

ИЗ АРХИВА РУССКОГО АВАНГАРДА

ВАСИЛИЙ КАНДИНСКИЙ

О ДУХОВНОМ

В ИСКУССТВЕ

(ЖИВОПИСЬ)

ЛЕНИНГРАД

1989

Книга Василия Васильевича Кандинского «О духовном в искусстве» была написана и впервые напечатана в 1911 г. на немецком языке. В том же году она была представлена на русском языке в форме доклада на Всероссийском съезде художников. Доклад на заседании 29 и 31 декабря, за отсутствием автора, был прочитан Н. И. Кульбиным. После обсуждения собрание выразило пожелание, чтобы трактат В. В. Кандинского был напечатан в Трудах съезда.

ПРЕДИСЛОВИЕ

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



А. ЧАСТЬ ОБЩАЯ



I. 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 внутренно, 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 оснований уже преследовались, но позже были забыты, то есть, другими словами, сходство внутреннего настроения целого периода может логически привести к пользованию формами, которые с успехом служили таким же стремлениям в прошлом периоде. Так возникали 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 самой 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 пред-

чувствие, отдаться которому нет у души яркой смелости: быть может, как раз этот свет — сон, а чернота — действительность? Это сомнение и угнетающие страдания от материалистической философии глубоко отграничивают нашу душу от души «примитива». Надтреснута наша душа и, если кому удастся ее коснуться, она звучит, как ценная, в глубинах земли вновь обретенная давшая трещину ваза. От этого тяготение к примитиву в сейчас нами переживаемой и в достаточной мере подражательной форме не может быть длительно.

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

Но редко способен зритель наших дней к таким вибрациям душевным. В художественном создании он ищет либо чистого подражания натуре, которое может служить практическим целям (в обыденном смысле портрет и т. п.), либо известным образом интерпретированного, но все же подражания натуре, импрессионистской живописи, или, наконец, спрятанных в формах природы душевных состояний (что мы называем «настроение»)¹. Все эти формы, если они действительно художественны, исполняют свое предназначение и служат (также и в первом случае) духовной пищей, в особенности же в третьем случае, где зритель находит

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?

созвучие (или противозвучие) не может остаться безрезультатным или совершенно поверхностным: «настроение» художественного произведения может и углубить и еще больше освятить настроение зрителя. Во всяком случае, подобные произведения удерживают душу от огрубения. Они удерживают ее на известной высоте, как камертон струны инструмента. Все же утончение и распространение этого звука во времени и пространстве будет односторонним и не исчерпывает всех возможностей воздействия искусства.

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

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

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

В этот час приходит непреложно человек, такой же, как и мы и нам во всем подобный, только таинственно дана ему скрытая в нем сила «видеть». И видя, он показывает. Иногда он бы и отказался от этого высшего дара, становящегося ему крестом. Но этой власти ему не дано. Окруженный злобой и издевательством, тащит он за собою тяжелый воз человечества все вперед, все кверху.

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

крупным числом людей той точки, на которой когда-то стоял ныне прославляемый.

II. ДВИЖЕНИЕ

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

Весь треугольник движется медленно, почти незаметно, вперед и вверх и там, где «сегодня» было его острие, «завтра»² оказывается уже следующая часть, то есть 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 Бетховен³. Да и один ли он?

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

И в каждой части треугольника есть все элементы и материальной (телесной) и духовной жизни в той или иной квантитативной комбинации. А потому в каждой части есть и свои художники. И тот из них, который способен

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

³ «Вебер, автор «Фрейшютца», так выражался о ней (т. е. о 7-й симфонии Бетховена): «Ну, экстравагантность этого гения достигла по plus ultra. Бетховен, наконец, совершенно готов для дома сумасшедших. Abbé Stadler, когда впервые услышал стучащее «е» в полном напряжения 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 с. 51).

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

назад и вниз. В такие немые и слепые времена люди особенно ярко ищут и особенно исключительно ценят внешние успехи, их стремления — материальное благо, их достижение — технический прогресс, который служит только телу и только ему и может служить. Чисто духовные силы либо не ценятся, либо вовсе не замечаются.

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

Искусство, ведущее в такие времена измененную 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 единственным 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 делается заметным благодаря и незначительному «Иначе» и выдвигает благодаря ему кучки 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 непони-

мающими глазами, теряет интересы к такому искусству и спокойно поворачивает ему спину.

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

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

Уже и в это время упадка там и здесь строится дальше вечное стремление к новому выражению, к новой форме, к новому «как». И в этом течении приносятся новые зачатки спасения. Спасение уже в том, что течение не прервалось. 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 ее 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 охвачено, которое единственно искусством может быть приведено к выражению и только при помощи одному искусству свойственных средств.

III. ПОВОРОТ

Вот именно этот переход к «что» и искание «как» не только бесцельно, но с сознательной целью найти «как», чтобы выразить через него «что» и есть тот момент, в котором мы живем нынче. Коротко говоря, это «что» есть

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

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

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

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

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

И вот почти одновременно возникают три других явления: 1) Rossetti, его ученик Burne Jones, а рядом их последователи, 2) Böcklin с вышедшим из него Stuck'ом и рядом их последователей и 3) одинокий Segantini, к которому

жалким шлейфом привязался ряд его формальных раздражителей.

Именно эти три имени выбраны мною как характеристика исканий в областях нематериальных. (Мне часто приходится пользоваться выражениями «материальное», «нематериальное» и говорить о междусостояниях, которые приходится обозначать как «более или менее» материальное и т. д. Но не есть ли и все — материя? Не есть ли и все — 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 приводить резких черт и не забывать о вынужденной схематичности). Rossetti обратился к прерафаэлитам и искал оживить их абстрактные формы новым биением. Böcklin, уйдя в области мифологии и сказки, в противоположность Rossetti одевал свои абстракции в сильно развитые материально-телесные формы. Segantini самый с внешней стороны материальный среди этих трех, брал совершенно готовые формы природы, которую он часто разрабатывал с микроскопической точностью (его горы, камни, животные) и одновременно или как бы вопреки такому приему и вопреки не видно материальной форме умел создать неизменно абстрактные образы, вследствие чего он является внутренне наименее материальным в этой группе.

Вот искатели Внутреннего во Внешнем.

И совершено иным способом, стоящим ближе к чисто живописным средствам, шел к подобной же цели искатель нового закона формы — Sezanpe. Он умел сделать из чайной чашки одухотворенное создание или, сказать вернее, открыть в этой чашке точное 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 лучеиспускающих, часто математических формул. Не человек, не яблоко,

не дерево представляются ему, но все это ему необходимо для образования внутренне живописно-звучащей вещи, имя которой картина. В конце концов, так и называет свои вещи один из великих современных французов Henri Matisse. Он имеет «картины». Его цель — в этих картинах передать «Божественное»⁵. К достижению этой цели он отвергает все средства, кроме предмета (человек или что-нибудь другое) как исходного пункта и свойственные живописи и только ей одной свойственные средства — краску и форму.

IV. ПИРАМИДА

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

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

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

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

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

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

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. То есть одно искусство должно учиться у другого тому, как оно употребляет свои средства, оно должно учиться этому, чтобы принципиально однородно употреблять свое собственное, то есть в том принципе, который ему одному только и свойствен. Тут нельзя забывать, что каждое средство скрывает в себе ему свойственное применение и что это то применение и должно быть найдено.

Такое углубление в себя отграничивает одно искусство от другого. Такое 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 поднимается до неба.



Б. ЖИВОПИСЬ



V. 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 же, как при прикосновении ко льду переживается лишь чувство физического холода, которое опять скоро забывается, как только палец согреется, также забывается и физическое воздействие краски, когда от нее глаз отвратится. И точно так же, как физическое чувство холода льда, проникнув глубже, будит другие более глубокие чувства и способно сковать целую цепь психических переживаний, также может и поверхностное впечатление краски развиться в переживание.

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

И только при более высоком развитии человека неизменно расширяется круг свойств, заключенных в различ-

ных 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, более теплыми. Киноварь привлекает и раздражает, как пламя, на которое непременно жадно смотрит человек. Яркий лимонно-желтый цвет причиняет после известного времени боль, как уху высоко звучащая труба. Глаз начинает беспокоиться, не может долго выдержать воздействия и ищет углубления и покоя в синем или зеленом. А при более высоком развитии этого элементарного действия рождается глубже идущее, вызывающее, конечно, потрясение духа. В этом случае возникает:

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

Быть может, останется открытым вопрос, действительно ли это второе воздействие есть прямое, как можно было бы предположить из последних слов, или не достигается ли оно ассоциацией. Так как обыкновенно душа тесно связана с телом, то возможно, что одно психическое потрясение вызывает ему соответственное другое через ассоциацию. Например, красная краска может вызвать душевную вибрацию, подобную пламени, так как красное есть цвет пламени. Теплокрасное 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 краски¹, т. е. воздействия ее не только на зрительный орган, но и на дру-

¹ 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.

гие органы чувств, а именно: можно предположить, что, например, светло-желтое вызывает во вкусовых органах ощущение кислоты по ассоциации с лимоном.

Но не совсем возможно провести до конца подобное объяснение. Как раз именно в области вкуса краски известны различные случаи, где это объяснение не может быть применено. Один дрезденский врач рассказывает об одном из своих пациентов, которого он характеризует, как человека «необычно высоко стоящего духовно», что этот пациент с завязанными глазами неизменно и безошибочно определяет красочно вкус определенного соуса, как английский, т. е. воспринимая его, как синий цвет². Может быть, оказалось бы возможным принять сходное, но все другое объяснение таких случаев, а именно то, что у высокоразвитого человека пути к душе так непосредственны и что впечатлительность души так быстро может быть достигнута, что это воздействие, которое достигается через вкусовые органы, немедленно достигает души и заставляет созвучать соответственные другие 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, созвучают 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 не гладкими, колючими, причем другие, напротив, воспринимаются как нечто гладкое, бархатоподобное, так что все и хочется погладить (темный ультрамарин, зеленая окись хрома, краплак). Самое различие между теплотой и холодом красочного тона основано на этом восприятии. Также есть краски, представляющиеся мягкими (краплак) или другие, кажущиеся всегда жесткими (зеленый кобальт, зелено-синяя окись), так что только что выпущенную из тюбика такую краску легко принять за высохшую.

Выражение «благоухающие краски» общеизвестны.

² Здесь же говорится и о слышании цвета (§ 65), причем автор замечает, что его таблицы не дали ему достаточно материала для установления закона.

Наконец, слышание цвета так определено, что не найдется, может быть, ни одного человека, который стал бы искать впечатления ярко-желтого на басовых клавишах рояля или обозначил бы крапак звуком сопрано³.

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

(Из Шекспира)

VI. ЯЗЫК КРАСОК

Музыкальный тон имеет прямой доступ в душу. Он немедленно встречает там отзвучие, так как человек «die Musik hat in sich selbst». Всякий знает, что желтое, оранжевое и красное внушают и представляют собою идеи радости, богатства (Delacroix)⁴.

Обе эти цитаты показывают глубокое сродство искусств вообще и музыки и живописи в частности⁵. В этом бросаю-

³ 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 маломызыкальных 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.

⁴ См.: Signac O. C.

⁵ В применении формы музыка может достигать результатов, недоступных живописи. И обратно: в некоторых своих свойствах живопись обгоняет музыку. Например, музыка обладает временем, растяжением времени. Живопись может зато, лишенная этой возможности, в один миг ударить зрителя всем существенным содержанием, чего лишена опять-таки музыка. Музыка далее, эмансипированная от «натуры», свободна от необходимости черпать свои внешние формы языка из внешности. (Язык природы остается ее языком. Если же музыка и хочет сказать именно то, что природа этим своим языком говорит человеку, что она берет лишь **внутреннюю** ценность этой речи природы и повторяет это внутреннее во внешности свойственной музыке, музыкальным языком). Живопись нынче еще почти исключительно ограничена натуральными формами, взятыми напрокат из природы. И нынешняя ее задача — испытать, взвесить свои силы и средства, познать их, как музыка поступала с незапамятных времен (тут исключения — программная музыка действительно лишь подтверждает правило) и попробовать, наконец, эти свои средства и силы чисто живописным образом применять в целях творения.

ищемся в глаза родстве, вероятно, выросла идея Гете, что живопись должна выработать свой контрапункт. Это пророческое выражение Гете есть предчувствие того положения, в котором нынче находится живопись. Это положение есть исход пути, на котором живопись при помощи своих средств должна дорасти до искусства в отвлеченном смысле и идя по которому, она в конце концов дойдет до чисто живописной композиции.

Для этой композиции она располагает двумя средствами:

- 1) Краской.
- 2) Formой.

Изолированная, одинокая форма, как представление предмета (реального или не реального) или как чисто абстрактное отграничение объема плоскости, может существовать самостоятельно. Краска нет. Краска не допускает беспредельного растяжения. Беспредельное красное можно только мыслить или духовно видеть. Когда слово красное произносится, то это красное не имеет в нашем представлении предела. Предел должен быть, если встретится надобность, насильно к этому мыслим. С другой стороны, красное невидимое 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., при чем подробности отсутствуют. Здесь мыслится звук без различий, причиняемых ему звучанием на воле, в закрытом помещении, изолированно или с другими инструментами одновременно, вызванным к бытию охотником, солдатом или виртуозом.

Если же возникает необходимость дать это красное в материальной форме (так как в живописи), то оно должно:

⁶ Весьма сходный результат и с примером дерева, который будет приведен ниже, в котором, однако, материальный элемент представления занимает более крупное место.

1) иметь определенный тон из бесконечного ряда различных 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 ограничение и соседство) субъективная характеристика изменяется неизбежно.

Эта неизбежная связь между краской и формой приводит к наблюдениям над воздействиями, которые форма причиняет краске. Сама по себе форма, если даже она остается вполне отвлеченной и уподобится геометрической, обладает своим внутренним звуком, есть духовное существо со свойствами, идентичными с этой формой. Треугольник (без ближайшего определения его остроты, плоскости, односторонности) есть такое существо с ему одному свойственным духовным ароматом. В сочетании с другими формами этот аромат дифференцируется, приобретает призывные оттенки, но в основе остается неизменным, как аромат розы, который с ароматом фиалки смешать невозможно. Также квадрат, круг и все еще возможные формы⁷.

Здесь ярко выступает взаимодействие формы и краски.

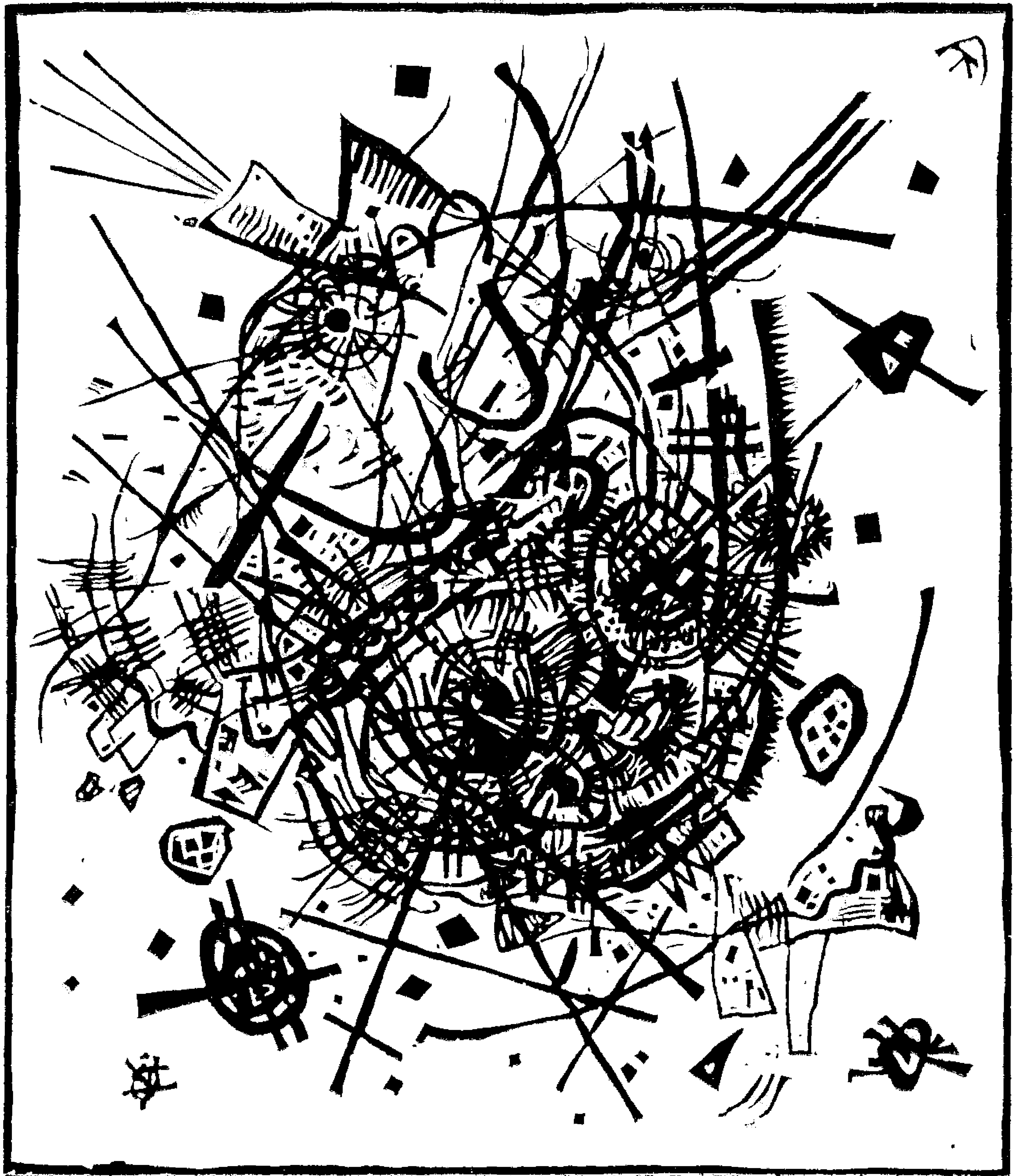
Треугольник желтого, круг синего, квадрат зеленого, опять же треугольник зеленого, круг желтого, квадрат синего и т. д. Все это совершенно различно действующие существа.

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

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

Форма в тесном смысле слова есть не более, как отграничение одной плоскости от другой, таково ее определение со стороны внешней. Но так как все внешнее непременно скрывает в себе и внутреннее (выступающее наружу в более

⁷ Полную значения роль играет при этом направление, в котором стоит хотя бы треугольник, т. е. движение — обстоятельство огромной важности в живописи. См. ниже.



сильной или более слабой степени)⁸, то и каждая форма имеет внутреннее содержание. Итак, форма есть внешнее выражение внутреннего содержания. Таково ее определение со стороны внутренней.

Эти две стороны формы одновременно и ее две цели. А вследствие этого внешнее ограничение тогда безусловно целесообразно, когда оно наиполнейшим образом максимально выразительно⁹, выдвигает внутреннее содержание. Внешние 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 начало. Эти формы и есть та сокровищница, из которой нынче художник черпает все единичные элементы своих творений.

Ограничиться чисто отвлеченными формами художник нынче не может. Эти формы еще слишком для него не точны. Ограничиться же исключительно неточным значит отнимать у самого себя возможности выключать чисто че-

⁸ 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.

⁹ Это выражение «выразительно» следует понимать правильно: иногда форма выразительна тогда, когда она заглушена. Иногда форма доводит нужное до максимальной выразительности, иногда тогда, когда она не доходит до последней грани, она остается только намеком, указывает только направление к крайнему выражению.

ловеческое и через то приводить к обеднению свой средства выражения.

С другой стороны, в искусстве не может быть вполне материальных форм. Нет возможности вполне точно передать материальную форму: волей-неволей художник подчинен своему глазу, своей руке, которые в этом случае и являются более художественными, чем его душа, которая не желает выйти за пределы фотографических целей. Сознательный же художник, не могущий удовлетвориться протоколированием материального предмета, непременно стремится придать изображаемому предмету выражение, что в свое время называлось идеализацией, потом стилизацией и завтра будет называться еще как-нибудь иначе¹⁰. Эта невозможность и эта бесцельность (в искусстве) беспричинного копирования предмета, это стремление заимствовать у предмета его выразительность и есть те исходные точки, от которых в дальнейшем пути художник, оставляя в стороне «литературную» окраску предмета, начинает искать чисто художественные (так сказать, живописные) цели. Этот путь ведет к композиционному.

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

во-первых, композиция всей картины;

во-вторых: создание единичных форм, стоящих друг к другу в различных комбинациях и подчиняющихся композиции целого¹¹. Так подчиняются в картине многочисленные предметы (реальные или, быть может, абстрактные)

¹⁰ Существенным смыслом «идеализации» было стремление сделать органическую форму более прекрасной, идеальной, при чем легко само собою возникло 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 возникшее, было совершенно индивидуального характера, но с перевесом говорящим внешним. Но и здесь индивидуализация стала в конце концов схематичной, потому что возникли виды и роды, при чем 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.

¹¹ Большая композиция, разумеется, может состоять из меньших, в себе замкнутых композиций, которые внешне даже, может 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.

одной большой форме, причем они так изменяются, что становятся пригодными в этой именно форме и эту именно форму образуют. Тут единичная форма может быть индивидуально мало звучащей, она служит прежде всего созданию большой композиционной формы и должна быть рассматриваема, главным образом, как элемент этой формы. Эта единичная форма выстроена так, а не иначе не потому, что ее собственный внутренний звук независимо от большой композиции так непременно требует, но преимущественно потому, что она призвана служить строительным материалом для этой композиции. Тут первая задача — композиция всей картины — является и конечной целью¹².

Так постепенно все более на первый план выступает в искусстве элемент абстрактного, который еще только вчера робко и едва заметно прятался за чисто материальными стремлениями. И этот рост и, наконец, перевес абстрактного естественен. Это естественно, так как чем больше отодвигается на задний план органическая форма, тем больше само собой это абстрактное выступает на первый план и выигрывает в звучности.

Но, как уже упомянуто, остающееся органическое обладает своим внутренним звуком, который либо тождествен со второй составной частью той же формы (ее абстрактной части) (простая комбинация обоих элементов), либо может быть и другой природы (сложная комбинация и, что возможно, необходимо дисгармоническая комбинация). Во всяком случае, созвучие 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

¹² 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 подчеркнулось чисто живописно-композиционное начало. Треугольник в этом важном случае не есть вспомогательное средство гармонизации группы, но громко выраженная художественная цель. Здесь геометрическая форма есть и 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 все сильнее снизу вверх, как бы ураганом несутся кверху, делаются все легче и совершенно доступно глазу вытягиваются.

формы органическая часто может поддерживать абстрактную часть (со- или противозвучием) или ему 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 пропускает через чувство и ставит вопрос: совершенно, безусловно ли необходимы человеческие фигуры для этой композиции и нельзя ли было бы заменить их другими органическими формами и притом так, чтобы от этого не пострадал основной звук композиции? и если да, здесь оказывается случай, где звук предмета не только не помогает звуку абстрактного, но даже ему прямо вредит: равнодушный звук предмета ослабляет звук абстрактного. И это не только логически, но и художественно так. Поэтому следовало бы в этом случае либо найти другой более звуку абстрактного подходящий предмет (подходящий по со- или противозвучию), либо вся эта форма должна была бы быть чисто абстрактной.

Чем обнаженнее лежит абстрактное формы, тем чище и притом примитивнее звучит оно. Значит, в композиции, где телесное более или менее излишне, совершенно возможно в большей или меньшей степени без телесного обойтись и заменить его или чисто абстрактными или телесными формами, но совершенно 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 будет дома в их стране и тем глубже будет он вступать в эту область.

И совершенно также ведомый художником зритель, постоянно станущий собирать все больше и больше знаний в абстрактном языке, 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 законов, 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 вибра-

цию, точно так же и каждый пластично представленный предмет¹³. 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» искусство.

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

1) изменится звук той же обстановки (поскольку сохранение ее возможно), если будет сдвинуто направление формы¹⁴; 2) изменится звук, если окружающие его формы будут сдвинуты, увеличены, уменьшены и т. д.

Из этих последствий опять истекает дальше само собою новое последствие.

Нет ничего абсолютного. И в частности композиция форм, основанная на этой относительности, зависима: 1) от изменчивости составления 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 вы-

¹³ Не принимая во внимание внешне различную окраску обеих этих вибраций.

¹⁴ Что называется движением. Например, треугольник, просто направленный кверху, звучит спокойнее, неподвижнее, устойчивее, чем тот же треугольник, поставленный на плоскости косо.

игрывать в своем практическом значении. Так будут с одной стороны расти трудности искусства, но одновременно будет вместе расти богатство форм, средств выражения количественно и качественно. Тогда отпадает сам собою и вопрос об искаженном рисунке или искаженной натуре и будет заменен другим, истинно художественным: насколько завуалирован или обнажен внутренний звук данной формы? Это изменение во взглядах поведет опять-таки еще дальше и к еще большему обогащению в средствах выражения, так как завуалирование является огромной силой в искусстве. Сочетания завуалированного с обнаженным образуют новые возможности в лейтмотивах композиций форм.

Без подобного развития в этой области композиция форм была бы невозможностью. Всякому, кого не достигает внутренний звук формы (телесной или особенно абстрактной), будет представляться подобная компоновка беспочвенным иллюзорным произволом. Именно воображаемо безрезультатное передвижение единичных форм на плоскости картины представляется в этом случае бессодержательной 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 частей, комбинации завуалированного с обнаженным, комбинации ритмического с аритмическим на той же

плоскости, комбинации абстрактных форм как чисто геометрических (простых, сложных) и геометрически неопределимых, комбинации отграничений форм друг от друга (более резких, более мягких) и т. д. и т. д. — все это элементы, создающие возможность чисто рисуночного «контрапункта» и которые к этому контрапункту и приведут. И это будет контрапунктом искусства черно-белого до тех пор, пока выключена краска.

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

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

Тут все, и особенно вначале, дело чувства. Только через чувство — особенно именно в начале пути — может быть достигнуто художественно-истинное. Если общее построение и возможно чисто теоретически, то все же именно тот плюс, который есть истинная душа творения и относительно, стало быть, и его сущность никогда не создастся теорией, никогда не будет найден, если не будет вдунут неожиданно в творение чувством. Так как искусство воздействует на чувство, то оно и осуществлено быть может только через чувство. Никогда при тончайших даже пропорциях, при вернейших весах и подвесках не создастся истинный результат от головной работы и дедуктивного взвешивания. Таких пропорций нельзя вычислить и таких весов не найти готовыми¹⁵.

Говоря в частности о нынешнем дне, упомяну, что в

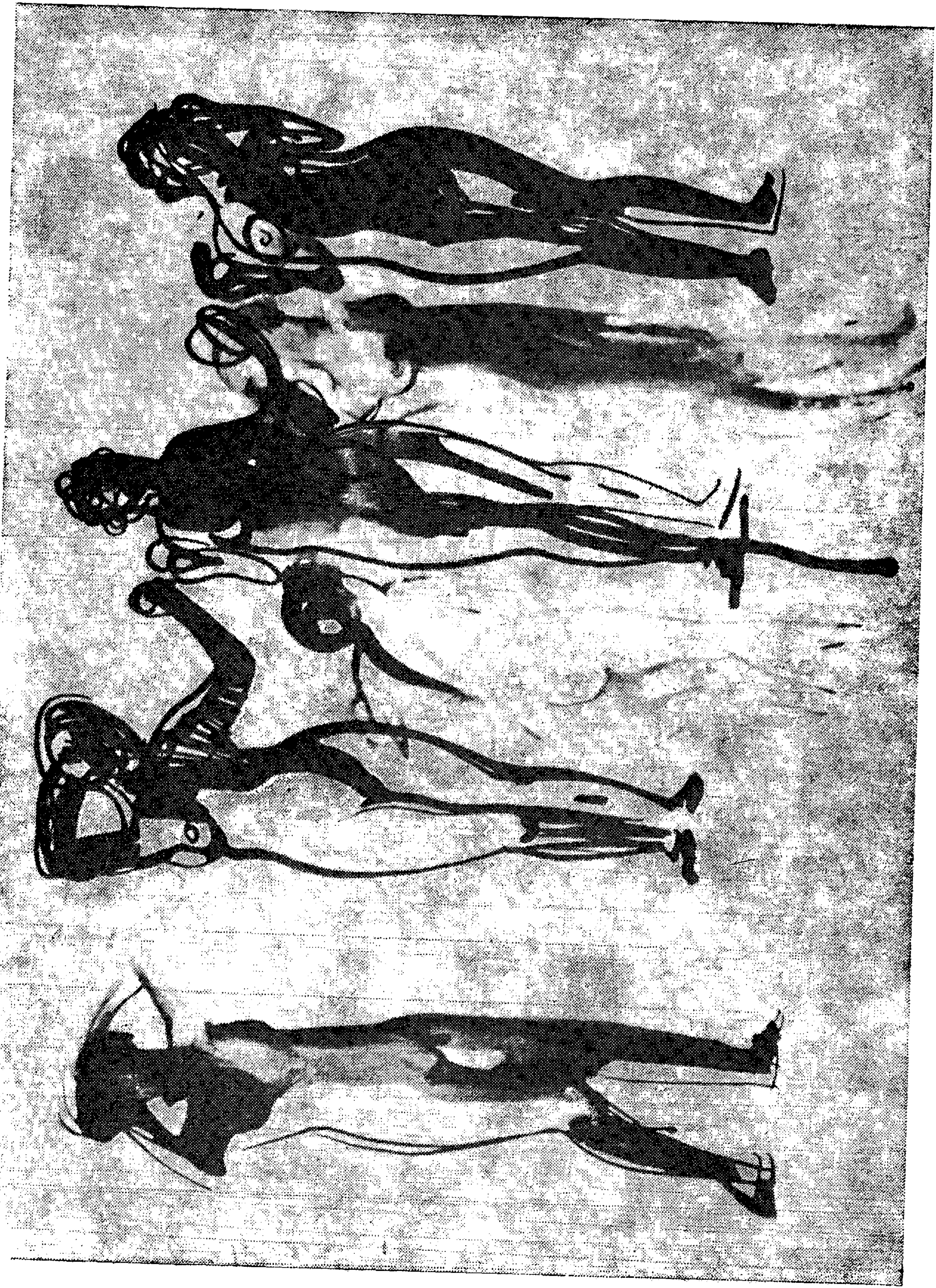
¹⁵ Многосторонний мастер Leonardo da Vinci придумал систему и скалу ложечек для красок. Этим путем должна была быть достигаема механическая гармонизация. Один из его учеников, измученный применением этого вспомогательного средства и обескураженный неудачами, спросил своего товарища как сам da Vinci применяет этот способ. «Мастер его никогда не применяет», ответил тот (Мережковский, «Da Vinci»).

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 души, тогда-то его «понимают» все его сотоварищи по отделению и возносят его и его творения. Таково одно из страшных осязаемых изъяснений 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, признаваемый или (гораздо чаще) совершенно бессознательный к хлебу духовному.

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

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









живописи (рисунок + краски) уже ярко выражены два желания: 1) желание ритмичности и 2) симметрии.

Быть может, особо яркий пример — Hodler, доводящий оба принципа до навязчивого гипноза и, временами, почти до кошмарности. Говорю это не в осуждение, а указываю только на ущемление себя же в выборе возможностей. Очевидно, это ущемление есть натуральный росток из души Hodler'a.

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 искусств 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, также 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, также и вся рисуночно-живописная композиция ищет того же противоположения. И это противоположение как бы всегда было принципом искусства, но различие душевного лада разных эпох и хочет его различного применения. А потому ритм просит нынче аритма. Симметрия — асимметрии. Разбитость трещинного звука нашей нынешней души жадно просит именно этого противоположения. И, быть может, потом, через какие-то длинные пути дойдет наше нынешнее искусство до того расцвета, до того завершения, которое переживается всякой большой и великой эпохой, и там, то и окажется, что наше трещинное противозвучание или дис- или агармония и есть гармония нашей эпохи, что наш аритм есть ритм, наша асимметрия — симметрия, но все это бесконечно утонченное, обогащенное и полное яркого аромата наших нынче начавшихся времен.

И поэтому и кажется, что построение в правильном треугольнике, повторность того же движения направо и налево (повторный ритм), совершенно точное повторение (или же в кокетливом отклонении) того же красочного тона и

т. п. — только взятый напрокат из старого арсенала мостик от реалистики к новому творчеству.

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

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

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

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

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

Два больших деления, немедленно при этом бросающихся в глаза, таковы: 1) тепло и холод красочного тона и 2) светлота его и темнота.

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

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

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

Второе большое противоположение есть различие между белым и черным, значит красок, рождающих вторую пару главных звуков: тенденцию краски к светлоте и темноте. Эти последние являют то же самое движение к зрителю и от зрителя, но не в динамической, в статической форме окаменения (см. т. 1).

Второе движение желтого и синего, приносящее особое действие в первом большом противоположении, есть их движение центробежное и центростремительное¹⁶. 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.

Это воздействие увеличивается, если к нему добавить различие в светлоте и темноте: воздействие желтого увеличивается при просветлении (проще говоря, при введении белого), синего — при утемнении (при введении черного). Это обстоятельство приобретает еще большее значение, если вспомнить, что желтое имеет такую сильную склонность к светлоте (белому), что вообще очень темно-желтого не существует в мире. Значит, есть глубокое сродство у жел-

¹⁶ Все эти утверждения — результаты эмпирически-душевного восприятия и не основаны ни на какой позитивной науке.

того с белым в физическом отношении, так же как и у синего и черного, так как синее может развить глубину, граничащую с черным. Кроме этого физического сродства тут есть и моральное, которое во внутренней ценности резко разграничивает эти две пары (желтое и белое, с одной стороны, и синее и черное, с другой) и делает родственными по два члена из каждой пары (подробнее при обсуждении белого и черного).

Если попробовать желтое (эту типично теплую краску) сделать холоднее, то оно впадает в зеленоватый тон и немедленно теряет в обоих своих движениях (горизонтальном и центробежном). Оно приобретает в этом случае несколько болезненный и сверхчувствительный характер, как человек, полный стремления и энергии, которому внешними условиями ставятся препятствия в осуществлении его энергии и стремления. Синее, как движение совершенно 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 беспротивленной 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 также, 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

Первая пара
противоположений } I и

II { внутреннего характера
в смысле душевной вибрации

I.
Теплое
Жёлтая краска

Холодное = I противоположение
Синяя краска

2 движения

1) горизонтальное

к зрителю (телесное)

Желтое



2) центробежное



Синее



от зрителя (духовное)

и центростремительное



II.
Светлое

Белая краска

2 движения

1) Движение противодействия

Вечное противодействие
со скрытой возможностью
(рождение)

Белое



2) центробежное
как в желтом

Темное

Черная краска

= II противоположение

Черное



Абсолютное противо-
действие без возможности
(смерть)

и центростремительное

и синем но в окаменелой форме

силы, которая бросается бессознательно на каждый предмет и бесцельно извергается во все стороны.

С другой стороны, желтое, если наблюдать его непосредственно (в какой-нибудь геометрической форме) беспокоит человека, колет его, возбуждает и обнажает скрытую в краске силу, которая, в конце концов, действует нагло и навязчиво на душу. Это свойство желтого, имеющего тенденцию к осветлению, может быть повышено до невыносимой глазу и душе силы и высоты¹⁷. При этом повышение желтого звучит, как резкая труба, в которую все сильнее, дуют, или как поднятый до большой высоты звук фанфар¹⁸.

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 сверхчув-

¹⁷ Интересно, что лимон желт (резкая кислота), канарейка желта (резкий звук пения). Тут именно особая интенсивность желтизны.

¹⁸ 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 проводимых параллелизмах, надо себе представлять средне-звучащий чистый красочный тон, а в музыке средний тон варьирования через вибрацию, сурдинку и т. п.

ственному. Это — краска и цвет неба так, как мы себе его представляем при звучании слова «небо».

Синее есть типично небесная краска¹⁹. Очень углубленное синее дает элемент покоя²⁰. Опущенное до пределов черного оно получает призывок человеческой печали²¹.

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 и голубое небо. Итак, чем светлее — тем беззвучнее, пока не дойдет оно до беззвучного покоя — станет белым.

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

Желтое сейчас же делается острым и не может понизиться до большой глубины. Синее с трудом становится острым и не может подняться по большой высоты (см. т. 1).

Идеальное равновесие в смешении этих двух во всем диаметрально противоположных красок дает зеленое. Горизонтальные движения взаимно уничтожаются. Также уничтожаются взаимно центробежное и центростремительное. Это есть логическое последствие, легко достигаемое теоретически. Прямо же воздействие на глаз и через глаз на душу приводит к тому 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 призвука ни радости, ни печали, ни страсти. Она ничего не хочет, никуда не зовет. Это постоянное отсутствие движения благотворно действует на утомленных людей и их

¹⁹ ...*les* nymbes... sont dorès 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—91.

²⁰ Не так, как зеленое, которое, как увидим ниже, есть земное, самодовольное спокойствие, а как торжественная углубленность.

²¹ Тоже иначе, чем фиолетовая, как это будет показано ниже.

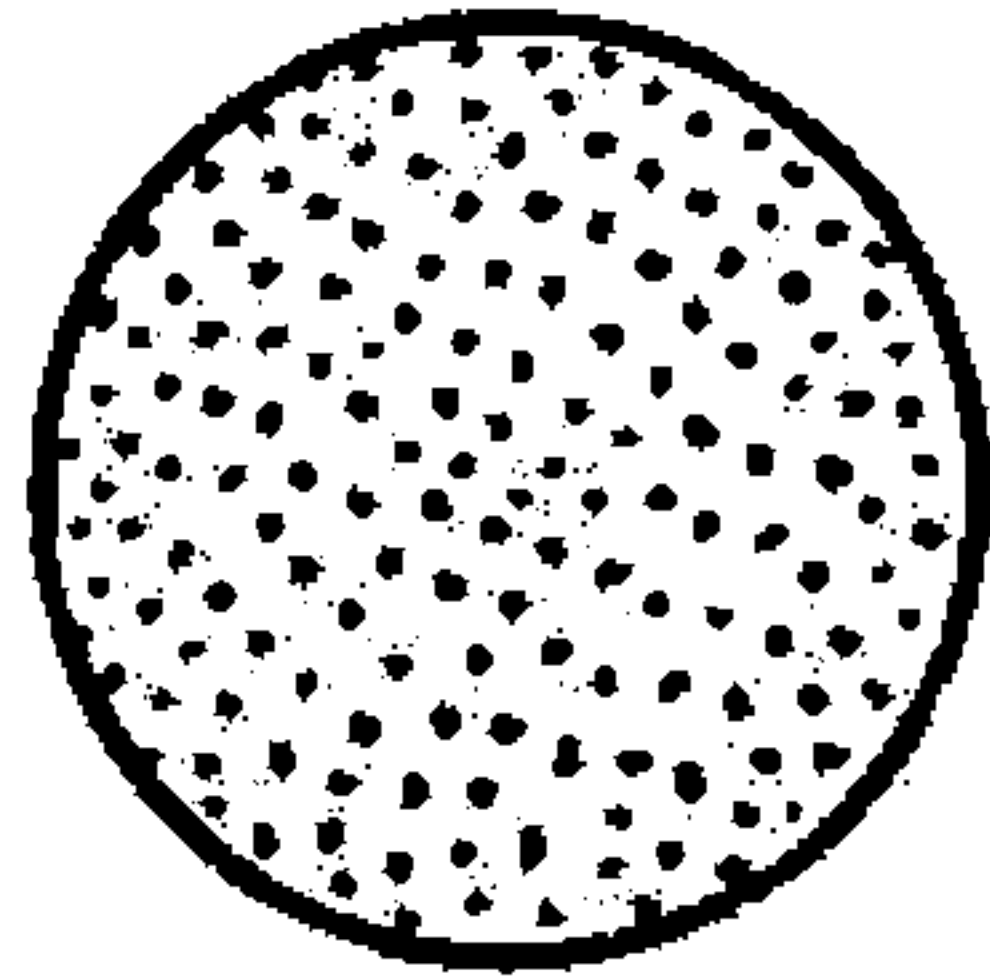
Вторая пара
противоположений } III

и

IV { физического характера, как
дополнительного цвета

III. Красное

I движение



Зеленое III противоположение
(духовно-погашенная I пара)



Отсутствие движения

Движение в себе

=

движение потенциальное

Центробежное и центростремительное движения отсутствуют

При смешении оптическом

= серое

т.е. как при смешении механическом
белого и черного

= серое

IV. Оранжевое

Фиолетовое = IV противоположение

Возникают из I противоположения

при помощи: 1 активного элемента желтого в красном = оранжевое

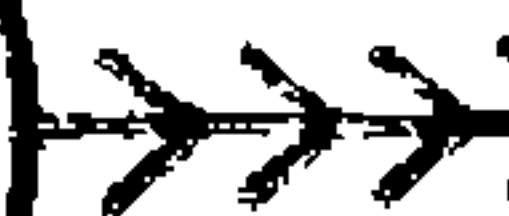
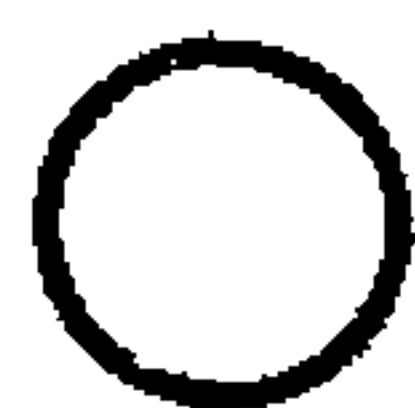
2 пассивного элемента синего в красном = фиолетовое

Оранжевое

Желтое

Синее

Фиолетовое



В сторону центробежного
движения

Движение в себе

В сторону центростремительного
движения

души, но после известного отдохновения может и прискучить. Писанные в зеленой гармонии картины — хорошее тому доказательство. Подобно тому, как писанная в желтом картина постоянно лучеиспускает известную теплоту или, писанная в синем, кажется слишком охлаждающей (значит в обоих случаях активное действие), точно так зеленое действует только скучанием (пассивное действие), так как человек, как элемент вселенной, призван к постоянному, быть может, вечному движению. Пассивность есть самое характерное свойство абсолютно-зеленого, причем это свойство как бы надушено некоторою жирностью, самодовольством. Потому зеленое в царстве красок есть то же, что в царстве людей — буржуазия: это есть бездвижный, собою вполне довольный, со всех сторон ограниченный элемент. Оно подобно жирной, здоровенной, бездвижно лежащей корове, способной лишь к жеванию и пережевыванию и глядящей на мир глупыми, тупыми глазами²². Зеленое есть главный тон лета, когда природа уже пережила всю Sturm und Drangperiode, весну и погружена в самодовольный покой (см. т. 2).

Если нарушить это равновесие абсолютно-зеленого, то оно поднимается либо к желтому, причем и оживляется, делается моложе, веселее: через введение желтого снова рождается активность. Опускаться 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 усветлении или утемнении зеленое сохраняет свой элементарный характер равнодушия и покоя, причем при усветлении повышается первый, при утемнении — второй звук, что и естественно, так как эти изменения достигаются белым и черным. Музыкально мне хотелось бы обозначить абсолютно-зеленое спокойными, растянутыми, средними тонами скрипки.

Эти две последние краски уже в общем определены. При дальнейшей характеристике белое, так часто определяемое как «некраска» (особенно благодаря импрессионистам, для

²² Таково воздействие и идеального, прославленного равновесия. Как хорошо сказал Христос: «Ты не тёпел и не холоден».

которых «нет белого в природе»²³), 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 переломляет 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 белые периоды льдов.

И как некое ничто без возможностей, как мертвое ничто, когда солнце угаснет, как вечное молчание без будущего и надежды звучит внутреннее 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 конечно, образовано: круг замкнут. Черное есть нечто погасшее, как сожженный костер, нечто бездвижное, как труп, лежащее за пределами восприятия 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, а некоторые

²³ 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 революционным и безумным 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. тенденцию представлять природу не в ее внешнем проявлении, но выводить ее с перевесом элемента **внутреннего впечатления** (impression).

растекаются совершенно, оставляя по себе слабый обессиленный звук²⁴ (см. т. 1).

Не напрасно белыми были выбраны одежды чистой радости и непорочной чистоты. Черное — одеждой величайшей, глубочайшей печали и символом смерти. Равновесие обоих этих тонов рождает серое. Естественно, что так рожденная краска не может дать внешнего звука и движения. Серое — беззвучно и бездвижно. Но эта неподвижность другого характера, чем покой зеленого, рожденного и лежащего между двумя активными красками. Потому серое есть безутешная неподвижность. И чем оно становится темнее, тем больше вырастает перевес безутешного и выступает удушающее.

При усветлении вступает как бы воздух, возможность дышать в этой краске, как бы там спрятана известная доля надежды. Подобное серое возникает при оптическом смешении зеленого и красного: оно возникает из духовного смешения самодовольной пассивности и сильного активного пламенения²⁵.

Красное, так 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. т. 2). 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

²⁴ 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.

²⁵ Серое — бездвижность и покой. Это предчувствовал уже Delacroix, который хотел найти покой смешением зеленого и красного (Signac, O. C.).

основной звук, выглядеть характерно теплой или холодной²⁶.

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

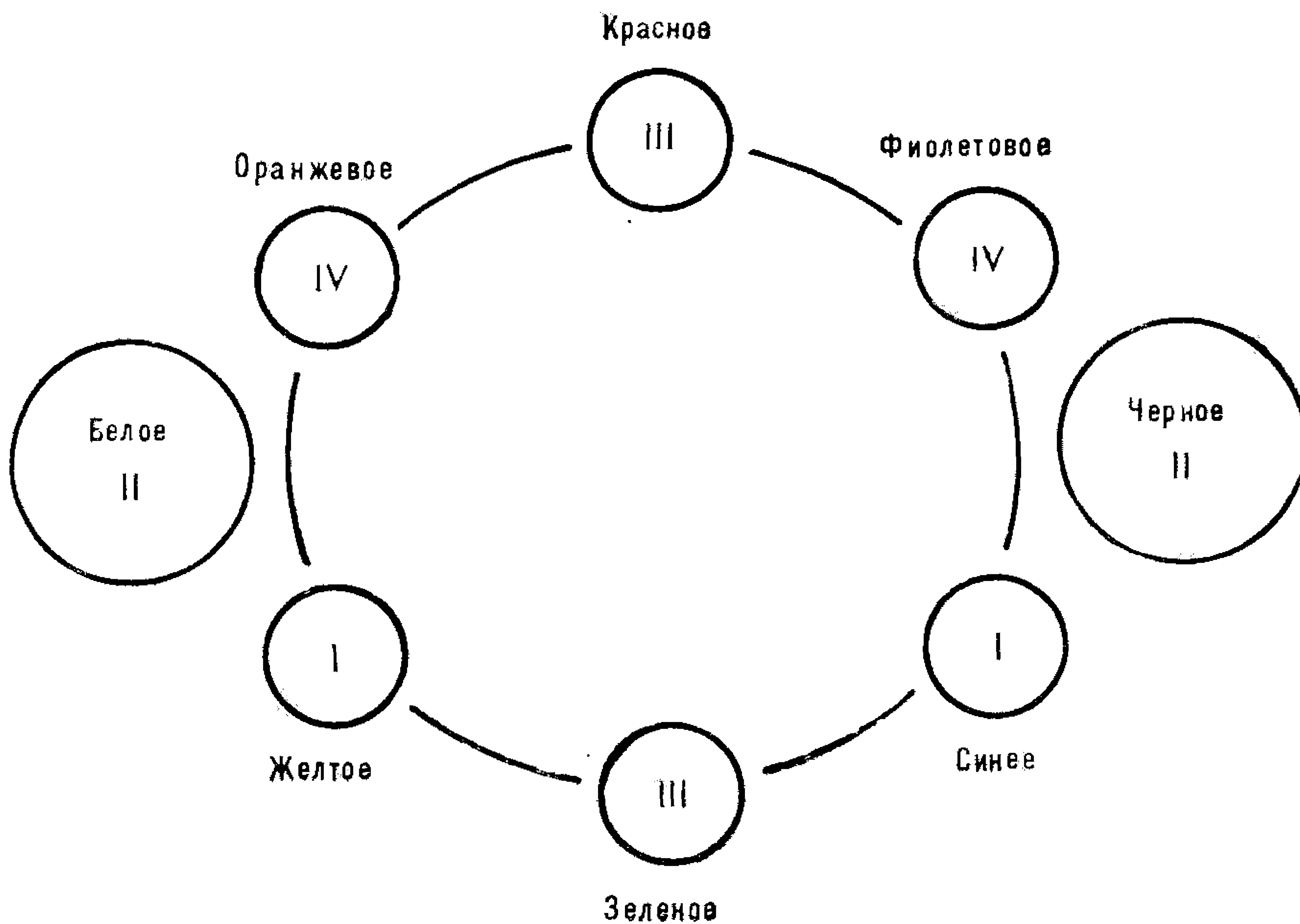
В среднем состоянии, как киноварь, красное выигрывает в постоянстве острого чувства: оно подобно равномерно пламенеющей страсти, в себе уверенной силе, которую не легко перезвучать, которая, однако, легко погашается синим, как раскаленное железо водою. Это красное вообще не переносит ничего холодного, так как немедля теряет через него всякий звук и смысл. 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 желтое: оно часто и с любовью применяется в народной орнаментике, где оно на воле особенно звучно с зеленым, которому и является дополнительным цветом.

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

Как и всякая в корне холодная краска, допускает и холодно-красная (как краплак) большое углубление (особенно лессировкой). Тут оно все же меняется значительно в характере: растет впечатление более глубокого пламенения, внутренней раскаленности, зато уменьшается и, наконец, пропадает активность. Но эта активность, с другой

²⁶ Теплой или холодной может быть, разумеется, всякая краска, но нигде так не сильно это различие, как тут.



(Цифры обозначают пары противоположений)

Противоположения в виде кольца между двумя полюсами = жизнь красн.
между рождением и смертью.

стороны, вовсе не так безусловно исчезает, как, например, в глубоко-зеленом, а оставляет за собою предчувствие, ожидание новой энергетической воспламененности и нечто, замкнувшее 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 усветление 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 скрипки²⁷. 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 лучейиспускания, 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 ее подобно однотонно звучащему среднему колоколу, сильному альту, как человеческому, так и струнному.

Подобно тому, как оранжевое возникает через толкание красного к человеку, также возникает через отталкивание его от человека фиолетовое, которое и имеет эту склонность удаления. Это, в основном 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 погашенное и печальное. Китайцы употребляют этот цвет для траурных одежд. Оно подобно звуку английского рожка, свирели и в глубине

²⁷ Чистые радостные, друг за другом бегущие, звуки колокольных так и называют малиновым звоном. Цвет малинового сока очень близок этому только что описанному холодно-красно-светлому тону.

вообще глубоким тонам деревянных инструментов, как фагот²⁸.

Обе последние краски, возникающие из суммирования красного с желтым или синим, мало устойчивы 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 отделяющего его от красного и синего²⁹.

Обе последние краски (оранжевая и фиолетовая) и есть 4-е и последнее противоположение в мире красочных простых, примитивных тонов, причем они стоят взаимно в физическом смысле подобно двум тонам 3-го противоположения (красное и зеленое), т. е. как дополнительные цвета (см. т. 2).

Как огромный круг, как держащая зубами хвост свой змея (символ бесконечности и вечности), стоят перед нами 6 красок, образующие попарно 3 больших противоположения. А направо и налево две великие возможности молчания: смерти и рождения (см. т. 3).

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

²⁸ Немецкие художники часто отвечают в шутку на вопрос «как поживаете?»: «ganz violett», что обозначает грустные обстоятельства.

²⁹ Фиолетовое имеет склонность переходить в лиловое. А где начало одного и конец другого?

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 одного 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 восприемники звука. А если бы или 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) в конце концов отражаются мощным впечатлением и в том случае, если этот человек также мало способен интенсивно впитать себе единичные действия и т. д., как плотная материя первые капли дождя³⁰.

Но нельзя ограничиться подобным почти осязаемым представлением духовной атмосферы. Она духовно подобна

³⁰ Во внешности именно на этой повторности основана хотя бы реклама.

воздуху, который также может быть чист или наполнен различными 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, не выраженные чувства (т. е. действия в человеке) — все это элементы, создающие духовную атмосферу. Самоубийства, убийства, насилия, недостойные низменные мысли, ненависть, вражда, эгоизм, зависть, «патриотизм», партийность — духовные существа, духовные личности — творцы атмосферы³¹. 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 атмосферу³².

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 — монументаль-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 выдерживают картины (в художественной промышленности — целые обстановки), причем этот тон избирается художественным чувством. Пропитывание каким-нибудь красочным тоном, связывание двух, рядом лежащих, красок, вмещиванием одной в другую, есть базис, лежащий часто в основе красочной гармонии. Из сказанного о действии красок, из того обстоятельства, что мы живем во время,

³¹ 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.

³² История знает и такие времена. Было ли что-нибудь большее в этом случае, чем христианство, уносившее и слабейшего в духовную борьбу? Так же и в войне и особенно в революции живут и эти агенты, разжижающие также отравленный воздух.

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 барабанов, великие вопросы, по видимости, бесцельные устремления, по видимости, разорванность исканий и тоски, разломанные цепи и связи, соединяющие многое в одно, противоположения, противоречия — вот наша гармония.

Сопоставление двух красочных тонов вытекает отсюда логически или антилогически. Тот же принцип антилогичности 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 покоится 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 мешающие и ненужные) 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 немецкой церковной скульптуре) сохранилось целиком³³. 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 закрытому человеческое божественным.

³³ 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.

VII. ТЕОРИЯ

Естественным следствием характеристики нашей нынешней гармонии является невозможность именно в наше время построить совершенно определенную теорию³⁴, создать конструированный живописный генералбас. Такое стремление довести до подробностей поставленный принцип повело бы к следствиям, подобным уже упомянутым 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 свою, чтобы стали весы ее пригодны для взвешивания внутренних элементов живописи, чтобы кроме ловительницы 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

³⁴ 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, N 35, p. 721).

цель искусства. По причине нашей элементарности в живописи нынче мы слишком мало способны получить внутреннее переживание от красочно-формальной композиции.

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, потрясение духа, будут слишком слабы.

Орнаментика, конечно, не вовсе бездушное существо, она не лишена своей внутренней жизни, но эта жизнь ее нам уже более непонятна (старая орнаментика), или является аналогическим 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 ногами, пальцами и пупками. Это — нагромождение 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 планомерно³⁵: 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 сознании орнамента другого источника, кроме внешней природы, то все же в хорошем орнаменте природная форма 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 воздей-

³⁵ Описанный только что мир есть все же мир со своим, ему непременно свойственным, внутренним звуком, тоже в корне, в принципе необходимый и дарящий возможностями.

ствует, 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 брезжущего, 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 распустившуюся почку развернуть в цветок.

Нынче мы еще слишком привязаны к этой внешней природе и из нее вынуждены черпать наши формы. 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 ценность, 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 впе-

чатление 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 противозвуком печаль всей картины и особенно этой главной фигуры. Несомненно, всякая другая краска, воздействующая и сама минорно, тут только ослабила бы воздействие и именно уменьшая драматический элемент³⁶.

И стало быть, опять тот же принцип противоположения. Драматический элемент возникает здесь именно при посредстве включения красного в общеминорную композицию, так как красное изолированно (т. е. когда оно падает на зеркально-тихую поверхность души) при обычных условиях не может действовать печальным звуком³⁷.

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 моральная единица, так же как и всякое понятие реальное, абстрактное, нетелесное, телесное). Краска неразрывно связывает с предметом и образует изолированно воздействующий эле-

³⁶ И тут 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 ложатся перед нами возможности.

³⁷ 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.

мент 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 сказкой³⁸ (значит, обоснованный курьез с нехудожественным воздействием). Обыкновенный натуралистический пейзаж, вымышленные, анатомически нарисованные фигуры образовали бы в соединении с этой лошадью 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 какие 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. Элемент 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 литературный период создал во всей жизни, а стало быть, и в искусстве зрителя, который неспособен стать непосредственно к картине (особливо «знаток»); он ищет в картине всего (подражания природе, природы через темперамент художника — значит, этот темперамент, прямого построения, «живописи», анатомии, перспективы, внешнего построения и т. д. и т. д.), только не ищет он сам восчувствовать внутреннюю жизнь картины, дать картине возможность воздействовать на себя непосредственно. Ослепленный 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

³⁸ Если сказка не будет целиком «переведена» (в свою сферу), то результатом и явится нечто подобное сказочным представлениям кинематографа.

на помощь слова, состоящие из букв, что буквы ничто иное, как целесообразные звуки, которые требуют для своего возникновения действия в легких 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. Также 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 отношения 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 атмосферу³⁹ и, во-вторых, никаким образом не тормозящая воздействие краски. Для этой цели форма, движение, краска, взятые из природы (реальной или не реальной) 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 воздействие. 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 звука⁴⁰. Простая совместная работа (хотя бы приготовление поднять большую тяжесть) действует, пока ее практический смысл неизвестен, так значительно, так таинственно, так драматично и увлекательно, что так бессознательно и остановишься, как перед видением, 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, преисполненная 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 абстрактный.

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

1) где путь к живописи и 2) как в общем принципе на этот путь вступить. Этот путь лежит между двумя обла-

³⁹ 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!

⁴⁰ На этом принципе должен быть и будет построен «новый танец», который есть единственное средство дать во времени и пространстве и использовать внутреннюю ценность движения.

стями (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). 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 зачинающейся великой эпохе. 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-то новое открытие⁴¹. Новые принципы не падают никогда с неба, а стоят в причинной зависимости с прошлым и будущим. 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 построит

⁴¹ 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 понятым (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 божественное дыхание» (Karl Heinemann, 1899, p. 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.

свою душу, то зазвучат его творения и сами собою в этом тоне.

VIII. ТВОРЕНИЕ И ХУДОЖНИК

Полным тайны, загадочности, 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 также 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 рода⁴².

Точно так же в действительности не та картина «хорошо написана», которая верна в *valeur*'ах (неизбежных французских *valeur*'ах) 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 жизнь, совершенно не обращая внимание на то, не противоречит ли этот рисунок анатомии, ботанике или еще какой-нибудь науке. Здесь вопрос не в том, не оскорблена ли какая-нибудь внешняя (а потому только и неизменно случайная) форма, а только в том,

⁴² Например, так называемые «безнравственные» произведения или вовсе не способны вызвать никакой душевной вибрации (тогда они, по нашему определению, и не художественны), или, обладая в каком бы то ни было отношении верной формой, вызывают и душевную вибрацию. Тогда они «хороши». Если же они и помимо этой душевной вибрации рождают чисто телесные, низкие свойства (как принято у нас называть), то отсюда не следует, что надо относиться отрицательно к произведению, а не к субъекту, его неизменно воспринимающему.

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 целей. И не только анатомия или что-либо подобное, но также и принципиальное опрокидывание этих знаний ненужно, но полная неограниченная свобода художника в выборе его средств⁴³.

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 внутренняя 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 целей⁴⁴. Во втором случае возникает художественная ложь, за которой, подобно всякому греху, тянется длинная цепь гадких последствий. В первом случае моральная атмосфера остается пустотой. 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

⁴³ 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 сверх человека на борьбу с мещанством.

⁴⁴ Конечно, если это подражание природе 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 противоприимер печально известным головам Denner'a (Alte Pynakothek в Мюнхене) могут служить хотя бы пейзажи Canaletto.

души — хлеб насущный и который она только и может получить в этом виде.

Когда искусство отказывается от этой задачи, то пустота остается незаполненной, так как нет другой власти и силы в мире, которые бы могли заменить искусство⁴⁵. И всегда во времена интенсивной душевной жизни делается и искусство жизненное, 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 искусство не дано человеку для определенной цели, но что оно бесцельно, что искусство существует только для искусства (*L'art pour L'art*)⁴⁶.

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 или 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

⁴⁵ Эта пустота может легко заполниться именно ядом и чумой.

⁴⁶ 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.

задача, но приноровление этой формы к содержанию⁴⁷.

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 неосвязаемый тончайший материал, из которых 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 Sar Peladan, что велика власть его, но в том, что велика его и обязанность.

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

⁴⁷ 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 обратной становится другая, верная. Беклин говорит, что настоящее художественное произведение есть как бы импровизация, значит расчет, построение, предварительная компоновка не может быть не чем иным, как ступенями, по которым достигается цель, которая и для самого художника может быть неожиданной.

То прекрасно, что соответствует внутренней душевной необходимости. То прекрасно — что внутренне прекрасно ⁴⁸.

Один из первых борцов, один из первых душевных композиторов в искусстве нынешнего дня, из которого 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 ⁴⁹.

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

⁴⁸ 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.

⁴⁹ Von der innern Schönheit S. — 187 (K. Robert Langewiesche Verlag Düsseldorf und Leipzig).



ОГЛАВЛЕНИЕ

	Стр.
Предисловие	3
А. Часть общая	5
I. Введение	7
II. Движение	10
III. Поворот	13
IV. Пирамида	16
Б. Живопись	19
V. Действие краски	21
VI. Язык красок	24
VII. Теория	53
VIII. Творение и художник	61

Иллюстрации:

В тексте:

Из серии: «Маленькие миры». 1922. Гравюра

На вкладке:

Шесть стоящих обнаженных. 1877—1900. Тушь, карандаш, кисть.

Набросок к «Картине с домами». 1909. Тушь, карандаш, кисть.

Судный день. 1912. Акварель.

Гравюра IV. 1913—1914. Сухая игла.

На третьей странице обложки:

Из серии: «Маленькие миры». 1922. Гравюра

Серия «ИЗ АРХИВА РУССКОГО АВАНГАРДА»

Проспект к выставке «Советское искусство 20-х — 30-х гг.»

ВАСИЛИЙ ВАСИЛЬЕВИЧ КАНДИНСКИЙ

«О ДУХОВНОМ В ИСКУССТВЕ»

Текст печатается по книге «Труды Всероссийского съезда художников в Петрограде декабрь 1911 — январь 1912 г.», т. I, Петроград, 1912.

Гравюры в тексте и иллюстрации В. В. Кандинского.

Фонд «Ленинградская галерея»

Номинальная стоимость — 2 рубля.

Пожертвования в Фонд «Ленинградская галерея» — 3 рубля.

13-9-89 г. Тип. ЛОСПС з. 2769—3000

