

В.В. Кандинский

О духовном в искусстве
Живопись

Москва
«Книга по Требованию»

УДК 7.01
ББК 85
В11

В11 **В.В. Кандинский**
О духовном в искусстве: Живопись / В.В. Кандинский – М.: Книга по Требо-
ванию, 2013. – 74 с.

ISBN 978-5-458-44656-3

Кандинский Василий Васильевич (1866-1944), русский художник, один из лидеров авангарда первой половины 20 века. Основной свой труд - книгу "О духовном в искусстве" Кандинский написал в 1910 году в Мюнхене на немецком языке, на русском была издана в 1967 г. в Нью-Йорке Международным Литературным содружеством.

ISBN 978-5-458-44656-3

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2013

© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2013

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первозданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

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 внутренне, как древние греки. И усилия применить хотя бы в скульптуре греческие принципы только и могут создать формы, подобные греческим, а само произведение останется бездушным во все времена. Такое подражание похоже на подражание обезьян.

Посмотреть, движения обезьяны совершенно человеческие.

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

Но есть другое внешнее уже сходство художественных форм, в основе которого открывается существенная необходимость. Сходство внутренних стремлений во всей морально-духовной атмосфере, стремление к целям, которые в главном основании уже преследовались, но позже были 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 страхнула 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 природе, которое может служить практическим целям (в обыденном смысле портрет и т. п.), либо известным образом интерпретированного, но все же подражания природе, 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, избежавшее 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 многочастей 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 *pop plus ultra*. Бетховен, наконец, совершенно готов для дома сумасшедших. Abbé Stadler, когда впервые услышал стучащее «е» в полном напряжении месте в начале первого куска, крикнул своему соседу: «все только «е» да «е» — конечно, эта бездарность ни до чего лучшего додуматься не может». («Beethoven» von August Göllerich, из серии «Die Musik», изд. R. Strauss'a с. 51).

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

видеть через грани своей среды, есть пророк в этой части и помогает движению упрямого веза. 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 непрестанным звучанием души, тогда-то его «понимают» все его сотоварищи по отделению и возносят его и его творения. Таково одно из страшных осязаемых изъятий таинственного Духа Зла. Чем такое отделение больше (а значит, чем в то же время оно находится ниже), тем больше толпа, которой ясна речь художника. Совершенно при этом ясно, что в каждой такой части есть свое собственное стремление, свой голод духовный, сознаваемый или (гораздо чаще) совершенно бессознательный к хлебу 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, отесняют назад вперед стремящееся и рассеивают вокруг себя чуму.

Такие периоды, лишённые в искусстве высоко стоящего творца, лишённые просветленного хлеба, являются периодами упадка в духовном мире. Непрестанно падают души из высших отделений в низшие, и кажется, что весь треугольник остановился недвижимый. Кажется, что он движется

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

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 утешения, отдаются влечению к внезапному насильственному во мрак.

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

На этом пути «как» идет искусство дальше. Оно специализируется, становится понятным только самим же художникам, которые начинают жаловаться на индифферентность зрителя к их творениям. И так как в среднем художнику нет нужды в такие времена сказать много и 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 повертывает ему спину.

При всем ослеплении, вопреки (все время только единственно видимому) этому хаосу и дикой погоне, на самом деле духовный треугольник движется медленно, но непременно 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 преклось. 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, взаимопротяжения 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