
Об этой книге

Русского художника *Василия Васильевича Кандинского* (1866—1944) называют изобретателем абстрактной живописи. Хотя первые эксперименты кубистов датируются еще 1909 годом, именно работа Кандинского, созданная годом позже, получила известность как «Абстрактная акварель». С годами его манера претерпевала изменения — от органических форм — к геометрическим, и в конце концов — к пиктографическим, однако он не отходил от чистой абстракции до конца своей жизни.

Потомок монгольской княжны по материнской линии, Кандинский вырос в семье, где европейское культурное наследие сливалось с восточным. Он получил утонченное воспитание, много путешествовал вместе с родителями: с детства ему были знакомы Венеция, Рим, Флоренция, Кавказ, Одесса, Крым. Подрастком он открыл для себя, что каждый цвет живет собственной таинственной жизнью, и увлекся живописью.

В университете Кандинский изучал общественные науки: оказавшись с этнографической экспедицией в Вологде, он познакомился с пестрой, нереалистичной народной орнаментикой, которая чрезвычайно на него повлияла. Он пришел к выводу, что искусство — «роскошь, русским запрещенная», отказался от преподавательской карьеры в университете Дерпта и отправился в Германию с намерением стать художником. Здесь, в Мюнхене и южнобаварском городке Мурнау, он посвятил себя разработке принципиально нового живописного искусства, где цвет, линия и форма были бы полностью свободны от необходимости изображать узнаваемые предметы.

В трактате «О духовном в искусстве» (1913) Кандинский описывает создаваемый им «визуальный язык», который он уподобляет языку музыки, при помощи которого возможно выражение общих идей. «Ступени. Текст художника» представляют собой автоперевод автобиографического сочинения, опубликованного на немецком языке под названием «Взгляд назад».

О ДУХОВНОМ В ИСКУССТВЕ

1. Введение

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

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

Существует, однако, иного рода внешнее сходство художественных форм: его основой является настоятельная необходимость. Сходство внутренних стремлений всей духовно-моральной атмосферы, устремленность к целям, которые в основном и главном уже ставились, но впоследствии были забыты, то есть сходство внутреннего настроения целого периода, может логически привести к пользованию форма-

ми, которые успешно служили тем же стремлениям периода прошлого. Частично этим объясняется возникновение нашей симпатии, нашего понимания, нашего внутреннего сродства с примитивами. Эти чистые художники так же, как и мы, стремились передавать в своих произведениях только внутренне-существенное, причем сам собою произошел отказ от внешней случайности.

Но, несмотря на всю значимость, эта важная внутренняя точка соприкосновения является все же только точкой. Наша душа, лишь недавно пробудившаяся от долгого периода материализма, таит в себе зародыш отчаяния — следствие неверия, бессмысленности и бесцельности. Еще не совсем миновал кошмар материалистических воззрений, сделавший из жизни вселенной злую бесцельную игру. Пробуждающаяся душа все еще живет под сильным впечатлением этого кошмара. Лишь слабый свет мерцает, как одинокая крошечная точка на огромном круге черноты. Этот слабый свет является лишь чаянием для души и увидеть его у души еще не хватает смелости; она сомневается, не есть ли этот свет — сновидение, а круг черноты — действительность.

Это сомнение, а также гнетущие муки — следствие философии материализма — сильно отличает нашу душу от души художников «примитивов».

•
*В нашей душе имеется трещина,
и душа, если удастся ее затронуть,
звучит как надтреснутая
драгоценная ваза,
найденная в глубине земли.*

•

Вследствие этого переживаемое в настоящее время тяготение к примитиву может иметь лишь краткую длительность в его современной, в достаточной мере заимствованной форме.

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

В настоящее время зритель, однако, редко способен к таким вибрациям. Он хочет найти в художественном произведении или чистое подражание природе, которое могло бы служить практическим целям (портрет в обычном смысле и т. п.), или подражание природе, содержащее известную интерпретацию: «импрессионистская» живопись, или же, наконец, облеченные в формы природы душевные состояния (то, что называют настроением). Все такие формы, если они действительно художественны, служат своему назначению и являются духовной пищей, даже и в первом случае.

Особенно верно это для третьего случая, когда зритель в своей душе находит с ними созвучие. Разумеется, такая созвучность (также и отклик) не должны оставаться пустыми

или поверхностными, а наоборот: «настроение» произведения может углубить и возвысить настроение зрителя. Такие произведения во всяком случае ограждают душу от вульгарности. Они поддерживают ее на определенной высоте, подобно тому, как настройка поддерживает на надлежащей высоте струны музыкального инструмента. Однако, утончение и распространение этого звучания во времени и пространстве все же остается односторонним, и возможное действие искусства этим не исчерпывается.

Большое, очень большое, меньшее или средней величины здание разделено на различные комнаты. Все стены комнат завешены маленькими, большими, средними полотнами. Часто несколькими тысячами полотен. На них, путем применения красок, изображены куски «природы»: животные, освещенные или в тени, животные, пьющие воду, стоящие у воды, лежащие на траве; тут же распятие Христа, написанное неверующим в Него художником; цветы, человеческие фигуры — сидящие, стоящие, идущие, зачастую также нагие; много обнаженных женщин (часто данных в ракурсе сзади); яблоки и серебряные сосуды; портрет тайного советника Н.; вечернее солнце; дама в розовом; летящие утки; портрет баронессы Х.; летящие гуси; дама в белом; телята в тени с ярко солнечными бликами; портрет его превосходительства У.; дама в зеленом.

Все это тщательно напечатано в книге: имена художников, названия картин. Люди держат эти книги в руках и переходят от одного полотна к другому, перелистывают страницы, читают имена. Затем они уходят, оставаясь столь же бедными или столь же богатыми, и тотчас же погружаются в свои интересы, ничего общего не имеющие с искусством. Зачем они были там? В каждой картине таинственным образом заключена целая жизнь, целая жизнь со многими муками, сомнениями, часами вдохновения и света.

Куда направлена эта жизнь? К каким сферам взывает душа художника, если и она творила? Что она хочет возвестить? «Призвание художника — посылать свет в глубины человеческого сердца», — говорит Шуман. «Художник — это человек, который может нарисовать и написать все», — говорит Толстой.

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

Голодные души уходят голодными.

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

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

Это уничтожение внутреннего звучания, звучания, являющегося жизнью красок, это сеяние в пустоту сил художника, есть «искусство для искусства». За свою искусность, за дар изобретательности и дар восприятия художник ищет оплату в материальной форме. Его целью становится удовлетворение честолюбия и корыстолюбия. Вместо углубленной совместной работы художников возникает борьба за эти блага. Жалуются на чрезмерную конкуренцию и на перепроизводство. Нена-

висть, пристрастное отношение, кружковщина, ревность, интриги являются последствиями этого бесцельного материалистического искусства.

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

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

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

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

Во мраке скрыты причины необходимости устремляться «в поте лица» вперед и ввысь — через страдания, зло и муки. После того, как пройдет один этап и с пути устранены некоторые преграды, какая-то неведомая злая рука бросает на дорогу

новые глыбы, которые иной раз, казалось бы, совершенно засыпают дорогу, делая ее неузнаваемой.

Тогда неминуемо приходит один из нас — людей; он во всем подобен нам, но несет в себе таинственно заложенную в него силу «видения». Он видит и указывает. Иногда он хотел бы избавиться от этого высшего дара, который часто бывает для него тяжким крестом. Но он этого сделать не может. Сопровожаемый издевательством и ненавистью, всегда вперед и ввысь тянет он застрявшую в камнях повозку человечества.

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

II. Движение

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

Весь треугольник медленно, едва заметно движется вперед и вверх, и там, где «сегодня» находился наивысший угол, «завтра» будет следующая часть, т. е. то, что сегодня понятно

одной лишь вершине, что для всего остального треугольника является непонятным вздором — завтра станет для второй секции полным смыслом и чувством содержанием жизни.

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

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

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

Разумеется, что схематическое изображение не исчерпывает всей картины духовной жизни. Оно, между прочим, не показывает теневой стороны, не показывает большого мертвого черного пятна. Слишком часто бывает, что указанный духовный хлеб сновится пищей некоторых пребывающих уже в более высокой секции. Для такого едока этот хлеб становится

ядом: в малой дозе он действует так, что душа из более высокой секции постепенно спускается в следующую низшую; употребляемый в большей дозе этот яд приводит к падению, сбрасывающему душу во все более и более низкие секции.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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