

5) эта сила в любой сфере духовного, а следовательно, и в сфере пластических искусств (особо живописи) дает множество *выразительных средств*, как стоящих особняком, так и составляющих сумму, присущих тому или иному направлению,

6) в распоряжении которых находится весь арсенал, то есть любая *материя*, от «самой» жесткой до существующей лишь в двух измерениях (абстрактной).

ad/К 1. Что касается свободы, то она находит выражение в стремлении к освобождению от форм, уже выполнивших свою функцию, то есть к движению от старых к новым бесконечно разнообразным формам.

ad/К 2. Непроизвольный поиск широчайших возможностей (индивидуальных выразительных средств, выразительных средств, присущих тому или иному народу, времени) в наши дни — это подчинение кажущейся необузданной свободе, обусловленной духом времени, и уточнение направления, в котором должен происходить поиск. Жучок, ползущий в различных направлениях под стеклом, считает себя безгранично свободным. На определенном удалении он натывается на него, смотрит сквозь него, но ползти дальше не может. Передвижение стекла дает ему возможность преодолеть следующее расстояние. Его основное движение будет определяться направляющим движением руки. Так и наша считающая себя свободной эпоха будет натываться на определенные преграды, которые «завтра» будут отодвинуты.

ad/К 3. Эта кажущаяся необузданной свобода и одухотворенность проистекают из того факта, что в любом предмете мы начинаем ощущать дух, внутренний голос. И одновременно это зародыш способности к более зрелым плодам кажущейся беспредельной свободы и вступающего в бой духа.

ad/К 4. Мы не можем тут попытаться уточнить характер обозначенного воздействия на все духовные сферы. Но каждому должно быть ясно, что взаимодействие свободы с духом рано или поздно должно найти повсеместное отражение*.

ad/К 5. В изобразительном искусстве (особенно в живописи) мы встречаемся сегодня с необычайным богатством форм. Отчасти это формы, присущие отдельной крупной личности, отчасти формы, вовлекающие целые группы художников в грандиозный и точно нацеленный поток.

Тем не менее разнообразие форм позволяет легко установить общность устремлений. И именно в массовом движении легко распознать сегодня всеохватывающий дух формы. Достаточно сказать: все *дозволено*. Однако перешагивать через дозволенное сегодня нельзя. Запретное сегодня остается несокрушимым.

И не нужно устанавливать перед собой границы, они и без того установлены. Это относится не только к отправителю (художнику), но и к адресату (зрителю). Он может и должен идти за художником, он не должен опасаться того, что его ведут ложной дорогой. Даже физически человек не в состоянии передвигаться по прямой (тропа в поле, на лугу), а что же тогда говорить о духовном движении. И очень часто путь духа напрямик самый долгий потому что он ложен, между тем как кажущийся таковым — самый правильный.

Заговорившее во всеуслышание «чувство» рано или поздно будет соответствовать руководить художником, а также и зрителем. Пугливая приверженность к *одной* форме неизбежно ведет в тупик. Открытое чувство — к свободе. Первое — следствие материи. Второе — духа: дух творит и переходит к следующей форме.

ad/К 6. Нацеленный на одну точку глаз (будь это форма или содержание) не может окинуть крупную поверхность. Скользящий по поверхности, небрежный, он обзирает последнюю или ее часть, но остается привязанным к различиям и теряется в противоречиях. Корень этих противоречий — в разнообразии средств,

* «К этому вопросу я подошел ближе в моей работе «О духовном в искусстве» (издательство Р. Пипер и К°. Мюнхен).

почерпнутых сегодня духом по видимости стихийно из кладовой материи. «Анархией» называют многие современное состояние живописи. Тем же словом пользуются то там, то тут, и характеризуя современное состояние музыки. Под ним ошибочно подразумевают переоценку ценностей и беспорядок. Анархия — это планомерность и порядок, устанавливаемые не внешней, в конце концов несостоятельной силой, а *чувством добра*. Следовательно, и здесь установлены границы, которые, однако, должно характеризовать как *внутренние* и которые должны будут заменить внешние. И эти границы будут также постоянно расширяться, следовательно, будет постоянно разрастаться свобода, в свою очередь прокладывая путь дальнейшим откровениям.

Современное искусство, в этом смысле правильно характеризуемое как анархическое, отражает не только уже завоеванные духовные позиции, но воплощает и созревшее к откровению духовное как материализирующую силу.

Почерпнутые духом из кладовой материи формы воплощения легко распределяются между двумя полюсами.

Эти два полюса:

- 1) великая абстракция,
- 2) великая реалистика.

Эти два полюса открывают два пути, ведущие в конечном счете к *одной цели*. Между двумя этими полюсами располагается множество комбинаций разных созвучий абстрактного с реалистическим.

Эти два элемента всегда имелись в искусстве, причем они характеризовались как «чисто художественные» и «предметные». Первое находило отражение во втором, причем второе служило первому. Это было сложное балансирование, которое, видимо, в абсолютном равновесии пыталось достигнуть кульминации идеала.

И кажется, что сегодня этот идеал утратил свое значение, исчез рычаг, удерживающий чаши весов, и отныне они намерены вести свое существование в качестве самостоятельных, независимых друг от друга единиц. В крушении этой идеальной чаши также видят «анархию». Искусство, кажется, готовит конец приятному дополнению абстрактного предметным и наоборот.

С одной стороны, абстрактное лишили устоев предметного, отвлекающих внимание, и зритель почувствовал себя парящим. Говорят, искусство утрачивает почву под ногами. С другой стороны, предметное лишили отвлекающей внимание зрителя идеализации абстрактного («художественного» элемента), и он почувствовал себя пригвожденным к земле. Говорят: искусство утрачивает идеал.

Эти претензии произрастают из недостаточного развитого чувства. Привычка прежде всего уделять внимание форме и как следствие того беглый взгляд зрителя, то есть его приверженность привычной форме, уравновешенности — вот силы, его ослепляющие, лишаящие свободное чувство свободного пути.

Находящаяся в зачаточном состоянии великая реалистика — это стремление отказаться от поверхностно художественного, стремление воплотить содержание произведения просто (антихудожественно), прибегнув к простому воспроизведению простого жесткого предмета. Таким образом, закрепленная и трактованная внешняя оболочка предмета, одновременный отказ от привычной навязчивой красоты уверенно обнажают его внутреннее звучание.

Именно в этой оболочке, при сведенном до минимума «художественном» звучит душа предмета, которую не заглушить «приятной на вкус» внешней красотой*.

* Содержание привычного прекрасного дух уже абсорбировал и не находит в нем больше новой пищи для себя. Ленивому телесному глазу форма привычного прекрасного доставляет привычное удовольствие. Ее воздействие ограничивается сферой телесного. Духовное восприятие исключено. Эта красота часто создает силу, не приближающую к духу, а удаляющую от него.

И все стало возможным лишь потому, что мы постоянно в пути, мир таков, каков он есть, он не хочет приукрашающей его интерпретации.

Сведенное здесь к минимуму «художественное» должно познаваться как абстракция с сильнейшим воздействием.*

Этой реалистике противостоит великая абстракция, которая сводится, по-видимому, к стремлению полностью исключить предметное и к попытке воплотить содержание в «нематериальных» формах. Абстрактная жизнь доведенных до минимальных предметных форм, зафиксированная таким образом и воспринятая, бросающееся в глаза преобладание абстрактных единиц уверенно обнажают внутренний голос картины. И точно так же, как в реалистике этот внутренний голос можно усилить путем удаления абстрактного, так и в абстракции внутренний голос усиливается путем отказа от реального. Там была привычная, чисто внешняя красота, образующая своего рода транквилизатор. Здесь — лишь привычный внешний второстепенный предмет.

Для «понимания» такого рода картин, как и для реалистики, требуется освоение, то есть необходимо получить возможность слушать мир таким, каков он есть, мир, свободный от интерпретации. И здесь важны эти абстрагирующие или абстрактные формы (линии, поверхности, пятна) не как таковые, а их внутренний голос, их жизнь. Как и в реалистике, важен не предмет или его наружная оболочка, но его внутренний голос, его жизнь.

*Сведенное к минимуму «предметное» должно быть познано в абстракции как максимально воздействующее реальное**.*

Так, наконец мы видим: если в великой реалистике реальное представляется необычайно большим, а абстрактное необычайно малым, то в великой абстракции это соотношение, по-видимому, обратное. В конечном счете два данных полюса будут равны друг другу. Между ними может быть поставлен знак равенства:

реалистика = абстракция,
абстракция = реалистика.

Величайшее различие во внешнем становится величайшим равенством во внутреннем.

* Количественное уменьшение абстрактного равно его качественному усилению. Тут мы касаемся одного из самых существенных законов: наружное увеличение выразительного средства приводит в известных обстоятельствах к уменьшению его внутренней силы. Здесь 2+1 меньше, чем 2-1. Конечно, этот закон обнаруживается в самой малой форме выразительности: часто красочное пятно утрачивает интенсивность, должно утратить из-за разрастания и усиления внешней его звучности. Наиболее активное движение цвета часто достигается путем его торможения; болезненность звука также может быть достигнута посредством непосредственного «услашения» цвета. Это выражение закона противоречий в его последующих результатах. Короче говоря, из сочетания интуиции с наукой возникает истинная форма. Тут я вновь вынужден вспомнить повара! Хорошая телесная пища — результат комбинации хорошего рецепта (в котором все указано точно в фунтах и граммах) с направляющим его чутьем Великое отличие нашего времени — восхождение науки: искусствознание постепенно занимает подобающее ему место. Это «генерал-бас» будущего, которому предстоит бесконечная смена пути и развития! (Генерал-бас — басовый голос, под звуками которого проставлены цифры, обозначающие созвучия в верхних голосах. Применялся в конце XVI—первой половине XVIII в. при нотации органного и клавишного сопровождения. — Прим. перев.)

**Итак, на другом полюсе мы встретимся с уже упомянутым выше законом, согласно которому количественное уменьшение равно качественному усилению.

Ряд примеров перенесет нас из сферы рефлексии в область конкретного. Рассматривая ту или иную букву этих строк непривычными к ней глазами, то есть не как привычное обозначение части слова, но прежде всего как вещь, читатель увидит в ней помимо выполненной людьми практически целесообразной абстрактной формы, являющейся постоянным обозначением определенного звука, еще телесную форму, совершенно самостоятельно оказывающую определенное внешнее и внутреннее воздействие, независимое от названной выше абстрактной формы. В этом смысле буква состоит:

1) из основной формы — явления в целом, которое, характеризуя его в самых общих чертах, может казаться «веселым», «печальным», «устремленным», «ниспадающим», «своенравным», «чванливым» и т. д.;

2) из отдельных, так или иначе изогнутых линий, производящих каждый раз определенное воздействие, то есть «веселое», «печальное».

Если читатель почувствовал два этих элемента буквы, он тотчас ощутит, какой из них является первопричиной *внутренней жизни*.

Не следует возражать, на одного человека данная буква воздействует так, а на другого иначе. Это второстепенно и понятно. В целом каждая сущность воздействует на различных людей по-разному. Мы видим лишь, что буква состоит из двух элементов, выражающих в конечном счете один звук. Отдельные линии второго элемента могут быть «веселыми», и тем не менее воздействовать в целом он может как «грустный». Отдельные линии второго элемента являются органическими частями первого. С точно такими же конструкциями и такими же подчинениями отдельных элементов одному звуку мы встретимся в любой песне, в любом сочинении для фортепьяно, в любой симфонии. С точно такими же явлениями мы столкнемся в рисунке, эскизе, картине. Они обнаруживают законы конструкции. В настоящий момент для нас важно лишь одно: буква воздействует. И, как было сказано, двояко:

1) буква воздействует как целесообразный знак;

2) она действует вначале как форма и затем как внутренний голос этой формы самостоятельно и совершенно независимо.

Нам важно, что два этих воздействия не связаны между собой, и в то время как первое — чисто внешнее, второе обладает внутренним смыслом.

Вывод из этого следующий: *внешнее воздействие может быть иным, чем внутреннее, предопределенное внутренним голосом*, могущественнейшим и глубочайшим средством выразительности любой композиции*.

Возьмем еще один пример. В этой книге мы встретимся со знаком тире. Если он стоит на соответствующем месте — как я тут ставлю, — это практически целесообразный знак. Если мы захотим удлинить эту короткую линию, оставив ее на своем месте, то смысл сохранится, как сохранится и ее значение, но из-за необычности удлинения приобретет некую неопределенность. Причем читатель спросит себя, почему она так изменилась и не преследует ли это изменение другой практически целесообразной задачи. Представим себе этот знак на ложном месте (так, как — я тут делаю). Практически целесообразное утрачивается, его не обнаружишь больше. Усиливается посторонний голос. Остается мысль о типографской ошибке, то есть об искажении практически целесообразного. Оно здесь звучит негативно. Перенесем на чистую страницу, например, длинную и закругленную эту же самую линию. Этот

* Такой большой проблемы я могу коснуться лишь мимоходом. Читателю нужно лишь углубиться в этот вопрос, и мощь, таинственность, непреодолимая увлекательность, в частности, последнего умозаключения предстанет сама собой.

случай очень сходен с предыдущим, только думают тут о правильном, практически целесообразном ее использовании (до тех пор пока есть надежда на объяснение). А затем (когда объяснения не находят) о негативном.

До тех пор пока та или иная линия остается в книге, нельзя исключать ее практически целесообразное назначение.

Внесем аналогичную линию в среду, полностью исключаящую это практически целесообразное начало, например на полотно. До тех пор пока зритель (он больше не читатель) рассматривает линию на полотне как средство ограничения предмета, он рассматривает ее в данном случае как практически целесообразную. В тот момент, когда он говорит себе, что практический предмет на картине, как правило, играл лишь случайную роль, а не чисто живописную и что линия чаще всего была наделена только живописным значением, тогда душа зрителя созревает для того, чтобы воспринять *чистый внутренний голос* этой линии.

Изгоняется ли тем самым предмет, вещь из картины?

Нет. Линия, как мы уже видели — вещь, которая наделена таким же практически целесообразным смыслом, как и стул, фонтан, нож, книга и так далее. В последнем случае эта вещь используется как чисто живописное средство без учета ее других качеств, которыми она может обладать, — то есть в ее чистом внутреннем звучании. Итак, если освободить линию в картине от задачи обозначать предмет и дать ей функционировать в качестве такового, то тогда ее внутренний голос не будет ослаблен никакими побочными ролями и полностью обретет свою внутреннюю силу.

Так приходим мы к выводу, что чистая абстракция, как и чистая реалистика, пользуется материально существующими средствами. Величайшее отрицание предметного и его величайшее утверждение вновь обретают знак равенства. И этот знак, преследуя в обоих случаях одну и ту же цель, обретает право на воплощение того же внутреннего голоса.

Мы видим, что в принципе *не имеет никакого значения*, используется ли художником *реальная или абстрактная форма*.

*Обе формы внутренне равноценны**. Право выбора должно быть предоставлено художнику. Ему должно быть известно лучше, чем кому бы то ни было другому, как лучше всего материализовать содержание его искусства.

Рассуждая абстрактно, в *принципе вопрос формы как таковой не существует*.

И действительно: существуй в искусстве принципиальный вопрос формы, то был бы возможен и ответ на него. И каждый, владеющий этим ответом, мог бы создать произведение искусства. Это означает: в один прекрасный день искусство перестанет существовать. Рассуждая практически, вопрос о форме видоизменяется в вопрос: какую форму нужно избрать в этом случае, чтобы получить результат, адекватный моему внутреннему состоянию? В данном случае ответ всегда научно точен, абсолютен и для других случаев относителен. Отсюда следует: форма, являющаяся в одном случае наилучшей, в другом может оказаться наихудшей: все зависит от внутренней необходимости, которая одна может сделать форму истинной. И лишь тогда одна форма может обрести значение для многих, когда внутренняя необходимость под натиском времени и пространства изберет для себя отдельные родственные между собой формы. Это, однако, ничего не меняет в ее относительном значении. И в данном случае истинная форма может оказаться во многих случаях ложной.

Все без исключения открытые ранее правила и те, что будут открыты в дальнейшем и на которые историки искусства возлагают чрезвычайно большие надежды, не станут

* Ван Гог очень охотно использовал линию как таковую, не собираясь при этом выделять что-либо предметное.

рецептами на все случаи: они не ведут к искусству. Зная правила столярного ремесла, я всегда смогу сделать стол. Тот же, кто полагает, что знает предположительные правила живописи, не может быть уверен в том, что сможет создать произведение искусства.

Эти предположительные правила, которые скоро приведут в живописи к «генерал-басу», есть не что иное, как познание внутреннего воздействия отдельных средств и законов их смещения. Но никогда не будет правил, с помощью которых в каждом отдельном случае будет достигаться необходимое воздействие форм и их комбинаций.

Практический результат: *нельзя верить ни одному теоретику (историку искусства, критику и т. д.), утверждающему, что он открыл в том или ином произведении ту или иную объективную ошибку.*

И единственное, что может утверждать теоретик с полным на то основанием, это незнакомство до того с данным средством. И теоретики, которые принимают или отвергают произведение, исходя из анализа уже известных форм, заблуждаются больше, чем кто-либо другой, и ведут за собой по ложному пути. Они воздвигают преграду между наивным зрителем и произведением искусства.

С этой точки зрения (являющейся, к сожалению, чаще всего единственно возможной) *художественная критика — страшнейший враг искусства.*

Идеальным критиком был бы не ищущий «ошибки», «заблуждения», «отклонения», «невежество», а тот, кто, попытавшись почувствовать, как действует та или иная форма внутренне, затем сообщит свое впечатление от нее в целом.*

Конечно, в данном случае критик должен обладать душой поэта, способной чувствовать объективно, для того чтобы выразить свое субъективное чувство. В действительности же критики очень часто неудавшиеся художники, терпящие поражения из-за отсутствия собственной творческой силы и потому чувствующие себя призванными руководить другими.

Искусству часто вредна постановка вопроса о форме и потому, что неодаренные люди (то есть глухие к искусству), пользуясь чужими формами, «инсценируют» произведение и тем самым являются источником заблуждений.

Здесь я должен быть точен. У критиков, публики, часто у художников использование чужой формы считается преступлением, обманом. В действительности же это имеет место лишь тогда, когда «художник» обращается к данным чужим формам, не испытывая внутренней в них необходимости, и создает нечто безжизненное, мертвое, мнимое. Когда же для выражения внутренних переживаний художник пользуется той или иной другой, «чуждой» формой, соответствующей его внутренней правде, то тогда он осуществляет свое право на любую необходимую ему внутренне форму — будь то предмет обихода, небесное тело или уже творчески материализованная другим художником форма.

Весь вопрос о подражании** уже давно не имеет былого значения, снова приписываемого ему критикой***. Живое остается. Мертвое исчезает.

* Например, «анатомические ошибки», «искажения» и тому подобное или позже промахи в отношении грядущего «генерал-баса».

** Как фантастична критика в этой области, известно каждому художнику. Ей ведомо, что именно тут можно совершенно безнаказанно прибегать к самым сумасшедшим утверждениям. Например, недавно сопоставлялась «Негритянка» работы Эугена Калера — хороший натуралистический этюд, выполненный в мастерской П. Гогена. Единственным поводом для подобного сопоставления мог стать цвет кожи модели (см. «Münchener Neueste Nachrichten». 1911. 12 окт.) и т. д., и т. п.

*** Так был безнаказанно дискредитирован художник из-за чрезмерно высокой оценки в этом вопросе.

И действительно, чем глубже мы обращаем наш взор в прошлое, тем меньше находим там инсценировок, мнимых произведений. Они таинственно исчезли. Сохраняются только лишь подлинные художественные сущности, то есть те, тела (формы) которых обладают душой (содержанием).

Рассматривая на своем столе любой предмет, читатель тотчас (будь это лишь окурок сигареты) обратит внимание на два этих воздействия. Где и когда-либо он ни оказался (на улице, в церкви, в воде, в хлеву или в лесу), повсюду будут обнаруживаться два этих воздействия, и внутренний голос будет назависим от внешнего смысла.

Мир звучит. Он — космос духовно воздействующей сущности. Такова мертвая материя живого духа.

Делая соответствующие выводы из самостоятельности воздействия внутренне-го голоса, видишь, что последний обретает силу в том случае, когда отбрасывается подавляющее его внешнее, практически целесообразное назначение.

Здесь секрет исключительности воздействия детского рисунка на далекого от каких-либо художественных группировок нетрадиционного зрителя. Практически целесообразное чуждо ребенку, он рассматривает любую вещь глазами первооткрывателя, он еще наделен незамутненной способностью воспринимать ее как таковую. С практически целесообразным он будет знакомиться позже, постепенно, в процессе множества часто печальных опытов. В любом детском рисунке сам по себе обнаруживается внутренний голос предмета. Взрослые, в особенности учителя, стараются навязать ребенку практические целесообразные и говорят с ним о его рисунке именно с этой плоской точки зрения: «Твой человек не может ходить, у него только одна нога», «На твоём стуле нельзя сидеть, он искривлен» и т. д.* Ребенок смеется над самим собой. Но он должен плакать.

Одаренный ребенок, помимо способности отвергать внешнее, наделен властью облачать оставшееся внутреннее в форму, обнажающую это внутреннее с наибольшей силой и таким образом воздействующую (или «говорящую»).

Любая форма многолика. В ней открываются постоянно новые и всегда иные счастливые особенности. В настоящий момент я хочу подчеркнуть важное качество хорошего детского рисунка — композиционное. Бросается в глаза неосознанное, словно само собой возникающее использование названных выше двух элементов буквы: 1) *явления в целом*, очень часто точного и то тут, то там доведенного до схемы, и 2) *отдельных форм, составляющих крупную*, каждая из которых живет своей собственной жизнью (например, «Арабы» Лидии Вебер). Эта огромная неосознанная ребенком сила находит тут свое выражение и ставит его произведение в один ряд с работами взрослых, а часто и много выше**.

Раскаленное охлаждается. Ранней завязи угрожают заморозки. Юному таланту академия. Это не трагические слова, а печальный факт. Академия — самое верное средство покончить с детской одаренностью. Развитие даже очень большого таланта будет приторможено. Более слабые дарования погибают сотнями. Академически образованный, среднеодаренный человек отличается тем, что, обучившись практически целесообразному, он утрачивает способность слышать внутренний голос. Такой человек поставляет мертвые «корректные рисунки».

Когда работает человек, не получивший художественного образования и, следовательно, свободный от знания объективных художественных истин, тогда не по-

* Как часто это имеет место: обучает тот, кто сам должен учиться. И потом удивляются, почему из одаренных детей ничего не выходит.

** Этой озадачивающей особенностью композиционной формы обладает и народное искусство.

является никакой пустой видимости. В данном случае мы встретимся с воздействием внутренней силы, испытывающей на себе влияние только *самых общих* знаний практически целесообразного.

Но так как использование этого самого общего может быть весьма ограниченным, то внешнее и тут (только в меньшей степени, чем у ребенка, но щедро) вычеркивается, и внутренний голос обретает силу, мертвых вещей нет, появляются живые.

Христос сказал: впустите ко мне детей, им принадлежит царство небесное.

Художнику, во многом напоминающему ребенка на протяжении всей его жизни, легче, чем кому бы то ни было другому, пробиться к внутреннему голосу вещей. Под этим углом зрения интересно наблюдать, как композитор Арнольд Шенберг уверенно и просто пользуется живописными средствами. Как правило, его интересует внутренний голос. Он оставляет без внимания все излишества и утонченности, и у него в руках беднейшая форма становится богатейшей (см. его автопортрет и другие картины). Тут — корень новой великой реалистики. Совершенная и удивительная простота наружной оболочки предмета уже служит его обособлению из практически целесообразного и выявлению его внутреннего голоса. Считающийся отцом этой реалистики Анри Руссо просто и убедительно начертал ее путь.

В настоящий момент важнейшее для нас в его многостороннем даровании то, что он проложил путь к новому упрощению.

Предметы или предмет (то есть он и его составные части) должны быть так или иначе связаны между собой. Эта взаимосвязь может быть бросающейся в глаза, гармоничной или дисгармоничной. Можно использовать тут схематизированную или скрытую ритмику.

Неудержимое сегодня стремление обнажить чисто композиционное, совлечь покровы с будущих законов нашей великой эпохи — вот сила, которая ведет художников по разным дорогам к единой цели.

Конечно, человек в подобной ситуации обращается к самому регулярному и к самому абстрактному. Так, на разных этапах истории искусства мы видим треугольник, используемый как конструкционный базис. Часто он используется как равно-сторонний треугольник, и тогда в его значении обретает свое место и число, то есть совершенно абстрактный элемент. В современных поисках абстрактных соотношений число играет особо важную роль. Любая цифровая формула — прохладна, как вершина ледяной горы, и как высочайшая закономерность тверда, подобно мраморному блоку. Она холодна и тверда, как любая необходимость. Поиск формулы композиционного — основа возникновения так называемого кубизма. Эта «математическая» конструкция — форма, которую часто нужно доводить до крайней степени дематериализации связей меж частями предмета. Эта форма ведет к последовательному ее использованию (см. Пикассо).

Последняя цель на этом пути — создание картины, которая должна ожить, стать сутью, методом схематически сконструированного голоса. Если к этому методу можно предъявить претензии, то это будет *не что иное*, как весьма ограниченное использование числа. Все можно представить как математическую формулу или просто числа. Но имеются различные числа: 1 и 0,3333..., имеющие право на жизнь и обладающие внутренним голосом, равно живые единицы. Почему нужно довольствоваться 1? Почему нужно исключить 0,3333?

В связи с этим возникает вопрос: почему нужно обеднять художественное выражение, пользуясь *исключительно* треугольниками и другими аналогичными фигурами и телами? Однако следует повторить, намерения «кубистов» в области композиции

находятся в прямой зависимости от чисто живописной сущности, говорящей о предметном и через предметное, через множество комбинаций с предметом, менее или более наделенным внутренним голосом, и одновременно переходящей к чистой абстракции.

Между чисто абстрактной и чисто реальной композицией картины — комбинационные возможности абстрактных и реальных элементов. Насколько они велики и разнообразны, как сильно может в произведении пульсировать жизнь во всех случаях, как свободно должно обращаться с вопросами формы, свидетельствуют репродукции этой книги.

Комбинации абстрактного с предметным, выбор между бесконечными абстрактными формами или формами в предметном материале, то есть выбор средств, — дело художника, его внутреннего желания, он остается за ним. Высмеиваемая и пренебрегаемая сегодня форма, словно в стороне от большого потока, ожидает лишь своего мастера. Она не мертва, она лишь погружена в своего рода летаргию. Когда содержание, дух, способный заявить о себе в кажущейся мертвой форме, созреет, когда пробьет час его материализации, тогда он войдет в данную форму и будет говорить, пользуясь ею.

Отныне любитель не должен специально обращаться к произведению с вопросом: «что художник не выполнил?» или, говоря иначе, «где художник разрешил себе пренебречь моими желаниями?» Но он должен спросить: «что художник сделал?» или «какое внутреннее намерение выразил художник?» Я думаю также, что придет время, когда критика увидит свою задачу не в поисках негативного, ошибочного, но в поисках и в передаче позитивного, истинного. Одна из важнейших задач современной критики по отношению к абстрактному искусству — забота, как отличить в этом искусстве фальшивое от истинного, то есть, чаще всего, как должно открывать в нем негативное. Отношение к произведению искусства должно быть иным, чем отношение к лошади, которую хотят приобрести: у лошади один-единственный существенный недостаток перекрывает все ее достоинства и обесценивает ее, в произведении все наоборот — одно существенное позитивное качество перекрывает все его недостатки и делает ценным.

Если однажды эту простую мысль начнут принимать во внимание, то принципиально абсолютные вопросы формы отпадут сами собой, вопрос о форме сохранит свое относительное значение и наконец художнику будет дано право выбора необходимой ему для данного произведения формы.

В завершение, к сожалению, беглого обзора этого вопроса я хотел бы остановиться еще на некоторых конструктивных примерах. Это означает, что из многих страниц жизни того или иного произведения я вынужден выделить лишь одну, исключив полностью все другие, характеризующие не только данное произведение, но и душу художника.

Две картины Матисса свидетельствуют, как по-разному живут, а следовательно, и звучат ритмическая композиция («Танец») и композиция, части которой кажутся соотносящимися между собой неритмично («Музыка»). Данное сопоставление — лучшее доказательство того, что благо не только в ясной схеме и четкой ритмике.

Концентрированное абстрактное звучание телесной формы требует не только разрушения предметного. Что и тут нет правил на все случаи жизни, мы видим на примере картины Марка («Бык»). Здесь предмет может сохранить полностью внутренний и внешний голос, при этом его отдельные части могут превратиться в самостоятельно звучащие абстрактные формы и, следовательно, породить целостный абстрактный основной тон.

Натюрморт работы Габриэль Мюнтер свидетельствует о том, что неровный, неравноценный перевод предметов на язык живописи не только не безвреден, но и достигает при правильном использовании активного сложного звучания. Аккорд, кажущийся дисгармоническим, является в данном случае источником внутреннего гармонического воздействия.

Две картины Ле Фоконье серьезный поучительный пример: сходные между собой «рельефные» формы достигают путем перераспределения «тяжестей» диаметрально противоположных «внутренних» воздействий. Изобилие звучит как почти трагическая насыщенность. «Озерный пейзаж» напоминает чистую, прозрачную поэзию.

Если читатель этой книги готов на время отречься от собственных желаний, мыслей, чувств и затем перелистать ее, переходя от вотивной картины к Делоне и далее от Сезанна к русскому лубку, от маски Пикассо, от подстекольной живописи к Кубину и т. д., и т. д., то его душа претерпит множество колебаний и войдет в сферу искусства. Тогда он не будет находить возмущающие его недостатки и сердящие ошибки, он будет постигать душой не минус, а плюс. И эти колебания, и выплеснувшийся из них плюс будут служить обогащению души, такому обогащению, которое может дать только искусство.

Далее вместе с художником читатель может перейти к объективному рассмотрению, к анализу. Он обнаружит, что все приведенные в книге примеры послушны внутреннему зову — композиции, что все они покоятся на одной внутренней основе — конструкции.

Внутреннее содержание произведения может быть отнесено к одному или к другому из двух процессов, которые сегодня (только лишь сегодня) или сегодня с особой наглядностью находят решения для всех побочных движений, содержащихся в этих процессах.

Вот эти два процесса:

1. Разрушение бездушной материальной жизни XIX века, то есть падение считавшихся единственно незыблемыми устоев материального; распад и самораспад его на отдельные составные части.

2. Построение душевной, духовной жизни XX столетия, которое мы переживаем и которое уже сейчас провозглашается и воплощается в сильных, выразительных и четко очерченных формах.

Эти два процесса — две стороны их «сегодняшнего движения».

Квалифицировать достигнутое или констатировать только лишь конечную цель этого движения было бы дерзостью, которая тотчас была бы страшно наказана утратой свободы.

Как уже было сказано, мы должны стремиться не к ограничению, а к освобождению. Нельзя отринуть что-либо, не попытавшись напряженнейшим образом открыть живое. Даже и один-единственный раз. Только на освобожденном месте может что-либо вырасти. Свое богатство свободный пытается почерпнуть из окружающего его мира и позволить жизни воздействовать на себя в любом ее проявлении, даже если речь пойдет всего лишь об обгоревшей спичке. Только через свободу может быть воспринято грядущее.

Не уподобляйтесь засохшему дереву, под которым Христос увидел уже лежащий меч.

Печатается по изданию:

Синий всадник / Пер. с нем. З.С. Пышновской. М.: Изобраз. искусство, 1996. С. 49–66.

ФОРМА ЗИЖДУЩАЯ И ФОРМА СОЗИЖДЕННАЯ

I

Поэзия есть искусство; она соприродна музыке, — как учили греки классической поры в противоположность грамматикам александрийской эпохи, которые стали рассматривать поэзию как своего рода литературу (γράμματa) и отводить ей место наряду с риторикой. Но: искусство есть творчество красивых вещей, а «разум красоты», *ratio pulchri*, как говорили схоластики, есть форма. Все искусство направлено на создание форм. Форма — не средство, а цель; и ничего нет столь тайного и несказанного, что не смогло бы обратиться в эпифанию формы посредством искусства.

Существенно отлична форма искусства от формы риторического рассуждения; форма искусства отнюдь не хочет быть одеянием или вместилищем мысли самого художника или познания, полученного им извне. Если б это случилось с каким-нибудь энтузиастическим и сектантским поэтом лукрецианского типа, то, разумеется, не познавательная, а эстетическая сторона его произведения обеспечила бы ему место в области искусства. Ошибочной является всякая критика, исходящая из раздельного рассмотрения *содержания* (т. е. какого-то понятия, извне полученного, и потому гетерогенного и гетерономного искусству уже и по самому своему определению) и *формы*, т. е. способа представить такое содержание точно и изящно: ведь искусство не есть механическое соединение какого-то ЧТО с каким-то КАК, а целостное двойное КАК, — т. е. как художник выражает и как он видит мир. Изображая свое видение, художник вовсе не претендует на его реальную объективность; однако, если б видение его не было в какой-то мере знаменательным, т. е. если б оно не было знаком реального инобытия, оно не было бы ни сообщительным, ни действенным. Отличительной чертой подлинной художественной деятельности является почти бессознательная мудрость КАК, благодаря чему художественное произведение приобретает порою, будто косвенно, так сказать *сверхдолжно*, собственными средствами, а не привнесением извне, даже и познавательную ценность.

В самом деле: в обязанность художника отнюдь не входит задача изображать вещи такими, какими их видят все: наоборот, ему дана возможность нас ими удивлять. Нам должно казаться, что их и не было раньше, и мы радуемся, сознавая, что это все те же вещи, нам хорошо известные, обычные, но вдруг преобразенные, показанные в своей подлинной сущности.

И чем зеркальней отражает
Кристалл искусства лик земной,
Тем явственней нас поражает
В нем жизнь иная, свет иной.

И про себя даемся диву,
Что не приметили досель,
Как ветерок ласкает ниву
И зелена под снегом ель.

«Свет Вечерний»

Современная эстетика, заметив вышеотмеченный изъян в критике, провозгласила тождественность формы и содержания; но формула такая ничего не уясняет, потому что отождествляемые понятия сбивчивы и неопределенны. Некоторые поэты и художники, склонные к крайностям, обрушились на «содержание», как на пережиток «литературы» в искусстве, предались культу чистой формы; но форма их оказалась чистой абстракцией, а живое искусство — мертвым построением. Все эти попытки преодолеть гетерономию, присущую понятию «содержание», имеют общий недостаток: они видят в форме лишь внешнее КАК выражения и совершенно игнорируют внутреннюю форму. А преодоление апории было уже мудро предугазано схоластиками. Они говорят только о форме, о содержании не упоминают; в их словаре логически чистых понятий даже нет соответственного слова. В «Opusculum de pulchro», написанном, вероятно, одним из ближайших учеников св. Фомы, «разум красоты» определяется как «сияние формы, разлитое по соразмерно сложным частям вещественного состава» — «ratio pulchri consistit in resplendentia formae super partes materiae proportionatae». Форма здесь понимается в аристотелевском смысле: форма — это вещам имманентный, внутренний акт, реализующий потенциальные возможности аморфной материи.

II

Неисправимая ошибка, встречающаяся во многих произведениях искусства, является следствием упущения, относящегося к процессу художественного творчества. И столь важно, необходимо то *упущенное*, что отсутствие его лишает художественное произведение прерогативы существования самого по себе, независимого от своего автора. Упущена внутренняя форма, которую не может заменить никакая роскошь формы внешней. Но что такое эта внутренняя форма?

В прежнее времена некоторые метафизики, размышляя о природе, стали различать понятия — *natura naturans* и *natura naturata*; подобно этому и мы в искусстве отличаем форму созиданную, т. е. само законченное художественное произведение — *forma formata* — и форму зиждущую, существующую до вещи (*ante rem*) как действенный прообраз творения в мысли творца, как канон или эфирная модель будущего произведения, его *Εἶδωλον*, который можно назвать *forma formans*, потому что она, форма эта, и есть созидающая идея целого и всех его отдельных частей. «Единая глыба мрамора», о которой говорит Микеланджело в своем знаменитом сонете, есть *forma formata*, которая «поверхностью своей передает идею (т. е. зиждительную форму) великого мастера». Чем ближе *forma formata* к идее, ее предвзявшей, тем совершеннее произведение искусства. И нет в произведении том никакого другого «содержания», кроме той идеи, его зиждущей формы (*forma formans*), которая, прежде чем обнаружиться в слове или мраморе, в звуках или красках, уже духовно определяла всю полноту и целостность творящей художественной интуиции. И поэт, стремясь усовершенствовать свою лирику, т. е. обесмертить ею мимолетное мгновение выявлением его непреходящей ценности, должен жертвенно отречься от самого себя, чтобы потом вновь ожить очищенным уже в реальном инобытии, где он и обретет свой абсолютный образ, способный определять звучность песни.

В противоположность всему этому романтики, выше всего оценивавшие непосредственность выражения, и современные субъективисты усвоили себе манеру обозначать зиждительную форму лишь некоторыми беглыми чертами и так и оставлять ее