не слышат падения, которые также и слепы, так как чужая мудрость ослепила их, — и они говорят: наше солнце становится все ярче, и вот исчезают последние пятна. Но и эти люди услышат и увидят.

Комментарии

- ¹. В П после этой фразы нет абзаца.
- ². В П отсутствуют слова: "или интуитивным провидением скрытого закона будущей теории".

Приложение № 5в

Приложение № 5в. Текст в немецких изданиях (П).

А еще выше никакого страха уже нет. Там идет 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 покорить".

* * *

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 плебса, 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 замалчивать¹.

* * *

С другой стороны, множится число людей, которые не возлагают никаких надежд на методы материалистической науки в вопросах, касающихся "нематерии" или той материи, которая недоступна нашим 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, на которые или не обращали внимания или от которых, как от назойливых мух, пытались отмахнуться поверхностными словами и объяснениями^{II}. Госпожа Е.П. Блаватская², после долголетнего пребывания в Индии, была, пожалуй, первой, кто установил крепкую связь между этими "дикарями" и нашей культурой. Этим было положено начало одного из величайших духовных движений, которое, объединяя сегодня большое число людей, приняло даже материальную форму "Теософического общества". 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^{III}.

Примечания

^I. Цельнер, Вагнер, Бутлеров в Петербурге, Крукс в Лондоне и т. д., позднее Ш. Рише, К. Фламарион (парижская "Matin" приблизительно 2 года тому назад напечатала высказывания последнего под заголовком "Je le constate mais je n'explique pas"). Наконец, Ц. Ломброзо, основоположник антропологического метода в области преступности, участвует в серьезных сеансах с Евзанией Палладино и признает спиритические феномены. Кроме еще некоторых ученых, на свою ответственность занимающихся изучением этого предмета, постепенно основываются и целые научные объединения и общества, ставящие себе те же цели (напр., Société des Etudes Psychiques в Париже, которая организует турне с докладами по Франции, с тем чтобы в совершенно объективной форме ознакомить публику с достигнутыми результатами).

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

^{III}. См., например, "Theosophie" доктора Штейнера и его статьи о пути познания в "Lucifer-Gnosis".

Комментарии

¹. Большая часть приведенных в примечании примеров почерпнута Кандинским из журнала *"Спиритуалист"* 1906-1907 гг.

². Блаватская Елена Петровна (1831-1891), русская писательница, основала в 1875 г. в Нью-Йорке совместно с английским полковником Олькотом "Теософическое общество", призванное изучать оккультизм и эзотеризм в различных, преимущественно восточных, формах.

³. Steiner R. *Theosophie*. 2 Aufl. *Leipzig: Max Altmann*, 1907; *Lucifer-Gnosis*, 1904-1908: *Wie erlangt man Erkenntnisse der höheren Welten*. S. 13—28; *Die Stufen der höheren Erkenntnis*. S. 29-32, 34-35. Эти книги находятся в библиотеке Мюнтер и Кандинского в Мюнхене. Сохранилась также записная книжка Кандинского с выписками из "Lucifer-Gnosis".

Приложение № 6

Приложение № 6 (ср. примеч. 36 к нашему изданию русской версии 1910 г.). Новый текст в немецких изданиях (П), переведенный и частично расширенный Кандинским в русских вариантах, подготовленных для издания Ангерта (А). Приводится по русской версии 1914 г. (А).

Центр тяжести живописи Матисса, как благодаря его личному дарованию, так и вследствие его французского специально и преимущественно колористического таланта, лежит в области краски. Подобно Debussy, он далеко не всегда в силах быть свободным от условной красоты: импрессионизм у него в крови. Поэтому среди его картин, часто одаренных большой внутренней жизненностью и вызванных волею внутренней необходимости, встречаются и такие, которые созданы преимущественно благодаря внешним побуждениям, чисто внешним раздражениям (как часто вспоминается при этом Manet!)¹ и которые живут вследствие этого главным образом, а то и исключительно, внешней жизнью внешней декоративности². В этих случаях специфически французская утонченная, гурмантная, чисто мелодически звучащая красота живописи стремится к высотам заоблачного холода³. Тут открываются пути к поучительной объективизации искусства, где художник является не более как тайным и скрытым от глаз инструментом, а самое произведение представляется как бы упавшим в готовом виде с неба: биение пульса художника в произведении больше не слышится, оно оживляется собственным пульсом. Глядя на дерево, мы не думаем о скрытых, вызвавших его к жизни и определивших его готовую форму условиях. Мы воспринимаем его как самостоятельное и собственным пульсом живущее в мире существо, как бы изолированное от других существ мира. Сидя в трамвае, мы видим меняющийся ряд фигур и лиц или отдельных человеческих существ, разделенных друг от друга пропастями собственной судьбы, отграниченных друг от друга резкими гранями объективного существования. Эти двигающиеся в одном и том же вагоне люди одной и той же страны, одного и того же города настолько же различны между собою, насколько различаются друг от друга попавшие в одинаковые клетки одного и того же зоологического сада лев, жираф, слон, обезьяна, медведь, зебра и морж. Каждое из таких существ представляет из себя законченную, до крайних пределов красоты приспособленную единицу. Если французская живопись вообще, и живопись Матисса в частности, только постоянно стояла на пути, но никогда не достигала такого шемящего сердце совершенства, то это объясняется вечно присущим этой нации тормозом — уклонением в сторону внешней красоты краски и отсутствием способности к объективно-углубленному рисунку.

Этим объясняется и крайняя схематичность и в значительной мере придуманность переживаемых нами французских попыток в области рисунка, а также и его суммарной формы — конструкции (например, кубизм). Замечательно, что самым последовательным и энергичным изыскателем в этой области является испанец Picasso⁴. Он, естественно подлежит испанско-мавританской меланхоличности, как бы освещенной грустью позднего солнца, никогда, однако, не подпадает под внешнее обаяние чисто французской красоты, хотя корни его искусства следует искать на парижской почве.

Начиная с самых своих ранних вещей (вызванных к жизни меланхолическими наблюдениями озападнившегося человека востока), Picasso находил исходные точки своим беспокойным и многообразным формальным поискам преимущественно вне французской сферы. Окончательным разрешением этим поискам и, по-видимому, неуклонным следованием по безыменно найденному пути он обязан искусству негров, т. е. примитивному искусству все же восточной окраски племен, приходящих к увяданию. Здесь его привлек аромат увядающих цветов, трогательных по своей простоте, естественности и безыскусственности. Целый ряд художников Франции, а затем и других стран, бросился по этому вновь открытому пути, откуда возникло и движение кубизма, к которому я вернусь несколько подробнее во II части⁵. Сам Picasso стремится найти принцип конструкции в числовых соотношениях. В своих последних вещах (с 1911 г.)⁶ он приходит логически к разложению материи, но не путем ее уничтожения, а при помощи своего рода расчленения отдельных органических частей и их конструктивного рассеяния по картине⁷: органическая раздробленность, служащая целям конструктивного единства. Станным образом он держится при этом крепко за материальную видимость. Он не останавливается в других отношениях⁸ ни перед каким средством, и если краска представляется ему помехой к разрешению проблемы чисто рисуночной формы, то он спокойно выбрасывает все для него в ней лишнее за борт, ограничивается ее минимумом и пишет целый ряд вещей только грязно-коричневой и белой краской. Эти задачи и являются его преимущественной силой⁹.

Matisse — краска. Picasso — рисунок. Два больших указания к одной большой цели.

Комментарии

^{1.} Ср. оценку Кандинским коллекции Мане, виденной им весной 1910 г. в галерее Таннхаузера (Кандинский В. Письмо из Мюнхена // *Аполлон*. 1910. № и. Окт. — нояб.).

^{2.} В П слова "внешней декоративности" отсутствуют.

^{3.} Далее и до середины предпоследнего абзаца главы (до слов "движение кубизма, к которому я вернусь несколько подробнее во II части") текст отсутствует в немецких изданиях (П) и написан специально для русского издания 1914 г. (А). Вместо него в П с абзаца: "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".

^{4.} История знакомства Кандинского с живописью Пабло Пикассо (1881-1973) и с кубизмом может быть хорошо прослежена от одной к другой версии "О духовном в искусстве".

^{5.} Текст далее и до слов "за материальную видимость" введен в первое издание Пипера в последний момент (он отсутствует во второй корректуре).

^{6.} В П в скобках: "1911".

^{7.} В П фраза на этом заканчивается.

^{8.} В П отсутствуют слова "в других отношениях".

^{9.} В П без абзаца.

Приложение № 7

Приложение № 7 (ср. примеч. 41 к нашему изданию русской версии 1910 г.). Текст в русской версии 1914 г. (А).

IV. Пирамида

В применении формы музыка может пользоваться средствами и¹ достигать результатов, не доступных живописи. И обратно: в некоторых своих свойствах живопись обгоняет музыку. Например, музыка распоряжается и обладает временем, растяжением времени (позитивно — в звучании, негативно — в паузе, еще так мало использованной композиторами)². Живопись, в общем лишенная этой возможности, может зато в один миг ударить по нервам зрителя всем более или менее существенным содержанием, чего лишена музыка³. Музыка, далее, эмансипированная от "натуры", свободна от необходимости черпать свои внешние формы языка из внешности⁴. Живопись же сегодня еще почти целиком вынуждена черпать из природы и брать эти природные формы напрокат. В то же время, сегодня же она поставлена лицом к лицу с задачей испытать свои силы и средства в горниле абстрактных переживаний⁵, что музыка делает уже давно, а также искать путей к применению этих сил и средств чисто живописным способом в целях чисто живописного⁶ творчества^{II 7}. У природы свой собственный язык, действующий на человека неизменно с непреодолимой силой: как в целом, так и в отдельных своих явлениях он неустанно поражает и восторгает — до пределов преклонения — своей безграничной "умной красотой", проявляющейся, например, в законе приспособляемости (лазание обезьян, плавание тюленей, полет ласточек и т. п.). Этот язык природы не поддается воспроизведению. Слабый язык искусства при своем возникновении естественно и логически учился у более сильного и совершенного языка природы. Как ребенок в своих действиях подражает взрослому. Но, как этот первоначальный, так в известной мере и последующий период развития искусства есть все же в конце концов состояние переходное, мост к последним консеквенциям взрослого искусства, становящегося на свои ноги, действующего своими органами и называющегося по праву "чистым".

Произведение такого искусства может получать исходный толчок из самых разнообразных сфер, сводимых в две большие группы: 1) явления природы внутренней (душевная жизнь человека) и 2) явления природы внешней (жизнь, окружающая человека извне). Но формы, в которые выливается рожденное этим толчком произведение, могут быть и делаются все более и более отвлеченными, т. е. могут быть вполне свободными от форм природы и на них ни в чем не похожими. Всякое явление природы (восход солнца, птичий двор, падающий снег, табун диких лошадей в степях, въезд победителей в покоренный город, скачки офицеров на приз, сельский учитель среди своей бедной жизни и т. д. до бесконечности) никогда не может быть точно воспроизведено в своей внешности никаким искусством (даже и никакой техникой, как, например, кинематографом, дающим как таковой целый ряд своих и ему одному свойственных переживаний и ожидающим еще своего большого будущего). Но всякое же явление природы может быть вполне и исчерпывающе передано всяким искусством — в своей внутренней сущности (на что непосредственно не способна никакая техника: она дает только иллюзию внешности, которая внутренне одухотворяется самим зрителем)^{III 8}. Каждое отдельное искусство при этом применяет свои и только ему свойственные средства, во внутренней ценности однородные внутренней ценности явления природы.

Примечания

^I. Эти различия, подобно различиям во всех областях мира, конечно, в то же время характера относительного. В известном смысле музыка может избежать растяжения во времени (например, музыкальное произведение живет в нашем воспоминании и как картина, т. е. одновременно всеми своими существенными частями), а живопись — применить у себя это растяжение (искусно скрытые — хотя бы и существенные — элементы картины могут при посредстве некоторых приемов вступить в поле зрения зрителя лишь впоследствии и т. п. — факты, относящиеся к области "живописного контрапункта").

^{II}. Эти строки были написаны в 1908 г. Немецкое издание этой книги показало, что они упорно вызвали недоразумения и обвинения меня в том, что я вполне отождествляю музыку и живопись в области их средств и что я стремлюсь в своих картинах "перевести музыку на холст". Такие недоразумения могут быть объяснены только поверхностным чтением помянутых строк. Но считаю себя призванным входить в анализ психического воздействия отдельных музыкальных элементов. Но считаю себя обязанным остановиться на главных пунктах анализа отдельных живописных элементов. Внимательный читатель легко выведет отсюда правильные заключения.

III. О ценности реалистических форм см. уже приведенное примечание, а также и посвященное им рассуждение в конце этой книги.

Комментарии

- ¹. В П отсутствуют слова "пользоваться средствами и...".
- ². Текст в скобках впервые в А.
- ³. Данная фраза в основном тексте, а также примечание являются ярким примером того, как Кандинский уточнял и дополнял свой текст для издания Ангерта. В П фраза в основном тексте: "Живопись, лишенная этой возможности, может зато в один миг ударить зрителя всем существенным содержанием, чего лишена музыка"; в примечании оба текста в скобках впервые в А.
- ⁴. В П примечание о программной музыке (в А оно в переработанном виде дано в гл. III ("Духовный поворот")) (см.: Приложение № 5г). Примечание в П приводится в переводе Лисовского: "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. Подражание кваканью лягушек, шумам курятника, точению ножей — вполне уместно на эстраде варьете и как занимательная шутка может вызывать веселый смех. В серьезной музыке подобные излишества служат наглядным примером неудач "представлять природу". Природа говорит на своем языке, который с непреодолимой силой действует на нас. Подражать этому языку нельзя. Музыкальное изображение звуков курятника с целью этим путем создать настроение природы и передать это настроение слушателю показывает очевидную невозможность и ненужность такой задачи. Такое настроение может быть создано любым видом искусства, но не внешним подражанием природе, а только путем художественной передачи внутренней ценности этого настроения".
- ⁵. В П слова "в горниле абстрактных переживаний" отсутствуют.
- ⁶. В П выражение "чисто-живописного" отсутствует.
- ⁷. Примечание и весь дальнейший текст до конца Приложения № 7 написаны специально для русского издания Ангерта (А). Обращаем внимание на употребленное в нем выражение "живописные элементы". Ср.: "внутренние элементы живописи" (К, гл. VII ("Теория")); "рисуночные элементы" (Кёльнская лекция. 1914. Янв.) и "Основные элементы живописи" (Доклад в РАХН. 1921).
- ⁸. Отсылая в примечании к рассуждению о реалистических формах в конце книги, Кандинский имел в виду статью "К вопросу о форме", которую он намеревался поместить в приложении (ср. Приложение № 5г).

Приложение № 8

Приложение № 8 (ср. примеч. 49 к нашему изданию русской версии 1910 г.). Новый текст в русской версии 1914 г. (А).

Б. Живопись

V. Действие краски

Именно это свойство краски, соединенное с различными техническими приемами положения ее на холст, открывает специальные возможности создания разных поверхностей. В зависимости от того, будет ли поверхность образована: 1) свойством краски (т. е. способностью производить впечатление гладкого, шероховатого, колючего, скользкого и т. д.) — оптический путь, 2) приемами техническими (т. е. наложением краски кистью на холст, т. е. гладко, шлепками, мазками, тычками и т. п.) — механический прием — или 3) сочетанием этих двух приемов — комбинационный прием, — будут получаться разные поверхности холста:

- | | | |
|----|-----------------------------|---------------|
| 1) | поверхность | оптическая, |
| 2) | поверхность | механическая, |
| 3) | поверхность комбинационная. | |

Отсюда одним из наслаждений, даваемых композиционной картиной (о чем речь будет ниже), является и наслаждение осязательное — посредственное (через глаз) и непосредственное (через пальцы).

Приложение № 9

Приложение № 9 (ср. примеч. 51 к нашему изданию русской версии 1910 г.). Новый текст в немецких изданиях (П). Приводится по переводу Кандинского для издания Ангерта (А).

Это объяснение (все же, значит, опирающееся на ассоциацию) оказывается, однако, в некоторых — для нас особенно важных — случаях недостаточным. Знакомые с хромотерапией знают, что цветной свет может оказывать специальное сильное воздействие на все тело. Уже немало сделано попыток использования цветовой силы в лечении, например, нервных больных. Было замечено, что красный свет увеличивает интенсивность деятельности сердца, возбуждая и весь организм, а синий — наоборот — может вызвать даже временную парализацию отдельных частей тела. Аналогичные наблюдения, сделанные над животными и даже растениями, исключают последнюю возможность ассоциационного объяснения. Указанные факты, несомненно, доказывают, что краска обладает, хотя мало еще исследованной, но могучей силой, способной оказывать непосредственное воздействие на человека как на физический организм.

Если же в этом случае ассоциационное объяснение оказалось несостоятельным, то мы лишаемся права опереться на него в случаях воздействия краски на психику. В общем можно смело утверждать, что краска как таковая являет собою могучее средство прямого воздействия на душу. Краска — клавиша. Глаз — молоточек. Душа — рояль со многими струнами.

Художник — рука, приводящая через посредство той или иной клавиши человеческую душу в целесообразное колебание.

Так становится ясным, что гармония красок может быть воздвигаема исключительно на принципе целесообразно достигаемых колебаний человеческой души.

Этот базис должен быть назван принципом внутренней необходимости.

Приложение № 10

Приложение № 10 (ср. примеч. 69 к нашему изданию русской версии 1910 г.). Новый текст в немецких изданиях (П, с абзаца) и в русской версии 1914 г. (А, без абзаца). Приводится по русской версии 1914 г. (А).

VI. Язык форм и красок

Здесь приходится снова обратиться к примеру с роялью, причем слово "краска" заменяется словом "форма": художник — рука, вызывающая через посредство той или иной клавиши (= формы) целесообразные вибрации в человеческой душе. Отсюда ясно, что гармонизация форм (или формальная гармония)¹ должна необходимо строиться на принципе целесообразного воздействия на человеческую душу.

Этот принцип и есть принцип внутренней необходимости.

Комментарии

¹. В немецких версиях (П): "Formenharmonie".

Приложение № 11

Приложение № 11 (ср. примеч. 82 к нашему изданию русской версии 1910 г.). Новый текст в немецких изданиях (П) и в русской версии 1914 г. (А). Приводится по русской версии 1914 г. (А).

И здесь опять приходится обратиться к примеру с роялью. Вместо "краска" и "форма" мы ставим здесь "предмет". Каждый предмет (без различия: т. е. создан ли он непосредственно "природой" или человеческими руками) есть не что иное как определенное существо со свойственной ему жизнью и вытекающим отсюда воздействием¹. Немало последствий этого воздействия так и остаются в области "подсознания" (где они проявляют свое воздействие не менее жизненно и творчески). Немало этих последствий поднимается и в область "сверхсознания". Человеку дано при помощи замыкания своей души освобождаться от доступа в него многих таких воздействий. "Природа", т. е. постоянно изменяющаяся внешне окружающая человека среда, приводит при помощи клавишей (предметы) струны рояли (душа) в непрерывные колебания. Эти, представляющиеся нам часто хаотическими, воздействия состоят из трех элементов: воздействие краски предмета, его формы и воздействие самого предмета, независимо от его краски и формы.

Но вот на место природы становится художник, располагающий теми же тремя элементами предмета. И мы немедленно приходим к заключению: и здесь решающим моментом является целесообразность. Так становится ясным, что выбор предмета (= созвучающий элемент формальной гармонии) должен исходить исключительно из принципа целесообразного воздействия на человеческую душу.

Следовательно, выбор предмета также покоится на принципе Внутренней Необходимости.

Комментарии

¹. В П фраза: "Человек непрерывно подвержен этому психическому воздействию".

Приложение № 12

Приложение № 12 (ср. примеч. 86 к нашему изданию русской версии 1910 г.). Новый текст в русской версии 1914 г. (А).

Искусству ничего не предписывается: оно не подчиняется обращенным к нему извне "Законам". Но, по-видимому¹, вполне свободный бег, называемый его развитием, не есть, однако, беспредметное метание из стороны в сторону. Самые его, по-видимому, неожиданные скачки на самом деле медленное, упорное, неудержимое и predetermined стремление, полное плановости и подчиненное закономерности. Как каждый отдельный художник, в достаточной мере одаренный "чувством меры" и способный подставлять свое ухо внутри его звучащему голосу (то радующемуся, то скорбящему, то повелевающему), так и вся история искусства ясно и определенно дает прочувствовать действие внутреннего закона, который сперва угадывается гением, затем сочувствуется его последователями и, наконец, кладется на ладонь историками искусства для общего назидания¹.

Развитие искусства может быть в сжатом (и очень схематическом) определении сведено к двум одновременно наблюдаемым процессам: отрицательному и положительному.

Отрицательный процесс есть медленное очищение искусства от привходящих в него элементов, не соответствующих его чистой сущности.

Положительный процесс есть медленное развитие элементов существенных, не только неотъемлемых от искусства, но обуславливающих его чистую сущность.

Мы переживаем теперь тот момент эволюции искусства, когда оно, подчиняясь все более ясно выражающейся целесообразности, с особою силой проявляет два вида творчества: абстрактное и реальное.

Первое из них со временем будет свободно оперировать формами исключительно художественными, лишенными призывов предметности.

Второе не будет, подобно закончившемуся экспрессионизмом импрессионизму, безразлично и случайно выбирать предмет с тем, чтобы живыми нитками пришивать к нему чисто художественную ценность произведения, но будет руководствоваться в выборе предмета его внутренним звуком в целях его прямого использования при помощи художественных приемов. Уже в самом экспрессионизме кроются зародыши этой точки зрения. Этот вид живописи будет в то же время частичным возвращением к временам примитивов, которые считали изображение предмета (события) существенной своей целью, органически (а не случайно) связанной с искусством. Тогда предметная живопись станет опять вполне здоровым организмом и не будет больше напоминать сухорукого с привешенной к нему ставшей бесцельной рукой или телегу о пяти колесах, которой пятое колесо скорее вредно, нежели полезно. Во всяком произведении должны быть только те элементы, которые благодаря своей внутренней звучности служат к его большей "выразительности"^{III}. Те же части его, которые без вреда могут быть заменены другими и которые, следовательно, несущественны в смысле "выразительности" произведения, должны быть осуждены и устранены. В здоровые и цветущие периоды искусства не наблюдается в его произведениях случайных частей, к которым, особенно со времени импрессионистов, относится предмет, оправдываемый теми же импрессионистами как "предлог"^{III} к возникновению картины.

Итак, предмет может входить в картину исключительно как существенная составная ее часть, причем использование внутреннего звука этого предмета является необходимым условием. Из всего сказанного о значении предмета в искусстве, с другой стороны, совершенно ясно, что предмет может и не входить в картину, раз использование его внутреннего звука не является необходимым в данной картине.

Примечания

¹. Нужно думать, что скоро придет время, когда история искусства перестанет с легкой руки Тэна выводить искусство исключительно из внешних условий времени и не будет писаться как самостоятельное поэтическое произведение, но станет на почву органического (эволюционного) роста искусства на принципе внутренней необходимости.

II. "Выразительность", разумеется, не то же, что навязчивость. Произведение может быть глубоко выразительным, будучи в то же время настолько замкнутым в себе и невыразительным по внешности, что подход к его сущности требует долгого и глубокого сроднения с ним. Дешево понятая выразительность есть условие недолговечности произведения.

III. Впрочем, эти же художники считают и в наши дни этот "предлог" неустранимым элементом произведения — явная *contradictio in adjecto*.

Комментарии

¹. Далее слово неразборчиво.

Приложение № 13

Приложение № 13 (ср. примеч. 92 к нашему изданию русской версии 1910 г.). Новый текст в немецких изданиях (П) и в русской версии 1914 г. (А). Он отсутствует в немецкой рукописи 1910 г. Поскольку этот текст не был написан сразу целиком (Кандинский ввел сначала часть его в первое издание Пипера, затем написал еще одну часть для второго издания и, наконец, заново переработал весь текст для русского издания Ангерта), мы разделили его на несколько частей, указывая в начале каждой из них, чему она соответствует.

Приложение № 13а

Приложение № 13а. Текст, впервые введенный Кандинским в первое немецкое издание. Приводится по русскому переводу Кандинского 1914 г. (А) (кроме первых четырех абзацев).

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 народности, пока народность существует как таковая),

3. каждый художник, как служитель искусства, должен выразить то, что свойственно искусству вообще (элемент чисто и вечно художественного, который проходит через всех людей, через все народности и через все времена; этот элемент присущ художественному произведению каждого художника, каждой народности и каждой эпохи как главный и основной элемент искусства, находящийся¹ вне времени и пространства).

Стоит духовным глазом проникнуть через два первые элемента, и третий элемент сам собою обнажится. В этом случае становится немедленно ясным, что "грубо" вырезанная подпорка храма индийцев оживает тем же духом, как и какое-нибудь самое передовое одухотворенное произведение чистого искусства.

Много говорилось и еще и сегодня много говорится об индивидуальном в искусстве. Временами раздается слово (и будет скоро все чаще раздаваться) о грядущем стиле. Как бы, однако, ни казались необыкновенно важными нынче эти вопросы, их значительность через столетия, а затем и тысячелетия, постепенно станет терять свою остроту — и до тех пор, пока эти же вопросы не представятся безразличными и отошедшими в область смерти^{1 2}.

Вечно живым останется только третий элемент чисто- и вечнохудожественной сущности. Он не теряет с течением времени своей силы, но, наоборот, только в своей силе непрестанно выигрывает. Время надевает на первые два элемента сурдинки, и голоса их слышатся из дали прошлого все глуше, вследствие чего главный третий элемент звучит все с большею яркостью³. Египетская скульптура, несомненно, нынче потрясает нас сильнее, нежели она в силах была потрясти своей чисто художественной стороной⁴ своих современников: она была еще слишком тесно связана с ними в те времена еще живыми признаками эпохи и индивидуальности и заглушена ими в своем звучании. Нынче мы слышим в ней обнаженный звук Вечности — Искусства. И обратно: чем больше в "сегодняшнем" произведении оба первых элемента, тем легче достигает оно доступа в душу его современников. И далее: чем больше в сегодняшнем произведении третий элемент, тем слабее слышатся в нем оба первых элемента, вследствие чего доступ его в душу современников естественным образом затрудняется. А потому иногда целые века необходимы для того, чтобы звучание этого третьего элемента, а с ним и само произведение⁵ достигли до человеческой души.

Так, перевес этого третьего элемента в произведении является показателем как его величины, так и величины художника^{II 6}.

Примечания

^I. Быть может, туманным предчувствием этого процесса, но во всяком случае неправильным пониманием сущности искусства объясняются наивные речи о падении искусства, о его отцветании и смерти в скором будущем, когда среди тесноты исключительно "практических" задач и стремлений не останется и ничтожного местечка для задач и стремлений "идеальных".

^{II}. Через какое-то таинственное сито время от времени пропускаются человеческие творения. Как-то таинственные руки выметают огромным помелом весь через сито просеянный сор. Чем глубже мы уходим в прошедшие эпохи, тем меньше и меньше численно попадают нам слабые или плохие

произведения искусства. В далеких глубинах ушедших культур мы находим только перлы, освобожденные от нежизнеспособного сора.

Комментарии

- ¹. Далее перевод Кандинского для русского издания 1914 г.
- ². В П примечание отсутствует.
- ³. Эта фраза отсутствует в П.
- ⁴. В П отсутствуют слова: "своей чисто художественной стороной".
- ⁵. В П отсутствуют слова: "а с ним и само произведение".
- ⁶. В П примечание отсутствует.

Приложение № 136

Приложение № 136. Далее текст, впервые напечатанный во втором издании Пипера (П). Приводится по русской версии 1914 г. (А).

Эти три мистические необходимости являются тремя необходимыми элементами произведения, тесно связанными между собою, т. е. взаимно друг друга проникающими, в чем и выражается неизменно цельность произведения. И все же в двух первых элементах заключается временное и пространственное, которые образуют на чисто- и вечно-художественном, стоящем вне времени и пространства, известную сравнительно непрозрачную оболочку. Процесс развития искусства в известной мере состоит из освобождения чисто- и вечнохудожественного от элемента индивидуальности и элемента стиля времени^{1 1}. Таким образом, эти оба первых элемента должны быть определены не только как элементы содействующие, но и как тормозящие.

Стили личности и времени создают в каждую эпоху множество точных форм, которые, несмотря на их кажущееся огромным разнообразие, так между собою органически родственны, что их можно смело определить как одну форму: их внутренний звук заключается в конце концов только в одном основозвуке.

Оба этих элемента — природы субъективной. Всякая эпоха стремится найти в произведении свое выражение, отразить в нем художественно свою жизнь. Точно так же и художник ищет в своем произведении своего выражения и выбирает для этого сознательно или бессознательно² ему душевно родственные формы.

Постепенно в конечном результате возникает стиль эпохи, т. е. известная внешняя и субъективная форма. Причем чисто- и вечнохудожественное является объективным элементом, получающим доступ в души современников при посредстве элемента субъективного. Абсолютное выражается через временное. Самосушное звучит через трубу относительного³.

Непреодолимое стремление объективного, самосушности, найти себе выражение и есть та сила, которая именуется здесь внутренней необходимостью и которая нынче оперирует выбранной из запаса субъективного одной формой, а завтра — другой. Она действует как неустанный постоянный рычаг, как непрерывно "вперед" толкающая пружина. Дух подвигается все дальше, а потому нынешние внутренние законы гармонии делаются завтра внешними, живущими в дальнейшем только благодаря этой ставшей внешней, а прежде внутренней необходимости. Ясно, что внутренняя духовная сила искусства пользуется сегодняшней формой как ступенью для перехода в область будущего⁴. Оттого внешние формы искусства никогда не бывают конечными, вечными, а всегда остаются временными. Оттого и принятая за абсолютную временная теория искусства необходимо изменяется, падая под натиском ищущего материализации нового откровения вперед подвигающегося духа^{II}.

Коротко говоря, действие внутренней необходимости, а, следовательно, и эволюция искусства есть поступательное выявление Вечно-Объективного и Времен-но-Субъективного⁵. И, значит, в то же время оно есть постоянное подчинение субъективного объективному.

Например, наша сегодняшняя признанная правильной форма есть результат завоевания, сделанного вчерашней внутренней необходимостью, остановившейся на некоторой внешней ступени освобождения, свободы. Эта сегодняшняя свобода была куплена ценой борьбы и представляется многим, как это всегда бывает, "последним словом". Каноном этой ограниченной свободы является: художник в праве употреблять в целях своего самовыражения каждую форму, пока он не покидает почвы форм, взятых им напрокат из природы. Это ограничение должно, однако, признать — по примеру всех прежних ограничений — временным. Оно является в то же время предписанием нынешнего внешнего художественного выявления, т. е. нынешней внешней необходимостью. С точки зрения внутренней необходимости, такое ограничение недопустимо и художник вправе совершеннейшим образом стать на нынешний внутренний базис, освобожденный от сегодняшнего внешнего ограничения и который, следовательно, может быть выражен такую формулой: художник вправе пользоваться в целях своего творчества любой формой.

Примечания

¹. Предчувствием этого, еще в далеких высотах от нас находящегося, освобождения, полу- или бессознательным стремлением приблизиться к этим высотам, тоскою по ним, быть может, объясняются время от времени ярче возникающие, но всякой эпохе хотя бы и минимально присущие искания создать произведение, свободное от временно-пространственно-го, т. е. объективно-самодовлеющее. Упомянутая выше выразительная невыразительность и есть свойство такого произведения, говорящего не вульгарным языком повседневности, а языком величественного холода или холодной величественности Вечности. Такое произведение, как бы оторванное от его творца, известного места и времени, есть как бы отражение произведения Творца вне места и времени.

^{II}. Наблюдающим постоянное изменение внешних форм искусства и не одаренным проникновением в дух искусства, эти формы порождающий, развитие искусства представляется бесцельною (и чисто капризною) сменой "направлений". Наблюдающими же неизменное присутствие того же духа в произведениях и не одаренными проникновением в эволюцию самого духа развитие искусства вовсе отрицается: им представляется искусство неизменным. Изменение же форм наблюдается даже самыми поверхностными людьми, которым, однако, недоступно наблюдение над духом, создающим новые формы для своего выражения.

Комментарии

¹. В II примечание отсутствует.

². В II отсутствуют слова: "сознательно или бессознательно".

³. В II последние две фразы отсутствуют.

⁴. Отсюда до конца абзаца, а также примеч. XXIII — новый текст, отсутствующий в II.

⁵. В II: "...выявление Вечно-Объективного во Временно-Субъективном".

Приложение № 13в

Приложение № 13в. Далее текст, впервые введенный в первое немецкое издание Пипера. Приводится по переводу Кандинского 1914 г. (А).

Таким путем в конце концов становится очевидно (что представляется бесконечно важным во все времена и совершенно особенно важно "нынче"!), что погоня за индивидуальностью, за стилем (т. е., значит, и за национальной окраской) не только не может состояться насильственно, но что в то же время эта погоня преувеличена в значении, приписываемом ей нынче. И также становится очевидным, что общее родство между произведениями искусства, в течение столетий не только не ослабевающее, но постоянно только все больше и больше выигрывающее, не порождается внешним, внешностью, но заложено в корне корней — в мистическом содержании искусства. А, в частности, отсюда следует, что приверженность¹ к школе, погоня за "направлением", требование от произведения "принципов" и определенных, свойственных времени средств выражения могут привести только на ложный путь, прямо идущий к бесплодности, затемнению, онемению искусства.

Художник должен быть слеп к "признанным" и "непризнанным" формам, глух — к правилам и требованиям времени.

Его открытые глаза должны быть обращены в сторону собственной его внутренней жизни, а ухо его должно склоняться к устам внутренней необходимости.

Тогда рука его спокойно и безошибочно возьмет всякое нужное ему дозволенное средство, а также и запрещенное.

Это есть единственный путь, по которому художник приходит к тем средствам выражения, которые выявляют мистически-необходимое.

Все средства, раз они внутренне-необходимы, святы.

Все средства, раз они не вытекают из источника внутренней необходимости, греховны^{1 2}.

Примечания

¹. Эта форма художественного греха, который, как ложь, является и грехом моральным, особенно сильно распространяется в периоды борьбы, а главное, победы всякого "нового движения". Она карается бесплодностью.

Комментарии

¹. Данное слово неразборчиво.

². В П примечание отсутствует.

Приложение № 14

Приложение № 14 (ср. примеч. 119 к нашему изданию русской версии 1910 г.). Текст в немецких изданиях (П).

Или, лучше сказать, это насильственное трагическое охлаждение вызывает тон, который художниками, особенно нашего времени, избегается и отвергается как "грязь". Но это незаслуженно, так как грязь в материальной форме, как материальное представление, как материальное существо, обладает, подобно всякому другому существу, своим внутренним звучанием. Поэтому в современной живописи избегание грязи так же несправедливо и односторонне, как вчерашний страх перед "чистой" краской. Не следует никогда забывать, что все средства чисты, если возникают из внутренней необходимости. В этом случае внешне грязное — внутренне чисто. В противном случае, внешне чистое будет внутренне грязным.

Приложение № 15

Приложение № 15 (ср. примеч. 131 к нашему изданию русской версии 1910 г.). Текст в немецких изданиях (П).

Основанная на этой гармонии композиция является сочетанием красочных и рисуночных форм, существующих независимо как таковые и вызываемых внутренней необходимостью, которые составляют в возникшей этим путем общей жизни целое, называемое картиной.

Важны лишь эти отдельные части. Все остальное (также и сохранение предметного элемента) имеет второстепенное значение. Это остальное является лишь призывом.

Приложение № 16

Приложение № 16 (ср. примеч. 139 к нашему изданию русской версии 1910 г.). Текст в немецких изданиях (П).

Из определения нашей гармонии логически вытекает, что именно "сегодня" внутренняя необходимость нуждается в бесконечно большом арсенале возможностей выражения.

"Допустимые" и "недопустимые" сопоставления, столкновение различных красок, заглушение одной краски другою, многих красок — одною, звучание одной краски из другой, уточнение красочного пятна, растворение односторонних и многосторонних красок, ограничение текучего красочного пятна гранью рисунка, переливание этого пятна через эту границу, слияние, четкое отграничение и т. д., и т. д. — открывают ряд чисто художественных (= цветовых) возможностей, теряющийся в недостижимых дальях.

Отходом от предметного и одним из первых шагов в царство абстрактного было исключение третьего измерения как из рисунка, так и из живописи, т. е. стремление сохранить "картину" как живопись на одной плоскости. Отвергнуто было моделирование. Этим путем реальный предмет получил сдвиг к абстрактному, что означало известный прогресс. Но этот прогресс немедленно повлек за собою "прикрепление" возможностей к реальной плоскости полотна, вследствие чего живопись получила новый, совершенно материальный призыв. Это "прикрепление" было одновременно и ограничением возможностей.

Стремление освободиться от этого материального и от этого ограничения, соединенное со стремлением к композиционному, должно было, естественно, привести к отказу от одной плоскости. Делались попытки поместить картину на идеальную плоскость, которая, благодаря этому, должна была образоваться раньше материальной плоскости полотна¹. Так, из композиции с плоскими треугольниками возникла композиция из треугольников, ставших пластическими, треугольников в трех измерениях, т. е. из пирамид (так называемый "кубизм"). Однако, и здесь очень скоро возникло инерционное движение, которое концентрировалось именно на этой форме и снова привело к оскудению возможностей. Таков неизбежный результат внешнего применения принципа, возникшего из внутренней необходимости.

Именно в этом чрезвычайно важном случае не следует забывать, что имеются и другие средства сохранить материальную плоскость, построить идеальную плоскость и зафиксировать ее не только как плоскую поверхность, но и использовать ее как пространство трех измерений. Уже тонкость или толщина линии, далее, расположение формы на плоскости, пересечение одной формы другой в достаточной мере служат примерами для рисуночного "растяжения" пространства. Сходные возможности имеет и краска, которая, если ее применять надлежащим образом, может выступать или отступать, стремиться вперед или назад и делать картину парящим в воздухе существом — что равнозначает живописному растяжению пространства.

Соединение этих двух "растяжений" пространства в со- или противозвучии является одним из богатейших и сильнейших элементов рисуночно-живописной композиции.

Примечания

¹. См., например, статью Le Fauconnier в каталоге второй выставки Нового Художественного Общества. Мюнхен. 1910-1911 гг.

Комментарии

¹. Название статьи Ле Фоконье, на которую ссылается Кандинский, — "Das Kunstwerk" (с. 3-4 каталога выставки).

Приложение № 17

Приложение № 17 (ср. примеч. 149 к нашему изданию русской версии 1910 г.). Новый текст в немецких изданиях (П)¹.

VII. Теория

На этом принципе должен быть и будет построен "новый танец", который есть единственное средство использовать все значение, весь внутренний смысл движения во времени и пространстве. Происхождение танца, по-видимому, чисто сексуального характера. Во всяком случае, мы еще и теперь видим, как этот первоначальный элемент танца открыто проявляется в народной пляске. Возникшая позднее необходимость применить танец как элемент богослужения (как средство для инспирации) остается, так сказать, в сфере прикладного использования движения. Постепенно оба этих практических применения получили художественную окраску, которая развивалась на протяжении столетий и закончилась языком балетных движений. Этот язык сегодня понятен лишь немногим и все больше утрачивает ясность. Кроме того, он имеет слишком наивную природу для будущего: ведь он служил только для выражения материальных чувств (любви, страха и т. д.) и должен быть заменен другим, который мог бы вызывать более тонкие душевные вибрации. Поэтому современные реформаторы танца обратили свои взоры на формы прошлого, где они еще и сейчас ищут помощи. Так возникла связь, которую Айседора Дункан² установила между танцем греческим и будущим. По той же причине художники искали помощи у примитивов. Разумеется, и в танце (так же, как и в живописи) это является лишь переходной стадией. Мы стоим перед необходимостью создания нового танца, танца будущего. Тот же самый закон безусловного использования внутреннего смысла движения в качестве главного элемента танца будет действовать и здесь, и он приведет к цели. И тут общепринятая "красивость" движения должна будет и будет выброшена за борт, а "естественный" процесс (рассказно-литературный элемент) будет объявлен ненужным и, наконец, мешающим. Так же как в музыке или в живописи не существует "безобразного звучания" и внешнего "диссонанса", т. е. так же как в этих двух искусствах всякий звук и созвучие прекрасны (целесообразны), если вытекают из внутренней необходимости, так в скором времени и в танце будут чувствовать внутреннюю ценность каждого движения и внутренняя красота заменит внешнюю. От "некрасивых" движений, которые теперь внезапно и немедленно становятся прекрасными, тотчас исходит небывалая мощь и живая сила. С этого мгновения начинается танец будущего.

Этот танец будущего, который таким образом становится на высоту современной музыки и живописи в качестве третьего элемента, и получит сейчас же способность осуществить сценическую композицию, которая будет первым произведением монументального искусства. Сценическая композиция сначала будет состоять из следующих трех элементов:

1. музыкальное движение,
2. живописное движение,
3. движение художественного танца.

После сказанного выше о чисто живописной композиции каждому станет понятно, как я понимаю тройное действие внутреннего движения (= сценической композиции).

Так же как два главных элемента живописи (рисуночная и живописная формы) ведут каждый свою самостоятельную жизнь и говорят при помощи собственных и им одним присущих средств, так же как из комбинирования этих элементов и всех их свойств и возможностей возникает в живописи композиция — точно так же возможной станет сценическая композиция при содействии и противодействии указанных трех движений.

Упомянутая выше попытка Скрябина — усилить действие музыкального тона действием соответствующего цветного тона — является, разумеется, лишь очень элементарной попыткой, лишь одной из возможностей. Кроме созвучия двух или, наконец, трех элементов сценической композиции может быть использовано еще и следующее: противоположное звучание, чередующееся действие отдельных звучаний, использование полной самостоятельности (конечно, внешней) каждого из отдельных элементов и т. д. Именно это последнее средство уже применял Арнольд Шёнберг в своих квартетах. И тут мы видим, как сильно повышается сила и значение внутреннего созвучия, когда внешнее созвучие применяется в этом духе. Представьте себе только преисполненный счастьем новый мир трех мощных элементов, которые будут служить одной творческой цели. Мне приходится здесь отказать от дальнейшего развития этой значительной темы. Пусть читатель и в данном случае соответствующим образом применит принцип

живописи, и перед его духовным взором сама собою встанет счастливая мечта о сцене будущего. По запутанным путям этого нового царства, бесконечной сетью расстилающимся перед пионером, через вековые черные леса, через неизмеримые ущелья, ледяные высоты и головокружительные пропасти его непогрешимой рукой будет направлять тот же самый руководитель — принцип внутренней необходимости.

Комментарии

- ¹. Ср. статью Кандинского "О сценической композиции".
- ². Дункан Айседора (1878-1927), американская танцовщица.

Приложение № 18

Приложение № 18 (ср. примеч. 156 к нашему изданию русской версии 1910 г.). Текст, введенный впервые во второе немецкое издание Пипера.

И именно сегодняшний процесс "эмансипации" вырастает из почвы внутренней необходимости, которая, как я уже указывал, является духовной силой объективного в искусстве. Сегодня объективное в искусстве стремится себя проявить особенно напряженно. Временные формы ослабляются, с тем чтобы объективное смогло выразить себя яснее. Природные формы устанавливают границы, которые часто препятствуют этому выражению. Эти границы устраняются и заменяются объективным элементом формы — конструкцией в целях композиции. Этим объясняется уже явное сегодня стремление открыть конструктивные формы эпохи. Так, например, кубизм как одна из переходных форм показывает, насколько часто природные формы приходится насильственно подчинять конструктивным целям и какие ненужные препятствия в таких случаях такими формами создаются.

Сегодня, в общем, применяется обнаженная конструкция, что является, по-видимому, единственной возможностью для выражения объективного в форме. Если мы, однако, подумаем о том, какое определение было дано в настоящей книге нынешней гармонии, то мы поймем дух времени и в области конструкции: не как ясно очерченную, зачастую бросающуюся в глаза конструкцию (геометрическую), которая как будто наиболее богата возможностями или наиболее выразительна, а скрытую, которая незаметно выходит из картины и, следовательно, предназначена не столько для глаза, сколько для души.

Эта скрытая конструкция может состоять, казалось бы, из случайно брошенных на полотно форм, которые также, казалось бы, никак друг с другом не связаны: внешнее отсутствие этой связи означает здесь ее внутреннее наличие. Внешне разделенное является здесь внутренне слитным. И это остается одинаковым для обоих элементов, как для рисуночной, так и для живописной формы.

Именно в этом будущность учения о гармонии в живописи. "Как-то" относящиеся друг к другу формы имеют в конечном итоге большое и точное отношение друг к другу. И, наконец, это отношение может быть выражено в математической форме, только здесь приходится оперировать больше с нерегулярными, чем с регулярными числами.

Последним абстрактным выражением в каждом искусстве является число.

Само собой разумеется, что этот объективный элемент, с другой стороны, непременно требует рассудка и сознания (объективное знание — генералбас живописи) как силу, необходимую для сотрудничества. И это объективное даст возможность сегодняшнему произведению и завтра вместо "я было" сказать "я есмь".

Приложение № 19

Приложение № 19. Текст, введенный впервые в первое немецкое издание (II).

VIII. Произведение искусства и художник Заключение

Приложенные шесть¹ репродукций являются примерами конструктивных стремлений в живописи.

По форме эти стремления распадаются на две главные группы:

1. композиция простая, подчиненная ясно находимой простой форме. Такую композицию я называю мелодической;

2. композиция сложная, состоящая из нескольких форм, подчиненных далее явной или скрытой главной форме. Внешне эту главную форму бывает очень трудно найти, почему внутренняя основа и получает особенно сильное звучание. Такую сложную композицию я называю симфонической.

Между этими двумя главными имеются разные переходные формы, которым обязательно присущ мелодический принцип.

Весь процесс эволюции благодаря этому поразительно похож на тот же процесс в музыке. Отклонения от этих обоих процессов — результат влияния другого действующего закона, однако до настоящего времени всегда подчинявшегося, в конце концов, первому закону развития. Таким образом, эти отклонения не имеют решающего значения.

Если в мелодической композиции удалить предметный элемент и этим обнажить лежащую в основе художественную форму, то обнаружатся примитивные геометрические формы или расположение простых линий, которые служат одному общему движению. Это общее движение повторяется в отдельных частях и иногда варьируется отдельными линиями или формами. Эти отдельные линии или формы служат в этом последнем случае различным целям. Они образуют, например, род заключения, которому я даю музыкальное обозначение "fermata"¹. Все эти конструктивные формы обладают простым внутренним звучанием, которое имеет и каждая мелодия. Я называю их поэтому мелодическими. Эти мелодические композиции, пробужденные к новой жизни Сезанном, а позже Ходлером, в наше время получили обозначение ритмических. Это было стержнем возрождения композиционных целей. С первого взгляда ясно, что ограничение понятия "ритмические" одними лишь этими случаями является слишком узким. Как в музыке каждая конструкция обладает своим собственным ритмом, как и в совершенно "случайном" распределении вещей в природе каждый раз наличествует ритм, — так и в живописи. Только в природе этот ритм нам иногда неясен, так как цели его (в некоторых, и как раз важных, случаях) нам неясны. Этот неясный подбор называют поэтому аритмическим. Таким образом, это деление на ритмическое и аритмическое совершенно относительно и условно (так же как и деление на гармоническое и дисгармоническое, которого в сущности не существует)^{II}.

Примером более сложной "ритмической" композиции с ярко выраженной тенденцией симфонического принципа являются многие картины, гравюры по дереву, миниатюры и пр. прошедших эпох. Достаточно лишь припомнить старых немецких мастеров, персов, японцев, русских иконописцев, и особенно лубочные картинки, и т. д., и т. д.^{III}

Почти во всех этих произведениях симфоническая композиция еще очень сильно связана с мелодической. Это означает, что при удалении предметного элемента и обнажении тем самым композиционного становится видимой композиция, построенная на чувстве покоя, спокойного повторения и довольно равномерного распределения^{IV}. Невольно вспоминаются старинные хоровые композиции, Моцарт и, наконец, Бетховен. Все эти произведения имеют большее или меньшее родство с возвышенной, полной покоя и достоинства архитектурой готического собора: равновесие и равномерное распределение отдельных частей являются камертоном и духовной основой подобных конструкций. Подобные произведения принадлежат к переходным формам.

В качестве примера новых симфонических композиций, в которых мелодический элемент находит применение лишь иногда и как одна из подчиненных частей, но получает при этом новую форму, я прилагаю репродукции трех моих картин.

Эти репродукции служат примером различных источников возникновения:

1. прямое впечатление от "внешней природы", получающее выражение в рисуночно-живописной форме. Я называю эти картины "Импрессиями";

2. главным образом бессознательно, большей частью внезапно возникшие выражения процессов внутреннего характера, т. е. впечатления от "внутренней природы". Этот вид я называю "Импровизациями";

3. выражения, создающиеся весьма сходным образом, но исключительно медленно складывающиеся во мне; они долго и почти педантически изучаются и вырабатываются мною по первым наброскам. Картины этого рода я называю "Композициями". Здесь преобладающую роль играет разум, сознание, намеренность, целесообразность. Но решающее значение придается всегда не расчету, а чувству.

Терпеливый читатель этой книги увидит, какие бессознательные или сознательные конструкции всех трех видов лежат в основе моих картин.

В заключение мне хочется сказать, что, по-моему, мы всё более приближаемся к времени сознательного, разумного композиционного принципа; что художник скоро будет гордиться тем, что сможет объяснить свои произведения, анализируя их конструкцию (в противоположность чистым импрессионистам, которые гордились тем, что ничего не могли объяснить); что мы уже сейчас стоим на пороге времени целесообразного творчества; и что этот дух живописи находится в органической связи с уже начавшимся построением нового духовного царства, так как этот дух есть душа эпохи великой духовности.

Примечания

^I. См., например, мозаику в Равенне, которая в главной группе образует треугольник. К этому треугольнику все менее заметно склоняются остальные фигуры. Простертая рука и занавес на двери образуют фермату.

^{II}. Примером такой ясно различимой мелодической конструкции с открытым ритмом можно считать "Купальщиц" Сезанна.

^{III}. Многие картины Ходлера являются мелодическими композициями с симфоническим оттенком.

^{IV}. Большую роль играет здесь традиция. И в особенности в искусстве, ставшем народным. Такие произведения возникают главным образом в период культурно-художественного расцвета (или при переходе в следующий). Законченный полный расцвет излучает атмосферу внутреннего покоя. В период зарождения слишком много борющихся, сталкивающихся, тормозящих элементов, и спокойствие не может быть явно преобладающей нотой. В основе своей, естественно, каждое серьезное произведение все же спокойно. Только современникам нелегко найти это последнее спокойствие (возвышенность). Каждое серьезное произведение внутренне звучит, как спокойно и величаво сказанные слова: "Я здесь". Любовь и ненависть к произведению улетучиваются, исчезают. Звучание этих слов вечно.

Комментарии

¹. Ошибка — во всех трех немецких изданиях было напечатано восемь репродукций.

Ступени. Текст художника

Первые цвета, впечатлившиеся во мне, были светло-сочно-зеленое, белое, красное кармина, черное и желтое охры. Впечатления эти начались с трех лет моей жизни. Эти цвета я видел на разных предметах, стоящих перед моими глазами далеко не так ярко, как сами эти цвета.

Срезали¹ с тонких прутиков спиралями кору так, что в первой полосе снималась только верхняя кожица, во второй и нижняя. Так получались трехцветные лошадки: полоска коричневая² (душная, которую я не очень любил и охотно заменил бы другим цветом), полоска зеленая (которую я особенно любил и которая, даже и увядши, сохраняла нечто обворожительное) и полоска белая, т. е. сама обнаженная и

похожая на слоновую кость палочка (в сыром виде необыкновенно пахучая — лизнуть хочется, а лизнешь — горько, — но быстро в увядании сухая и печальная, что мне с самого начала омрачало радость этого белого³).

Мне помнится, что незадолго до отъезда моих родителей в Италию (куда ехал трехлетним мальчиком и я⁴) родители моей матери переехали на новую квартиру. И помнится, квартира эта была еще совершенно пустая, т. е. ни мебели в ней не было, ни людей. В комнате средней величины висели только совершенно одни часы на стене. Я стоял тоже совершенно один перед ними и наслаждался белым циферблатом и написанной на нем розой пунцово-красной глубины⁵.

Вся Италия окрашивается двумя черными впечатлениями. Я еду с матерью в черной карете через мост (под ним вода кажется грязно-желтой): меня везут во Флоренцию в детский сад. И опять черное: ступени в черную воду, а на воде страшная черная длинная лодка с черным ящиком посередине: мы садимся ночью в гондолу⁶.

Большое, неизгладимое влияние имела на все мое развитие старшая сестра моей матери, Елизавета Ивановна Тихеева, просветленную душу которой никогда не забудут соприкасавшиеся с нею в ее глубоко альтруистической жизни⁷. Ей я обязан зарождением моей любви к музыке, сказке, позже к русской литературе и к глубокой сущности русского народа. Одним из ярких детских, связанных с участием Елизаветы Ивановны, воспоминаний была оловянная буланая лошадка из игрушечных скачек — на теле у нее была охра, а грива и хвост были светло-желтые. По приезде моем в Мюнхен, куда я отправился тридцати лет, поставив крест на всей длинной работе прежних лет, учиться живописи, я в первые же дни встретил на улицах совершенно такую же буланую лошадь. Она появляется неуклонно каждый год, как только начнут поливать улицы. Зимой она таинственно исчезает, а весной появляется точно такой, какой она была год назад, не постарев ни на волос: она бессмертна⁸.

И полусознательное, но полное солнца обещание шевельнулось во мне. Она воскресила мою оловянную буланку и привязала узелком Мюнхен к годам моего детства. Этой буланке я обязан чувством, которое я питал к Мюнхену: он стал моим вторым домом. Ребенком я много говорил по-немецки (мать моей матери была немка⁹). И немецкие сказки моих детских лет ожили во мне. Исчезнувшие теперь высокие, узкие крыши на Promenadeplatz, на теперешнем Lenbachplatz, старый Schwabing и в особенности Au¹⁰, совершенно случайно открытая мною на одной из прогулок по окраинам города, превратили эти сказки в действительность. Синяя "конка" сновала по улицам, как воплощенный дух сказок, как синий воздух, наполнявший грудь легким радостным дыханием. Ярко-желтые почтовые ящики пели на углах улиц свою громкую песню канареек¹¹. Я радовался надписи "Kunstmühle"¹², и мне казалось, что я живу в городе искусства, а значит, и в городе сказки. Из этих впечатлений вылились позже написанные мною картины из средневековья. Следуя доброму совету, я съездил в Rothenburg o[b der] T[auber]¹³. Неизгладимо останутся в памяти бесконечные пересадки из курьерского поезда в пассажирский, из пассажирского в крошечный поездок местной ветки с заросшими травой рельсами, с тоненьким голоском длинношейного паровичка, с визгом и погромыхиванием сонных колес и со старым крестьянином (в бархатном жилете с большими филигранными серебряными пуговицами¹⁴), который почему-то упорно стремился поговорить со мной о Париже и которого я понимал с грехом пополам. Это была необыкновенная поездка — будто во сне¹⁵. Мне казалось, что какая-то чудесная сила, вопреки всем законам природы, опускает меня все ниже, столетье за столетьем в глубины прошедшего. Я выхожу с маленького (какого-то "ненастоящего") вокзала и иду лугом в старые ворота. Ворота, еще ворота, рвы, узкие дома, через узкие улицы вытягивающие друг к другу головы и углубленно смотрящие друг другу в глаза, огромные ворота трактира, открывающиеся прямо в громадную мрачную столовую, на самой середине которой тяжелая, широкая, мрачная дубовая лестница ведет к номерам, узкий мой номер и застывшее море ярко-красных покатых черепитчатых крыш, открывшееся мне из окна. Все время было ненастно. На мою палитру садились высокие круглые капли дождя. Трясаясь и покачиваясь, они вдруг протягивали друг другу руки, бежали друг к другу, неожиданно и сразу сливались в тоненькие, хитрые веревочки, бегавшие проказливо и торопливо между красками или вдруг прыгавшие мне за рукав. Не знаю, куда девались все эти этюды. Только раз за всю неделю на какие-нибудь полчаса выглянуло солнце¹⁶. И ото всей этой поездки осталась всего одна картина, написанная мною — уже по возвращении в Мюнхен — по впечатлению. Это — "Старый город"¹⁷. Он солнечен, а крыши я написал ярко-красные — насколько сил хватило.

В сущности, и в этой картине я охотился за тем часом, который был и будет самым чудесным часом московского дня. Солнце уже низко и достигло той своей высшей силы, к которой оно стремилось весь день, которой оно весь день ожидало. Не долго продолжается эта картина: еще несколько минут, и солнечный свет становится красноватым от напряжения, все краснее, сначала холодного красного тона, а потом все теплее. Солнце плавит всю Москву в один кусок, звучащий как туба, сильной рукой потрясающий всю душу¹⁸. Нет, не это красное единство — лучший московский час. Он только последний аккорд симфонии,

развивающей в каждом тоне высшую жизнь, заставляющей звучать всю Москву подобно fortissimo огромного оркестра. Розовые, лиловые, белые, синие, голубые, фисташковые, пламеннокрасные дома, церкви — всякая из них как отдельная песнь — бешено-зеленая трава, низко гудящие деревья, или на тысячу ладов поющий снег, или allegretto голых веток и сучьев, красное, жесткое, непоколебимое, молчаливое кольцо кремлевской стены, а над нею, все превышая собою, подобная торжествующему крику забытого весь мир¹⁹ аллилуйя, белая, длинная, стройно-серьезная черта Ивана Великого. И на его длинной, в вечной тоске по небу напряженной, вытянутой шее — золотая глава купола, являющая собою, среди других золотых, серебряных, пестрых звезд обступивших ее куполов, Солнце Москвы.

Написать этот час казалось мне в юности²⁰ самым невозможным и самым высоким счастьем художника.

Эти впечатления повторялись каждый солнечный день. Они были радостью, потрясавшей до дна мою душу²¹.

И одновременно они были и мучением, так как и искусство вообще, и в частности мои собственные силы представлялись мне такими бесконечно слабыми в сравнении с природой. Должны были пройти многие годы, прежде чем путем чувства и мысли я пришел к той простой разгадке, что цели (а потому и средства) природы и искусства существенно, органически и мирозаконно различны — и одинаково велики, а значит, и одинаково сильны. Эта разгадка, руководящая нынче моими работами, такая простая и естественно-прекрасная, избавила меня от ненужных мук ненужных стремлений, владевших мною, вопреки их недостижимости. Она вычеркнула эти муки, и радость природы и искусства поднялись во мне на неомрачимые высоты. С той поры мне дана была возможность беспрепятственно упиваться обоими этими мировыми элементами. К наслаждению присоединилось чувство благодарности.

Эта разгадка освободила меня и открыла мне новые миры. Все "мертвое" дрогнуло и затрепетало. Не только воспетые леса, звезды, луна, цветы, но и лежащий в пепельнице застывший окурок, выглядывающая из уличной лужи терпеливая, кроткая белая пуговица, покорный кусочек коры, влекомый через густую траву муравьем в могучих его челюстях для неизвестных, но важных целей, листок стенового календаря, к которому протягивается уверенная рука, чтобы насильственно вырвать его из теплого соседства остающихся в календаре листков, — все явило мне свой лик, свою внутреннюю сущность, тайную душу, которая чаще молчит, чем говорит. Так ожила для меня и каждая точка в покое и в движении (— линия) и явила мне свою душу²². Этого было достаточно, чтобы "понять" всем существом, всеми чувствами возможность и наличность искусства, называемого нынче, в отличие от "предметного", — "абстрактным".

Но тогда, в давно ушедшие времена моего студенчества, когда я мог отдавать живописи лишь свободные часы, я все же, вопреки видимой недостижимости, пытался перевести на холст "хор красок" (так выражался я про себя), врывающийся мне в душу из природы. Я делал отчаянные усилия выразить *всю силу* этого звучания, но безуспешно.

В то же время в непрерывном напряжении держали мою душу и другие, чисто человеческие, потрясения, так что не было у меня спокойного часа. Это было время создания общестуденческой организации, целью которой было объединение студенчества не только одного университета, но и всех русских, а в конечной цели и западноевропейских университетов. Борьба студентов с коварным и откровенным уставом 1885 года продолжалась непрерывно²³. "Беспорядки", насилия над старыми московскими традициями свободы, уничтожение уже созданных организаций властями, замена их новыми, подземный грохот политических движений, развитие инициативы¹ в студен

честве непрерывно приносили новые переживания и делали душу впечатлительной, чувствительной, способной к вибрации²⁴.

К моему счастью, политика не захватывала меня всецело. Другие и различные занятия давали мне случай упражнять необходимую способность углубления в ту тонко-материальную сферу, которая зовется сферой "отвлеченного". Кроме выбранной мною специальности (политической экономики, где я работал под руководством высоко одаренного ученого и одного из редчайших людей, каких я встречал в жизни, проф. А.И. Чупрова²⁵), меня то последовательно, а то и одновременно захватывало: римское право (привлекавшее меня тонкой своей сознательной, шлифованной "конструкцией", но в конце концов не удовлетворившее мою славянскую душу своей слишком схематически холодной, слишком разумной и негибкой логикой), уголовное право (задевшее меня особенно и, быть может, слишком исключительно в то время теорией Ломброзо²⁶), история русского права и обычное право (которое вызвало во мне чувства удивления и любви,

как противоположение римскому праву, как свободное и счастливое²⁷ разрешение сущности применения закона^{II}), соприкасающаяся с этой наукой этнография (обещавшая мне открыть тайники души народной).

Все эти науки я любил и теперь думаю с благодарностью о тех часах внутреннего подъема, а может быть, и вдохновения, которые я тогда пережил. Но часы эти бледнели при первом соприкосновении с искусством, которое только одно выводило меня за пределы времени и пространства. Никогда не дарили меня научные занятия такими переживаниями, внутренними подъемами²⁸, творческими мгновениями.

Но силы мои представлялись мне чересчур слабыми для того, чтобы признать себя вправе пренебречь другими обязанностями и начать жизнь художника, казавшуюся мне в то время безгранично счастливой. Русская же жизнь была тогда особенно мрачна, мои работы ценились, и я решился сделать ученым. В избранной же мною политической экономии я любил кроме рабочего вопроса²⁹ только чисто отвлеченное мышление. Практическая сторона учения о деньгах, о банковых системах отталкивала меня непреодолимо. Но приходилось считаться и с этой стороной.

К тому же времени относятся два события, наложившие печать на всю мою жизнь³⁰. Это были: французская импрессионистская выставка в Москве — и особенно "Сток сена" Клода Моне³¹ — и постановка Вагнера в Большом театре — Лоэнгрин³².

До того я был знаком только с реалистической живописью, и то почти исключительно русской, еще мальчиком глубоко впечатлялся "Не ждали", а юношей несколько раз ходил долго и внимательно изучать руку Франца Листа на репинском портрете, много раз копировал на память Христа Поленова, поражался "Веслом" Левитана и его ярко писанным отраженным в реке монастырем³³ и т. п. И вот сразу видел я в первый раз картину. Мне казалось, что без каталога не догадаться, что это — сток сена. Эта неясность была мне неприятна: мне казалось, что художник не вправе писать так неясно. Смутно чувствовалось мне, что в этой картине нет предмета. С удивлением и смущением замечал я, однако, что картина эта волнует и покоряет, неизгладимо врезывается в память и вдруг неожиданно так и встанет перед глазами до мельчайших подробностей. Во всем этом я не мог разобраться, а тем более был не в силах сделать из пережитого таких, на мой теперешний взгляд, простых выводов. Но что мне стало совершенно ясно — это не подозревавшая мною прежде, скрытая от меня дотоле, превзошедшая все мои смелые мечты сила палитры. Живопись открывала сказочные силы и прелесть. Но глубоко под сознанием был одновременно дискредитирован предмет как необходимый элемент картины. В общем же во мне образовалось впечатление, что частица моей Москвы-сказки все же уже живет на холсте^{III}.

Лоэнгрин^{IV} ³⁴ же показался мне полным осуществлением моей сказочной Москвы. Скрипки, глубокие басы и прежде всего духовые инструменты воплощали в моем восприятии всю силу предвечернего часа, мысленно я видел все мои краски, они стояли у меня перед глазами. Бешеные, почти безумные линии рисовались передо мной. Я не решался только сказать себе, что Вагнер музыкально написал "мой час". Но совершенно стало мне ясно, что искусство вообще обладает гораздо большей мощью, чем это мне представлялось, и что, с другой стороны, живопись способна проявить такие же силы, как музыка. И невозможность самому устремиться к отысканию этих сил была мучительна.

У меня часто не было сил вопреки всему подчинять свою волю долгу. И я поддавался слишком сильному искушению.

Одна из самых важных преград на моем пути сама рушилась благодаря чисто научному событию. Это было разложение атома³⁵. Оно отозвалось во мне подобно внезапному разрушению всего мира. Внезапно рухнули толстые своды³⁶. Все стало неверным, шатким и мягким. Я бы не удивился, если бы камень поднялся на воздух и растворился в нем. Наука казалась мне уничтоженной: ее главнейшая основа была только заблуждением, ошибкой ученых, не строивших уверенной рукой камень за камнем при ясном свете божественного здание, а в потемках, наудачу и наощупь искавших истину, в слепоте своей принимая один предмет за другой.

Уже в детские годы мне были знакомы мучительно-радостные часы внутреннего напряжения, часы внутренних сотрясаний, неясного стремления, требующего повелительно чего-то еще неопределенного, днем сжимающего сердце и делающего дыхание поверхностным³⁷, наполняющего душу беспокойством, а ночью вводящего в мир фантастических снов, полных и ужаса, и счастья³⁸. Помню, что рисование и несколько позже живопись³⁹ вырывали меня из условий действительности, т. е. ставили меня вне времени и пространства и приводили к самозабвению. Мой отец^V рано заметил мою любовь к живописи и еще в мое гимназическое время пригласил учителя рисования. Ясно помню, как мил мне был самый материал⁴⁰, какими привлекательными, красивыми и живыми казались мне краски, кисти, карандаши, моя первая

овальная фарфоровая палитра, позже завернутые в серебряную бумажку угольки. И даже самый запах скипидара был такой обворожительный, серьезный и строгий, запах, возбуждающий во мне и теперь какое-то особое, звучное состояние, главным элементом которого является чувство ответственности. Многие уроки, вынесенные мною из сделанных ошибок, живы во мне и нынче. Еще совсем маленьким мальчиком⁴¹ я раскрашивал акварелью буланку в яблоках: все уже было готово, кроме копыт. Помогавшая мне и в этом занятии тетя, которой надо было отлучиться из дому, советовала мне не трогать этих копыт без нее, а дожидаться ее возвращения. Я остался один со своим неоконченным рисунком и страдал от невозможности положить последние — и такие простые — пятна на бумагу. Мне думалось, что ничего не стоит хорошенько начернить копыта. Я набрал, сколько сумел, черной краски на кисть. Один миг — и я увидел четыре черных, чуждых бумаге, отвратительных пятна на ногах лошади⁴². Позже мне так понятен был страх импрессионистов перед черным, а еще позже мне пришлось серьезно бороться со своим внутренним страхом прежде, чем я решился положить на холст чистую черную краску. Такого рода несчастья ребенка бросают длинную, длинную тень через многие годы на последующую жизнь. И недавно еще я употреблял чистую черную краску со значительно другим чувством, чем чистые белила⁴³.

Дальнейшими, особенно сильными впечатлениями моего студенческого времени, также определенно сказавшимися в течение многих лет, были: Рембрандт в петербургском Эрмитаже и поездка моя в Вологодскую губернию, куда я был командирован Московским Обществом Естествознания, Антропологии и Этнографии⁴⁴. Моя задача была двойного рода: изучение у русского населения обычного уголовного права (изыскание в области примитивного права) и собирание остатков языческой религии у медленно вымирающих зырян, живущих преимущественно охотой и рыбной ловлей.

Рембрандт меня поразил⁴⁵. Основное разделение темного и светлого на две большие части, растворение тонов второго порядка в этих больших частях, слияние этих тонов в эти части, действующие двузвучием на любом расстоянии (и напомнившие мне сейчас же вагнеровские трубы) открыли передо мной совершенно новые возможности, сверхчеловеческую силу краски самой по себе, а также — с особою ясностью — повышение этой силы при помощи сопоставления, т. е. по принципу противоположения. Было ясно, что каждая большая плоскость сама по себе не является сверхъестественной, что каждая из них сейчас же обнаруживает свое происхождение от палитры, но что эта самая плоскость через посредство другой, ей противоположной, плоскости получает, несомненно, сверхъестественную силу, так что происхождение ее от палитры на первый взгляд представляется невероятным. Но мне не было свойственно спокойно вводить замеченный прием в собственные работы. К чужим картинам я бессознательно становился так, как теперь становлюсь к природе: они вызвали во мне почтительную радость, но оставались мне все же чужими по своей индивидуальной ценности. С другой же стороны, я чувствовал довольно сознательно, что деление это у Рембрандта дает свойство его картинам, мною еще ни у кого не виданное. Получалось впечатление, что его картины длительны, а это объяснялось необходимостью продолжительно исчерпывать сначала *одну* часть, а потом *другую*. Со временем я понял, что это деление присваивает живописи элемент, ей будто бы недоступный — *время*^{VI}.

В писанных мною лет двенадцать-пятнадцать⁴⁶ тому назад в Мюнхене картинах я пытался использовать этот элемент. Я написал всего три-четыре таких картины, причем мне хотелось ввести в каждую их составную часть "бесконечный" ряд от первого впечатления скрытых красочных тонов⁴⁷. Эти тона должны были быть первоначально (и особенно в темных частях) совершенно *запрятыми*^{VII} и открываться углубившемуся, внимательному зрителю лишь со *временем* — вначале неясно и будто бы крадучись, а потом получать все большую и большую, все растущую, "жуткую" силу звучания. К великому моему изумлению, я заметил, что пишу в принципе Рембрандта. Горькое разочарование, болезненные сомнения в собственных силах, сомнения в особенности найти свои средства выражения охватили меня. Вскоре мне представились также дешевыми способы подобного воплощения моих в ту пору любимых элементов скрытого времени, жутко таинственного.

В ту пору я работал особенно много, часто до глубокой ночи⁴⁸, пока не овладевала мною усталость до физической тошноты. Дни, когда мне не удавалось работать (как бы редки они ни были)⁴⁹, казались мне потерянными, легкомысленно и безумно растраченными. При мало-мальски сносной погоде я ежедневно писал этюды в старом Schwabing'e, тогда еще не слившемся вполне с городом. В дни разочарования в работе в мастерской⁵⁰ и в композиционных попытках я писал особенно упорно пейзажи, волновавшие меня, как неприятель перед сражением, в конце концов бравший надо мной верх: редко удовлетворяли меня мои этюды даже частично, хотя я иногда и пытался выжать из них здоровый сок в форме картин. Все же блуждание с этюдником в руках, с чувством охотника в сердце казалось мне менее ответственным, нежели картинные мои попытки, уже и тогда носившие характер — частью сознательно, частью бессознательно — поисков в области композиции. Самое слово *композиция* вызывало во мне внутреннюю вибрацию. Впоследствии я поставил себе целью моей жизни написать "Композицию". В неясных мечтах неуловимыми обрывками рисовалось передо мною подчас что-то неопределенное, временами пугавшее меня своей

смелостью. Иногда мне снились стройные картины, оставлявшие по себе при пробуждении только неясный след несущественных подробностей. Раз в жару тифа я видел с большой ясностью целую картину, которая, однако, как-то рассыпалась во мне, когда я выздоровел. Через несколько лет, в разные промежутки я написал "Приезд купцов", потом "Пеструю жизнь" и, наконец, через много лет в "Композиции 2" мне удалось выразить самое существенное этого бредового видения, что я сознал, однако, лишь недавно⁵¹. С самого начала уже одно слово "Композиция" звучало для меня как молитва. Оно наполняло душу благоговением. И до сих пор я испытываю боль, когда вижу, как легкомысленно зачастую с ним обращаются⁵². При писании этюдов я давал себе полную волю⁵³, подчиняясь даже "капризам" внутреннего голоса. Шпахтелем я наносил на холст штрихи и шлепки, мало думая о домах и деревьях и поднимая звучность отдельных красок, насколько сил хватало. Во мне звучал предвечерний московский час, а перед моими глазами развевалась могучая, красочная, в тенях глубоко грохочущая скала мюнхенского цветового мира. Потом, особенно по возвращении домой, глубокое разочарование. Краски мои казались мне слабыми, плоскими, весь этюд неудачным усилием передать силу природы. Как странно было мне слышать, что я утрирую природные краски, что эта утрировка делает мои вещи непонятными и что единственным моим спасением было бы научиться "преломлению тонов". Это было время увлечения рисунком Каррьера и живописью Уистлэра⁵⁴. Я часто сомневался в своем "понимании" искусства, старался даже насильственно убедить себя, заставить себя полюбить этих художников. Но туманность, болезненность и какое-то сладковатое бессилие этого искусства снова меня сталкивали, и я снова уходил к своим мечтам звучности, полноты "хора красок", а со временем и композиционной сложности⁵⁵. Мюнхенская критика (частью и особенно при моих дебютах относившаяся ко мне благосклонно^{VIII}) объясняла мое "красочное богатство" "византийскими влияниями". Русская же критика (почти без исключения осыпавшая меня непарламентскими выражениями) находила, либо что я преподношу России западноевропейские (и там уже давно устарелые) ценности в разбавленном виде, либо⁵⁶ что я погибаю под вредным мюнхенским влиянием. Тогда я впервые увидел, с каким легкомыслием, незнанием и беззащитностью оперирует большинство критиков. Это обстоятельство служит объяснением тому хладнокровию, с которым выслушивают самые злостные о себе отзывы умные художники.

Склонность к "скрытому", к "запрянному" помогла мне уйти от вредной стороны народного искусства, которое мне впервые удалось увидеть в его естественной среде и на собственной его почве во время моей поездки в Вологодскую губернию. Охваченный чувством, что еду на ка-кую-то другую планету, проехал я сначала по железной дороге до Вологды, потом несколько дней по спокойной, самоуглубленной Сухоне на пароходе до Усть-Сысольска, дальнейший же путь пришлось совершить в тарантасе через бесконечные леса, между пестрых холмов, через болота, пески и отшибающим с непривычки внутренности "волоком". То, что я ехал совсем один, давало мне неизмеримую возможность беспрепятственно углубляться в окружающее и в самого себя. Днем было часто глуже-жарко, а почти беззакатными ночами так холодно, что даже тулуп, валенки и зырянская шапка, которые я получил на дорогу через посредство Н.А. Иваничко^{IX 57}, подчас оказывались не вполне достаточными⁵⁸, и я с теплым сердцем вспоминаю, как ямщики иногда вновь покрывали меня съехавшим с меня во сне пледом. Я въезжал в деревни, где население с желто-серыми лицами и волосами ходило с головы до ног в желто-серых же одеждах или белолице, румяное с черными волосами⁵⁹ было одето так пестро и ярко, что казалось подвижными двуногими картинами. Никогда не изгладятся из памяти большие двухэтажные резные избы с блестящим самоваром в окне. Этот самовар не был здесь предметом "роскоши", а первой необходимостью: в некоторых местностях население питалось почти исключительно чаем (иван-чаем), не считая ясного, или яшного (овсяного), хлеба, не поддающегося охотно ни зубам, ни желудку — все население ходило там со вздутыми животами. В этих-то необыкновенных избах я и повстречался впервые с тем чудом, которое стало впоследствии одним из элементов моих работ. Тут я выучился не глядеть на картину со стороны, а самому *вращаться в картине*, в ней жить⁶⁰. Ярко помню, как я остановился на пороге перед этим неожиданным зрелищем. Стол, лавки, важная и огромная печь⁶¹, шкафы, поставцы — все было расписано пестрыми, размашистыми орнаментами. По стенам лубки: символически представленный богатырь, сражение, красками переданная песня. Красный угол⁶², весь завешанный писанными и печатными образами, а перед ними красно-тепящаяся лампадка, будто что-то про себя знающая, про себя живущая, таинственно-шепчущая скромная и гордая звезда. Когда я, наконец, вошел в горницу, живопись обступила меня, и я вошел в нее⁶³. С тех пор это чувство жило во мне бессознательно, хотя я и переживал его в московских церквях⁶⁴, особенно в Успенском соборе и Василии Блаженном. По возвращении из этой поездки я стал определенно сознавать его при посещении русских живописных церквей⁶⁵, а позже и баварских и тирольских капелл. Разумеется, внутренне эти переживания окрашивались совершенно друг от друга различно, так как и вызывающие их источники так различно друг от друга окрашены. Церковь! Русская церковь! Капелла! Католическая капелла!

Я часто зарисовывал эти орнаменты, никогда не расплывавшиеся в мелочах и писанные с такой силой, что самый предмет в них *растворялся*. Так же как и некоторые другие, и это впечатление дошло до моего сознания гораздо позже.

Вероятно, именно путем таких впечатлений во мне воплощались мои дальнейшие желания, цели в искусстве. Несколько лет занимало меня искание средств для введения зрителя в картину так, чтобы он вращался в ней, самозабвенно в ней растворялся⁶⁶.

Иногда мне это удавалось: я видел это по лицу некоторых зрителей. Из бессознательно-нарочитого воздействия живописи на расписанный предмет, который получает таким путем способность к саморастворению, постепенно все больше вырабатывалась моя способность не замечать предмета в картине, его, так сказать, прозевывать. Гораздо позже, уже в Мюнхене, я был однажды очарован в собственной моей мастерской неожиданным зрелищем. Сумерки надвигались. Я возвращался домой с этюда, еще углубленный в свою работу и в мечты о том, как следовало бы работать, как вдруг увидел перед собой неописуемо-прекрасную, пропитанную внутренним горением картину. Сначала я поразился, но сейчас же скорым шагом приблизился к этой загадочной картине, совершенно непонятной по внешнему содержанию и состоявшей исключительно из красочных пятен. И ключ к загадке был найден: это была моя собственная картина, прислоненная к стене и стоявшая на боку. Попытка на другой день при дневном свете вызвать то же впечатление удалась только наполовину: хотя картина стояла так же на боку, но я сейчас же различал на ней предметы, не хватало также и тонкой лессировки сумерек. В общем мне стало в этот день бесспорно ясно, что предметность вредна моим картинам.

Страшная глубина, ответственная полнота самых разнообразных вопросов встала передо мной. И самый главный: в чем должен найти замену отринутый предмет? Опасность орнаментности была мне ясна, мертвая обманная жизнь стилизованных форм была мне противна.

Часто я закрывал глаза на эти вопросы. Иногда мне казалось, что эти вопросы толкают меня на ложный, опасный путь⁶⁷. И лишь через много лет упорной работы, многочисленных осторожных подходов, все новых бессознательных, полусознательных и все более ясных и желанных переживаний, при все развивавшейся способности внутренне переживать художественные формы в их все более и более чистой, отвлеченной форме, пришел я к тем художественным формам, над которыми я теперь работаю и которые, как я надеюсь, получают еще гораздо более совершенный вид.

Очень много потребовалось времени, прежде чем я нашел верный ответ на вопрос: чем должен быть заменен предмет? Часто, оглядываясь на свое прошлое, я с отчаянием вижу длинный ряд лет, потребовавшихся на это решение. Тут я знаю только одно утешение: никогда я не был в силах применять формы, возникавшие во мне путем логического размышления, не путем чувства. Я не умел выдумывать форм, и видеть чисто головные формы мне мучительно.

Все формы, когда бы то ни было мною употребленные, приходили ко мне "сами собою": они то становились перед глазами моими совершенно готовыми — мне оставалось их копировать, то они образовывались в счастливые часы уже в течение самой работы⁶⁸. Иногда они долго и упорно не давались, и мне приходилось терпеливо, а нередко и со страхом в душе дожидаться, пока они созреют во мне. Эти внутренние созревания не поддаются наблюдению: они таинственны и зависят от скрытых причин. Только как бы на поверхности души чувствуется неясное внутреннее брожение, особое напряжение внутренних сил, все яснее предсказывающее наступление счастливого часа, который длится то мгновение, то целые дни. Я думаю, что этот душевный процесс оплодотворения, созревания плода, потуг и рождения вполне соответствует физическому процессу зарождения и рождения человека. Быть может, так же рождаются и миры.

Но как по силе напряжения, так и по его качеству эти "подъемы" весьма разнообразны. Лишь опыт может научить их свойствам и способам их использования. Мне пришлось тренироваться в умении держать себя на вожжах, не давать себе безудержного хода, править этими силами⁶⁹. С годами я понял, что работа с лихорадочно бьющимся сердцем, с давлением в груди (а отсюда и с болью в ребрах), с напряжением всего тела не дает безукоризненных результатов: *затем* подъемом, во время которого чувство самоконтроля и самокритики минутами даже вовсе исчезает, следует неминуемо скорое падение⁷⁰. Такое утрированное состояние может продолжаться в лучшем случае несколько часов, его может хватить на небольшую работу (оно отлично эксплуатируется для эскизов или тех небольших вещей, которые я называю "импровизациями"), но его ни в коем случае недостаточно для больших работ, требующих подъема ровного, напряжения упорного и не ослабевающего в течение целых дней⁷¹. Лошадь несет всадника со стремительностью и силой. Но всадник правит лошадью. Талант возносит художника на высокие высоты со стремительностью и силой. Но художник правит талантом. Быть может, с другой стороны — только частично и случайно — художник в состоянии вызывать в себе искусственно эти подъемы. Но ему дано квалифицировать род наступающего помимо его воли подъема, опыт многих лет дает возможность как задержать в себе такие моменты, так временно совершенно подавить их с тем, чтобы они почти наверно

наступили позже. Но полная точность, разумеется, невозможна и здесь. Все-таки относящиеся к этой области опыт и знание являются одним из элементов "сознательности", "расчета" в работе, которые могут быть обозначены и другими именами⁷². Несомненно, что художник должен знать свое дарование до тонкости и, как хороший купец, не давать залеживаться ни крупинке своих сил. Каждую их частицу он шлифует и оттачивает⁷³ до той последней возможности, которая определена ему судьбою⁷⁴.

Эта выработка, шлифовка дарования требует значительной способности к концентрации, ведущей, с другой стороны, к ущербу других способностей. Это мне пришлось испытать и на себе. Я никогда не обладал так называемой хорошей памятью: с самого детства не было у меня способности запоминать цифры, имена, даже стихи. Таблица умножения была истинным мучением не только для меня, но и для моего приходившего в отчаяние учителя. Я и до сих пор не победил этой непобедимой трудности и навсегда отказался от этого знания⁷⁴. Но в то время, когда еще было можно заставлять меня набираться ненужных мне знаний, моим единственным спасением была память зрения⁷⁵. Насколько хватало моих технических знаний, я мог вследствие этой памяти еще в ранней юности записывать дома красками картины, особенно поразившие меня на выставке. Позже пейзажи, писанные по воспоминанию, удавались мне иногда больше, нежели писанные прямо с натуры. Так написал "Старый город", а потом целый ряд немецких, голландских, арабских⁷⁶ темперных рисунков⁷⁷.

Несколько лет тому назад совершенно неожиданно я заметил, что эта способность пошла на убыль. Вскоре я понял⁷⁸, что нужные для постоянного наблюдения силы направились — вследствие повысившейся способности к сосредоточению — на другой путь, ставший для меня гораздо более важным, необходимым. Способность углубления во внутреннюю жизнь искусства (а стало быть, и моей души) настолько увеличилась в силе, что я проходил подчас мимо внешних явлений, не замечая их, что прежде было совершенно невозможно.

Поскольку я могу судить, сам эту способность к углублению я не навязал себе извне — она жила во мне и до того органической, хотя и эмбриональной жизнью. А тут просто пришла ее пора, и она стала развиваться, требуя и моей помощи упражнениями⁷⁹.

Лет тринадцати или четырнадцати на накопленные деньги я, наконец, купил себе небольшой полированный ящик с масляными красками. И до сегодня меня не покинуло впечатление, точнее говоря, переживание, рождаемое из тюбика выходящей краской. Стоит надавить пальцами — и торжественно, звучно, задумчиво, мечтательно, самоуглубленно, глубоко серьезно, с кипучей шаловливостью, со вздохом облегчения, со сдержанным звучанием печали, с надменной силой и упорством⁸⁰, с настойчивым самообладанием, с колеблющейся ненадежностью равновесия выходят друг за другом эти странные существа, называемые красками, — живые сами в себе, самостоятельные, одаренные всеми необходимыми свойствами для дальнейшей самостоятельной жизни и каждый миг готовые подчиниться новым сочетаниям, смешаться друг с другом и создавать нескончаемое число новых миров. Некоторые из них, уже утомленные, ослабевшие, отвердевшие, лежат тут же, подобно мертвым силам и живым воспоминаниям о былых, судьбою не допущенных, возможностях. Как в борьбе или сражении, выходят из тюбиков свежие, призванные заменить собою старые ушедшие силы. Посреди палитры особый мир остатков уже пошедших в дело красок, блуждающих на холстах, в необходимых воплощениях, вдали от первоначального своего источника. Это — мир, возникший из остатков уже написанных картин, а также определенный и созданный случайностями, загадочной игрой чуждых художнику сил. Этим случайностям я обязан многим: они научили меня вещам, которых не услышать ни от какого учителя или мастера. Нередкими часами я рассматривал их с удивлением и любовью⁸¹. Временами мне чудилось, что кисть, непреклонной волей вырывающая краски из этих живых красочных существ, порождает собою музыкальное звучание. Мне слышалось иногда шипение смешиваемых красок. Это было похоже на то, что можно было, наверное, испытывать в таинственной лаборатории⁸² полного тайны алхимика⁸³.

Как-то мне довелось услышать, что один известный художник (не помню, кто именно) выразился так: "Когда пишешь, то на один взгляд на холст должно приходиться полвзгляда на палитру и десять взглядов на натуру". Это было красиво сказано, но мне скоро стало ясно, что для меня эта пропорция должна быть другой: десять взглядов на холст, один на палитру, полвзгляда на натуру. Именно так выучился я борьбе с холстом, понял его враждебное упорство в отношении к моей мечте и наловчился насильственно его этой мечте подчинять⁸⁴. Постепенно я выучился не видеть этого белого, упорного, упрямого тона холста (или лишь на мгновение заметить его для контроля), а видеть вместо него те тона, которым суждено его заменить, — так в постепенности и медленности выучивался я то тому, то другому.

Живопись есть грохочущее столкновение различных миров, призванных путем борьбы и среди этой борьбы миров между собою создать новый мир, который зовется произведением^{XI 85}. Каждое произведение

возникает и технически так, как возник космос, — оно проходит путем катастроф, подобных хаотическому реву оркестра, выливающемуся в конце концов в симфонию, имя которой — музыка сфер. Создание произведения есть мироздание.

Так сделались внутренними событиями душевной жизни эти впечатления от красок на палитре, а также и тех, которые еще живут в тюбиках, подобные могущественным внутренне и скромным на вид людям, внезапно в нужде открывающим эти до того скрытые силы и пускающим их в ход. Эти переживания сделались со временем точкой исхода мыслей и идей, дошедших до моего сознания уже, по крайней мере⁸⁶, лет пятнадцать тому назад. Я записывал случайные переживания и лишь позже заметил, что все они стояли в органической связи между собою⁸⁷. Мне становилось все яснее, я все с большей силой чувствовал, что центр тяжести искусства лежит не в области "формального", но исключительно во внутреннем стремлении (содержании), повелительно подчиняющем себе формальное. Мне нелегко было отказаться от привычного взгляда на первенствующее значение стиля, эпохи, формальной теории и душою признать, что качество произведения искусства зависит не от степени выраженного в нем формального духа времени, не от соответствия его признанному безошибочным в известный период учению о форме, а совершенно безотносительно от степени силы внутреннего желания (= содержания) художника и от высоты выбранных им и именно ему нужных форм. Мне стало ясно, что, между прочим, и самый "дух времени" в вопросах формальных создается именно и исключительно этими полнозвучными художниками-"личностями", которые подчиняют своей убедительностью не только современников, обладающих менее интенсивным содержанием или только внешним дарованием (без внутреннего содержания), но и поколениями веками позже живущих художников⁸⁸. Еще один шаг — потребовавшийся, однако, так много времени, что мне совестно об этом думать, — и я пришел к выводу, что весь основной смысл вопроса об искусстве разрешается только на базисе внутренней необходимости, обладающей жуткой силой вмиг перевернуть вверх дном все известные теоретические законы и границы. И только в последние года я научился, наконец, с любовью и радостью наслаждаться "враждебным" моему личному искусству "реалистическим" искусством и безразлично и холодно проходить мимо "совершенных по форме" произведений, как будто родственных мне по духу. Но теперь я знаю, что "совершенство" это только видимое, быстротечное и что не может быть совершенной формы без совершенного содержания: дух определяет материю, а не наоборот. Обвороченный по неопытности глаз скоро остывает, а временно обманутая душа скоро отворачивается. Предложенное мною мерило обладает той слабой стороной, что оно — "бездоказательно" (особенно в глазах тех, кто лишен сам не только активного, творческого, но и пассивного содержания, т. е. в глазах обреченных оставаться на поверхности формы, неспособных углубляться в неизмеримость содержания). Но великое Помело Истории, сметающее сор внешности с духа внутреннего, явится и тут последним, неумытным судьей^{XII 89}.

Так постепенно мир искусства отделялся во мне от мира природы, пока, наконец, оба мира не приобрели полную независимость друг от друга⁹⁰.

Тут мне вспоминается один эпизод из моего прошлого, бывший источником моих мучений. Когда, будто вторично рожденный, я приехал из Москвы в Мюнхен, чувствуя вынужденный труд за спиной своей и видя перед лицом своим труд радости, то вскоре уже натолкнулся на ограничение своей свободы, сделавшее меня хоть только временно и с новым обликом, но все же опять-таки рабом — работа с моделью.

Я увидел себя в знаменитой в ту пору, битком набитой школе живописи Антона Ашбе^{XIII}. Две, три "модели" позировали для головы и для нагого тела. Ученики и ученицы из разных стран теснились около этих дурнопахнущих, безучастных, лишенных выразительности, а часто и характера, получающих в час от 50 до 70 пфеннигов, явлений природы, покрывали осторожно, с тихим шипящим звуком штрихами и пятнами бумагу и холст и стремились возможно точно воспроизвести анатомически, конструктивно и характерно этих им чуждых людей. Они старались пересечением линий отметить расположение мускулов, особыми штрихами и плоскостями передать лепку ноздри, губы, построить всю голову "в принципе шара" и не задумывались, как мне казалось, ни минуты над искусством. Игра линий нагого тела иногда очень меня интересовала. Подчас она меня отталкивала. Некоторые позы некоторых тел развивали противное мне выражение линий, и мне приходилось копировать его, насилуя себя. Я жил в почти непрерывной борьбе с собою. Только выйдя опять на улицу, вздыхал я снова свободно и нередко поддавался искушению "удрать" из школы, чтобы побродить с этюдником⁹¹ и по-своему отдаться природе на окраинах города, в его садах или на берегах Изара. Иногда я оставался дома и пытался на память, либо по этюду, либо просто отдаваясь своим фантазиям, иногда порядочно-таки уклонявшимся от "натуры", написать что-нибудь по своему вкусу⁹².

Хотя и не без колебания, но все же я счел себя обязанным заняться анатомией, для чего, между прочим, добросовестно прослушал даже целых два курса. Во второй раз мне повезло записаться на полные жизни и темперамента лекции профессора Мюнхенского университета Moillet⁹³, которые он читал специально для художников^{XIV}. Я записывал лекции, срисовывал препараты, нюхал трупный воздух. И

всегда, но как-то только полусознательно, пробуждалось во мне странное чувство, когда приходилось слышать о прямом отношении анатомии к искусству. Мне казалось это странным, почти обидным.

Но скоро стало мне ясно, что каждая "голова", как бы ни показалась она вначале "безобразна", являет собой совершенную красоту. Без ограничений и оговорок обнаруживающийся в каждой такой голове естественный закон конструкции придает ей эту красоту. Часто, стоя перед такой "безобразной" головой, я повторял про себя: "Как умно". Именно нечто бесконечно умное говорит из каждой подробности: например, каждая ноздря пробуждает во мне то же чувство признательного удивления, как и полет дикой утки, связь листа с веткой, плавающая лягушка, клюв пеликана. То же чувство красиво-умного сейчас же проснулось во мне и во время лекции Moillet.

Впоследствии я понял, что по этой же причине все целесообразно безобразное и в произведении искусства — прекрасно.

Тогда же я чувствовал только смутно, что передо мной открывается тайна особого мира. Но не в моих силах было связать этот мир с миром искусства. Посещая старую Пинакотеку, я видел, что ни один из великих мастеров не исчерпал всей глубины красоты и разумности природной лепки: природа оставалась непобедимой⁹⁴. Временами мне чудился ее смех. Но гораздо чаще она представлялась мне отвлеченно "божественной": она творила *свое* дело, шла *своими* путями к *своим* целям, исчезающим в далеких туманах, она жила в своем царстве, бывшем, как это ни странно, вне меня. В каком же отношении стоит к ней искусство?

Несколько товарищей увидели у меня как-то мои внешкольные работы и поставили на мне печать "колориста". Не без ехидства прозвали меня некоторые из них "пейзажистом". И то и другое не было мне приятно, тем более что я сознавал их правоту. Действительно, в области краски я был гораздо больше "дома", нежели в рисунке. Один из очень мне симпатичных товарищей сказал мне в утешение, что колористам часто не дается рисунок⁹⁵. Но это не уменьшало моего страха перед грозящим мне бедствием, и я не знал, какими средствами от него найти спасение.

Тогда Franz Stuck был "первым немецким рисовальщиком", и я отправился к нему, запасшись только школьными моими работами. Он нашел многое плохо нарисованным и посоветовал мне поработать еще год над рисунком, а именно в академии. Я был смущен: мне казалось, что, не выучившись в два года рисунку, я уже никогда ему не научусь. К тому же я⁹⁶ провалился на академическом экзамене. Но это обстоятельство меня, впрочем, более рассердило, чем обескуражило: одобрены профессорским советом^{XV 97} были такие рисунки, которые я с полным правом мог назвать бездарными, глупыми и лишенными всяких знаний. После годичной работы дома я во второй раз отправился к Stuck'у — на этот раз только с эскизами картин, написать которые у меня не хватило умения, и с несколькими пейзажными этюдами. Он принял меня в свой "живописный" класс и на вопрос о моем рисунке ответил, что он очень выразителен. Но при первой же моей академической работе он самым решительным образом запротестовал против моих "крайностей" в краске и советовал мне проработать некоторое время и для изучения формы только черной и белой краской. Меня приятно поразило, с какой любовью он говорил об искусстве, об игре форм и о их переливании друг в друга, и я почувствовал к нему полную симпатию. Так как я заметил, что он не обладает большой красочной восприимчивостью, то и решил учиться у него только рисуночной форме и вполне отдался ему в руки. Об этом годе работы у него, как ни приходилось мне временами сердиться (живописно тут делались иногда самые невозможные вещи⁹⁸, я вспоминаю в результате с благодарностью. Stuck говорил обычно очень мало и не всегда ясно. Иногда после корректуры мне приходилось долго думать о сказанном им, а в заключение я почти всегда находил, что это сказанное было хорошо. Моей главной в то время заботе, неспособности закончить картину, он помог одним-единственным замечанием. Он сказал, что я работаю слишком нервно, срывая весь *интерес* в первые же мгновения, чем неминуемо его порчу в дальнейшей, уже сухой, части работы: "Я просыпаюсь с мыслью: сегодня я вправе сделать вот то-то". Это "вправе" открыло мне⁹⁹ тайну серьезной работы. И вскоре я на дому закончил свою первую картину.

Но еще долгие годы я самому себе казался обезьяной, запутавшейся в сети: органические законы построения сплетались вокруг моих намерений и только после больших усилий и попыток мне удалось опрокинуть эту "стену на пути к искусству". Так я вступил, наконец, в мир искусства, природы, науки, политических форм, морали¹⁰⁰ и т. д., чувствуя определенно, что каждый из этих миров самостоятелен, управляется самостоятельными, ему свойственными законами, причем отдельные эти самостоятельные миры образуют совокупно в окончательном их соединении новый, большой мир, воспринимаемый нами только смутным чувством, предчувствием.

Сегодня — день одного из откровений этого мира. Связь между отдельными мирами осветилась как бы молнией. Ужасая и осчастливливая, миры эти выступили неожиданно из потемок. Никогда не были они так тесно связаны между собою и никогда не были они так резко отграничены друг от друга. Эта молния рождена омрачившимся духовным небом¹⁰¹, которое висело над нами черное, удушающее и мертвое. Отсюда начало великой эпохи Духовного¹⁰².

Только со временем и в постепенности уяснилось мне, что "истина" как вообще, так и в искусстве в частности, не есть какой-то X, т. е. не есть вечно не полно познаваемое, но все же недвижно стоящая величина, но что эта величина способна к движению и находится в постоянном медленном движении. Мне она вдруг представилась похожей на медленно двигающуюся улитку, по видимости будто бы едва сползающую с прежнего места и оставляющую за собой клейкую полосу, к которой прилипают близорукие души. И здесь я заметил это важное обстоятельство сначала в искусстве, и лишь позже я увидел, что и в этом случае тот же закон управляет и другими областями жизни. Это движение истины чрезвычайно сложно: ложное становится истинным, истинное ложным, некоторые части отпадают, как скорлупа спадает с ореха, время шлифует эту скорлупу, почему эта скорлупа принимается некоторыми за орех, почему эту скорлупу одаряют жизнью ореха, и, пока дерутся из-за этой скорлупы, орех катится дальше, новая истина падает как с неба и кажется в своей бесконечной высоте такой точной, крепкой и твердой, что некоторые влезают по ней, как по деревянному шесту, неограниченно веря, что на этот раз они достигнут самого неба... пока она не сломится и вместе с тем все лезшие по ней верующие не посыпятся с нее, как лягушки в болото, в безнадежную муть. Человек часто подобен жучку, которого за спинку держишь в пальцах: в немой тоске двигает он своими лапками, хватается за каждую подставленную ему соломинку и верит непрерывно, что в этой соломинке его спасение. Во время моего "неверия" я спрашивал себя: кто держит меня за спину? чья рука подставляет мне соломинку и снова ее отдергивает? или я лежу на спине в пыли равнодушной земли и сам хватаюсь за соломинки, "сами собою" выросшие вокруг меня? Как часто чувствовал я все же эту руку у моей спины, а потом еще и другую, ложившуюся на мои глаза и погружавшую меня таким образом в черную ночь в тот час, когда светит солнце.

Развитие искусства, подобно развитию нематериального знания¹⁰³, не состоит из новых открытий, вычеркивающих старые истины и провозглашающих их заблуждениями (как это, *по видимости*, происходит в науке). Его развитие состоит во внезапных вспышках, подобных молнии, из взрывов, подобных "букету" фейерверка, разрывающемуся высоко в небе и рассыпающему вокруг себя разноцветные звезды. Эти вспышки в ослепительном свете вырывают из мрака новые перспективы, новые истины, являющиеся, однако, в основе своей не чем иным, как органическим развитием, органическим ростом прежних истин, которые не уничтожаются этими новыми истинами¹⁰⁴, а продолжают свою необходимую и творческую жизнь, как это неотъемлемо свойственно каждой истине и каждой мудрости. Оттого, что вырос новый сук, ствол не может стать ненужным: им обуславливается жизнь этого сука¹⁰⁵.

Это есть разветвление исконного ствола, с которого "все началось". А разветвление, дальнейший рост и дальнейшее усложнение, представляющееся часто так безнадежно запутанным и запутывающее часто пути человека¹⁰⁶ — не что иное, как необходимые ступени к могучей кроне: части и условия, в конце концов образующие зеленое дерево.

Таков же ход и нравственной эволюции, имеющей своим первоисточником религиозные определения и директивы. Библейские законы морали, выраженные в простых, как бы элементарно-геометрических формулах, — не убивай, не прелюбодействуй — получают в следующем (христианском) периоде как бы более гнутые, волнистые границы: их примитивная геометричность уступает место менее точному внешне, свободному контуру. Недозволенным признается не только чисто материальный проступок, но и действие внутреннее, еще не вышедшее из пределов нематериальности¹⁰⁷.

Итак, простая, точная и негибкая мысль не только не отвергается, но используется как необходимая ступень для дальнейших в ней коренящихся мыслей. И эти дальнейшие, более мягкие, менее точные и менее материальные мысли подобны более гибким новым ветвям, протыкающим в воздухе новые отверстия.

Христианство¹⁰⁸ в своей оценке кладет на весы не внешнее, жесткое действие, но внутреннее, гибкое. Тут лежит корень дальнейшей переоценки ценностей, непрерывно, а стало быть, и в этот час медленно творящей дальнейшее, а в то же время и корень той внутренней одухотворенности, которую мы постепенно постигаем и в области искусства. В наше время в сильно революционной форме. На этом пути я дошел до того вывода, что беспредметная живопись не есть вычеркивание всего прежнего искусства, но лишь необычайно и первостепенно важное разделение старого ствола на две главные ветви^{XVI}, без которых образование кроны зеленого дерева было бы немислимо.

В более или менее ясной форме я усвоил это обстоятельство уже давно, и утверждения, что я хочу опрокинуть здание старого искусства, всегда действуют на меня неприятно. Сам я никогда не чувствовал в своих вещах уничтожения уже существующих форм искусства: я видел в них ясно только внутренне логический, внешне органический неизбежный дальнейший рост искусства. Былое чувство свободы постепенно опять достигло моего сознания, и так рушились одно за другим побочные, не относящиеся к сущности искусства требования, которые я ему раньше ставил. Они падают к вящей пользе одного-единственного требования: требования *внутренней* жизни в произведении. К удивлению моему, я тут заметил, что это требование выросло¹⁰⁹ на базисе, подобном базису нравственной оценки^{XVII}.

Выключение предметности из живописи ставит, естественно, очень большие требования способности внутренне переживать чисто художественную форму. От зрителя требуется, стало быть, особое развитие в этом направлении, являющееся неизбежным. Так создаются условия, образующие новую атмосферу. А в ней, в свою очередь, много, много позже создается *чистое* искусство, представляющееся нам нынче с неопишущей прелестью в ускользящих от нас мечтах.

Со временем я понял, что моя, постепенно все больше развивающаяся, терпимость к чужому искусству не только не может быть мне вредной, но моим личным стремлениям исключительно благоприятна.

А потому я отчасти ограничиваю, отчасти расширяю обычное выражение "художник должен быть односторонним" и говорю: "Художник должен быть односторонним в своем произведении". Способность переживать чужие произведения (что, конечно, и совершается и должно совершаться на свой лад) делает душу более восприимчивой, способной к вибрированию, отчего она и делается богаче, шире, утонченнее и все больше приспосабливается к достижению своих целей. Переживание чужих произведений подобно в широком смысле переживанию природы. А слеп и глух не может быть художник. Напротив, еще с более радостным сердцем, с еще более уверенным пылом переходит он к собственной работе, видя, что и другие возможности (а они бесчисленны) верно (или более или менее верно) используются в искусстве. Что касается меня лично, то мне любя каждая форма, с необходимостью созданная духом. И ненавистна каждая форма, ему чуждая.

Думается, что будущая философия, помимо сущности вещей, займется с особой внимательностью их духом. Тогда еще более сгустится атмосфера, необходимая человеку для способности его воспринимать дух вещей, переживать этот дух, хотя бы и бессознательно, так же как переживается еще и нынче бессознательно внешнее вещей, что и объясняет собою наслаждение предметным искусством. Эта атмосфера являет собою необходимое условие для переживания человеком сначала духовной сущности в материальных вещах, а позже духовной сущности и в отвлеченных вещах. И путем этой новой способности, которая будет стоять в знаке "Духа", родится наслаждение абстрактным — абсолютным искусством.

Моя книга "О духовном в искусстве", а также и "Der Blaue Reiter" преследуют преимущественно цель пробуждения этой в будущем безусловно необходимой, обуславливающей бесконечные переживания способности восприятия духовной сущности в материальных и абстрактных вещах. Желание вызвать к жизни эту радостную способность в людях, ею еще не обладающих, и было главным мотивом появления обоих изданий^{XVIII}.

Обе эти книги часто понимались, да и теперь еще понимаются неправильно, т. е. как "программы" их авторов — художников, заблудившихся в теоретической, рассудочной работе и в ней погибающих. Но наименее всего пытался я обращаться к рассудку, к мозговой работе. Эта задача была бы сегодня преждевременной: она еще только становится перед художником ближайшей, важной и неизбежной целью (= шагом)¹¹⁰. Укрепившемуся, пустившему могучие корни духу не может стать, да и не станет опасным ничто, а следовательно, и возбуждающее страх участие рассудочной работы в искусстве¹¹¹, даже ее преобладание над интуитивной частью и, *в конце концов*, быть может, и с вовсе выключенным "вдохновением". Мы знаем только закон сегодняшних, тех немногих тысячелетий, из которых вырос постепенно (с видимыми отклонениями) генезис творчества. Мы знаем свойства только нашего "таланта" с его неизбежным элементом бессознательного и с *определенной* окраской этого бессознательного. Но отдаленное от нас туманами "бесконечности" произведение, быть может, будет создаваться хотя бы вычислением, причем точное вычисление, быть может, будет открываться только "таланту", как, например, в астрономии. И если это будет *даже только* так, то и тогда характер бессознательного будет окрашен иначе, чем в известные нам эпохи.

После нашего уже упомянутого итальянского путешествия и после короткого пребывания в Москве, когда мне было лет пять, родители мои вместе с Е.И. Тихеевой, которой я обязан так многим, должны были

переехать по болезни отца¹¹² на юг, в тогда еще очень мало устроенную Одессу. Там я позже учился в гимназии, непрерывно чувствуя себя как бы временным гостем в этом нашей семье чуждом городе¹¹³, уже самый язык которого нас удивлял и был нам не всегда понятен. Стремление вернуться в Москву нас никогда не оставляло¹¹⁴. С тринадцати лет каждое лето ездил я с отцом, а восемнадцати переселился в Москву с чувством возвращения на родину. Мой отец родом из Нерчинска, куда, как рассказывают в нашей семье¹¹⁵, предки его были посланы по политическим причинам из Западной Сибири. Образование свое он получил в Москве и полюбил ее не менее, чем свою родину. Его глубоко человеческая душа сумела понять "московский дух", что с такой живостью выражается в каждой мелочи: для меня истинное удовольствие слушать, как он перечисляет, например, с особой любовью старинные, ароматные названия "сорока сороков" московских церквей¹¹⁶. В нем бьется, несомненно, живая жилка художника. Он очень любит живопись и в юности занимался рисованием, о чем всегда вспоминает любовно. Мне, ребенку, он часто рисовал. Я и сейчас хорошо помню его деликатную, нежную и выразительную линию, которая так похожа на его изящную фигуру и удивительно красивые руки. Одним из его любимейших удовольствий всегда было посещение выставок, где он долго и внимательно смотрит на картины. Непонятное ему он не осуждает, а стремится понять, спрашивая всех, у кого надеется найти ответ¹¹⁷. Моя мать — москвичка, соединяющая в себе все свойства, составляющие в моих глазах всю сущность самой Москвы: выдающаяся внешняя, глубоко серьезная и строгая красота, родовитая простота, неисчерпаемая энергия, оригинально сплетенное из нервности и величественного спокойствия и самообладания соединение традиционности и истинной свободы¹¹⁸.

Москва: двойственность, сложность, высшая степень подвижности, столкновение и путаница отдельных элементов внешности, в последнем следствии представляющей собою беспримерно своеобразно единый облик, те же свойства во внутренней жизни, спутывающие чуждого наблюдателя (отсюда и многообразные, противоречивые отзывы иностранцев о Москве), но все же в последнем следствии — жизни, такой же своеобразно-единой. Эту внешнюю и внутреннюю Москву я считаю исходной точкой моих исканий. Она — мой живописный камертон. Мне кажется, что это всегда так и было и что благодаря — с течением времени приобретенным — внешним формальным средствам я писал все ту же "натуру", но лишь форма моя совершенствовалась в своей большей сущности и в большей выразительности. Скачки в сторону, которые случались со мною на этом все же прямом пути, в общем результате не были для меня вредны, а различные мертвые моменты, в которые чувствовал я себя обессиленным, которые я считал иногда концом моей работы, бывали зачастую лишь разбегом и набиранием внутренних сил, новой ступенью, обуславливавшей дальнейший шаг¹¹⁹.

*Мюнхен,
Москва, сентябрь 1918*¹²⁰

июнь-октябрь

1913.

Примечания

^I. Инициатива или самостоятельность — одна из ценных сторон (к сожалению, слишком мало культивируемая) жизни, втиснутой в твердые формы. Всякий (личный или корпоративный) поступок богат последствиями, так как он потрясает крепость жизненных форм, безотносительно — приносит ли он "практические результаты" или нет. Он творит атмосферу критики привычных явлений, своей тупой привычностью все больше делающих душу негибкой и неподвижной. Отсюда и тупость масс, на которую более свободные души непрерывно горько жалуются. Специально художественные корпорации должны были бы снабжаться возможно гибкими, непрочными формами, более склонными поддаваться новым потребностям, чем руководствоваться "прецедентами", как это было доселе. Всякая организация должна пониматься только как переход к большей¹²¹ свободе, лишь как еще неизбежная связь, но все еще снабженная той гибкостью, которая исключает торможение крупных шагов дальнейшего развития. Я не знаю ни одного товарищества или художественного общества, которое в самое короткое время не стало бы организацией против искусства, вместо того чтобы быть организацией для искусства¹²².

^{II}. С сердечной признательностью вспоминаю я полную истинной теплоты и горячности помощь проф. А.Н. Филиппова (тогда еще приват-доцента)¹²³, от которого я впервые услышал о полном человечности принципе "глядя по человеку", положенном русским народом в основу квалификации преступных деяний и проводившемся в жизнь волостными судами. Этот принцип кладет в основу приговора не *внешнюю* аличность действия, а качество *внутреннего* его источника — души подсудимого. Какая близость к основе искусства!¹²⁴

^{III}. "Проблема света и воздуха" импрессионистов не особенно меня занимала. Мне всегда казалось, что умные разговоры на эту тему имеют мало общего с искусством. Позже мне представлялась гораздо более значительной теория неимпрессионистов, в конце концов оперировавшая вопросом воздействия

краски и отказавшаяся от обсуждения воздуха¹²⁵. Все же я чувствовал сначала глухо, а потом и сознательно, что всякая теория, основанная на почве внешних средств (а таковы преимущественно теории вообще¹²⁶), является лишь единичным случаем, наряду с которым одновременно может существовать и много других. Еще позже я понял, что внешнее, не рожденное внутренним, мертворожденно.

IV. Лишь позже почувствовал я всю сладкую сентиментальность и поверхностную чувственность этой самой слабой оперы Вагнера. Другие же его оперы (как "Тристан", "Кольцо") еще долгие годы силою своею и самобытной выразительностью держали в плену мое чувство критики. Я нашел объективное для нее выражение в своей статье "О сценической композиции", напечатанной впервые по-немецки в 1913 г. (в "Der Blaue Reiter", изд. Р. Пипера, Мюнхен)¹²⁷.

V. Мой отец в течение всей моей жизни с необыкновенным терпением относился ко всем моим прихотям и перескакиваниям с одного поприща на другое. Он стремился с самого начала развивать во мне самостоятельность¹²⁸: когда мне не минуло еще и десяти лет, он привлек самого меня, насколько это было возможно, к выбору между классической гимназией и реальным училищем. Многие долгие годы он — несмотря на свои скорее скромные средства — чрезвычайно щедро поддерживал меня материально¹²⁹. При моих переходах с одного пути на другой он говорил со мной как старший друг, и в самых важных обстоятельствах не употреблял ни тени насилия надо мной. Принципом его воспитания было полное доверие и дружеское ко мне отношение. Он знает, как полон я благодарности к нему¹³⁰.

VI. Простой род употребления времени.

VII. К этому времени относится моя привычка записывать отдельные являвшиеся мне мысли. Так — как бы сама собою — для меня почти незаметно образовалась книга "О духовном в искусстве". Заметки накапливались в течение по крайней мере десяти лет. Одной из первых заметок о красочной красоте была следующая: "Живописная прелесть должна с особою силою привлекать зрителя, но одновременно она призвана скрывать глубоко запрятанное содержание". Под этим разумелось живописное содержание, но не в чистой его форме (как понимаю я его теперь), а чувство или чувства художника, живописно им выражаемые. В ту пору еще живо было во мне заблуждение, что зритель идет с открытой душой навстречу картине и ищет в ней родственной ему речи. Такие зрители и на самом деле существуют (что вовсе не заблуждение), но они редки, как крупинки золота в песке. Существуют даже такие зрители, которые отдаются произведениям и черпают из произведений, независимо от того, родственен ли им по духу язык их или нет.

VIII. И теперь признают многие критики дарование за моими старыми картинами, что и служит в большинстве случаев отличным доказательством их слабости. В позднейших, и, в частности, последних, они усматривают заблуждение, тупик, падение моей живописи, а часто и обман, что и служит в большинстве случаев отличным доказательством все увеличивающейся силы этих картин¹³¹. Опытность и годы развивают безразличие к этого рода оценкам. Там и здесь прорывающиеся хвалебные гимны моей живописи (которым суждено звучать все громче) уже лишены силы волновать меня, как это было во время моих дебютов: художественная критика газет и даже журналов никогда не создавала "общественного мнения", а всегда создавалась им. А именно это-то мнение достигает ушей художника значительно раньше газетных столбцов. Но, думается мне, и само это мнение с твердостью и определенностью угадывается самим художником задолго до его образования. В какую бы сторону ни ошибались вначале (а иногда в течение многих, многих лет) и это мнение, и создаваемая им критическая оценка, художник *в общем* всегда знает в пору своей зрелости цену своему искусству. И ужасна должна быть художнику не внешняя его недооценка, а внешняя его переоценка.

IX. Благородный отшельник города Кадникова, секретарь земской управы, не встречающий интереса в России и печатаемый в Германии ботаник и зоолог, автор серьезных этнографических изысканий и... организатор земской эксплуатации роговых кустарных изделий, выхваченных им из беспощадных рук скупщиков. Впоследствии Н.А. было предложено интересное и выгодное положение в Москве, но он в последнюю минуту отказался: у него не было духу покинуть свое скромное внешне и такое значительное внутренне дело. Во время этой поездки мне не раз случалось встречать одиноких и действительно самоотверженных делателей будущей России, счастливой уже и этой стороной в пестрой ее сложности. Среди них не последнее место занимали сельские священники.

X. Часто обсуждаемая нервность, наследие 19-го века, породившая целый ряд небольших, хотя и прекрасных произведений во всех областях искусства и не давшая почти ни одного большого и внутренне и внешне, надо думать, уже на исходе. Мне кажется, что время новой внутренней определенности, духовного "знания", становится все ближе, а оно-то только и может дать художникам всех искусств то необходимое

длительное напряжение в равновесии, ту уверенность, ту силу над самим собою, которые являются необходимой, лучшей, неизбежной почвой для произведений большой внутренней сложности и глубины.

XI. В противоположность немецкому, французскому, английскому короткому слову это длинное русское слово как бы отпечатлело в себе всю историю произведения — длинную и сложную, таинственную и с призывами "божественной" предопределенности.

XII. В наших современниках еще так силен принцип *l'art pour l'art* в его поверхностном смысле, душа их еще так засорена этим "как" в искусстве, что они способны верить ходовому теперь утверждению: природа есть только предлог для выражения художественного, сама по себе она не существенна в искусстве. Именно только привычка поверхностного переживания формы могла до такой степени заглушить душу, что она может не слышать звучания какого-нибудь, хотя бы и второстепенного, элемента в произведении. Мне кажется, что благодаря уже наступившему *внутреннему* — душевному перевороту нашей совершенно особенной эпохи скоро это поистине "безбожное" отношение к искусству если и не изменится во всем своем объеме, т. е. в массе художников и "публики", то все же перейдет на более и в этой массе здоровую почву. У многих же проснется их живая и лишь временно приглушенная душа. Развитие душевной восприимчивости и смелости *всобственных* переживаниях — главнейшие, неизбежные к тому условия. Этому сложному вопросу я посвятил жестко-определенную статью "О форме в искусстве" в "Der Blaue Reiter".

XIII. Антон Ашбе, славянин по происхождению, был даровитым художником и человеком редких душевных качеств.

Многие из его бесчисленных учеников учились у него безвозмездно. На просьбу поработать у него даром он неизменно отвечал: "Работайте, только как можно больше!" Его личная жизнь была, вероятно, очень несчастна. Можно было слышать, но не видеть его смеющимся: губы его в смехе только немножко раздвигались, глаза оставались печальными. Не знаю, известна ли кому-нибудь тайна его жизни. А смерть его была так же одинока, как и жизнь: он умер совершенно один в своей мастерской. Несмотря на его очень крупный заработок, после него осталось всего несколько тысяч марок. Вся мера его щедрости открылась только по его смерти.

XIV. А не для художниц: женщины не допускались на эти лекции, так же как и в академию, что так осталось и до сегодня. Даже в частных школах всегда бывал женоненавистнический элемент. Так и у нас после "собачьей революции" (раньше ученики приходили в мастерскую с собаками, что по постановлению самих же учеников было позже запрещено) было немало охотников произвести "бабью революцию" — "выкинуть баб вон". Но сторонников этой "революции" оказалось недостаточно, и милая эта мечта осталась в области несбывшихся желаний.

XV. В низший, "рисовальный", класс академии ученики принимаются после официального экзамена всем советом профессоров этих низших классов. В высший, "живописный", профессор принимает по своему личному усмотрению и, придя к убеждению, что ошибся в талантливости ученика, также самостоятельно вычеркивает его из списков, что, впрочем, делал, кажется, только Stuck, почему его очень боялись.

XVI. Я разумею под этими двумя главными ветвями два различных рода деятельности в искусстве. *Род виртуозный* (известный уже давно музыке как специальное дарование и которому в области литературы соответствует сценическое искусство актера) выражается в более или менее индивидуальном восприятии и в художественной, творческой интерпретации "природы" (яркий пример — портрет). Под природой здесь следует понимать и уже существующие, другой рукой созданные произведения: вырастающее отсюда виртуозное произведение относится к роду написанных "с натуры" картин. Желание создавать такие виртуозные произведения до сих пор¹³² в общем либо подавлялось в себе художниками, либо отрицалось в возникших этим путем произведениях — о чем только можно пожалеть. Большие художники не боялись этого желания. К этому же роду относятся и так называемые копии: художник стремится подойти к чужому произведению так же близко, как это делает добросовестный в точности дирижер с чужой композицией.

Другой род есть *род композиционный*, при котором произведение возникает преимущественно или целиком "из художника", что известно в музыке уже в течение столетий. В этом смысле живопись догнала музыку, и оба эти искусства исполняются все растущей тенденцией создавать "абсолютные" произведения, т. е. неограниченно "объективные", вырастающие подобно произведениям природы, "сами собою", чисто закономерным путем и как самостоятельные *существа*. Эти произведения стоят ближе к живущему *in abstracto* искусству, и, быть может, только одни они призваны воплотить в неразгаданное время это живущее *in abstracto* искусство.

^{XVII}. Я заметил, что этот взгляд на искусство вырастает в то же время из чисто русской души, в примитивных уже формах своего народного права являющейся антиподом западноевропейскому юридическому принципу, источником которого было языческое римское право¹³³. При решительной логике внутренняя квалификация может быть объяснена следующим образом: данный поступок данного человека не есть преступление, несмотря на то что он в общем и относительно других людей должен быть рассматриваем как преступление. Следовательно, в этом случае преступление не есть преступление. И далее: абсолютного преступления нет (какая противоположность "nulle poena sine lege"). Еще дальше: не поступок (реальное), но его корень (абстрактное) созидает зло (и добро). И наконец: каждый поступок морально безразличен. Он стоит на рубеже. Воля дает ему толчок — он падает направо или налево. Внешняя шаткость и внутренняя точность в этом отношении высоко развиты у русского народа, и едва ли я ошибаюсь, предполагая у русских особо сильную способность в этом направлении. А потому и не удивительно, что народы, воспитавшиеся на — во многих отношениях ценных — принципах формального, внешне необыкновенно точного римского духа (напоминаю опять *jus strictum раннего* периода), либо глядят на русскую жизнь, пожимая плечами, либо отворачиваются от нее с презрительным осуждением. В особенности поверхностные наблюдатели видят в этой чужому глазу странной жизни только мягкость и внешнюю шаткость, принимаемые за "беспринципность", причем от них ускользает скрытая в глубине внутренняя точность. Следствием отсюда является та снисходительность свободомыслящих русских к другим народам, в которой им самим эти народы отказывают. Та снисходительность, которая так часто переходит у русских в восторженность. Постепенным освобождением духа — счастьем нашего времени — я объясняю тот глубокий интерес и все чаще замечаемую "веру" в Россию, которые все больше охватывают способные к свободным восприятиям элементы в Германии. В последние перед войной годы ко мне все чаще стали приходиться в Мюнхене эти прежде невиданные мною представители молодой, неофициальной Германии. Они проявляли не только живой внутренний интерес к сущности русской жизни, но и определенную веру в "спасение с востока". Мы ясно понимали друг друга и ярко чувствовали, что мы живем в одной и той же духовной сфере. И все же меня часто поражала интенсивность их мечты "когда-нибудь увидеть Москву". И было как-то особенно странно и радостно видеть среди посетителей совершенно такого же внутреннего склада швейцарцев, голландцев и англичан. Уже во время войны, в бытность мою в Швеции, мне посчастливилось встретить и шведов опять-таки того же духа. Как медленно и неуклонно стираются горы, так же медленно и неуклонно стираются границы между народами. И "человечество" уже не будет пустым звуком¹³⁴.

^{XVIII}. "Духовное" года два пролежало в моем столе. Все попытки осуществить "Синего всадника" кончились неудачей. Franz Marc, с которым я в ту пору общей ко мне вражды познакомился, нашел издателя для первой книги¹³⁵. Осуществлению второй он помог также и своим умным и талантливым сотрудничеством.

Комментарии

Впервые: Кандинский В.В. Ступени. Текст художника. М: *ИЗО Наркомтроса*, 1918. С. 9-56.

Первый, немецкий, вариант книги (Kandinsky: 1901-1913. *Berlin: Der Sturm*, 1913. S. III-XXIX) имеет заглавие "Rückblicke" ("Воспоминания", или "Взгляд назад"). Немецкий вариант книги открывается альбомом репродукций. В русском издании размещены 2 6 репродукций с картин 1902-1918 гг. и три ксилографические виньетки. Кроме того, на с. 5 помещено стихотворение "Видеть" с виньеткой и оформлением, повторяющим страницу из альбома "Звуки" (Kandinsky. *Klänge. München: R. Piper & Co.*, [1912]). "Ступени" представляют собой автоперевод немецкого текста. Кандинский внес в него ряд изменений, отражающих обстоятельства появления нового издания. Помимо нескольких дополнений и уточнений, убраны биографические детали слишком "домашнего" характера и усилен мотив русского мессианизма. Сняты почти все упоминания о христианских параллелях к теории "внутренней необходимости"; тем не менее сохранено множество фактов и оценок, идущих вразрез с официальной идеологией послереволюционной России. Разночтения с немецким текстом (за исключением мелких стилистических расхождений) указаны ниже.

Издатели немецкого (Ханс Конрад Рётель и Елена Халь-Кох), английского (Кеннет Линдсей и Питер Верго) и французского (Жан-Поль Буйон) собраний сочинений Кандинского составили подробные комментарии к "Rückblicke" (далее — R); в настоящем издании они использованы с пометками, соответственно: РХ, ЛВ и ЖБ. Сохранились рукописи и макет немецкого варианта, по которому сверена публикация РХ; о рукописи "Ступеней" сведений нет.

Б.М. Соколов

¹. В R: "Как все дети, я очень любил "скачки". Наш кучер срезал...".

². В R: "коричневато-желтая".

³. В R слова в скобках отсутствуют.

⁴. В R: "с моей няней...".

⁵. В R далее отдельный абзац: "Моя московская няня удивлялась, как родители проделали такое долгое путешествие, чтобы восхищаться "развалюхами и старыми камнями": "у нас и в Москве этого довольно". Из всех "камней" Рима я могу припомнить только непреодолимый лес толстых колонн, потрясающий лес колоннады Святого Петра, откуда, как мне помнится, нам с няней долго, долго не удавалось выбраться".

⁶. В R затем следует фраза: "Здесь я проявил способность, прославившую меня "по всей Италии", и заорал что было мочи".

⁷. В немецком издании книги "О духовном в искусстве" на отдельной странице помещены виньетка с мотивом колоколен и посвящение Е.И. Тихеевой, умершей в 1903 г.

⁸. В R вместо этого абзаца: "У меня была оловянная буланая лошадка из игрушечных скачек (на теле у нее была охра, а грива и хвост были светло-желтые), которую мы с тетей [Примечание: Елизавета Тихеева, имевшая огромное, неизгладимое влияние на все мое развитие. Старшая сестра моей матери, она принимала очень большое участие в ее воспитании. Но и многие другие соприкасавшиеся с нею люди никогда не забудут ее просветленную душу.] особенно любили. У нас были строгие правила скачек: один раз я сажал своего жокея на эту буланку, другой раз — тетя. Любовь к таким лошадкам не оставила меня и по сей день. Я с радостью встречаю похожую лошадь на улицах Мюнхена: она появляется каждый год, как только начнут поливать улицы. Она вызывает у меня солнечное настроение. Она бессмертна, потому что за пятнадцать лет, что я ее знаю, она нисколько не состарилась. Это было мое первое — и самое сильное — впечатление по приезде в Мюнхен. Я долго стоял и смотрел на нее".

⁹. В R вместо слова "немка" — "из Прибалтики" ("Baltin"). В письме к Г. Мюнтер от 16 ноября 1904 г. Кандинский вспоминал: "Мое воспитание было наполовину немецким; мой первый язык, мои первые книги были немецкими" (Grohmann W. Kandinsky: Leben und Werk. Köln, 1958. S. 16) (PX).

¹⁰. Швабинг — район Мюнхена, протянувшийся от Старой Пинакотекы на север; в начале века он был новостройкой и имел черты художественной колонии. На Айнмиллерштрассе, 36, располагался дом (не сохранился), в котором Кандинский и Мюнтер снимали квартиру в 1908-1914 гг., на той же улице жили Ф.А. Гартман и П. Клее, неподалеку находились издательство Пипера, школа Ашбе, Академия художеств, чуть дальше — квартира А. Явленского и М. Веревкиной. Об артистической топографии Мюнхена этой эпохи см.: Kandinsky und München: Begegnungen und Wandlungen. 1896-1914 / Hrsg. Armin Zweite. München, 1982. Ау — район на юго-востоке города, на реке Изар.

¹¹. Ср.: "Желтый цвет <...> беспокоит человека, колет, будоражит его <...> Так, например, действует на человека желтый баварский почтовый ящик" ("О духовном в искусстве").

¹². Букв, "художественная мельница" (нем.).

¹³. В первоначальной немецкой рукописи: "Франц Штук посоветовал мне съездить в Ротенбург-об-дер-Таубер". Ротенбург — средневековый город-музей в Северной Баварии (230 км от Мюнхена), стоящий на высоком берегу реки Таубер ("над Таубером"). Первая поездка Кандинского в Ротенбург датируется 1901 г. (картина "Старый город I"); в 1903 г. он был здесь с Габриэле Мюнтер (PX).

¹⁴. В R нет слов "С большими... пуговицами".

¹⁵. В R фраза отсутствует.

¹⁶. В R фраза отсутствует.

¹⁷. По старым фотографиям установлено наличие двух картин с таким названием: местонахождение варианта, "Старый город I", неизвестно; "Старый город II" находится в Национальном музее современного искусства. Париж (ЖБ).

¹⁸. В R нет слов "сильной рукой".

¹⁹. В R вместо слов "забывшего весь мир" — "самозабвенного".

²⁰. В R слов "в юности" нет.

²¹. В R в конце фразы слова "доходившей до экстаза".

²². Тема точки и линии как "живых существ" развита в статьях "О точке" и "О линии" (1919) и в книге "Точка и линия на плоскости" (1926).

²³. Имеется в виду инспирированный К.П. Победоносцевым "Устав Императорских Российских университетов" от 23 августа 1884 г., заменивший либеральный Устав 1863 г. (Сборник постановлений по Министерству народного просвещения. СПб., 1893. Т. 9. № 135); о его последствиях см.: Турчин В.С. В.В. Кандинский в Московском университете // *Вопросы искусствознания*. 1993. № 2-3. С. 199.

²⁴. В R слова "большей" нет.

²⁵. В R последней фразы нет.

²⁶. Насколько можно судить, в студенческие годы Кандинский придерживался левых взглядов: традиция, унаследованная им от отца, в свое время встречавшегося с А.И. Герценом в Лондоне (см.: Бараев В.В. Древо: Декабристы и семейство Кандинских. М., 1991. С. 146).

²⁷. Александр Иванович Чупров (1842-1908), экономист и публицист, преподаватель кафедры политической экономии и статистики Московского университета с 1879 г. (Шумихин С.В. Письма В.В. Кандинского А.И. Чупрову // *Памятники культуры. Новые открытия (ПКНО)*. 1981. Л., 1983. С. 337-344; Турчин В.С. Указ. соч. С. 194-212).

²⁸. Чезаре Ломброзо (1835-1909), итальянский психиатр, автор книги "Преступный человек" (1875), в которой выдвинута теория антропологической предрасположенности человека к преступлению.

²⁹. В немецкой рукописи добавлены слова "почти идеальное" (PX).

³⁰. Александр Никитич Филиппов (1853-1927), юрист и историк права, с 1885 по 1892 г. преподаватель Московского, позже Дерптского университета.

³¹. См.: Кандинский В. О наказаниях по решениям волостных судов Московской губернии // *Гр. Этнография, отдела Имп. Об-ва любителей естествознания, антропологии и этнографии. Кн. IX: Сб. сведений для изучения быта крестьянского населения России: (Обычное право, обряды, верования и пр.)*. М., 1889. Вып. 1. С. 13-19.

В немецкой рукописи вместо этого примечания следующее: "Я был бесконечно рад сознавать, что принцип искусства основан на "внутренней необходимости": уже после того, как вышла моя книга "О духовном", я вспомнил о таком же юридическом принципе и понял, что моя идея искусства происходит из основ народной души". В R примечание другое: "После "освобождения" крепостных в России правительство дало им возможность управлять собственным хозяйством — что, к удивлению многих, сделало их политически зрелыми — и ввело крестьянские суды, где, в определенных рамках, судьи, выбранные крестьянами из собственной среды, разрешали споры и даже могли накладывать наказания за криминальные "проступки". Здесь в особенности нашел свое выражение наиболее человечный принцип наказания более малой провинности суровее и большего оскорбления мягче или вовсе никак. Крестьяне имеют для этого выражение: "глядя по человеку". Таким образом, это был не жесткий свод раз и навсегда установленных законов (как, например, римское право — в особенности *jus strictum!*), но чрезвычайно свободная и гибкая форма, определяемая не внешним, но исключительно внутренним", *jus strictum* — строгое право (лат.).

³². В R: "внутренним напряжением". В немецкой рукописи за этой фразой следует: "Я не обязан им теми слезами счастья, которые выжимала в мои глаза из сдавленного горла красота и неизмеримая сила живописи, музыки и природы" (РХ).

³³. В R: "вопроса заработной платы".

³⁴. В R далее: "...и потрясшие меня до глубины моего существа".

³⁵. Речь идет о картине Клода Моне (1840-1926), обозначенной в каталогах как "Стога сена на солнце" (Указатель французской художественной выставки, устроенной с Высочайшего соизволения при содействии французского министерства изящных искусств... М., 1896. № 202; Указатель французской художественной выставки, устроенной в пользу Попечительного Комитета о сестрах Красного Креста... СПб., 1896. № 221). Вероятно, это "Стога сена в Живерни на закате" (ныне: Музей изобразительных искусств, Бостон) (ЖБ, РХ).

³⁶. В немецкой рукописи так: "...первая постановка Вагнера в Императорском театре [Hoftheater], которую я видел, — Лознгрин"; слово "первая" затем снято. В R: "...в Императорском театре" (РХ). Опера Рихарда Вагнера "Лознгрин" на рубеже 1880-1890-х годов шла как в Маринском, так и в Большом театре.

³⁷. В R окончание фразы после слов "исключительно русской": "часто долгое время проставал перед рукой репинского портрета Франца Листа, и т.д."

Картина И.Е. Репина (1844-1930) "Не ждали" приобретена в Галерею П.М. Третьякова в 1885 г., его же "Портрет Франца Листа" находится в верхнем фойе Московской консерватории. Под "Христом" В.Д. Поленова (1844-1927), вероятнее всего, подразумевается известная картина его евангельского цикла "На Тивериадском озере" (в Галерее Третьякова с 1888 г.) (РХ). Какая картина (или картины) подразумевалась под "веслом" и "монастырем" И.И. Левитана (1860-1890), не вполне ясно; "Вечерний звон" (наиболее подходящий к описанию и предполагаемый в ЖБ и РХ) и "Тихая обитель" находились в частных собраниях до 1918 и 1970 г. соответственно.

³⁸. Имеется в виду книга Поля Синьяка "От Эжена Делакруа к неомимпрессионизму", немецкое издание которой (*Charlottenburg*, 1910) Кандинский цитирует в гл. III книги "О духовном в искусстве"; картины Синьяка экспонировались организованным Кандинским объединением "Фаланга" (ЖБ).

³⁹. В R слов в скобках нет.

⁴⁰. В R примечания нет.

⁴¹. "Тристан и Изольда" (1865) и тетралогия "Кольцо нибелунгов" (1869-1876) могли быть знакомы Кандинскому по мюнхенским спектаклям; три из пяти опер впервые поставлены в Мюнхене. Использованное ранее сравнение освещенного закатным солнцем города со звуком тубы — аллюзия на музыку Вагнера, в которой этот инструмент (вагнеровская туба) играет особую роль.

Альманах "Синий всадник" датирован 1913 г. (вместо 1912 г.) ошибочно.

⁴². Имеется в виду череда научных открытий рубежа веков: открытие радиоактивности урана А. Беккерелем (1896); теория радиоактивности (1903) и планетарная теория атома (1911) Э. Резерфорда, частная теория относительности А. Эйнштейна (1905), модель атома и основы квантовой теории Н. Бора (1913) (ЖБ, РХ).

⁴³. В R — слово "стены".

⁴⁴. В R слов "и делающего дыхание поверхностным" нет.

⁴⁵. В R далее: "Как многие дети и юноши, я пробовал писать стихи, которые в конце концов порвал".

⁴⁶. В R слов "и несколько позже живопись" нет.

⁴⁷. Первая часть фразы в R отсутствует.

- ⁴⁸. В R слов "несмотря на свои скорее скромные средства" нет.
- ⁴⁹. В R далее: "Пусть эти строки послужат уроком для тех родителей, которые, часто силой, пытаются столкнуть своих детей (и в особенности художественно одаренных) с правильного пути и тем самым делают их несчастными".
- ⁵⁰. В R окончание фразы: "...какими привлекательными, красивыми и живыми казались мне краски и карандаши".
- ⁵¹. В немецкой рукописи зачеркнуты слова "(четырёх—пяти лет)".
- ⁵². В R далее: "Я был в отчаянии и чувствовал себя жестоко наказанным!"
- ⁵³. В R этой фразы нет.
- ⁵⁴. В R добавлено: "...в качестве этнографа и юриста". Кандинский состоял в Обществе любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском университете с 1888 г. и принимал в его работе недолговременное, но деятельное участие. В трудах Общества за 1889-1890 гг. опубликованы его статьи и рецензии.
- ⁵⁵. Кандинский видел в Императорском Эрмитаже более 20 картин Рембрандта.
- ⁵⁶. В R: "десять-двенадцать".
- ⁵⁷. Ими могли быть "Синий всадник" (1903), "Вечер", "Свидание" и "Рынок" (около 1902 г.) (РХ).
- ⁵⁸. В R далее: "...пока моя работа не прерывалась полным изнеможением, заставляющим меня немедленно идти в постель".
- ⁵⁹. В R далее: "...я считал потерянными, и их количество меня мучило".
- ⁶⁰. В R далее: "...и в картинах, созданных по памяти, я написал множество пейзажей, которые, однако, редко меня удовлетворяли, так что лишь несколько из них превратились затем в картины".
- ⁶¹. Текст "Впоследствии... лишь недавно" в R отсутствует.
- ⁶². Этой фразы в R нет.
- ⁶³. Окончание фразы в R отсутствует.
- ⁶⁴. Картины французского художника Эжена Каррьера (1849-1906) были представлены на выставке Мюнхенского Сецессиона 1905 г.; четыре произведения находились в коллекции С.И. Щукина. Живопись американца Джеймса Уистлера (1834-1903), близкая к поискам французских импрессионистов, строилась на преобладании одного или нескольких заданных тонов.
- ⁶⁵. Текста "Это было... сложности" в R нет.
- ⁶⁶. Далее в R другой текст: "Здесь я говорю, разумеется, не только о мюнхенских критиках: они — за ничтожным исключением — сочли мою книгу злонамеренной нелепостью. Плохо, если бы их приговор оказался иным".
- ⁶⁷. В R слов "либо что я... либо" нет.
- ⁶⁸. Николай Александрович Иваницкий (1847-1899), этнограф, краевед, энтомолог, ботаник и литератор. Уроженец Вологды. С 1886 по 1895 г. с перерывами жил в Кадникове и был энтузиастом изучения края. Его книга "Список растений Вологодской губернии..." вышла в 1883 г. в Казани и в 1894 г. в Париже. В период встречи с Кандинским Иваницкий также был увлечен этнографией; его "Материалы по этнографии Вологодской губернии" (Изв. Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии.

Т. LXIX: Тр. этнографич. отд. Т. XI, вып. 1. М., 1890) принесли автору серебряную медаль Общества и действительное членство в нем.

⁶⁹. В R вместо слов "почти беззакатными... достаточными" — "а ночью морозно"; примечания об Н.А. Иванищком нет.

⁷⁰. В R слов "белолицее... волосами" нет.

⁷¹. Вместо текста "Никогда не изглядятся... в ней жить" в R: "Никогда не забуду большие, покрытые резьбой деревянные дома. В этих чудесных домах я пережил то, чего с тех пор не испытывал. Они научили меня входить в картину, жить в ней".

⁷². В R: "... (незаменимая в русской избе)".

⁷³. В R: "(красный в старинном русском языке и значит "красивый")".

⁷⁴. В немецкой рукописи далее: "...я ощущал живопись всем телом, и впереди, и позади себя".

⁷⁵. В R далее: "...а особенно в главном соборе Кремля".

⁷⁶. В R вместо первой половины фразы: "Когда я снова посетил эти церкви после возвращения из путешествия, то же чувство ожило во мне с полной ясностью".

⁷⁷. В немецкой рукописи далее: "Думаю, что организаторы выставок и в особенности музеи могли бы извлечь определенный урок из только что описанных переживаний: картины должны висеть либо совершенно отдельно и обособленно — по одной в зале, либо должны (как того и требует музейное дело) образовывать в каждом зале одну картину; не располагаться на стенах чуждой залу цепью или покрывать стену сверху донизу, а быть оркестрованными вкупе с обстановкой (и окраской!) зала".

⁷⁸. Первых двух фраз абзаца в R нет.

⁷⁹. Слов "в счастливые часы" в R нет.

⁸⁰. Текста "Иногда они долго... этими силами" в R нет.

⁸¹. В R вместо этой фразы: "С годами я понял, что недостаточно работать с лихорадочно бьющимся сердцем, с давлением в груди (а отсюда и с болью в ребрах), с напряжением всего тела. Это может лишь довести до изнеможения художника, но не решать задачу".

⁸². В R этой фразы нет.

⁸³. Вместо текста "С другой стороны... другими именами" — "Это элемент "сознательности", "расчета" в работе, который может быть обозначен и другим именем".

⁸⁴. В R далее: "...до своей последней возможности". Примечания в R нет.

⁸⁵. В R вместо этой фразы: "С самого начала я принужден был прибегать к помощи зрительной памяти, и она меня выручала".

⁸⁶. В R вместо этой фразы: "На выпускном экзамене по статистике я воспроизвел наизусть целую страницу цифр, по той простой причине, что из-за волнения видел эту страницу внутренним зрением".

⁸⁷. В R: "ряд голландских и арабских".

⁸⁸. В R после этого следует: "Таким же образом я мог безошибочно назвать по памяти вывески всех магазинов длинной улицы — потому что я видел их перед собой. Совершенно неосознанным образом я постоянно впитывал впечатления, иногда настолько интенсивно и непрерывно, что чувствовал, как распирает грудную клетку и дыхание становится затрудненным. Я был настолько утомлен и переполнен

впечатлениями, что часто завидовал чиновникам, которые после работы имеют возможность полностью расслабиться. Я мечтал о тупом покое, о глазах, которые Бёклин называл "глазами портье". Однако я должен был наблюдать постоянно".

⁸⁹. Начало фразы в R: "Сначала я был глубоко изумлен, но вскоре понял..."

⁹⁰. В R этой фразы нет.

⁹¹. В R далее: "...с покорной уступчивостью и преданностью".

⁹². В R далее: "Благословенна палитра за те радости, которые она доставляет; составленная из описанных выше элементов, она сама по себе "произведение", куда более прекрасное, чем множество иных произведений". Сохранился отдельный лист с русским текстом (Фонд Габриэле Мюнтер и Йоханнеса Айхнера, Мюнхен; приводится в обратном переводе с немецкого по РХ) : "Все краски на палитре прекрасны. И какие бы две ни находились рядом друг с другом, они всегда гармонируют. По окончании работы стоит взглянуть, как они случайным образом смешались. Иногда эти случайные смешения настолько гармоничны, что оставляют незабываемое впечатление. И часто случайная гармония противоречит всем правилам: однако палитра — создание природы. Если какое-либо смешение оказывается особенно гармоничным, следует стараться не утрировать эту гармонию. Обычно это не удается, однако можно научиться видеть, отчего гармония исчезает. Вместе с тем следует иметь в виду: часто соединение нижних, потерявших чистоту и засохших пластов со [свежими?] красками дает нечто новое".

⁹³. В R: "кухне".

⁹⁴. В R следует абзац: "Как часто этот мой первый ящик красок зло шутил и смеялся надо мною. То краска просачивалась сквозь холст, то через короткое время она начинала трескаться; то становилась светлее, то темнее; то она прыгивала с холста и парила в воздухе; то становилась глухой и угнетающе мрачной, напоминая мертвую птицу, когда она начинает разлагаться, — я не знаю, как все это получалось".

⁹⁵. В R далее: "Сначала он стоит как чистая, невинная девушка с ясным взглядом и небесной радостью — этот чистый холст, сам по себе прекрасный, как картина. И затем приходит повелительная кисть, постепенно его завоевывающая, — то тут, то там, использующая всю его природную энергию, словно европейский колонист, который с топором, заступом, молотком и пилой проникает в девственную природу, где не ступала нога человека, и заставляет ее слушаться его воли".

⁹⁶. В R примечания нет.

⁹⁷. В R далее: "...лет десять-двенадцать тому назад, и привели к созданию "О духовном". Эта книга не столько была написана мною, сколько возникла сама по себе. Я делал заметки о своих переживаниях, которые, как я позднее обнаружил, стояли в органической связи друг с другом".

⁹⁸. В R последней фразы нет.

⁹⁹. Текста "Мне нелегко было... живущих художников" в R нет.

¹⁰⁰. Текста "И только в последние года... неумытным судьей" и примечания к нему в R нет.

В словах "великое Помело Истории" можно предположить намек на русскую революцию (ЖБ). *L'art pour l'art* — искусство для искусства (фр.)

¹⁰¹. В R далее: "В полной мере это осуществилось лишь в этом году".

В 1913 г. были созданы "Композиции" 6 и 7 — высшая точка живописного синтетизма мюнхенского периода Кандинского.

¹⁰². В R далее: "...и запечатлеть Швабинг, Английский сад или берега Изара по-своему".

Английский сад — большой пейзажный парк на северо-востоке Мюнхена, граничащий с районом Швабинг.

¹⁰³. В R далее: "По этой причине мои товарищи считали меня ленивым, а часто и бесталанным, что порой глубоко меня ранило, поскольку я ясно ощущал внутри себя радость работы, трудолюбие и талант. В конце концов, я стал чувствовать себя и в этой среде изолированным и одиноким, и все более поглощенным своими собственными устремлениями".

¹⁰⁴. В тексте написание фамилии неправильное. Надо: Mollier.

¹⁰⁵. В R: "нетронутый".

¹⁰⁶. В R этой фразы нет.

¹⁰⁷. В R предыдущей фразы нет; начало этой: "Я...".

¹⁰⁸. В R примечания нет.

¹⁰⁹. Заключенные в скобки слова в R отсутствуют.

¹¹⁰. В R далее: "...не только глубокую любовь и уважение Штука к искусству, но и..."

¹¹¹. В R слова "морали" нет.

¹¹². В немецкой рукописи стояло "вчера́шним небом" ("des gestrigen Himmels"). Е. Халь-Кох считает этот вариант правильным, а чтение R ("des geistigen Himmels") — результатом опечатки (PX). Однако повторение в "Ступенях" говорит о сознательном выборе Кандинским второго варианта.

¹¹³. В R далее: "...откровения Духа. Отец-Сын-Дух"; после этой фразы начинается новый абзац.

В немецкой рукописи далее следует не вошедший в книгу текст: "Что такое сон? Ни позитивная, ни оккультная наука не дают ясного ответа на этот вопрос. Что касается меня, то я знаю, что сон может пролить свет на всю последующую жизнь и вследствие этого — или благодаря этому — обладает определяющей жизнь силой. Двух снов я никогда не забуду. В 4-5 [исправлено на: пять-семь.] лет я видел сон, который показал мне небеса и который и поныне как единственное воспоминание увлекает меня с неослабевающей силой. Мне кажется, что этот сон со временем дал мне способность отличать вещественное от духовного, почувствовать различие (=самостоятельность существования обоих элементов), переживать посредством интуиции и, наконец, ощутить дух как ядро внутри отчасти чуждой ему, отчасти им определяемой, отчасти им ограниченной вещественной оболочки.

Второй сон, который я видел в 5-7 лет, был следующий: я захожу в столовую и внезапно замечая, что буфета там нет! Место, где он всегда стоял, пусто. Я вижу пустой пол и открывшиеся обои и все же чувствую, что это место не совсем пусто. Затем воздух становится все плотнее и, сначала неопределенно, а потом все яснее шкаф вновь возникает, воплощается, так что в конце концов он стоит такой же плотный и твердый, как всегда. Мне это во сне показалось вполне естественным, однако впоследствии потрясло как некое откровение. Это пролило яркий свет на вопросы теории, которыми я был поглощен. С тех пор я более "не верю" в незыблемость материи и даже в состоянии бодрствования не удивился бы "растворению" какого-либо предмета".

¹¹⁴. В R вместо начала фразы — "Искусство во многих отношениях подобно религии. Его развитие...".

¹¹⁵. В R конец фразы: "...а остаются живыми и творческими, как каждая истина и каждая мудрость".

¹¹⁶. В R далее: "Разве Новый Завет был бы возможен без Ветхого? Разве наша эпоха, стоящая на пороге "третьего" Откровения, была бы мыслима без второго?"; абзац продолжается.

¹¹⁷. Слов "и запутывающее часто пути человека" в R нет.

¹¹⁸. В R вместо этого абзаца: "Христос, по его собственным словам, пришел не для того, чтобы ниспровергнуть старый закон. Когда он говорил: "Вы слышали, что сказано древним... а я говорю вам...", — он претворил старый материальный закон в свой, духовный. Люди его эпохи, в отличие от Моисеевой,

приобрели способность понимать и осуществлять заповеди "не убий", "не прелюбодействуй" не только в буквальном, материальном смысле, но и в более абстрактном смысле греха, совершаемого умом". В немецкой рукописи сохранился другой вариант абзаца: "'Вы слышали, что сказано древним... а я говорю вам...' — это означало не то, что прежде сказанное ложно, а то, что прежде сказанного недостаточно; слишком просто: "не убий!", но ведь можно убивать не только топором, но и словом; "не прелюбодействуй" — однако можно прелюбодействовать не только делом, но и мыслью" (Мф. 5: 21-22).

¹¹⁹. В R: "Христос".

¹²⁰. В R окончание фразы: "...как правило, подавлялось в себе художниками, о чем можно только пожалеть".

¹²¹. В R далее: "...на том же базисе, который Христос установил как критерий моральной оценки. Я заметил, что это понимание искусства является христианским и в то же время скрывает в себе элементы, необходимые для приятия "третьего" Откровения, Откровения Духа". Примечание в R относится к последней фразе.

¹²². В R вместо этой фразы: "В этом отношении русское крестьянское право, описанное выше, также является христианским и выступает как антипод языческого римского права".

¹²³. В R текста "Постепенным освобождением духа... пустым звуком" нет. *Nulla poena sine lege* — наказание строго по закону (лат.).

¹²⁴. В R вместо этой фразы: "Франц Марк облегчил практические трудности издания первой книги".

В немецкой рукописи вместо примечания был следующий текст: "Я надеюсь, Франц Марк не сочтет неуместным, если я выражу здесь благодарность, которую к нему испытываю: он был первым, кто захотел и смог на практике облегчить путь к изданию моему "Духовного" (которое уже несколько лет пролежало в столе), и посредством чуткого и понимающего духовного сотрудничества, наконец, осуществил давно задуманного "Синего всадника". Без его помощи мое "Духовное" и сегодня — я в этом уверен — лежало бы в столе, а "Синий всадник" был бы на той же стадии воплощения, что и шкаф из моего сна".

¹²⁵. В R далее: "...в дальнейшем развитии искусства".

¹²⁶. Окончание абзаца в R отсутствует. В немецкой рукописи следующий абзац начинается с фразы: "Я родился в Москве 5 дек[абря] (22 ноя[бря]) на Чистых Прудах". Под этим числом сделана запись о рождении в метрической книге московского храма Николы в Хлынове (Сарабьянов Д.В., Автономова Н.Б. Кандинский. М., 1994. С. 103).

¹²⁷. В R окончание фразы: "...на юг России (в Одессу)".

¹²⁸. В R окончания фразы нет.

¹²⁹. В R далее: "...и этот город пробуждал в моем сердце тоску, описанную Чеховым в "Трех сестрах"".

¹³⁰. Начало фразы в R: "Мой отец родом из Восточной Сибири, куда...".

Отец художника, Василий Сильвестрович Кандинский (1832-1926), купец Селенгинской первой гильдии, по всей видимости, родился в Нерчинске, либо в Кяхте (см.: Бараев В.В. Древо: Декабристы и семейство Кандинских. М., 1991. С. 146); тем не менее, заполняя анкету для поездки в Мюнхен в 1898 г., он написал в ней: "Родился в Москве в 1840 г." (Hahl-Koch J. Kandinsky. *Brussels*, 1993. S. 401).

¹³¹. В R: "...московский дух", и так же хорошо он узнал внешний облик Москвы. Для меня, например, истинное удовольствие слушать, как он перечисляет с особой любовью бесчисленные церкви с их чудесными старинными названиями".

¹³². Текста "Он очень любит... ответ" в R нет.

¹³³. В R далее: "Одним словом, "белокаменная", "златоглавая" матушка-Москва в человеческом облике"; абзац продолжается.

¹³⁴. В R еще один абзац: "Есть многое, в чем я могу себя упрекнуть, но я всегда был верен одному — внутреннему голосу, определившему мою цель в искусстве, которой я и надеюсь следовать до последнего часа".

¹³⁵. В R: "Мюнхен, июнь 1913".

Предисловие

Возможно, будет небезынтересно заметить, что мысли, развитые в этой небольшой книге, являются органичным продолжением моей книги "О духовном в искусстве". Я должен двигаться в раз найденном направлении.

В начале мировой войны я провел три месяца в Гольдахе, на озере Бодензее, и почти все время использовал исключительно для систематизации моих теоретических, часто еще неточных мыслей и практического опыта. Так возник довольно большой теоретический материал.

Этот материал почти десять лет оставался нетронутым, и вот недавно я получил возможность продолжить занятия, результатом чего и явилась эта книга.

Намеренно узко поставленные вопросы зарождающейся науки об искусстве переходят в последовательном развитии границы живописи и, в конечном счете, искусства в целом. Здесь я только пытаюсь поставить некоторые указатели пути — аналитический метод с учетом синтеза.

Кандинский
Веймар
Дессау 1926

1923

Комментарии

Впервые: Kandinsky. Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente. München: Verlag A. Langen, 1926.

Книга была написана В. Кандинским в период с 1914 по 1923 г. и издана в 1926 г. в Мюнхене, в издательстве А. Лангена в серии "Книги Баухауза" под редакцией В. Гропиуса и Л. Мохоли-Надь, посвященной проблемам современного искусства (в этой же серии вышли книги В. Гропиуса, П. Клее, П. Мондриана, Тео ван Дусбурга, Л. Мохоли-Надь, К. Малевича и др.). Кандинский рассматривал эту книгу как непосредственное продолжение книги "О духовном в искусстве", хотя известны его замыслы по поводу написания нескольких книг, в частности "Учение о гармонии в живописи", "Язык форм и красок". Так или иначе, его размышления на эти темы органично вошли в текст новой книги по теории живописи.

Являясь своеобразным итогом его научно-художественной работы, начатой в России в ИНХУК и ГАХН и продолженной в Баухаузе, по созданию новой науки об искусстве, книга стала и завершением работы художника над обоснованием его собственной теории абстрактной живописи. Надо учитывать и тот факт, что она была адресована будущим художникам, студентам Баухауза, и представляет собой оригинальное учебное пособие, снабженное схемами, таблицами и фотографиями, многие из которых Кандинский демонстрировал своим ученикам на лекциях и семинарских занятиях. Книга содержала и регистр основных понятий, включающий такие как форма, цвет, точка, линия, плоскость, конструкция, композиция, синтез, время, ритм и т. д.

В книге "Точка и линия на плоскости" Кандинский логично и последовательно выстраивает свою систему первоэлементов, их композиционного применения и эмоциональной выразительности, привлекая для этого материал не только графики и живописи, но анализируя действие и выразительные возможности этих элементов в других видах искусства — архитектуре, скульптуре, музыке, танце, литературе, а также в природе. Это явилось первым этапом научно-художественной работы, которую он предполагал осуществить вначале в секции монументального искусства ИНХУК, а затем руководя физико-психологическим отделением ГАХН. Точка, линия, плоскость рассматриваются здесь не только как первоэлементы живописи, но и как основа изображения в целом. Система первоэлементов стала оригинальным методом художественной педагогики Кандинского, а книга — одним из первых учебников для художников-дизайнеров, подготовкой которых вслед за Баухаузом занялись многочисленные институты, открывавшиеся в Европе, Америке, Японии.

Перевод с немецкого Н.Н. Дружковой

Предисловие ко второму изданию

После 1914 года кажется, что темп времени все более убыстряется. Внутренние напряжения ускоряют этот темп во всех известных нам областях. Один год равен минимум десяти годам "спокойной", "нормальной" жизни.

Так, год со времени выхода в свет первого издания этой книги может быть приравнен к десяти. Дальнейший прогресс аналитической и связанной с нею синтетической установки в теории и практике не только живописи, но и других искусств, и одновременно в "позитивных" и "духовных" науках подтверждают правильность принципа, который был использован в этой книге как основополагающий.

Дальнейшее развитие этой книги могло бы произойти пока только благодаря увеличению числа отдельных особых случаев или примеров, что привело бы к ее значительному расширению, чего мы должны избежать здесь из практических соображений.

Поэтому я решил второе издание оставить без изменений.

Кандинский

Дессау

январь 1928

Введение

Внешнее и внутреннее

Каждое явление можно ощутить в двух видах. Эти два вида не произвольны, они связаны с самими явлениями, вытекают из их природы, точнее из двух свойств:

Внутреннего и внешнего.

Наблюдать улицу можно через оконное стекло, при этом ее шум становится более приглушенным, движения призрачными, и она сама является нам благодаря прозрачному, но твердому стеклу в качестве пульсирующей сущности "потустороннего мира".

И вот открывается дверь: человек вырывается из замкнутого пространства, погружается в эту сущность, становится благодаря ей более активным и ощущает пульсацию этой сущности всеми своими чувствами. В определенной последовательности меняющиеся тональные градации и темпы звучания, окутывающие человека, стремительно возрастают и, внезапно ослабевают, падают. Движения таким же образом могут окутывать человека — игра горизонтальных, вертикальных штрихов и линий, которые при движении отклоняются в разные направления, скапливающихся и расходящихся в разные стороны цветовых пятен, звучащих то высоко, то низко.

Художественное произведение отражается на поверхности сознания. Находясь по ту сторону сознания, оно бесследно исчезает с его поверхности после прекращающегося возбуждения. Здесь также возникает некое прозрачное, но твердое стекло, которое делает невозможным прямую, внутреннюю связь. Здесь также существует возможность войти в произведение, обрета в нем активность, и пережить его пульсацию всем своим существом.

Анализ

Несмотря на всю научную ценность, которая зависит от точной проверки отдельных художественных элементов, анализ художественных элементов есть мост к внутренней пульсации произведения.

Господствующее до сегодняшнего дня мнение, что искусство роковым образом "разложилось" и что это разложение неминуемо должно привести искусство к гибели, происходит от невежественной недооценки раскрывшихся элементов и их первичной силы.

Живопись и другие искусства

В области аналитических исследований живопись среди других искусств, как это ни странно, занимает особое место. Например, архитектура, которая естественно связана с практическими целями, изначально должна была располагать точными научными знаниями. Музыка, которая не имеет практических целей (несмотря на марш и танец) и которая только одна до сегодняшнего дня была пригодна для абстрактного произведения, с давних пор имеет свою теорию, свою, быть может несколько одностороннюю, науку, находящуюся в постоянном развитии. Оба этих противоположных друг другу искусства имеют свою научную основу, и это никого не шокирует.

Если другие искусства в этом отношении в чем-то отстали, то степень этих различий можно свести к степени развития каждого из этих искусств.

Теория

В особенности живописи, которая в течение последних десятилетий совершила невероятно гигантский скачок, однако лишь недавно стала свободной от своего "практического" смысла и от некоторых своих прежних способностей быть использованной, взойшла на новую ступень, требующую обязательно точной, чисто научной проверки целесообразности ее живописных средств. В этом направлении без такой проверки не достичь последующих ступеней ни художнику, ни "публике".

В прежние времена

С полной уверенностью можно предположить, что живопись в этом отношении не всегда была так беспомощна, как сегодня, что определенные теоретические знания существовали не только в области чисто технических вопросов, что, например, определенное учение о композиции могло быть представлено (как пособие) начинающему и что некоторые знания об элементах, их сущности и их применении для художника были общеизвестной вещью³.

За исключением чисто технических рецептов (грунт, связующее вещество и т.д.), которые в большом количестве были найдены 20 лет назад⁴ и которые, особенно в Германии, сыграли определенную роль в развитии производства красок, почти ничего из этих прежних достижений, возможно, высокообразитой науки об искусстве не было перенесено в наше время. Странный факт, импрессионисты в борьбе против "академизма" уничтожили последние остатки теории живописи, но одновременно, несмотря на их утверждение, что природа могла бы быть единственной теорией для искусства, сами, не осознавая того, заложили первый камень новой науки об искусстве⁵.

История искусства

Одной из важнейших задач зарождающейся сейчас науки об искусстве мог бы быть подробный анализ всей истории искусства разных времен и народов с точки зрения теории элементов, конструкций и композиций, с одной стороны, а с другой — установления, во-первых, роста в области трех вопросов — путь, темп, необходимость обогащения художественных средств, во-вторых, скачкообразного развития, которое в истории искусства совершается по определенной линии развития, возможно волнообразной. Первая часть этой задачи — анализ — граничит с задачами "позитивных наук". Вторая часть — вид развития — граничит с задачами философии. Здесь образуется узловой пункт закономерности человеческого развития в целом.

"Разложение"

Попутно заметим, что раскрытия этих забытых знаний искусства прежних эпох можно достичь только при большом усилии и что страх перед "разложением" искусства должен быть полностью отброшен. Ибо если "мертвые теории" так глубоко кроются в живых произведениях, что их можно высветить лишь с большим трудом, то их "вредные воздействия есть не что иное, как страх перед незнанием.

Две цели

Исследования, которые должны стать основанием новой науки — науки об искусстве, имеют две цели и берут свое начало в двух необходимостях:

1. необходимости науки в целом, которая свободно вырастает из сверх- или нецелесообразного стремления к знаниям: "чистая" наука, и
2. необходимости равновесия созидающих сил, которые заключены в двух схематических частях — интуиции и расчете: "практическая" наука.

Так как мы сегодня находимся в самом начале этих исследований, так как порой они представляются нам исчезающим в густом тумане лабиринтом, имеющим много входов и выходов, и так как мы абсолютно не в состоянии обозреть их дальнейшее развитие, они (эти исследования) должны быть проведены очень систематично и сведены к одной ясной схеме.

Элементы

Первым вопросом, который нельзя обойти, естественно, является вопрос о художественных элементах, которые служат строительным материалом произведения и которые, следовательно, должны быть в каждом искусстве различны.

В первую очередь, здесь надо отличать основные элементы, т. е. элементы, без которых произведение вообще не может быть создано в отдельном от прочих виде искусства.

Все другие элементы должны быть обозначены как второстепенные.

В обоих случаях необходима их органичная классификация.

В этом сочинении речь пойдет о двух основных элементах, которые служат началом каждого произведения живописи, без которых это начало невозможно и которые одновременно являются исчерпывающим материалом для самостоятельного вида живописи — графики.

Итак, здесь нужно начать с первоэлемента — с Точки.

Путь исследования

Идеалом всякого исследования следует считать:

1. педантичное расследование каждого отдельно взятого явления — изолированно,
2. противоположное влияние явлений друг на друга — сопоставление,
3. общие выводы, которые должны быть извлечены из обеих предыдущих частей.

Цель моего сочинения распространяется только на две первые части. Для третьей материала недостаточно, и ни в коем случае не следует спешить.

Исследование должно проходить очень точно, педантично точно. Шаг за шагом надо пройти этот "скучный путь", не упуская из виду ни малейшего изменения в характере, свойствах и в действии отдельных элементов. Только этим путем микроскопического анализа наука об искусстве придет к всеобъемлющему синтезу, который, в конце концов, распространится далеко за пределы искусства в область "единства" "человеческого" и "божественного".

Это, в конце концов, вполне обозримая цель, правда еще отдаленная от сегодняшнего дня.

Задача этого сочинения

Что касается моей конкретной задачи, то дело не только в недостаточности моих сил для соблюдения начальной точности, но и места; цель этой небольшой книги ограничена намерением только в общем и чисто принципиально указать на основные элементы графики, а именно:

1. "абстрактно", т. е. изолировано от реальной области материальных форм материальной плоскости, и
2. на материальную плоскость, имея в виду воздействие основных свойств этой плоскости.

Но и это здесь может быть решено только в рамках довольно беглого исследования, лишь как попытка найти естественный метод искусствоведческого исследования и проверить его на практике.

Комментарии

Например, композиционное использование трех первичных плоскостей как основы конструкции в картине. Остатки этой основы еще недавно применялись в академиях художеств и, вероятно, применяются и сегодня.

См., например, весьма ценную работу Е. Бергера — "Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik", 5 Folgen, Georg D.W. Callwey Verlag, München.

С того времени возникла многочисленная литература по этому вопросу. Недавно вышла из печати большая работа профессора А. Эйбнера — "Entwicklung und Werkstoffe der Wandmalerei vom Altertum bis zur Neuzeit", Verlag B. Heller, München.

В конце концов, в результате этого появляется книга П. Синьяка: "De Delacroix au Neo-Impressionisme" (deutsch — im Verlag A. Juncker, Charlottenburg, 1910).

Точка

Геометрическая точка

Геометрическая точка — невидимое существо. Ее надо определить как нематериальное существо, в материальном смысле она равна нулю.

Но в этом нуле скрыты разнообразные "человеческие" свойства. В нашем представлении этот нуль, геометрическая точка, связан с высшей степенью краткости, т.е. самой большой сдержанностью, к тому же говорящей.

Таким образом, геометрическая точка в нашем представлении — высшая и единственная связь молчания и слова.

Поэтому геометрическая точка находит свою материальную форму прежде всего в письменности — она принадлежит языку и означает молчание.

Письмо

В разговорной речи точка — символ остановки, несуществования (негативный элемент), и в то же время она служит мостом от одного существования к другому (позитивный элемент). В письме это является ее внутренним смыслом.

Внешне она лишь знак целевого применения, который несет в себе элемент "практической целесообразности", что нам понятно с детства. Внешний знак становится привычным и скрывает внутренний звук символа.

Внешнее возводит стену внутреннему.

Таким образом, точка принадлежит к узкому кругу привычных явлений с их традиционным звучанием, которое безмолвно.

Молчание

Звук молчания, обычно связанного с точкой, так громок, что полностью заглушает другие свойства точки.

Все традиционно привычные явления становятся безмолвными в результате однозначности их языка. Мы больше не слышим их голоса и окружены молчанием. Мы смертельно повержены "практической целесообразностью".

Толчок

Иногда необычное внешнее потрясение способно вырвать нас из мертвого состояния и вернуть к полному жизни ощущениям. Но нередко и сильнейшая встряска не может превратить мертвое состояние в живое. Приходящие извне потрясения (болезнь, несчастье, горе, война, революция) с силой вырывают на неопределенное время из круга традиционных привычек, что мы, как правило, ощущаем только как большую или меньшую степень "несправедливости". При этом над всеми чувствами преобладает желание как можно быстрее вернуться в прежнее состояние традиционных привычек.

Изнутри

Потрясения, приходящие изнутри, другого рода — они вызваны самим человеком и имеют определенную основу в нем самом. Она выражается не в наблюдении "улицы" через "оконное стекло", крепкое, твердое, но легко разбиваемое, а в способности самому идти по улице. "Видящие глаза" и

"слышащие уши" приводят незначительные потрясения к большим переживаниям. Со всех сторон льются голоса, и мир звучит.

Как ученый, углубившийся в новые, неизвестные страны, мы делаем открытия в "повседневности", и обычно безмолвная среда начинает говорить на все более понятном языке. Таким образом, мертвые знаки становятся живыми символами и мертвое оживает.

Разумеется, новая наука об искусстве может возникнуть только тогда, когда знаки станут символами, а "открытые глаза" и "слышащие уши" сделают возможным путь от молчания к разговору. Тот, кто этого не может, пусть лучше оставит разговоры о "теоретическом" и "практическом" искусстве, его усилия в области искусства никогда не приведут к созданию такого моста, а наоборот, только еще больше увеличат сегодняшнюю пропасть между человеком и искусством. Именно такие люди стараются сегодня поставить точку после слова "искусство".

Извлечение

При постепенном извлечении точки из узкого круга привычного действия ее до сих пор молчащие внутренние свойства приобретают все нарастающий звук.

Эти свойства — внутренние напряжения — один за другим выходят из глубины ее сущности и излучают свою энергию. И их воздействия и влияния на человека все легче и легче преодолевают препятствия. Короче — мертвая точка становится живым существом.

Из многочисленных возможных случаев мы выберем два наиболее типичных:

Первый случай

1. Точка из практически целесообразного состояния перемещается в нецелесообразное и потому — в алогичное.

Сегодня я иду в кино.
Сегодня я иду. В кино
Сегодня я. Иду в кино

Ясно, что во втором предложении еще можно перемещение точки воспринимать как целесообразное подчеркивание цели, силу намерения, как звук тромбона.

В третьем предложении чистая форма алогична по отношению к смыслу происходящего, но это можно объяснить как опечатку — внутренняя ценность точки блеснет на мгновение и тут же исчезнет.

Второй случай

2. В этом случае точка перемещается из своего практически целесообразного состояния таким образом, что оказывается вне непрерывной строки текста.

Сегодня	я
иду в кино	
.	

Тогда точка должна иметь вокруг себя больше свободного пространства, чтобы ее звук получил резонанс. И все-таки этот звук еще остается тихим, сдержанным и заглушается окружающим его текстом.

Дальнейшее освобождение

При увеличении свободного пространства и величины самой точки звук текста уменьшается, а звук точки выигрывает в ясности и силе (рис. 1).

Так вне практически-целесообразной связи возникает двузвучие — текст-точка. Это балансирование двух миров, которое никогда не найдет компромисса. Это бессмысленное, революционное состояние — текст колеблется, сотрясаемый инородным телом, не имея возможности обрести с ним какую-либо связь.

Самостоятельное существо

Но, тем не менее, точка вырвана из своего привычного состояния и берет разбег для прыжка из одного мира в другой, где она освобождается от подчинения, от практически-целесообразного и начинает жить как самостоятельное существо, где ее подчинение превращается во внутренне-целесообразное. Это и есть мир живописи.



Рис. 1

Через соприкосновение

Точка — результат первого соприкосновения инструмента с материальной поверхностью, основной плоскостью. Бумага, дерево, холст, штукатурка, металл и т. д. могут образовывать эту материальную основу плоскости. Инструментами же могут быть карандаш, штихель, перо, игла и т. д. При этом первом соприкосновении материальная поверхность оплодотворяется.

Определение

Внешнее обозначение точки в живописи неточно. Материализованная, невидимая геометрическая точка должна для этого получить определенный размер, занимающий некоторую поверхность на основной плоскости. Кроме того, точка должна иметь определенные границы, контуры, отделяющие ее от окружающей среды.

Это само собой разумеется и кажется вначале очень простым. Но даже в этом простом случае мы сразу наталкиваемся на неточности, указывающие на абсолютно эмбриональное состояние сегодняшней теории искусства.

Размеры и формы точки меняются, вследствие чего меняется и относительный звук абстрактной точки.

Размер

Внешне точку можно определить как наименьшую элементарную форму, что не совсем точно. Трудно установить точные границы обозначения "мельчайшей формы" — точка может расти, становиться плоскостью и незаметно занимать собой всю основную плоскость. Где же тогда граница между точкой и плоскостью? Здесь надо иметь в виду два обстоятельства:

1. соотношение размера точки с основной плоскостью и
2. соотношение размеров прочих форм на этой плоскости.

То, что все же может считаться точкой на еще пустой основной плоскости, то должно быть обозначено как плоскость, если, например, на основную плоскость добавлена очень тонкая линия (рис. 2).

Соотношение величин в первом и втором случае определяет понятие точки, что сегодня можно лишь почувствовать — точного же числового выражения не существует.

На границе

Так сегодня мы в состоянии лишь эмоционально определить и оценить приближение точки к ее внешнему размеру. Это приближение к внешней границе точки, даже определенное преодоление этой границы, достижение того момента, когда точка исчезает как таковая и на ее месте эмбрионально начинает жить плоскость, является средством к цели.

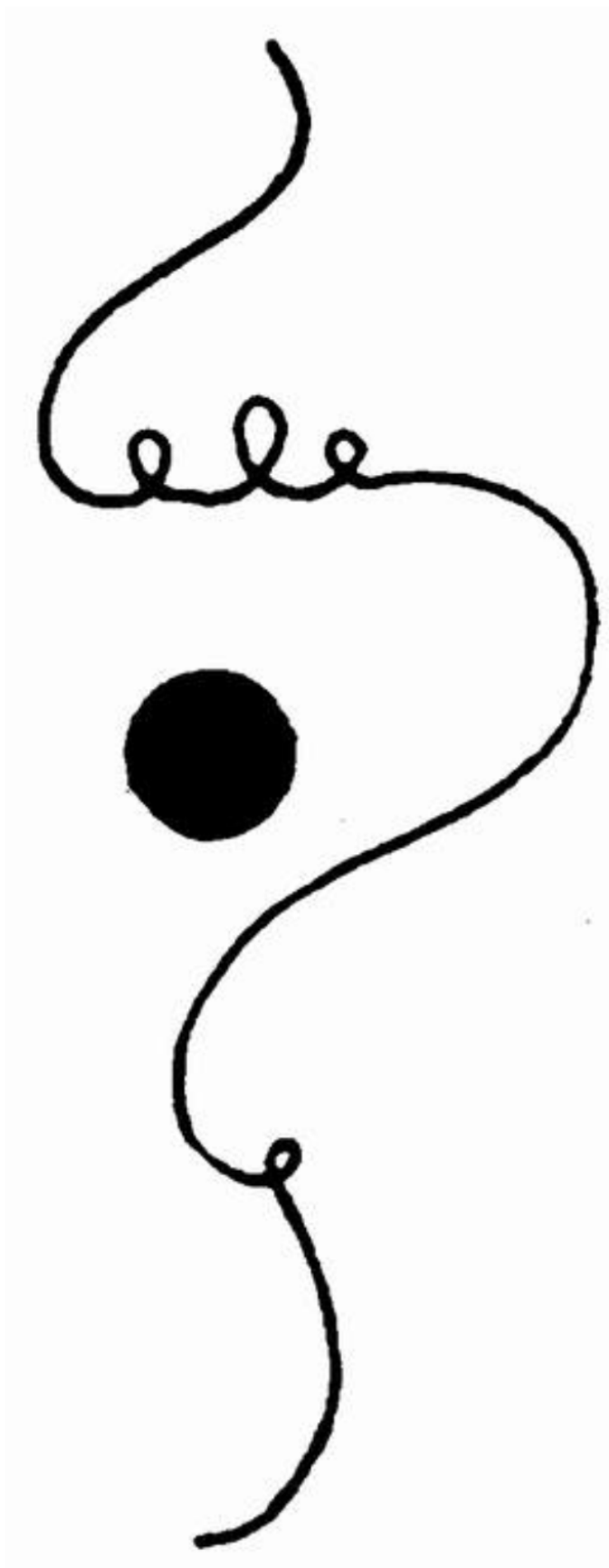


Рис. 2

Целью же в данном случае является сокрытие абсолютного звука, растворение акцента, неточность звучания формы, нестабильность, позитивное (а в некоторых случаях также негативное) движение.

мерцание, напряжение, неестественность абстрагирования, риск внутренних пересечений (когда внутренне звучание точки и плоскости наталкиваются друг на друга, пересекаются и возвращаются обратно), двойному звучанию в одной форме, т. е. образованию двойного звучания с помощью одной формы.

Абстрактная форма

Это многообразие и сложность выражения "мельчайшей" формы возникает в результате незначительных изменений ее размера — является и для объективного наблюдателя убедительным примером силы и глубины выражения абстрактной формы. При дальнейшем развитии этих средств выражения, с одной стороны, и восприимчивости зрителя — с другой, точные определения размера точки становятся неизбежными, и со временем их можно будет измерить. Числовое выражение станет необходимым.

Числовое выражение и формула

Препятствием может оказаться лишь то, что числовое выражение останется за пределами чувственного ощущения. Формула числового выражения подобна клею. Она похожа на смерть мухи, попавшей на клей, жертвами такой смерти становятся лишь легкомысленные. Она — как мягкое кресло, которое обнимает людей своими теплыми руками. С другой же стороны, стремление освободиться от захвата есть предпосылка для дальнейшего прыжка к новым ценностям и, в конце концов, к новым формулам. Одни формулы умирают, их место занимают другие.

Форма

Вторым неоспоримым фактом является внешняя граница точки, которая определяет ее внешнюю форму.

Абстрактно задуманная или представленная точка предельно мала и идеально округла. Она, собственно говоря, является самым малым кругом. Но так же, как и размер, границы точки относительны. Реальные формы точки бесконечно разнообразны: округлая форма точки может получить совсем маленькие зазубрины и склонность переходить в другие геометрические и даже свободные формы. Она может стать заостренной, тяготеет к форме треугольника. А из потребности относительной неподвижности переходит к форме квадрата. При зубчатом крае зубцы эти могут быть мелкими или широкими и способны вступать в различные отношения друг с другом. Здесь невозможно установить каких-либо ограничений, поэтому царство точки безгранично (рис. 3).



Рис. 3. Примеры разных форм точки

Основное звучание

Итак, размер и форма, соответствующие основному звучанию точки, изменчивы. Эту изменчивость следует понимать никак не иначе, как относительную внутреннюю окраску, которая всегда звучит в унисон.

Абсолютное

Но надо всегда подчеркивать, что чисто звучащих, так сказать, одноцветно излучающихся элементов в действительности не существует, что даже элементы, обозначенные как "основные, или первоэлементы", имеют не примитивную, а сложную природу. Все понятия, которые звучат и обозначены как "примитивные", являются только относительными понятиями, поэтому наш "научный" язык также относителен. Абсолютного мы не знаем.

Внутреннее понятие

В начале этой главы при обсуждении практически-целесообразной ценности точки в письме точка была определена как по-разному длящееся молчание .

Внутреннее обозначение точки сводится к неременному утверждению, которое органично связано с абсолютной сдержанностью.

Точка — это внутренне самая сжатая форма.

Она обращена внутрь себя. Этому свойства она никогда не теряет в полном объеме — даже в случаях своей внешне угловатой формы.

Напряжение

Напряжение точки даже в случае ее эксцентрических тенденций в конечном счете всегда сконцентрировано. Концентричность и эксцентричность звучат в ней тогда одновременно.

Точка — маленький мир, со всех сторон более или менее отделенный и почти вырванный из своего окружения. Слияние точки со средой минимально и в случаях наивысшей закругленности кажется несуществующим. С другой стороны, точка прочно держится на своем месте, не проявляя ни малейшей склонности к движению в каком бы то ни было направлении: ни горизонтальном, ни вертикальном. Продвижения вперед или назад также не происходит.

Плоскость

Только концентрическое напряжение точки выявляет ее внутреннее родство с кругом — другие ее свойства указывают в большей степени на квадрат^I.

Определение

Точка впирается в глубь основной плоскости и утверждается там навечно. Таким образом, она есть наименьшее внутренне постоянное утверждение, возникновение которого кратко, твердо и быстро.

Поэтому точка и является во внешнем и внутреннем смысле первоэлементом живописи, и в особенности графики^{II}.

"Элемент" и элемент

Понятие элемент можно рассматривать с внутренней и внешней точки зрения.

Внешне элементом является каждая отдельная графическая или живописная форма. Внутренне же элементом является не сама эта форма, а ее живое внутреннее напряжение.

И на самом деле не внешние формы материализуют содержание живописного произведения, но живые силы этой формы — ее напряжения^{III}.

Если бы эти напряжения вдруг магическим образом исчезли или умерли, то и живое произведение сразу бы стало мертвым. А, с другой стороны, тогда каждое случайное соединение отдельных форм могло бы стать произведением. Но содержание произведения находит свое выражение в композиции, т. е. во внутренне организованной сумме необходимых в этом случае напряжений.

Это кажущееся простым утверждение имеет важное принципиальное значение: его признание или непризнание разделяет не только современных художников, но и всех современных людей на две противоположные группы:

1. на тех, кто кроме материального признает еще и нематериальное, или духовное, и
2. на тех, кто не хочет признавать ничего, кроме материального.

Для второй категории людей искусства может не быть вообще, поэтому эти люди отрицают сегодня само слово "искусство" и ищут ему замену.

С моей точки зрения, элемент от "элемента" можно отличить в том случае, если под "элементом" понимается форма в отрыве от напряжения, а под элементом — живое напряжение этой формы. Тогда элементы в буквальном смысле абстрактны и сама форма "абстрактна". Но если бы действительно можно было работать только с абстрактными элементами, то внешняя форма современной живописи существенно изменилась бы, что, однако, не означало бы ненужности живописи вообще: и абстрактные живописные элементы сохранили бы свою окраску, так же как музыкальные сохраняют свою и т. д.

Время

Отсутствие стремления к движению на и от плоскости сводит время восприятия точки к минимуму и почти полностью исключает в точке элемент времени, что в особых случаях в композиции делает точку неизбежной. Здесь ее можно сравнить с короткими ударами в литавры или в треугольник (в музыке) или с быстрыми ударами клюва дятла по дереву (в природе).

Точка в живописи

Еще сегодня употребление точки и линии в живописи порицается некоторыми теоретиками искусства, которые наряду со многими старыми стенами хотели бы сберечь и ту, которая, казалось бы, еще недавно надежно отделяла друг от друга две области искусства: живопись и графику. В любом случае это деление не имеет никакого внутреннего основания^{IV}.

Время в живописи

Проблема времени в живописи заслуживает особого разговора, она очень сложна. Несколько лет тому назад началось разрушение и этой стены^V. Эта стена до сих пор делила между собой две области искусства: живопись и музыку.

Деление, кажущееся нам ясным и обоснованным, на:

живопись — пространство (плоскость)
и музыку — время

при более близком рассмотрении (до сегодняшнего дня оно было достаточно беглым) стало сомнительным — и, насколько мне известно, в первую очередь для художников^{VI}. Это в общем сохраняющееся до сегодняшнего дня привычное пренебрежение к элементу времени в живописи отчетливо показывает поверхностность господствующей теории, которая уходит от научной основы.

Здесь не место излагать этот вопрос подробно — но некоторые моменты, которые ясно обнаруживают элемент времени в живописи, необходимо подчеркнуть.

Точка — наименьшая временная форма.

Количество элементов в произведении

Чисто теоретически точка, которая является

1. целым комплексом (размер и форма) и
2. четко очерченным единством,

должна быть в определенных случаях при сопоставлении с основной плоскостью достаточным средством выражения. Схематически произведение, в конце концов, может состоять из одной точки. И это не безосновательное утверждение.

Когда сегодня теоретик (а нередко он в то же самое время и "практикующий" художник) при систематизации элементов искусства невольно с особым вниманием выделяет и проверяет основные элементы, то, кроме вопроса о применении этих элементов, ему также оказывается важным вопрос о необходимом количестве этих элементов в том же самом, пусть даже только схематически задуманном, произведении.

Этот вопрос относится к до сих пор малоизученной, но обширной области теории композиции. Но здесь надо так же последовательно и схематически идти вперед — а начинать надо с самого начала. В этом сочинении, кроме короткого анализа двух первичных элементов формы, объясняется их связь с общим научным планом работы и указывается направление развития науки об искусстве. Пояснения здесь являются только указателем пути.

В этом смысле мы и будем рассматривать возникший вопрос о том, может ли произведение состоять из одной точки.

Здесь существуют различные случаи и возможности.

Самый простой и редкий случай — точка находится в центре основной плоскости, имеющей форму квадрата (рис. 4).

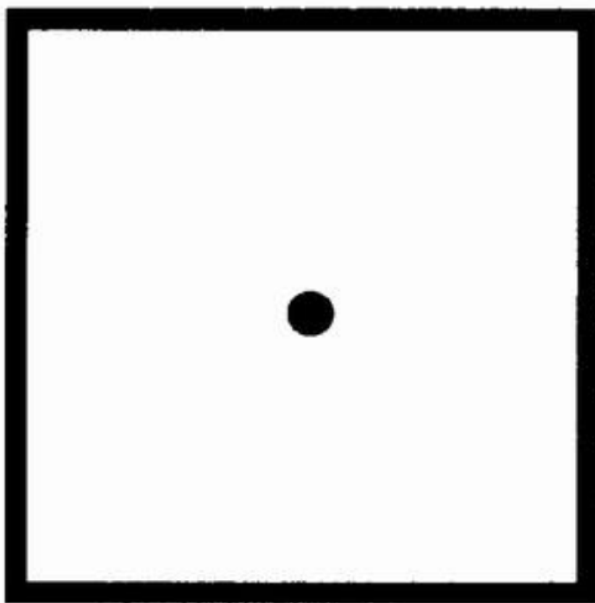


Рис. 4

Прообраз

Оттеснение воздействия основной плоскости достигает здесь максимальной силы и представляет собой единичный случай^{VII}. Двухзвучие — точка, плоскость — принимает характер однозвучия: звук плоскости здесь можно не учитывать. Проще говоря, это последний случай следующих друг за другом отказов от много- и двухзвучий. При появлении более сложных элементов происходит обратное влияние композиции на отдельный проэлемент. Таким образом, этот случай представляет собой прообраз живописной выразительности.

Понятие композиции

Мое определение понятия "композиция" таково: Композиция — это внутренне-целесообразное подчинение

1. отдельных элементов и
2. построений (конструкций) конкретной живописной цели.

Однозвучие как композиция

Итак, когда однозвучие исчерпывающе воплощает заданную живописную цель, тогда оно может быть приравнено композиции. Однозвучие здесь является композицией^{VIII}.

Основание

Внешне различия в композициях = живописных целях соответствуют исключительно числовым различиям. Это количественные различия. Причем в случае, когда мы имеем дело с "прообразом живописной композиции", качественный элемент полностью отсутствует. Так, если оценка произведения получает решающее качественное основание, тогда композиции необходимо по меньшей мере двузвучие. Этот случай относится к тем примерам, которые особенно ясно подчеркивают разницу между внешними и внутренними мерами и средствами. В действительности же совершенно чистого двузвучия не бывает. Здесь мы лишь утверждаем это. Доказательства будут приведены в других местах. Во всяком случае, композиция всегда возникает на качественной основе благодаря применению многозвучий.

Ацентрическое построение

В момент перемещения точки из центра основной плоскости (ацентрическое построение) становится слышимым двузвучие:

1. абсолютный звук точки,
2. звук данного места основной плоскости.

Этот второй звук, который при центрическом построении был заглушен до молчания, становится опять слышимым и преобразует абсолютный звук точки в относительный.

Количественное увеличение

Двойное движение этой точки на основной плоскости, разумеется, дает еще более сложный результат. Повторение есть мощное средство к усилению внутреннего потрясения и одновременно к возникновению примитивного ритма, который является средством достижения простейшей гармонии в любом искусстве. Помимо этого здесь мы имеем дело с двумя двузвучиями: каждое место основной плоскости становится индивидуально, приобретая свой собственный, лишь ему принадлежащий голос и внутреннюю окраску. Так, кажущиеся малозначительными факты дают неожиданно сложные последствия. Состав данного примера включает:

Элементы:	две точки + плоскость.
Следствие:	1. внутренний звук точки, 2. повторение звука, 3. двойное звучание первой точки, 4. двойное звучание второй точки, 5. звук суммы всех этих звуков.

Кроме того, так как точка здесь является сложным единством (ее размер + ее форма), то легко можно себе представить, какой взрыв звуков произойдет от все большего скопления точек на плоскости, а также разовьется в случае их идентичности, и как распространится последующее развитие этого взрыва, если в дальнейшем точки окажутся брошенными на плоскость различными и все более нарастающими несоответствиями размера и формы.

Природа

В другом несмешанном царстве — в природе — часто происходит скопление точек, и это всегда целенаправленно и органично необходимо. Эти природные формы в действительности являются маленькими пространственными телами и находятся в таком же соотношении к абстрактной (геометрической) точке, как и живописные. Однако можно весь "мир" рассматривать как одну замкнутую в себе космическую композицию, которая, в свою очередь, состоит из бесконечных, самостоятельных, также замкнутых в себе и все уменьшающихся композиций, в большей или меньшей степени состоящих из тех же точек, и при этом точка, в свою очередь, возвращается к своей первоначальной геометрической сущности. Это комплексы геометрических точек, которые в различных закономерных сочетаниях парят в геометрической бесконечности. Самые маленькие, замкнутые в себе, чисто центробежные формы мы видим невооруженным глазом как малосвязанные между собой точки. Так выглядит семя. Раскрыв красивый, гладко отполированный, похожий на слоновою кость маковый шар (в конце концов, он является самой

большой шарообразной точкой), мы обнаруживаем в этом теплом ядре композиционно планомерно выстроенное множество холодных серо-голубых точек, которые содержат в себе еще покоящуюся силу прорастания; то же происходит и с живописной точкой.

В природе такие формы иногда возникают в процессе расчленения и распада вышеназванного комплекса, можно сказать, как возвращение к прообразу, к первичному геометрическому состоянию. Если пустыня есть море песка, которое состоит исключительно из точек, тогда непреодолимо мятежная способность этих "мертвых" точек к передвижению не случайно действует пугающе.

В природе точка, так же как и в живописи, является обращенным внутрь себя, полным возможностей существом (рис. 5 и 6).

Другие искусства

Точки встречаются во всех искусствах, и их внутренняя сила, вероятно, все более будет осознаваться художниками. Нельзя недооценивать внутреннего значения точки.

Скульптура. Архитектура

В скульптуре и архитектуре точка является результатом пересечения нескольких плоскостей, она, с одной стороны, — вершина пространственного угла, а с другой — опорная точка образования этих плоскостей. Плоскости ею управляются и из нее развиваются. В готических зданиях точки акцентируются резкими обострениями и нередко подчеркнуты пластически, в китайских это достигается благодаря кривой, ведущей к точке, — становятся вмятками короткие, точные упоры, как переход пространственной формы к растворению в окружающем здании воздушном пространстве. Именно в такого вида постройках предполагается сознательное применение точки. Так как она планомерно распределяет и композиционно восходит к самой вершине устремленных вверх масс. Вершина = точка (рис. 7 и 8).

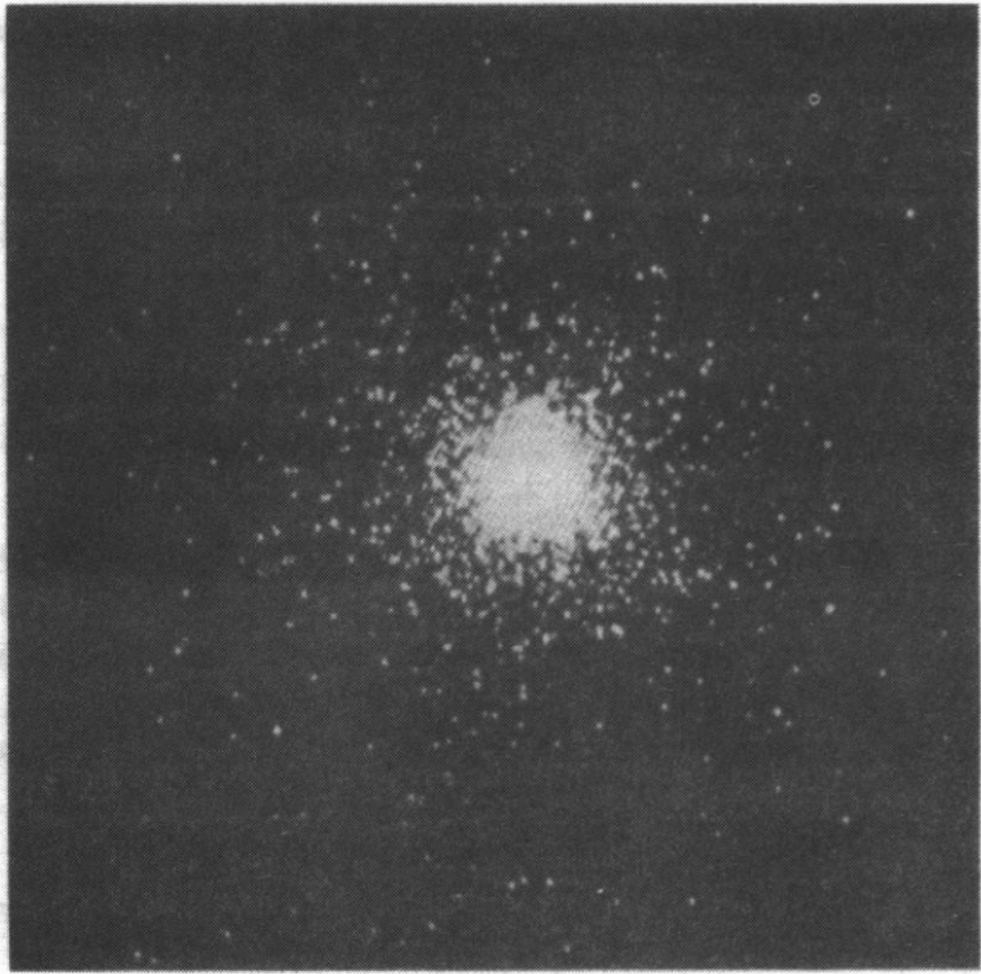


Рис. 5. Скопление звезд в созвездии Геркулес (Newcomb-Engelmann's "Popul. Astronomie". Leipzig, 1921. S. 294)

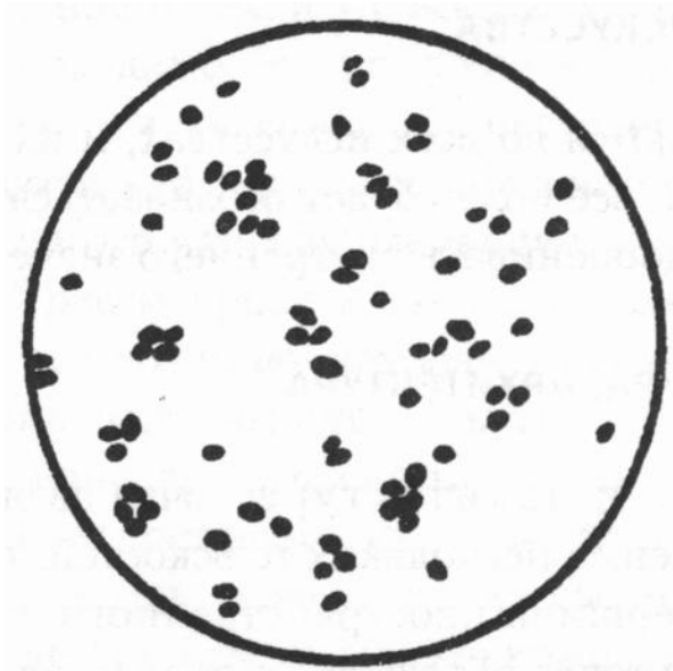


Рис. 6. Образование нитритов. Увеличение в 1000 раз ("Kultur der Gegenwart". Т. III, Abtlg. IV, 3. S. 71)

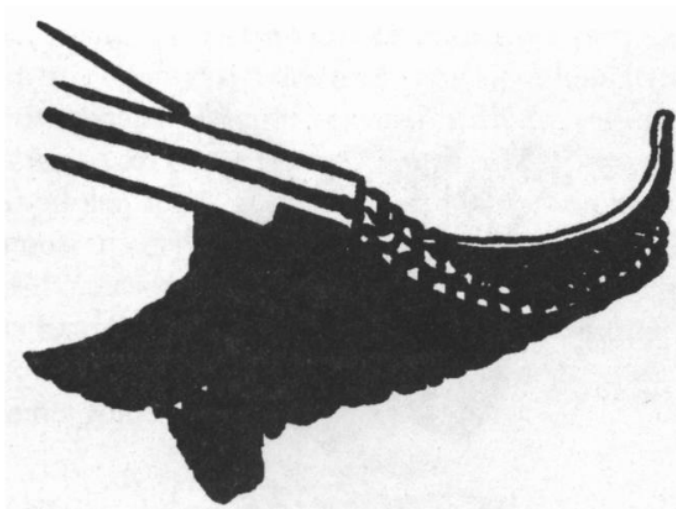


Рис. 7. Ling-ying-si, внешний портал. ("China" v. Bernd Melchers, 2 Bd. Folkwang Vlg., Hagen i. W., 1922)

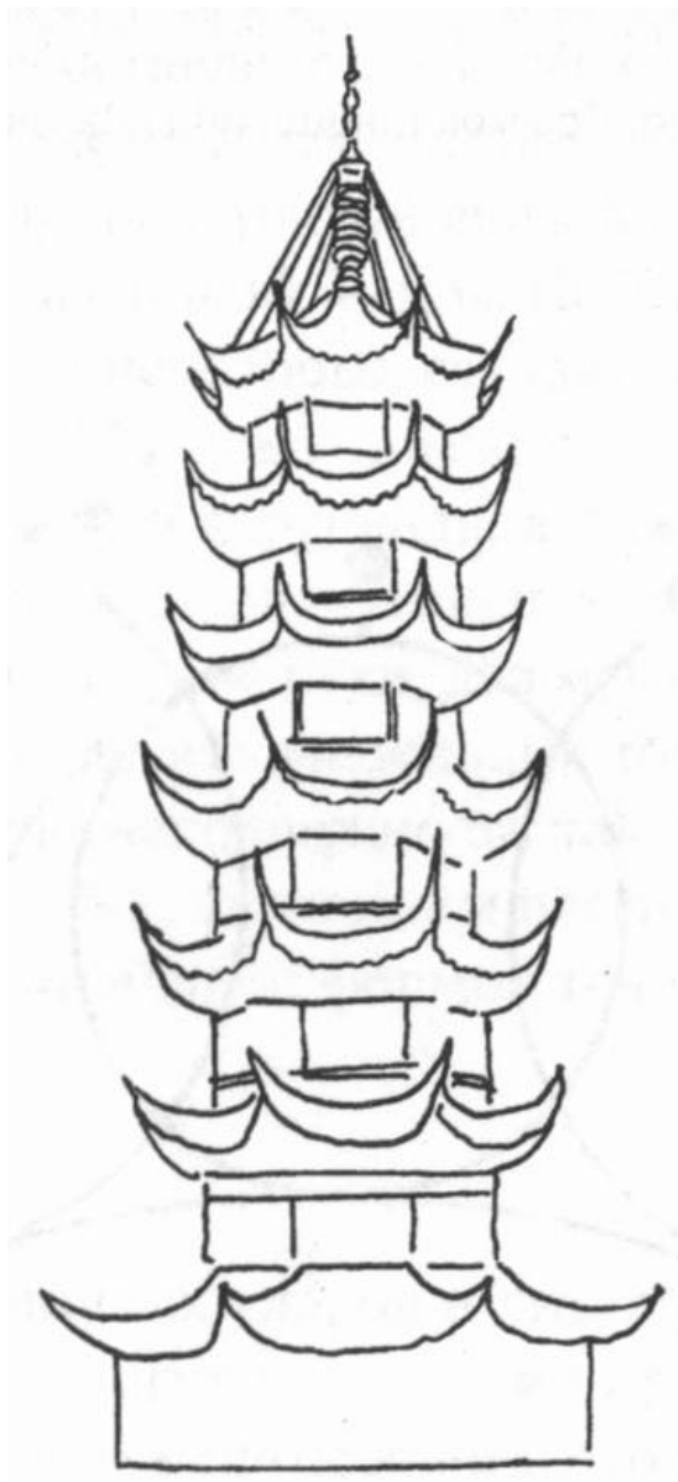


Рис. 8. "Пагода Красоты Дракона" в Шанхае (1411)



Рис. 9. Прыжок танцовщицы Палукки³

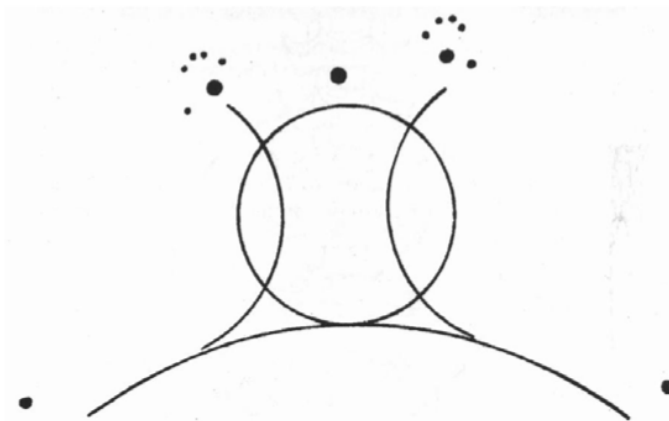


Рис. 10. Графическая схема к фотографии (рис. 9)

Танец

Уже в классическом балете есть "пуанты", терминологически происходящие к слову "острие". Быстрый бег на кончиках пальцев оставляет после себя точки на полу. Артист балета использует точку при прыжке таким образом, что головой обозначает точкой верх, а становясь на ступню и соприкасаясь с полом — низ. Прыжок в высоту в новом танце можно в некоторых случаях противопоставить "классическому" балетному прыжку — прежний изображает непосредственно вертикаль, а "современный", напротив, иногда образует пятиугольную плоскость с пятью вершинами — голова, две руки, два мыска, причем десять пальцев образуют десять маленьких точек (рис. 9). Застывшую, короткую неподвижность также можно воспринимать как точку. Так, активное и пассивное пунктирование связано с музыкальной формой точек.

Музыка

Кроме уже упомянутых ударов в литавры и треугольник точки в музыке могут по-разному производиться различными инструментами (особенно это касается ударных инструментов), например рояль осуществляет законченные композиции исключительно благодаря сопоставлению и последовательности звуковых точек^{IX}.

Графика

В специальной области живописи, в графике, точка развивает свои самостоятельные силы с особой ясностью. Материальный инструмент предоставляет этим силам много различных возможностей, что увеличивает разнообразие форм и размеров, а также превращает точки в бесчисленные, по-разному звучащие существа.

Техники

Но здесь многообразие и разнообразие также легко систематизируются, если за основу порядка брать специфические свойства графических техник.

Типичными графическими техниками являются:

1. офорт и в особенности сухая игла,
2. ксилография и
3. литография.



У симфония Бетховена (первые такты)

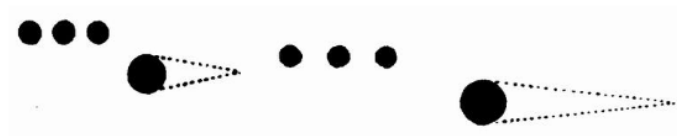


Рис. 11. То же самое, переведенное в точки



Рис. 11. То же самое, переведенное в точки

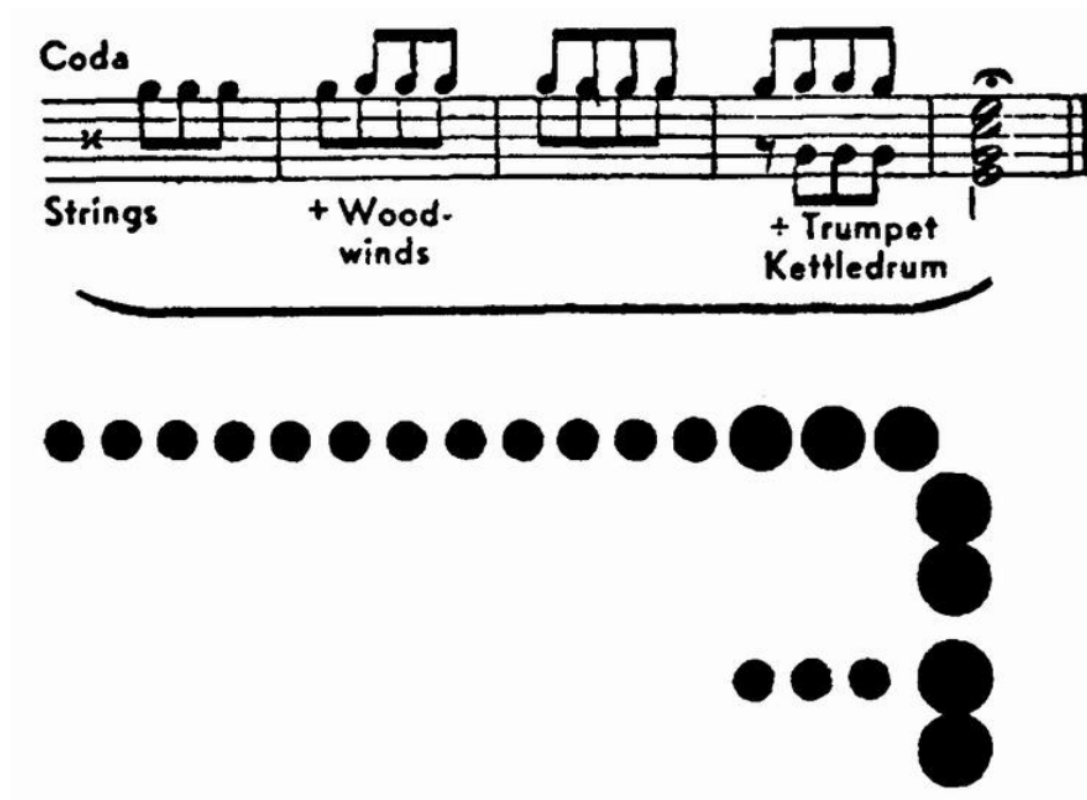


Рис. 11. То же самое, переведенное в точки

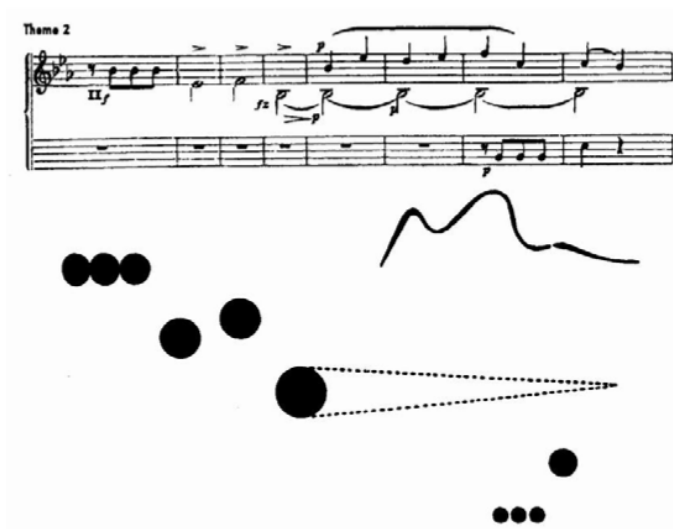


Рис. 11. Тема 2, переведенная в точки^X

Непосредственно по отношению к точке и ее возникновению эти три техники графики различаются с особой ясностью.

Офорт

В офорте мельчайшая черная точка естественно достигается с непринужденной легкостью. Напротив, большая белая точка является результатом огромного напряжения и различных ухищрений.

Ксилография

В ксилографии положение вещей полностью меняется: мельчайшая белая точка требует лишь прикосновения, большая же черная точка — напряжения и внимания.

Литография

В литографии в обоих случаях способы равнозначны и напряжение отсутствует.

Три техники также отличаются друг от друга и возможностями корректуры: в офорте корректура, строго говоря, невозможна, в ксилографии — условна, в литографии — безгранична.

Атмосфера

В результате при сравнении трех техник должно становиться ясным, что технику литографии, безусловно, должны были открыть позже других. В самом деле — легкости нельзя достигнуть без усилия. А с другой стороны, легкость возникновения и легкость корректуры являются качествами, которые особенно соответствуют сегодняшнему дню. Этот сегодняшний день лишь трамплин в "завтра", и в качестве такового он может быть воспринят с внутренним спокойствием.

Каждое естественное различие не может и не должно оставаться поверхностным — оно должно идти из глубины и указывать на внутренний смысл вещей. Технические возможности расширяются так же целесообразно и целеустремленно, как и всякая возможность в "материальной" (сосна, лев, звезда, блоха) и "духовной" (произведение искусства, моральный принцип, научный метод, религиозная идея) жизни.

Корень

Если отдельные виды растений зрительно так отличаются друг от друга, что их внутреннее родство остается скрытым, если на первый взгляд эти явления внешне кажутся беспорядочными, то на основании внутренней необходимости они могут быть сведены к одному корню.

Ложные пути

Эти пути знакомят нас с ценностью различий, которые хотя в основе своей всегда целесообразны и обоснованны, но при легкомысленном отношении могут жестоко отомстить возникновением противоестественного уродства.

Этот простой факт можно отчетливо наблюдать в графике: неправильное понимание основных различий вышеупомянутых технических принципов здесь часто приводило к созданию бесполезных и поэтому отталкивающих произведений. Их возникновение обязано неспособности распознать внутреннюю сущность вещей во внешнем — очерствевшая душа, как пустая ореховая скорлупа, утратила свою способность погружения и больше не может проникнуть в глубинный смысл вещей, где под внешней оболочкой становится слышно биение пульса.

В XIX веке специалисты по графике нередко гордились своей способностью выдать рисунок пером за ксилографию или офорт за литографию. Но произведения такого рода могут быть обозначены только как *testimonia reperertatis*⁴. Как бы искусно вы ни подражали своей игрой на скрипке крику петуха, скрипу двери, лаю собаки, это никогда не будет оценено как успех в области искусства.

Целесообразность

Материал и инструменты трех графических техник естественно идут рука об руку с необходимостью реализовать три различных характера точки.

Материал

Везде в качестве материала может быть использована бумага. В корне различно только поведение специфических инструментов в каждом отдельном случае. По этой причине возникли существующие и по сей день три метода графики.

Инструмент и возникновение точки

Среди различных видов офортов особым предпочтением пользуется сухая игла, так как она, с одной стороны, особенно хорошо гармонирует с суматошной атмосферой, а с другой — обладает характерно резкой точностью. При этом основная плоскость может оставаться абсолютно белой, и в этой белизне расположены глубоко и остро уложенные внутрь точки и штрихи. Игла работает с определенностью и большой решительностью, врезаясь в пластину со сладострастием. Точка появляется лишь негативно благодаря короткому, точному штриху по поверхности пластины.

Металлическая, острая, холодная игла.
Гладкая, медная, теплая пластина.

Краска толстым слоем наносится на всю поверхность пластины и стирается таким образом, что маленькая точка просто и естественно остается лежать в недрах светлости.

Давление пресса очень сильное. Бумага вдавливаясь в пластину, проникает в мельчайшие углубления и выхватывает краску. Это страстный процесс, который ведет к полному слиянию цвета с бумагой. Так возникает маленькая черная точка — живописный первоэлемент.

Ксилография

Металлический, холодный, инструмент в виде рубанка.

Древесная (к примеру, самшит), теплая, пластина.

Точка образуется таким образом, что инструмент не касается ее, он окружает точку как крепость вром, очень осторожно, чтобы ни в коем случае ее не задеть. Для того чтобы точка появилась, все ее окружение должно быть насильственно вырвано или опущено.

Краска наносится на поверхность так, чтобы она закрывала точку и оставляла окружение. Уже на клише ясно виден будущий оттиск.

Давление пресса мягкое, бумага не должна проникать в углубления, она должна оставаться на поверхности. Маленькая точка не в бумаге, а на ней. Это вцарапывание в плоскость передает внутреннюю силу точки.

Литография

Каменная желтоватая пластина.

Инструмент: перо, мел, кисточка, любой более или менее острый предмет с плоскостным соприкосновением различных размеров, наконец мелкие капли дождя (метод распыления). Величайшее разнообразие, величайшая гибкость.

Краска располагается на пластине легко и непрочно. Ее связь с пластиной очень слаба, она может быть легко устранена с помощью петель — пластина сразу же возвращается в свое прежнее состояние непрочности.

Точка моментально оказывается на пластине — молниеносно, без какого-либо напряжения, без какой-либо потери времени — лишь одно короткое, поверхностное соприкосновение.

Давление пресса мимолетно. Бумага равнодушно касается всей поверхности пластины и отражает лишь оплодотворенные места.

Точка так легко сидит на бумаге, что было бы не удивительно, если бы она вдруг слетела с нее.

Итак, точка располагается следующим образом:

в гравюре — в бумаге,
в ксилографии — в и на бумаге,
в литографии — на бумаге.

Так различаются между собой три вида графики, и так они связаны друг с другом.

Таким образом, точка, которая всегда остается самой собой, получает различный вид и поэтому различное выражение.

Фактура

Эти последние наблюдения касаются специального вопроса — вопроса фактуры^{XI}.

Под "фактурой" мы понимаем внешний вид связи элементов друг с другом и с основной плоскостью. Схематически этот вид зависит от трех факторов:

1. от вида основной плоскости, которая может быть гладкой, шероховатой, ровной, пластичной и т. д.;
2. от вида инструментов, при этом используемые обычно кисти могут быть заменены на любые другие инструменты, и
3. от способа наложения краски — слабого, плотного, игольчатого, пылеобразного и т. д. — в зависимости от консистенции краски — поэтому разнообразие связующих и красочных средств и т. д.

Разнообразие возможностей фактуры можно наблюдать даже на очень ограниченной территории, занимаемой точкой (рис. 12 и 13). Здесь, несмотря на плотно сжатые границы мельчайшего элемента, важным оказывается способ создания точки, так как в зависимости от этого ее звук окрашивается каждый раз по-разному.

Таким образом, надо учитывать:

1. характер точки относительно создающего ее инструмента и вида принимающей ее плоскости (в данном случае — вида пластины),
2. характер точки, исходя из соединения с окончательно принимаемой ее плоскостью (в данном случае — с

плоскостью

бумаги),

3. характер точки в зависимости от качества окончательно принимаемой ее плоскости (в данном случае — бумаги, которая тоже может быть гладкой, зернистой, полосатой, шероховатой и т. д.).

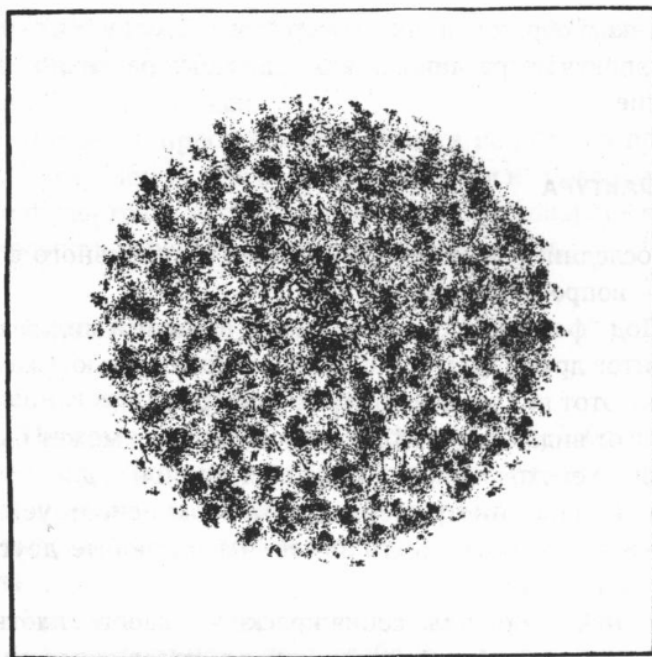


Рис. 12. Центральный комплекс свободных точек

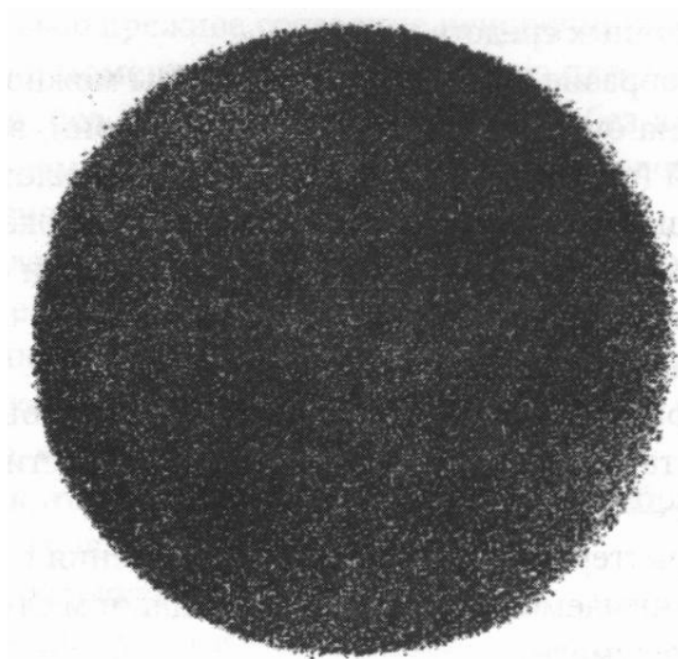


Рис. 13. Одна большая точка, состоящая из множества маленьких (техника распыления)

Если же необходимо скопление точек, то три вышеупомянутых случая еще более усложняются благодаря способам возникновения скапливаемых точек, которые наносятся как прямо от руки, так и более или менее механическим путем (всевозможные способы распыления).

Само собой разумеется, что все эти возможности играют еще большую роль в живописи — разница здесь состоит в своеобразии живописных средств, которые дают бесконечно большие возможности фактуре, чем узкая область графики.

Но и в этой узкой области вопросы фактуры не утрачивают своего значения. Фактура — это средство к цели, и она должна быть как таковая правильно воспринята и использована. Другими словами: фактура не должна действовать как самоцель, она обязана, так же как любой другой элемент (средство), служить композиции (цели). В ином случае появляется внутренняя дисгармония, при которой средство заглушает цель. Внешнее перерастает внутреннее, и это оборачивается манерностью.

Абстрактное искусство

В этом случае видно различие между "предметным" и абстрактным искусством. В "предметном" искусстве звук элемента завуалирован, приглушен, а в абстрактном искусстве он получает полное незавуалированное звучание, что непосредственно можно наблюдать на примере маленькой точки.

В области "предметной" графики существуют гравюры, состоящие исключительно из точек (примером может служить известная "Голова Христа")¹, при этом точки имитируют линию. Здесь очевидно неправомерное применение точки, которую предметность заглушает и ослабляет в ее звучании, она обречена на жалкое полусуществование^{XII}.

В абстрактном искусстве необходим целенаправленный и композиционно точный метод. Доказательства здесь излишни.

Внутренняя сила

Все, что здесь очень обобщенно было сказано про точку, относится к анализу замкнутой в себе, бездействующей точки. Изменения ее размера влекут за собой изменения всего ее относительного существа. В этом случае она вырастает из себя самой, из собственного центра, но это приводит лишь к относительному усилению ее концентрического напряжения.

Внешняя сила

Существует еще одна сила, которая возникает не в точке, а вне ее. Эта сила устремляется на вцарапанную в поверхность точку, вырывает и двигает ее в определенном направлении по плоскости. При этом немедленно уничтожается концентрическое напряжение точки, сама она лишается жизни, но из нее возникает новое существо, которое ведет новую самостоятельную жизнь и подчиняется своим законам. Это — линия.

Примечания

^I. О взаимодействии элементов цвета и формы см. мою статью "Основные элементы формы" в "Staatlichen Bauhaus" 1919-1923, Bauhaus-Verlag, Weimar—München, S. 26 u. Farbtafel V¹.

^{II}. Существует геометрическое определение точки через O = "origo", что значит "начало", или происхождение. В данном случае геометрическая и живописная точки зрения совпадают.

Точку можно обозначить также как символ "первозлемента" ("Das Zeichenbuch" von R. Koch, II. Auflage, Verlag W. Gerstung, Offenbach a. M., 1926).

^{III}. Сравни: Heinrich Jacoby — Jenseits von "musikalisch" und "unmusikalisch", Stuttgart, Verlag F. Enke, 1925. Различие между "материей" и энергией звука (с. 48).

^{IV}. Причина этого деления чисто внешняя. Но если бы потребовалось более точное определение, то было бы логично делить живопись на ручную и печатную, что по праву указывало бы на техническое происхождение произведения. Понятие "графика" перестало бы быть неясным — нередко графикой считается и акварель, что может служить наилучшим доказательством полного беспорядка в привычных понятиях. Написанная от руки акварель является произведением живописи или, при более точном обозначении, ручной живописью. Та же самая акварель, репродуцированная литографически точно, является произведением живописи или, при более точном обозначении, — печатной живописью. В качестве существенного различия можно было бы добавить определение "черно-белая" или "цветная" живопись.

^V. Например, впервые такие попытки были предприняты в Москве в 1920 году во "Всероссийской академии художественных наук"².

^{VI}. При моем окончательном переходе к абстрактному искусству мне, бесспорно, стал понятен элемент времени в живописи, и с тех пор я применяю его на практике.

^{VII}. Это утверждение может быть понятным в полной мере только при пояснениях в главе об основной плоскости.

^{VIII}. С этим вопросом связан "современный" специальный вопрос: может ли быть создано произведение чисто механическим путем? В случаях простейших числовых заданий он должен получить утвердительный ответ.

^{IX}. Тот факт, что точка и на некоторых музыкантов оказывает более или менее осознанное, но все же пленяющее воздействие, которое отчетливо можно увидеть во внутреннем характере точки, становится ясно на примере "навязчивых идей" Брукнера. Под поверхностью этих идей скрывалось понятное для некоторых содержание: "Любование точками в росписях и на дверных таблицах, возможно, было основано на внутреннем принуждении. Но это любование все-таки не являлось заблуждением, заставляющим Брукнера упереться в точки. Если принять во внимание склад характера Брукнера и в особенности то, как он искал знания, тогда оказывается, что в основе его увлечения точкой, этим проэлементом всего пространства, лежит психологический смысл. В принципе он во всем искал последней внутренней точки, в них ему открывалась бесконечная величина и в них был возврат к первому элементу. "Brückner" Dr. Ernst Kurth, B. I, S.110, Anm., Max Hesses-Verlag, Berlin.

^X. В этих переводах весьма ценную помощь мне оказал господин генеральный директор Франц фон Хеслин, которому я хочу выразить свою сердечную благодарность.

^{XI}. Здесь не место излагать этот вопрос подробно.

^{XII}. Разложение плоскости на точки — это, конечно, совсем другой случай, возникающий по техническим причинам, как, например, в цинкографии, где деление раstra на точки неизбежно, но точка не играет здесь самостоятельной роли и намеренно отеснена настолько, насколько это позволяет техника.

Комментарии

¹. Кандинский ссылается на свою статью 1923 г. "Основные элементы формы", с. 94-95.

². Здесь некоторая неточность. Проблема времени в ГАХН обсуждалась не в 1920 г., как пишет Кандинский, а в 1921-м. Первым же докладом в ГАХН на эту тему стал доклад "Время в пространственных искусствах" А. Габричевского, прочитанный им 25 апреля 1922 г., т. е. уже после отъезда Кандинского в декабре 1921 г. в Германию. В дальнейшем эта проблема будет активно обсуждаться на секция ИЗО, организованной при физико-психологическом отделении и в специальной комиссии по этой проблеме философского отделения академии. Одним из результатов этого обсуждения станет подготовка сборника статей "Проблема времени в искусстве".

³. Палукка Грет (Palucca, Gret) (1902-1993), известная немецкая танцовщица и хореограф. Представительница экспрессивно-пластического танца. В 1920-е годы неоднократно выступала в Баухаузе. Ее своеобразной манере двигаться по сцене посвящена отдельная статья Кандинского 1926 г.

⁴. Testimonia penpertatis — букв. "свидетельство о бедности", признание слабости, несостоятельности в чем-либо (лат.).

⁵. Возможно, Кандинский имеет в виду гравюры Клода Меллана (1598-1688).

Линия

Геометрическая линия — невидимое существо. Она — след движущейся точки, ее производная, возникающая из движения в результате уничтожения высшего, замкнутого в себе спокойствия точки. Здесь совершается прыжок из статического состояния в динамическое.

Линия, следовательно, полная противоположность живописного первоэлемента — точки. Ее буквально можно обозначить как вторичный элемент.

Возникновение

Приходящие извне силы, превращающие точку в линию, могут быть очень различны. Разнообразие линий зависит от числа этих сил и от их комбинаций.

В конце концов, все линейные формы можно свести к двум случаям применения этих сил:

1. применение одной силы и
2. применение двух сил:
 - а) одноразовое или многократное попеременное действие обеих сил,
 - б) одновременное действие обеих сил.

Прямая

IA. Если одна действующая извне сила двигает точку в каком-либо из направлений, то образуется первый тип линий. Причем, если принятое направление остается неизменным, то линия своим напряжением устремляется прямо в бесконечность.

Это — прямая, напряжение которой представляет собой самую малую форму бесконечной возможности движения.

Почти всюду ранее употребляемое понятие "движение" я заменяю "напряжением". Привычное понятие неточно и поэтому направляет по неправильному пути, что может привести в дальнейшем к терминологической путанице. "Напряжение" — это внутренняя сила, живущая в элементе, которая обозначает лишь часть создающегося "движения". Вторая часть — "направление", и оно определяется движением. Элементы живописи — это реальные результаты движения, выраженные в виде :

- | | | |
|-----------------|------------|---|
| 1. | напряжения | и |
| 2. направления. | | |

Это разъединение создает основу различия одного элемента от другого. Возьмем точку и линию. Точка несет в себе только напряжение и не может иметь направления, тогда как линия имеет и напряжение, и направление. Если, например, прямую характеризовало бы только напряжение, то невозможно было бы отличить горизонтали от вертикали. То же самое в полной мере применимо и к анализу цвета, так как некоторые цвета различаются только направлением напряжений¹.

Среди прямых линий мы различаем три типичных вида, все прочие прямые будут лишь их разновидностями.

1. Самая простая форма прямой — горизонталь. В человеческом представлении она соответствует линии или плоскости, на которой человек стоит или по которой он движется. Итак, горизонталь — это холодный несущий базис, плоскость которого может быть продолжена в любом из направлений. Холодность и плоскостность являются основным звучанием этой линии. Она может быть обозначена как самая малая форма бесконечной холодной возможности движения (*die knappste Form der unendlichen kalten Bewegungsmöglichkeit*).
2. Этой линии в полной мере внешне и внутренне противостоит идущая к ней под прямым углом вертикаль, в которой плоскостность заменяется высотой, а значит холод — теплом. Таким образом, вертикаль является самой малой формой бесконечной теплой возможности движения (*die knappste Form der unendlichen warmen Bewegungsmöglichkeit*).
3. Третьим типичным видом прямой линии является диагональ, которая, будучи проведена под одинаковым углом к двум предыдущим прямым, обладает свойствами их обеих, что и определяет ее внутреннее звучание: равномерное объединение холода и тепла. Итак, она является самой малой формой бесконечной холодно-теплой возможности движения (*die knappste Form der unendlichen kaltwarmen Bewegungsmöglichkeit*) (рис. 14 и 15).

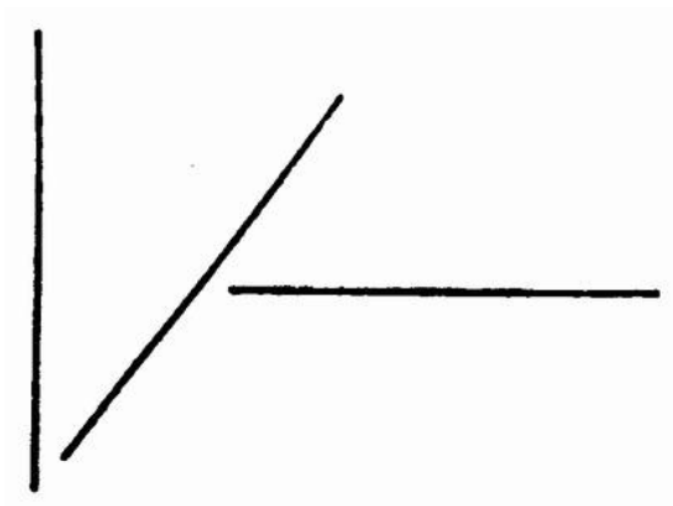


Рис. 14. Основные типы геометрической прямой

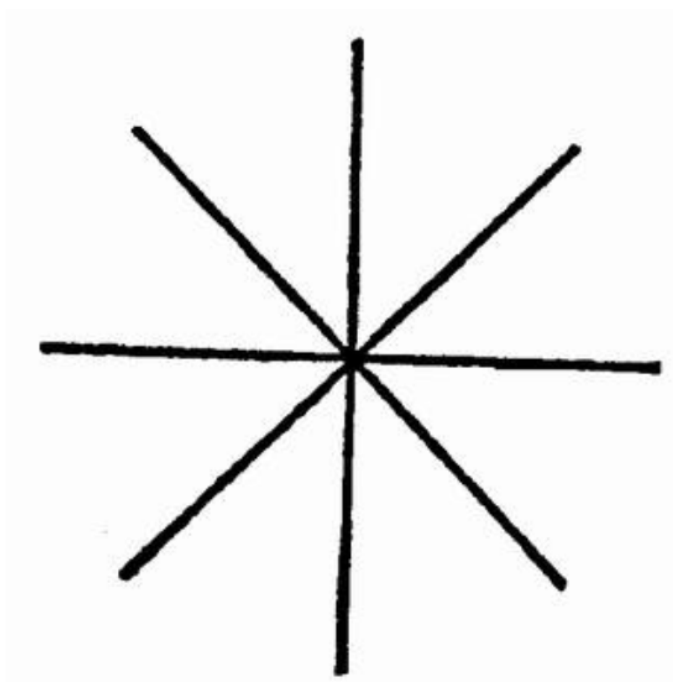


Рис. 15. Схема основных типов прямых линий

Температура

Эти три вида линий — самые чистые формы прямых, отличающихся друг от друга температурой:

Бесконечное движение.

1.	Самые малые формы бесконечных возможностей движения.
2. холодная форма,	
3. тепло-теплая форма.	

Все остальные прямые в большей или меньшей степени являются отклонениями от диагонали, в большей или меньшей степени склонны к холоду или теплу, что и определяет их внутреннее звучание (рис. 16).

Так, при пересечении этих линий в одной точке возникает звезда из прямых линий.

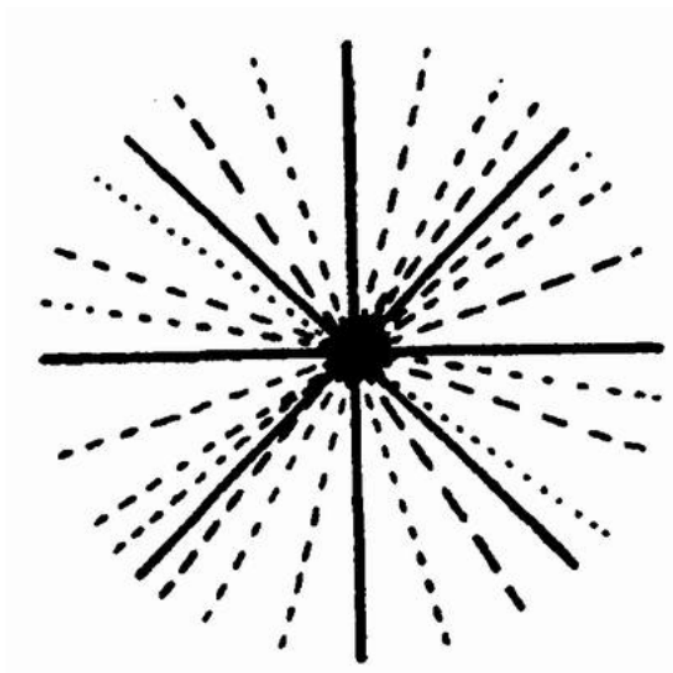


Рис. 16. Схема отклонений в температуре

Образование плоскостей

Эта звезда может становиться все плотнее и плотнее, так что место пересечения создающих ее прямых образует более плотную середину, в которой возникает и кажется растущей точка. Она является осью, вокруг которой линии могут двигаться и, в конце концов, перетекать друг в друга — так рождается новая форма: плоскость с четкой конфигурацией круга (рис. 17 и 18).

Здесь следует лишь мимоходом заметить, что в этом случае мы имеем дело с особым свойством линии — с силой образования ею плоскостей. Внешне эта сила выражается в виде своеобразной лопаты, которая производит плоскость движением своей острой части по земле. Но линия может образовывать и другой вид плоскости, о чем я буду говорить позднее.

Разница между диагоналями и прочими диагональными линиями, которые по праву можно было бы назвать свободными прямыми, проявляется в различии их температур, из-за которого свободные прямые никогда не смогут достичь равновесия между теплом и холодом.

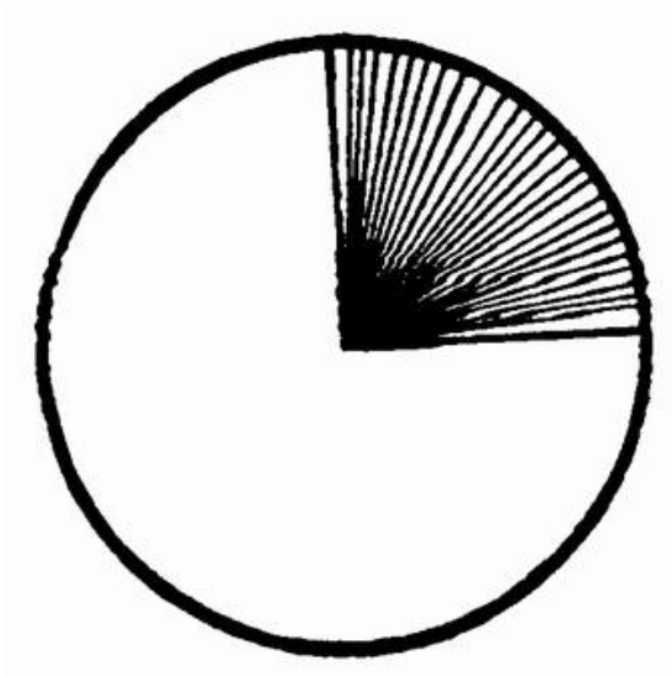


Рис. 17. Уплотнение

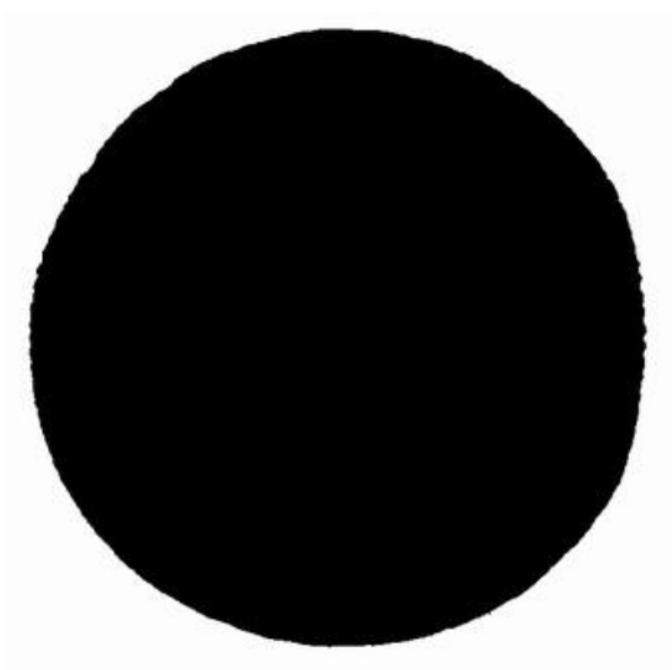


Рис. 18. Круг как результат уплотнения

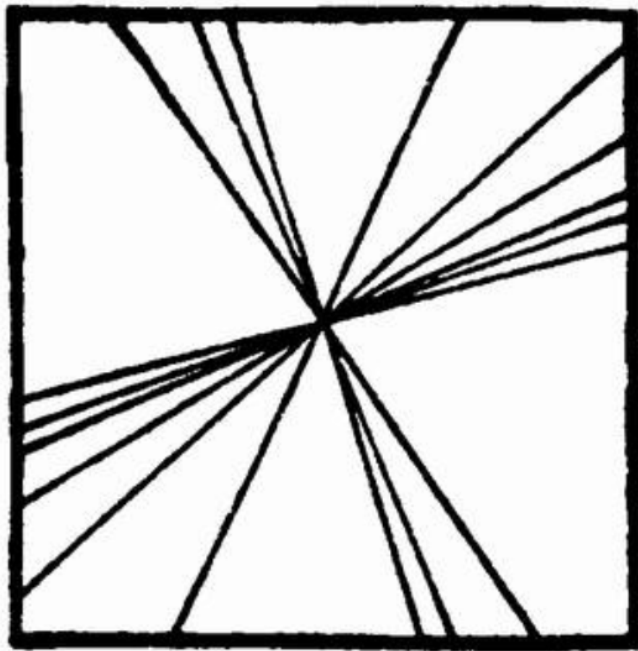


Рис. 19. Центральные свободные прямые

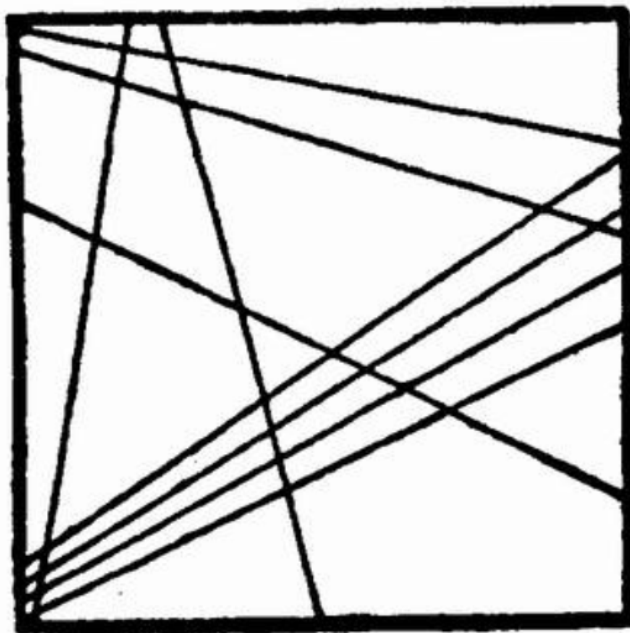


Рис. 20. Ацентральные свободные прямые

При этом свободные прямые могут располагаться на данной плоскости или в общем центре (рис. 19), или вне центра (рис. 20), в связи с чем они делятся на два класса: 4. Свободные прямые (находящиеся вне равновесия):

а)
б) ацентральные.

центральные

и

Цвета: желтый и синий

Ацентральные свободные прямые обладают особой способностью, которая создает возможность возникновения определенных параллелей с "пестрыми цветами" и которая отличает их от черного и белого.

Особенно желтый и синий цвета несут в себе различные напряжения — напряжения выступать вперед и уходить назад. Чисто схематические прямые (горизонталь, вертикаль, диагональ, и в особенности первая и вторая) развивают свои напряжения на плоскости, не проявляя тенденции удалиться от нее.

У свободных, и особенно у ацентральных, прямых мы замечаем ослабленную связь с плоскостью: они в меньшей степени сливаются с нею, а иногда кажется, будто бы они пронзают ее. Так как эти линии утратили элемент покоя, то они оказываются наиболее удаленными от врывающейся в плоскость точки.

На ограниченной плоскости локальная взаимосвязь возможна лишь тогда, когда линия свободно располагается на ней, другими словами, когда линия не касается внешних границ плоскости, о чем более подробно пойдет речь в главе "Основная плоскость".

В любом случае существует определенное родство напряжений ацентральных свободных прямых и "пестрых" цветов. Естественная взаимосвязь "рисуночных" и "живописных" элементов, которую мы сегодня до известных пределов можем уловить, имеет неоценимо большое значение для будущего учения о композиции. Только этим путем могут быть проведены планомерные, точные эксперименты в области конструкций, и коварный туман, в котором мы сегодня обречены блуждать при лабораторной работе, станет, безусловно, более прозрачным и менее удушливым.

Черное и белое

Если схематические прямые — в первую очередь горизонталь и вертикаль — проверить на цветовые свойства, то логично напрашивается сравнение с черным и белым. Так же как эти два цвета (которые коротко называли "нецветами", а сегодня не очень удачно называют "непестрыми" цветами) являются молчащими цветами, так и обе вышеназванные прямые являются молчащими линиями. И здесь, и там звучание доведено до минимума: молчание или едва слышный шепот и покой. Как черное и белое расположены вне цветового круга^{II}, так и горизонталь и вертикаль занимают особое место среди линий, в центральном положении они неповторимы и поэтому одиноки. Если мы черное и белое рассмотрим с точки зрения температуры, то скорее белое, а не черное является теплым, а абсолютно черное внутренне будет непременно холодным. Не случайно горизонтальная цветовая шкала проходит от белого цвета к черному (рис. 21):

Постепенное естественное скольжение сверху вниз (рис. 22).

Помимо этого в черном и белом следует различать элементы высоты и глубины, что делает возможным их сравнение с вертикалью и горизонталью.

"Сегодня" человек полностью занят внешним, внутреннее для него мертво. Это последняя степень падения, последний шаг в тупик — раньше это называли "пропастью", сегодня же мы ограничиваемся умеренным выражением "тупик". "Современный" человек ищет внутреннего покоя, потому что он оглушен извне и верит, что найдет этот покой во внутреннем молчании, отсюда в нашем случае возникает исключительная предрасположенность к вертикально-горизонтальному. Дальнейшим логичным следствием этого была бы и исключительная тенденция к черно-белому, к которой живопись тяготела уже не раз. Но исключительное соединение горизонтально-вертикального с черно-белым еще предстоит. В то время, когда все погружено во внутреннее молчание, лишь внешние шумы сотрясают мир^{III}.



Рис. 21

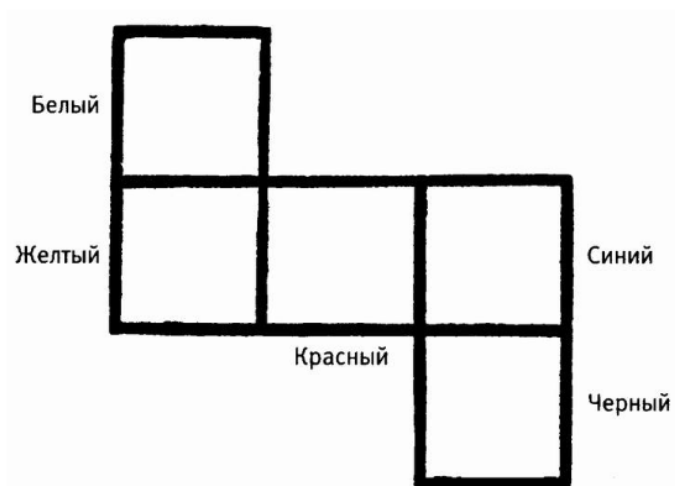


Рис. 22. Графическое изображение снижения

Это сходство, которое нельзя понимать как полное совпадение, но лишь как внутреннюю параллель, может быть выражено в следующей таблице:

Рисуночная форма.	Живописная форма.
Прямые линии:	Первичные цвета:
1. горизонталь.	Черный,
2. вертикаль.	Белый,
3. диагональ.	красный (или серый, или зеленый) ^{IV} ,
4. свободные прямые.	желтый и синий.

Красный цвет

То, что диагональ красного цвета, здесь следует рассматривать как утверждение, более подробные доказательства этого могли бы далеко увести нас от темы этой книги. Необходимо лишь кратко сказать о следующем: красный цвет^V отличается от желтого и синего своим свойством прочно лежать на плоскости, а от черного и белого интенсивным внутренним кипением и напряженностью. Диагональ указывает в качестве различия свободных прямых на прочное соединение их с плоскостью, а в качестве различия горизонталей от вертикалей — на их огромное внутреннее напряжение.

Первоначальное звучание

Точка, покоящаяся в центре квадратной плоскости, была определена ранее как однозвучие точки с плоскостью, а само изображение в целом было обозначено как прообраз живописной выразительности. Дальнейшее усложнение этого случая привело бы к образованию горизонтали и вертикали, проходящих через центр квадратной плоскости. Обе эти прямые, как уже было сказано, являются самостоятельными, одиноко живущими существами, потому что они не знают повторений. Они развивают сильное звучание, которое невозможно заглушить в полной мере, и представляют собой тем самым первоначальное звучание прямой линии.

Итак, эта конструкция — прообраз линейной выразительности или линейной композиции (рис. 23).

Она состоит из квадрата, поделенного еще на четыре квадрата, что создает простейшую форму деления схематической плоскости.

Сумма напряжений состоит из 6 элементов холодного спокойствия и 6 элементов теплового спокойствия = 12. Следующий шаг от схематического изображения точки к схематическому изображению линии осуществляется в результате удивительно большого увеличения употребляемых средств выражения: от однозвучия сделан гигантский прыжок к двенадцатизвучию. Это двенадцатизвучие состоит, в свою очередь, из 4-х звуков плоскости + 2-х звуков линии = 6. Таким образом, удваивается число звуков.

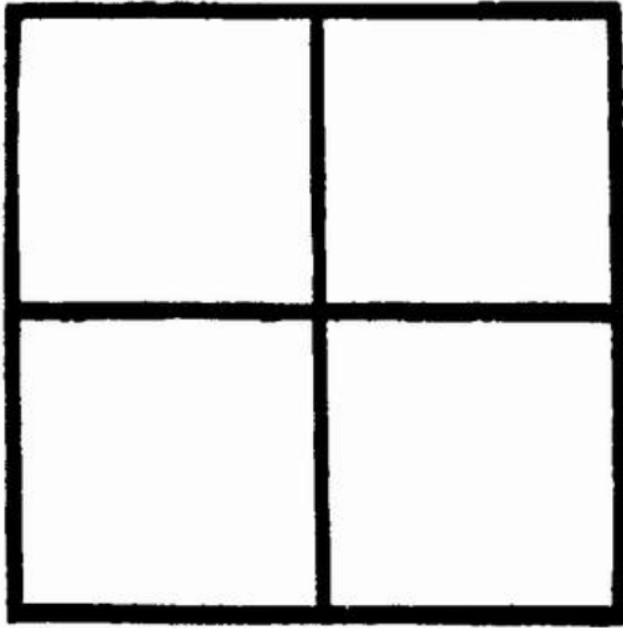


Рис. 23

Этот пример, который собственно относится к учению о композиции, был приведен с намерением разъяснить взаимодействие простых элементов при их элементарном сопоставлении. Здесь "элементарное" в качестве растяжимого понятия обнаруживает всю "относительность" своей сущности, показывая, как непросто разграничивать сложное и применять исключительно элементарное. Но все же эти эксперименты и наблюдения дают единственное средство, на основании которого возможно добраться до сущности живописи, служащей композиционным целям. Этот метод использует "позитивная" наука. При этом, несмотря на преувеличенную односторонность, она навела прежде всего внешний порядок, а сегодня даже приближается с помощью тщательного анализа к первичным элементам. В таком виде она в итоге предоставила в распоряжение философии богатый упорядоченный материал, что рано или поздно непременно приведет к синтетическим результатам. Наука об искусстве должна пойти по тому же пути, при этом с самого начала необходимо соединить внешнее с внутренним.

Лирическое и драматическое

При постепенном переходе от горизонтального к свободному ацентральному холодная лирика также постепенно превращается в более теплую, до тех пор, пока она, наконец, не приобретет определенный драматический оттенок. Но, несмотря на это, лирическое все же оказывается преобладающим, так как вся область прямых является лирической, что объясняется воздействием отдельной внешней силы. Драматическое несет в себе, кроме звука передвижения (упоминавшегося в случае с ацентральной линией), еще и звук столкновения, для чего необходимы как минимум две силы.

Воздействие этих двух сил в области образования линий происходит в двух видах:

1. обе силы сменяют друг друга	чередующееся действие,
2. обе силы взаимодействуют	одновременное действие.

Ясно, что второй процесс более темпераментный и, таким образом, более "горячий", и особенно потому, что его можно считать результатом многих чередующихся сил.

Соответственно, степень драматизации усиливается до тех пор, пока, в конце концов, не возникнут чисто драматические линии.

Таким образом, царство линий заключает в себе полное выражение звуков: от холодно лирических в начале до горячо драматических в конце.

Линейный перевод

Само собой разумеется, что каждое явление внешнего и внутреннего мира может быть выражено линиями в виде перевода^{VI}.

Результаты, соответствующие двум видам перевода:

		Силы:	Результаты:
ка	Точ	1. две чередующиеся,	ломаные линии,
		2. две одновременные,	

Ломаные линии

IV. Ломаные линии.

Так как ломаные линии состоят из прямых, то они относятся к графе 1 и будут помещены во второй раздел этой графы — В.

Ломаные линии возникают под воздействием двух сил следующим образом (рис. 24) :

Углы

IV 1. Ломаные линии простейших форм состоят из двух частей и являются результатом действия двух сил, которые прекращают это действие после одного-единственного толчка. Этот простой процесс ведет к важному отличию прямых линий от ломаных: ломаные в гораздо большей степени соприкасаются с плоскостью, они сами уже несут в себе нечто плоскостное. Плоскость находится в состоянии возникновения, ломаные линии же становятся мостом к этому. Различие между бесчисленными ломаными зависит исключительно от величины углов. На этом основании они могут быть схематически представлены в трех видах:

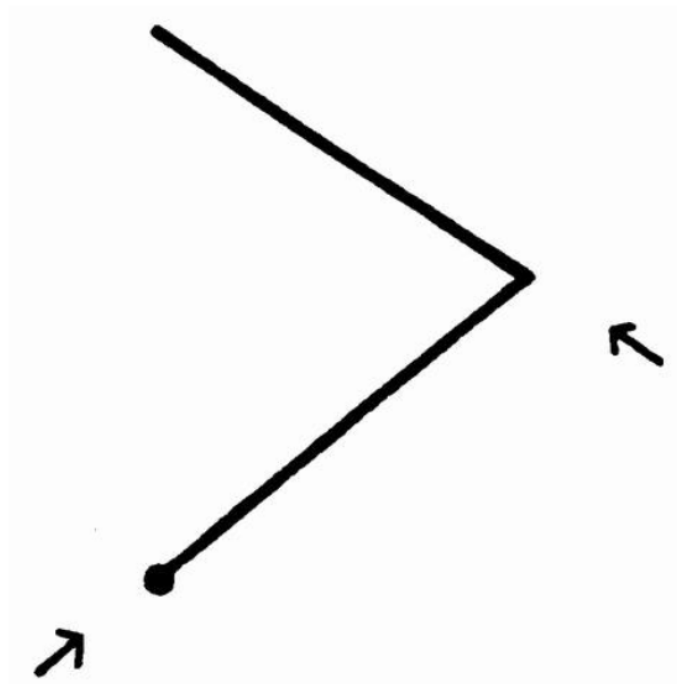


Рис. 24

а)	с	острым	углом	—	45°
б)	с	прямым	углом	—	90°
в) с тупым углом — 135°.					

Остальные являются нетипичными острыми или тупыми углами, в разной степени отклоненными от этих типичных углов. Так, к трем первым ломаным линиям можно присоединить четвертую — несхематическую ломаную линию:

г) со свободным углом.

Исходя из этого эту ломаную линию надо назвать свободной ломаной линией.

Прямой угол одинок в своей величине и меняет лишь свое направление. Может быть только 4 прямых соприкасающихся угла — они либо соприкасаются вершинами, образуя крест, либо через соприкосновение расходящихся сторон создают прямоугольные плоскости — как правило, квадраты.

Горизонтально-вертикальный крест состоит из холода и тепла — это не что иное как центральное местоположение горизонтальных и вертикальных линий. Отсюда в

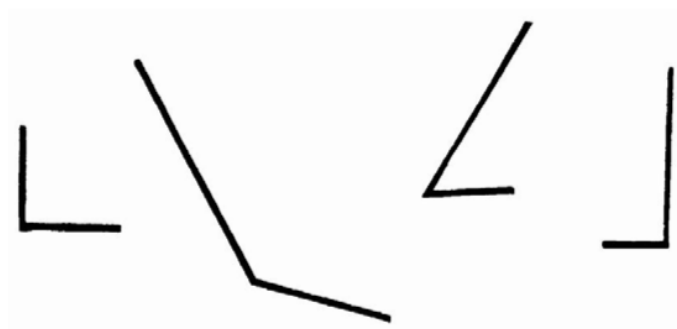


Рис. 25. Некоторые угловые линии

зависимости от направления происходит холодно-теплая или тепло-холодная температура прямых углов, о чем подробнее будет говориться в главе "Основная плоскость".

Длина

Еще одно различие между простыми ломаными линиями зависит от степени длины отдельных ломаных частей — обстоятельство, меняющее основной звук этих форм.

Абсолютный звук

Абсолютный звук данных форм зависит от трех условий и меняется следующим образом:

1. звук прямых с учетом уже упоминавшихся изменений (рис. 25) <ик> 2. звук тяготения к более или менее острому напряжению (рис. 26)

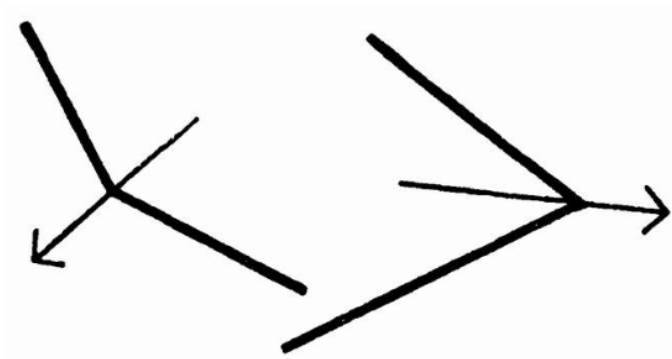


Рис. 26

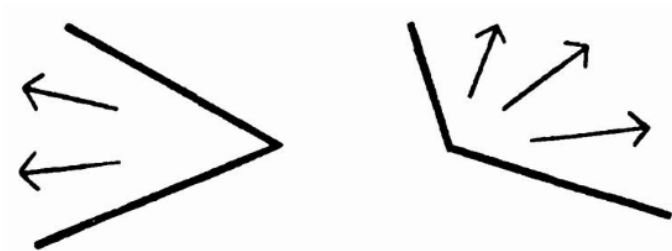


Рис. 27

3. звук тяготения к большему или меньшему завоеванию плоскости (рис. 27).

Трезвучие

Эти три звука могут образовать чистое трезвучие. Они также могут быть использованы как поодиночке, так и в паре, что зависит от общей конструкции: невозможно полностью разъединить все три звука, но при этом каждый из них до такой степени может заглушать остальные, что их будет едва слышно.

Самый объективный из трех типичных углов — прямой, он является самым холодным и делит квадратную плоскость на 4 части без остатка.

Самый напряженный и самый теплый — острый угол. Он разделяет плоскость на 8 частей без остатка.

Расширение прямого угла ведет к ослаблению направленного вперед напряжения, в связи с чем стремление к завоеванию плоскости соответственно усиливается. Этой жадности препятствует то, что тупой угол не в состоянии разделить всю плоскость без остатка: он вписывается в нее только два раза и оставляет часть в 90° незахваченной.

Три звука

Тем самым три различных звука соответствуют трем этим формам:

1. холодность и господство,
2. острота и наивысшая активность, и
3. беспомощность, слабость и пассивность.

Три этих звука и, следовательно, угла дают замечательную графическую метафору художественного творчества:

1. острота и наивысшая активность внутреннего замысла (видение),
2. сдержанность и владение мастерством исполнения (осуществление),
3. чувство неудовлетворенности и ощущение собственного бессилия после окончания работы (названное среди художников "похмельем").

Ломаная линия и цвет

Выше уже говорилось о 4 прямых углах, образующих квадрат. Взаимосвязи с живописными элементами здесь могут быть разобраны лишь кратко, но тем не менее можно провести параллель между ломаными линиями и цветами. Холодная теплота квадрата и его очевидная плоскостная природа указывают на красный цвет, который представляет переходную ступень между желтым и синим и несет в себе холодно-теплые свойства^{VII}. Не случайно так часто в последнее время встречается красный квадрат. Итак, параллель между красным цветом и прямым углом небезосновательна.

В ломаных линиях вида d нужно обратить внимание на специальный угол, расположенный между прямым и острым, — угол в 60° (прямой угол -30 и острый $+15$). Если два таких угла соединить друг с другом открытыми сторонами, то получится равносторонний треугольник с тремя острыми активными углами, которые указывают на желтый цвет^{VIII}. Так, острый угол внутренне окрашен в желтый цвет.

Тупой угол проигрывает в степени агрессивности, остроты и теплоты, что несколько роднит его с безугольной линией, которая, как показано ниже, образует третью первичную схематическую плоскостную форму — круг. Пассивность же тупого угла, почти отсутствующее напряжение вперед придает ему легкую синюю окраску.

На этом основании могут быть пояснены дальнейшие взаимосвязи: чем острее угол, тем больше он приближается к острому теплу, и наоборот, тепло убывает по мере приближения его к прямому красному углу, он все более отклоняется к холоду до тех пор, пока не образует тупой угол (150°), типично синий угол, который является предчувствием кривой. Конечная цель этого процесса — образование круга.

Этот процесс может быть выражен графически:

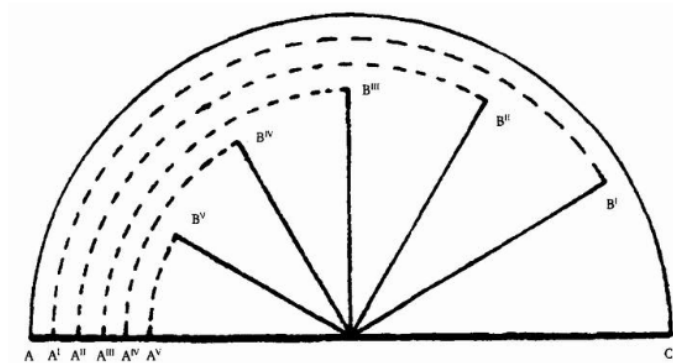


Рис. 28. Система типичных углов цветов

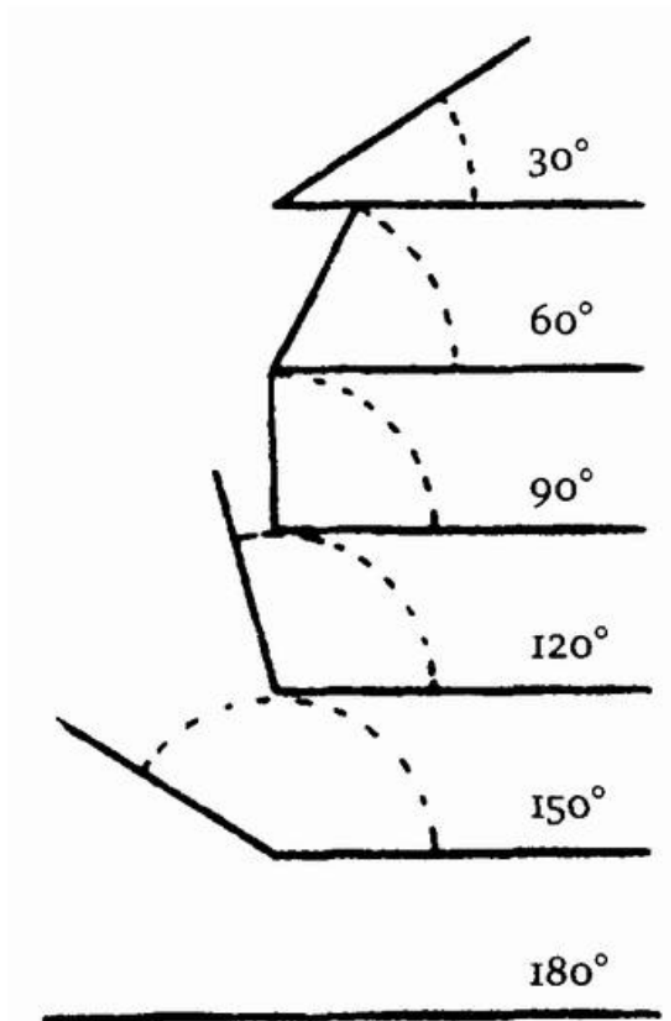


Рис. 29. Величина углов

Получается:

A^V	B	B^Vжелтый,	Острый угол.
A^{IV}	B	B^{IV}оранжевый.	
A^{III}	B	B^{III}красный.	Прямой угол.
A^{II}	B	B^{II}фиолетовый	
A^I	B	B^Iсиний	Тупой угол.

Следующий скачок в 30° осуществляет переход ломаных линий в прямые:

A	B	C.....черный.	Горизонталь.
---	---	---------------	--------------

Так как типичные углы в своем дальнейшем развитии могут принять вид плоскости, то последующие отношения между линией, плоскостью и цветом становятся совершенно очевидными. Схематическое пояснение линейно-плоскостно-цветовых взаимосвязей может быть изображено таким образом:

Плоскость и цвет



Рис. 30

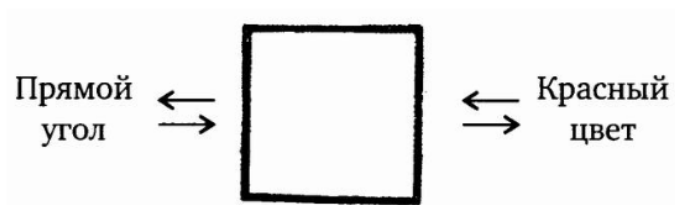


Рис. 31

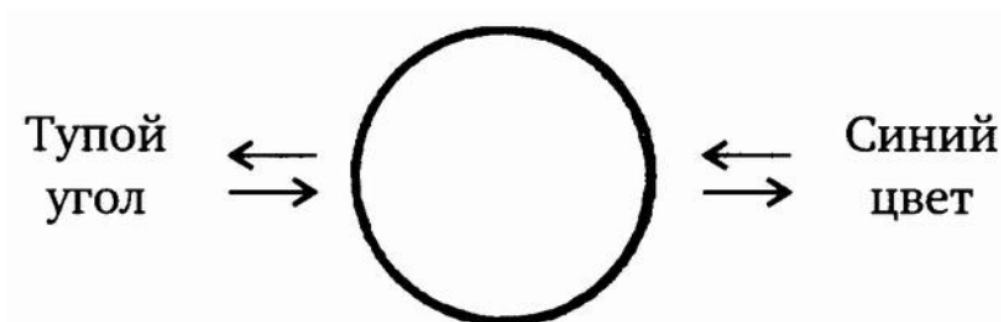


Рис. 32

Если эти и представленные выше параллели верны, то в результате этого сравнения можно сделать вывод: звуки и свойства составляющих формируют в отдельных случаях такую сумму свойств, которая ими не перекрывается. Похожие факты известны и в других науках, например в химии: разложенная на составляющие сумма не всегда получается при обратном составлении^{IX}. Возможно, в подобных случаях мы имеем дело с неизвестным законом, неясное лицо которого вызывает замешательство.

А именно:

Линия и цвет

Линия	Цвет	По отношению к температуре и свету
Горизонталь	черный =	синий
Вертикаль	белая =	желтая
Диагональ	серая, зеленая =	красная

плоскость и составляющие

Плоскость	Составляющие	Сумма дает третий основной цвет
Треугольник	горизонталь	диагональ
	черная=синяя	красная
		желтый
Квадрат	горизонталь	вертикаль
	черная=синяя	белая=желтая
		красный

	Напряжения (как составляющие)	
Круг ^X	активный=желтый пассивный = красный	синий

Так, сумма создала бы недостающий член составляющих, необходимый для равенства. Таким способом из суммы получались бы ее составляющие — линии из плоскости, и наоборот. Художественная практика придерживается этого так называемого правила, благодаря которому черно-белая живопись, состоящая из линий и точек, при введении плоскости (или плоскостей) получает бросающееся в глаза равновесие: легкий вес требует в противовес более тяжелого. Возможно, даже в еще большей степени эту необходимость можно наблюдать в полихромной живописи, что известно каждому художнику.

Метод

При подобном рода рассмотрении моя цель выходит за пределы создания более или менее точных правил. Для меня столь же важно вызвать дискуссию о теоретических методах. Методы анализа искусства до сих пор остаются довольно произвольными и нередко носят субъективный характер. Будущее потребует более точного и объективного пути, благодаря которому будет возможна коллективная работа в области науки об искусстве. Склонности и способности остаются здесь, как и везде, различными: каждый может выполнить лишь ту работу, которая ему по силам, поэтому особое значение будет придаваться более важным направлениям этой работы.

Международные институты искусств

Тут и там возникала идея планомерно работающих институтов искусств, идея, которая, возможно, скоро будет воплощена в разных странах. Без преувеличения можно утверждать, что наука об искусстве, поставленная на широкую основу, должна иметь интернациональный характер: это интересно, но, разумеется, недостаточно — создать лишь европейскую теорию искусства. В этом отношении важны не столько географические или другие внешние условия (во всяком случае не только они одни), сколько различия во внутреннем содержании нации и, в первую очередь, в области искусства. Убедительный пример тому — черный траур у нас и белый траур у китайцев^{XI}.

Большой противоположности в ощущении цвета быть не может — мы употребляем "черное и белое" так же часто, как обозначение "земля и небо". На этом основании мы все же можем определить глубинное и не сразу узнаваемое родство обоих цветов — оба являются молчанием, причем на нашем примере особенно остро выступает различие внутреннего содержания между китайцами и европейцами. Мы, христиане, после тысячелетий христианства воспринимаем смерть как окончательное молчание или, по моему определению, как "бесконечную дыру", а китайцы, язычники, истолковывают молчание как преддверие нового языка или, по моему определению, как "рождение"^{XII}.

"Национальное" — это вопрос, который сегодня или недооценивается, или рассматривается лишь с внешней, поверхностно-научной точки зрения, поэтому его негативные стороны сильно выступают на передний план и полностью закрывают все другие. А эта другая сторона как раз и является внутренней главной. С этой последней точки зрения, сумма наций образовала бы не диссонанс, а созвучие. Возможно, в этом, к сожалению, кажущемся безнадежном случае искусство — на этот раз научным путем — неосознанно или произвольно действовало бы гармонизирующе. Введением к этому и могло стать осуществление идеи организации международных институтов искусств.

Сложная ломаная линия

IV 2. Простейшие формы ломаной линии могут быть осложнены вследствие того, что к двум первоначальным образующим их линиям присоединятся несколько других. В этом случае точка получает не два, а несколько ударов, которые ради простоты производятся не многими, а лишь двумя чередующимися силами. Схематически тип этих многоугольных линий создается многими отрезками одинаковой длины, расположенными друг к другу под прямым углом. Исходя из этого, в двух направлениях модифицируется и бесчисленный ряд многоугольных линий:

1. благодаря комбинациям острого, прямого, тупого и свободного углов, и
2. благодаря звеньям различной длины.

Таким образом, многоугольные линии могут состоять из множества различных частей — от простейших до все более сложных.

Сумма тупых углов, которые имеют равные звенья, Сумма тупых углов, имеющих неравные звенья, Сумма тупых углов, сливающихся с острыми углами и имеющих равные или неравные звенья,

Сумма тупых углов, сливающихся с прямыми и острыми и т. д. (рис. 33).

Кривая линия

Эти линии называют также зигзагообразными, а при равных долях они образуют движущуюся прямую. Так, при острой форме они указывают высоту и, таким образом, вертикаль, а при тупоугольной форме имеют склонность к горизонтали, но при подобном образовании всегда сохраняют бесконечную возможность движения прямой.

Если, особенно при образовании тупого угла, сила последовательно прибывает, а угол увеличивается, то такая форма получает стремление к плоскости, и, в первую очередь, к кругу. Родство тупоугольных линий, кривых и круга не только является при этом внешним, но обусловлено и внутренней природой: пассивность тупого угла, его покорное отношение к окружению приводят его к величайшим углублениям, находящим завершение в наивысшем самоуглублении круга.

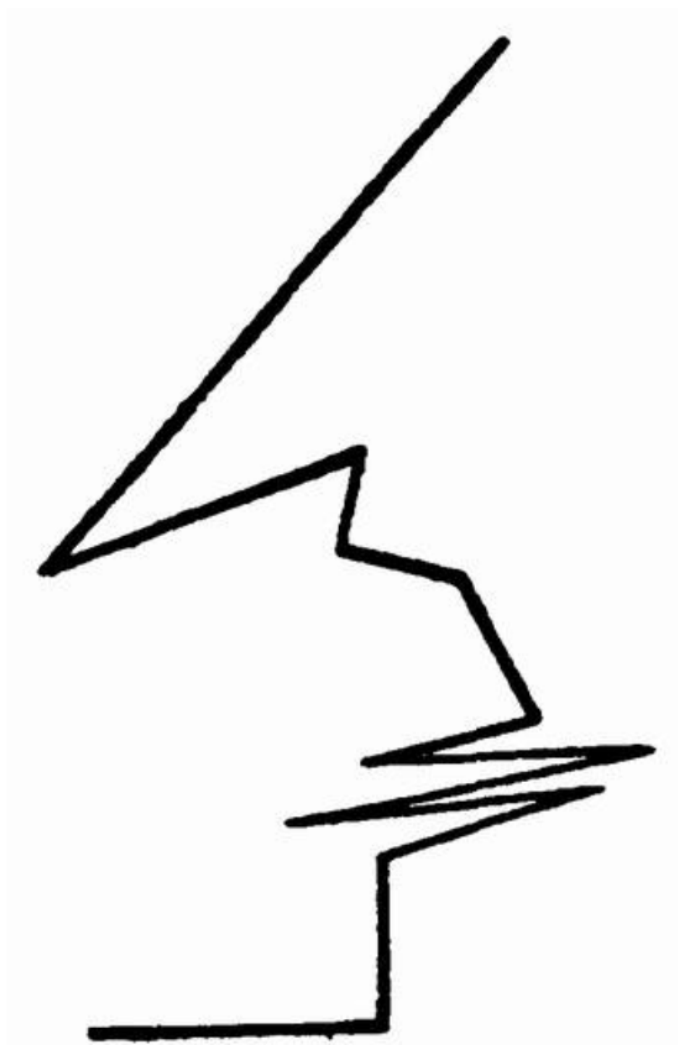


Рис. 33. Свободная многоугольная линия

II. Если две силы одновременно оказывают свое воздействие на точку, и притом так, что сила одной и той же массы непрерывно и постоянно превосходит в давлении другую, то тогда возникает кривая линия в своем основном виде

1. простейшей кривой.

Она собственно является прямой, которая благодаря постоянному давлению со стороны сбилась со своего пути — чем больше было это давление, тем дальше шло отклонение от прямой и тем сильнее стал процесс напряжения вовне и, в конце концов, стремление к samozавершению.

Внутренне она отличается от прямой количеством и видом напряжений: прямая имеет два явных примитивных напряжения, которые в кривой не играют существенной роли — главное напряжение кривой заключено в дугу (третье напряжение, противопоставленное двум другим и их заглушающее).

В то время как прокалывание углом отсутствует, здесь скапливается сила, которая, хотя и является менее агрессивной, проявляет большую выдержку. В форме угла заключено что-то легкомысленно юное, в форме дуги — нечто зрелое и по праву энергично самоуверенное.

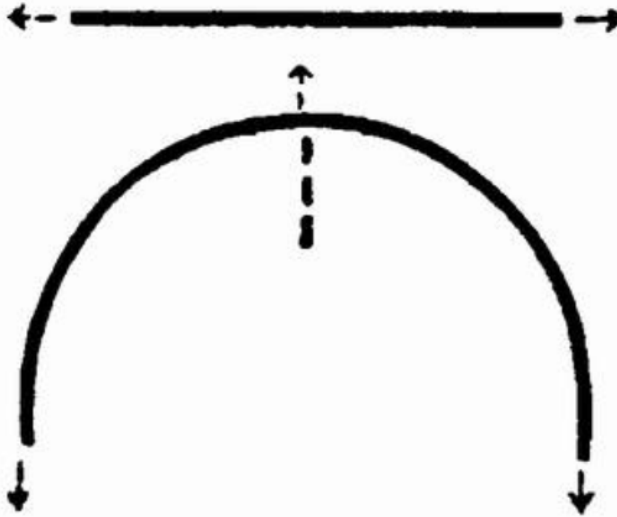


Рис. 34. Напряжения прямых и кривых линий

При этой зрелости и гибкой полноте звучания кривых линий мы видим — и к этому побуждают не ломаные, а кривые линии — что именно в них нужно искать противоположность прямым линиям: само возникновение кривых и вытекающий из этого возникновения характер, т. е. полное отсутствие прямых, приводят к выводу:

Противоположность линий

прямая и кривая линии образуют изначально-противоположную линейную пару (рис. 35).

Ломаная линия должна быть рассмотрена как переход: рождение — молодость — зрелость.

Плоскость

В то время как прямая линия является отрицанием плоскости, кривая несет в себе ядро плоскости. Если обе силы при неизменяющихся условиях катят точку все дальше, то возникающая кривая рано или поздно снова достигнет своей исходной точки. Начало и конец сливаются друг с другом и в тот же самый момент бесследно исчезают. Таким образом, возникает самая нестабильная и одновременно самая стабильная плоскость — круг (рис. 36)^{XIII}.

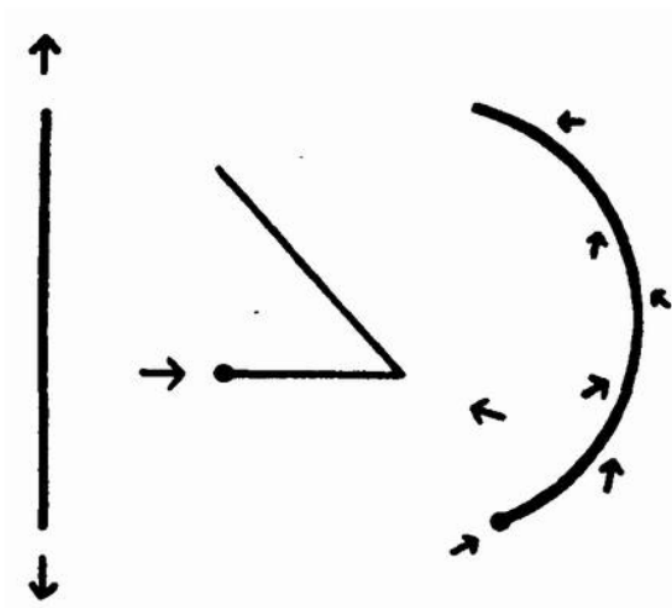


Рис. 35

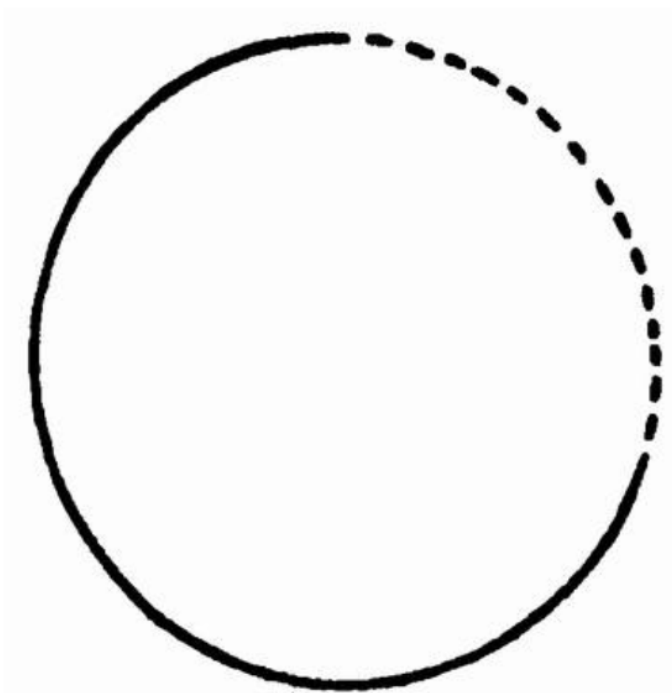


Рис. 36. Возникновение круга

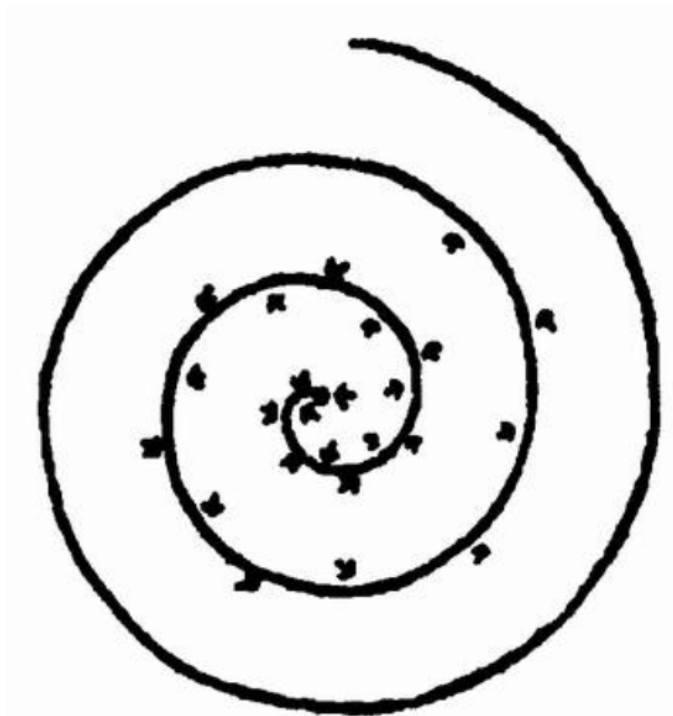


Рис. 37. Возникновение спирали

Противоположность по отношению к плоскости

Прямая линия наряду с другими своими свойствами в конце концов несет в себе и глубоко спрятанное желание произвести на свет плоскость: превратиться в компактное, более замкнутое в себе существо. Прямая линия в состоянии сделать это, ей, в отличие от кривой линии, создающей плоскость с помощью двух сил, для образования плоскости потребуется три толчка. Отличие от предыдущего случая заключается в том, что на этой новой плоскости начало и конец не смогут исчезнуть бесследно, но окажутся зафиксированными в трех местах. С одной стороны, полное отсутствие прямых и угловых линий, а с другой — три прямых линии и три угла. Это — отличительные черты двух первичных противоположных друг другу плоскостей. Так эти две плоскости противостоят друг другу как изначально противоположная плоскостная пара (рис. 38).

Три пары элементов

Здесь мы логическим путем приходим к утверждению взаимосвязи трех практически сливающихся, а теоретически разделяемых элементов живописи: линии — плоскости — цвета.

Прямая,	треугольник,	желтый,
Ломаная.	круг.	синий.
1 Пара	2 Пара	3 Пара

Три изначально противоположные пары элементов.

Другие искусства

Эта абстрактная закономерность, принадлежащая одному искусству и постоянно находящаяся в нем более или менее осознанное применение, которое приходится сравнивать с закономерностями в природе, в обоих случаях — как в искусстве, так и в природе — дает внутреннему миру человека совершенно особое удовлетворение. Эта абстрактная закономерность в сущности свойственна и другим искусствам. В скульптуре и архитектуре^{XIV} элементы пространства, в музыке элементы звука, в танце движение, в поэзии слово^{XV}, требуют и похожего высвобождения, и похожего сопоставления своих внешних и внутренних свойств, которые я называю звуками.



Рис. 38. Изначально противоположная плоскостная пара

Составленные здесь таблицы должны быть в предложенном мною смысле подвергнуты более точной проверке, возможно, что эти отдельные таблицы приведут в конечном итоге к созданию единой синтетической таблицы.

Продиктованное чувством утверждение, которое в интуитивных переживаниях первоначально достаточно крепко пускает корни, делает первые шаги на этом заманчивом пути. Краха, к которому могла бы легко привести эмоция сама по себе, можно избежать только с помощью точной аналитической работы. Правильный метод^{XVI} удержит нас от ложного пути.

Словарь

Успехи, вызванные систематической работой, вдохнут жизнь в словарь элементов, который в дальнейшем мог бы привести к созданию "грамматики" и в конце концов вывести нас к учению о композиции, которое перешагивает границы отдельных искусств и занимается "искусством" в целом^{XVII}.

Словарь живого языка — это не окаменелость, так как он непрерывно меняется: слова исчезают, умирают, возникают, заново рождаются на свет, переносятся через границы из "чужбины" домой. Однако грамматика в искусстве даже сегодня почему-то кажется слишком опасной.

Плоскости

Чем больше переменные силы участвуют в создании точки, чем различнее направления и длина отдельных звеньев ломаных линий, тем более сложными окажутся образуемые плоскости. Вариации бесконечны (рис. 39).

Рисунок 39 приводится здесь для пояснения разницы между ломаными и кривыми линиями. Неисчерпаемые вариации плоскостей, которые обязаны своим возникновением кривым линиям, никогда не потеряют даже очень отдаленного родства с кругом, чье напряжение они в себе несут (рис. 40).

Некоторые возможные вариации кривых линий будут еще упомянуты.

Волнообразная линия

II 2. Сложная кривая или волнообразная линия может состоять:

1. из геометрических частей круга, или
2. из свободных частей, или
3. из различных комбинаций тех и других.

Эти три вида обеспечивают все формы кривых линий. Некоторые примеры должны подтвердить эти правила.

Геометрическая волнообразная кривая линия: Равный по величине радиус — равномерное чередование позитивного и негативного давления. Горизонтальное движение с усилением и ослаблением напряжений (рис. 41).

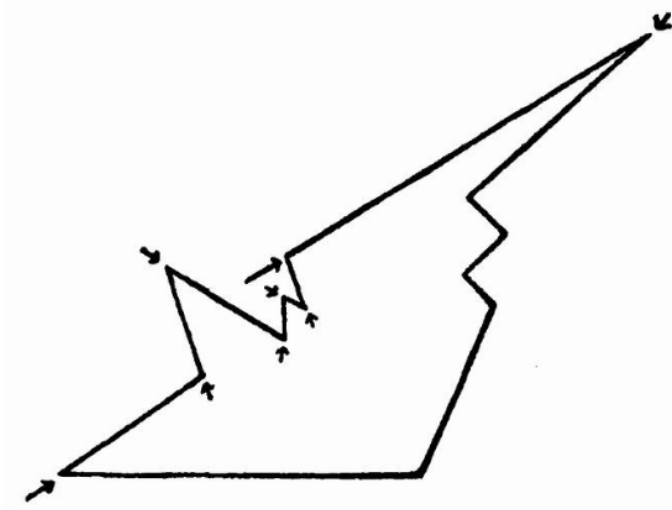


Рис. 39

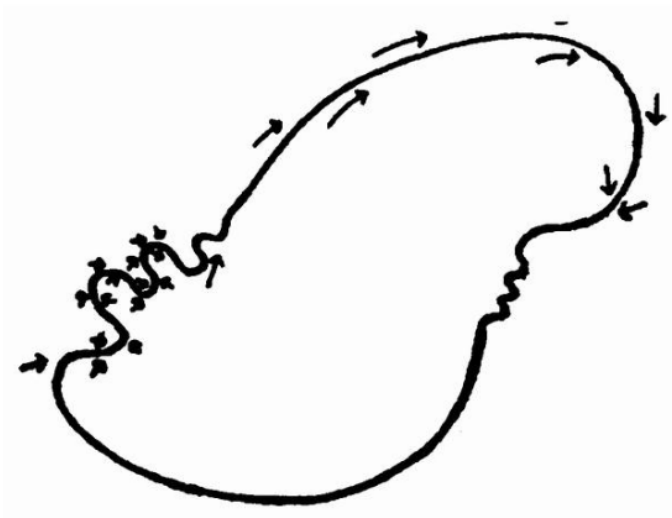


Рис. 40



Рис. 41

Свободно-волнообразная кривая линия: Сдвиг верхней части с тем же самым горизонтальным расширением:

1. геометричность утрачивается,
2. неравномерное чередование позитивного и негативного давления, причем первое получает большее преимущество над вторым (рис. 42).

Свободно-волнообразная кривая линия: Сдвиг увеличивается. Особенно темпераментная борьба между двумя силами. Значительное повышение позитивного давления (рис. 43).

Свободно-волнообразная кривая линия: Вариации последней:

1. кульминационный пункт сдвинут влево — уклонение от энергичного натиска негативного давления,

2. акцентирование высоты благодаря утолщению линии — энергии (рис. 44).

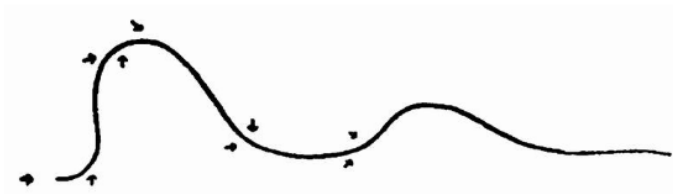


Рис. 42



Рис. 43

Свободно-волнообразная кривая линия: После первого подъема влево — немедленное решительное широкое напряжение сверху справа. Кругообразное ослабление напряжения слева. Четыре волны энергично подчиняют направление слева вниз и справа вверх^{XVIII} (рис. 45).

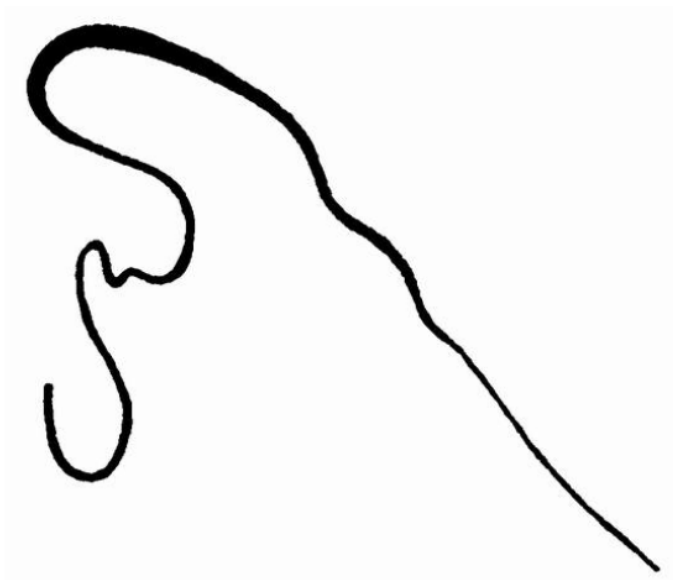


Рис. 44

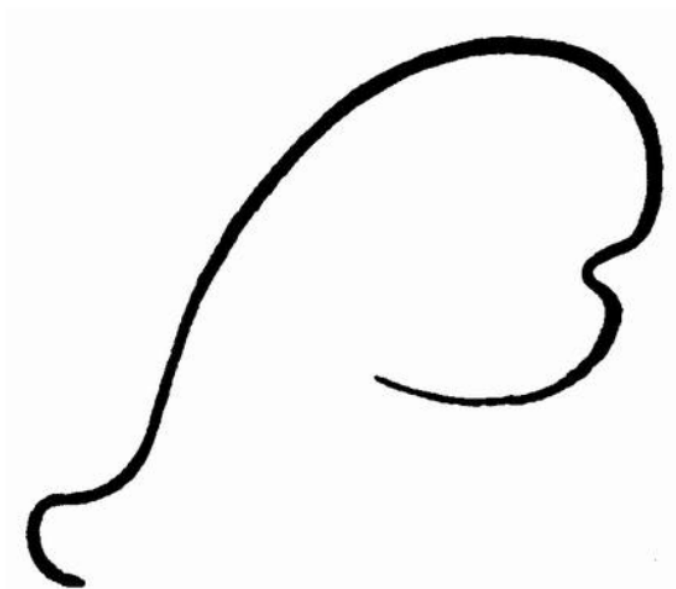


Рис. 45



Рис. 46

Геометрическая волнообразная кривая линия:

Верхней геометрической волнообразной линии (рис. 41) противостоит правильный подъем с умеренным отклонением справа налево. Внезапное ослабление волн приводит к повышению напряжения в вертикалях. Радиус снизу вверх — 4, 4, 4, 2, 1 (рис. 46).

В приведенных примерах двойственность обстоятельств приводит к следующим результатам:

Последствия

1. к комбинации активных и пассивных давлений,
2. к участию звука направлений.

К этим двум факторам звучания может присоединиться

3. сама энергия линии.

Энергия

Эта энергия линий является постепенным или спонтанным возрастанием или убыванием силы. Простой пример делает подробные объяснения излишними:

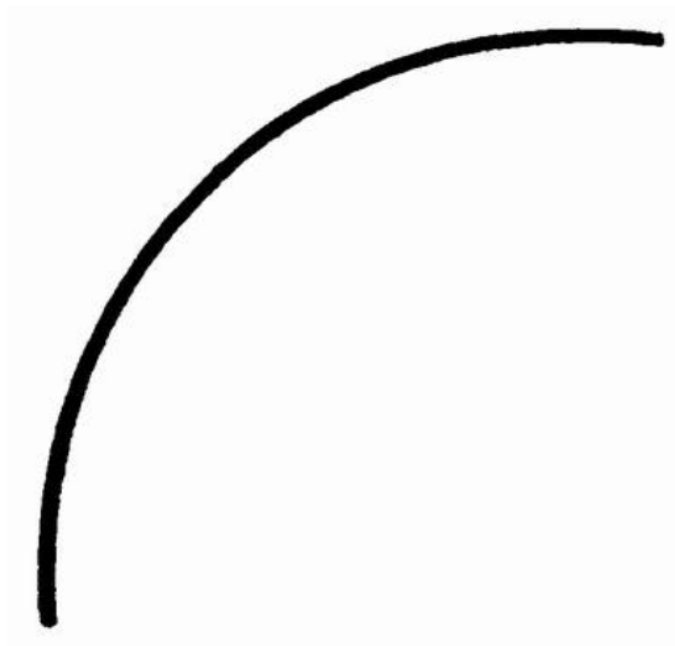


Рис. 47. Геометрическая кривая линия в состоянии подъема

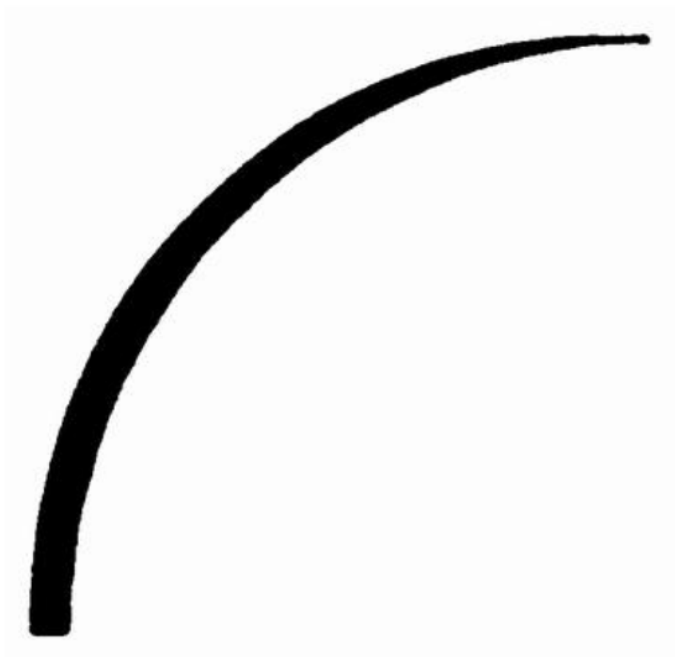


Рис. 48. Та же самая линия с постепенным уменьшением энергии, благодаря чему усиливается напряжение подъема



Рис. 49. Спонтанная энергия свободной кривой линии

Линия и плоскость

Утолщение линии, особенно короткой прямой, происходит в связи с постепенным увеличением размера точки, но даже здесь вопрос "когда линия как таковая умирает и в какой момент рождается плоскость?" остается без точного ответа. Как можно ответить на вопрос, когда "кончается река и начинается море"?

Границы неотчетливы и подвижны. Здесь, так же как в случае с точкой, все зависит от пропорций — абсолютное является резонансом относительного в своем неотчетливо-смягченном звучании. На практике нахождение на границы (An-die-Grenze-Gehen) выразить намного проще, чем объяснить чисто теоретически^{XIX}. Это нахождение на границы располагает возможностью сильной экспрессии и является мощным выразительным средством (в конечном счете — элементом) композиции.

Это средство в случае резкой сухости главных элементов композиции создает некую вибрацию этих элементов, вносит определенное ослабление в жесткую атмосферу целого. Но его безмерное использование может привести к почти отталкивающему гурманству. В любом случае, здесь мы полностью зависим от чувства.

Общепринятое деление на линию и плоскость пока невозможно, это — факт, который, если он не определяется природой данного искусства^{XX}, связан, быть может, с еще мало продвинутым в своем развитии и на сегодняшний день эмбриональным состоянием живописи.

Внешние границы

Особым фактором звучания линии являются ее

4. внешние края,

отчасти созданные с помощью уже упоминавшегося давления. В этих случаях оба края линии могут быть расценены как две внешне самостоятельные линии, что имеет скорее теоретическое, чем практическое значение.

Вопрос внешнего вида линии напоминает нам аналогичный вопрос внешнего вида точки.

Гладкий, зубчатый, раздробленный, округлый — свойства, вызывающие в нашем представлении определенные ощущения, поэтому внешние границы линии должны быть с практической точки зрения оценены по достоинству. Возможности комбинаций в передаче ощущения, вызываемого линиями, более разнообразны, чем у точки, например: гладкие края зубчатой линии, зубчатые края гладких, раздробленных линий, зубчатые, раздробленные края округлых линий и т. д. Все эти свойства применяются и в трех типах линий — прямой, ломаной, кривой — и, исходя из этого, каждая из них может быть трактована по-разному.

Комбинированные линии

III. Третий, и последний, вид линий является результатом комбинации двух первых, и поэтому линия этого вида должны быть названа комбинированной. Свойства отдельных звеньев этих линий определяют и их особый характер:

1. они имеют геометрически-комбинированный характер, если составляющие их части являются исключительно геометрическими;

2. они имеют смешанно-комбинированный характер, если к геометрическим частям присоединяются свободные, и

3. они имеют свободно-комбинированный характер, если состоят только из частей свободных линий.

Сила

Независимо от разницы характеров, которые определяются внутренними напряжениями, независимо от процесса возникновения, первоисточник каждой линии остается неизменным, им является сила.

Композиция

Воздействие силы на данный материал своим напряжением придает жизнь этому материалу. Напряжения со своей стороны дают возможность выразиться внутреннему миру элемента. Элемент является реальным результатом работы силы над материалом. Линия — это самый ясный и простой случай выражения формы, которая действует каждый раз четко закономерно и поэтому допускает и требует четко закономерного применения. Таким образом, композиция — это не что иное, как четко закономерная организация живых сил, которые заключены в элементах в виде напряжений.

Число

В конце концов, каждая сила может быть выражена числом, что называется числовым выражением. Сегодня в искусстве этот принцип остается в большей степени лишь теоретическим утверждением, которое все же желательно не упускать из виду: на сегодняшний день у нас еще нет возможности измерения, в действительности же такая возможность, несмотря на утопичность этого, когда-нибудь, рано или поздно, может быть найдена. С этого момента каждая композиция сможет получить свое числовое выражение, хотя это утверждение действительно пока только по отношению к своему "чертежу" и к своим большим комплексам. В дальнейшем, а это дело терпения, будет достигнуто расчленение больших комплексов на все более мелкие, второстепенные. Только после овладения числовым выражением станет возможным

появление точного учения о композиции, у начала которого мы сейчас находимся. Простейшие соотношения, связанные с их числовым выражением, применялись уже несколько тысяч лет тому назад в архитектуре, музыке, отчасти в поэзии (например, в храме Соломона), в то время как сложные соотношения не находили числового выражения. Очень заманчиво оперировать простейшими числовыми соотношениями, что по праву соответствует сегодняшним тенденциям в искусстве. Но после того, как эта ступень преодолена, усложнение числовых выражений покажется таким же заманчивым (или, может быть, еще более заманчивым) и найдет свое применение^{XXI}.

Интерес к числовому выражению проявляется в двух направлениях — теоретическом и практическом. В первом большую роль играет закономерность, во втором — целесообразность. Закон здесь будет подчинен цели, благодаря которой произведение достигнет своего высшего качества — естественности.

Линейные комплексы

До сих пор отдельные линии классифицировались и проверялись по их качествам. Различные виды применения некоторых линий, вид их противоположного действия, подчинение отдельных линий линейным группам или линейным комплексам — все это относится к вопросу о композиции и выходит за пределы моих нынешних намерений. Тем не менее необходимы все же некоторые характерные примеры, на основе которых можно объяснить природу отдельных линий. Здесь показаны некоторые сопоставления, но не в полной мере, а исключительно в качестве указания путей к более сложным образованиям.

Некоторые простые примеры ритма:

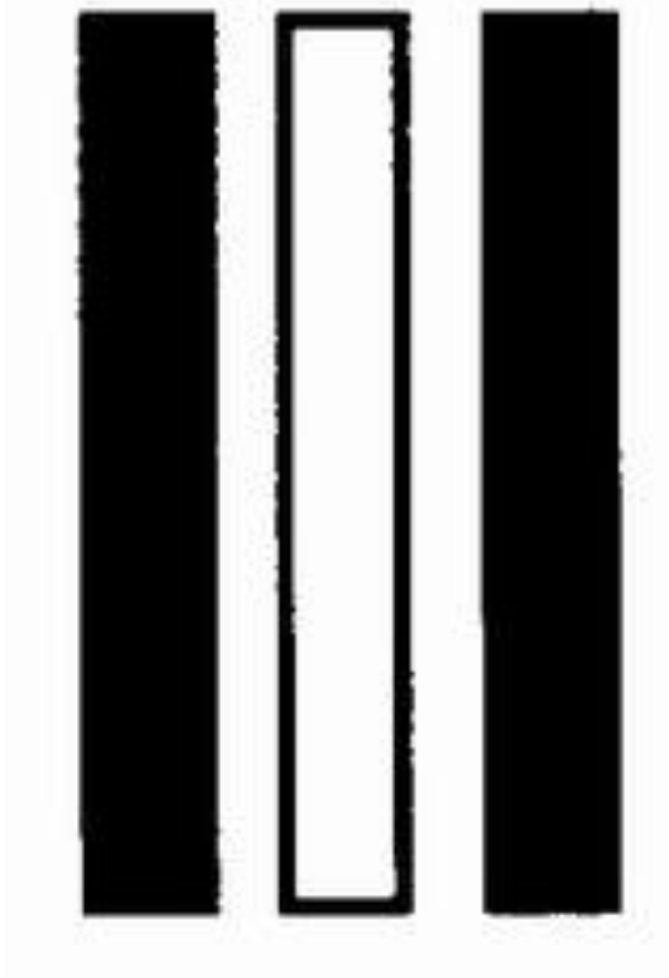


Рис. 50. Повторение прямых линий переменной тяжести

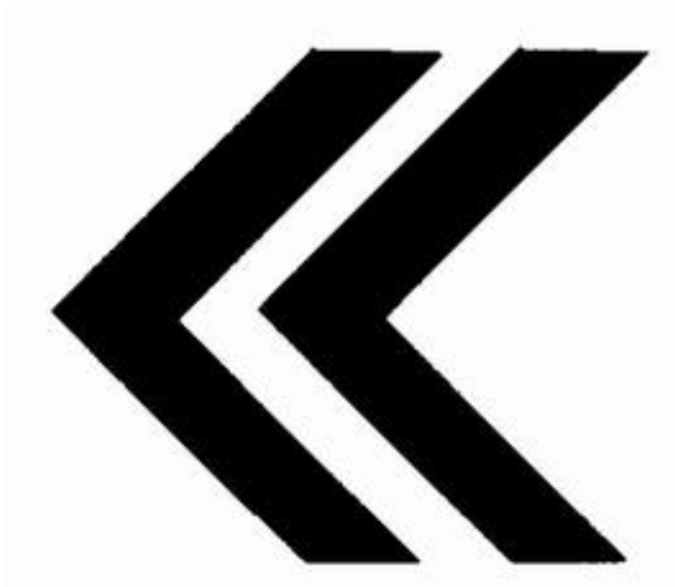


Рис. 51. Повторение ломаных линий



Рис. 52. Встречное повторение ломаных линий, образование плоскости

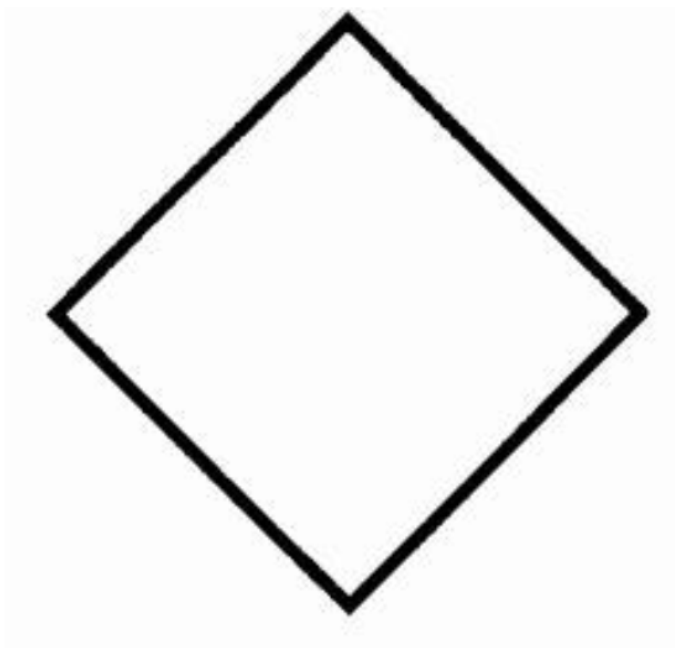


Рис. 53. Повторение кривых линий

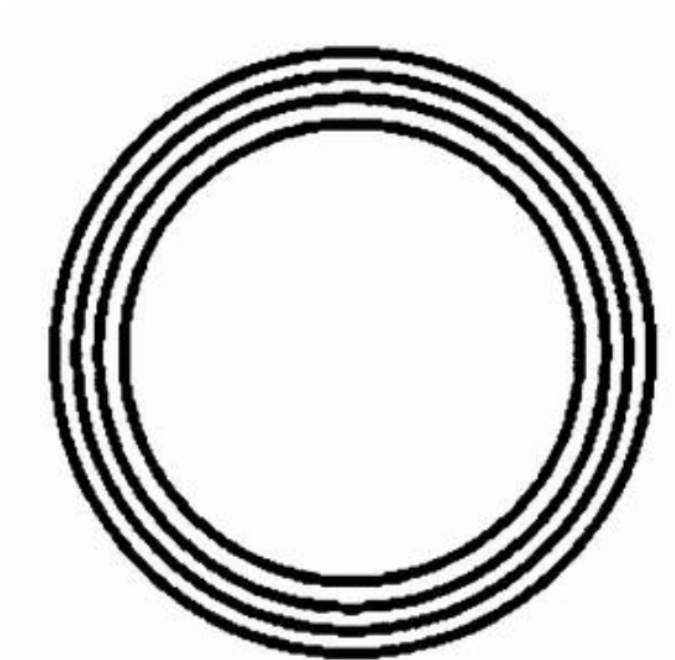


Рис. 54. Встречное повторение кривых линий, повторное образование плоскостей

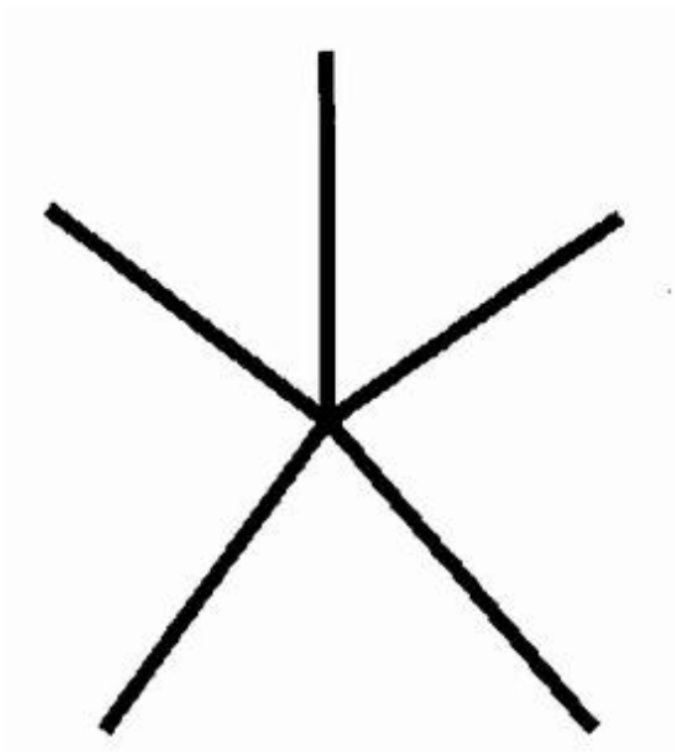


Рис. 55. Центрально-ритмическое повторение прямых линий

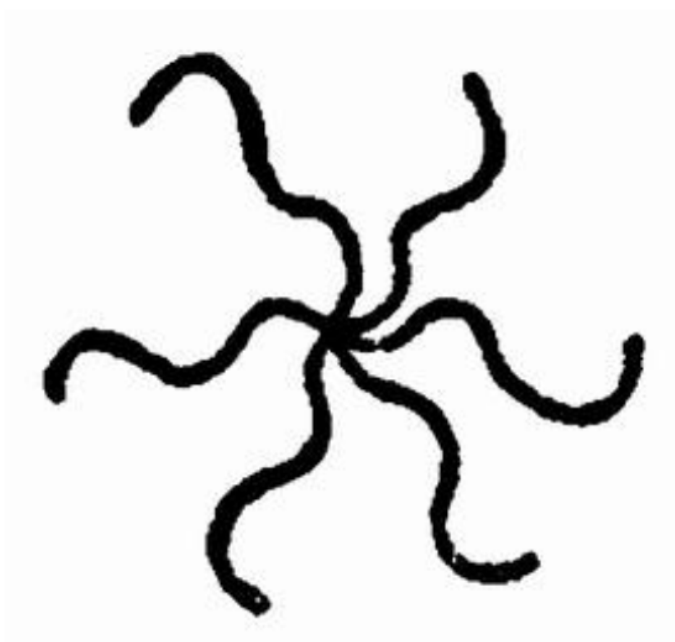


Рис. 56. Центрально-ритмическое повторение кривых линий

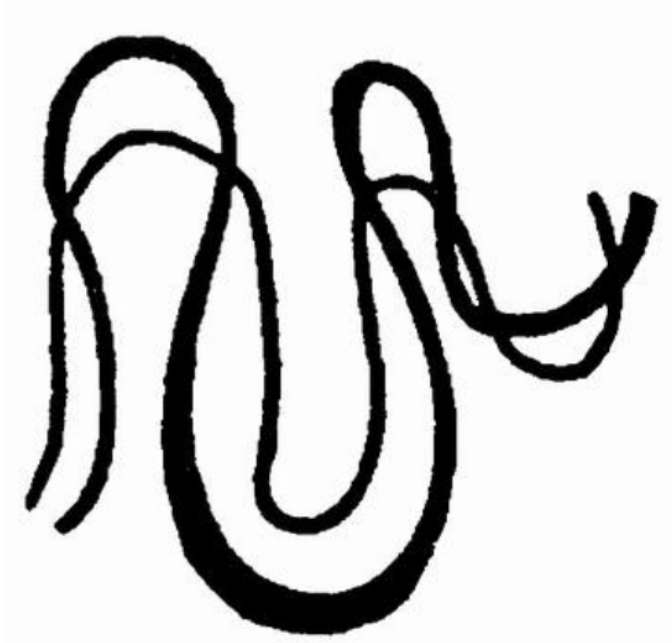


Рис. 57. Повторение выделенной кривой линии линией, ее сопровождающей

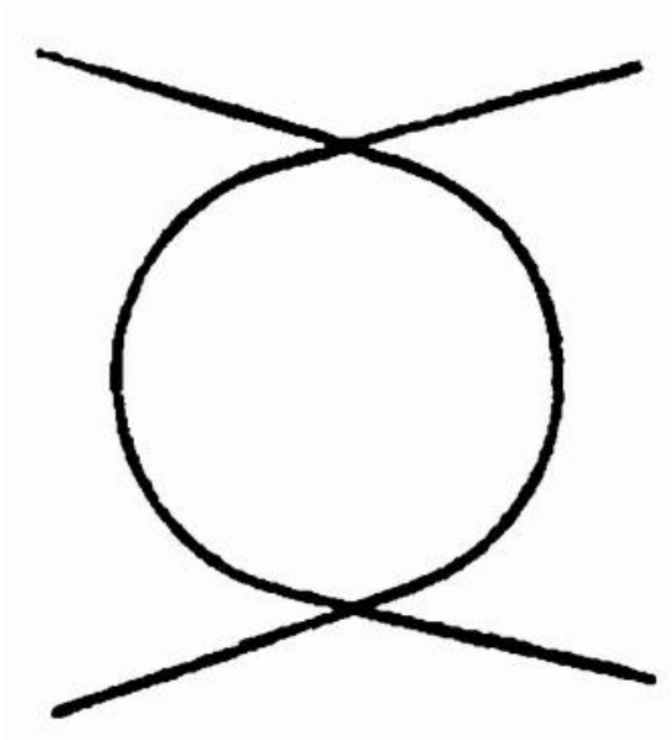


Рис. 58. Противоположное повторение кривых линий

Повторение

Простейший случай — это точное повторение прямой линии с одинаковыми интервалами — примитивный ритм (рис. 59)

или с возрастающими интервалами (рис. 60)
или с нерегулярными интервалами (рис. 61).

Первый вид повторений представляет собой повторение, которое ставит своей целью, в первую очередь, количественное усиление, как, например, это делается в музыке, где звучание одной скрипки усиливается звучанием многих других.

Во втором виде повторений наряду с количественным усилением начинает действовать сопровождающее звучание качественного, что встречается в музыке как повторение тех же самых тактов после долгого перерыва или при повторениях в "piano", что качественно преобразовывает музыкальную фразу^{XXII}.

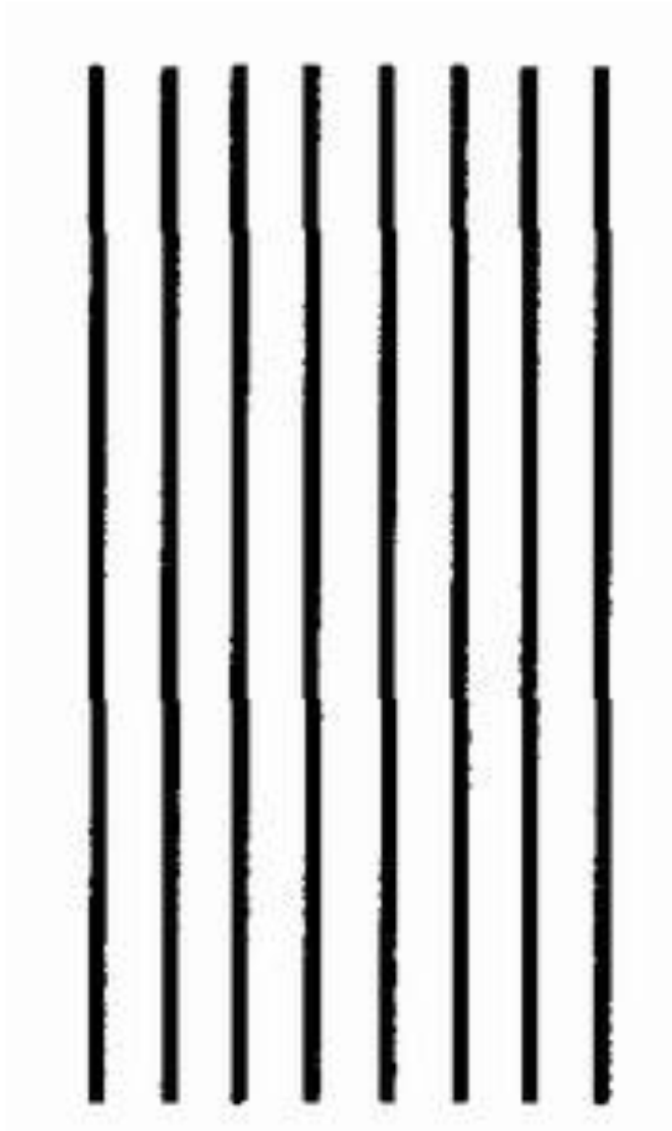


Рис. 59

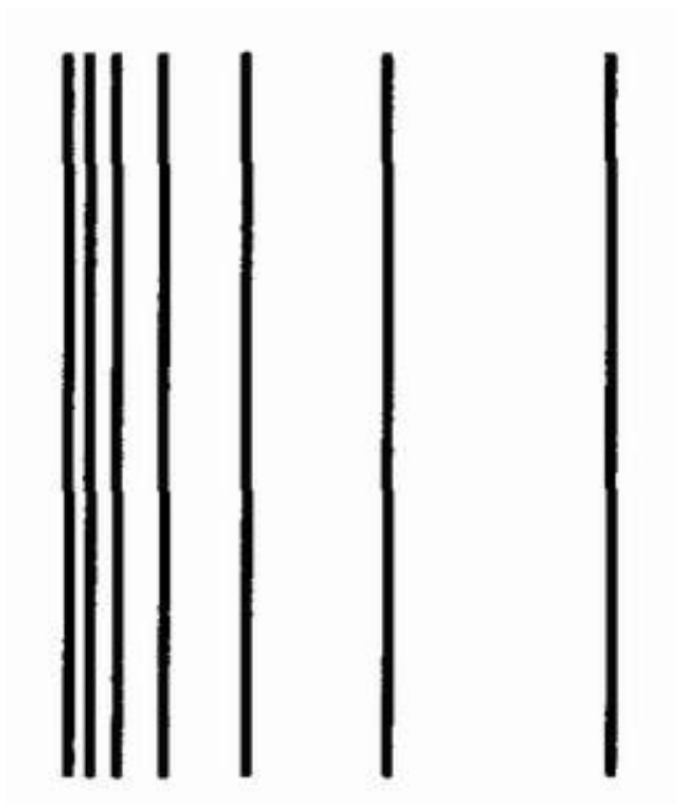
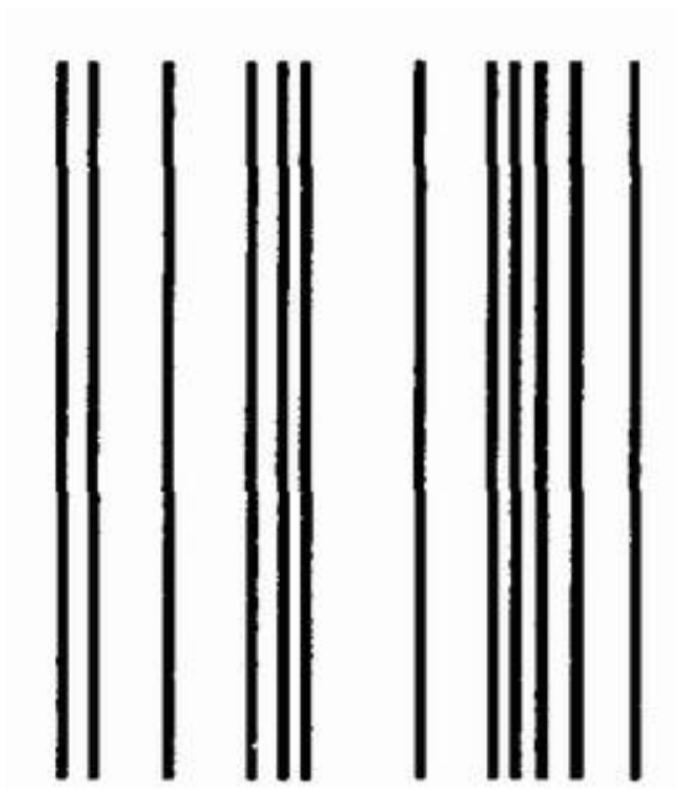
*Рис. 60**Рис. 61*



Рис. 62. Противоположное сопоставление кривой и ломаной линий. Свойства обеих линий усиливают общее звучание

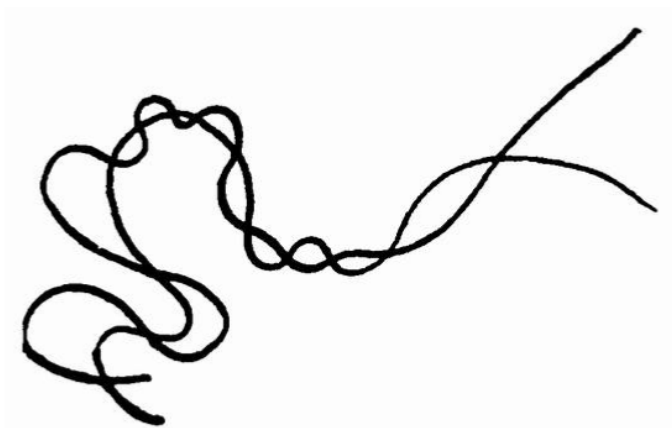


Рис. 63. Кривые линии, сопровождающие друг друга



Рис. 64. Расходящиеся врозь друг от друга кривые линии

Самым сложным является третий вид повторений, где применяется более сложный ритм.

При наличии ломаных, и особенно кривых, линий возможны значительно более сложные комбинации.

В обоих случаях (рис. 63 и рис. 64) мы имеем как количественное, так и качественное повышение, которое все же несет в себе нечто мягкое и бархатистое, что, в свою очередь, определяет преобладание лирического звучания над драматическим. В противоположном случае такой вид передвижения недостаточен: противопоставление не может развить полного звучания.

Такие, собственно говоря, достаточно автономные комплексы могут быть, конечно, в дальнейшем подчинены большим, при этом даже эти большие комплексы составят лишь часть целой композиции приблизительно так, как наша солнечная система остается лишь точкой в космическом целом.

Композиция

Общегармоническое в композиции может состоять из нескольких в высшей степени противоположных комплексов. Эти противоположности могут иметь даже дисгармонический характер, но несмотря на это при верном применении их действие на общую гармонию будет не негативно, а позитивно, и произведение возвысится до гармоничного совершенства.

Время

Элемент времени вообще-то гораздо больше различим в линии, чем в точке — длина является обозначением времени. С другой стороны, движение прямой линии при обозначении времени отличается от движения кривой, даже когда их длина одинакова, и чем подвижнее кривая, тем продолжительнее она по времени. Итак, возможности использования времени в линии очень разнообразны. Использование элемента времени в горизонтальной и вертикальной линиях даже при их равной длине имеет разную внутреннюю окраску, и фактически возможно вести речь о разной длине этих линий, что, по крайней мере, было бы объяснимо с психологической точки зрения. Следовательно, нельзя недооценивать значения временного элемента в чисто линейной композиции, и в учении о композиции он должен быть подвергнут тщательной проверке.

Другие искусства

Линия, так же как и точка, помимо живописи, используется и в других искусствах. Ее сущность находит большую или меньшую аналогию в средствах других искусств.

Музыка

Известно, что из себя представляет линия в музыке (см. рис. 11)^{XXIII}. Большинство музыкальных инструментов имеют линейный характер. Высота звучания различных инструментов соответствует ширине линии: очень тонкая линия у скрипки, флейты, флейты-пикколо и более толстая — у альты, кларнета, и еще более широкой добиваются низкие инструменты, до самых низких звуков контрабаса и тубы.

Линия в музыке создается не только своей шириной, но и цветом в зависимости от разнообразной окраски звучания различных инструментов.

Орган является столь же типичным линейным инструментом, как рояль инструментом точечным.

Можно утверждать, что линия дает музыке наибольший запас выразительных средств. Относительно времени и пространства здесь она действует точно так же, как и в живописи^{XXIV}. Как время и пространство соотносятся между собой в обоих искусствах, являются самостоятельным вопросом, который, возможно, отпугивал своей сложностью, и поэтому понятия время — пространство, пространство — время стали слишком обособленными друг от друга.

Степень силы от *Pianissimo* до *Fortissimo* находит аналогию в прибавляющейся или убавляющейся резкости линии, иначе говоря, в степени ее яркости. Давление руки на смычок полностью соответствует давлению руки на карандаш.

Особенно интересно и показательно, что сегодня обычное музыкально-графическое изображение — нота — является не чем другим, как различной комбинацией точки и линии. Причем на долготу звучания указывает исключительно цвет точки (правда, лишь белый или черный, что ограничивает средства выражения) и число штилей (линий). Высота звука также выражена линейно — для этого используются пять горизонтальных линий, образующих нотный стан. Поучительны исчерпывающая краткость средств перевода и их простота, способствующая восприятию опытным глазом (косвенно — ухом) музыкальных явлений на понятном языке. Оба эти свойства очень заманчивы для других искусств, становится ясно, что живопись или танец находятся в поиске собственных "нот". Но здесь есть только один путь — аналитическое деление на основные элементы, чтобы, наконец, достигнуть собственного графического выражения^{XXV}.

Танец

В танце все тело, а в новом танце и каждый палец чертит линии с особой выразительностью. "Современный" танцор двигается по сцене, придерживаясь точных линий, которые композиционно являются существенным элементом его танца (Сахаров)¹. Помимо этого, все тело танцора до кончиков пальцев каждый момент остается непрерывной линейной композицией (Палукка). Использование линий — это, пожалуй, новое достижение, но, разумеется, не изобретение современного танца: за исключением классического балета, все народы на каждой ступени своего "развития" в танце работают с линией.

Скульптура. Архитектура

Что касается роли и значения линии в скульптуре и архитектуре, то здесь не нужно искать особых доказательств — построение в пространстве является в то же самое время и линейным построением.

Чрезвычайно важной задачей искусствоведческого исследования стал бы анализ истории существования линии в архитектуре, по крайней мере на основе типичных произведений различных народов и эпох, и связанный с ним чисто графический перевод этих произведений. Философским основанием в этой работе было бы установление соотношений между графическими формулами и духовной атмосферой данного времени. Заключительной главой на сегодняшний день явилось бы логически-необходимое разграничение горизонтально-вертикального и завоевания окружающего воздушного пространства с помощью выступающих вверх частей здания. Современный, надежный строительный материал и строительная техника предоставляют большие и надежные возможности для этого. Этот строительный принцип, исходя из моей терминологии, должен быть обозначен как холодно-теплый или тепло-холодный в зависимости от удара, поставленного над горизонталью или над вертикалью. По этому принципу за короткое время были созданы некоторые значительные произведения. В различных странах они продолжают возникать и теперь (в Германии, Франции, Голландии, России, Америке и т. д.).

Поэзия

Ритмическая форма стихотворения находит свое выражение в прямой и кривой линиях, при этом графически точно обозначено закономерное чередование — стихотворный размер. Кроме этого ритмического измерения длины, являющегося точным, стихотворение при исполнении развивает определенную музыкально-мелодическую линию, которая отражает возрастание и падение, напряжение и расслабление переменной малоустойчивой формы. Эта линия в основе своей закономерна, так как связана с литературным содержанием стихотворения — напряжение и расслабление говорят здесь о природе содержания. Изменение закономерной линии зависит (и с большой свободой) от исполнения в той же мере, как в музыке изменения силы звучания (*forte* и *piano*) зависят от исполнителя. Эта неточность музыкально-мелодической линии в "литературном" стихотворении не столь опасна. Но она может быть роковой в абстрактном стихотворении, так как здесь линия представляет собой показатель высоты и является существенным и определяющим элементом. Для такого вида поэзии должна быть найдена своя нотная система, которая так же точно будет указывать высоту линии, как это происходит в нотной системе музыки. Вопрос возможности и границ абстрактной поэзии очень сложен. Здесь нужно упомянуть, что абстрактное искусство должно учитывать более точную форму, чем предметное, и что вопрос формы в первом случае является существенным, а во втором случае иногда становится второстепенным. Это самое различие я пояснял по отношению к точке. Как уже говорилось, точка — это молчание.

Техника

В смежной области искусства — в инженерном искусстве и в близко связанной с ней технике — линия приобретает все большее значение (рис. 65 и 66).

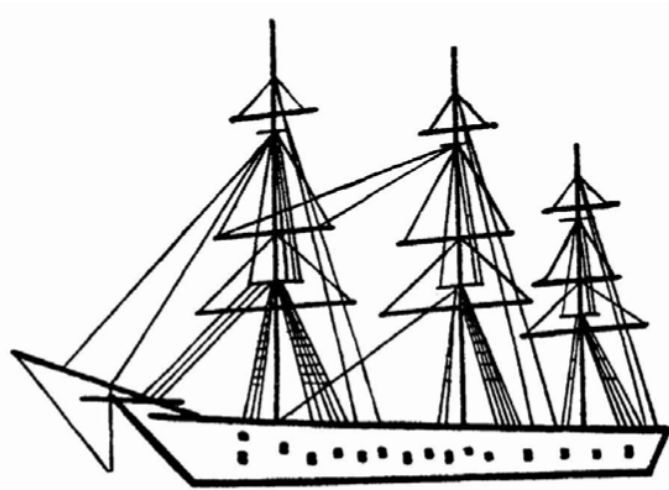


Рис. 65. Схема парусного рыболовного судна. Линейная конструкция для передвижения (корабельный корпус и такелаж)

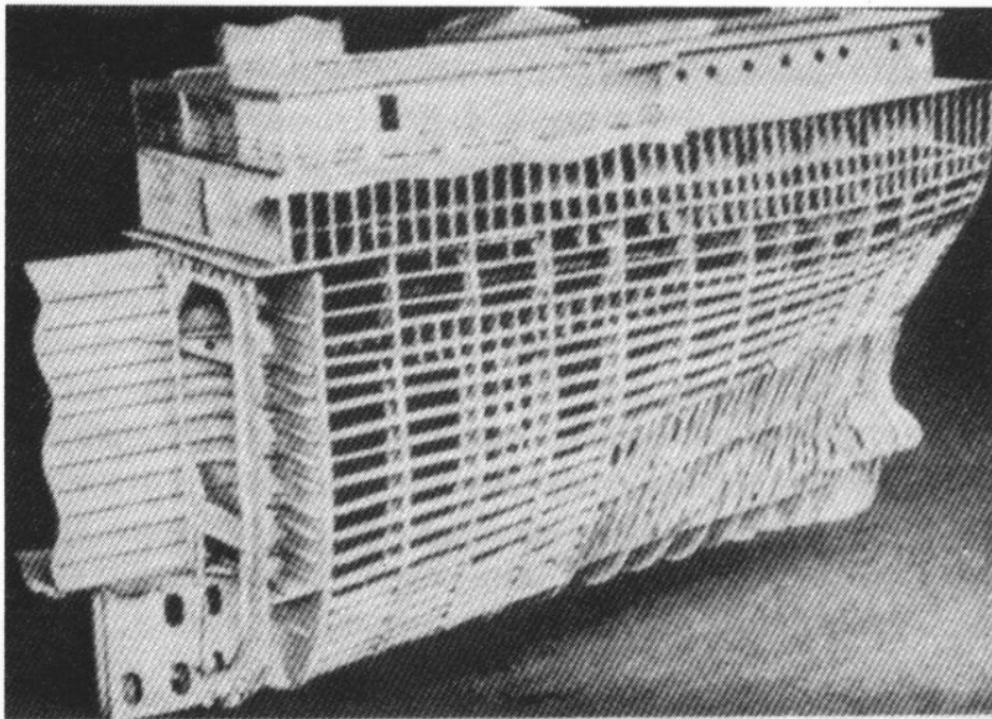


Рис. 66. Модель моторного такелажного корабля

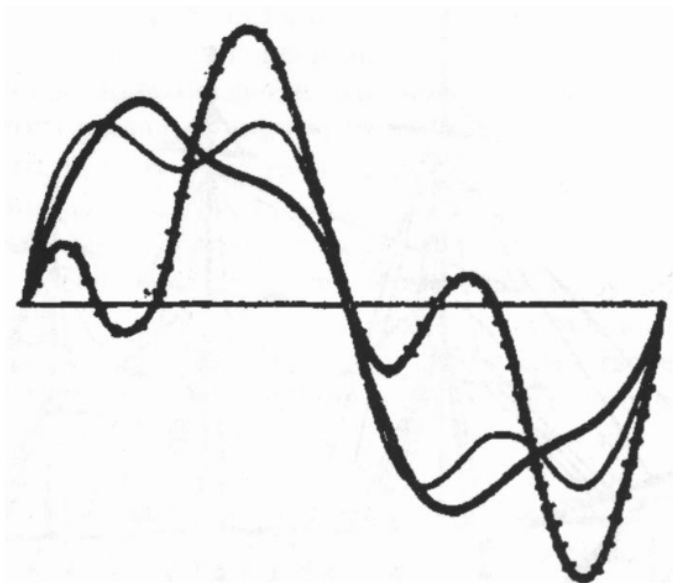


Рис. 67. В физике график кривой переменного тока (von Felix Auerbach, Verlag Teubner)

Насколько я знаю, Эйфелева башня в Париже — первая и самая значительная попытка построить из линий особенно высокое здание, в котором линии вытесняют плоскость^{XXVI}.

Соединение и винты в этой линейной конструкции являются точками. Это — линейно-точечная конструкция, но не на плоскости, а в пространстве (рис. 68)^{XXVII}.

Конструктивизм

"Конструктивистские" произведения последних лет по большей части и особенно в их начальной форме являются "чистыми", или абстрактными, конструкциями в пространстве, не предполагающими практически-целевого применения, что отличает эти произведения от инженерного искусства и заставляет нас отнести их все же к области "чистого" искусства. В этих произведениях активное использование и сильное выделение линии точечными узлами особенно бросается в глаза (рис. 70).

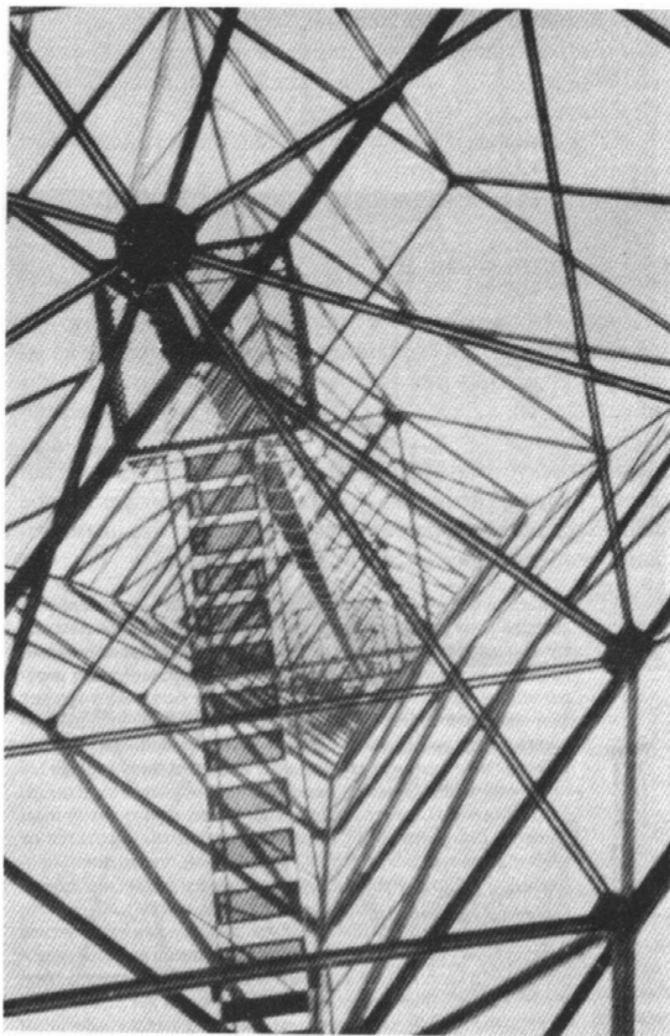


Рис. 68. Радиобаашня, вид снизу (фотография Л. Мохоли-Надь)

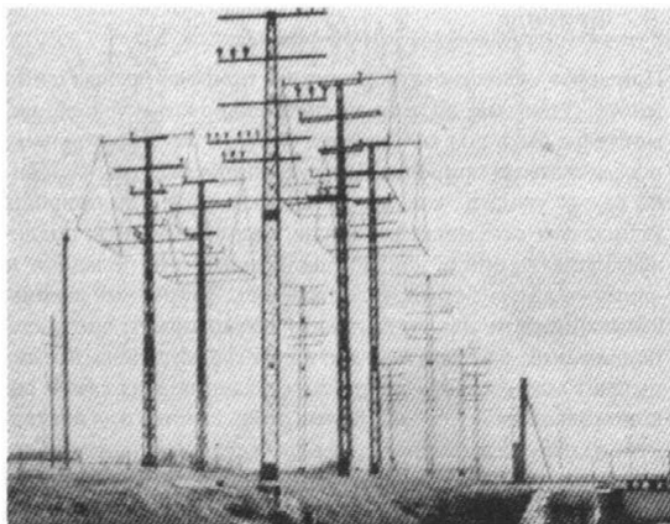


Рис. 69. Лес из столбов

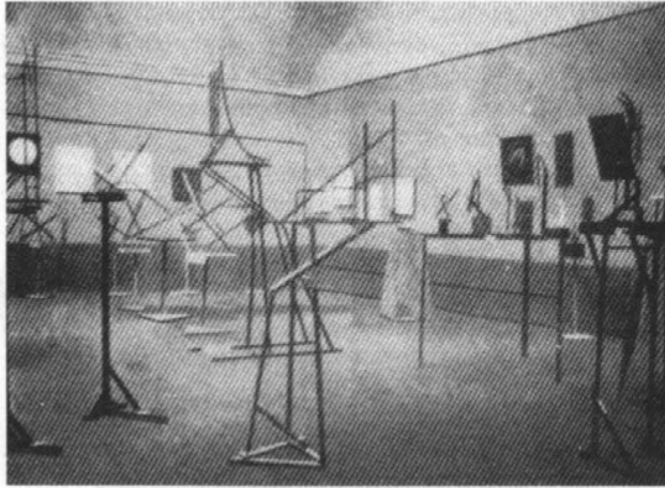


Рис. 70. Экспозиция выставки конструктивистов в Москве 1921 г.

Природа

Примеров существования линии в природе чрезвычайно много. Эта тема, достойная специального исследования, могла бы быть под силу только синтетически мыслящему исследователю природы. Для художника было бы особенно важно увидеть, как самостоятельное царство природы использует основные элементы: какие элементы подлежат рассмотрению, какими свойствами они обладают и каким образом формируют строение. Природные законы композиции не дают художнику возможности внешнего подражания, в чем он нередко видит главную цель, но открывают возможность противопоставления этих самых законов законам искусства. В этих столь важных для абстрактного искусства вопросах мы уже сегодня открываем закон сопоставления и противопоставления, что лежит в основе двух принципов — принципа параллели и принципа контраста, как это показано при сопоставлении линий. Таким образом, обособленные и живущие самостоятельно законы обеих великих империй — искусства и природы — приведут, в конце концов, к пониманию общего закона мировой композиции и разъяснят их самостоятельное участие в более высокой синтетической системе — внешнего + внутреннего.

Сегодня эта позиция оказалась достигнутой лишь в абстрактном искусстве, которое осознало свои права и обязанности и больше не опирается на внешнюю оболочку природных явлений. Нельзя возражать, что эта внешняя оболочка в "предметном" искусстве подчинена внутренним целям, но остается невозможным вложить весь без остатка внутренний мир одной империи во внешний мир другой.

Линия в природе существует в бесконечных проявлениях: в минеральном, растительном, животном мире. Структура кристалла (рис. 71) — чисто линейное образование (к примеру, в плоскостной форме кристалла льда).

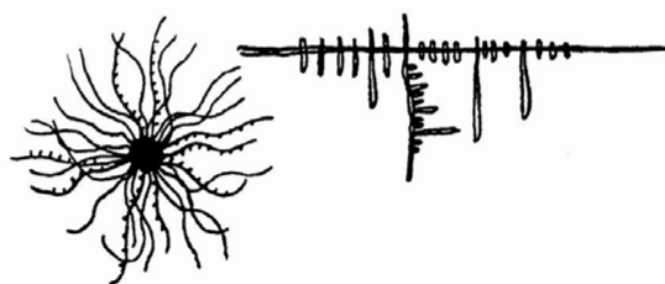


Рис. 71. "Трихиты" — волосообразные кристаллы. "Модель кристалла" (Dr. O. Lehmann. *Die neue Welt d. Flüssigen Kristalle. Leipzig, 1911. S. 54/69*)

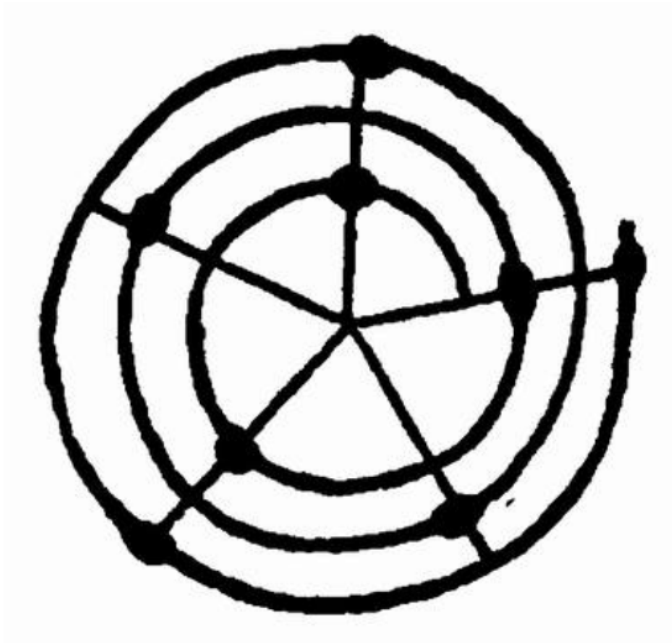


Рис. 72. Схема расположения листьев (последовательность прикрепления листьев к ветке) "Основная спираль" ("Kultur der Gegenwart", Т. III. Abtlg. IV, 2)

Растение в итоге своего развития от семени до корня (вниз)^{XXVIII}, до завязывающегося стебля (вверх) проходит путь от точки к линии (рис. 73), и это в дальнейшем приводит к образованию сложнейших линейных комплексов, самостоятельных линейных конструкций, например, как у прожилок листа или как у эксцентрической конструкции хвойного дерева (рис. 74).

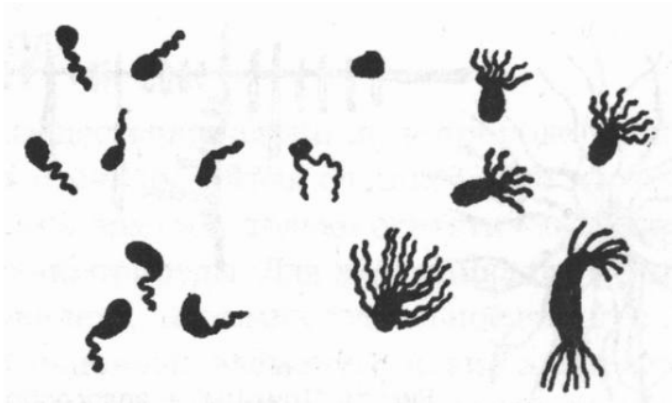


Рис. 73. Движения вибрирующих плавающих растений семейства "жгутиковых" ("Kultur der Gegenwart", Т. III. Abtlg. IV, 3, S. 165)



Рис. 74. Цветение клематиса (фотография Катт Бот, Баухауз)

Структура линий веток образуется всегда на основе одного и того же принципа, обнаруживая при этом самые различные органические формирования (например, уже смотря по этим видам — ель, смоковница, финиковая пальма или запутанные комплексы лиан и различные другие змееобразные растения). Некоторые комплексы ясного, точного, геометрического вида живо напоминают геометрические конструкции, как, например, удивительное строение паутины, которая создается в животном мире. Другие конструкции, напротив, имеют "свободный" характер, образуются из свободных линий.

Геометрические и гибкие строения

При этом в гибком строении не выявлена точно-геометрическая конструкция. Хотя, конечно, прочное и точное не исключается, но перерабатывается другим образом

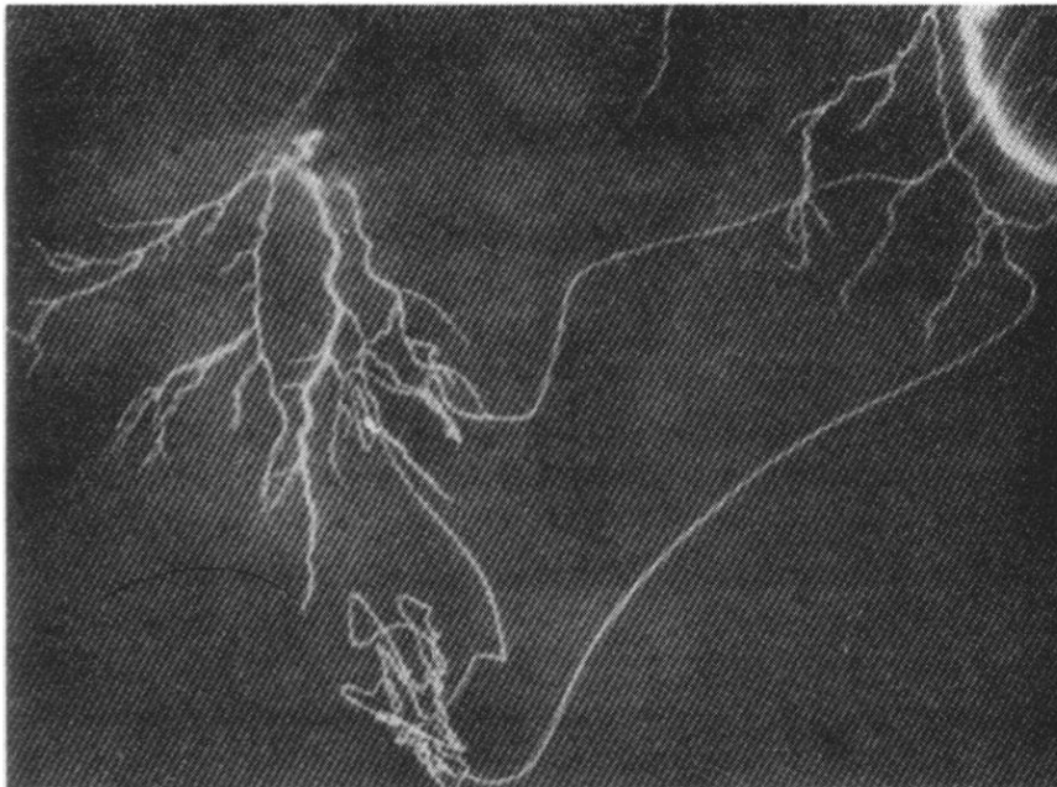


Рис. 75. Линейное образование молнии

(рис. 76). Так же и в абстрактной живописи имеются оба вида конструкций^{XXX}.

Это родство, можно сказать "идентичность", тяжеловесный пример отношений между законами природы и искусства. Из подобных случаев не нужно делать неправильных выводов: различие между искусством и природой — не в основных законах, а в материале, который подчинен этим законам. В обоих случаях основные свойства различных материалов нельзя оставить без внимания: известный сегодня проэлемент природы — клетка — находится в постоянном, реальном движении, а проэлемент живописи — точка — напротив, не знает движения, находясь в покое.

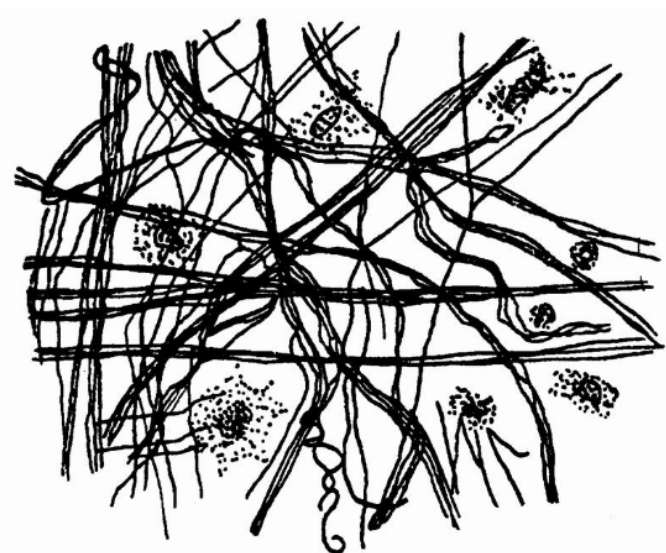


Рис. 76. Гибкая структура соединительной ткани крысы. ("Kultur der Gegenwart", Т. III. Abtlg IV. S. 75)

Тематические построения

Скелеты различных животных в своем развитии до наивысшей известной сегодня формы — скелета человека — представляют собой различные линейные конструкции. Их вариации в полной мере "красивы" и каждый раз поражают своим разнообразием. Самое удивительное при этом — тот факт, что эти скачки от жирафа к кроту, от человека к рыбе, от слона к мыши являются не чем иным, как вариациями одной и той же темы, и что бесконечные возможности исходят исключительно из одного принципа — концентрического строения. Созидаящая сила придерживается здесь определенных законов природы, исключая эксцентричность. Такого рода законы природы не являются определяющими для искусства, и путь эксцентричности для него остается в полной мере свободным и открытым.

Искусство и природа

Палец руки растет точно так же, как должна расти ветка сука — из центра по принципу всеобщего развития (рис. 77). В живописи линия может быть расположена "свободно", без внешнего подчинения общему, без внешней связи с центром — подчинение здесь внутреннее. И этот простой факт нельзя недооценивать при анализе отношений между искусством и природой^{xxx}.



Рис. 77. Схема конечности позвоночного животного. Окончание центральной конструкции

Основное различие — это цель или, точнее говоря, средство к цели, а цель должна, в конце концов, быть как в искусстве, так и в природе той же самой по отношению к человеку. В любом случае ни там, ни здесь не целесообразно хранить скорлупу от ореха.

Что касается средства, то искусство и природа по отношению к человеку движутся по разным дорогам, далеко удаленным друг от друга, даже в том случае, если они и стремятся к одному пункту. В этом различии должна царить полная ясность.

Каждый вид линии ищет подходящие ей внешние средства выражения, способные по мере надобности осуществить нужную форму — и притом так, чтобы на общеэкономической основе минимальное усилие приводило бы к максимальному результату.

Графика

Свойства материала "графики", обсуждавшиеся в разделе о точке, в той же мере относятся и к линии, которая является первым естественным следствием точки: легкое воспроизведение линии в офорте (особенно в цинкографическом клише) при глубокой ее укладке, тщательная, сложная работа над ней в ксилографии, легкое расположение ее на плоскости в литографии.

Интересно сделать некоторые наблюдения по отношению к этим трем графическим техникам и степени их популярности. Их последовательность такова:

1. в ксилографии — легкое достижение плоскости,
2. в офорте — точки, линии,
3. литографии — точки, линии, плоскости.

Приблизительно так же распределяется художественный интерес к этим элементам и соответствующим методам.

Ксилография

1. После продолжительного по времени интереса к живописи кистью (Pinselmalerei) и связанной с этим недооценки, а во многих случаях явным пренебрежением к средствам печатной графики, внезапно пробудилось уважение к забытой (в частности, немецкой) ксилографии. Первоначально ксилография как низший вид искусства использовалась между делом, до тех пор пока не получила широкого распространения и, в конце концов, не создала особый тип немецкого художника-графика. Если не принимать во внимание других причин, то этот факт внутренне связан с проблемой плоскости, которая к тому времени стала чрезвычайно актуальной, это — время плоскости в искусстве или искусство плоскости. Плоскость, бывшая одним из главных выразительных средств живописи того времени, вскоре завоевала и скульптуру, сделала ее плоскостной. Сегодня ясно, что образовавшийся около 30 лет назад этап в развитии живописи, и почти в то же самое время в скульптуре, дал непроизвольный импульс началу процесса в архитектуре. Отсюда уже упоминавшееся "внезапное" пробуждение строительного искусства^{XXXI}.

Линия в живописи

Само собой разумеется, что живопись должна была вновь обратиться к своему главному средству — линии. Это произошло (и все еще происходит) в виде обычного развития выразительных средств, спокойно происходящей эволюции, которая сначала была воспринята как революция, а многими теоретиками искусства и продолжает восприниматься так еще и сегодня, особенно это касается применения абстрактной линии в живописи. Теоретики, если они вообще признают абстрактное искусство, считают применение линии в графике благоприятным, а применение линии в живописи противоречащим ее природе и потому непозволительным. Этот случай характерен как очевидный пример путаницы обозначений: то, что так легко отделяется друг от друга и должно быть разделено, смешивается друг с другом (искусство, природа), и наоборот, что неотделимо друг от друга (в этом случае живопись и графика) — старательно разделяется. Линия расценивается здесь как элемент графики, поэтому не может быть применена в живописи. При этом принципиального различия между "графикой" и "живописью" этими теоретиками искусства до сих пор не найдено и поэтому не может быть установлено.

Офорт

2. Чтобы произвести плотно лежащую в материале и особенно тонкую линию, было необходимо помимо других используемых техник применить точнейший офорт. Так он оказался извлеченным из запасного ящика. А начавшиеся поиски элементарных форм должны были обязательно привести к появлению тончайшей линии, которая с абстрактной точки зрения обладала бы абсолютным звучанием.

С другой стороны, следствием той же самой тенденции к первичности является необоснованное использование лишь половины общей формы и исключение другой половины^{XXXII}. Особенно в офорте, имеющем трудности в применении цвета, эти ограничения чисто "рисовальной" формой кажутся наиболее естественными, поэтому офорт и является специфически черно-белой техникой.

Литография

3. Литография как последняя по времени открытия графическая техника олицетворяет на практике наивысшую гибкость и эластичность.

Особая быстрота воспроизведения, связанная с почти несокрушимой прочностью пластины, в полной мере соответствует "духу нашего времени". Точка, линия, плоскость, получение черно-белой полихромии — все это достигается с предельнейшей экономией. Податливость в обработке литографского камня, т. е. легкое наложение краски любыми инструментами и почти неограниченные возможности совершенствования — особенно в исправлении ошибочных мест, что невозможно ни в ксилографии, ни в офорте и благодаря чему подобная легкость исполнения, без точно разработанного заранее плана (например, при эксперименте), в высшей степени соответствует сегодняшней не только внешней, но и внутренней необходимости. Одной из задач этого сочинения является задача путем упорного поиска начальных элементов, наконец, найти и определить особые свойства точки. Литография и здесь предоставляет для этого свой богатый материал^{XXXIII}.

Точка — покой, линия — внутренне движимое напряжение, возникающее в результате движения. Оба эти элемента своим скрещиванием и сопоставлением образуют собственный "язык", который нельзя понять с помощью слов. Исключение всего того, что затемняет и заглушает звучание этого языка, дает наивысшую сдержанность и точность его живописному выражению и предоставляет чистую форму живому содержанию.

Примечания

^I. См. характеристики желтого и синего цветов в моей книге "Über das Geistige in der Kunst", R. Piper-Verlag, München, 3 Auflage, 1912, S.73, 76, 77 und Tabelle I и II. Особенно важно осторожное употребление этого термина при анализе "рисуночной формы", потому что именно направление играет здесь определяющую роль. Нужно, к сожалению, констатировать, что живопись в меньшей степени располагает точной терминологией, и это необычайно затрудняет научную работу, а иногда делает ее практически невозможной. Здесь нужно начинать с самого начала, и предварительным условием этого является создание словаря терминов. Попытка, предпринятая в Москве в 1919 году, не привела к конкретным результатам. Может быть, тогда это было еще преждевременно².

^{II}. См. "О духовном в искусстве", где я называю черный цвет символом смерти, а белый — символом рождения. То же самое может быть с полным правом сказано о горизонтали и вертикали — плоско и высоко. Первая — лежание, вторая — стояние, хождение, передвижение и, наконец, возвышение. Несущее-растущее. Пассивное-активное. Соответственно: женское — мужское.

^{III}. Подобная ситуация должна породить сильную реакцию, однако нельзя искать спасения в прошлом, как это сегодня отчасти происходит. Мы все чаще в последнее десятилетие наблюдаем бегство в прошлое — греческая "классика", итальянское кватроченто, поздний Рим, "примитивное" искусство (включая "диких"), сейчас в Германии старые "немецкие мастера", в России иконы и т. д. Во Франции мы видим лишь незначительный поворот головы из "сегодня" во "вчера", в противоположность немцам и русским, которые спускаются в самую глубь. Будущее кажется современному человеку пустым.

^{IV}. Между красным, серым и зеленым в различной связи могут быть проведены параллели: красный и зеленый — переход от желтого к синему, серый — переход от серого к белому и т. д. Это относится к теории цвета. Пояснения см. в "О духовном в искусстве".

^V. См. "О духовном в искусстве", с. 82, 83.

^{VI}. Кроме интуитивного перевода, необходимы планомерно проводимые в этом направлении лабораторные эксперименты. При этом было бы желательно каждое подвергнутое переводу явление вначале проверить на содержание в них лирического и драматического, а затем в соответствующей области линейного найти подходящую форму для данного случая. Кроме того, анализ уже имеющихся "переведенных произведений" смог бы пролить резкий свет на этот вопрос. В музыке подобные переводы представлены в большом количестве: музыкальные "картины" явлений природы, музыкальная форма произведений других искусств и т. д. Русский композитор А.А. Шеншин проделал в этом направлении чрезвычайно ценные опыты на примере пьес Листа "Années de pèlerinage", сочиненных, в свою очередь, по мотивам "Pensieroso" Микеланджело и "Sposalizio" Рафаэля.

^{VII}. См. "О духовном", с. 83, таблицы II и V, и статью "Основные элементы формы", ст. в сб. "Государственный Баухауз 1919-1923", 1923.

^{VIII}. См. там же.

^{IX}. В химии для подобных случаев применяется не знак равенства, а знак что указывает на взаимосвязь. Моей задачей является толкование "органической" взаимосвязи элементов живописи. В случае невозможности в полной мере обоснованно доказать идентичность я хочу с помощью установления этого знака указать на внутреннюю связь. В таких случаях можно не бояться возможных ошибок: истинное нередко достигается путем заблуждений.

^X. Происхождение круга будет показано при анализе кривой линии — наступление и уступающее утверждение.

Круг — это каждый раз особый случай среди первичных форм, он не может быть образован прямыми линиями.

^{XI}. Если исследование проведено точно и планомерно, то различия по отношению не только к нации, но и расе, которые требуют внимательного рассмотрения, могут быть установлены без особого труда. Но в деталях, приобретающих нередко неожиданно важное значение, иногда невозможно устранить непреодолимые препятствия — влияния, действующие именно в деталях часто в самом начале культуры, приводят в отдельных случаях к внешним подделкам и, таким образом, затемяют дальнейшее развитие. С другой стороны, при планомерной работе мало учитываются чисто внешние явления и могут в таком виде теоретической работы остаться без внимания, что, конечно, было бы невозможно при исключительно "позитивистской" установке. В этих "простых случаях" односторонняя точка зрения привела бы к односторонним заключениям. Было бы неразумно полагать, что народ как бы случайно был перемещен в то географическое положение, которое определяет его дальнейшее развитие. А также недостаточно было бы утверждать, что, в конце концов, исходящие от самого народа политические и экономические условия направляют и формируют его созидательную силу. Целью же созидательной силы является внутреннее, поэтому это внутреннее не может выявляться только из одного внешнего.

^{XII}. см. "О духовном", с. 81.

^{XIII}. Спираль является регулярно отклоняющимся кругом (рис. 37), где действующая изнутри сила соразмерной массы превосходит равномерным образом внешнюю силу. Таким образом, спираль — это равномерно отклоняющийся круг. Но для живописи помимо этого отличия необходимо проследить еще более существенное: спираль—линия, в то время как круг является плоскостью. Это отличие, столь важное для живописи, отсутствует в геометрии: в геометрии, помимо круга, эллипс, лемнискату и сходные плоскостные формы считают (закругленными) линиями. Употребляемое здесь обозначение "кривая" снова не соответствует более точной геометрической терминологии, которая, с ее точки зрения, на основе формул должна провести необходимую классификацию элементов — парабола, гипербола и т. д., не учитывающихся в живописи.

^{XIV}. Тожественность основных элементов скульптуры и архитектуры отчасти объясняет торжествующее сегодня поглощение скульптуры архитектурой.

^{XV}. Употребляемые здесь названия основных элементов разных искусств нужно рассматривать как временные. Общепринятые понятия также туманны.

^{XVI}. Это ясный пример необходимости одновременного применения интуиции и расчета.

^{XVII}. См. пояснения в книге "О духовном в искусстве" и в моей статье "О сценической композиции" в альманахе "Синий всадник", Мюнхен, 1912.

^{XVIII}. О звучании "справа", "слева" и его напряжениях см. дальше, в главе "Основная плоскость".

Действие справа и слева можно проверить, держа книгу перед зеркалом, а сверху и снизу — с помощью ее перевертывания.

"Зеркальная картинка" и "становление с ног на голову" являются еще довольно скрытыми фактами, имеющими важное значение для учения о композиции.

^{XIX}. Некоторые таблицы большого формата в конце этой книги иллюстрируют эти примеры наглядно.

^{XX}. Средство нахождения на границы ("An-die-Grenze-Gehen") выходит далеко за пределы вопроса линия—плоскость и касается всех без исключения элементов живописи и их применения. Например, использование этого средства во многом расширяет выразительные возможности цвета, им также оперирует основная плоскость. Вместе с другими средствами выражения оно относится к правилам и законам композиции.

^{XXI}. См. "Über das Geistige", S. 113

^{XXII}. Повторение аккордов другими равноценными по высоте звучания инструментами надо рассматривать как полихромно-качественное повторение.

^{XXIII}. Линия органично вырастает из точки.

^{XXIV}. В физике при измерении высоты звука применяется специальный аппарат, который механически проецирует на плоскость колебание звука и дает таким образом музыкальному звуку точное графическое изображение. Подобное применяется и по отношению к цвету. Во многих важных случаях наука об искусстве уже сегодня может таким образом воспользоваться графическим переводом как материалом для создания синтетического метода.

^{XXV}. Отношения живописных средств выражения к средствам выражения других искусств и, наконец, к явлениям других "миров" здесь могут быть рассмотрены лишь поверхностно. В частности, "переводы" и их возможности — вообще перенос различных явлений в соответствующие линейные ("графические") и цветные ("живописные") формы — требует подробного изучения — линейного и цветового выражения. В принципе нельзя сомневаться, что каждое явление всякого мира допускает такое выражение — выражение его внутренней сущности — будь то гроза, И.С. Бах, страх, космическое событие, Рафаэль, зубная боль, явление "высшего" или "низшего" порядка, переживание возвышенное или обычное. Единственной опасностью было бы остановиться на внешней форме и пренебречь содержанием.

^{XXVI}. Особенный и очень важный случай в технике — применение линии в качестве графического числового выражения. Автоматическая линейная запись (применяется также при метеорологических исследованиях) является точным графическим изображением возрастающей или убывающей силы. Этот график дает возможность свести до минимума употребление цифр — линия частично заменяет цифру. А возникшие таким образом таблицы наглядны и доступны даже неспециалисту (рис. 67).

Этот же самый метод, фиксирующий развитие линейного возрастания или ежесекундное состояние, много лет применяется в статистике, где таблицы (диаграммы) чертятся от руки и являются результатом кропотливой, педантично проведенной работы. Этот метод применяется также и в других науках (например, в астрономии "кривая цвета").

^{XXVII}. Поучительный пример представляет специальная техническая конструкция — мачта, установленная для линии дальней электропередачи (рис. 69). Складывается впечатление, что это "технический лес", очень похожий на "настоящий лес" с его распластанными пальмами или елями. Для того чтобы графически изобразить подобную мачту, в конце концов достаточно использования двух основных первоэлементов — линии и точки.

XXVIII. Прикрепление листьев к ветке происходит самым точным способом, и может быть выражено в математической формуле — числовом выражении — в науке этот способ схематизирован в виде спирали (рис. 72). Сравни с геометрической спиралью на рис. 37.

XXIX. Тому, что в последние годы художникам особенно важной в живописи показалась точно-геометрическая конструкция, имеются две причины: 1, обязательное и естественное применение абстрактного цвета во "внезапно" проснувшейся архитектуре, где цвет вообще-то играет второстепенную роль и к чему "чистая" живопись неосознанно готовилась в "вертикали—горизонтали"; 2, естественно возникающая, захватывающая живопись необходимость вернуться к элементарному, и это элементарное искать не только в самом элементарном, но и в конструкции. Помимо искусства это стремление можно заметить как в общем образе жизни "нового" человека, так и — в большей или меньшей степени — во всех других областях как свидетельство того перехода от первоначального к более сложному, который непременно рано или поздно произойдет. Ставшее автономным абстрактное искусство и здесь подчиняется "закону природы" и вынуждено продвигаться вперед так, как когда-то сама природа, которая скромно начинала с протоплазмы и клеток, чтобы затем постепенно шагать вперед к более сложным организмам. Абстрактное искусство также создает сегодня первичные или более или менее первичные организмы искусства, их дальнейшее развитие сегодняшней художник может предугадать лишь в общих чертах, которые его привлекают, возбуждают, но также и успокаивают, когда он смотрит на перспективы будущего. Здесь можно, к примеру, заметить, что для тех, кто сомневается в будущем абстрактного искусства, оно находится на стадии развития, сравнимой со стадией развития амфибий, которые достаточно далеко удалены от развитых позвоночных животных и представляют собой не конечный результат создания, а скорее "начало".

XXX. В узких границах этого текста подобные важные вопросы могут быть затронуты лишь мимоходом: они относятся к учению о композиции. Здесь нужно лишь подчеркнуть, что элементы в разных созидающих областях одни и те же, а их различие проявляется только в конструкции. Приведенные примеры должны быть рассмотрены здесь лишь как таковые.

XXXI. Пример плодотворного влияния живописи на другие искусства. Разработка этой темы могла бы привести к потрясающим открытиям в истории всех искусств.

XXXII. Например, исключение цвета или ослабление его звучания до минимума в некоторых произведениях кубизма.

XXXIII. Надо заметить, что три способа графики связаны с социальными формами и имеют социальное значение. Офорт — несомненно аристократического происхождения: он может представить лишь несколько хороших оттисков, которые к тому же получаются каждый раз по-разному: каждый оттиск уникален. Ксилография — более изобильна и более равноценна, но непригодна для подробной передачи цвета. Литография, напротив, в состоянии дать почти неограниченное количество оттисков, сделанных за минимальный срок и чисто механическим путем, она близка в передаче цвета к написанной рукой картине и в любом случае способна ее заменить. Все это позволяет говорить о демократическом характере литографии.

Комментарии

¹. Сахаров (Цуккерман) Александр Семенович (1886-1963) и Сахарова Клотильда (по сцене — фон Дерп) (1895-1974), артистическая и супружеская пара, выступавшая совместно с 1913 г. Показывала хореографические номера в собственной постановке и оформлении. Разработала индивидуальный пластический стиль, ставший одним из источников танца "модерн".

². Работа над словарем терминов изобразительного искусства Кандинский считал необходимым условием создания новой науки об искусстве. В ГАХН работа над "современным словарем художественной терминологии" после его отъезда из России шла очень успешно. На решение этой проблемы были направлены совместные усилия секции изобразительных искусств физико-психологического отделения и философского отделения, где эта проблема на начальном этапе стала определяющей. Кандинский, оказавшись вне стен академии, не отказался от своих планов. Так, регистр терминов книги "Точка и линия на плоскости" является его собственной версией основных терминов как искусства вообще, так и абстрактного искусства в частности.

Основная плоскость

Понятие

Под понятием "основная плоскость" подразумевается материальная плоскость, призванная вместить содержание произведения.

Здесь она будет обозначена сокращением ОП.

Схематическая ОП ограничена двумя горизонтальными и двумя вертикальными линиями, в результате чего она в пределах своего окружения выступает как самостоятельное существо.

Линейные пары

После того как была дана характеристика вертикалям и горизонталям, должно само по себе стать ясным основное звучание ОП: два элемента холодного спокойствия и два элемента теплого спокойствия являются двойными звуками покоя, которые и определяют объективно спокойное звучание ОП.

Преобладание одной из пар, т. е. преобладание ширины или высоты ОП, обуславливает и преобладание объективного звучания холода или тепла. Таким образом, отдельные элементы с самого начала вводятся в более теплую или более холодную атмосферу. Это состояние, несмотря на появление в дальнейшем большего числа противоположных элементов, невозможно устранить — факт, который не следует забывать. Само собой разумеется, что этот факт предоставляет огромные возможности в распоряжение композиции. Например, скопление активных, устремленных вверх напряжений на холодной ОП (горизонтального формата) будет всегда в большей или меньшей степени "драматизировать" эти напряжения, так как препятствия в данном случае имеют особую силу. Такие переходящие возможные границы препятствия могут даже приводить к неприятным, а иногда невыносимым ощущениям.

Квадрат

Самой объективной формой схематической ОП является квадрат — обе пары пограничных линий обладают одинаковой силой звучания. Тепло и холод относительно уравновешены.

Сочетание самой объективной ОП и одного-единственного элемента, также несущего в себе наивысшую объективность, в результате имеет холод, равносильный смерти, и может служить ее символом. Не случайно именно наше время предоставляет такие примеры.

Но "полностью" объективное сочетание "полностью" объективного элемента с "полностью" объективной ОП может быть воспринято лишь относительно. Абсолютная объективность недостижима.

Природа ОП

И это зависит не только от природы отдельных элементов, но и от природы ОП как таковой, что имеет неизмеримо важное значение и должно быть воспринято в качестве независимого от сил художника факта.

Но, с другой стороны, этот же факт является источником великих возможностей композиции — средством к цели.

А в основе этого лежат следующие простые свойства.

Звуки

Каждая схематическая ОП, которая производится с помощью двух горизонтальных и двух вертикальных линий, соответственно имеет четыре стороны. И каждая из этих четырех сторон развивает один только ей свойственный звук, выходящий за пределы теплого и холодного покоя. Таким образом, каждый раз к звуку теплого или холодного покоя присоединяется второй звук, неизменно и органично связанный с положением линий = границ.

Обе горизонтальные линии располагаются сверху и снизу.

Обе вертикальные линии располагаются справа и слева.

Верх и низ

То, что каждое существо находится и непременно должно оставаться в постоянной связи с верхом и низом, переносится и на ОП, которая сама как таковая является живым существом. Отчасти это может быть объяснено ассоциацией или переносом собственных наблюдений на ОП. Но надо полагать, что этот факт имеет более глубокие корни — живую сущность. Для человека, не имеющего отношения к искусству, это утверждение может звучать странно. Но каждый художник непременно, иногда даже неосознанно ощущает "дыхание" еще нетронутой ОП и более или менее сознательно чувствует ответственность перед этим существом, понимает, что легкомысленно жестокое обращение с ним несет в себе что-то от убийства. Художник "оплодотворяет" это существо и знает, как послушно и "осчастливленно" ОП принимает правильные элементы в правильном порядке. Этот хотя примитивный, но все же живой организм превращается благодаря правильному обращению в живой организм, который уже не является примитивным, а обнаруживает все качества развитого организма.

Верх

Верх вызывает ощущение большей расслабленности, чувство легкости, освобождения и, наконец, свободы. Из этих трех родственных друг другу свойств каждое дает одно, всегда по-своему окрашенное, созвучие.

"Расслабленность" отрицает плотность. Чем ближе к верхней границе ОП, тем более разрозненными кажутся отдельные мельчайшие плоскости.

"Легкость" еще больше усиливает это внутреннее качество — отдельные мельчайшие плоскости не только все дальше отдаляются друг от друга, но и сами теряют в весе, а из-за этого — еще больше и в способности "нести". Из-за этого каждая более тяжелая форма выигрывает в весе, находясь на этой верхней части ОП. Нота тяжести приобретает более сильное звучание.

"Свобода" производит впечатление легчайшего "движения"¹, здесь легко может быть инсценировано напряжение. Препятствие сокращено до минимума.

Низ

"Низ" действует прямо противоположно: сгущение, тяжесть, стесненность.

Чем ближе к нижним границам ОП, тем плотнее атмосфера; отдельные мельчайшие плоскости располагаются все ближе друг к другу, благодаря чему несут самые тяжелые и большие формы со все более возрастающей легкостью. Эти формы утрачивают вес, и нота тяжести ослабевает. "Подъем" затрудняется — формы кажутся с силой вырванными, почти слышен шорох трения. Стремление вверх и тормозящееся "падение" вниз. Свобода "движения" все более ограничивается. Торможение достигает максимума.

Эти свойства верхней и нижней горизонталей, вместе образующие наиболее контрастное двузвучие, могут быть усилены и с целью "драматизации", т.е. естественным путем через определенное скопление тяжелых форм снизу и легких сверху. Вследствие этого значительно повышается давление или напряжение по обоим направлениям.

И наоборот, эти свойства могут быть частично выравнены или, во всяком случае, ослаблены — само собой разумеется, благодаря применению противоположных средств: утяжеленным формам сверху, более легким снизу. В случае, если задано направление напряжений, напряжения могут быть направлены сверху вниз или снизу вверх. Таким образом, происходит относительное уравновешивание.

Схематически это может быть изображено следующим образом:

1. Случай — "драматизация"		
	вес ОП	2
верх	вес форм	2
		/4

			4:8
	вес ОП	4	
низ	вес форм	/8	
2. Случай — "уравновешивание"			
	вес ОП	2	
верх	вес форм	/6	
			6 : 6
	вес ОП	4	
низ	вес форм	/6	

Вероятно, со временем действительно найдется возможность более или менее точного измерения. Во всяком случае, тогда использованная мною грубо упрощенная формула могла бы быть исправлена таким образом, чтобы относительное в "уравновешивании" стало очевидным. Но средства измерения, которыми мы располагаем, еще крайне примитивны. Сегодня с трудом можно себе представить, какое точное числовое выражение может иметь, например, вес едва заметной точки. Хотя бы уже потому, что понятие "вес" не соответствует материальному весу, а скорее является выражением внутренней силы или, как в нашем случае, внутреннего напряжения.

Правое и левое

Положение обеих вертикальных пограничных линий бывает правым и левым. Это — напряжения, внутреннее звучание которых определяет покой и которые связаны в нашем представлении с подъемом вверх.

Так, к двум различно окрашенным элементам холодного покоя присоединяются два элемента теплого покоя, которые уже в принципе не могут быть идентичны.

И здесь тотчас на первый план встает вопрос: какую сторону ОП нужно считать левой, а какую правой? Собственно говоря, правая сторона должна быть расположена напротив нашей левой стороны и наоборот — так, как это происходит у любого другого живого существа. Если бы это было на самом деле так, то мы легко могли бы перенести наши человеческие свойства на ОП и благодаря этому были бы в состоянии определить обе ее обсуждаемые стороны. У большинства людей правая сторона является наиболее развитой и поэтому наиболее свободной, а левая — более стесненной и скованной. Со сторонами ОП все происходит как раз наоборот.

Левое

Левая сторона ОП вызывает ощущение расслабленности, чувство легкости, освобождения и, наконец, свободы. Так, здесь полностью повторяется характеристика "верха". Главное различие заключается лишь в степени этих качеств. "Расслабленность" верха, безусловно, обнаруживает высшую степень ослабления. Слева элемент плотности больше, но разница с "низом" все же очень значительна. Легкость "левого" отличается от легкости "низа", причем по сравнению с "низом" вес "левого" намного меньше. Схоже выглядит и освобождение — "свобода" "слева" более скованна, чем "сверху".

Особенно важно, что степень этих трех качеств даже и "слева" изменяется именно так, что они поднимаются с середины по направлению кверху, а по направлению к низу звук их замирает. Можно сказать, что здесь "левое" заражается от "верха" и "низа", и это имеет особое значение для обоих углов, образующихся "слева", с одной стороны, с "верхом", а с другой стороны, с "низом".

На основании подобных фактов может быть легко проведена дальнейшая параллель с человеком — возрастающее освобождение снизу вверх, а точнее — по правой стороне.

Итак, можно предположить, что эта параллель в действительности параллель между живыми существами двух видов и что ОП надо понимать и фактически с нею надо обращаться как с подобным существом. Но так как во время работы ОП полностью связана с художником и еще неотделима от него, то

по отношению к нему она должна быть воспринята как вид отражения, при котором левая сторона является правой. И поэтому я буду придерживаться здесь принятого обозначения, т.е. буду обращаться с ОП не как с частью готового произведения, а только как с основой, на которой оно должно быть построено^{II}.

Правое

Как "левое" внутренне родственно "верху", так "правое" в какой-то мере является продолжением "низа" — продолжением с тем же самым ослаблением. Уплотнение, тяжесть, стесненность убывают, но несмотря на это напряжения наталкиваются на сопротивление, которое сильнее, плотнее и жестче сопротивления "левого".

Но, как и у "левого", это сопротивление делится на две части — с середины оно усиливается к низу и ослабляется по направлению к верху. Здесь устанавливается то же самое влияние на образующиеся углы, как это отмечалось и у "левого" — на верхний и нижний правые углы.

"Литературная" аналогия

С этими двумя сторонами ОП связано еще одно особое ощущение, которое можно объяснить уже упоминавшимися свойствами. У этого ощущения есть литературный оттенок, который позволяет увидеть глубоко идущие родственные связи между различными искусствами и который снова предчувствует глубоко лежащий общий корень всех искусств и, в конце концов, всех духовных областей. Это ощущение является результатом двух единственно возможных способов передвижения человека, которых, несмотря на разные комбинации, фактически только два.

Даль

Свободное, идущее изнутри движение "влево" является движением вдаль. Сюда человек уединяется от привычного окружения, освобождается от обременяющих его форм повседневности, тормозящих его движение в почти застывшей атмосфере, и вдыхает все больше и больше воздуха. Он пускается в "авантюру". Формы, направляющие свои напряжения влево, имеют поэтому что-то "авантюрное", а "движение" этих форм все больше выигрывает в интенсивности и скорости.

Дом

Скованное движение "вправо", идущее внутрь, — движение домой. Это движение связано с определенной усталостью, его целью является достижение покоя. Чем ближе к правой стороне ОП, тем слабее и замедленнее движение. Таким образом, напряжения вправо направленных форм становятся все менее значительными, а возможность движения все более ограниченной.

Если искать подходящее "литературное" выражение для "верха и низа", то мы ассоциативно сразу же приходим к отношению между землей и небом.

В этом смысле четыре границы ОП могут быть представлены следующим образом:

Последовательность	Напряже не	"Литературная" аналогия
1. верх	к	небу,
2. лево	в	даль,
3. право	к	дому,
4. низ	к	земле.

Не следует эти отношения понимать буквально и думать, что они способны определить идею композиции. Их цель — аналитически представить внутренние напряжения ОП и эти напряжения довести до сознания, что, насколько мне известно, в столь ясной форме до сегодняшнего дня еще не было сделано, хотя и очевидно, что эти проблемы должны стать важной составной частью учения о композиции. Лишь мимоходом здесь следует отметить, что эти органические качества ОП в дальнейшем переносятся на пространство, причем пространство, обозначенное перед человеком, и пространство,

обозначенное вокруг человека, несмотря на внутреннее родство обоих, обнаруживают все-таки некоторые различия. Но это отдельный разговор.

В любом случае при приближении к каждой из четырех пограничных сторон ОП ощущаются определенные силы сопротивления, которые окончательно разрушают единство ОП с окружающим ее миром. Поэтому приближенная к границе форма находится в сфере особого влияния, что имеет решающее значение для композиции. Силы сопротивления границ различаются лишь степенью сопротивления, что графически может быть изображено, например, следующим образом (рис. 77а).

Или это может быть переведено силами сопротивления в напряжения и графически выражено в смещении углов.

Относительность

В начале этой главы квадрат был назван "самой объективной" формой ОП. Но дальнейший анализ ясно показал, что и в этом случае объективность может быть понята лишь относительно, что даже и здесь "абсолютное" недостижимо. Другими словами: полный "покой" является принадлежностью только точки, и до тех пор, пока она изолирована, так как тепло и покой воспринимаются через цвет. Изолированная горизонталь или вертикаль располагают так называемым окрашенным покоем. Таким образом, и квадрат нельзя обозначить как форму, не имеющую цвета^{III}.

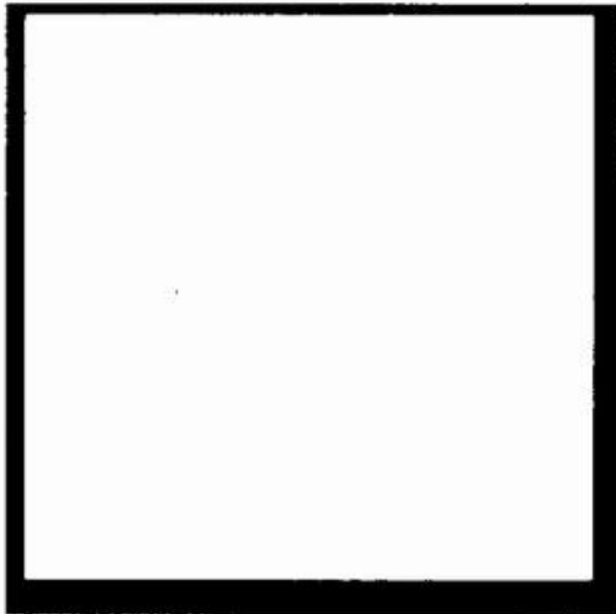


Рис. 77а. Силы сопротивления 4 сторон квадрата

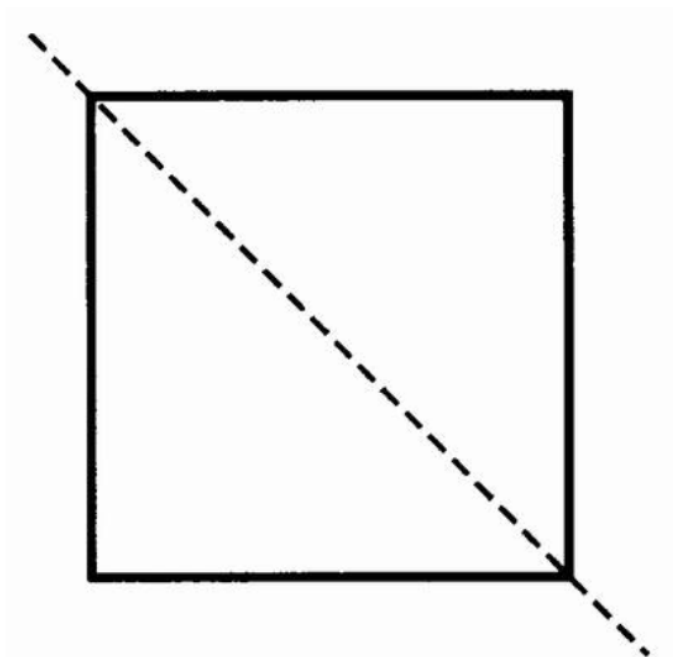


Рис. 78. Внешнее выражение квадрата, 4 угла, каждый из которых в 90°

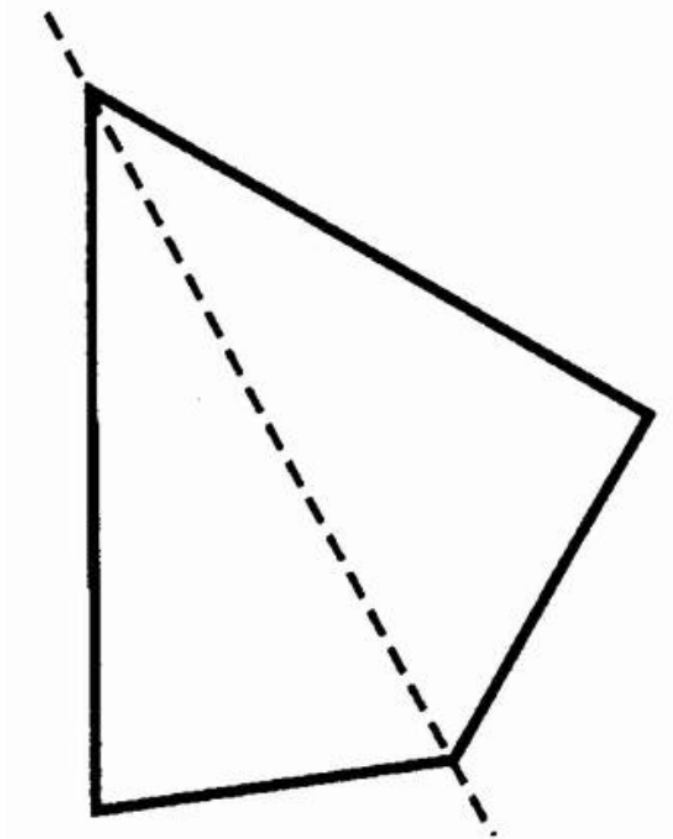


Рис. 79. Внутреннее выражение квадрата, например, с углами 60° , 80° , 90° , 130°

Покой

Среди плоскостных форм чаще всего круг имеет склонность к обесцвеченному покою, потому что он является результатом двух постоянных равномерно действующих сил и не испытывает насилия углов. Точка в центре круга — это полнейший покой уже больше неизолированной точки.

Как уже упоминалось, ОП принципиально может предоставить лишь две типичных возможности соотношения с элементами:

1. элементы более или менее материально связаны с ОП, что особенно усиливает ее звучание, или
2. они так слабо связаны с ОП, что она совсем не созвучна им, можно даже сказать, что она почти исчезает, а элементы "парят" в пространстве, не имеющем точных границ (главным образом, в глубине).

Разбор этих двух случаев касается учения о конструкции и композиции. В особенности второй случай — "уничтожение ОП" — можно ясно объяснить лишь в связи с внутренними свойствами отдельных элементов: движение элементов форм в глубину (от зрителя) и движение вперед (к зрителю) растягивают ОП, как гармошку, в обоих направлениях. Этой силой в большой степени обладают элементы цвета^{IV}.

Форматы

Если через квадратную ОП провести диагональ, то эта диагональ будет проходить к горизонтали под углом в 45° . При переходе квадратной ОП в другие четырехугольные плоскости этот угол будет увеличиваться или уменьшаться. Диагональ приобретет возрастающую склонность к вертикали или горизонтали. Поэтому ее можно истолковать как определенный показатель напряжения (рис. 80).

Таким образом, возникают так называемые вертикальные и горизонтальные форматы, которые в предметной живописи чаще всего носят чисто натуралистический характер и никак не затрагиваются внутренним напряжением. Уже в школах живописи с вертикальным форматом знакомят как с форматом более пригодным для изображения головы, а с горизонтальным — для изображения пейзажа^V. Особенно эти названия прижились в Париже, а затем уже, видимо, были перенесены в Германию.

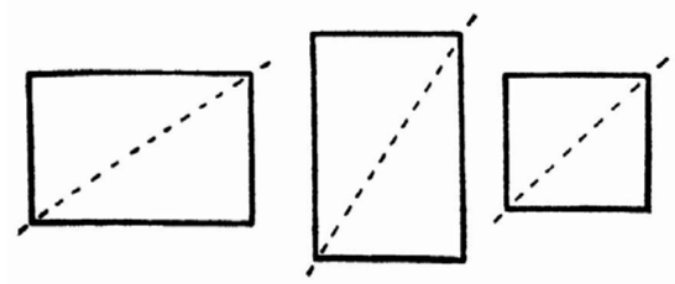


Рис. 80. Диагональная ось

Абстрактное искусство

Сразу ясно, что малейшее отклонение диагоналей или показателя напряжения от вертикали или горизонтали в композиционном и особенно абстрактном искусстве является решающим. Все напряжения отдельных форм на ОП получают каждый раз иное направление и, естественно, иную окраску. Так, при неправильном выборе плоскости формата благоприятный порядок может превратиться в отталкивающий беспорядок.

Построение

Естественно, под "порядком" я понимаю не только математическое "гармоническое построение", в котором все элементы расположены в строго определенном направлении, но и построение по принципу противоположности. Например, элементы, устремленные вверх, могут быть "драматизированы" с помощью вытянутого формата, когда они вводятся в препятствующую их движению среду. И это может быть указателем пути в учении о композиции.

Дальнейшее напряжение

Точка пересечения обеих диагоналей определяет центр ОП. Проведенная через этот центр горизонталь и последующая вертикаль делят ОП на четыре первичные части, каждая из которых имеет свое специфическое лицо. Все они соприкасаются своими вершинами в "равнодушном" центре, от которого по направлению диагоналей исходят напряжения (рис. 81).

Цифры 1, 2, 3, 4 — силы сопротивления границ, a, b, c, d — обозначения четырех первоначальных частей.

Противоположности

Эта схема осуществляет следующую последовательность:

часть a — напряжение по направлению 1, 2 = ослабленному сочетанию,

часть d — напряжение по направлению 3, 4 = наибольшему сопротивлению.

Таким образом, части a и d расположены в отношении друг друга по принципу наибольшей противоположности.

Часть b — напряжение по направлению 1, 3 = умеренному сопротивлению верха,

часть c — напряжение по направлению 2, 4 = умеренному сопротивлению низа.

Таким образом, части b и c расположены по отношению друг к другу по принципу умеренной противоположности, и их родство легко бросается в глаза.

При комбинации сил сопротивления границ плоскости получается схема тяжести (рис. 82).

Сопоставление обоих фактов отвечает на вопрос, какая из диагоналей — bc или ad — должна быть названа "самой гармоничной", а какая "дисгармоничной" (рис. 83)^{VI}.

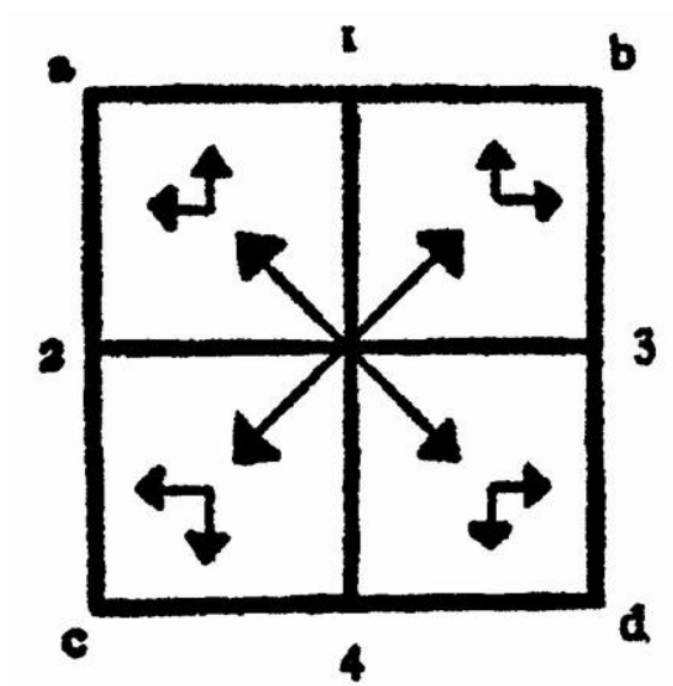


Рис. 81. Идущие из центра напряжения

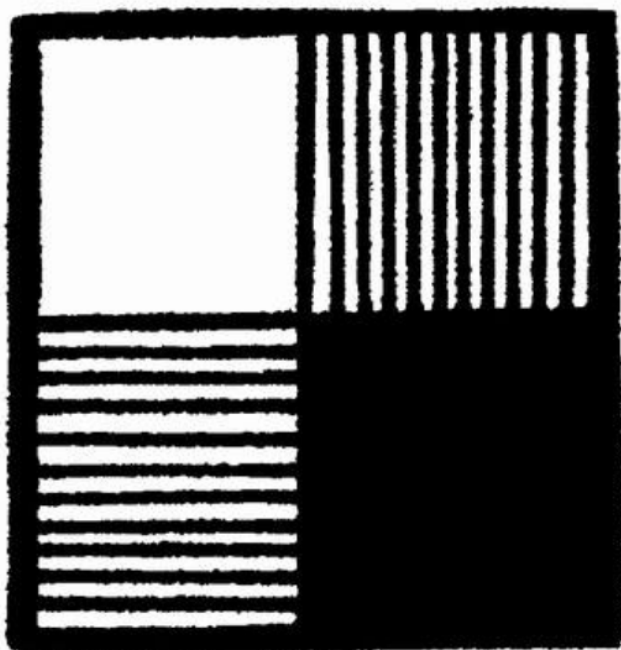


Рис. 82. Распределение тяжести

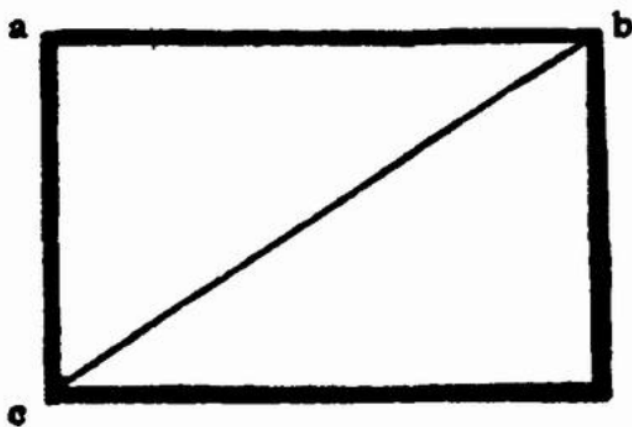


Рис. 83. "Гармоничная" диагональ

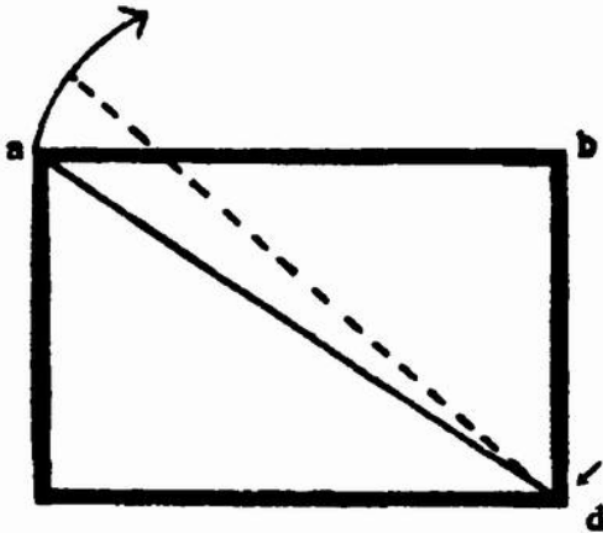


Рис. 84. "Дисгармоничная" диагональ

Тяжесть

Треугольник abc лежит на нижнем треугольнике cbd гораздо легче, чем треугольник abd, который оказывает определенное давление и грузно тяготеет над нижним треугольником acd. Это давление сконцентрировано на точке d, по-видимому, из-за этого диагональ приобретает стремление к отклонению от точки "a" вверх, а затем и смещается из центра. По сравнению со спокойным напряжением cb напряжение da имеет более сложную природу — к чисто диагональному направлению присоединяется отклонение вверх. Так, обе диагонали могут быть обозначены и по-другому:

cd — "лирическое" напряжение,
da — "драматическое" напряжение.

Содержание

Эти обозначения, разумеется, нужно понимать только как стрелки, указывающие направления к внутреннему содержанию. Это есть мосты от внешнего к внутреннему^{VI}.

Во всяком случае, еще раз можно повторить — каждое место ОП индивидуально с лишь ему присущим голосом и внутренней окраской.

Метод

Применяемый здесь анализ ОП является примером принципиального научного метода, который должен внести свой вклад в создание молодой науки об искусстве. (Это его теоретическая ценность.) Следующие простые примеры указывают путь к практическому применению.

Применение

Простая заостренная форма, которая представляет переход от линии к плоскости и поэтому объединяет в себе свойства линии и плоскости, помещается в уже названных ранее направлениях на "самую объективную" ОП. Что же из этого следует?

Противоположности

Возникли две противоположные пары:

Первая пара	(I) является примером высшей противоположности, так как форма слева направлена в сторону ослабленного сопротивления, а
-------------	--

форма справа — в сторону самого сильного сопротивления.

Вторая пара

(II) является примером умеренной противоположности, так как обе формы направлены в сторону мягкого сопротивления и напряжения форм мало чем отличаются друг от друга.

Внешние параллели

В обоих случаях формы находятся в параллельном отношении к ОП, что здесь представляет собой внешнюю параллельность, поскольку взяты внешние границы ОП, а не внутренние напряжения.

Элементарное сопоставление с внутренним напряжением требует диагонального направления, в результате чего вновь возникают две противоположные пары:

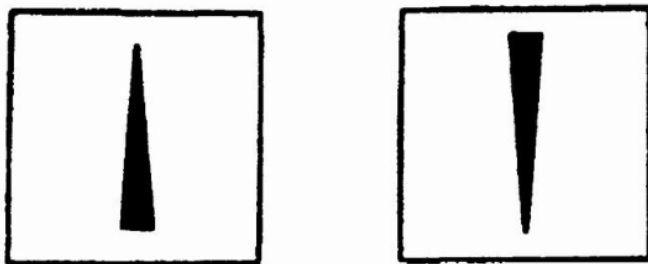


Рис. 85. А I. Вертикальное положение — "теплое спокойствие"

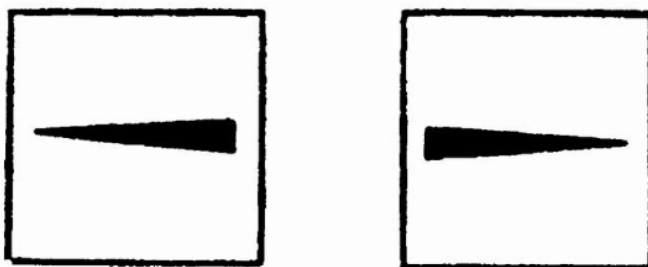


Рис. 86. II. Горизонтальное положение — "холодное спокойствие"

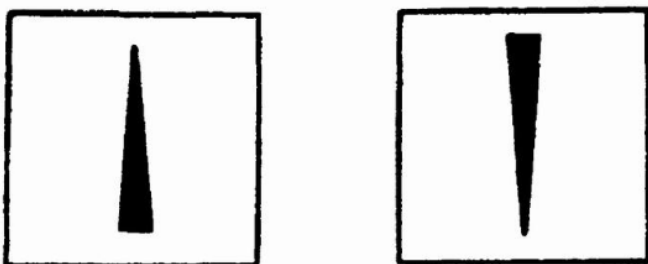


Рис. 87. В I. Диагональное положение — "дисгармоничное"

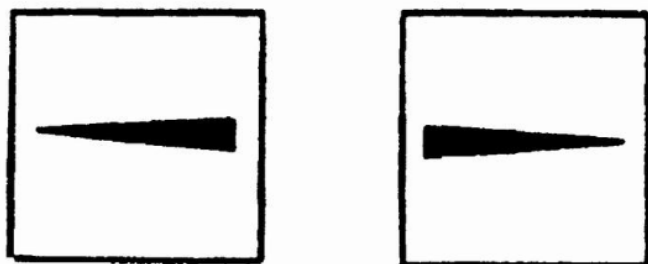


Рис. 88. II. Диагональное положение — "гармоничное"

Противоположности

Эти две противоположные пары также отличаются между собой, как перед этим отличались обе противоположные пары под буквой А.

Форма слева направлена к самому ослабленному углу, а форма справа — к самому твердому углу, поэтому они и представляют собой наивысшую противоположность.	В ерх
Ясно и то, почему обе нижние формы образуют умеренную противоположность.	н из

Внутренние параллели

На этом родство пар под буквой А и буквой В прекращается.

Последними в этом ряду являются примеры внутренней параллельности, так как формы в данном случае идут в одном направлении с внутренними напряжениями ОП^{VIII}.

Композиция. Конструкция

Эти четыре пары дают, таким образом, восемь возможностей для различных, лежащих на поверхности или скрытых в глубину основ, композиционных конструкций — основ, на которые в дальнейшем могут наслаиваться другие главные направления форм, либо остающиеся в центральном положении, либо удаляющиеся из центра в разных направлениях. Само собой разумеется, что первая основа может отходить от центра, центра вообще можно избежать — число конструктивных возможностей беспредельно. Внутренняя атмосфера времени, нации и, наконец, не совсем не зависимое от первых двух, внутреннее содержание личности определяют основное звучание композиционных "склонностей". Этот вопрос выходит за рамки этого специального сочинения, здесь следует лишь упомянуть, что за последние десятилетия, например, можно было наблюдать волну концентрического, а затем вновь волну эксцентрического, которая вначале поднялась, а потом спала. Причиной этому были различные обстоятельства, отчасти связанные с явлениями времени, но также часто находившиеся в причинной зависимости от идущих из глубины необходимостей. Особенно в живописи происходили изменения "настроений", порой из желания от нее отказаться, а порой из стремления ее утвердить.

История искусства

"Современная" история искусства должна подробнее заняться этой темой, которая выходит за границы чисто живописных вопросов и может быть истолкована во взаимосвязи с историей культуры. Сегодня обнаружилось многое, что до недавнего времени было скрыто в таинственную глубину.

Искусство и время

В основе взаимосвязи истории искусства и "истории культуры" (к чему относится и глава об отсутствии культуры), условно говоря, лежит триединство:

1. время побеждает искусство —

а) или время обладает большой силой и концентрированным содержанием, и искусство столь же сильно сконцентрировано и свободно идет той же дорогой, что и время, или
 б) время обладает большой силой, но распадается содержательно, и искусство, лишенное силы, подвергается распаду;

2. искусство по разным обстоятельствам противопоставляется времени и проявляет противоречие ему возможности;

3. искусство пересекает границы, в которые оно могло бы быть зажато временем, и несет в себе содержание будущего.

Примеры

Мимоходом можно отметить, что наши сегодняшние направления, которые ссылаются на конструктивные начала, легко совпадают с этими принципами. Отточенная американская "эксцентрика" сценического искусства является наглядным примером второго принципа. Сегодняшняя реакция против "чистого искусства" (например, против "искусства на мольберте") и связанные с этим основательные разногласия относятся к пункту b) первого принципа. Абстрактное искусство освобождается от давления сегодняшней атмосферы и поэтому попадает под третий принцип.

Таким образом, можно объяснить явления, которым, казалось бы, нет определения или которые в отдельных случаях представлялись полностью бессмысленными: исключительное применение горизонталей и вертикалей остается для нас необъяснимым, а дадаизм кажется бессмысленным. Удивительным оказывается и то, что оба эти явления возникли почти в один и тот же день, но несмотря на это находятся в остром противоречии друг с другом. Пренебрежение всеми конструктивными основами, кроме горизонталей и вертикалей, ведет "чистое" искусство к гибели, от этого может спастись только лишь "практически-целесообразное": внутренне разобщенное, но внешне сильно действующее время склоняет искусство к своим целям и отрицает его самостоятельность — пункт b) первого принципа.

Вопрос формы и культура

Эти немногочисленные примеры, взятые из нашего времени, приведены здесь для того, чтобы осветить органичные, часто неизбежные взаимосвязи специфического вопроса формы в искусстве с культурными или лишенными культуры формами^{IX}. Они, кроме того, преследуют цель указать на то, что усилия руководить искусством, исходя из географических, экономических, политических и прочих чисто "позитивных" условий, не могут быть исчерпывающими и что при этих методах невозможно избежать односторонности. Только взаимодействие вопросов формы обеих упомянутых областей на основе духовного содержания может указать здесь точную установку, при которой "позитивные" условия играют подчиненную роль, — они сами по себе по сути дела не являются определением, а их можно рассматривать лишь как средство к цели.

Не все можно увидеть или потрогать, или, лучше сказать, под видимым и материальным находится невидимое и нематериальное. Сегодня мы стоим на пороге времени, к которому ведет одна — лишь одна — постепенно идущая все больше в глубину ступень. Во всяком случае, сегодня мы можем только догадываться, в какую сторону поставить ногу, чтобы нащупать следующую ступень. И это является спасением.

Несмотря на казалось бы непреодолимые противоречия, современный человек не довольствуется больше внешним. Его взгляд оттачивается, его слух обостряется, и его желание за внешним увидеть и услышать внутреннее растет. Только поэтому мы в состоянии ощутить внутреннюю пульсацию такого молчаливого и скромного существа, каким является ОП.

Относительное звучание

Эта пульсация ОП превращается, как уже было показано, в дву- и многозвучие, если на ОП помещается один простейший элемент.

Левое. Правое

Свободная кривая линия, состоящая из двух волн, идущих в одну сторону, и трех, идущих в другую, имеет, благодаря верхнему утолщению, упрямое "лицо" и завершается направленной вниз, постепенно слабеющей волной. Эта линия устремляется снизу, приобретает усиливающийся волнообразный характер и поднимается до максимального "упрямства". Что произойдет в результате этого упрямства, если она будет идти то влево, то вправо?

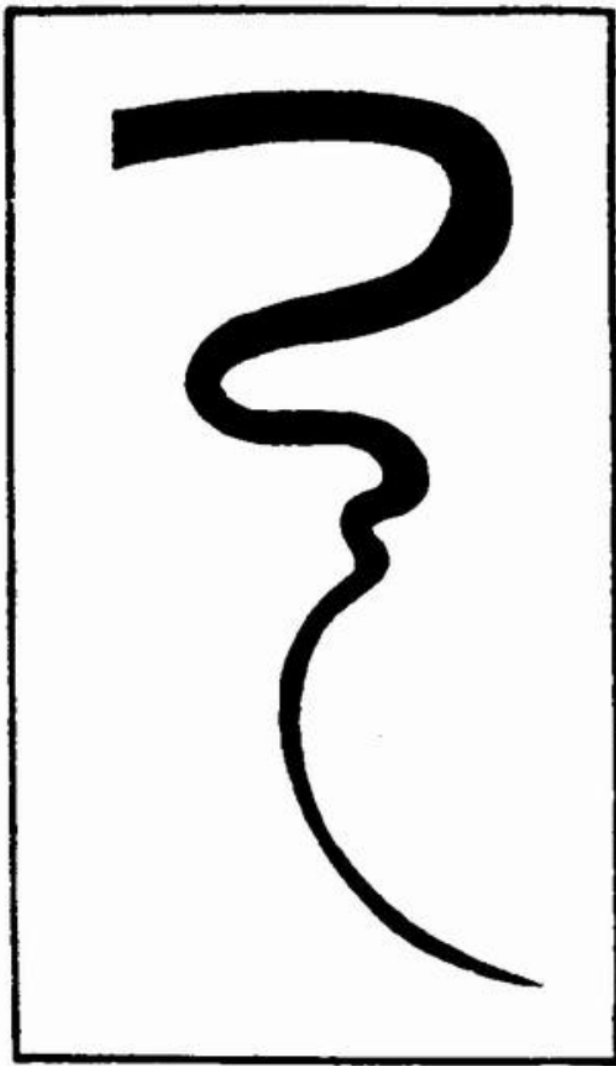


Рис. 89. Упрямото со снисхождением. Ослабленные изгибы. Сопротивление слева является слабым. Плоская масса утолщается вправо

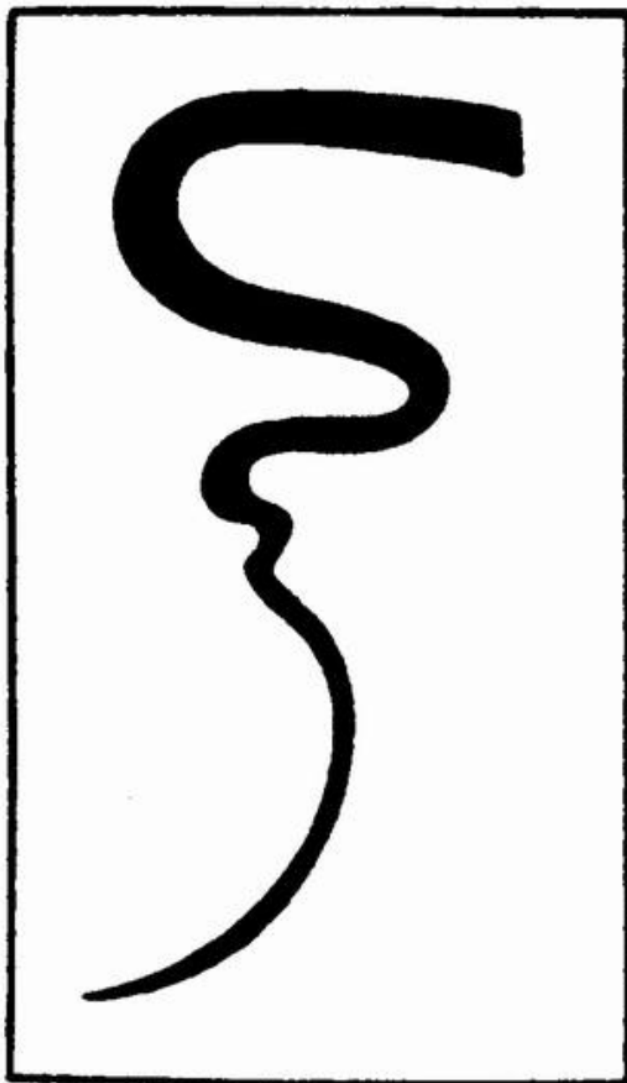


Рис. 90. Упрямство в скованном напряжении. Затвердевающие изгибы. Сопротивление справа сильно заторможено. Расслабленный "воздух" слева

Верх. Низ

Для исследования действий "верха" и "низа" годится прием перевертывания — становления с ног на голову (Aufden-Kopf-Stellen) — по отношению к двум предыдущим рисункам, что читатель может проделать и самостоятельно. "Содержание" линии меняется столь значительно, что ее невозможно больше узнать: упрямство бесследно исчезает, его заменяет утомительное напряжение. Концентрации больше не существует, все находится в процессе становления. При повороте налево этот процесс все больше усиливается, а при повороте вправо ощущается утомленность^X.

Плоскость на плоскости

Здесь я выхожу за границы моей задачи и помешаю на ОП не линию, а плоскость, которая является не чем другим, как внутренним смыслом напряжения ОП (см. выше).

Нормально передвинутый на ОП квадрат.

Отношение к границе

В отношениях формы к границам ОП особую и очень важную роль играет удаленность формы от ее границ. Простая прямая линия неизменной длины может быть расположена на ОП двумя способами (рис. 93 и 94).

В первом случае она свободно лежит на плоскости. Ее приближение к границе придает ей выражение явно усиливающегося напряжения, направленного направо вверх, в результате чего напряжение нижнего конца ослабевает (рис. 93).

Во втором случае она примыкает к границе и тут же лишается своего напряжения вверх, при этом напряжение вниз усиливается и вызывает ощущение какой-то болезненности, почти что отчаяния (рис. 94)^{XI}.

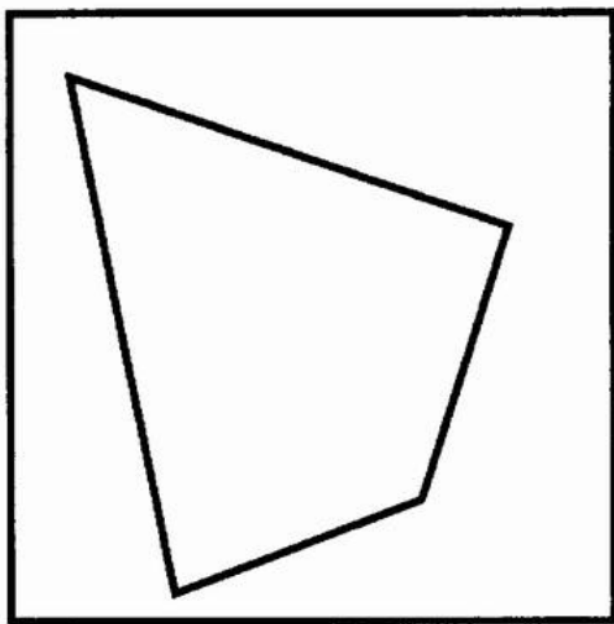


Рис. 91. Внутренняя параллель лирического звучания. Совместное продвижение с внутренним "дисгармоничным напряжением"

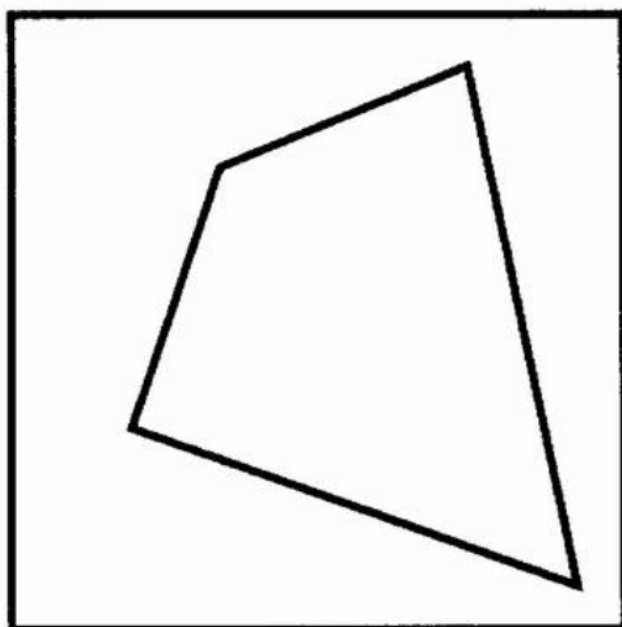


Рис. 92. Внутренняя параллель драматического звучания. Противоположность к внутреннему "гармоническому" напряжению

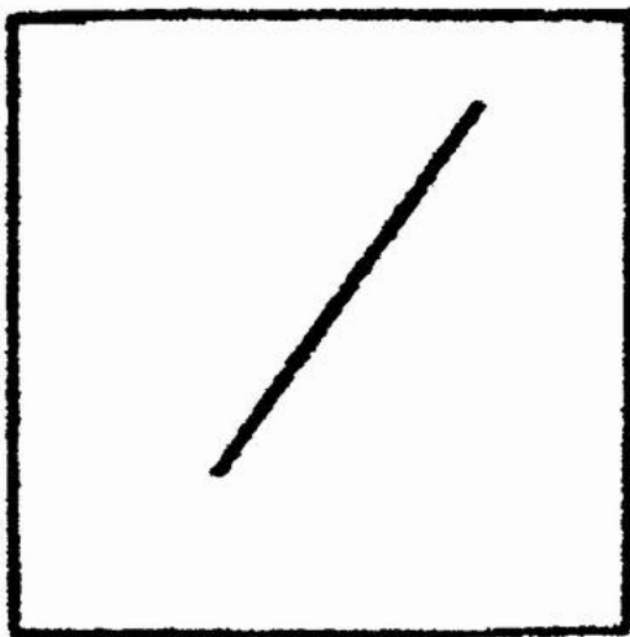


Рис. 93

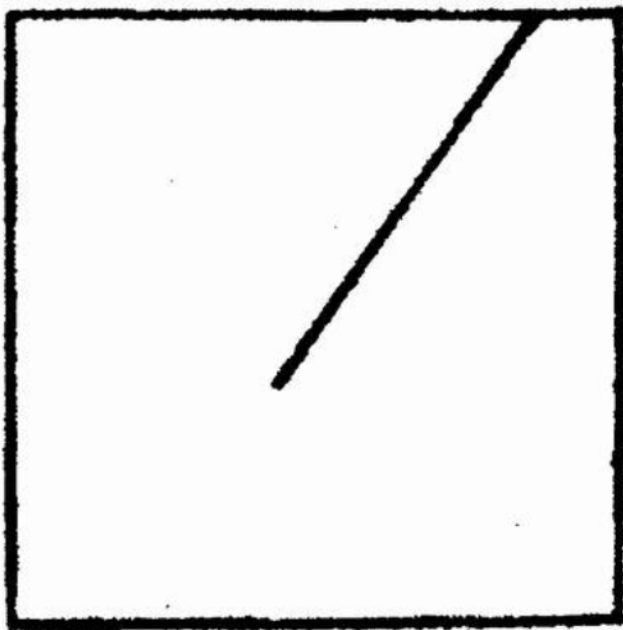


Рис. 94

Другими словами: при приближении к границе ОП напряжение формы усиливается до тех пор, пока в момент соприкосновения с границей оно внезапно не исчезает. А также: чем дальше форма находится от границы ОП, тем меньше ее напряжение по отношению к границе.

Или: близко лежащие к границе ОП формы усиливают "драматический" характер звучания конструкции, и, напротив, далеко лежащие от границы и группирующиеся вокруг центра формы придают конструкции более "лирическое" звучание. Это, конечно, условные правила, которые наряду с другими средствами в полной мере могут быть использованы, и, исходя из которых, возможно окончательно заглушить едва слышное звучание. В большей или меньшей степени они постоянно оказывают воздействие, что подчеркивает их теоретическую ценность.

Лирическое. Драматическое

Некоторые примеры должны в простой форме объяснить типичные случаи этих правил:

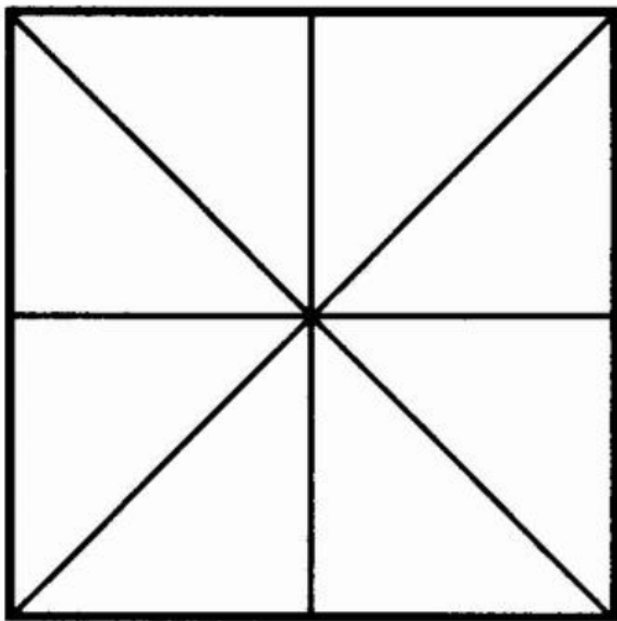


Рис. 95. Молчаливая лирика четырех элементарных линий — застывшее выражение

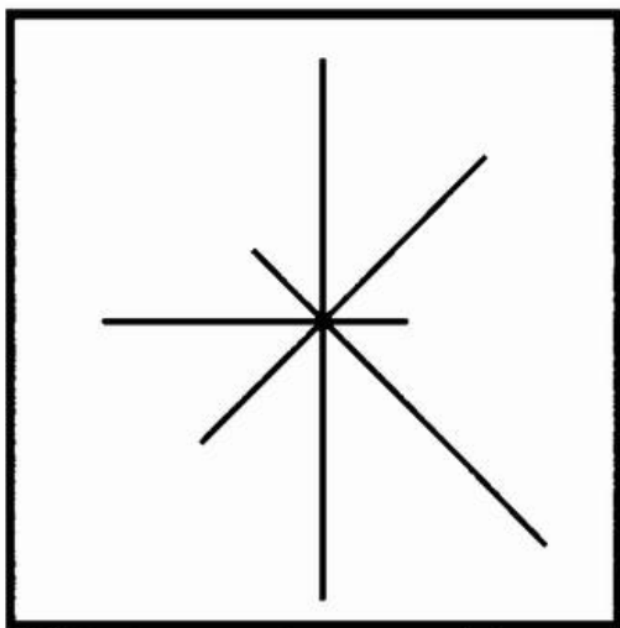


Рис. 96. Драматизация этих же элементов — сложное пульсирующее выражение

Использование эксцентрики:

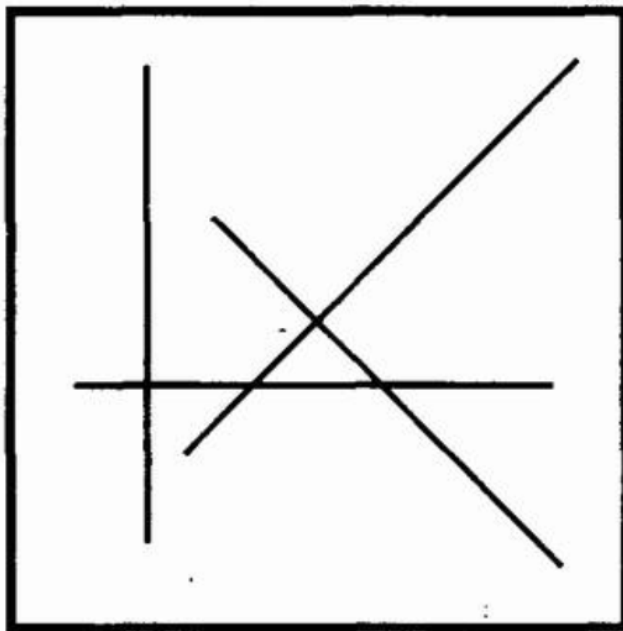


Рис. 97. Диагональ, проходящая по центру. Ацентральные горизонтальные и вертикальные линии. Максимальное напряжение диагонали. Уравновешенное напряжение горизонтальной и вертикальной линий

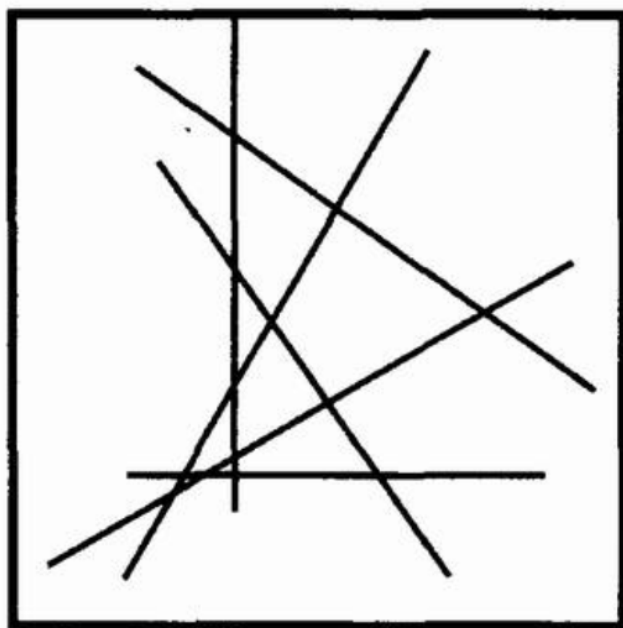


Рис. 98. Ацентральное положение всех линий. Диагональная линия усиливается в результате ее повторения. Сдерживание драматических звуков по направлению к точке касания вверх

Ацентральное построение в данном случае служило намерению усилить драматическое звучание.

Увеличение количества звуков

Если, например, в только что приведенных примерах прямые линии заменить на простые кривые, то сумма звуков увеличилась бы втрое, поскольку каждая простая кривая линия состоит, как уже говорилось в главе "Линия", из двух напряжений, в результате которых появляется третье. Если впоследствии на смену простой кривой пришла бы волнообразная линия, то каждая волна представляла бы простую кривую с ее тремя напряжениями, и в соответствии с этим сумма напряжений продолжала бы увеличиваться. К тому же

отношения каждой волны к границам ОП усложнили бы эту сумму более громкими или более тихими звуками^{XII}.

Закономерность

Поведение плоскостей по отношению к ОП является темой для другого разговора. Но приведенные здесь закономерности и правила в полной мере распространяются и на эту специальную тему, давая направление, в котором она должна разрабатываться.

Последующие формы ОП

До настоящего момента здесь рассматривалась лишь квадратная ОП. Последующие прямоугольные формы — это результат преобладания или преимущества горизонтальной или вертикальной пограничных пар. В первом случае будет преобладать холодный покой, во втором — теплый, что, разумеется, и определяет с самого начала основной звук ОП. Устремленное вверх и вытянутое в длину — антиподы. Объективность квадрата исчезает, ее заменяет одностороннее напряжение ОП в целом, которое так или иначе будет влиять на все элементы ОП.

Надо еще отметить, что эти оба вида имеют более сложную природу, чем квадрат. В горизонтальном формате, к примеру, верхняя граница длиннее, чем боковые границы, и, таким образом, для элементов создается больше возможности для "свободы", что, впрочем, скоро вновь заглушается сокращением длины сторон. В вертикальном формате все происходит наоборот. Можно сказать, что границы в подобных случаях гораздо больше зависимы друг от друга, чем в квадрате. Это создает впечатление, будто бы здесь подыгрывает само окружение ОП, оказывая давление снаружи. Так, в вертикальном формате облегчается движение вверх, поскольку в этом направлении давление окружения снаружи почти совсем отсутствует и концентрируется главным образом на сторонах.

Различные углы

Последующие вариации ОП осуществляются благодаря применению разных комбинаций тупых и острых углов. Новые варианты возникают в случае, когда ОП образуется таким образом, что, например, она противостоит элементам правого верхнего угла как ведущая или вновь как препятствующая (рис. 99).

Наряду с этим существуют и многоугольные плоскости, которые в конце концов должны быть подчинены одной основной форме, и поэтому являются лишь более сложными случаями данной основной формы, что не требует дальнейшего обсуждения (рис. 100).

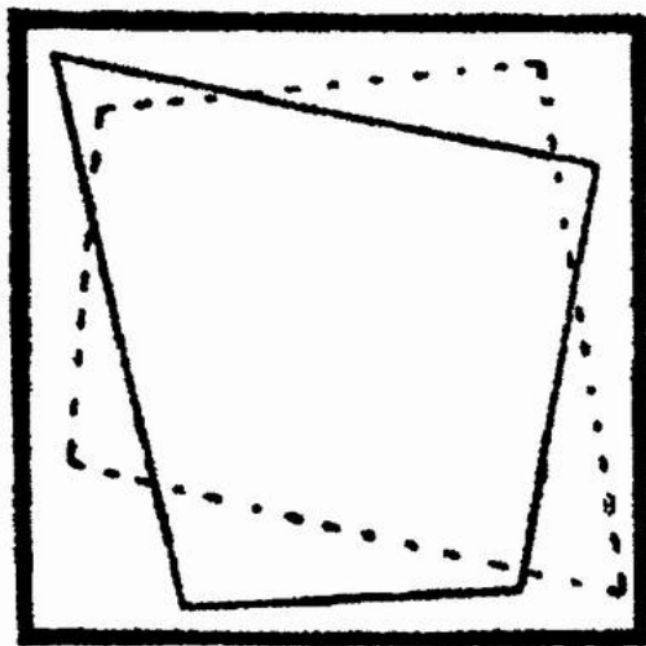


Рис. 99. Стимулирующая и сдерживающая (обозначена пунктиром) ОП

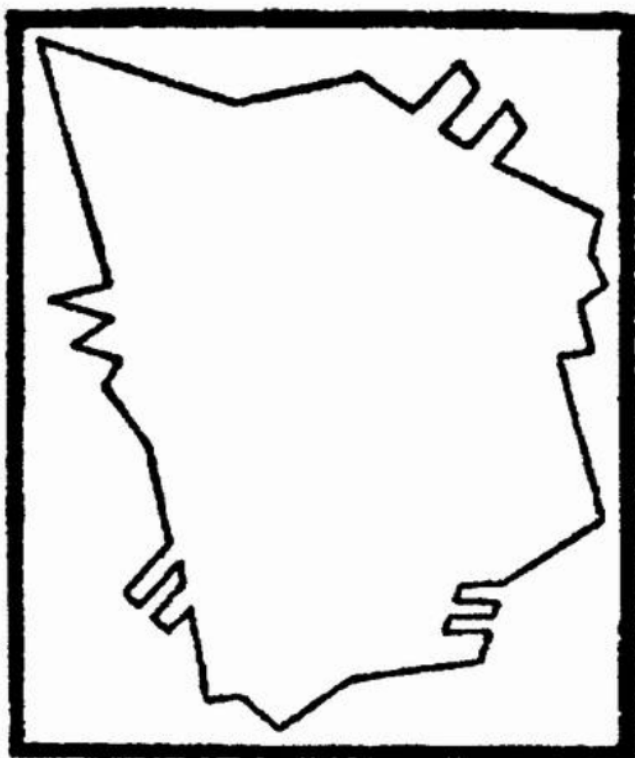


Рис. 100. Сложная многоугольная ОП

Форма круга

Величина углов может все больше и больше увеличиваться, а углы становятся все более тупыми, до тех пор пока они, в конце концов, полностью не исчезнут и плоскость не станет кругом.

Это очень простой и одновременно очень сложный случай, который я уже подробно обсуждал. Здесь же лишь надо отметить, что как простота, так и сложность проистекают из-за отсутствия угла. Круг прост, так как давление его границ по сравнению с прямоугольными формами уравнено — различия не столь существенны. Он сложен, поскольку верх незаметно перетекает налево и направо, а левое и правое — вниз. Лишь четыре точки сохраняют звук четырех сторон квадрата, что соответствует и нашему эмоциональному восприятию.

Эти точки — 1, 2, 3, 4 — так же противостоят друг другу, как в четырехугольных формах: 1—4 и 2—3 (рис. 101).

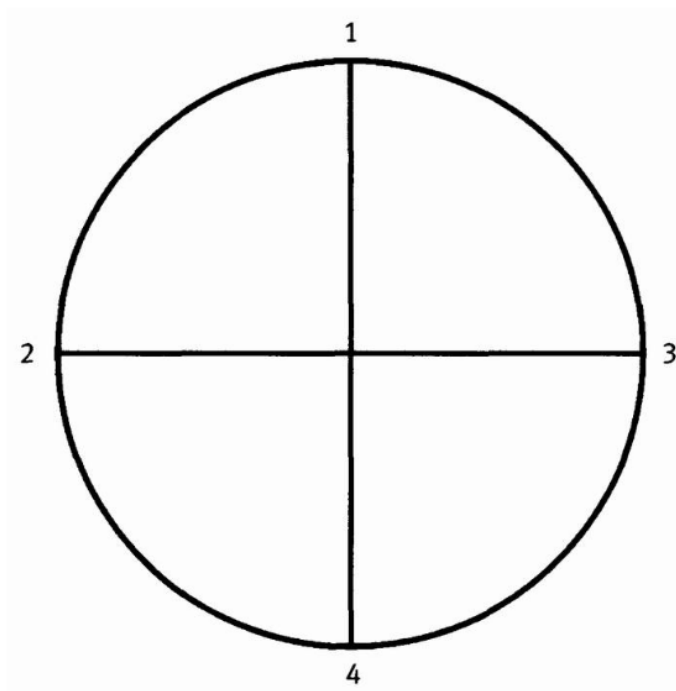


Рис. 101

Отрезок 1—2 — это постепенно прогрессирующее ограничение максимальной свободы по направлению сверху влево, которое на протяжении отрезка 2—4 переходит к твердости и т. д., до полного завершения круга. Уже описанное состояние напряженности четырех отрезков круга так же действует, как напряжения сторон квадрата. Таким образом, круг в основе содержит то же самое напряжение, что и квадрат.

Три основные плоскости — треугольник, квадрат, круг — это естественные производные планомерно движущейся точки. Если через центр круга провести две диагонали, которые своими вершинами будут связаны с горизонтальными и вертикальными линиями, то возникнет, по утверждению А.С. Пушкина, основа арабских и римских цифр (рис. 102).

Итак, здесь встречаются:

1. корни двух систем чисел, и
2. корни первичных форм искусства.

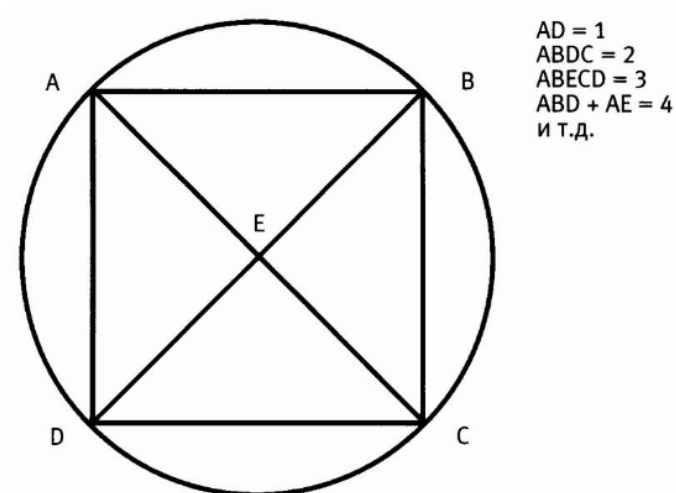


Рис. 102. Треугольник и квадрат, вписанные в круг, как первоисточник арабских и римских чисел (А.С. Пушкин. Сочинения, Петербург, издательство Анненкова, 1855, Т. V. С. 16)

Если действительно существует подобное, из глубины идущее родство, то тем самым мы получаем определенное подтверждение нашему предчувствию одного и того же корня явлений, которые внешне выглядят абсолютно различными и полностью друг от друга отъединенными. Сегодня особенно важно отыскать эти общие корни. Такая необходимость не рождается на свет без внутреннего на то основания, но требуется много настойчивых попыток, чтобы наконец удовлетворить эту потребность. Эти необходимости имеют интуитивную природу. Поэтому интуитивно выбирается и путь к их удовлетворению. Для дальнейшего развития предполагается гармоничное соединение интуиции и расчета — одного из двух уже будет недостаточно.

Овальная форма. Свободные формы

Через равномерно сплюснутый круг, в результате которого получается овал, мы идем дальше к свободным основным плоскостям, не имеющим углов и выходящим за пределы геометрических форм таким же образом, как это происходило и в случаях с угловыми формами. Основные принципы здесь остаются без изменений и будут различимы даже в самых сложных формах.

Все, что в общих чертах было сказано об основной плоскости, должно быть воспринято в качестве исходной схемы, в качестве подхода к пониманию смысла внутренних напряжений, имеющих внешнее воздействие.

Фактура

ОП — материальна, является результатом чисто материального производства и зависит от способа этого производства. Как уже говорилось, при ее изготовлении могут применяться различные по своей фактуре материалы с гладкой, шероховатой, зернистой, игольчатой, блестящей, матовой и, наконец, пластической поверхностью, оказывающие внутреннее воздействие на ОП:

1. _____ изолируя _____ ее, _____ и _____
2. особенно акцентируя ее связь с элементами внутреннего воздействия ОП.

Само собой разумеется, что свойства поверхности зависят исключительно от свойств материала (холста и его видов, штукатурки и способов ее обработки, бумаги, камня, стекла и т. д.), связанных с ним инструментов и способов их применения. Фактура, о которой здесь невозможно говорить более подробно, как и любое другое средство, является определенной, но достаточно эластичной и гибкой возможностью, которая схематически может выглядеть двояко:

1. фактура идет параллельным путем вместе с элементами и поддерживает их, главным образом, внешне, или
2. она применяется по принципу противоположности, т.е. находится с элементами во внутреннем противоречии и содействует им внутренне.

Кроме материала и инструмента, для изготовления материальной ОП в равной степени необходимо учитывать материал и инструменты по изготовлению материальной формы элементов, что более подробно необходимо обсуждать в учении о композиции.

Указания на такого рода возможности здесь чрезвычайно важны, так как все уже упоминавшиеся способы изготовления со всеми их внутренними последствиями могут служить не только построению материальной плоскости, но и ее оптическому уничтожению.

Дематериализованная плоскость

Устойчивое (материальное) расположение элементов на твердой, более или менее жесткой и видимой ОП, с одной стороны, и находящееся в противоречии с этим "парение" материально невесомых элементов в каком-то неопределенном (нематериальном) пространстве, с другой стороны, — в корне противоположные явления, антиподы.

Общематериалистическая точка зрения, которая, разумеется, распространяется также и на явления искусства, имела в качестве естественно-органичного следствия исключительное уважение материальной плоскости со всеми вытекающими из этого последствиями. Этой односторонности искусство обязано

постоянным интересом к ремеслу, к техническим знаниям и особенно к основательной проверке "материала" в целом. В особенности интересно, что эти подробные знания, как уже говорилось, необходимы не только для материального изготовления ОП, но и для ее дематериализации в соединении с элементами, т. е. на пути от внешнего к внутреннему.

Зритель

В любом случае следует особо подчеркнуть, что "ощущение парения" зависит не только от уже упоминавшихся условий, но и от внутренней установки зрителя, который способен видеть одно из двух или оба явления одновременно: если глаз недостаточно развит (что обусловлено психологически) для восприятия глубины, то он будет не в состоянии освободиться от материальной плоскости для восприятия недифференцируемого пространства. Правильно тренированный глаз должен быть способен частично видеть необходимую для произведения плоскость как таковую, а частично, если она принимает форму пространства, ее не замечать. Даже простое сочетание линий, в конце концов, можно рассматривать двояко — или как одно целое с ОП, или как свободно расположенное в пространстве. Впивающаяся в плоскость точка также в состоянии освободиться от нее и "парить" в пространстве^{XIII}.

Точно так же, как описанные внутренние напряжения ОП остаются и в сложных формах ОП, так и напряжения переносятся с дематериализованной плоскости в не-дифференцируемое пространство. Закон не теряет своей силы. Если исходный пункт ясен, а выбранное направление правильно, то невозможно не попасть в цель.

Цель теории

Целью теоретического исследования является:

1. найти живое,
2. сделать внятным его пульсирование, и
3. установить закономерности в живом.

Таким образом, соберутся живые факты — как в качестве отдельных явлений, так и в их взаимосвязи. Сделать выводы из этого материала — задача философии и в высшем смысле синтетическая работа.

Эта работа ведет к внутренним откровениям, которые могут послужить любой эпохе.

Примечания

^I. Такие понятия, как "движение", "подъем", "падение" и т.д., взяты из материального мира. На живописной ОП они воспринимаются как живущие в элементах напряжения, преобразующиеся благодаря напряжениям ОП.

^{II}. Видимо, эти представления позже переносятся на уже законченное произведение, и вероятно, не только у самого художника, но и у объективного зрителя, к которому в какой-то мере может быть причислен и художник, например в случае, когда он занимает позицию объективного зрителя по отношению к произведениям других художников. Возможно, эти представления объясняются тем, что лежащее от меня справа есть "правое", так как в действительности невозможно отнестись к произведению с полной объективностью и совсем исключить субъективное.

^{III}. Не случайно столь явное родство квадрата с красным цветом: квадрат красный цвет.

^{IV}. См. "Über das Geistige".

^V. Изображение обнаженной натуры, естественно, требует более вытянутого вверх формата.

^{VI}. Сравни с рис. 79 — ось, отклоняющаяся к верхнему углу вправо.

^{VII}. Важной задачей было бы исследование различных произведений с четко диагональным построением относительно вида их диагоналей и внутренней связи с живописным содержанием этих

произведений. Например, я по-разному использовал диагональное построение, что мною было осознано значительно позже. Так, на основании вышеуказанной формулы "Композиция I" (1910) может быть определена как построение cb и da с решительным выделением диагонали cb , являющейся позвоночником изображения.

VIII. В позиции I формы идут по направлению нормального напряжения квадрата, а в позиции II — по направлению гармоничной диагонали.

IX. "Наше время" состоит из двух прямо противоположных частей — тупика и порога, с сильным преобладанием первого. Преобладание темы тупика исключает обозначение "культура" — время всегда бескультурно, при этом некоторые ростки будущей культуры могут обнаруживаться то там, то здесь — тема порога. Эта тематическая дисгармония является "знаком" "сегодняшнего дня", который мы постоянно наблюдаем.

X. При такого рода экспериментах целесообразно больше доверять первому впечатлению, поскольку способность чувственного восприятия быстро утрачивается и дает полную свободу воображению.

XI. Это усиленное напряжение и прикрепление к верхней границе дают возможность линии в случае 2 казаться длиннее, чем в случае 1.

XII. Дополнительные композиционные таблицы наглядно поясняют подобные случаи (см. Приложение).

XIII. Ясно, что преобразование материальной плоскости и связанный с этим общий характер сопоставляющихся с нею элементов в некотором отношении должны иметь очень важные последствия. Среди них одним из самых важных является изменение в ощущении времени: пространство ассоциируется с глубиной, а также с уходящими в глубину элементами. Не случайно я обозначил пространство, возникающее при дематериализации, как пространство "недифференцируемое" — его глубина в конечном счете иллюзорна и поэтому неизмерима. Время в таких случаях не имеет числового выражения и содействует этому процессу лишь относительно. С другой стороны, иллюзорная глубина с живописной точки зрения является реальной и вследствие этого потребует определенного, правда, времени, чтобы следовать за уходящими в глубину элементами формы. Таким образом, преобразование материальной ОП в недифференцируемое пространство увеличивает возможность измерения времени.

Приложение

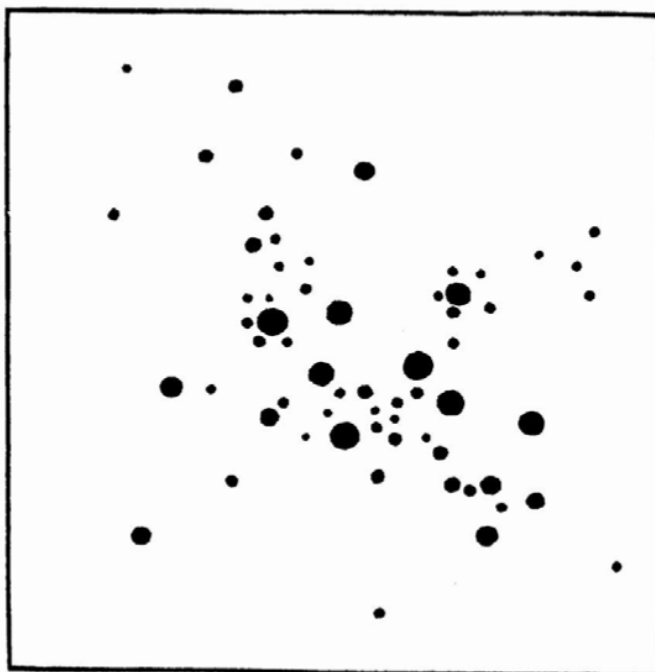


Табл. 1. Точка. Умеренное напряжение к центру

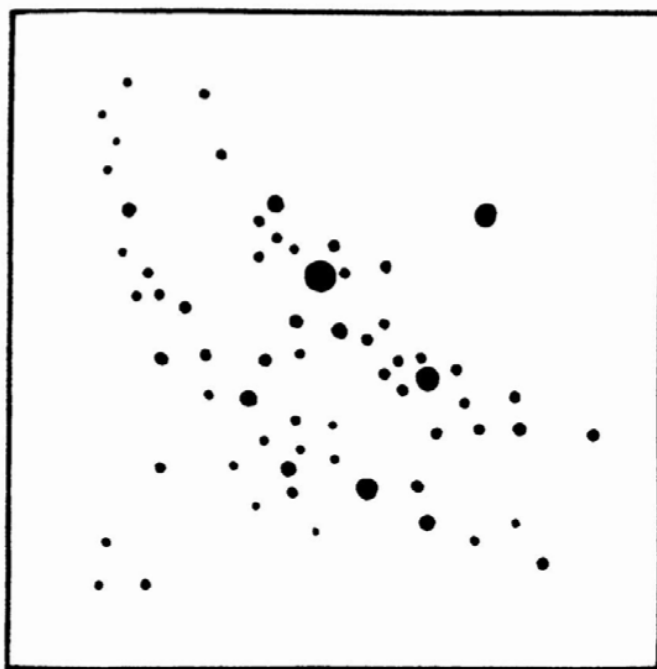


Табл. 2. Точка. Прогрессирующее растворение (обозначенная диагональ $d-a$)

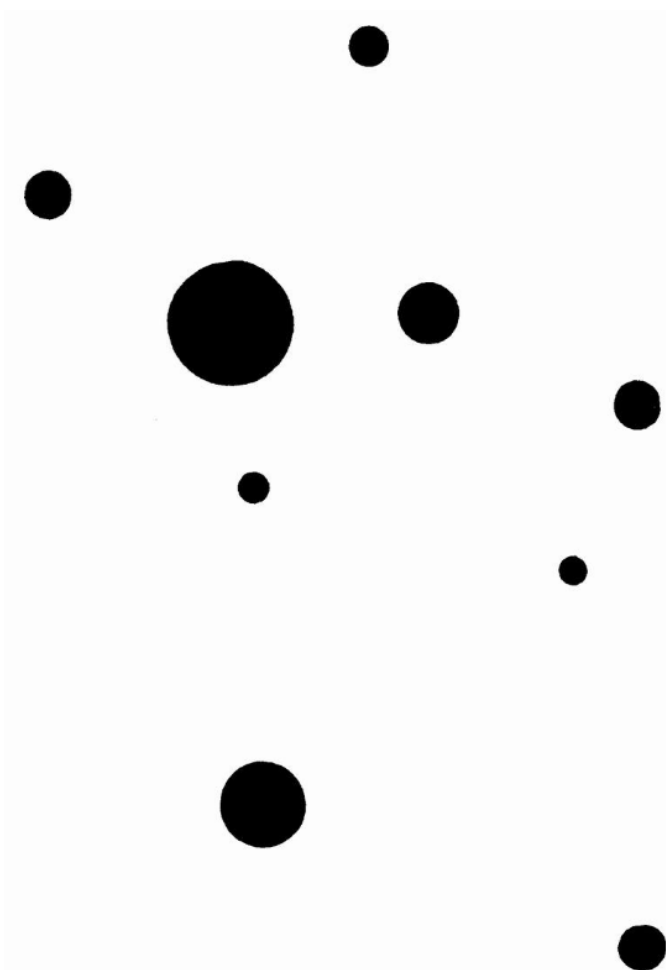


Табл. 3. Точка. 9 точек в восхождении (выделяющаяся своим весом диагональ $d-a$)

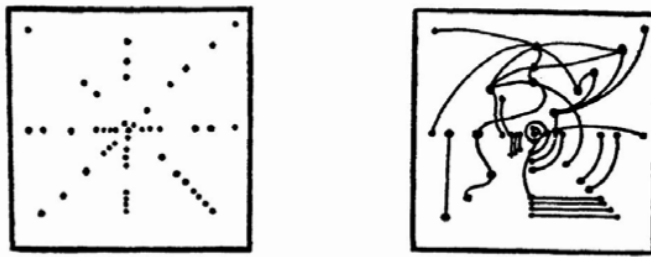


Табл. 4. Точка. Схема горизонтально-вертикально-диагональных точек для свободного линейного построения

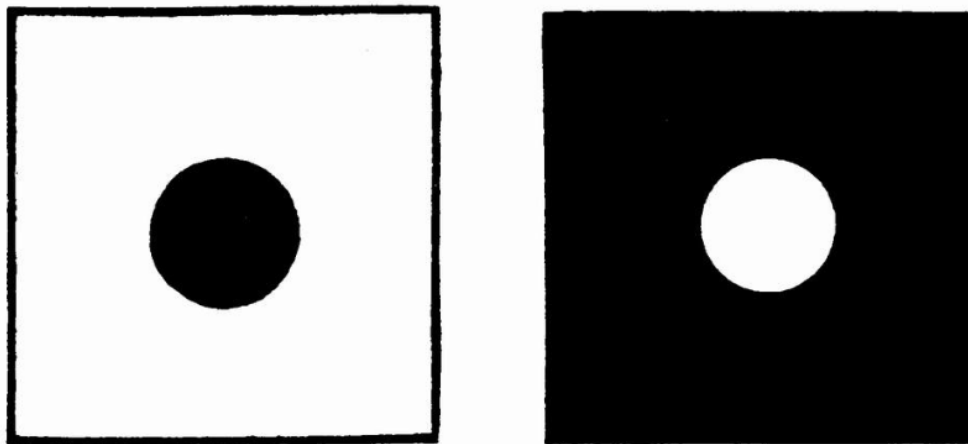


Табл.5. Точка. Черная и белая точки в качестве элементарно-цветовой ценности

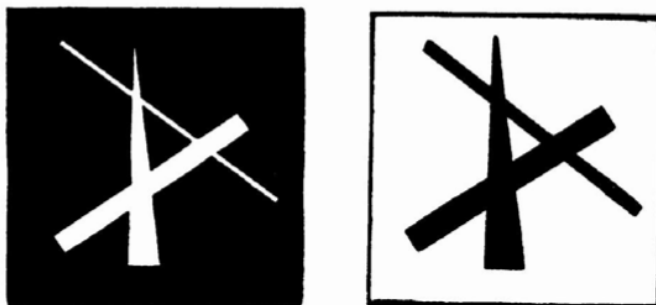


Табл. 6. Линия. То же самое в форме линий

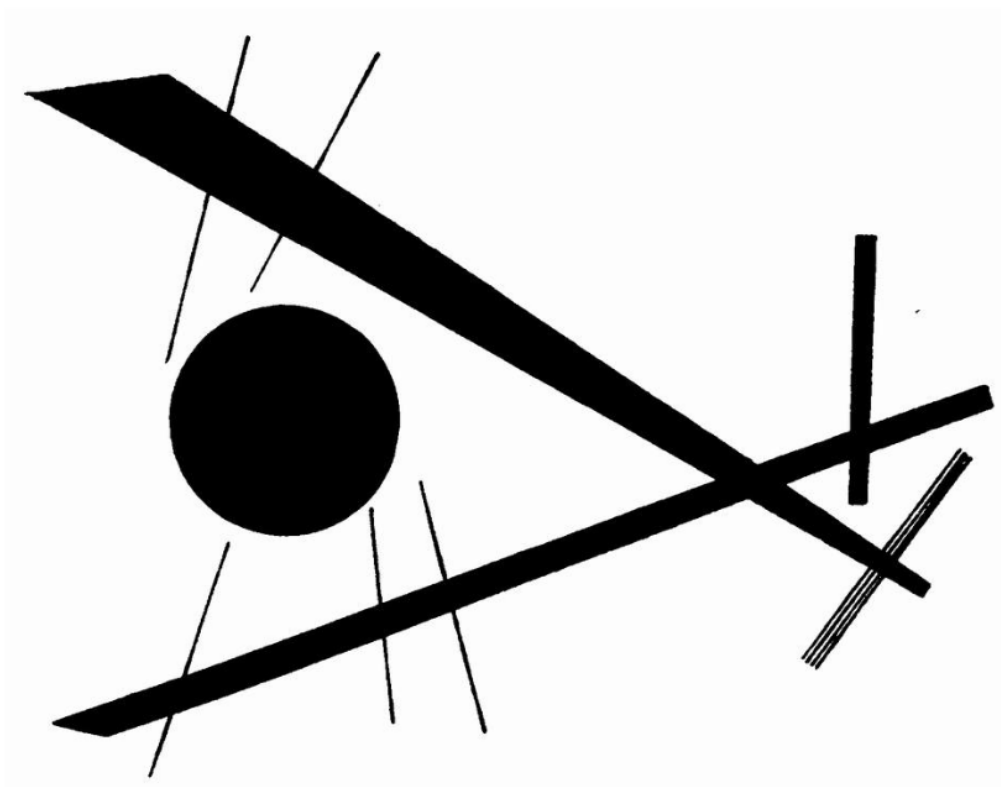


Табл. 7. Линия. С точкой у границы плоскости

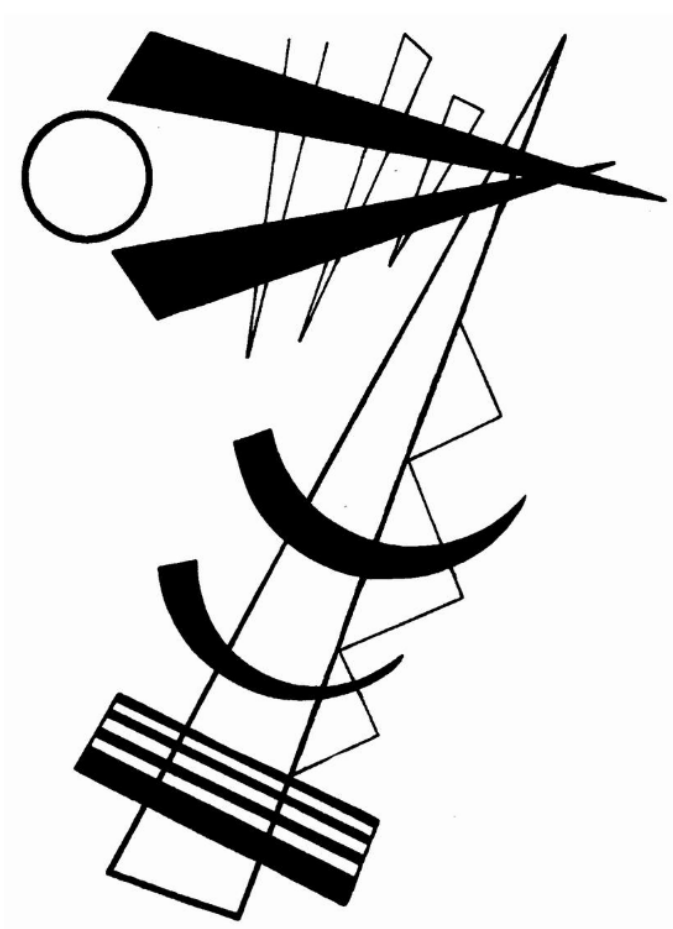


Табл. 8. Линия. Тяжесть, акцентированная черно-белым

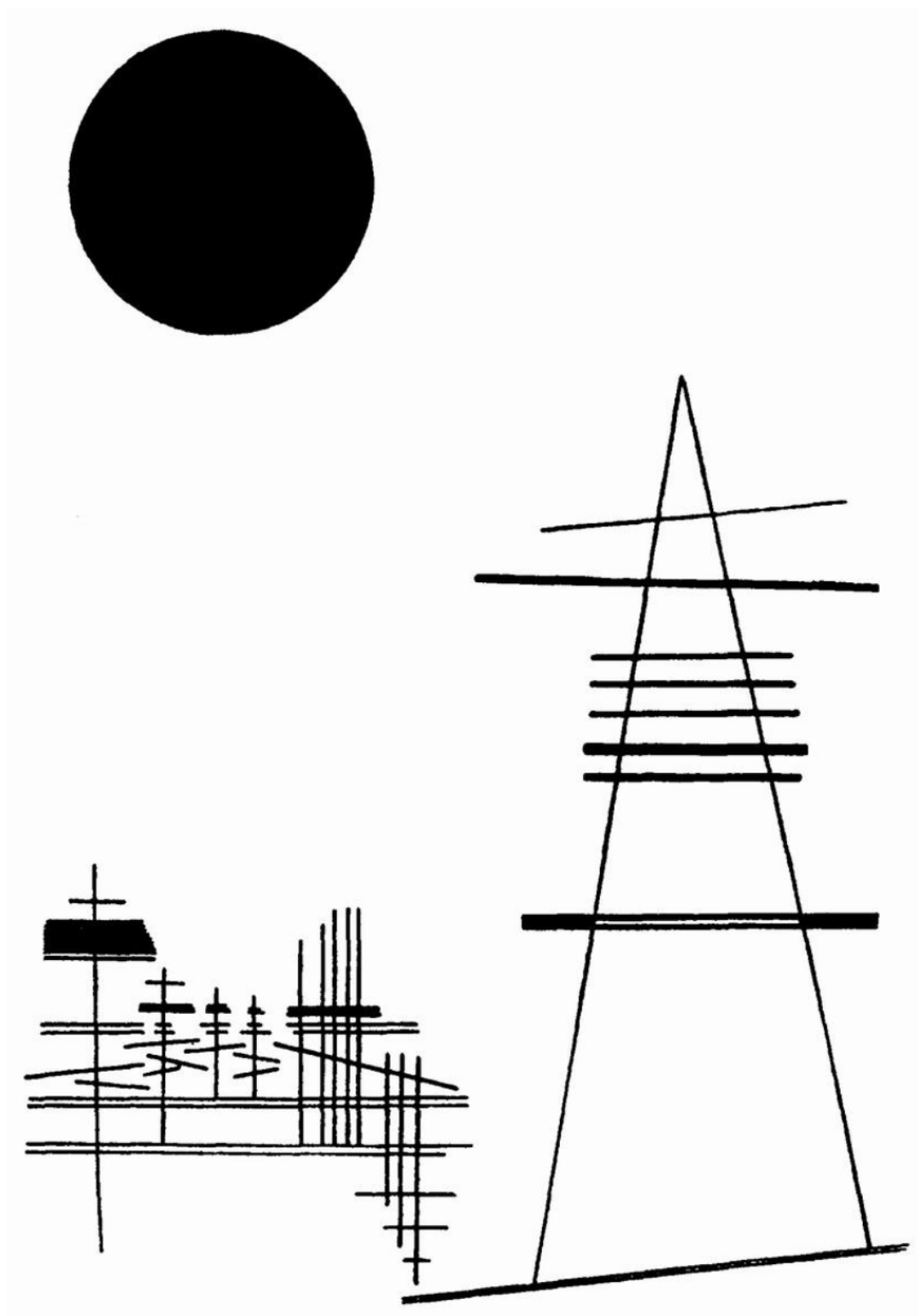


Табл. 9. Линия. Тонкие линии сопротивляются тяжелой точке



Табл. 10. Линия. Рисуночное построение части "Композиции 4" (1911)



Табл. 11. Линия. Линейное построение "Композиции 4" — вертикально-диагональное восхождение

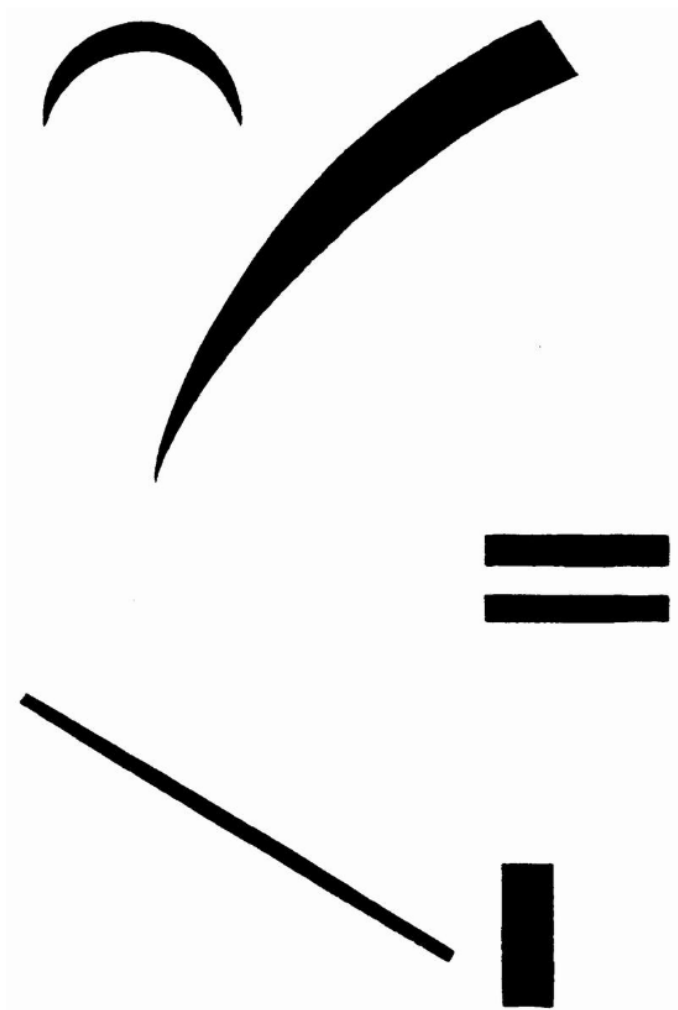


Табл. 12. Линия. Эксцентрическое построение, где эксцентричность акцентирована формирующими плоскостями

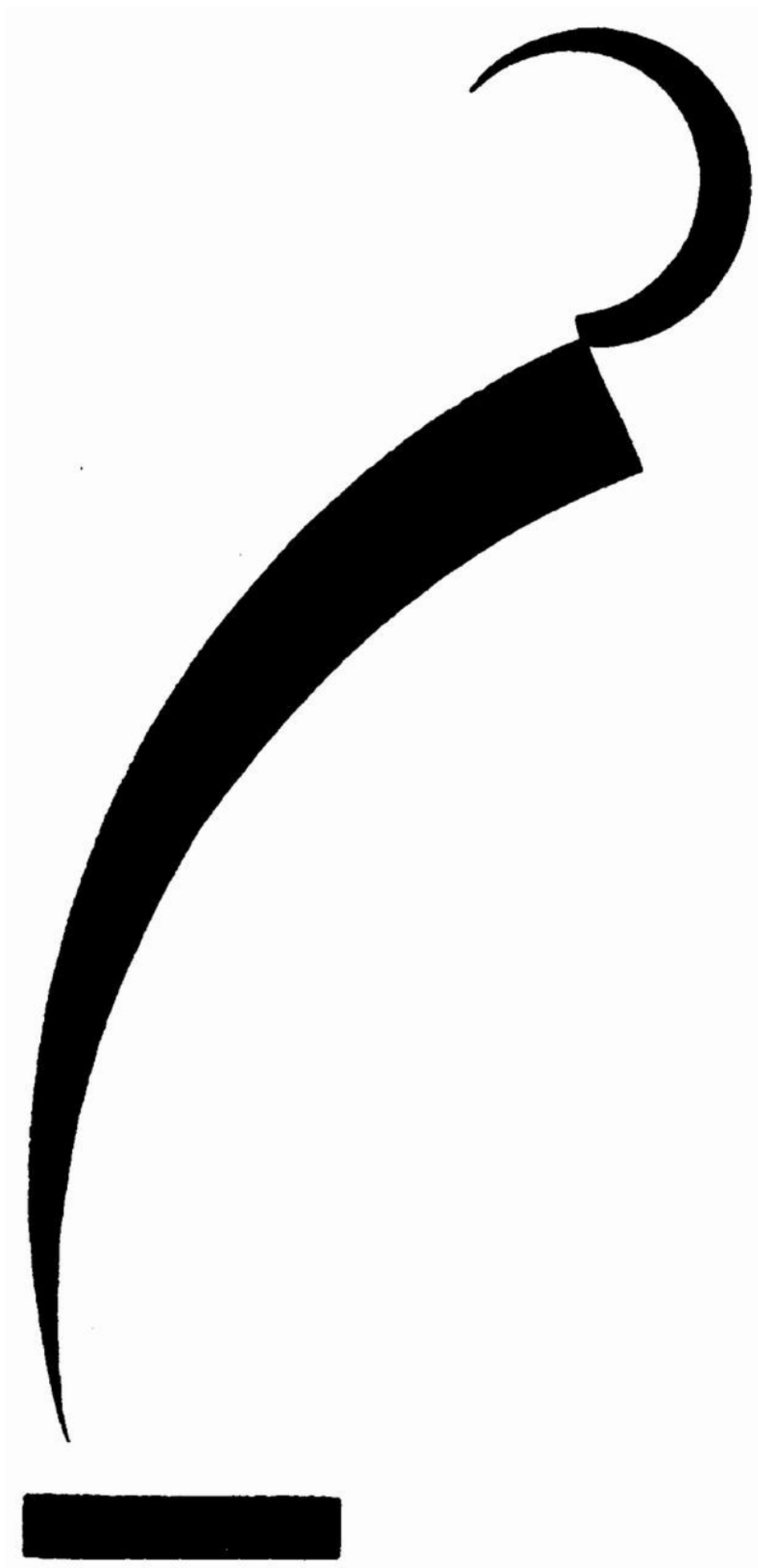


Табл. 13. Линия. Две кривые по отношению к одной прямой



Табл. 14. Линия. Горизонтальный формат благоприятствует общему напряжению слабо напряженных единичных форм

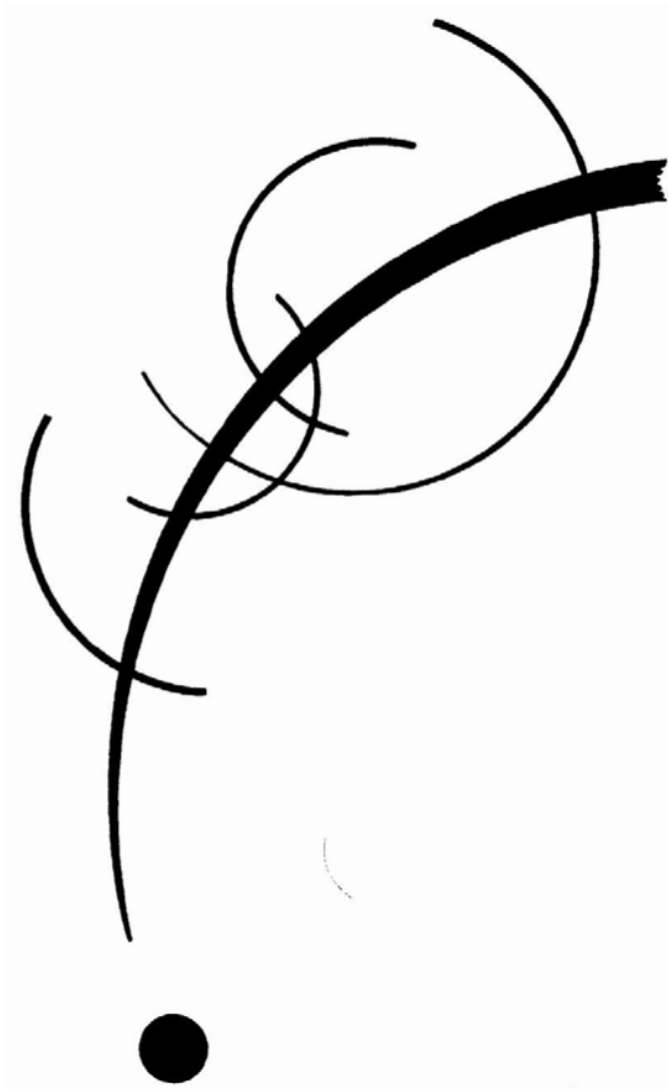


Табл. 15. Линия. Свободная кривая по отношению к точке — созвучие геометрических кривых

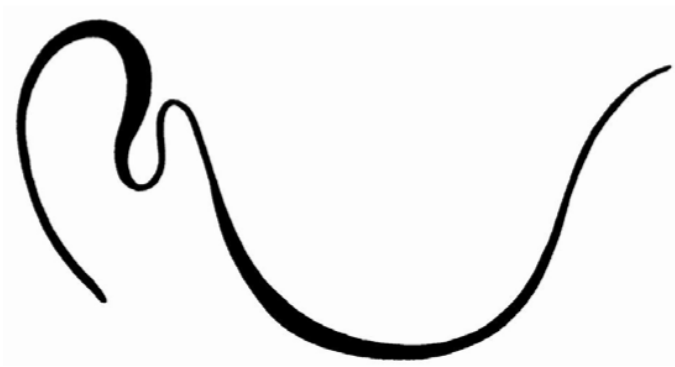


Табл. 16. Линия. Свободная волнообразная с давлением — горизонтальное положение

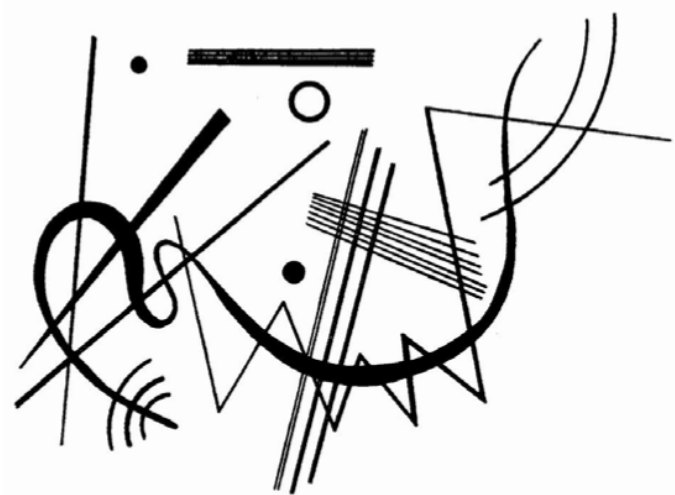


Табл. 17. Линия. Та же самая волнообразная в сопровождении геометрических линий

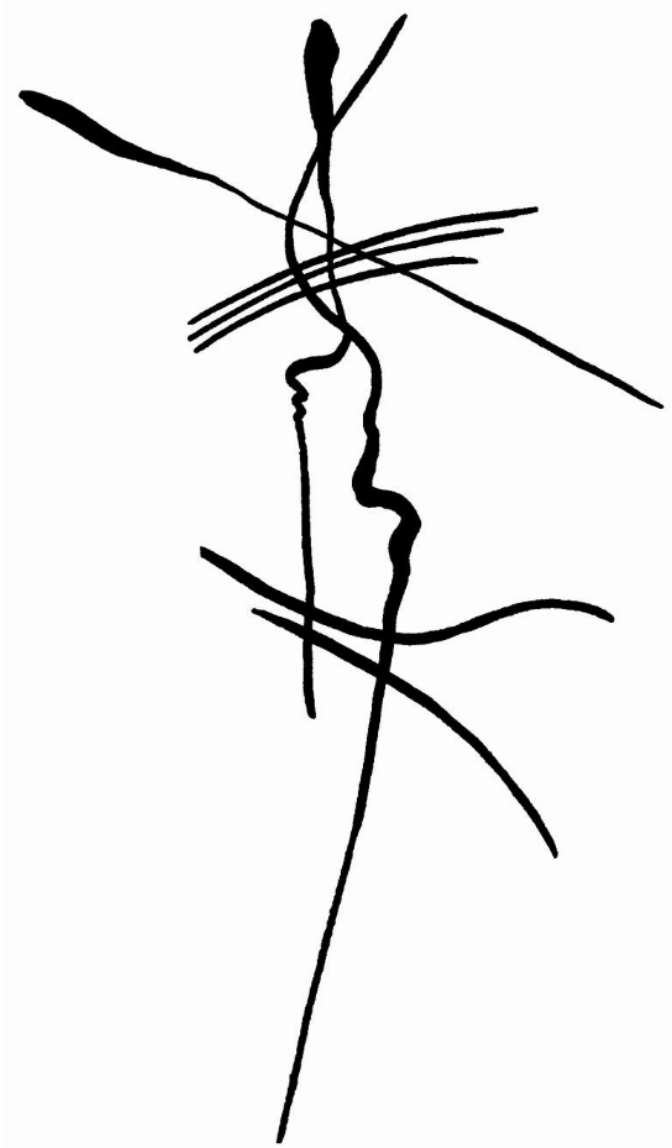


Табл. 18. Линия. Простой и единый комплекс нескольких свободных линий

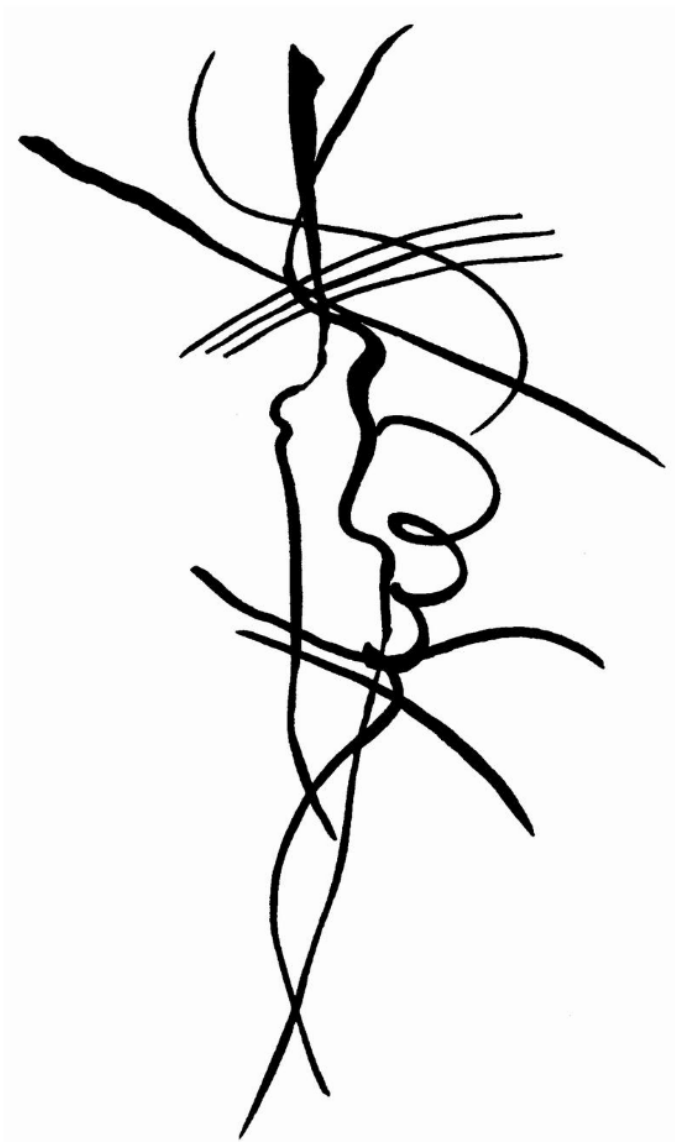


Табл. 19. Линия. Тот же самый комплекс, усложненный спиралью

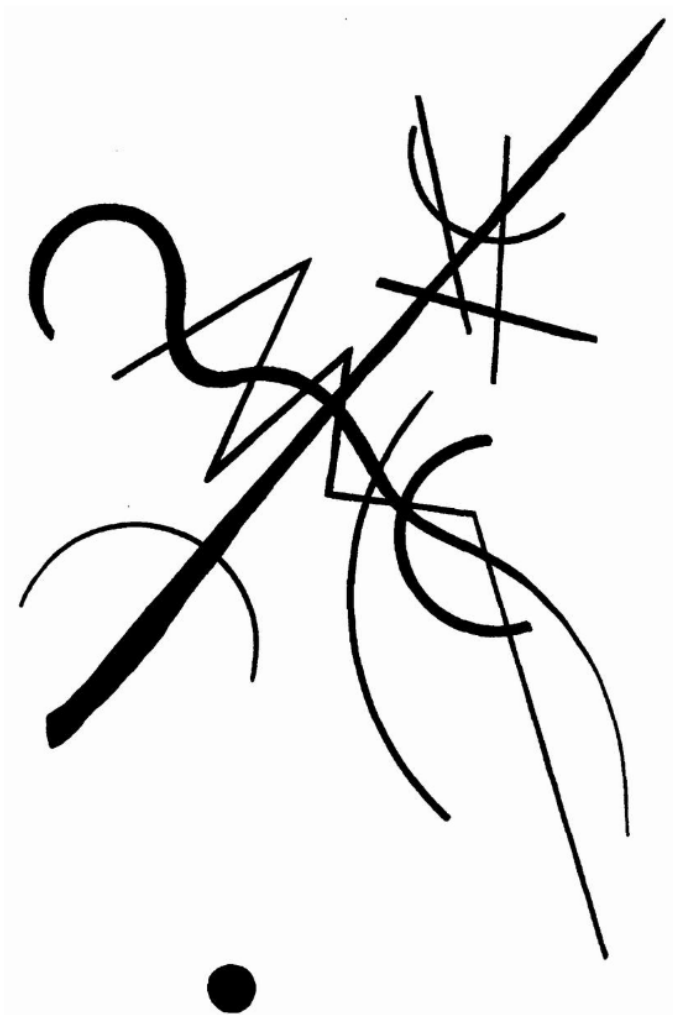


Табл. 20. Линия. Диагональные и встречные напряжения сточкой, приводящей внешнюю конструкцию к внутреннему пульсированию

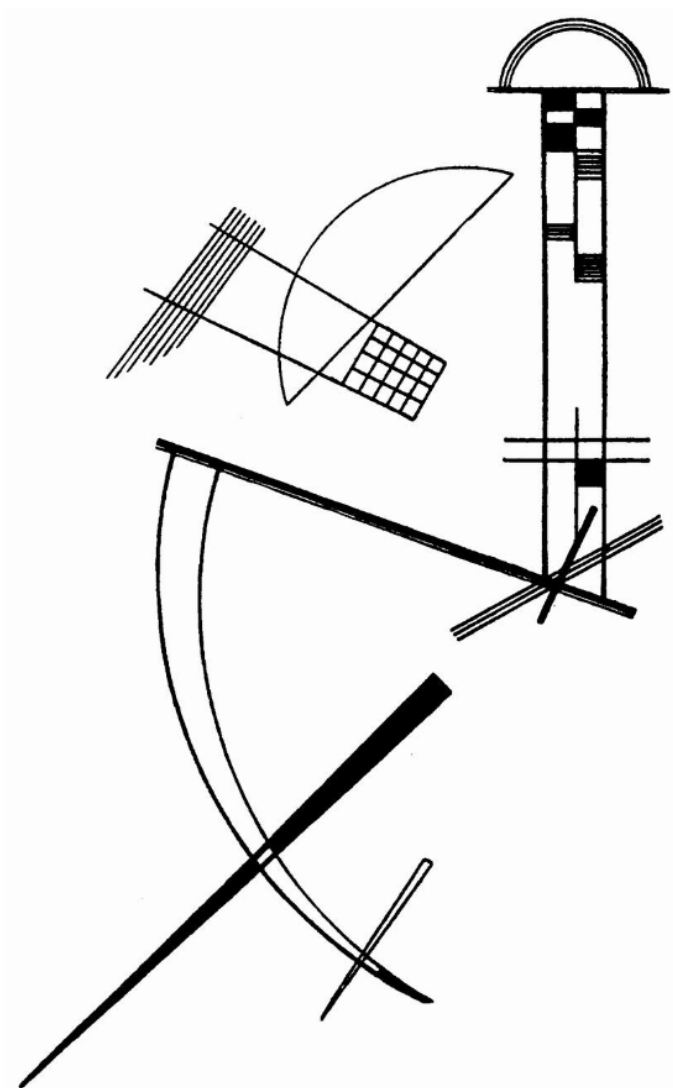


Табл. 21. Линия. Двойное звучание — холодное напряжение прямых, теплое напряжение кривых линий. Контрасты: жесткое-гибкое, уступающее-стойкое

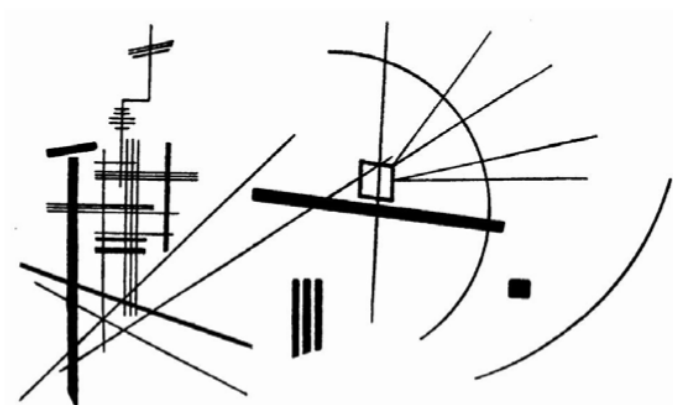


Табл. 22. Линия. Цветовая вибрация в схематическом достигнута благодаря минимальному использованию цвета (черный)

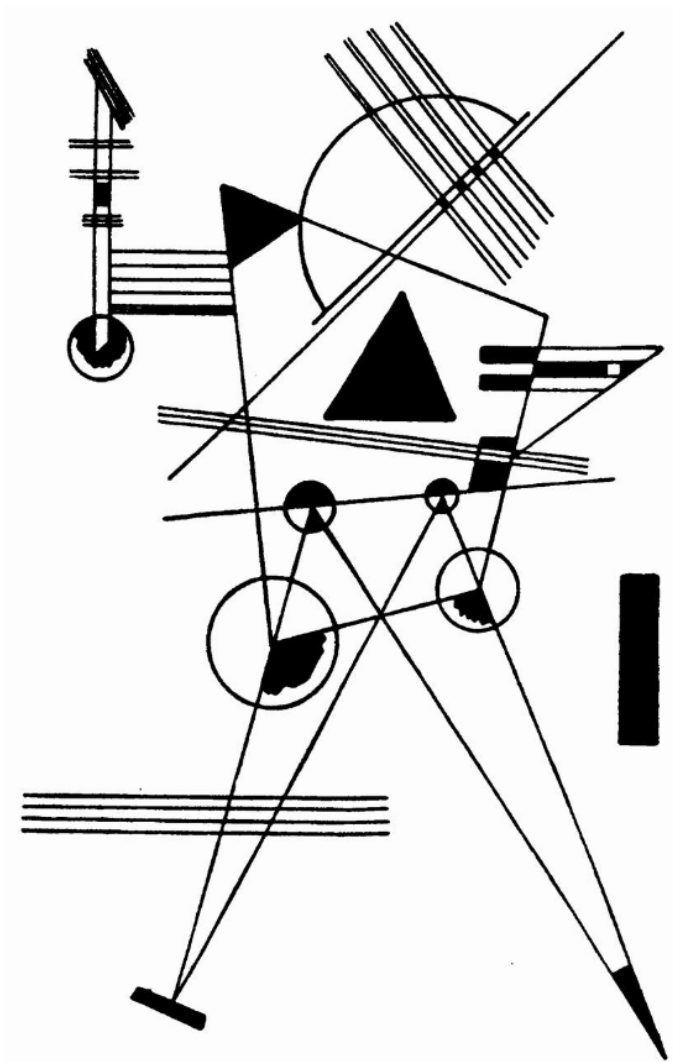


Табл. 23. Линия. Внутренняя связь комплекса из прямых с кривой линией (слева направо) в картине "Черный треугольник" (1925)