

О ДУХОВНОМ В ИСКУССТВЕ

Vassily Kandinsky

Über das Geistige in der Kunst

Vollständige kritische Ausgabe

I. Band Über das Geistige in der Kunst

Herausgegeben,
eingeleitet und kommentiert
von
Nadia Podzemskaja

УДК 7.01-05 Кандинский
ББК 85(2) 6,00
К19



Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского фонда фундаментальных исследований,
проект № 19-112-00056, не подлежит продаже

К19 Василий Кандинский. О духовном в искусстве.
Полное критическое издание с дополнениями
и другими текстами о науке об искусстве: в 2 томах /
сост., статьи и комм. Подземская Н. П. — М.: БуксМАрт, 2019.
ISBN 978-5-907043-58-9

Кандинский. О духовном в искусстве. Полное критическое издание
с дополнениями и другими текстами о науке об искусстве: в 2 томах /
сост., статьи и комм. Подземская Н.П. — М.: БуксМАрт, 2019. —
Т. 1: О духовном в искусстве. — 704 с.: ил.
ISBN 978-5-907043-59-6

В настоящем издании впервые вместе публикуются все редакции трактата Василия Кандинского «О духовном в искусстве» (на русском и немецком языках), а также тексты художника о науке об искусстве, созданные в 1914–1921 гг. и являющиеся до сих пор отсутствовавшим важным звеном между мюнхенским периодом творчества и периодом Баухауса. Публикация основывается на обширном архивном материале, имеет большой текстологический аппарат и подробный комментарий, где систематически реконструируется диалог Кандинского с художественной традицией – Делакруа, Синьяком, Беклином, Леонардо. Отдельно освещается история написания, публикации и переводов трактата. Подробно рассматривается процесс создания ксилографий, схематических таблиц и иллюстративного приложения. Книга проиллюстрирована эскизами Кандинского, фотографиями и изображениями рукописей и печатных изданий сочинений художника.

УДК 7.01-05 Кандинский
ББК 85(2) 6,00

© Надежда Подземская, составление, статьи, комментарий, 2019
© Кирилл Ильющенко, дизайн, верстка, 2019
© БуксМАрт, 2019

Василий Кандинский

О духовном в искусстве

Полное критическое издание

ТОМ I О ДУХОВНОМ В ИСКУССТВЕ

Редактор-составитель,
автор комментария и статей
Надежда Подземская

БУКСМАРТ

Содержание

Вступительное слово	V
Предисловие	IX
Принципы издания	XXXIII
Условные обозначения и сокращения	XXXVI
Вспомогательные схемы	XXXIX
Первая русская редакция	1
Вторая русская редакция	163
Третья русская редакция	269
Третья немецкая редакция	409
Схематические таблицы	375
Дополнения к русским и немецким редакциям	587
Список сокращений в названиях организаций	652
Список архивов и фондов	654

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО

25 лет назад Сальваторе Сеттис, недавно ставший директором Центра Гетти, пригласил меня в Лос-Анджелес, чтобы я посмотрела хранящиеся там русские рукописи Кандинского. В то время я писала диссертацию о Кандинском в Высшей нормальной школе в Пизе и восприняла эту новость скептически, полагая, что речь идет о чем-то, скорее всего, малозначительном. Мне и в голову не могло прийти, что американская поездка в 1994 г. станет началом целой одиссеи.

Чтение неопубликованных русских редакций «О духовном в искусстве» и сравнение их с напечатанными увлекло меня. Оказалось, что это сочинение — в полном смысле слова открытый текст, истоки которого уходят в самое начало XX в., а отголоски можно обнаружить в последних статьях художника 1930-х гг. В конце 1990-х гг. в России искали «оригинальные русские тексты» Кандинского, а он, на самом деле, писал по-немецки, переводил сам себя на русский, затем продолжал работать параллельно на обоих языках, пытаясь угнаться за своими стремительными живописными поисками и максимально точно их выразить в слове. Публикация корпуса текстов «О духовном в искусстве» должна была помочь читателю следовать за движением творческой мысли художника.

Но когда мне предложили в Гетти подготовить текст для английского перевода, в порыве максимализма я отказалась, настаивая на необходимости полного научного издания на языках оригинала всего корпуса «О духовном в искусстве», включающего тексты, разбросанные между архивами в Лос-Анджелесе, Мюнхене и Париже. Идея с точки зрения издательской была абсолютно фантастичной, архивная же работа оказалась связана с неисчислимыми, мне тогда вовсе неизвестными препятствиями.

Изучение материалов личной библиотеки Кандинского в Париже было во второй половине 1990-х гг. делом нелегким, ее каталога тогда не было. В Мюнхене же, напротив, в Фонде Габриэле Мюнтер и Иоганнеса Эйхнера работа сразу наладилась благодаря бесценной помощи Ильзе Хольцингер. До меня с русскими и немецкими материалами Кандинского там работала Елена Халь-Фонтен, и постоянный дружеский диалог с ней стал неотъемлемой частью моей работы. Чуть позже меня русские тексты художника в мюнхенском фонде изучал Жан-Клод Маркаде, и впоследствии он щедро поделился со мной своими материалами и знаниями.

Основной вопрос, который сразу встал передо мной, – как скомпоновать издание, которое бы учитывало все незавершенные и черновые варианты текста на двух языках? Обычный филологический подход не вполне соответствовал поставленным задачам. На помощь мне пришел Институт современных текстов и рукописей в Париже (ITEM), известный своей методикой работы с так называемым «прототекстом»: черновиками, гранками, и т. д. Основная текстологическая работа была мной проделана в самом конце 1990-х – начале 2000-х гг., тогда же я начала писать комментарий и историю изданий и переводов книги. Впоследствии по мере обнаружения новых материалов мне все время приходилось возвращаться и дополнять свою рукопись. Тогда же я познакомилась с Евгением Пермяковым, и в течение нескольких лет мы обсуждали с ним, как создать наиболее гармоничную схему подачи четырех редакций и комментария к ним. Его неожиданная кончина в 2007 г. оставила работу без издателя. Позднее я продолжила этот диалог с Сергеем Касьяном.

За то время, пока я занималась изучением и подготовкой текстов Кандинского, кардинально изменились общие знания и представление о его фигуре и месте в искусстве XX в.. Кандинский стал восприниматься как классик. В 2004 г. его имя было присвоено специализированной Библиотеке Национального музея современного искусства Франции – Центра Жоржа Помпиду, в 2007 г. – известной премии современного искусства. В 2014 г. исполнилось 70 лет со дня его смерти, и многие архивные материалы, за которыми раньше нужно было в буквальном смысле слова охотиться годами, были оцифрованы.

Важным событием последних лет стало открытие в полном объеме послереволюционного периода творчества художника – основной части того самого «русского *intermezzo*» 1915–1921 гг. Между романтизмом апокалиптических предчувствий довоенной эпохи и классическим стилем 1920-х гг., о котором когда-то писал Вил Громан. Этот период, до самого последнего времени недостаточно известный, сыграл в общей перспективе творчества Кандинского кардинальную роль. Жизненный опыт на историческом сломе эпох, разделенный русскими теоретиками и учеными, стал для художника основой преподавания в Баухаузе. А проекты издания трактатов итальянского Возрождения, инициированные Евсеем Шором начиная с 1919 г. (и реализованные лишь в середине 1930-х гг. под руководством Александра Габричевского), явились другой стороной той же работы над новой наукой об искусстве, которую Кандинский начинал вместе с ними в 1920–1921 гг.

На этом фоне вопрос об издании теоретических текстов Кандинского приобретает совершенно новое значение. Вопреки установившейся традиции рассматривать его творчество в контексте исторического авангарда, Кандинский никогда не был авангардистом. Все его теоретические труды написаны в постоянном диалоге с художниками настоящего и прошлого: с Беклином, Синьяком, Делакруа, Леонардо, – включаясь самым в широкий контекст так называемой «литературы художников», «*Kunstliteratur*» или «*letteratura artistica*». В силу своей фрагментарности и тесной связи с изобразительным творчеством, этот литературный жанр *sui generis* требует особого к себе подхода, особых методов, которые я неоднократно обсуждала во Франции с Франсуазой Леваяян, а в Италии – с Паолой Барокки, издательницей текстов Вазари и других итальянских маньеристов, а также с Директором Библиотеки Леонардо в Винчи Романо Нанни.

Наконец, «О духовном в искусстве» – это не только «текст художника», но и «книга художника», которая, как и все опубликованные Кандинским книги, была им самим оформлена и украшена гравюрами. В Москве в конце XIX в. и затем в Мюнхене, а потом снова в Москве, он постоянно был связан с миром книжного оформления. Благодаря дизайнеру Кириллу Ильющенко память об этом сохранена в оформлении этой книги.

Невозможно перечислить всех, кто так или иначе сопровождал меня в моей одиссее. Прежде всего, хотелось бы поблагодарить всех работников архивов и фондов: отдела рукописей Исследовательского института Гетти в Лос-Анджелесе; Фонда Габриэле Мюнтер и Иоганнеса Эйхнера и Отдела графики Городской галереи в Доме Ленбаха в Мюнхене; Библиотеки Кандинского в Париже; отделов рукописей Государственной Третьяковской галереи, Государственного музея изобразительных искусств им. Пушкина, Российской государственной библиотеки, Российского государственного архива литературы и искусства, Государственного архива Российской Федерации, Российского национального музея музыки – в Москве; Российской национальной библиотеки в Петербурге; отдела рукописей Национальной библиотеки Израиля в Иерусалиме; Фонда Марианны Веревкиной в Муниципальном музее современного искусства в Асконе и др.

Хочу также выразить мою признательность владельцам и хранителям частных архивов. В Москве – Ольге Северцевой и Инне Мишиной за возможность работы в архивах Габричевского и Селима Хан-Магомедова, в Цюрихе – Якобу Биллу за работу в архиве Макса Билла. Благодарю Нанако Ока, которая сделала возможной связь с Музеем Университета Тамагава в Токио.

Большое спасибо также Алексею Васютинскому, Даниилу Дынину, Ларисе Ивановой-Везн, Джованни Винчигуэрра, Александру Лаврентьеву, Елене Мосалевой, Лучано Педичини, Михаилу Рейзину, Борису Соколову, Андреасу Холлечеку, Юлии Якименко.

В течение многих лет мои исследования финансировались разными фондами и институтами: Центром исследований искусства и языка (CRAL, EHESS / CNRS), Исследовательским институтом Гетти (Getty Research Institute), Фондом Александра Гумбольдта (Alexander von Humboldt-Stiftung), Обществом Кандинского (Société Kandinsky), Центром франко-российских исследований в Москве (CEFR), Фондом Фольксвагена (Volkswagenstiftung), Институтом современных текстов и рукописей (ITEM, CNRS / ENS). Выражаю признательность всем этим институтам и фондам, а также лично Вивиан Э. Барнетт, Томасу Ветгенсу, Михаэлю Ф. Циммерману, Валери Познер, Николаю Плотникову и Паоло Д'Иорио.

Наконец, проект публикации после стольких лет работы стал реальностью благодаря поддержке московского издательства «БуксМАРТ» и Российского фонда фундаментальных исследований.

Надежда Подземская

Париж, август 2019 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Как живопись Кандинского, так и его книга «О духовном в искусстве» уже давно стали важнейшей частью канонизированной истории авангарда первой половины XX в. В годы, предшествовавшие Первой мировой войне, когда художнику, находившемуся на пике творческого подъема, было важно утвердить себя в качестве ведущего теоретика и идеолога, пророка и лидера нового искусства, как можно более широкое распространение «О духовном в искусстве» было важнейшим элементом его художественной политики.¹ И в самом деле, почти сразу после выхода в свет ее первого немецкого издания в самом конце 1911 г.² книга стала восприниматься многими как программный манифест Кандинского, схожий с другими документами подобного рода, которыми изобилвала эпоха.

Получив тотчас же широкую известность в Германии и за ее пределами, книга стала настольной не для одного поколения художников. Не дожидаясь французского перевода, ею заинтересовался Робер Делоне;³ тогда же она стала известна знаменитому американскому фотографу и издателю Альфреду Стиглицу, который поместил перевод отрывка из главы III о Сезанне, Матиссе и Пикассо в июльский номер издававшегося им в Нью-Йорке журнала «Camera Work».⁴ Книга быстро распространилась среди молодых американских художников: в сентябре 1912 г. Марсден Хартли купил ее вместе с альманахом «Синий всадник»⁵ в парижской галерее Кловиса Саго; экземпляры обеих книг были также у Артура Дуова. Когда в 1914 г. трактат Кандинского стал доступен в полном переводе на английский язык под назва-

1 Кандинский следил за тем, чтобы экземпляры его книги систематически вылаживались на всех его выставках. См. об этом НИ: XXX.

2 В выходных данных книги был обозначен другой год издания – 1912. См. *Kandinsky Über das Geistige in der Kunst* 1912. В 1912 г. вышло второе издание и ему идентичное третье (*Kandinsky Über das Geistige in der Kunst*, 1912). Немецкие издания соответствуют второй и третьей немецким редакциям трактата Кандинского (в настоящем издании – н2 и н3).

3 3 апреля 1912 г. Робер Делоне писал Кандинскому, что видел его книгу у Елизаветы Эпштейн, русской художницы, учившейся вместе с Кандинским у Антона Ахбе в Мюнхене (Эпштейн и после переезда в 1904 г. в Париж осталась тесно связана с Кандинским и его кругом и участвовала в первой выставке «Синего всадника» в декабре 1911 г.). Делоне отмечал: «(...) к сожалению, я не в состоянии прочитать в ней и строчки, но попрошу <Эпштейн> мне ее перевести; это большой труд!» (*Dérouet Kandinsky – Robert Delaunay* 190). Около 1922 г. Кандинский вспоминал: «В Париже в узком кругу передовых художников одна

русская художница несколько вечеров устно переводила эту книгу» («Wassily Kandinsky», рук. без даты, стр. 10; *FC Notes bibliographiques* vx 26).

4 Extracts from «The Spiritual in Art» (cp н3п1, НИ: 45B: 24–46); 11 *Das sind die Sucher... eingroßes Ziel*). Перевод не подписан; он был сделан, предположительно, самим Стиглицем (см. *Freeman Stieglitz und Emanationen aus den Vereinigten Staaten* 414). См. *Ibidem* о знакомстве американских художников с теоретическими трудами Кандинского в начале 1910-х гг.

5 *Der Blaue Reiter* 1912.

нием «Искусство духовной гармонии», художники стали обращаться к нему снова уже как к старому знакомому.⁶

Одновременно с публикацией книги в Германии содержание ее стало широко известно в России благодаря вызвавшему много шума докладу Кандинского на Втором Всероссийском съезде художников в Петербурге, прочитанному по просьбе автора врачом и художником Николаем Кульбиным.⁷ Сам Кандинский не смог приехать из Мюнхена в разгар подготовки там первой выставки «Синего всадника». Еще до того, как Съезд в своих «Трудах...» опубликовал в 1914 г. доклад,⁸ в Москве имела хождение его машинописная версия,⁹ а также (и не только в Москве, но и в других городах России) немецкие издания, вышедшие в 1911–1912 гг. в мюнхенском издательстве Рейнхарда Пипера. И если полностью подготовленное к публикации в 1913–1914 гг. русское издание трактата в форме книги (которое, по мысли Кандинского, должно было остановить чрезмерную ориентацию в России на французское искусство) не смогло выйти в свет в связи с началом войны,¹⁰ тем не менее и в немецкой редакции трактат мог быть с интересом воспринят русскими

художниками. Во всяком случае, именно немецкое его издание, по словам Кандинского, познакомило Казимира Малевича с высказанными там идеями. 10 мая 1936 г. Кандинский писал из Парижа своему нью-йоркскому агенту Израэлю Беру Нейману, что как только Малевич услышал о его книге, то «попросил перевести ему ее целиком», после чего «тотчас же открыл свой супрематизм».¹¹ Высказывание Кандинского весьма знаменательно для эпохи 1930-х гг., когда авансцену парижской художественной жизни занимало противоборство представителей геометрического течения абстрактного искусства и сюрреализма и художнику приходилось отстаивать свой приоритет в «открытии» абстрактных форм в искусстве.

А ведь к этому времени книга «О духовном в искусстве» уже была библиографической редкостью. Стоит вспомнить, что в 1920-е гг. многие студенты Баухауза знали о ней лишь понаслышке.¹² Вообще, вплоть до середины 1940-х гг. (а в России, по вполне понятным причинам, и много позднее, до эпохи оттепели и даже перестройки), сочинение Кандинского было живой легендой, становясь предметом чуть ли не

6 The Art of Spiritual Harmony. Cp. отзыв ученицы, впоследствии жены Стиглица, Джорджин О'Кифф (сентябрь 1915 г.): об англоязычном издании трактата: «На этот раз Кандинский читается намного лучше, чем раньше» (Freeman Stieglitz and Emanationen aus den Vereinigten Staaten-415).

7 Текст доклада представлял собой выполненный Кандинским сокращенный русский перевод трактата «О духовном в искусстве» — его первую русскую редакцию (в настоящем издании — р1).

8 См. О духовном в искусстве, 1914.

9 См. об этом НИ-XXX.

10 Об обстоятельствах подготовки к изданию в Москве второй русской редакции «О духовном в искусстве» (в настоящем издании — р2) см. НИ-XXX.

11 См. развернутую цитату из этого письма в §355.4.

12 См. воспоминания об учебе в Баухаузе жены поэта Филиппа Сунто, Ре Сунто-Нимейер («Du cheval au cercle»;

Centenaire de Kandinsky-38).

13 Большой интерес вызывает рассказ Владимира Немухина о том, как во время войны он купил у букиниста за пять копеек тоненькую книжечку «О духовном в искусстве» с черно-белыми иллюстрациями, ставшую для него «учебником» (см. Чудецкая «О духовном в искусстве» Кандинского в прочтении Немухина и Мастерковой. 153–154). Правда, совершенно непонятно, о каком конкретно издании здесь идет речь.

14 См. об этом НИ: XXX слл.

благочестивого культа для тех, кто таким образом хотел заявить о своей собственной принадлежности к истории абстрактного искусства.¹³ Так продолжалось и после смерти Кандинского, когда в послевоенной Франции возобладало лирико-экспрессионистское направление абстрактной живописи и трактат «О духовном в искусстве» оказался наконец востребованным в качестве манифеста абстрактного искусства и был опубликован в переводе на французский язык. Именно в таком ключе его читали критики Мишель Сефор и Шарль Этьен, заложившие основы мифологизированной истории абстракционизма, которая во многом определила современное его понимание.¹⁴ Правда, гораздо больший энтузиазм, чем теоретический труд Кандинского, вызывали у идеологов и представителей «второй парижской школы живописи» его воспоминания, «Rückblicke» (буквально: «Взгляды назад»), где в романизованно-героизированной форме рассказывалось о пути художника к «открытию» абстрактной живописи.¹⁵ Описанная там сцена в мюнхенской мастерской, когда, не узнав в сумерках своей собственной картины, поставленной набок, художник будто бы окончательно осознал, что пред-

метные формы вредят его живописи, стала центральным топом истории возводившегося в то время в канон абстрактного искусства, важнейшей вехой его развития, наравне со столь часто дебатировавшимся тогда же вопросом о дате создания первой абстрактной картины или акварели Кандинского.¹⁶ В кругах художников этого поколения было принято упоминать «О духовном в искусстве» с пиететом и восхищением, ограничиваясь в основном весьма туманными пересказами рассуждений о духовности и о внутренней необходимости как истоках создания абстрактных форм, позволяющих наилучшим образом выразить внутренний мир художника-творца.

Начиная с 1980-х гг., когда после смерти Нины Кандинской забота о наследии художника перешла в руки объединившихся в Общество Кандинского музейных деятелей Франции, Германии и США, мифологизирование сменилось музеификацией. Книга Кандинского, так по сути и не прочитанная, стала рассматриваться в 1980-е гг. как отошедший в прошлое исторический документ.¹⁷ Серьезная работа по ее интерпретации не входила в задачи Общества, и эту ситуацию никак не изменила публикация за последние двадцать лет

¹³ Неслучайно перевод «Rückblicke» на французский язык вышел на год раньше, чем французское издание «О духовном в искусстве». См. *REGARD sur le passé; Du Spirituel dans l'art* 1949.

¹⁴ Имеется в виду акварель без названия (*Werkverzeichnis der Aquarelle* 65), известная в послевоенные годы с легкой руки Нины Кандинской как «первая абстрактная акварель» Кандинского. Поставленная на ней художником дата — 1910 г. — теперь подвергается сомнению исследователями, которые относят эту

акварель ко времени работы Кандинского над «Композицией VII» и датируют ее 1913 годом.

¹⁷ Мнение, что теория Кандинского, «в которой столько же амбиций, сколько и противоречий, может рассматриваться и оцениваться лишь как исторический документ», было высказано в 1982 г. прекрасным знатоком живописи Кандинского, тогдашним директором Городской галереи в Доме Ленбаха Арминном Цвейте (*Zweite Kandinsky zwischen Tradition und Innovation* 172).

неизданных, большей частью фрагментарных, текстов художника о театре, ранних теоретических статей о живописи и записей времен Баухауза.¹⁸

Вводимый в научный оборот в настоящем издании полный комплект материалов по истории написания «О духовном в искусстве» вступает в диалог со всеми до сих пор опубликованными – законченными, незаконченными и фрагментарными – текстами Кандинского. В результате весь теоретический корпус художника становится большим интертекстом, а сама эта столь долго остававшаяся загадкой книга, переставая читаться как манифест абстрактного искусства (значение, которое многие годы, с легкой руки самого художника, ей навязывалось), оказывается преддверием новой науки об искусстве. Ибо именно такова роль и место «О духовном в искусстве» в теоретическом наследии художника.

Принято противопоставлять два главных трактата, написанных художником-теоретиком: «О духовном в искусстве» и «Точку и линию на плоскости». Вышедшая в знаменитой серии «Bauhausbücher», которую с 1925 по 1930 гг. издавали Вальтер Гропиус и Ласло Мохой-Надь, книга

«Точка и линия на плоскости»¹⁹ была написана в период преподавательской деятельности Кандинского в Баухаузе. Обращенная преимущественно к художникам, она была истематическим обобщением многолетних раздумий над основными проблемами живописи в более организованной и устоявшейся форме, чем «сумасшедший» и «гениальный»²⁰ трактат «О духовном в искусстве». Отражая теоретическую мысль Кандинского *in statu nascendi*, он являлся не законченным «Учением о гармонии в живописи», а лишь первым к нему подступом.

Сам автор настаивал, напротив, на существовании органической связи между обоими теоретическими сочинениями, желая тем самым подчеркнуть преемственность своей художественной мысли на протяжении длительного периода.²¹ Предлагаемая в настоящем издании реконструкция, история и сопоставление всех редакций «О духовном в искусстве» между собой и с целым рядом других, ранее изданных и неизданных, теоретических сочинений художника позволяет выделить в тексте этой книги разновременные наслоения. В результате весь этот сложный литературно-теоретический конгломерат

¹⁸ О деятельности Общества Кандинского по публикации теоретического наследия художника см. НИ: XXX.

¹⁹ См. *Punkt und Linie zu Fläche*, 1926.

²⁰ Этими словами охарактеризовал доклад Кандинского Сергей Волконский в прениях на Втором Всероссийском съезде художников (см. НИ: XXX).

²¹ О том, что «Точка и линия на плоскости» является прямым продолжением «О духовном в искусстве», Кандинский писал в Предисловии к «Точке и линии на

плоскости» (в русском переводе см. *Избранные труды* II: 99). Отрывок оттуда цитируется нами, см. НИ: XXX.

²² Первая попытка такого изучения «О духовном в искусстве» была нами предпринята в 1997 г. См. *Podzemskaja Note sur la genèse*.

предстает как своего рода *work in progress*. Кандинский работал над трактатом «О духовном в искусстве» в течение многих лет, с 1909 по 1921–1922 гг., и впоследствии естественным образом он нашел продолжение в «Точке и линии на плоскости».²² Самыми ранними в «О духовном в искусстве» являются тексты 1909–1910 гг., посвященные учению о цвете, которые восходят к первым теоретическим фрагментам 1904 г., объединенным темой «Язык красок». Эти тексты остались без существенного изменения в более поздних редакциях трактата. Вопросы же формы, конструкции и композиции, разработкой которых художник занимался в 1912–1914 гг. в Мюнхене и в швейцарском Гольдахе, затрагиваются уже в последней русской редакции «О духовном в искусстве» (1919–1921/1922), но лишь фрагментарно. В полной мере они систематизированы лишь в 1923–1926 гг. в книге «Точка и линия на плоскости». Вообще, пусть и фрагментарная, начатая в Гольдахе и продолженная в Москве теоретическая – прежде всего терминологическая – работа, о которой можно составить представление по публикуемым нами в разделе Приложения во втором томе русским материалам, предстает во всей

своей важности и существенности как то до сих пор отсутствовавшее звено, которое позволяет выстроить логику развития художественной мысли Кандинского на протяжении более чем двадцати лет.

В результате и живописное наследие художника предстает по-новому, также как сложный и многогранный, но единый и цельный организм, в изучении которого пора уйти от фрагментарности и стереотипов. Ведь привычка различать большие этапы жизни художника (Мюнхен, Москва, Баухауз и Париж) продолжает диктовать логику исследования его творчества и организацию выставочной деятельности. Один из главных предшественников послевоенной «парижской школы» и американского абстрактного экспрессионизма, Кандинский получил всеобщее признание на Венецианской биеннале 1950 г., где его работы были широко представлены в Германском павильоне среди произведений других художников «Синего всадника». Несмотря на огромное число последовавших выставок и публикаций, существенно расширивших для широкой публики диапазон его творчества, именно картины, созданные в Мюнхене в 1910–1914 гг. – в так называемый «период

гениальности»²³ – и рассматриваемый в качестве pendant к ним текст трактата «О духовном в искусстве» продолжают с тех пор и до сегодняшнего дня преимущественно определять образ Кандинского – художника и теоретика.²⁴

В этом смысле интерес представляет книга с вызывающим названием «Против Кандинского», написанная куратором и критиком Маргаритой Тупицной.²⁵ Исходя из клише: Кандинский – предтеча абстрактного экспрессионизма и его творчество – «метафора синтетической и символической абстракции», Тупицина поставила перед собой задачу проследить, как на протяжении хх в. эта модель абстрактной живописи постоянно вступала в конфликт с другой моделью – геометрической. Однако обратившись к непосредственному анализу живописных и теоретических работ Кандинского послереволюционной эпохи и времен Баухауза, она обнаружила в них попытку примирения этих двух художественных направлений путем создания особой формы их синтеза. Не зная, как объяснить «поворот» в творчестве Кандинского «от символической к формальной абстракции, от цвета к линии и от бескомпромиссной защиты экспрессионистиче-

ской абстракции к примирению с геометрией», она предположила (следуя устоявшейся точке зрения), что причиной было решающее влияние на художника со стороны конструктивизма, сначала в Москве, а затем в Веймаре и Дессау.²⁶

Вопрос о столкновении между экспрессивно-символической и геометрической абстракцией, который в 1920-е гг. действительно может прочитываться в контексте спора Кандинского с конструктивизмом, был поставлен в его творчестве еще в предвоенные годы в Мюнхене, причем много шире – как вопрос о соотношении в искусстве интуитивного и рационального, материального и духовного, фигуративного и абстрактного, цветового и рисуночного. Именно в таком широком понимании он продолжал быть предметом размышлений Кандинского и интенсивного творческого диалога с Паулем Клее в Баухаузе, а позднее в Париже – с абстракционистами и сюрреалистами.

Реконструируемая благодаря настоящему изданию непрерывная линия развития художественной мысли Кандинского на протяжении более чем одного десятилетия (1909–1921) позволяет обнаружить преемственность между внешне различными периодами его творчества. Таким об-

²³ «Geniezeit» – выражение дружившего с Кандинским в период его преподавания в Баухаузе Вила Громана, автора первой монографии о его творчестве (см. *Grohmann Kandinsky – Leben und Werk* 1903).

²⁴ О том, что такой взгляд присущ прежде всего европейскому зрителю, писал в 1966 г. Вил Громан. Он отмечал с большим удивлением, что, в отличие от Европы, в Японии особый интерес вызывает живопись Кандинского 1930-х гг. («La grande unité d'une grande œuvre»;

Centenaire de Kandinsky 196).

²⁵ *Tupitsyn Gegen Kandinsky*. Книга появилась в связи с одноименной выставкой (Мюнхен, Вилла Штука, 2006–2007).

²⁶ О метаморфозе своего первоначального замысла Тупицина пишет в Предисловии к книге (*Ibidem* 13).

²⁷ См. *Избранные труды* 11–218.

²⁸ Ср. утверждение в американской монографии 2014 г., что Кандинский будто бы задумал «О духовном в искусстве» как прямой ответ Гегелю с его «Эстети-

кой» и именно поэтому написал трактат по-немецки (*Florman Concerning the Spiritual* 1).

²⁹ Ср., например, книгу немецкого историка искусства Рейнхарда Циммермана (*Zimmermann Reinhard Die Kunsttheorie von Kandinsky*), где тексты Кандинского поставлены в широчайший контекст философской, богословской и мистической литературы и рассматриваются как самостоятельное целое, отделенное от проблем его живописного творчества.

разом становится очевидно, что начало работы мастера над теорией графических форм относится еще к предвоенным мюнхенским годам, а появление в его живописи парижской эпохи форм, вызывающих ассоциации с живыми организмами, которые перекликаются с работами сюрреалистов, должно рассматриваться в контексте общего развития его теории абстракции. Лежащая в ее основе идея тождества форм абстрактных и органических также была впервые сформулирована еще в Мюнхене – в то время, когда эти формы соседствовали на его собственных полотнах.

При этом речь идет вовсе не о том, чтобы объяснять живопись при помощи теории. Своеобразие текстов Кандинского об искусстве в том, что они написаны изнутри развивающегося творческого процесса. Художник размышляет над живым материалом, исследуя его «пульсирование» и устанавливая закономерности его существования, и оставляет на долю философа подведение итогов и формулировку выводов. Мысль о границах между укорененной в живой динамике художественной практики теорией художника и дистанцированным от непосредственной жизни искусства разрешением общих его

проблем в философии была недвусмысленно заявлена Кандинским в самом конце трактата «Точка и линия на плоскости» и достойна самого пристального внимания.²⁷ Ибо очевидно, что прочтение его теоретических сочинений, в том числе «О духовном в искусстве», исключительно в общеэстетическом и философском ключе не может не повлечь за собой сдвигов и искажения всех акцентов, поскольку помещает трактат в интеллектуальный контекст, ему принципиально чуждый.²⁸ Обнаружение философских параллелей, источников и понятий в сочинениях Кандинского не должно обманывать: они почти всегда взяты из вторых или даже третьих рук, используются эклектично, произвольно, небрежно и неточно.²⁹

Точность и конкретность рассуждения Кандинского приобретают лишь при проецировании их на художественную практику. Речь идет о сложном живом процессе, где слово об искусстве, произнесенное или написанное для самого себя или в диалоге с учениками и коллегами-художниками, вступает в резонанс с графическими и живописными набросками и эскизами, которые отражают самый процесс создания живописного произведения. Лишь в таком двоезвучии слово становится

неотъемлемой частью художественного языка, на котором находит выражение творческая мысль художника. Швейцарский искусствовед и семиотик Феликс Тюрлеман, пожалуй, единственный, кто всерьез принял во внимание эту важнейшую особенность творчества Кандинского.³⁰

В рисунках и набросках и в сопровождающих их теоретических фрагментах мысль художника часто звучит яснее, чем в законченных произведениях. Смещение внимания на выражаемую в подготовительных работах динамику творческой мысли позволяет нам уйти от каких-либо мифологем, обусловленных внешней интерпретацией его искусства, и выявить игнорировавшиеся до сих пор значимые для внутренней логики ее развития традиции, стимулы и связи.

Многие из таких мифологем восходят к односторонне-формалистическому восприятию творчества Кандинского, укрепившемуся в рамках парижской абстрактной школы конца 1940-х – 1950-е гг.³¹ О том, что от почитания со стороны французских абстракционистов Кандинскому было больше вреда, чем пользы, писал в середине 1950-х гг. в своей знаменитой книге «Магическое искусство» Андре Бретон. В ней он с исключитель-

ной теплотой отзывался о творчестве художника, неоднократно обращаясь к его живописи и к книге «О духовном в искусстве».³² Усматривая в Кандинском одного из основных предтеч сюрреализма, Бретон особо подчеркивал большую роль, которую играли в его искусстве интуиция и воображение, отмечал его предпочтение внутреннего видения внешнему, содержания форме. Речь шла об общих для них обоих принципах, истоки которых следует искать в эстетике германского романтизма. Таким образом, Бретон оказывался по сути ближе к Кандинскому, чем формально ориентированные французские абстракционисты.

Столь откровенное признание Кандинского в послевоенное время со стороны Бретона не должно удивлять: взаимное притяжение между русским мастером и сюрреалистами существовало и в 1930-е гг.³³ Однако оно часто заслонялось разногласиями политического и идеологического толка, приводившими к взаимному раздражению. Что касается Кандинского, то он критиковал сюрреалистов за политиканство, литературщину, эротизм и заигрывание с психанализом, усматривая в этом стремление «впечатлять» публику любыми средствами.³⁴ Но живописный

³⁰ См. *Thürlemann Kandinsky über Kandinsky*; *idem* Kandinskys Entwürfe zu einer Kompositionslehre.

³¹ Среди таковых следует отметить традицию рассматривать понятие абстрактного у Кандинского в pendant с «влечением к абстрактности» у Ворингера. Эта модель Ворингера, однако, глубоко чужда искусству русского мастера (см. об этом НИИ-XXX). При ближайшем рассмотрении оказывается, что оно, напротив, ближе «влечению к вчувствованию», которое Ворингер противопоставлял своей модели абстрактного.

³² *Breton L'Art magique*-43-44, 133-134, 209, 223.

³³ В 1966 г. Хуан Миро вспоминал свое знакомство с Кандинским в эпоху, когда сразу после переезда во Францию тот был плохо принят в парижских художественных кругах и жил уединенно, окруженный лишь преданными ему единомышленниками. В ту пору особый вес имели речи Бретона в парижском кафе «Сирано», где он говорил своим собратьям-сюрреалистам о Кандинском как о художнике, далеко ушедшем за пределы традиционно понимаемой живо-

писи и вдунувшем в искусство дыхание Востока («Un grand prince de l'esprit»; *Centenaire de Kandinsky* 89-90).

³⁴ «Пахнет плохо, зато впечатляет», – так резюмировал Кандинский цели сюрреалистов в письме Йозефу Альберсу от 15 ноября 1936 г. из Нейи в Блэк Маунтин (*Kandinsky & Albers Une correspondance des années trente*-90).

³⁵ Речь идет прежде всего об Аршиле Горки. См. обзор статей Клемента Гринберга этого периода, сделанный Томасом

сюрреализм был явлением исключительно широким и эклектичным, и Кандинский, не жалуя Сальвадора Дали, чувствовал родство с Хуаном Миро. Не удивительно, что в конце 1930-х – 1940-е гг. в кругах молодых американских художников живописные работы Кандинского парижского периода и Миро воспринимались многими как общая точка отсчета.³⁵

Дорогу для новых, самых, казалось бы, неожиданных сближений открывает неоднократно утверждаемая художником-теоретиком мысль о вторичности формального языка искусства по отношению к выражаемому им содержанию. В «О духовном в искусстве» Кандинский говорил о «беспредельном просторе, глубине, богатстве, шири возможностей», открывающихся перед современным художником, который может свободно искать свои формы в областях «чистой абстракции» и «чистой реалистики», а также в пространстве между ними. «Нынче день такой свободы», – писал он там, а в статье «К вопросу о форме» из альманаха «Синий всадник», которую он считал продолжением «О духовном в искусстве», провозглашал равновеликость абстракции и реалистики.³⁶ Эта позиция, от которой

художник не отказался и в дальнейшем, весьма удивительна для эпохи, которую буквально раздирали борьба и взаимное неприятие различных художественных школ и направлений.

В 1927 г. в письме молодому историку искусства Вилу Громану Кандинский резюмировал следующим образом свою точку зрения на задачу художника: следует не исключать из искусства одни формы ради замещения их другими, но стремиться к их синтезу («никакого "или – или", но "и" »).³⁷ Пятнадцатью годами ранее этот же принцип был положен в основание редакторской деятельности Кандинского в альманахе «Синий всадник», первый и единственный номер которого, вышедший в мае 1912 г., объединил на своих страницах репродукции и произведений художников разных эпох и стран, художественных традиций и течений. Среди этих произведений были абстрактные картины Кандинского, рисунки детей и лубочные картинки. Во втором, планировавшемся, но так и не собранном номере альманаха, Кандинский собирался пойти еще дальше, предлагая в 1913 г. своему соредактору Францу Марку включить туда рекламные картинки, в том числе те, которые находятся на грани китча,

Мессером в 1966 г. («Kandinsky en Amérique»; *Centenaire de Kandinsky*: 114–117).

³⁶ «О духовном в искусстве» см. РРК1, НИ-148:25–149:18. См. также статью «К вопросу о форме» (*Синий всадник*: 56).

³⁷ Письмо Кандинского Громану от 16 июля 1927 г. (см. *Kandinsky Briefe an Grohmann*: 133).

а также – что особенно интересно для нас сегодня – фотографии реальных предметов и их частей.³⁸ Выступая в парижском журнале «Cahiers d'art» в защиту абстрактных форм в искусстве, Кандинский продолжал развивать высказанные им двадцатью годами ранее мысли о принципиальном равноправии различных форм и подходов в искусстве: «Фундаментальный закон, который определяет метод работы и энергию как художника "с предметом", так и художника "безпредметного", абсолютно одинаковы».³⁹ При этом – в отличие от Мондриана, которого он за это упрекал в узости, – Кандинский не настаивал на том, что его собственный выбор является единственно верным и «вечным».⁴⁰

Провозглашение Кандинским свободы художника в выборе нужной ему формы было услышано объединившимися в Цюрихе в годы Первой мировой войны художниками и поэтами, давшими начало движению дадаизма. Среди них следует упомянуть близко знакомых с Кандинским еще с довоенного Мюнхена эльзасского художника Ганса (Жана) Арпа и немецкого поэта и драматурга Гуго Балля. Первый из них участвовал во второй (графической) выставке «Синего всадника»

в феврале–апреле 1912 г., а со вторым Кандинский начал многообещающее сотрудничество в области театра непосредственно перед началом войны. Всему этому наступил конец в августе 1914 г. Кандинскому пришлось вернуться в Россию, где его «не ждали», в то время как Балль, не без влияния идей Кандинского, стал в Цюрихе идеологом нового художественного движения. На первой выставке «Галереи Дада», открывшейся в Цюрихе в марте 1917 г., картины Кандинского заняли центральное место, а на поэтическом вечере 14 апреля, во время уже следующей выставки, его стихи в прозе декламировались вместе со стихами Гийома Аполлинера и Блеза Сандрара.⁴¹ На закрытии первой выставки 7 апреля Балль выступил с лекцией о Кандинском, где особо подчеркнул, что автор «О духовном в искусстве» перенес в область искусства идею свободы, на русский манер анархически окрашенной.⁴² Она, безусловно, импонировала как самому Баллю – ревностному читателю Петра Кропоткина и Михаила Бакунина, так и всем близким дадаизму художникам, начиная с Марселя Дюшана.

В последние годы неоднократно выдвигалась мысль о том, что ознакомление Дюшана летом

³⁸ Письмо Кандинского Марку от 5 июня 1913 г. (см. *Kandinsky & Marc Briefwechsel* 226).

³⁹ «Размышления об абстрактном искусстве» («Réflexions sur l'art abstrait», 1931; русский перевод с французского – *Избранные труды* II: 287).

⁴⁰ См. письмо Кандинского издателю «Cahiers d'art» Кристиану Зервосу из Дес-сау в Париж от 24 апреля 1931 г. (*Kandinsky Correspondance avec Zervos et Kojive* 77).

⁴¹ См. *Dada* 219–221.

⁴² См. *Ball Kandinsky* 45.

⁴³ Мысль о том, что знакомство с теорией Кандинского в Мюнхене должно было содействовать начавшемуся в 1912 г. процессу освобождения Дюшана от влияния его старших братьев, Раймона Дюшана-Вийона и Жака Вийона, и образовавшегося вокруг них круга художников группы Пюто, одним из первых высказал бельгийский теоретик искусства Тьерри де Дюв (см. *De Duve Nominalisme pictural* 147–159).

⁴⁴ Аннотированный Дюшаном экземпляр книги Кандинского был представлен на выставку шведским историком искусства, первым директором Центра Жоржа Помпиду в Париже Понтюсом Хульеном. Он же получил его в подарок от вдовы Марселя Александры Дюшан, которая обнаружила книгу при разборе семейного архива среди бумаг одного из братьев мужа, Жака Вийона. О том, кому именно из трех братьев принадлежит французские переводы в книге, высказывались различные мнения. В настоящее время большинство специалистов счи-

1912 г. в Мюнхене с трактатом Кандинского «О духовном в искусстве» и с альманахом «Синий всадник» сыграло огромную роль в консолидации его «антипарижской» позиции. Дюшан искал в то время аргументы против широко распространенного во французских художественных кругах представления о формально понимаемой «чистой живописи», которая при своем воздействии на зрителя не идет далее поверхностного раздражения сетчатки глаза.⁴³

На знаменитой выставке «Духовное в искусстве: абстрактная живопись 1890–1985», которая была показана в Лос-Анжелесском музее искусств в 1996–1997 гг., экспонировался экземпляр второго немецкого издания «О духовном в искусстве», принадлежавший Дюшану.⁴⁴ Он приобрел книгу Кандинского в Мюнхене летом 1912 г. и с большим вниманием прочитал отдельные ее части, записывая между строк и на полях французский перевод едва ли не каждого третьего слова.⁴⁵ Очевидно, знакомство с мыслями Кандинского, в частности с его идеей «духовного видения» краски, было для Дюшана одним из наиболее сильных мюнхенских впечатлений, оказавших несомненное воздействие на формирование у него понятия

ментального пространства и непосредственно способствовавших началу разработки концепции картины «Большое стекло». Размышляя над использованием красок в написанных им в Мюнхене летом 1912 г. первых этюдах к этому важнейшему произведению («Новобрачная» и «Переход девственности в жену»), Дюшан отмечал «некую неоптичность» цвета, который при определенных условиях воздействует лишь на «глаза воображения» («Цвета, о которых говорят», – добавлял он). Тотчас вспоминается пассаж из начала главы VI трактата Кандинского о «красном, невидимом материально, но абстрактно мыслимом».⁴⁶ Сохранившаяся в парижском архиве Кандинского (фк) репродукция «Новобрачной», использованная им в 1932 г. для иллюстрации перед участниками его семинара в Баухаузе основных проблем современного искусства,⁴⁷ свидетельствует о продолжении диалога с Дюшаном, с которым после их встречи в Дессау в 1929 г. у русского художника установились весьма дружеские отношения.⁴⁸

Обнаружение сегодня многообразных художественных связей и взаимодействий, ранее оставшихся за пределами внимания критиков и историков – адептов поступательного, одноли-

дятся на том, что они были сделаны Марселем Дюшаном, который подарил позднее книгу Жаку Вийону (см. *Tuchman The Spiritual in Art*: 47 note 9; *Molderings Duchamp in München* 1912: 35 *Anm.* 56).

⁴³ Следы внимательного чтения можно обнаружить в главах I и II книги (в редакции 1931) до стр. 12; в главе V; в главе VI до стр. 62; не разрезанными в ней оставались стр. 73–78 и 81–82; в главе VII не разрезаны стр. 97–107 (см. *Molderings Duchamp in München* 1912: 35 *Anm.* 56).

⁴⁴ См. *Риски*, НИ-61:8–9; *Duchamp du signe*: 116–118. См. также комм. 61:3; *Molderings Duchamp in München* 1912: 23.

⁴⁷ Машинопись для занятия 10 (второй семестр 1932). См. *Unterricht am Bauhaus* I-412; II-52 *Abb.* 35.

⁴⁸ См. *Kandinsky Nina Kandinsky und ich*: 151–152. В фк сохранились письма Дюшана Кандинскому 1935–1936 гг. (фк *Correspondance K* 135).

нейного развития искусства, существенно расширяет диапазон, внутри которого традиционно рассматриваются искусство и литературно-теоретические сочинения Кандинского, и заставляет заново поставить вопрос о своеобразии его места и роли в сфере исторического авангарда.

А ведь по своему рождению, воспитанию и образованию Кандинский принадлежал к поколению «Мира искусства», Александра Бенуа и Игоря Грабаря, и после переезда в Мюнхен салон Марианны Веревкиной и Алексея Явленского на Giselastraße должен был стать для него естественной художественной средой. Однако, не находя там своего места, с самого начала XX в. Кандинский стал искать ему альтернативу, и его второе сближение с «гизелистами» в Мурнау в 1909–1910 гг. было лишь временным. Знакомство же в конце 1908 г. с молодым русским композитором Фомой Гартманом, а в начале 1911 г. – с мюнхенским художником Францем Марком стало в судьбе Кандинского важнейшей вехой. Совместная работа с первым из них над «Композициями для сцены», а со вторым – над альманахом «Синий всадник» обозначила коренной поворот. Отныне и на протяжении всей своей жизни самые близкие

дружеские и творческие отношения соединяли Кандинского с людьми существенно моложе него: с Александром Шеншиным, Паулем Клее, Хуаном Миро.

Одним из таких младших друзей, с кем Кандинский оказался тесно связан в последнее десятилетие жизни уже во Франции, был Альберто Маньелли, итальянский художник-абстракционист, переселившийся в Париж еще до Первой мировой войны. В 1960-е гг. он вспоминал с большой теплотой свое знакомство с Кандинским на званом приеме, устроенном известным маршалом Пьером Лебом в честь приезда Кандинского из Германии, а также свои частые посещения его мастерской в Нейи.⁴⁹ Русский художник и его молодой итальянский собрат говорили о живописи на одном языке, их взаимопонимание было абсолютным. В одно из этих посещений Кандинский подписал экземпляр третьего немецкого издания книги «О духовном в искусстве» «моему другу и старинному соратнику Альберто Маньелли».⁵⁰ В последний раз Маньелли приехал в Нейи в конце 1944 г., за две или три недели до кончины Кандинского. Он вспоминал: «Я думаю, что почти наверняка был последним другом, которого он видел

⁴⁹ «Une foi profonde» (*Centenaire de Kandinsky* -91–92).

⁵⁰ Экземпляр сохранился в фонде Маньелли (см. *fonds manuscrits*). На авантитуле подписи Маньелли и дата – 1915 (очевидно, дата приобретения книги), а также дарственная надпись рукой Кандинского на французском языке («A mon ami et ancien combattant Alberto Manelli») и подписи («Kandinsky»).

⁵¹ *Centenaire de Kandinsky* -92.

⁵² См. *Kandinsky Domela*.

⁵³ См. машинопись речи Билла (*К Correspondance* нк 81). Ср. сходные впечатления Климента Редько, ученика Кандинского во ВХУТЕМАСе (1920–1921), от встречи с ним в Париже 5 августа 1935 г.: «Дружеское свидание с В. В. Кандинским. Пили у него чай и долго разговаривали о России, Германии, о Париже и Америке. Кандинский сух, но живой, активный. Поразительная живучесть, организованность, работоспособность» (Редько Дневники -113).

⁵⁴ Скорее всего, это свободное существование в различных культурно-художественных традициях и привлекало к Кандинскому таких художников, как Дюшан. Таков, в частности, смысл размышлений Де Дюва о пребывании Дюшана в Мюнхене в 1912 г., о чем см. выше.

и с которым он так долго говорил (...).⁵¹ Отметим также, что последний текст, опубликованный Кандинским при жизни, был посвящен другому молодому художнику – голландскому конструктивисту Казару (Сезару) Домеле. Это было небольшое Предисловие к альбому Домелы, вышедшему в 1943 г.⁵²

Швейцарский художник Макс Билл учился у Кандинского в Баухаузе в Дессау в 1927–1928 гг. В своей речи на открытии выставки, посвященной памяти Кандинского, в Базельской Художественной галерее («Kunsthalle Basel») 18 марта 1945 г. Билл подчеркивал прежде всего необыкновенную духовную свежесть, с которой Кандинский воспринимал все новое, что происходило в искусстве. Всем своим существом, писал Билл, он излучал совершенно удивительную молодость, в свои шестьдесят лет выглядел на пятьдесят и в семьдесят не сильно постарел.⁵³

Часто занимаемая им позиция старшего и к тому же не вполне «своего» (русского – в Германии, немца – в России, русского и немца – во Франции)⁵⁴ позволяла Кандинскому сохранять определенную дистанцию по отношению к художественному процессу, одной из центральных фигур которого он являлся, и быть независимым

в своих суждениях. Возможно, именно поэтому, более, чем кто-либо другой, Кандинский сумел объединить в своем творчестве – как художественном, так и теоретическом – традицию и современность, XIX и XX вв. Отсюда и его понимание художественного преподавания не как передачи каких-либо технических навыков, но как целой системы воспитания нового поколения.

Основой педагогической системы Кандинского было чувство внутренней свободы, бережное и уважительное отношение к чужому пути в искусстве. Принципы преподавания были им сформулированы в «Тезисах преподавания», написанных в период выборов мастеров в Государственные Свободные Художественные Мастерские (ГСХМ) в 1918 г. Согласно этому документу, впервые опубликованному по машинописной копии в 1989 г., школа должна помочь «истинному художнику» самостоятельно найти «именно ему нужную форму» и свой собственный путь в искусстве и должна обеспечить ему, со своей стороны, «получение определенных знаний некоторых общих законов искусства, знаний, свойственных определенным видам искусства (...), знаний материала и техники», в остальном же должна не оказывать на

него никакого давления и дать ему «возможность работать совершенно свободно».⁵⁵ Тем же педагогическим принципам Кандинский оставался верен и в своих теоретических сочинениях 1920-х гг., написанных в период его преподавания в Баухаузе. В них он призывал молодых художников искать свой собственный путь «в стороне от "измов", которые как правило не стремятся к сути, а принимают за основные положения быстро преходящие детали», и вырабатывать в себе «способность быть объективным к чужим работам».⁵⁶

О том, что Кандинский учил искусству в широком смысле, не ставя задачи подготовить себе последователей, говорят свидетельства его учеников в Баухаузе, которые приводит в книге воспоминаний его вторая жена Нина Кандинская (урожденная Андреевская).⁵⁷ А вот что писал он сам художнице, своему калифорнийскому агенту Галке (Эмми) Шейер из Нейи 29 июня 1937 г.: «(...) формальные "влияния" не существенны, это то, что чаще всего забывают историки. Они называют школой эти внешние связи. Я же считаю, что школа — это оплодотворение духа следующего поколения. Подражание форме — это искусство эпигонов».⁵⁸

Привычка соблюдать дистанцию обусловила манеру публичных высказываний Кандинского и

окрасила стилистику его теоретических сочинений, принципиально отличающихся от эпатажных манифестов футуристов и сюрреалистов, которые обращались к современникам прямо и вызывающе. Особенно заметно это было в России в послереволюционный период, что прекрасно передано в воспоминаниях филолога, библиографа, корреспондента и издателя русских футуристов Андрея Шемшурина:

«Кандинского я видел во время революции.

Меня всегда поражала та легкость, с какой он подходил к явлениям советской жизни. Я завидовал этому. Это не был развинченный человек. В Кандинском чувствовалась сила, здоровье, совершенная уравновешенность. И я не понимал: каким образом такой положительный человек мог писать те картины? У Кандинского в картинах был сверхфутуризм».⁵⁹

В послереволюционной Москве Кандинский говорил не только с тем же «пафосом и решительностью (...) о крахе натуралистического искусства и о приходе на смену нового искусства», как когда-то в салоне Веревкиной,⁶⁰ но и в тех же выражениях, что не могло не приводить к непониманию

⁵⁵ См. *Избранные труды* II: 7–9.

⁵⁶ См. «Значение теоретического обучения в живописи» («Der Wert des theoretischen Unterrichts in der Malerei», 1926; русский перевод — *Избранные труды* II: 254; выделение восстановлено по немецкому изданию — *Essays über Kunst und Künstler*: 91).

⁵⁷ Все ученики вспоминали объективность Кандинского и говорили о том, что многому научились, насколько не подражая ему (*Kandinsky Nina Kandinsky und ich*: 110–111, 128).

⁵⁸ См. цит. в *Hahl-Koch Kandinsky*: 330. В недавнем издании избранной переписки Шейер и «Четверых синих» это письмо отсутствует, но с датой 29 июня 1937 г. опубликовано другое письмо Кандинского к Шейер (*Scheyer & Die Blaue Vier Briefwechsel*: 275–278).

⁵⁹ Шемшурина, «биографические заметки о своих корреспондентах» (цит. по: Соколов Кандинский — Эпоха Великой Духовности: 400). Шемшурина участвовал в работе Секции монументального искусства ИНХУКа в конце мая — начале июня

1920 г., 9 июня выступил там с докладом «Эволюция форм», сравнивал орнаментальные формы рукописей XIV–XV вв. с футуристическими. О давнем знакомстве Кандинского с Шемшуриным свидетельствует сохранившаяся в библиотеке художника в гк книга Шемшурина с дарственной надписью, датированной 29 декабря 1913 г. (*Шемшурина Футуризм в стихах Брюсова*).

⁶⁰ Слова художника Александра Могилевского, знавшего Кандинского по «Новому монхенскому художественному

и неприятным недоразумениям. Вспомним, как была встречена в кругах «радикального авангарда» публикация в 1918 г. Отделом ИЗО Наркомпроса авторского русского перевода «Rückblicke» под новым названием «Ступени». Видный художественный критик Николай Пунин открыто обвинил автора в консерватизме и полной оторванности от современных художественных проблем.⁶¹ Без сомнения, такой же или еще более суровый приговор был бы вынесен и трактату «О духовном в искусстве», если бы Кандинскому удалось в то время издать это сочинение в советской России отдельной книгой. Отстаивавший «вневременные ценности», трактат Кандинского не мог не отталкивать идеологов после-революционной эпохи, как это прекрасно показывают дневниковые записи Варвары Степановой 1920–1921 гг.⁶² Основная особенность Кандинского-теоретика заключалась, как писала Степанова, в широте его взгляда на искусство:

«Кандинский смотрит очень широко на искусство, и от этого он не проникает глубоко и многого не замечает. Это объясняется простым физическим законом: когда будешь под-

ниматься вверх, то горизонт будет больше, но частностей и деталей внизу будешь видеть меньше.

Он понимает искусство, как ни странно, даже совершенно противоположное и взаимно уничтожающее его, разбирается в нем, но только до известной черты, которую он никогда перейти не может».⁶³

Тенденция Кандинского к чрезмерной обобщенности, о которой с иронией пишет Степанова, еще многими годами ранее необыкновенно раздражала мюнхенского издателя Рейнхарда Пипера⁶⁴ Вообще, она многим мешала разглядеть оригинальность теоретической мысли художника. О том, что «О духовном в искусстве» следует лишить этого «общего характера», чтобы текст обрел «большую ценность как редкое специальное сочинение», писал Кандинскому в 1909 г. австрийский писатель и график Альфред Кубин.⁶⁵

Ведь от написанного живописцем сочинения ожидалось преимущественно обучение техническим приемам рисунка, живописи и композиции, а также правилам использования художественных материалов.⁶⁶ На рубеже веков расцвет ди-

объединению» (Neue Künstlervereinigung München, nkvm): «Я припоминаю, с каким пафосом и решительностью он говорил о крахе натуралистического искусства и о приходе на смену нового искусства... Я узнавал в его выступлениях, здесь в Москве, того мюнхенского Кандинского, образованного и умного, речи которого я слышал на наших товарищеских встречах у Явленского» (см. Соколов Кандинский – Эпоха Великой Духовности- 399).

⁶¹ См. Пунин О книгах.

⁶² См., например, запись от 25 ноября 1920 г.: «Он крепко проникся символизмом и каким-то вечным началом – отсюда “долгой перегородки”, “искусство вне времени и пространства” и прочая беллиберда» (Степанова Человек не может жить без чуда-148).

⁶³ Там же-115 (мы исправили «проникается» на «проникает»). Симптоматично удивление, с которым Степанова в приведенной цитате констатировала способность Кандинского понять чужое, даже ему враждебное искусство – спо-

собность, поистине уникальную в первое двадцатилетие XX в.

⁶⁴ См. письмо Пипера Кандинскому от 9 июня 1911 г. о статье художника для сборника против Карла Финнена (цит. см. НИ-XX).

⁶⁵ Обширную цитату из письма Кубина Кандинскому от 12 ноября 1909 г., где он высказывает свое мнение о рукописи трактата, см. НИ-XXX. По-немецки письмо цитируется в *Das graphische Werk*-444.

дактической литературы по живописи не в последнюю очередь был связан с введением в обиход в последние десятилетия XIX в. огромного корпуса источников по истории искусства и художественной технике, изданию которых положил начало основатель Венской школы истории искусства Рудольф Эйтельбергер фон Эдельберг. Им была инициирована знаменитая издательская серия источников по искусству Средневековья и Возрождения («Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance»). Рецептурно-нормативный характер многих из них соответствовал позитивистскому духу эпохи. В 1920-е гг. пособия по живописной технике стали восприниматься как образец профессионализма, принятого на шит послереволюционными коллегами Кандинского – «формалистами и материалистами».⁶⁷

Совершенно очевидно, что сам он преследовал в своих теоретических сочинениях совершенно другие цели. Реконструируемая в настоящем издании эволюция теоретической мысли художника позволяет обозначить линию ее развития: от изучения живописной техники к построению цветовой семантики; далее, через

обращение к общим вопросам искусства и творчества, переход к созданию Теории композиции и к работе над Учением о живописной и графической форме. Об этом свидетельствует история названий его главных теоретических замыслов: от «Языка красок» к «О духовном в искусстве (живопись)» и затем через «О материальном в искусстве» (графика)⁶⁸ к «Точке и линии на плоскости». Исключительность этих задач была обусловлена необходимостью освоения огромного пласта совершенно нового материала, введенного самим же Кандинским в живописную практику, – абстрактных форм и свободно используемого цвета. Для того чтобы добиться поставленных целей, художник должен был обратиться к парадигме языка как средства коммуникации, постоянно проверяя свои наблюдения через погружение в свой собственный личный, прежде всего творческий, опыт.⁶⁹

Способность Кандинского найти адекватную литературную форму для выражения своего творческого опыта привлекала к «О духовном в искусстве» широкий круг читателей, которые видели в нем богатейший философский и религиозный потенциал, не часто обнаруживаемый в литератур-

⁶⁷ Таким был, например, учебник живописи чешского художника Рудольфа Чапека, с которым любят сравнивать трактат Кандинского (об этом см. НИ-XX).

⁶⁸ Выражение из дневника Степановой от 25 ноября 1920 г. (см. цитату – НИ-XXX). Ср. запись от 17 марта. «Я думаю, что в будущем все теоретики будут так же дробиться и специализироваться, и индивидуализироваться, как и художники» («Человек не может жить без чуда: 115»).

⁶⁹ О датируемом 1914 г. замысле сочинения под таким названием, которое должно было стать продолжением «О духовном в искусстве», см. НИ-XXX.

⁷⁰ Предложенная Борисом Гройсом (*Гройс Кандинский*) весьма оригинальная, но абсолютно не соответствующая реальности концепция живописной теории Кандинского основана на выдергивании отдельных его мыслей при незнании целого корпуса его текстов. Игнорируя важность для Кандинского понятия внутреннего опыта и парадигмы

языка во всех ее составляющих, Гройс подменяет семантику риторикой, что полностью искажает мысль художника-теоретика.

⁷¹ По мнению французского философа Мишеля Анри, изучение теоретических сочинений Кандинского является наилучшим способом понять самую сущность живописи и вообще вступить на путь эстетического опыта (*Henry Voir l'invisible: 111*). А для Филиппа Серса, издателя сочинений художника на французском языке, тексты Кандинского

ных сочинениях художников.⁷⁰ Неслучаен интерес, проявленный к искусству и теории Кандинского со стороны политических и общественных деятелей – тех, кто в 1920–1930-е гг. переводил и распространял его трактат в различных странах: Евсей Шора, Обары Кунийоши, Колонны ди Чезаро.

Свойственное Кандинскому умение смотреть на все с высоты птичьего полета позволяло ему иметь ту самую легкость подхода к сиюминутному, которая столь удивляла Шемшурина. Очевидно, силу художнику давало осознание исключительности и значительности переживаемой эпохи исторических катаклизмов, свидетелем и невольным участником которых он оказался. Отражая глубинные события духовной жизни, живопись Кандинского, проникнутая в последний мюнхенский период беспокойством апокалиптических ожиданий, успокоилась в годы войны и революции. Речь идет о том самом «охлаждающем воздействии» революции на эмоциональный мир художника, о котором (со слов художника) писал Вил Громан, когда «романтизм превратился в свою противоположность», или о том торжестве аполонического начала, о котором сообщал итальянскому переводчику «О духовном в искусстве»

Евсей Шор.⁷¹ «Классическая» живопись Кандинского 1920-х гг. соответствовала ощущениям эпохи, которые прекрасно выразил Федор Степун. В воспоминаниях о послереволюционном времени, написанных в конце 1940-х гг., философ утверждал, что при всех ужасах и лишениях, «в нашей советской жизни первых лет было нечто, по своей значительности, весомости, а минутами даже и просветленности решительно несравнимое со всем, что мы пережили до революции в России и после нее в Европе», когда «все вещи, чувства и мысли начали постепенно обнаруживать свой удельный вес, входить в истину своей сущности, своего подлинного значения».⁷² Внимательно слушавшему «шум времени» Кандинскому было чуждо то спешное и хаотическое смещение искусства и политики, которым жили многие художники, связанные с Отделом ИЗО. Вот почему его разногласия с ИЗО не могли не нарастать, и разрыв с ИНХУКом был абсолютно неизбежен. В последний год жизни в Москве Кандинский сблизился с теоретиками, учеными и философами, собравшимися вокруг Академии художественных наук, – Александром Шеншиным, Александром Габричевским, Евсеем Шором, Николаем Успенским. Их

«подобны залежам, недостаточно разработанным философской мыслью» (Sers Kandinsky – Philosophie de l'abstraction-6).

всех объединяло с Кандинским убеждение в том, что искусство – это главная сила духовной жизни, способная противостоять современным формам всяческого варварства.⁷³

В 1920–1930-е гг. эта тема стала лейтмотивом переписки Кандинского с Шором. Последний, знакомый с художником с 1913 г. (когда готовилось к изданию отдельной книгой «О духовном в искусстве») и продолжавший с ним тесно сотрудничать в послереволюционных институтах, в 1922 г. уехал в Германию, а после прихода к власти нацистов – в Палестину, где помогал отцу, пианисту Давиду Шору, в организации Музыкального института. Работая в конце 1920-х гг. во Фрейбурге над диссертацией о философии Зиммеля, Шор развивал мысль о центральной роли искусства в приобщении современного человека к разросшемуся знанию и в его воспитании. В сгущающейся атмосфере 1930-х гг. культуртреггерская деятельность Евсеева Шора приобретала ярко выраженный политический характер «борьбы за духовную культуру и человеческое достоинство на обширном базисе религиозного гуманизма против темной силы нашей эпохи». Так он писал в 1938 г. Фрицу Варбургу, младшему брату знаме-

нитого историка искусства Аби Варбурга.⁷⁴ Хранившиеся в иерусалимском архиве Шора материалы свидетельствуют о его многолетнем интересе к личности Аби Варбурга и его главному детищу – получившей его имя Библиотеке – как «духовно-научному организму».⁷⁵

Усматривая в трудах Варбурга об истоках европейской культуры метафизическую перспективу, далеко выходящую за чисто научные, «цеховые» рамки, Шор искал в них ответа на вопрос о судьбах современной Германии. Сходным образом – со своими тревогами о судьбах России, Европы и мира – он обращался к творчеству Кандинского, о котором, как и о Варбурге, он собирался написать книгу.⁷⁶ Этот параллельный интерес к Варбургу и Кандинскому заслуживает внимания, свидетельствуя о редчайшей интуиции Шора. В последние годы исследователями было обращено внимание на определенное сходство в обращении с изобразительными материалами Варбурга (при работе над атласом «Мнемозина» в начале 1920-х гг.) и Кандинского, о чем свидетельствуют макет альманаха «Синий всадник», продуманный им до деталей в 1911–1912 гг., и подготовительные материалы для занятий

73 *Grohmann Kandinsky – Leben und Werk*: 217. Свидетельство Евсеева Шора (и Шарля-Андре Жюльена) см. НИ: XXX.

72 См. Спелунг Бышее и несбывшееся: 201–204.

73 Убеждение в том, что искусство способно «спасти от варварства», могло ввести в заблуждение. Так, в середине 1930-х гг. Кандинский и Шор (как и многие другие) противопоставляли путь «традиции и культуры», выбранный, как им казалось, Дусе, пути «варварства и исторического бунтарства», по которому пошел Гитлер (из рукописной копии или

черновика (?) письма Шора Кандинскому из Рима в Нейи от 4 февраля 1934 г.; см. *snjov lasjnyes* # 75). Лишь в 1938 г., когда в Италии были приняты так называемые «расовые законы», им стало все понятно: наступили «средние века», «теперь и итальянцы включаются в антисемитскую вакханалию» (см. письмо Кандинского Шору от 3 октября 1938 г.; *ibidem*).

74 Из машинописной копии (черновика?) письма на немецком языке Евсеева Шора Фрицу Варбургу из Тель-Авива в Лондон от 2 августа 1938 г. (см. *snjov lasjnyes* # 183).

75 Из машинописной копии письма на немецком языке Евсеева Шора из Рима в Лондон от 1 июня 1934 г. австрийскому искусствоведе Фрицу Закслю, которому удалось устроить переезд Библиотеки Аби Варбурга из Гамбурга в Лондон в 1933–1938 гг. (*ibidem*).

76 См. об этом НИ: XXX.

77 См. *Podzemskaja Colore Simbolo imagine*: 151–154; *Beyer Denken in Bildern; Weißbach Kandinskys "Bilder-Atlas" für seinen Unterricht am Bauhaus*: 146.

Собрание изобразительных материалов, использованных Кандинским для его

в Баухаузе, лишь недавно введенные в научный обиход.⁷⁷ Как для гамбургского историка искусства, так и для русского художника, художественные изображения, поставленные в соответствие с изобразительными материалами из самых различных сфер жизни (рекламы, техники, спорта), служили материалом для построения «мышления в образах» и составления на этой основе новых, антиформалистических истории и теории искусства, интегрировавших опыт современных антропологических штудий.

Основой теории искусства как Кандинского, так и Варбурга являются представление о глубинных связях искусства с другими областями духовной жизни человека, об общих закономерностях развития искусства и природы в соответствии с «внутренней необходимостью», идея о том, что все вопросы искусства должны рассматриваться неотрывно от других сфер жизни, и, наконец, представление об искусстве как о сфере наивысшего проявления жизни и как о главном элементе противодействия всяческому автоматизму, формализму, «машинности» и институциональному окостенению, – все то, что определяет и сегодня интерес к теории Кандинского и делает ее актуальной.

занятий в Баухаузе, было названо Ангеликой Вейсбах, подготовившей это издание, «Bilder-Atlas» – по примеру атласа Варбурга. Этот атлас Кандинского, в составе нескольких частей («Bilder-Atlas Kunst», «Bilder-Atlas Bau», «Bilder-Atlas Technik», «Bilder-Atlas Mensch», «Bilder-Atlas Natur» и т. д.), был опубликован во втором томе его педагогических материалов в Баухаузе (см. *Unterricht am Bauhaus* II).

77 Машинопись для занятия 4 (лето 1931); *Unterricht am Bauhaus* I: 393.

В начале 1930-х гг. в рамках теоретического семинара для студентов второго семестра Баухауза Кандинский смог представить наиболее широко свое синтетическое видение искусства. Он рассматривал вместе со студентами различные проявления современного искусства в самом общем контексте духовной и природной жизни, стремясь зафиксировать основные тенденции развития и понять их внутренний смысл, выявить общие черты внешне различных и внутренние различия внешне сходных между собой явлений. Исходил он при этом из убеждения в существовании глубочайших общих закономерностей, лежащих в основе мира культурного и мира природного. Так, готовясь к занятию на тему «Искусство – наука – техника – природа» летом 1931 г., он записал: «90% людей рассматривают сегодня эти 4 области как чуждые друг другу. Этот предрассудок должен быть исправлен».⁷⁸ А на следующем занятии предлагал студентам рассмотреть искусство, науку и технику с точки зрения их общего происхождения (влечение к познанию, изучению и использованию природных закономерностей), методов (закономерное использование для своих целей расчета и интуиции) и целей (умножение

имеющихся сил, знаний и выразительных возможностей и открытие новых миров).⁷⁹

Принцип рассмотрения явлений с точки зрения содержательной, внутренней, а не формальной и внешней, делал рисуемую Кандинским картину современного искусства сложной, многообразной и часто неожиданной. Так, рассуждая в 1932 г. со студентами второго семестра об основных противопоставлениях в искусстве и рассматривая в этом контексте искусство «с» предметом и «без» него, Кандинский особо останавливался на различиях внутри абстрактного искусства – между искусством духовным и материальным; искусством, ставящим перед собой цели, и «бесцельным» искусством (имеются в виду конструктивисты «бесцельисты»).⁸⁰ Он отмечал при этом, что основываться следует не на внешних различиях, но на «внутренней установке: духовная – механистическая». Причем, утверждал он, даже бессознательно механистическая установка в искусстве может стать побуждением к духовному переживанию. И приводил примеры, вспоминая, возможно, доклад физика Николая Успенского в Москве в 1921 г.:⁸¹ «переживание машины, “мертвой” конструкции кристаллов, механическое (по радио)

переживание музыки». «Растение в кино дышит – через машину к жизни, – заключал Кандинский, – значит, также машина служит духу».⁸²

Все взаимосвязано, считал Кандинский, и никакой вопрос искусства не может быть поставлен без учета общего контекста, тенденций эпохи и положения других искусств, ибо все они развиваются параллельно. Так, в 1928–1929 гг., давая студентам четвертого семестра задание по характеристике абстрактного искусства на семинаре «Конструкция – Построение – Композиция», он прежде всего считал важным, чтобы они поняли, «как абстрактное искусство может рассматриваться в созвучии с общим устремлением нашего времени».⁸³ Или он задавал вопрос, «почему живопись должна исчезнуть, в то время как музыка, танец живут дальше и двигаются вперед».⁸⁴ Ярким примером поверхностности современной эпохи были для Кандинского художественные выставки на темы: «Искусство и техника», «Искусство и музыка», «Искусство и спорт»: «(…) темы вдохновляющие, решения тупые из-за привычки видеть только внешние связи. Внутренние соотношения появляются в ходе медленно рождающегося будущего».⁸⁵

⁷⁹ Машинопись для занятия 5; *ibidem* 395.

⁸⁰ См. ответ Кандинского на анкету журнала «Cahiers d'art» (1935, «Современное искусство живет, чем когда-либо»; русский перевод – *Избранные труды* II: 291–298). См. также НИ-XX.

⁸¹ В тезисах доклада Успенского в нокс (РАХН) 4 августа 1921 г., в обсуждении которого участвовал Кандинский, доказательством мысли о том, что «наука и техника не убивают искусство – они

оплодотворяют его», приводилась «аудионная музыка» («Роль позитивных наук при изучении общих путей художественного творчества»; *Искусство как язык* II: 162).

⁸² Машинопись для занятия 10 (1932); *Unterricht am Bauhaus* I: 437.

⁸³ Машинопись для занятия 3 (11 мая 1928); *ibidem* 301.

⁸⁴ Машинопись для занятия 10 (6 июля 1928); *ibidem* 315.

⁸⁵ Машинопись для занятия 12

(15 марта 1929); *ibidem* 351.

⁸⁶ Рукописные записи для занятия 10 (1932); *ibidem* 439.

⁸⁷ Весьма знаменательно, что один из ближайших единомышленников художника в Москве в 1920–1921 гг., Александр Габричевский, подготовил вышедший в 1928 г. в издательстве ГАХН русский перевод книги Зиммеля «Гете» (Лейпциг, 1913), которая до войны имела большой резонанс в России. В своем Предисловии к переводу он подчеркивает важность поставленного Зиммелем

Поисками внутренних связей и закономерностей определяются также размышления Кандинского над логикой жизненного пути художников. На своих занятиях он приводил студентам примеры живописцев, ушедших в другую сферу деятельности: в архитектуру (Ле Корбюзье), фотографию (Ман Рей), мистику (Малевич), шахматы (Дюшан), танец (Сахаров). И наоборот: молодой ученый Кандинский становится живописцем, марксист — антропософом, министры прибегают к помощи ясновидящих, директора банков — к помощи астрологов.⁸⁶ Это размышление весьма показательно, ибо оно вытекает из идеи о единстве жизни и творчества — идеи, которую в круге Кандинского было принято связывать с Гете.⁸⁷ С той же сферой представлений связана и идея «духовного в искусстве», которую с 1909 г. Кандинский поставил в центр своих размышлений. Она означала преимущественно представление об искусстве как об одном из основных слагаемых духовной жизни, наряду с наукой, моралью, религией и философией.⁸⁸

В соответствии с этим целостным взглядом на духовную жизнь и на искусство как ее существенную часть Кандинский стремился встроить свою

теорию искусства в традицию, восходящую к Ренессансу, участвуя тем самым в движении, захватившем в первые годы XX в. молодую, становящуюся науку об искусстве. Эта традиция, в течение столетий находившая выражение в так называемой «литературе об искусстве» («Kunstliteratur»),⁸⁹ бладала много более важным теоретическим потенциалом, чем ее сугубо нормативно-дидактическое прочтение, свойственное эпохе позитивизма. Не случайно самое начало размышлений Кандинского о живописи на рубеже веков было связано с чтением трудов по живописной технике в Баварской государственной библиотеке в Мюнхене. В течение многих лет, предвещающих написание «О духовном в искусстве», он возвращался к трактатам старых мастеров, к дневнику Делакруа и к афоризмам Беклина в поисках ответов на интересовавшие его вопросы о функционировании цвета и формы. А в докладе на Первой Всероссийской конференции заведующих подотделами искусств в Москве в декабре 1921 г. Кандинский заявил уже публично, опираясь на поддержку молодых историков искусства, о необходимости возвращения искусства «на путь теоретической традиции», имея в виду те теоре-

вопроса о «духовном смысле гетевского существования», о некоем едином образе духовной личности, который отражается во всей жизни и во всем творчестве поэта (см. *Габричевский Гетеана*: 332).

⁸⁶ См. в третьей русской редакции «О духовном в искусстве» (РЗРК1, НИИ-276: 13–15).

⁸⁹ См. труд искусствоведа венской школы Юлиуса фон Шлоссера (1924; *Schlösser Die Kunstliteratur*: 1).

тические знания, которые передавались из поколения в поколение, от ученика к ученику (процесс, превративший лишь в середине XIX в.).⁹⁰

На ту же преемственную связь собственной теории искусства с многовековой европейской художественной традицией он хотел указать в трактате «О духовном в искусстве», обращаясь к фигуре Леонардо ради разрешения вопроса о соотношении в искусстве интуитивного и рационального.⁹¹ Для Кандинского, как и для сотрудников с ним в 1920–1921 гг. в ИНХУКе и РАХН историков, теоретиков искусства и представителей «позитивной науки», сочинения *Kunstliteratur*, и в первую очередь труды Леонардо о «науке живописи» («scienza della pittura»), были принципиально необходимой составляющей «науки об искусстве». Частью работы над этой наукой в РАХН стал проект русских переводов трактатов итальянского Возрождения.⁹²

Резюмируя, мы можем сказать, что основой науки об искусстве, к которой стремился Кандинский в мюнхенский период, над которой начал работать в Москве после революции совместно с московскими теоретиками и в русле которой продолжал работать в Баухаузе в постоянном

диалоге с Паулем Клее, было восходящее к Леонардо и Гете представление о единстве художественного и научного знания, объединяющее две традиции, из которых одна восходит к итальянскому Возрождению, а другая – к концу эпохи Просвещения и романтизму и которые до сих пор продолжают рассматриваться как противоположные.⁹³

Являясь своего рода компендиумом представлений об искусстве (преимущественно о живописи) XIX – начала XX вв., трактат «О духовном в искусстве» предстает в нашем издании как открытый корпус, состоящий из всех его редакций и вариантов на фоне всех, завершенных и незавершенных, теоретических сочинений и живописных и графических работ Кандинского. Читаемый таким образом, он обнажает то самое «художественно-логическое мышление» («das künstlerisch-logische Denken»),⁹⁴ которое вообще свойственно «Kunstliteratur». Как в своем стремлении к универсальности, так и в своей открытости и принципиальной незавершенности и фрагментарности, трактат Кандинского может быть сравним с трактатами Ренессанса, и прежде всего с «Трактатом о живописи» Леонардо. А в XX в. он, по-видимому, может рассматриваться в pendant лишь с теорети-

⁹⁰ См. стенограмму выступления Кандинского («+мг, НИ-XXX: XX).

⁹¹ См. примечание к главе VI «О духовном в искусстве», где приводится эпизод из романа Мережковского о Леонардо (Г11К1, НИ-87:7).

⁹² Этот проект, осуществленный лишь в 1930–е гг. в рамках Всесоюзной академии архитектуры, был задуман в 1919–1920 гг. Именно к этому периоду относится, в частности, перевод «Трактата о живописи» Леонардо, сделанный Михаилом Сергеевым. См. Подземская Габриэлевский и Зубов в ГАХН-193, *passim*.

⁹³ Имеется в виду противопоставление специфически-технической и философско-спекулятивной теоретических традиций, на котором настаивает французский философ и теоретик литературы Жан-Мари Шеффер. К последней, которая, согласно исследователю, проходит через все сочинения об искусстве XIX–XX вв. вплоть до концептуализма и минимализма, он относит и «О духовном в искусстве» Кандинского (см. Schaeffer *L'art de l'Âge moderne*–352–355).

⁹⁴ Выражение эпохи Баухауза. Как это значится в составленном Кандинским Рабочем плане семинара по занятиям композицией для основного отделения Баухауза (1925), речь шла об обучении художественному творческому мышлению и умению совмещать в творческом процессе разум и интуицию, о воспитании духа критики при полном сохранении внутренней свободы (см. *Unterricht am Bauhaus* 1–250).

⁹⁵ «К предисловию», рук., август–сентябрь 1914 г., Гольдах (ГК Малусcripts VK 487).

ческими сочинениями Пауля Клее, с которым Кандинский особенно сблизился в Баухаузе.

Мы хотим закончить наше Предисловие цитатой из предисловия самого Кандинского к его незаконченному труду «О материальном в искусстве (графика)», набросанному в Гольдахе осенью 1914 г., — продолжению «О духовном в искусстве (живопись)». Он пишет:

«Это учение о композиции должно быть принято с осторожностью. Оно может легко повести к заблуждениям. Из них самыми грубыми могут быть 2 следующих:

- 1) если это учение будет принято как прямое и исключительное средство к созданию искусства,
- 2) если оно будет понято как прямое и исчерпывающее средство к пониманию искусства.

Искусство возникает, действует и оплодотворяет исключительно через душу. Ничтожнейший недостаток душевной величины не может быть заменен самой крупной величиной интеллектуальной.

Учение вообще есть только указание на органическое начало, в котором этим путем

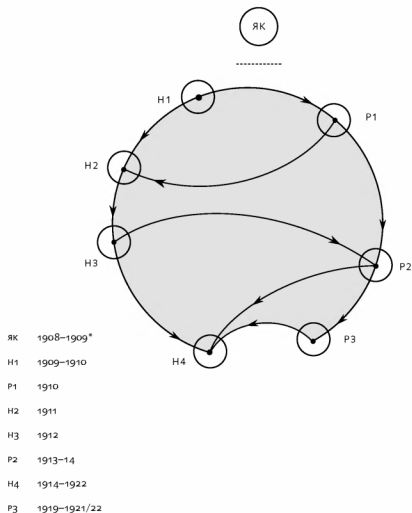
обнаруживается планомерное и целесообразное — качества, могущие служить доказательством "истинности".

Ложное не может быть органично. Истинное не может быть неорганично.

Всякое учение может быть пережито сначала интеллектом. Тонкая душа ответит и на это вибрацией. Таким образом, учение интеллект < уальное > является в этом случае местом к искусству (душа). Так же как интеллект нельзя смешивать с душой, так же должно быть различно учение от искусства». ³⁵

СХЕМА 1

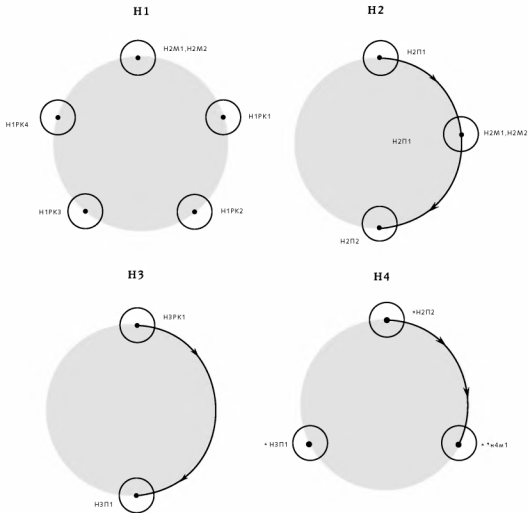
ГЕНЕАЛОГИЯ РУССКИХ И НЕМЕЦКИХ РЕДАКЦИИ
«О ДУХОВНОМ В ИСКУССТВЕ»



*ЯК «Язык красок» (II)

СХЕМА II

СООТНОШЕНИЕ РУКОПИСНЫХ ИСТОЧНИКОВ
В КОРПУСЕ НЕМЕЦКИХ РЕДАКЦИЙ



XXXVI

СХЕМА III

СООТНОШЕНИЕ РУКОПИСНЫХ ИСТОЧНИКОВ
В КОРПУСЕ РУССКИХ РЕДАКЦИЙ

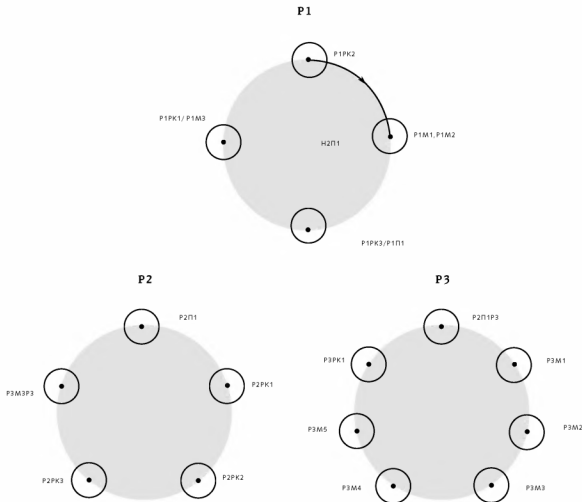


СХЕМА IV

СУЩЕСТВЕННЫЕ ВСТАВКИ НОВОГО ТЕКСТА
В РУССКИХ И НЕМЕЦКИХ РЕДАКЦИЯХ

ЯК ○ ○ ○ ○ ○

Н1 ● ● ● ● ●

Н2 ● ● ● ● ●

Н3 ● ● ● ● ●

Н4 ● ● ● ● ●

Р1 ● ● ● ● ●

Р2 ● ● ● ● ●

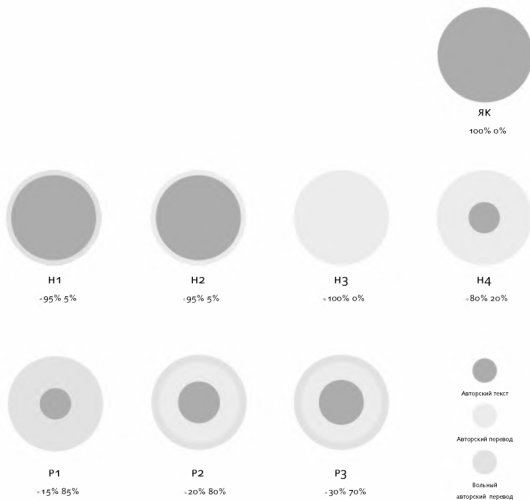
Р3 ● ● ● ● ●

●
Вставки нового текста

○
Текст предыдущих редакций

СХЕМА V

СООТНОШЕНИЕ АВТОРСКОГО ТЕКСТА
И АВТОПЕРЕВОДА С НЕМЕЦКОГО И РУССКОГО
В СОСТАВЕ РУССКИХ И НЕМЕЦКИХ РЕДАКЦИЙ



ПРИНЦИПЫ НАСТОЯЩЕГО ИЗДАНИЯ

1. Структура и содержание книги

Книга состоит из двух томов: 1) критическое издание книги Кандинского «О духовном в искусстве» с дополнениями и приложением; 2) материалы по истории создания книги с дополнением и приложениями.

В основном разделе первого тома последовательно публикуются четыре главные редакции книги «О духовном в искусстве»: сначала, в хронологическом порядке, три русские редакции: первая, Р₁ (1910), вторая, Р₂ (1913–1914) и третья, Р₃ (1919–1921), а затем, на немецком языке, немецкая редакция НЗ (1912). Далее, в разделе Таблицы, печатаются русские и немецкие таблицы, в разделе Дополнения – архивные и печатные материалы, дополняющие текст основных редакций трактата Кандинского, и наконец, в разделе Приложение – фрагменты перевода на русский язык не переведенных самим автором частей третьей немецкой редакции НЗ.

Существование параллельных редакций на русском и немецком языках представляет собой одну из основных особенностей корпуса текстов «О духовном в искусстве» и обуславливает трудности его публикации. В то же время, сопоставление этих редакций между собой дает возможность в спорных случаях выбрать наиболее адекватный вариант текста. Действительно, часто решающим критерием при выборе наилуч-

шего варианта – как русского, так и немецкого – является их взаимное соответствие. Это касается в первую очередь первой русской редакции, которая в большой своей части является точным переводом соответствующих частей первой немецкой редакции. В данном случае сказался малый временной промежуток между написанием текстов редакции н1, которая была еще в работе в 1910 г., и их русским переводом. Немецкая «брошюра» 1909–1910 гг. и русский перевод 1910 г., очевидно, воспринимались Кандинским как единый текст. В позднейших переводах для второй и третьей русских редакций Кандинский будет чувствовать себя более свободно по отношению к своему старому – русскому и немецкому – тексту, часто отступая от них и разворачивая начатые там рассуждения (см. Схему 5).

Публикуемые нами редакции основываются на источниках разного характера: авторских рукописях и рукописях, написанных чужой рукой; машинописях с правой автор и других лиц; верстке, корректуре; печатном тексте, как авторизованном, так и не исправленном автором. Основной текст каждой из четырех редакций базируется на одном или нескольких из этих источников, наилучшим образом выражающих волю автора на соответствующем этапе истории текста.

Остальные же источники используются в критическом аппарате вариантов. В него включены все варианты данной редакции, отличающиеся от

текста, избранного нами в качестве основного, а также варианты, принадлежащие другим редакциям, когда необходимо сопоставить их между собой. Основной текст воспроизводится с учетом авторской правки, сделанной в соответствующем источнике, что специально оговаривается в аппарате вариантов лишь в тех редких случаях, когда это представляет особый интерес с точки зрения истории текста и перевода. Поскольку в книге публикуется лишь одна редакция немецкого текста (н3), критический аппарат к ней включает варианты всех других немецких редакций: редакции н1 (1909–1910), н2 (1911) и н4 (1914–1922).

Основной текст Кандинского с расположенными непосредственно под ним авторскими примечаниями помещен в центре страницы; вверху каждой страницы дается обозначение страниц соответствующего источника; границы страниц источника как в тексте, так и вверху страницы обозначены вертикальной пунктирной линией. Варианты находятся под текстом Кандинского. На полях располагается составленный нами комментарий к текстам «О духовном в искусстве». Он содержит ссылки на другие его сочинения и на труды его современников, а также включает сведения из его личной библиотеки в фг и из библиотеки Габриэле Мюнтер в MES. Мы цитируем все тексты в русском переводе, который был выверен и при необходимости исправлен нами по оригиналам. Если мы не располагали опубликованными русскими переводами, то давали цитаты в нашем переводе, не оговаривая каждый раз авторство. Вышедшие в 2017 г. русские переводы переписки Кандинского с Шенбергом (Кандинский & Шенберг Переписка) и воспоминаний Нины Кандинской (Кандинская Кандинский и я) в книге не учитываются.

При составлении комментария мы исходили из того, что читатель обратится в первую очередь к русским текстам «О духовном в искусстве», по-

этому комментируется та редакция, в которой интересующий нас пассаж в первый раз встречается по-русски. В ссылках также указывается преимущественно русский вариант. Но если комментируемый вопрос встречается только в немецких редакциях или получает там преимущественное развитие, то он там и комментируется. Причем комментируется именно немецкий текст, а не его перевод из раздела Приложение. Если какой-либо вопрос по-разному трактуется в разных редакциях, то комментируются те редакции, где он получил наиболее существенное развитие, а на иное его развитие в других редакциях предлагаются ссылки. Комментируется преимущественно трактат «О духовном в искусстве», публикуемые же в разделе Дополнения материалы комментируются минимально.

Второй том посвящен истории создания книги «О духовном в искусстве». В него включены прежде всего обширные статьи по истории текста, которая прослеживается на фоне становления науки об искусстве Кандинского от первых экспериментов по живописной технике на рубеже XIX и XX вв. и до работы в Секции монументального искусства ИНХУКа и в РАХН в 1920–1921 гг. Далее реконструируется история написания, публикации и распространения книги «О духовном в искусстве» в Германии и в России, а также ее переводов в Англии, Японии и Италии при жизни художника. Наконец, детально рассматривается история изданий и переводов трактата, опубликованных уже после смерти художника с разрешения Нины Кандинской во Франции, США и Германии в 1940-х – 1960-х гг. Все это позволяет существенно расширить контекст традиционного рассмотрения теоретического творчества Кандинского.

Раздел История оформления содержит исчерпывающий материал по созданию визуального ряда книги: ксилографии, схематические таблицы и репродукции художественных произведений. В

текстологическом «Дополнении» даются подробные описания всех публикуемых и используемых источников текста «О духовном в искусстве».

Завершается второй том разделом Приложения, где публикуются тексты Кандинского о науке об искусстве, по времени соотносящиеся с последней русской редакцией «О духовном в искусстве» и предваряющие работу Кандинского в Баухаузе. Эти материалы весьма разнородны: часть их составляют фрагменты Учения о рисунке и цветовой форме 1914–1921/1922 гг., другую – тексты докладов, тезисы и стенограммы выступлений художника, связанных с его деятельностью в Музейной комиссии Отдела ИЗО Наркомпроса, в Секции монументального искусства ИНХУКа и в Научно-художественной комиссии (РАХН).

2. Язык «О духовном в искусстве».

Издательская традиция и общие принципы нашего издания

Сохранившиеся немецкие и русские рукописи Кандинского отличает исключительно малое количество исправлений. Художник писал и переводил быстро, мало колеблясь, явно точно зная, что именно он хочет сказать. Как для немецких, так и для русских редакций характерны спонтанность, образность и точность. В немецком тексте русского художника есть, безусловно, немало неуклюжих конструкций, которые, как известно, раздражали первых его читателей. Однако они были простительны иностранцу и даже, напротив, как отмечает Елена Халь, придавали книге своеобразную ауру оригинальности, способствуя, в конечном итоге, превращению ее в Германии в культовое сочинение (*Hahl-Fontaine Die vielfältigen Varianten der Schrift* : 158). Но и в русском переводе, как, впрочем, и в написанных

сразу по-русски пассажах, встречаются кальки и буквализмы, естественные для человека, живущего в двуязычной среде. Елена Халь отмечает также разницу в синтаксическом построении немецких и русских текстов. По сравнению с более простым и прозрачным немецким, русские оказываются иногда синтаксически перегруженными. Так опять парадоксальным образом немецкий текст выигрывает из-за «ненемецкости» Кандинского (*Ibidem*).

Публикуемые нами в разделе Приложения ко второму тому материалы, безусловно, отличаются своим языком от русских текстов «О духовном в искусстве», в том числе от послереволюционной третьей русской редакции. Особенно это касается материалов выступлений Кандинского в советских учреждениях, основная часть которых сохранилась, к тому же, в форме стенографической записи. В них можно отметить сухость и тенденцию к наукообразной педантичности, что связано, однако, в первую очередь с самим жанром этих текстов. Но даже в них, если отшеститься от неуклюжей формальной стороны и попробовать вслушаться в живую речь Кандинского, узнается тот же самый знакомый нам образный, метафорический стиль и пафос, который в послереволюционные годы необыкновенно раздражал его современников, что видно по реакциям Варвары Степановой и Николая Пунина (см. НИ:XXX и НИ:XXX).

В современных изданиях в швейцарском издательстве «Бентели» немецкий текст «О духовном в искусстве» публикуется без какой-либо редакторской и даже корректорской правки. Однако такая музеификация не всегда оправдана, и мы сочли возможным подвергнуть его минимальной корректуре, чтобы облегчить в ряде мест его ясное чтение и понимание. Корректурка касалась лишь написания некоторых слов, падежных и вербальных форм и правил оформления текста и

пунктуации. Напротив, мы оставили текст без изменений на синтаксическом уровне, даже если некоторые конструкции сегодня читаются как устаревшие или неправильные (управление префиксных глаголов, употребление артикля, использование *wie* вместо *als*, и др.). Мы ставили перед собой двойную цель: быть как можно ближе к мысли художника и сохранить его живую интонацию. При этом мы считали целесообразным по возможности придерживаться написания, принятого во втором немецком, считающемся стандартным, издании книги (нзп1), вышедшем в апреле 1912 г.

В отличие от издания основных редакций «О духовном в искусстве», цитирование текстовых фрагментов в критическом аппарате вариантов, а также публикация рукописных и машинописных материалов в разделе Дополнения к первому тому имеют в первую очередь документальный характер, поэтому тексты воспроизводятся там максимально приближенно к оригиналу. Это различие особенно явно в различии написания «Я» в основном тексте, следующем редакции нзп1, и «ss» в списке «Маленьких поправок к “О духовном”», составленном по первому немецкому изданию нзп2 (см. также НИ:XXX). Такая несогласованность отражает свободную и нерегламентированную языковую ситуацию в Германии начала XX в.

Что касается русских текстов «О духовном в искусстве», то говорить о какой-либо издательской традиции тут вообще не приходится: единственное прижизненное издание 1914 г. было подготовлено практически без участия автора. Все русские тексты Кандинского публикуются в соответствии с современными нормами русской орфографии. Опечатки, описки, несущественные ошибки исправлены нами в тексте без специального на то указания. Так, например, никак не отмечено неправильное написание ряда иностран-

ных имен собственных, как например «Sézanne», «Schäffler», «Maeterlink» в русской рукописи 1910 г. (Р1РК1); многие ошибки подобного рода, например «Burnes-Jonst» в печатном тексте Р1П1, связаны уже с перепечаткой (в машинописи Р1МЗ ошибка была исправлена, в авторской же рукописи фамилия написана правильно). Когда же ошибки и опечатки повторяются в других вариантах той же редакции или даже переходят в другую редакцию, то на них в критическом аппарате указано. Некоторые наиболее существенные ошибки и опечатки печатного текста Р1П1 приводятся также ради того, чтобы облегчить читателю, часто знакомому с этим наиболее распространенным источником русского текста, ориентироваться среди различных вариантов. Орфографические исправления в рукописях и машинописях, сделанные рукой автора или чужой рукой, в тексте приняты и в аппарате никак не оговариваются.

Пунктуация сохранена по возможности авторская, поскольку и без соблюдения современных правил она не приводит к затемнению текста, но отражает авторскую интонацию. Например, для текстов Кандинского характерно отсутствие запятой между однородными членами, а также после существительного перед определением. Однако в тех случаях, когда это диктуется целью более ясного и правильного прочтения текста, знаки препинания, отсутствующие у Кандинского, были включены в текст.

Разбивка на абзацы следует источнику, принятому за основной текст данной редакции; отступления от нее в вариантах данной редакции не указываются, помимо тех случаев, когда они представляют интерес для истории текста при сравнении с другими вариантами и редакциями. На различия в разбивке на абзацы в разных редакциях не указывается.

При публикации стенограмм выступлений Кандинского 1920–1921 гг. в разделе Приложения

ко второму тому тексты были подвергнуты более тщательному редактированию, пунктуация выправлена и для большей читаемости сделана дополнительная разбивка на абзацы (все сделанные нами новые абзацы отмечены в аппарате вариантов).

3. Шрифтовое оформление и система отсылок

Основной текст Кандинского набран полужирным шрифтом. Светлое начертание шрифта в основном тексте издания обозначает авторский текст, не принадлежащий данной редакции или основному источнику данной редакции и восстановленный нами преимущественно на основании других авторских вариантов или редакций текста.

В основном тексте «О духовном в искусстве» мы раскрываем все сокращения, причем при раскрытии их и при восстановлении недописанных концов слов и окончаний в тех частях текста, которые публикуются по рукописи, светлый шрифт используется лишь в тех случаях, где восстановление не очевидно. При публикации же текстов в разделе Приложения ко второму тому мы не раскрываем сокращения. Светлым начертанием даны также конъектуры составителя. В разделах Дополнения и Приложение первого тома светлый шрифт использован для русских переводов немецких текстов Кандинского.

Курсив в основном тексте Кандинского обозначает все виды авторского выделения в текстах, а именно: подчеркивания в рукописях и машинописях, соответствующие курсиву или разрядке в печатных текстах. Он приводится в соответствии с избранным в качестве основного текста вариантом. Различия вариантов одной и той же редакции в выделении отдельных слов и в постановке кавычек указываются в тех случаях, когда

речь идет об очевидно выраженной авторской воле (например, подчеркивание карандашом в русской машинописи *Я1м3*).

В критическом аппарате вариантов курсив обозначает текст Кандинского, а авторские выделения текста обозначаются подчеркиванием.

В нашем комментарии к тексту Кандинского курсивом обозначаются авторские выделения текста, которые приводятся в цитатах, а также вставки комментатора в угловых скобках.

В книге использована разветвленная система внутренних отсылок к публикуемым текстам Кандинского, к вариантам, комментариям и статьям составителя. Во всех отсылках на тексты Кандинского используется нумерация страниц и строк. Отсылки к примечаниям Кандинского даны преимущественно по тому месту основного текста, где стоит знак «*».

Условные обозначения
в текстах Кандинского и на полях

Сокращения
в тексте комментария

*	Отсылка к примечанию Кандинского
;	В текстах Кандинского. Разрыв страниц в источнике, переход к другому источнику.
	Конец раздела в источнике.
н1п2-3;1-4	На верхнем поле. Разрыв страниц в источнике текста.
н1п2-3 н2п3-9	На верхнем поле. Переход к другому источнику.
Ø	Ненумерованная страница в источнике

<i>маш.</i>	машинопись
<i>рук.</i>	рукопись
<i>слл.</i>	следующие стр. (и далее)
<i>Anm.</i>	Anmerkung (нем.), примечание, сноска
<i>sqq.</i>	equentes (лат.), следующие стр., = слл.
<i>Ibidem</i>	Там же
<i>Idem</i>	Он же
Н	Немецкая редакция
Р	Русская редакция
М	Машинопись
П	Печатный текст
РК	Рукопись

Знаком * после аббревиатуры отмечены экземпляры книги с рукописной правкой Кандинского (например: нзп1*, н2п2*).

Знаком + перед аббревиатурой отмечены источники, относящиеся к разделу Дополнения из первого тома (например: *н1рк6).

Двумя знаками ** перед аббревиатурой отмечены источники, относящиеся к разделу Приложения из второго тома (**м1).

Условные обозначения
в тексте комментария

·	Страница издания (источника)
:	Строка издания (источника)
ни:12:4	Страница и строка настоящего издания
ни:12:4 (II)	Страница и строка второго тома настоящего издания
⊗	Отсылка к комментарию составителя в текстах Кандинского
⊗:12:4	Комментарий составителя к определенному (страница, строка) месту текста Кандинского. (Комментарий размещен на полях, справа и слева от соответствующего текста Кандинского).
⊗	Комментарий-преамбула составителя к главе, разделу текста Кандинского (Привязан к строке с названием главы или раздела)
↗:12:4	Отсылка к текстологическому варианту определенного (страница, строка) текста или фрагмента текста Кандинского.
⊠:12-4	Иллюстрации во втором томе настоящего издания, (первое число – страница, на которой размещена иллюстрация, второе – порядковый номер иллюстрации на странице (слева-направо, сверху-вниз)
(...)	Пропуск текста (кроме курсивных цитат в текстологических вариантах)
< >	Текстовые вставки составителя

Условные обозначения
в критическом аппарате *

от...до	Границы фрагмента основного текста
→	Соответствие фрагменту другого источника
было	Текстологический вариант фрагмента
↵	Авторские вставки
{ }	Вставки составителя
[]	Перевод
< >	Восстановленный текст
(...)	Пропуски в источнике
<u>было</u>	Подчеркивание в источнике

* Критический аппарат размещен в нижней части правой стороны разворотов настоящего издания, содержащих тексты Кандинского

5

10

15

ПЕРВАЯ РУССКАЯ

РЕДАКЦИЯ

**О духовном
в искусстве
(живопись)**

№ 1: 10 Название трактата в первой русской редакции (Р1), «О духовном в искусстве (живописи)», сохранилось лишь в ее машинописной версии (Р1МЗ, ок. 1912–1913). Заключенная в скобки часть, звучащая в «телеграфном» стиле («живописи»), ближе к соответствующей (датируемой второй половиной 1910 г.) части названия в первой немецкой редакции (Н1) – «insbesondere Malerei» («прежде всего живопись»), – чем к отредактированному в немецких изданиях 1911–1912 гг. (Н2П2 и Н3П1) «insbesondere in der Malerei» («прежде всего в живописи»). Подробнее об истории немецкого названия книги см. № 409: 10. Во второй русской редакции (Р2) название трактата не сохранилось: сохранившееся в издательском анонсе название «О духовном в искусстве (в частности о живописи)», скорее всего, не принадлежит Кандинскому (см. н. 591: 5(II) и н. 122). В третьей русской редакции (Р3) трактат называется «О духовном в искусстве». Содержание, приложенное ко всем вариантам первой русской редакции трактата, см. н. 591: 5(II).

В машинописи Р1МЗ на стр. 0 сверху над именем Кандинского и названием трактата карандашом написано: «В первый прием отослано Ангертуде до стр. 29».

№ 3: 5 Предисловие к первой русской редакции «О духовном в искусстве» представляет собой довольно точный перевод Предисловия к первой немецкой редакции, сделанный в октябре 1910 г. в Москве по машинописи 1909 г. (Н1М1).

№ 3: 14 Говоря в Предисловии (первая немецкая редакция которого была написана, скорее всего, летом 1909 г.) о «скопившихся за эти последние пять-шесть лет» наблюдениях и переживаниях, положенных в основу книги, Кандинский относит начало работы над ней к 1903–1904 гг. Работа художника над его первым теоретическим трудом – «Язык красок» (I) – впервые документально зафиксирована в переписке художника с его мюнхенской подругой Габриэлей Мюнтер в апреле 1904 г. (Mets Briefe von Kandinsky an Mûnter, см. об этом н. 122). Ср. «Ступени» – опубликованный в книге «Текст художника» (1918) авторский измененный перевод на русский язык немецкого автобиографического текста, изданного ранее под названием «Rückblicke» («Воспоминания») в альбоме «Kandinsky 1901–1913» (1913). «К этому времени относится моя привычка записывать отдельные являвшиеся мне мысли. Так – как бы сама собою – для меня почти незаметно образовалась книга “О духовном в искусстве”. Заметки накапливались в течение по крайней мере десяти лет» (*Избранные труды* 1: 298 прим. vii). Под «этим временем» в «Rückblicke» имеется в виду период «десять – двенадцать лет назад» (*Die Gesammelten Schriften* 1: 35), следовательно, речь должна идти приблизительно о 1901–1903 гг. В «Ступенях» художник пишет о «двенадцати – пятнадцати годах» (*Избранные труды* 1: 276); исходя из этого, можно предположить, что Кандинский работал над русским текстом «Ступеней» (черновым вариантом которого, скорее всего, был написан уже в октябре 1913 г.) в 1915–1916 гг.: ср. его письма к Мюнтер весны 1915 г., из которых ясно, что он строил тогда планы издания своих книг в России (см. об этом н. 122).

Утверждая, что в основании его теории живописи лежали «наблюдения и переживания на почве чувства» и что для ее развития необходимы новые «опыты в области чувства», Кандинский вторит швейцарскому художнику Беклину (см. о нем § 29-30), который, согласно книге его биографа и исследователя Густава Флерке, спас от забвения многие «живописные мысли» «опытным путем» (*Floerke Zehn Jahre mit Böcklin* - 23). Не желая ни в чем следовать чужим предписаниям и правилам, Беклин «пошел с открытыми глазами навстречу природе и деревням, ища среди последних духовно близких ему» (*Ibidem* - 21). Ср. афоризмы Беклина в передаче Флерке («Ничему нельзя научиться у других. Нужно все испытывать на себе. А у древних уж точно ничему»; *Ibidem* - 25). См. также другого биографа Беклина, берлинского живописца Рудольфа Шика, рассказывающего о встречах с швейцарским мастером в его римской мастерской в 1860-е гг.: «Художник должен постоянно обращать внимание на то, чтобы равномерно развивать свое чувство и понимание» (*Schick Tagebuch-Aufzeichnungen* - 81-82). В хранящемся в личной библиотеке Кандинского (19) экземпляре книги Шика начало этого афоризма на стр. 81 отмечено простым карандашом на полях. Когда в Предисловии к «О духовном в искусстве» Кандинский пишет о наблюдениях и переживаниях пятiletней давности, он в первую очередь имеет в виду свои первые, описанные в «Языке красок» (1), систематические опыты с краской, в которых он в значительной степени следовал советам немецкого физика Вильгельма фон Беццоляда, прекрасно известного в монашеских художественных кругах преимущественно благодаря Беклину; подробнее об этом см. § 95-5 и н. 122.

5 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 большего 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.

§ 5:5 Глава I, «Введение», в первой русской редакции и в трех немецких изданиях «О духовном в искусстве» (1822, 1831) восходит к немецкой рукописи готическим курсивом (1818), вторая половина 1910). Однако если во всех немецких редакциях трактата глава I четко разделяется на три части, каждая из которых отделена от последующей тремя звездочками (см. § 41:5), в первой русской редакции центральная (авторская) часть главы «Введение» полностью опущена. Тем не менее есть все основания полагать, что эта часть изначально также была переведена Кандинским, но затем изъята из текста, — по-видимому, с целью его сокращения: в главе «Введение» в русской рукописи (Р18К1.1—17) отсутствуют стр. 8—14, как раз соответствующие второй ее части. Что касается первой и третьей частей, то они довольно точно следуют первой немецкой редакции трактата. Первая часть «Введения», которая, как уже отмечалось выше, в основном сложилась на стадии первой немецкой редакции трактата, восходит через нее к стр. 11—16 рукописи «Язык красок» (ii) (*Gesammelte Schriften*: 291—293) — Urtext'а «О духовном в искусстве», который был написан в 1908—1909 гг., одновременно с немецким Предисловием к «Композиция для сцены» («Vorwort»; см. *Du théâtre*: 48—51). Этим объясняются многочисленные переклички между двумя текстами. Процесс перераспределения текста «Языка красок» (ii) в первую часть главы I «О духовном в искусстве» отражен в составленных Кандинским на материале «Языка красок» (ii) планах книги, см. § 596:5, 602:5.

§ 5:26 В связи со сформулированной здесь в романтическом духе критикой классицистского принципа подражания древним как внешнего, рождающего мертвые, бездушные произведения, Рейнхард Циммерман, немецкий исследователь теоретических работ Кандинского, цитирует отрывок из письма живописца Филиппа Отто Рунге брату, Даниэлю Рунге (1802): «(...) мы уже не греки и не можем так же все чувствовать, рассматривая их совершенные произведения. И тем более не можем сами создавать подобные. Так зачем нам стараться производить нечто посредственное?» (*Zimmermann Reinhard Die Kunsttheorie von Kandinsky* 1: 100). Ср. у Айседоры Дункан: «(...) мы не греки и не можем танцевать, как они» (*Дункан Танец будущего*: 28; см. также § 550:1).

Густав Флерке в своей книге о Беклине приводит критическое высказывание последнего о подражании античности, направленное, в частности, против художника Ганса фон Маре: «Древние стали великими только благодаря тому, что они дали художественное выражение идеям и представлениям своего времени. Когда же сегодня кто-то (как Маре) изображает "Трех граций", то он пишет для нас просто трех обозначенных женщин, которые малопристойно толкаются и лапаются. Но что нам Гекуба? Что значат для нас три грации? Какое место они занимают в наших верованиях и представлениях? Их там нет, несмотря на все наше классическое образование и воображение. Это всего-навсего обозначенные фигуры» (*Floerke Zehn Jahre mit Böcklin*: 169). Объектом подобной критики Беклина был и другой его современник — немецкий скульптор и теоретик искусства Адольф фон Гильдебранд, пытавшийся возродить античный рельеф в его греческой и ренессансной форме: этой теме посвящена последняя глава его книги «Das Problem der Form in der bildenden Kunst» («Проблема формы в изобразительном искусстве», 1893). Согласно Флерке, Беклин называл Гильдебранда «эллинистом в ренессансном союзе» (*ibidem*: 185).

Проводимое Кандинским сравнение внешнего подражания в искусстве с подражанием обезьян основано на знаменитом средневековом топосе «*Ars simia naturae*» («Искусство — обезьяна природы»), получавшем в разные эпохи различные значения и коннотации (см. об этом *Janson Apes and Ape Lore*: 287—325; *Panofsky Idea*: 89 note 95). Унаследовав пренебрежительное отношение к изобразительным искусствам как искусствам «механическим» (см. примеры из сочинений французского богослова XII в. Алаи Лилльского в *Janson Apes and Ape Lore*: 289, 316 note 11). В эпоху Возрождения XIV—XVI вв. стала набирать силу идея о необходимости возвышения архитектуры, живописи и скульптуры до уровня семи традиционных включаемых в число «свободных искусств» («*artes liberales*») дисциплин так называемого «*trivium*» (а (грамматика, диалектика, риторика) и «*quadrivium*» (а (арифметика, геометрия, музыка, астрономия)), и это представление постепенно было пересмотрено. Ср. рассказ Джованни Боккаччо в сочинении «О генеалогии языческих богов» (книга IV, глава XII) об Эпиметее, превращенном Юпитером в обезьяну за изготавление статуи человека: «(...) он захотел, подражая природе, создать человека, и поскольку подражал тем самым природе обезьяны, был назван Обезьяной» (*Boccaccio Genealogie deorum gentium*: 446). Современник Боккаччо, флорентийский гуманист Филиппо Виллани (из семьи знаменитых хронистов, он завершил начатую его дядей, Джованни, и продолженную отцом, Маттео, так называемую «Новую хронику» Флоренции, ок. 1308—1364) в главе «Жизнеописание Джотто и других флорентийских живописцев» своих «Жизнеописаний знаменитых флорентийцев» («*Le Vite d'uomini illustri fiorentini*») использовал традиционную формулу для восхваления последователя Джотто, флорентийского живописца Стефано: «Стефано,

А. ЧАСТЬ ОБЩАЯ

5 I. ВВЕДЕНИЕ

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

10 Каждый культурный период создает таким образом собственное свое искусство, которое и не может повториться. Спремление вновь вызвать к жизни принципы искусства прошлого может разрешиться в лучшем случае мёртворожденными 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, движение обезьяны совершенно человечески. Обезьяна сидит с книгой в руках, перелистывает, делает
20 даже вдумчивое лицо, а внутреннего смысла всех этих движений нет. ✕

обезьяна природы, в подражании ей добился наибольшего» (*Villani Le Vite* - 125). Позднее эта формула была повторена также в позитивном смысле Джорджо Вазари, Иоахимом фон Зандартом Старшим и др. (см. *Janson Apes and Ape Lore* - 293–294). В «Иконологии» Чезаре Рипы (1593) обезьяна, наряду с театральной маской и кистью живописца, является одним из атрибутов аллегории Подражания. Начиная с Джованни Баттиста Арменини и в классицистических теориях XVII в., выражение «*Ars simia naturae*» стало употребляться в значении «*imitatio insipiens*» («бессмысленное, рабское подражание»), против которого выступали академики. В XVII–XVIII вв. и вплоть до XIX в. живописи распространяются сатирические изображения «*singe-peintre*» («обезьяна-живописец» у Давида Тенирса Младшего, Ватто, Шардена, Гойи). В них высмеиваются художники, которые, вместо того, чтобы следовать природе, бездумно копируют произведения древности: ср. «*singeries*» (фр. «обезьянизация, кривляния»), от «*singe*» («обезьяна»), — французское наименование популярного в начале XVIII в. живописного жанра, генетически связанного со средневековыми «*droleries*» (фр. «шутки, шалости»), — гротескными изображениями животных на полях рукописей. Уподобляя внешнее подражание в искусстве подражанию обезьян, Кандинский близок к создателям этих сатирических фигур «*singe-peintre*». Пример же обезьяны, сидящей с книгой, напоминает аллегорию Подражания в таблице СХС «Иконологии» Рипы в знаменитом издании Иоганна Георга Гертеля (*Ripa Iconologia* 1760). В ногах молодой женщины сидит обезьяна и задумчиво держит в «руках» книгу. В сохранившейся в ГК тетрадке Кандинского (фр. *Legs Nina Kandinsky Carnets* кк 51), датированной последними годами XIX в. — периодом его совместных с Дмитрием Кардовским и Игорем Грабарем экспериментов по технике живописи и занятий в Баварской государственной библиотеке в Мюнхене, — упоминается сиенское издание «Иконологии» 1613 г., где аллегория Подражания не воспроизведена, но дано ее словесное описание (*Ripa Iconologia* 1613 i-365). Об интересе Кандинского к символам и эмблемам в искусстве см. *Podzemskaja Colore simbolo immagine* - 41 sqq, 126–127.

≈ 6:5 Морально-духовная, или духовная, атмосфера – важное понятие у Кандинского. Духовная атмосфера характеризует историческую эпоху («атмосфера данного времени»; см. Р2П1, н-166:12); в ней действуют различные духовные движения – например, теософия, которая «образует в духовной атмосфере сильный двигатель» (Р2П1, н-184:7–8); «умрачение духовной атмосферы» отражается в произведениях Метерлинка (Р2П1, н-187:15); вагнеровский лейтмотив является «известного рода музыкально выраженной духовной атмосферой» (Р2П1, н-196:6–7); художественное произведение «живет, действует и участвует в создании (...) духовной атмосферы» (Р1РК1, н-153:18–20). Ср. письмо Кандинского Мюнтер из Москвы в Мюнхен от 5/18 ноября 1910 г. о Новом мюнхенском художественном объединении (Neue Künstlervereinigung München, НКВМ): «Союз является духовной силой. В Париже и здесь <т.е. в Москве> есть тоже только отдельные силы (как всегда, паратройка художников), которые, конечно, сообща создают более плотную атмосферу» (M5 Briefe von Kandinsky an Münter). Наиболее подробное описание духовной атмосферы Кандинский дает в конце главы vi первой русской редакции, в тексте внутри звездочек (Р1РК1, н-120:7–125:8). См. также ≈ 123:9.

≈ 6:17 Развиваемая здесь и в последующих двух абзацах тема «внутренней родственности» современного художника с «примитивами» намечена уже в рукописи «Язык красок» (10), стр. 12: «Сходство стремлений нашего времени со стремлениями какого-то иного времени вызывает к жизни сходные художественные формы (так обстоит дело со стремлением к примитиву в наше время), однако это сходство лишь незначительно и недолговечно» (Gesammelte Schriften: 291). Ср. статью Франца Марка в сборнике «В борьбе за искусство» (Im Kampf um die Kunst), изданном по инициативе Кандинского и Марка в ответ на-

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

бый свет— только предчувствие, отдаваясь 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». Надпреснула наша душа, и, если кому удастся ее коснуться, она звучит, как ценная, в глубинах земли вновь обремененная, давшая прещину ваза. » От этого стягивание 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 спряхнула с себя как искушение лукавого, душа возрождается, упонченная борьбою и спраданием.

ционалистический памфлет Карла Финнелена (1911; подробнее об этом см. §385.9): «(…) наша любовь к примитивам— не каприз, новыражение глубокой и страстной тоски по возвращению давно забытого простого отношения человека к искусству» (Marc Briefe, Schriften und Aufzeichnungen— 224). А уже в тексте рекламного проспекта альманаха «Синий всадник», написанном в середине января 1912 г., Марк утверждает, что демонстрация «тончайших нитей», связывающих «новейшее живописное движение во Франции, Германии и России» с «готикой и примитивами, с Африкой и великим Востоком, с таким выразительным искусством первобытных народов и с искусством детей»,— важная часть «идеи «Синего всадника». Альманах, по замыслу ее авторов, был призван «стать кличем, связующим художников, принадлежащих новому времени, и пробуждающим любителей» (Синий всадник: 84—85; перевод уточнен нами по немецкому оригиналу— см. Der Blaue Reiter— 318). См. также посвященный анализу иллюстративного материала альманаха каталог: Salmen Der Almanach «Der Blaue Reiter».

Тема примитивизма в различных ее аспектах разрабатывается в трактате «О духовном в искусстве» и далее: см. §211.27, §276.26 и §381.17. О происходивших в 1909—1911 гг. трансформациях понятий «примитив» и «примитивное искусство» но «стремлении к примитиву» как части «духовного поворота» у Кандинского см. и 122.

§ 7: 10 Сравнение «звука» души современного человека со звуком, издаваемым надтреснутой вазой, отсутствует в «Языке красок» (II). В уже упоминавшемся выше немецком Предисловии к «Композициям для сцены» звук надтреснутой вазы также служит иллюстрацией «внутреннего звука», возникающего из «осложнения чувств», свойственного современному человеку («Vorwort»: см. Du théâtre— 48—49). Ср. также во второй русской редакции трактата (§2) о том, что в произведениях Дебюсси «ясно слышится надтреснутый звук современной нам души со всеми мучительными болями и потрясенными нервами» (§2П1, и: 197: 16—18).

6:1
же — уже
P1PK1
6:12—13
атоника —
маши симпатии —
атоника (1) и —
маши симпатии
P1PK1 исправлено
простым карандашом //
атоника — маши
симпатии
P1PK1

§ 9:7 К разграничению «грубых» и «материальных» состояний души – таких, как любовь, радость, страх и т. д., – и более тонких чувств, рождающих вибрации, «которым обозначения нет на нашем языке», Кандинский возвращается в первой русской (см. Р1РК1, н. 120: 7–15) и во второй немецкой (впервые в корректуре н2П1; см. н3П1, н. 549: 16–19) редакциях «О духовном в искусстве».

§ 9:14 Первое в книге упоминание понятия «вибрация». Широко распространенное в литературе об искусстве конца XIX – начала XX в., в частности, в символистских кругах, понятие вибрации восходит к оккультным представлениям об энергии, передающейся посредством тончайшей материи (см. Zimmermann Reinhard Die Kunsttheorie von Kandinsky I: 334–345, где также кратко резюмированы более ранние исследования источников этого понятия у Кандинского). Подробнее о вибрационном учении у Кандинского см. н. 122 слл.

Как модель, противоположную «вибрации», можно рассматривать понятие «возбуждение» у Казимира Малевича, которое он еще называет «космическим пламенем», – «чистое, неосознанное, необъяснимое», беспредметное, беспричинное и бесцельное состояние Вселенной, начало и причина жизни. О «чистом возбуждении» у Малевича, которое в статье «Бог не скинут. Искусство. Церковь. Фабрика» (1920) он ставит началом всего, «обходя» материю и дух и даже сомневаясь в реальности их существования (Малевич Собрание сочинений I: 251, см. также 236 слл.), и о его отличии от «вибрации» Кандинского, в которой, напротив, материя и дух составляют одно неразрывное целое, см. Hansen-Löve Die Kunst ist nicht gestürzt: 385–390.

Отметим, что в противоположность «возбуждению» Малевича понятие «вибрации» у Кандинского не только связано с представлением о духовном как о тончай-

шей материи (см. §1239), но и предполагает резонансную модель строения человеческой души, при которой душевная вибрация художника в ответ на «случайные», в мире разбросанные формы» вызывает душевную конвибрацию зрителя, см. об этом в написанной в конце 1910 – начале 1911 гг., вскоре после завершения первой русской редакции трактата «О духовном в искусстве», статье «Содержание и форма» (Избранные труды I: 83), а также §11:12.

В книге «О духовном в искусстве» понятие «душевная вибрация» связано с уподоблением души человека музыкальному, прежде всего струнному, инструменту. Уже в одном из фрагментов, составляющих его раннее (1904) теоретическое сочинение, «Язык красок» (I), Кандинский писал о своем желании «коснуться тех струн человеческого сердца, которые почти никогда не пробуждаются картинами» (Gesammelte Schriften: 271). Ср. отчеркнутый художником абзац в сохранившейся в его парижской библиотеке (РК) книге Франца Шмида-Брейтенбаха «Учение о стиле и композиции для живописцев» (1903; Schmid-Breitenbach Stil- und Kompositionslehre für Maler: 6).

«Поскольку настроение всякой картины – ее музыкальность – в меру восприимчивости зрителя созвучит его душе и находит в ней развитие, художник может играть его душевными движениями, как музыкант играет на своем инструменте». О «настроении» см.

§9:23. Развитие параллели «душа – струнный инструмент» в «О духовном в искусстве» см. Р1РК1, н. 51: 5–20, а также §51:20.

§ 9:23 В английском переводе Майкла Т. Х. Садлера это примечание заменено другим, в котором переводчик так комментирует значение слова «Stimmung», переданного Кандинским в первой русской редакции трактата словом «настроение»: «"Stimmung" едва ли переводимо. Это почти – восходящее к французскому > "sentiment" в наилучшем смысле и почти – собственно английское > "feeling". Многие сумеречные пейзажи Коро полны проникнутой красотой "Stimmung". Позднее Кандинский употреблял это слово в значении "истинная душа" природы» (The Art of Spiritual Harmony/ Concerning the Spiritual in Art 2006: 8).

Примеры с «настроением» из русского искусства и литературы Кандинский приводит в написанной в январе 1911 г. о катринии в Одессе «Салона 2» скульптора Владимира Издебского и опубликованной в феврале в газете «Одесские новости» статье «Куда идет "новое" искусство»: «Более утонченным материалом в живописи было только "настроение", пение печали, тоски неутолимой. Именно эта живопись (подобно большой русской литературе) и отражала отчаяние замкнутых дверей. Как в чеховских вещах, так и в пейзажах Левитана жила и воспроизводилась бесконечно страшная атмосфера студенисто-липкого, безбрежного, удручающего тумана». Кандинский критикует это искусство за то, что оно ограничивается задачей отражения своей эпохи и не несет в себе «зачатков будущего» (Избранные труды I: 90).

Встает «Куда идет "новое" искусство» Кандинский критикует именно это специфически русское настроение тоски, а не живописные настроения как таковые, что ясно из дальнейшего текста «О духовном в искусстве». Художественное творчество, для которого характерно, что выражаемое художником настроение вступает в со- или противозвучие с душевным ладом зрителя, названо в примечании поэтическим, а в основном тексте обозначено как «третий случай», когда искусство наилучшим образом служит духовным целям. Упоминание

Художника стану́т все меньше привлекать более грубые чувства, как страх, радость, печаль и тому подобные чувства, способные стать содержанием искусства и в этот период искусства. Художник станет искать пробудить более тонкие чувства, которыми сейчас нет названия. * Сам он живет более сложной, сравнительно более упороченной 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 тому подобное), либо известным образом интерпретированного, но все же подражания натуре, импрессионистской живописи, или, наконец, спрятанных в формах природы душевных состояний (что мы называем «настроение»).* Все эти формы, если

* 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?

далее камертона указывает на музыкальную коннотацию слова «настроение», («Stimmung» (однокоренное со «Stimme», «голос»): «настроение» и «настройка» (см. §9:14). Ср. у Андрея Белого в статье «Формы искусства» (1902) о том, что слово «настроение» «указывает на эволюцию искусств в сторону музыки»: «настроение» образа следует понимать как его «настроенность», как его «музыкальный лад» (Белый Символизм - 172).

Образцом «живописи настроения» в глазах современников Кандинского были картины Беклина, которые, по единодушному мнению всех писавших о нем в начале XX в., являются не иллюстрациями к какому-либо литературному или мифологическому сюжету, но воспоминаниями о когда-то пережитых душевных состояниях, «настроениях» самого художника (*Floerke Zehn Jahre mit Böcklin* - 28). Беклин часто прибегал к вариациям на одну и ту же тему, различающимся по выражаемому в них настроению: например, серия на тему «Вилла на море», две картины из которой, выставленные в галерее графа Адольфа Фридриха фон Шака, были прекрасно известны Кандинскому: «Eine Villa am Meeresufer. Vorn eine weibliche Gestalt in Trauerkleidern» («Вилла на морском берегу. На первом плане женская фигура в траурных одеяниях») и «Villa am Meer; dieselbe Darstellung in anderer Stimmung» («Вилла на море; то же изображение в другом настроении»). См. сохранившийся в мюнхенской библиотеке Мюнтер в MES (небольшая часть книг там принадлежала Кандинскому) каталог галереи: *Schack-Galerie Verzeichnis der Gemälde-Sammlung* № 15, 16.

§ 11: 12 Ср. в рукописи «Язык красок» (II), стр. 15–17 (*Gesammelte Schriften* · 292–293): «Не только отзываться, подобно эху, должно искусство — оно должно самостоятельно рождать духовные мотивы, пробуждающие в душе новые струны. Это верно и по отношению к великим произведениям искусства, которые поэтому лишь со временем становятся "понятными". Это "понимание" есть воспитание зрителя, за которое он, вначале неосознанно, но все же благодарен искусству. Искусство, способное только к художественному повторению того, чем уже ясно наполнена современная ему атмосфера, есть лишь дитя своего времени, и ему не стать матерью новых, направленных в будущее душевных переживаний. Это кастрированное искусство, его жизнь коротка — оно умирает в тот миг, когда меняется создавшая его атмосфера. Такое искусство похоже на устаревший аппарат беспроволочного телеграфа, посылающий в воздух волны, которые никогда не будут уловлены другими, новыми аппаратами. Различие лишь в том, что в духовном мире старые приемные аппараты невозможно изъять сразу. Они остаются еще надолго и способны корреспондировать лишь с такими же устаревшими аппаратами, но неспособны ловить новые волны». Ср. со второй русской редакцией «О духовном в искусстве» (Р2П1, нн: 166: 4–168: 13).

Опровержение представления об искусстве как о подражании (в смысле простого удвоения природы) рассматривается Кандинским как неперемное условие для утверждения высокого духовного назначения живописи. Уже в одном из фрагментов «Языка красок» (I) «освобождение живописи от натурализма» было объявлено им «первой логической задачей, от которой не может уклониться композитор красок» (*Gesammelte Schriften* · 269). Это вообще характерная черта теоретических текстов Кандинского начиная с самого раннего периода — при обращении к специфическим актуальным вопросам живописи, он никогда не рассматривает их изолированно, но всегда в сравнении с другими искусствами и постольку, поскольку в них находят отражение более общие проблемы искусства.

они действительно художественны, исполняют свое предназначение и служат (также и в первом случае) духовной пищей, в особенности же в третьем случае, где зритель находит созвучие своему душевному ладу. Разумеется, подобное 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.

*
*
*

5

Корни другого искусства, способного к дальней-
шим образованиям, лежат тоже вему современ-
ной духовной эпохе. Но это другое искусство
в то же время не есть только эхо этой эпохи и ее
зеркало, но оно носит в себе будащую пророчес-
кую силу, изливающуюся в дали и в глубины. ✕

10

Жизнь духовная, которой часпъ и один из
могучих двигателей есть искусство, есть движе-
ние сложное, но определенное и способное
принять выражение в простой формуле: вперед
и вверх. Это движение еспъ путь познания.

15

10:5-6
словами...озвучие
P1M1 пропущено
10:9
P1PK1 отсутствуют
стр. 8-14
10:9-11:3
«...иногда...»
иP1M3 // P1PK1 находил-
ся, очевидно, на изъят-
ной стр. 8, сохранялся
также в P1M1
11:5
*** Жорж
ни знак разрыва строки
соответствует продол-
жению текста после
заворачивания, находивше-
гося на изъятых стр. 8-14
в P1PK1 и отсутствую-
щего в P1M3, P1M1 //
Ein großer... änder-
t sich, hat1, hat2, пред-
положительно, соответ-

ствуют отсутствующему
тексту P1 (P1M1: 6-9,
N1:12: 5-12: 5); русский
период текста N1D1,
N1M1 см. N1:100, далее
P2.
И смотрят...
молчаливо.
(P2M1: 19-20, N1:12: 5-
12: 5)

Живопись оказывается, таким образом, пол-
ноправной представительницей искусства
вообще, поднимаясь до высоты, на которой
в XIX в. было находиться одной
лишь музыке.

Формулируя таким образом стоящую
перед ним задачу на рубеже XIX и XX вв.,
Кандиновский возвращается к извечному во-
просу о месте живописи в общей картине
искусств, который в свое время был поднят
художниками Возрождения: см. об этом
§5: 26. Результатом их борьбы за возвыше-
ние своего искусства стал пересмотр и по-
степенная замена понятия «свободные ис-
кусства» термином «изящные искусства»,
в разряд которых, начиная с XVII в., наравне
с риторикой, поэзией и музыкой вошли жи-
вопись, архитектура, скульптура и гравюра.
Однако в эпоху романтизма, в первой по-
ловине XIX в., это поступательное движение
получило новый поворот под могучим влия-
нием философии Артура Шопенгауэра,
поставившего музыку превыше всех других
искусств. Ибо в отличие от них всех, выра-
жающих, как он считал, лишь различные
объективации мировой воли, только музыка
является ее непосредственным выражением.
Пронизанная этими идеями, современная
Кандиновскому литература об искусстве вос-
станавливала de facto восходящее к Сред-
невековью неравенство, выделяя в отдель-
ный разряд так называемые подражательные
искусства. Когда же возникал вопрос об
их общности с другими родами искусства,
ученым приходилось прибегать к хитроум-
ным и весьма сложным ходам.

Характерен в этом смысле пример
французского историка и философа Иппо-
литы Тэнна, чья «Философия искусства»
оказала большое влияние на раннего Кан-
динского, о чем см. §248: 14 (в связи с более
поздней критикой, высказанной художником
в примечании ко второй русской редакции
«О духовном в искусстве», — см. P2PK2,
и: 249: 5). Стремясь определить сущность
художественного произведения, Тэн выде-
ляет из числа «пяти великих искусств»: поэ-
зии, скульптуры, живописи, архитектуры
и музыки — первые три, как «более или

менее» подражательные, поскольку они вряд ли могут быть истолкованы при помощи одной лишь доктрины подражания (Тэн Чтения об искусстве-9-10). Доказывая, что безусловно-точное подражание не составляет цели искусства, Тэн вводит понятие подражания избирательного, то есть подражания не всему предмету, а лишь взаимным соотношениям его частей, целью которого является извлечение и передача внутренней и внешней логики изображаемого существа. Удаляясь еще дальше от узкого понимания учения о подражании, он утверждает, что художественное произведение, не ограничиваясь воспроизведением отношений между частями предмета, может, в целях наилучшего выявления его сущности, изменять их, дополняя таким образом природу. Наконец, Тэн приходит к общему определению искусства, охватывающему искусство как подражательные, так и те, которые, подобно архитектуре и музыке, не имеют своей отправной точкой подражание: «В каждом искусстве необходима совокупность слитых воедино частей, которую художник видоизменяет настолько, чтобы обнаружить какой-нибудь существенный характер; но не во всяком искусстве надобно, чтобы эта совокупность соответствовала действительным предметам; довольно того, что она существует» (Там же-26). В этом определении нету же места понятию подражания.

Оно может принять разные формы, но всегда в основе его оспается топ же внушенный смысл, та же цель.

В глубоких темнотах скрыты причины необходимости двигаться вперед и вверх именно «в поте лица своего», через спадания, зло и то, что зовется заблуждением. Новая почка 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 дано. Окруженный злобой и издевательством, тащит он за собою тяжелый воз человечества все вперед, все кверху.✕

Часто уже и следов его телесного Я не оспается 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 эпих слуг Бога человекам, именно для них, умевших отвернуться от телесного,

чтобы служить духовному. Во всяком случае тот момент, когда люди хватаются за подобными целями за мрамор, есць момент достижения крупным числом людей той точки, на которой когда-то стоял ныне прославляемый.

§ 12:22 В рукописи «Язык красок» (II) на стр. 16–17 движение в «духовном мире» объясляется через сравнение «кастрированного» искусства, неспособного «стать матерью новых, направленных в будущее душевных переживаний», с стареющим беспроволочным телеграфом, посылающим в воздух волны, которые не принимаются новыми аппаратами (*Gesammelte Schriften* 293). см. § 11:12. В первой немецкой и соответственно в первой русской и в последующих немецких (нз и нз) редакциях «О духовном в искусстве» место этого сравнения заняла основанная на личном опыте художника притча о не понимании толпой и вызывающей злобные насмешки и ненависть первопророке, который тащит «тяжелый воз человечества» «вперед и вверх». Ср. сказку о добром великане дурое Васке и его друге Лулу, записанную Габриэле Мюнтер 5 июля 1910 г. («Vereinsmärchen»). «Сказка об Объединении», где в той же износительной форме описываются отношения Кандинского с Явленским и другими членами NKVM (*Kleine Mûnter und Kandinsky*: 359–361). В первой русской рукописи трактата «О духовном в искусстве» составляли четыре абзаца passage о человеке, везущем тяжелый воз (Р1 РК, нз: 12:4–13:6), вынесен за круглые скобки синим карандашом (открытая скобка на стр. 15 закрыта простым карандашом) – неизвестно, следует ли видеть в этом намерение автора изъять данный текст из главы «Введение». Так или иначе, он сохранился во всех вариантах первой, а также в верстке второй русской редакции (ЭП1).

12:7
и это ...
заблуждением --
и (мучением) [то, что
является заблуждением]
Итак исправлено простым
карандашом.//
Qualen
иных, нолз, нолз (=оп-9,
не-сок-х)

12:28
 для... человекам —
 для этих *sluz* Бога
 человекам
 P1P1 //
 для этих *sluz* Бога
 P2P1 (P2P1-21, ИГ-XXX-X) //
 bei solchen göttlichen
 Menschenbedienten
 und Märtyren
 ИМРК, ИГП, ИГП
 (ИГП-10, ИГ-XXX-X);
 P1, P2 не переведено;
 und Märtyren
 (в МММССО).

§ 14:5 Глава II, «Движение», в первой русской редакции и в немецких изданиях «О духовном в искусстве» Рейнхарда Пипера (н2п2, н3п1) восходит к первой немецкой редакции; в общих чертах текст главы сложился уже в «Языке красок» (ii): см. §424:5. Русский перевод 1910 г. в основном соответствует немецкой рукописи готическим курсивом (н1рк1), но в ряде мест отдельные предложения и абзацы заменены новыми, некоторые части текста остались непереведенными; последнее примечание о духе и материи (см. н3п1, н430:26) перенесено в основной текст главы III. Первая русская рукопись (Р1рк1) сохранила немалое количество авторских пометок синим (предположительно, более ранние) и простым (предположительно, более поздние) карандашами, свидетельствующих о планах изменения текста.

Первая часть главы II завершает рассуждение о духовной жизни, которое начинается в заключительной части главы I. О перераспределении соответствующих немецких текстов «Языка красок» (ii), отраженном в планах книги «О духовном в искусстве», см. §424:5.

§ 14:13 Треугольник, традиционный символ триединства (см., например, чертежи к «Эмблематике смысла» Андрея Белого – Белый Символизм: 49–143), является центральной фигурой мысли Кандинского, ведущим лейтмотивом трактата «О духовном в искусстве» (лн:122 и 122) и в эскизах заставок (прорисы на кальковой бумаге – лн:122 и 122). Кандинский, безусловно, относился к той самой «культуре треугольника» с его законом, «оформляющим через три всякое бес-формные, без-

II. ДВИЖЕНИЕ

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

Весь треугольник движется медленно, почти незаметно вперед и вверх, и там, где «сегодня» было его острие, «завтра» * оказывается уже следующая часть, по есьть то, что сегодня было доступно только высшей вершине, что всем другим часпиям казалось бессмысленной болтовней, становится завтра полным смысла и чувства содержанием жизни в второй часпи.

В самом острие верхнего острия иногда стоит совершенно один человек. Его радостное узрение подобно внутренней безграничной печали. И те, что стоят всех ближе к нему,

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

его не понимают. В возмущении они зовут его обманщиком и кандидатом в желтый дом. Так споял осыпaeмый бранью в дни своей жизни одинокий Бетховен.*⁸ Да и один ли он? Сколько понадобилось лет, чтобы одна из более многоядных частей треугольника дошла до того места, где он когда-то стоял одиноко. И вопреки всем памяtnикам,** многие ли действительно дошли до этого места?

* «Вебер, автор Freischütz'a, так выражался о ней (то есть о седьмой симфонии Бетховена): "Ну, экстравагантность этого гения достигла non plus ultra. Бетховен наконец совершенно готов для дома сумасшедших". Abbé Stadler, когда впервые услышал стучащее "е" в полном напряжения месте в начале первого куска, крикнул своему соседу: "все только 'е' да 'е' — конечно, эта бездарность нидо чего лучшего подуматься не можеш!"» («Beethoven» von August Göllerich, из серии «Die Musik» изд. R. Strauss'a, стр 51).

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

образе, без-законие в тройственный закон совершенства», о «скользящем» едино-власти которого писал Малевич в 1924 г. Он призывал обратиться к другим возможным законам построения («сдвоение», «счетверение», «сплетение», «ссмерение») и утверждал, в частности, что «человек должен стремиться к квадрату и ограничиться кубом, т.е. шестисторонним квадратным порядком» (см. Малевич Человек самое опасное в мире явление - 318). О смысловых коннотациях оппозиции тре-угольника и четырехугольника см. Hansen - Löve Die Kunst ist nicht gestürzt - 297 - 298, 349 - 351.

⁸ 15:4 Ср. сходный с изображенным Кандиновским треугольником, «в самом остром верхнем острия» которого стоит Бетховен, мотив высокой горы и ютящейся у ее подножия «маленькой обидной человеческой жизни», к которому обращается в 1927 г. Самуил Майкопар для иллюстрации содержания бетховенского творчества (Майкопар Значение творчества Бетховена- 56). В цитируемой Кандиновским в примечании книге Геллериха речь идет не о «начале первого куска» Седьмой симфонии Бетховена, а (ошибочно) о начале ее финала (Göllerich Beethoven - 51). Экземпляр книги был в личной библиотеке Кандиновского. Автор ее, Август фон Геллерих, австрийский пианист, дирижер и музыкальный писатель, ученик и секретарь Ференца (Франца) Листа, принадлежал также к кругу линцских теософов (Strakosch Lebenswege mit Steiner - 478 Anm. 31). Упоминание Бетховена и ссылка на книгу Геллериха отсутствуют в «Языке красок» (ii) и впервые включены Кандиновским в первую немецкую редакцию «О духовном в искусстве». О фигуре одинокого непонятого гения см. в трех книгах Юлиуса Мейера-Грефе 1910 г.: Meier-Graefe Paul Cézanne, Idem Van Gogh, Idem Spanische Reise (соответственно о Сезанне, Ван Гогге и Эль Греко). Отметим полностью, что и столь

14:22-23
аналог стоит →
стоит аналог
P3PK1, P3PK1

15:4-6
Бетховен "... Сильно →
Бетховен". (да и один ли он?) Сколько
P3PK1 вписано синими карандашом, но имеет источник в P3PK1 и соответствия в P3PK1, P3PK1

15:5-7
Сильно ... места? →
(Сильно ... места?)
P3PK1 зачеркнуто синими карандашом, вместе с примечанием P3PK1-19,

ни «...», и на полях против зачеркнутого текста написано, также синим карандашом (ср. P3PK1-19).
переписать надо // P3PK1 права синими карандашом частично соответствует P3PK1: конец абзаца (без примечания, соответствующего ни «...») совпал в главе 1, последнее предложение в именном и расширенном виде (и с примечанием, соответствующим P3PK1-19, ни «...») перенесено в главу 1

(P3PK1-19, ни «...»);
ср. P3PK1-19, P3PK1, P3PK1 соответствуют P3PK1 до зачеркивания
15:8-9
... лавинами ... →
... места? →
Denkmäler ... empfangen?
P3PK1, P3PK1 знак отсылки к примечанию в конце предложения (P3PK1-19, ни «...») // P3PK1 соответствует P3PK1

15:11-19
«Вебер... стр. 513 →
(«Вебер... стр. 513)»
P3PK1 примечание, вместе с концом абзаца в

основном тексте
(ср. P3PK1-19),
зачеркнуто синими карандашом, и на полях против зачеркнутого текста написано, также синими карандашом: переписать надо // P3PK1 права синими карандашом соответствует P3PK1, где это примечание сохранилось в главе 1 (P3PK1-19, ни «...») // P3PK1, P3PK1 соответствуют P3PK1 до зачеркивания

ценимый Кандинским в первые годы XX в. Арнольд Беклин добился признания лишь незадолго до смерти, — Рихард Мутер в пре-
 красно знакомой Кандинскому «Истории
 живописи в XIX веке», русский перевод ко-
 торой сохранился в его личной библиотеке,
 называет его «долго не понятиым оклеветан-
 ным художником» (Мутер История живо-
 писи в XIX веке «8» 403).

И в каждой части треугольника есть все эле-
 менпы и мапериальной (пелесной), и духов-
 ной жизни в пойд или иной кванппапивной
 комбинации. А попому в каждой чаети еспь
 и свои художники. И тот из них, который спо- 5
 собен видепь через грани своей среды, еспь
 пророк в эптой чаети и помогаепь движению
 упрямого воза. Если же непу него эптого даль-
 нозоркого глаза или если он у него и еспь,
 но из-за низменных целей художник злоупотре- 10
 преляет своим видением, закрывает свои
 глаза на то, что непременно зовет непреспан-
 ным звучанием души, тогда-то его «пони-
 мают» все его соповарищи по опделению
 и возносят его и его творения. Таково одно из 15
 спрашных осязаемых проявлений таинствен-
 ного Духа Зла. Чем таковое опделение больше
 (а значит, чем в то же время оно находипся
 ниже), тем больше толпа, которой ясна речь
 художника. Совершенно при этом ясно, что 20
 в каждой такой чаети еспь свое собственное
 стремление, свой голод духовный, сознавае-
 мый или (гораздо чаще) совершенно бессоз-
 нательный к хлебу духовному. Эпот хлеб дает
 ему рука «своего» художника, и к нему завтра 25
 пропанет руку уже ближайшее опделение.

*
*
*

5

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, «палант» (в смысле Евангелия) может спастись проклятием не только для этого дарованием обре-

✗ 17: 11 Ср. использование черного пятна в произведениях Кандинского 1912 г.: «Dame in Moskau» («Дама в Москве», в трех исполнениях: акварелью, маслом и в традиционной баварской технике Hinterglas-malerei — живопись на внутренней стороне стекла; см. *Werkverzeichnis der Aquarelle* I # 317; *Catalogue Raisonné of the Oil-Paintings* I # 434, 451) и «Schwarzer Fleck» («Черное пятно», ксилография и картина маслом, последняя под названием «Черное пятно I»; см. *Das graphische Werk* # 145; *Catalogue Raisonné of the Oil-Paintings* I # 435).

16:1—6
И в каждом...
комбинация
r1 не имеет источника
в n1pk1 и соответствия
в n0k12, n1k11
16:12—13
на то... души
r1 не имеет источника
в n1pk1 и соответствия
в n0k12, n1k11
16:15—17
Тяжелое... Зна
r1 не имеет источника
в n1pk1 и соответствия
в n0k12, n1k11
16:16
привлечений →
увлечений
r1k11, r1k11

16:25
«смы»
ни восстановлено по
r1m0, r1k11, r1k11 наб. //
r1 имеется в виду: этому
отдаю полностью,
ср. n0k12, n1k11
Es ist... gereicht
(n1k11-12—13, n1.000.0—0)
17:1—5

r1k11 звездочкой
отсутствует
17:5

r1k11 зачеркнуто про-
стым карандашом.
Я не буду говорить о
периодах улады, о беш-
ных днях испытаний и

мрака, когда вот эта же
самая рука пишется не
к хлебу, подаваемому
сверху, а берет то, что
доходит до нее снизу, и
хлеба вселенские этого
вместо ладных вверх
начинаются локте и ве-
селие сползание вниз. //
n1k1, n1k12, n1k11 абзац,
соответствующий зачерк-
нутому, отсутствует:
r1 он должен без резо-
мировать содержание не-
малого текста, который
Кандинский анализал,
предположительно, не
собираясь переводить
для r1, но в конце концов
все же включил в русский
текст как вставку
(r1k11-21, -21, n1.000.0—

000.0) и одновременно с
указанием на эту вставку
зачеркнул данный абзац
простым карандашом //
r1k11 зачеркнутый
в r1k11 абзац ошибочно
присутствует в тексте,
но ниже, после абзаца:
При всем осознании...
вперед и вверх.
(r1k11-21, n1.000.0—0) //
r1k11 абзац отсутствует
17:19
отделение. → Тут
r1k11 зачеркнуто чер-
ными чернилами:
(См. ниже)
сравнивает //
см. 7000.0

17:21—18:1
этот... человек →
des dieses Talent tragen-
den Künstler
(этот дарованием обре-
ченного человека) //
n1k11, n1k12, n1k11
(n1k11-14, n1.000.0)

менного человека, но и для всех тех, которые едят от этого ядовитого хлеба. Художник употребляет свою силу для служения низким поприщам, 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 уполяют из чистого источника. Подобные творения не помогают движению вверх, они его шормозят, опшесняют назад вперед спремещаеся и рассеивают вокруг себя чуму.

Такие периоды, лишенные в искусстве высокостоящего творца, лишенные просветленного хлеба, являюся периодами упадка в духовном мире. Непрестанно падают души из высших отделений в низшие, и кажется, что весь треугольник остановился недвижный. 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 — материальные блага, их достижение — технический прогресс, который служит только телу и только ему и может служить. Чисто духовные силы либо не ценятся, либо вовсе не замечаются.

Одинокостоящие «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 их, гонимые и обессиленные сомнениями и страхом, часто, ища уйти от этого медленного ущемления, поддаются влечению к внезапному насильственному падению во Мрак.

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

§ 19: 17 Говоря о поисках содержания искусства в «твердой материи», Кандинский имеет в виду то же самое, что и выше (§ 19К1, н: 9: 2–3), где он пишет о «более грубых чувствах, как страх, радость, печаль и тому подобные чувства». Ср. также ниже (§ 19К1, н: 120: 11) об этих чувствах как о «материальных состояниях души». Выражение «твердая материя» («die harte Materie») впервые появляется на стр. 24 рукописи «Язык красок» (1) (Gesammelte Schriften - 294). О понимании Кандинским материи и духа как «междусостояний» единого мира (см. § 19К1, н: 31: 2 сл.) и важно для него понятие «духовная атмосфера» в связи с различными спиритуалистическими учениями, в том числе теософией, месмеризмом и спиритизмом, см. § 445: 24 и § 196: 9.

18-15
высоко стоящего →
высоко стоящего
P1K3, P1P1

18-16
лишние → лишены
P1P1 //
лишние (лиш)
P1K3 исправлено про-
стом карандашом

18-24
материальные блага →
материальные блага
P1K3, P1P1

19-9
«ли»
тг восстановлено по
P1K3
и в соответствии с P1K1,
H3D, H3P1-
dive Träger
(H3P1-14, H1K300-X) //
P1K3, P1P1 отсутствует

19-12
насилуемому ...
Мрак → насильствен-
ному во Мрак
P1P1

19-12
во Мрак →
во (Черное) Мрак
P1K3 исправлено
черными чернилами //
ins Schwarze
H1K3, H3D, H3P1
(H3P1-14, H1K300-X)

19-22
становится ... веры →
становится (среди)
символом веры
P1K3 зачеркнуто чер-
ными чернилами //

mit dem «Sredo»
H1K3, H3D, H3P1
(H3P1-15, H1K30-X)

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

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

*
*
*

5

При всем ослеплении, вопреки [во время упадка
единственно видимому] (этому) хаосу (и дикой
погоне), на самом деле духовный преугольник
движется медленно, но непреложно и непреодо-
лимо вперед и вверх.

10

Уже и в это время упадка шам и здесь спру-
тятся дальше вечное стремление к новому выра-
жению, к новой форме, к новому «как». И в этом
печении приносятся новые зачатки спасения.
Спасение уже в том, что течение не пресеклось.
Сначала, быть может, это «как» и остается чисто
формальным, но немедленно к нему присоеди-
няется или, лучше сказать, немедленно за ним
выплывает и душевная эмоция художника.

15

20

20:8
«и»
не восстановлено
по P1M3 и в соответствии
с H1K1, H1D1, H1P1
der Künstler ...
bemerkt wird
(H1P1-15, H1.XXX-X) //
H1K1, H1P1 отсутствуют

20:8-9
выделяется ...
меченатов →
выделяет благодаря
ему кучки меченатов
H1P1 //
выделяется
благодаря
(см. в.) кучки
меченатов
P1M3 исправлено
простым карандашом //
von gewissem

H1P1K1K1K1 und
Kunstbewusstsein dadurch
hervorgehoben wird
H1K1, H1D1, H1P1
(H1P1-15, H1.XXX-X)

20:10
«Конкуренция» →
Конкуренция
P1M3, H1P1

20:16
интерес → интересы
H1P1 //
интересы
P1M3 исправлено
простым карандашом

21:7-8
[во ... видимому]
H1K1 не имеет
источника в H1K1
и соответствие в H1D1,
H1P1, квадратные

ошибки Кандинского //
[вот время только
единственно видимому]
P1M3, H1P1

21:8-9
(линей ...) [полюс] →
этому хаосу
в дикой погоне
P1M3, H1P1

21:12-20
Уже ... художника
H1K1 не имеет источника
в H1K1 и соответствие
в H1D1, H1P1 //
Der unsichtbare ...
verschle.
H1, H1D1, H1P1
в соответствующем
месте
(H1P1-16, H1.XXX-X-X);
русский перевод текста
H1D1, H1P1 см. H1.XXX

21:12-13
зачка струится
дальше →
зачка (исходящая)
струится дальше
H1K1 замечено
коричневой чернильной,
струится
P1M3, H1P1

21:17
остается →
останется
P1M3, H1P1

§ 23: 20 Завершающее главу II рассуждение о движении искусства от материального «что» через «как» к новому «что», призванному дать миру «хлеб духовный» — новое «художественное содержание», занимает важнейшее место в структуре книги уже на ранних этапах ее составления, начиная с «Языка красок» (II), где это рассуждение играет роль связующего звена между общими частями, посвященными вопросу о месте искусства в духовной жизни, и основными разделами о специфических средствах живописи, прежде всего о краске. Подробнее о предистории соответствующего немецкого текста см. § 42: 5.

Кандинский затрагивает здесь проблему «искусства для искусства» и связанного с ним отдаления художника от зрителя: ср. тот же сюжет во «Введении» (P211, 166: 4 сл.) и в главе «Творение и художник» (P143, н. 158: 8–22) — Кандинский трижды пишет о зрителе, повертывая художника спиной. Все эти три текста восходят к стр. 98–99 рукописи «Язык красок» (II) (*Gesammelte Schriften*: 309–310). А на стр. 85–88 той же рукописи (*ibidem*: 307–308) Кандинский связывает предпочтение, которое многие его современники отдают вопросу «как», с ложным, на его взгляд, представлением о том, что искусство должно черпать свой материал из внешней природы, и иллюстрирует эту мысль цитатой из Шумана и ироническим описанием выставки «искусства для искусства». Ср. второе «Письмо из Мюнхена» (январь 1910), где стремляясь к «внешнему широкому декоратизму», унылой и бездушной «мюнхенской школе живописи» противопоставляется Новое мюнхенское художественное объединение (NKVM), которое взяло на себя задачу «обратиться к почти засмеянному художественному содержанию, перевести центр тяжести с вопроса “как” (чисто технических) на вопрос “что”» (*Избранные труды* 1: 62–63).

Вопрос о «что» и «как» широко обсуждался в литературной и художественной критике второй половины XIX в. в контексте борьбы за автономную ценность искусства («искусство для искусства») и против увлечения социально-дидактической тематикой, вопросах пользы и реализма. Смысл этой борьбы лучше всего был выражен французским художником-символистом Морисом Дени в статье 1890 г. «Определение нео-традиционализма», где он дал свое ставшее классическим определение картины: «Помнить, что картина, прежде чем быть боевым конем, обнаженной женщиной или какой-либо историей, является преимущественно плоской поверхностью, покрытой красками, которые сочетаются между собой определенным образом» (*Denis* *Définition du néo-traditionnisme*: 1). Ср. у петербургского поэта и художественного критика Сергея Маковского, опирающегося на Дени: «Мерило ценности — творческая личность: не то, что воплощается, а как. В этом “как” сливается и замысел, и тема, и техника картин — все, что принято делить на понятия “формы” и “содержания”» (*Маковский* *Страницы художественной критики*: 11). Эта книга с карандашными пометками на полях была в библиотеке Кандинского и хранится ныне в гк. О скрытой полемике Кандинского с Маковским относительно тенденций к материализации и дематериализации в живописи см. § 53: 21, а также *Podzemskaja* *Colore simbolo immagine*: 69–70.

Позиция приверженцев «искусства для искусства» стала исходным пунктом для художников XX в. Отказ от литературности был воспринят ими в смысле отказа от сюжета с присущей ему логикой развития действия; бессюжетность была интерпретирована в направлении алогизма и беспредметности; превосходство техники развито в духе «обнажения приема» у формалистов. О тесной взаимосвязанности теории беспредметной живописи и формалистической теории литературы в России

первых двух десятилетий XX в. см. *Zimmermann* *Tanja* *Abstraktion und Realismus*. Во многом разделяя принципы, которые в России были положены в основу беспредметного искусства, Кандинский одновременно обнаруживает свою прочную укорененность в живописной традиции символизма, основными характеристиками которой были фантазия и идеализм. В Германии началах XX в. ее противопоставляли поэтому как жаровому искусству с его тривиальными темами, так и искусству, в котором под воздействием импрессионизма стали превозносить преимущественно живописную технику. Таково, например, суждение о символистской живописи швейцарца Беклина, высказанное в 1905 г. немецким искусствоведом Генрих Тоде (см. *Voss Franz von Stuck*: 36). В своем учении о соотношении формы и содержания, изложенном наиболее полно в «О духовном в искусстве», Кандинский развивает мысль Беклина о том, что все, что изображено на картине, важно не само по себе, а лишь как средство выразительности (см. об этом *Floerke* *Zehn Jahre mit Böcklin*: 113).

И когда далее это «как» включает в себя и душевную эмоцию художника и проявляет способность излить его более упорное переживание, тогда искусство становится уже на порог того пути, на котором оно непременно 5 найдет вновь свое утерянное «что», именно то самое «что», которое явится хлебом духовным ныне начавшегося духовного пробуждения. Это «что» не будет более материальным, предмет- 10 ным «что» оставшейся ныне позади эпохи, но оно будет художественным содержанием, душой искусства, без которой его тело («как») никогда не сможет вести полной здоровой жизни, совсем так же, как опдельный человек или целый народ. 15

Это «что» есть содержание, которое единственно искусством может быть охвачено, которое единственно искусством может быть приведено к выражению и только при помощи одному искусству 20 свойственных средств. »

23:12
и душевную эмоцию —
и ([эму]) душевную
эмоцию
P1PK1 закрывает простым
кавычками слово, заключенное
Кандиным в квадратные скобки

23:12
душой ... «его» тело
ни восстановлено
в соответствии с P1PK1, N0P1, N0P1-
die Seele der Kunst,
ohne welche ihr Körper
(N0P1-17, и: 200-4) /
душой искусства, без
которой «раб» тело
P1PK1 /
душой искусства,
без которой ее тело
P1M3, P1P1; здесь возникла,
очевидно, контактиция
русского и немецкого
языков

23:20
средств. «»
P1PK1, P1M3 здесь звездочки
(отсутствуют в P1P1);
средств. / " " "

≈ 25:5 В отличие от немецких редакций «О духовном в искусстве», где глава III называется «Geistige Wendung» («Духовный поворот»), в первой и третьей русских редакциях трактата ее название – «Поворот». Как глава III называется во второй русской редакции, неизвестно, поскольку начало ее в этой версии не сохранилось и реконструкция не поддается.

Текст главы III претерпел существенные изменения на каждом этапе как немецкой, так и русской истории трактата. Лишь весьма малая часть его восходит к «Языку красок» (II), причем в начале главы первая немецкая и первая русская редакции следуют двум различным частям этого Urtext¹ а. в русской версии трактата Кандинский следует той же логике, что и в «Языке красок» (II), развивая намеченное там в рукописи, на стр. 26–28, рассуждение о средствах различных искусств (*Gesammelte Schriften* : 294–295), – эту тему он потом будет снова разрабатывать в главе IV. В немецкой же версии «О духовном в искусстве» художник опускает большую часть текста «Языка красок» (II), соединяя рассуждение о движении духовного треугольника с существенно расширенным текстом о современном духовном кризисе науки и искусства, который в рукописи «Язык красок» (II) находился на стр. 52–53 (*Ibidem* : 301), уже после разбора свойств краски и формы и непосредственно перед рассуждением о средствах различных искусств, перенесенным в первой немецкой редакции трактата в главу IV. По сравнению с первой, во второй немецкой редакции глава III содержит ряд дополнений, появившихся, предположительно, в сентябре 1911 г. и впервые зафиксированных в датированной 28 октября этого года второй корректуре первого издания книги (H2P1). Подробнее об этапе переработки «Языка красок» (II) в главу III первой немецкой редакции «О духовном в искусстве» см. ≈ 433-5.

Весьма любопытно, что пассаж о науке и литературе, который присутствовал уже в «Языке красок» (II), в первой русской редакции трактата полностью опущен. Он составил основу статьи Кандинского «Куда идет "новое" искусство», написанной в январе 1911 г. Эту статью можно рассматривать как своеобразный вариант главы III трактата «О духовном в искусстве».

Помимо того, в первой русской рукописи (P1P1) текст главы III никак не отделен от главы II, и название «Поворот» вставлено позднее простым карандашом. Можно предположить, что Кандинский вначале намеревался (возможно, с целью сокращения текста) объединить вторую и третью главы, для чего и написал новый текст, призванный обеспечить плавный переход от одной главы к другой. Первая русская редакция начинает соответствовать немецким (близко следуя при этом тексту немецкой рукописи готическим курсивом, н P1P1) лишь в заключительной части, посвященной непосредственно живописи. Но, в отличие от немецких версий, глава III в русской редакции 1910 г. содержит текст о духе и материи в круглых скобках (P1P1, II: 23–31 : 15 слл.), который во всех немецких редакциях помещен в примечание в конце главы II (см. H3P1, 602 : 23–604 : 10). Первая русская рукопись сохранила немалое количество пометок синим (вероятно, более ранние) и простым (вероятно, более поздние) карандашом; некоторые из них учтены нами в тексте первой русской редакции, публикуемом в настоящем издании. В машинописи P1M3 пометки карандашом и вставки чернилами были сделаны Кандинским, скорее всего, уже на стадии подготовки второй русской редакции «О духовном в искусстве».

5 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. Корешко говоря, это «что» есть для него бесконечно упущенная материя или как именно ее называют чаще духовность, которая не поддается твердому выражению и не может быть выражена слишком материальной формой. Возникает повелительная необходимость найти «новые формы». И нынче эти «новые» формы есть только отскобленные от толстого слоя слишком

§ 25: 10 В тексте данного и двух последующих абзацев, не имеющих источника в немецких редакциях, вопрос о поиске различных искусства новых «чистых» форм «вечного языка» является логическим переходом от рассмотрения художественного содержания к анализу специфических средств живописи – краски и формы, что соответствует логике построения «Языка красок» (II), см. рукопись, стр. 26–28 (*Gesammelte Schriften*: 294–295). Ср. составленный на материале этого текста План книги #1, где после пункта о движении треугольника (1.) и вопроса о «как» и «что» (с которого начинается раздел II) точно следует пункт о средствах для «что» с указанием на стр. 26 и затем пункт о краске и форме, обозначенный II (см. «Н1РК5, №596: 20–600: 6 die Bewegung. blau). В Плане книги #2 после завершающего раздел II дополнения к пункту b) («Как движется <треугольник>») следует раздел III («Материал, который краска и форма предоставляют художественному содержанию»); указано на стр. 17–23, 7 и 26 (см. «Н1РК5, №602: 23–604: 6 zu b) ... Inhalt).

25:9 // Поворот — (В Поворот)
Р1ПК1 название главы внешне простым карандашом // Р1М3 название главы отсутствует; Р1П1 соответствует карандашной вставке Р1ПК1 // Gerstige Wendung (духовный поворот)
нижн. НОТД, НОП1 (НОП1-18, №300-х)
25:7–29:3
Вот ... средство.
ручка не имеет источника в Н1РК1 и соответствия в НОТД, НОП1 // Н1, НОТД, НОП1 большая часть текста главы другая, в Р1 соответствующего ей текста нет; ср.: Das geistige... «Zukunftsmusik». (НОП1-18–32, №300-х–300-х);

русский перевод текста НОТД, НОП1 см.: 1) №300-х: ср. перевод первой фразы немецкого текста НОТД, НОП1 в Р1: Духовный... акцент. (Р1М3-1, №300-х); 2) Р1: Вспреки... увидит. (Р1РК1-26х–Р1П1-30, №300-х–300-х); 3) №300-х: 4) Р1: расширенный перевод немецкого текста НОТД, НОП1: Троицкая... «музыка будущего». (Р1П1-33–41, №300-х–300-х)
25:11
для него
Р1ПК1 имеется в виду: для искусства; ср. конец главы II, «Движению» (Р1РК1-23, №300-х)

25:15
формой. — Возникает
Р1ПК1 взято в круглые скобки: форма карандашом и все же зачеркнуто: формой. (Часто и так сказать исполнителя художественная форма есть также также же: уточненная материя, к которой невольно и обратились наши искания. Стремящиеся из нее энергии, который ближайшая цель выжать: заложи души, необходимо должна найти новые ходы и уточненную, но все же материальную форму, чтобы задать ходы и уточненные, но все же материальные душевные струны, которые начали обжигаться.) Возникает

Р1РК1 зачеркнутое отсутствует в Р1М3, Р1П1, не имеет источника в Н1РК1 и соответствия в НОТД, НОП1

№ 27: 13 Используемое здесь понятие «первоэлементы» языков различных искусств встречается также в русской редакции 1918 г. статьи Кандинского «О сценической композиции», немецкий оригинал которой («Über Bühnenkomposition») был опубликован в 1912 г. в альманахе «Синий всадник»: «Из указанных форм, которые могут быть названы первоэлементами (в драме — слово, в опере — звук, в балете — движение) (...)» (*Избранные труды* 1: 242). В немецкой версии статьи в соответствующем месте употреблено слово «Substanzformen» (буквально «основные, существенные формы»; см. *Der Blaue Reiter*: 202). Комментируемый текст первой русской редакции «О духовном в искусстве», скорее всего, — первая попытка Кандинского сформулировать вопрос об «элементах искусства» применительно к живописи, о чем говорит, в частности, некоторая непоследовательность изложения — вслед за утверждением, что первоэлементом является одна лишь краска, тутчас следует уточнение, что этот элемент функционирует в сочетании с другим — формой и что, следовательно, первоэлементов два. В написанной вскоре после завершения первой русской редакции трактата статье «Содержание и форма» уже указано, что элементами живописи являются краска и рисунок, или «рисуночная форма» (*Избранные труды* 1: 86). Ср., однако, соответствующий пассаж в русской версии 1914 г. (Р2П1, № 203: 16—18), который в основном совпадает с первой русской редакцией и где форма снова не упоминается. О дальнейшем развитии взглядов Кандинского на основные элементы живописи и других искусств см. № 322: 25.

Понятие «элементы» появляется уже в «Языке красок» (ii) в связи с вопросом о сопоставлении различных искусств, их влияния друг на друга и создания «монуменального искусства». См. на стр. 58 рукописи: «Каждое искусство может с наибольшей силой сказать именно то, для чего оно использует имеющиеся в распоряжении только у него элементы» (*Gesammelte Schriften*: 302). Эта тема развита позднее в первой немецкой и первой русской редакциях «О духовном в искусстве», в главе iv, «Пирамида», где идет речь о сравнении элементов различных искусств (см. Р1РК1, № 37:

20 сл.). Обращение Кандинского к понятию «элементы искусств» совпадает со временем, когда он работал вместе с композитором Фомой Гартманом над «Композициями для сцены» (1908—1909). См. также № 122.

№ 27: 21 Выражение «язык живописи», так же, как «язык красок» в «Языке красок» (i) и «Языке красок» (ii) и искусство как «язык» в главе «Творение и художник» (см. Р1РК3, № 157: 18), — не метафора, но отражает лежащую в основании теории Кандинского идею параллелизма искусства и языка, развитую, например, в двух оставшихся неизданными при жизни художника текстах (ок. 1911): написанном по-русски «Предисловии к “Композициям для сцены”» и в немецком фрагменте «Die Kunst spricht...» («Искусство говорит...»). Ср.: «У каждого искусства свой язык, т. е. свои только ему принадлежащие средства. (...) Каждое такое средство есть канал из души художника в душу “публики”» («Предисловие к “Композициям для сцены”»; *Du théâtre*: 15); «Искусство говорит. (...) Язык искусства обращен к душе, которая отвечает своею вибрацией» (*Gesammelte Schriften*: 421).

О «языке красок» говорит Флерке, определяя творческий метод Беклина как «перевод» хранящихся в памяти художника и всплывающих под влиянием ассоциаций природных впечатлений на его «язык красок» (см. *Floerke Zehn Jahre mit Bocklin*: 42). Представление о параллелизме искусства и языка, широко распространенное в художественных кругах Германии второй половины XIX в., в частности, у монахских формалистов во главе с Конрадом Фидлером, основывается на гумбольдтовском понимании языка как творческой деятельности; см. об этом № 122.

№ 27: 25 Отметим интерес Кандинского к ивриту и эсперанто, о котором свидетельствуют книги его библиотеки, хранящиеся в фк. Там есть брошюра с речью Генриха Аригольда, пионера эсперанто в Германии, произнесенной в дрезденском обществе эсперантистов в связи со смертью создателя

материальной материи те же «вечные» (на нынешний день) «чиспые» формы искусства, его чистый язык. Постепенно и все же как бы в один миг искусства стали обращаться не к случайным в искусстве и по существу ему, быть может, и чуждым элементам выражения, а к тем его средствам, без которых мы данное искусство не знали, представить себе не можем и признаем за его вечный язык: в литературе — слово, в музыке — звук, в скульптуре — объем, в архитектуре — линия, в живописи — краска.

И вынужденные обратиться к ограничительным моментам этих первоэлементов, мы находим в этом вынужденном ограничении новые возможности, новые богатства. В живописи этим обедняющим и обогащающим моментом является форма. Из этих двух первоэлементов — краски и формы — их сочетания, взаимоподчинения, взаимопротяжения и взаимооппалкивания и создается тот язык живописи, который мы изучаем ныне 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 упорно материальному

эсперанто, варшавского врача Людвика Лазаря (Лейзера) Заменгофа: *Arnhold Ein Fürst ohne Krone*. В 1887 г. Заменгоф под псевдонимом «Доктор Эсперанто» издал в Варшаве на русском языке учебник «Международный язык», который в том же 1887 г. был издан на польском, французском, немецком и английском языках. Новый язык быстро распространился благодаря появлению во многих странах мира сообществ эсперантистов и их международным съездам, которые ежегодно собирались начиная с 1905 г. и вплоть до начала Первой мировой войны. В упомянутой выше брошюре Арнольда говорится, в частности, о дрезденском съезде 1908 г., на котором перед представителями разных национальных культур была сыграна в переводе Заменгофа на язык эсперанто трагедия Гете «Ифигения в Тавриде».

Основная идея эсперантистского движения — создание и распространение единого всемирного языка, призванного уничтожить существующие границы и объединить народы. — была, безусловно, близка Кандинскому, мечтавшему об объединении всех духовных сил Европы. О его участии в задуманном сербским философом Дмитрием Митриновичем накануне Первой мировой войны общеевропейском альманахе см. №122. Важная роль в этом утопическом проекте отводилась искусству, которое «не знает ни границ, ни народов, ему известно лишь человечество». Эта идея была положена в основу «Синего всадника»; см. машинописный вариант «Предисловия» к альманаху, подписанного: «Редакция: Кандинский, Франц Марк», октябрь 1911 г. (*Синий всадник*: 84). Еще в одном из фрагментов, объединенных художником под названием «Definieren der Farben» («Определение красок», ок. 1904), он писал об искусстве как о «новом международном языке, который будет вечен и будет бесконечно развиваться и который не называется эсперанто» (*Gesammelte Schriften*: 251).

Об иврите и современной еврейской истории см. в личной библиотеке Кандинского (Frk): *Weizmann Israel und sein Land; Диминский Еврей* (с подчеркиваниями и маргиналиями, не принадлежащими Кандинскому).

27:16-17

этими... моментом —
этими объединяющими
и объединяющими
моментами
Р143, Р145 // Р143 исправлено простым карандашом некоем неизвестное число на единственное

28:7-28:13

изучаем — изучаем
Р141 // (покуп/шур/чан
Р142) исправлено
неизвестной рукой
простым карандашом

≈ 29: 4 Варианты первой русской и первой и второй немецких редакций «О духовном в искусстве» (Р1РК1, № 29: 4 *realistisch*; н1РК1, см. § 457-8 *realistischen*) соответствуют «Языку красок» (!): «Наша прошедшая эпоха реализма и позднее импрессионизма сильно затормозила развитие фантастического» (*Gesammelte Schriften*: 267). Ср. также в статье «Куда идет "новое" искусство» об искусстве в эпоху «боготворения материн»: «Царил и правил в нем реализм (выразившийся в России явлением передвижничества)» (*Избранные труды*: 1-89).

≈ 29: 13 О натуралистических целях неомпрессионизма Кандинский подробно пишет в рукописи, условно названной по первым словам «Jede Kunst hat 2 Möglichkeiten...» («Каждое искусство имеет 2 возможности...», ок. 1910–1911): «Рука об руку со всем последним периодом жизни человечества, живопись тоже стала на твердую почву природного, природы и ставит перед собой такие же отношения к реальной природе задачи, как и какой-нибудь естественсмыслитель, который прилип к земле и забыл поднять глаза вверх. Естественные науки рылись в земле, исследовали минералы, растения и животных, стремились все взвесить и измерить. И придавали значение только тому, что можно взвесить. То же самое делает, делает до сих пор и, может быть, еще долго будет делать художник – до тех пор, пока он остается прилипшим только к задачам формы, краски и света. Это позитивное искусство ушло столь далеко, что построило себе научную теорию – теорию неомпрессионизма. А поскольку "природа" бесконечно разнообразна, сложна и богата, то эти открытия и исследования никогда не закончатся, о чем современные художники с радостью и пророчесуют. С каким удовольствием присоединился бы к этой радости каждый, если бы под словом "природа" понималось то бесконечно великое, что она и есть на самом деле, а не только маленькая и незначительная ее часть. Ведь "природа", состоящая из формы, краски, игры света, глубины тени, бега линии и т. д., – это изменчивая и преходящая внешняя среда, в которой в настоящий момент живет человек» (*Gesammelte Schriften*: 410–411).

В отличие от этого текста, в «О духовном в искусстве» (в первой русской и во всех немецких редакциях) Кандинский подчеркивает присущее теории неомпрессионизма стремление к абстрактности, то есть к преодолению случайности и фрагментарности, чтобы зафиксировать в картине «всю природу» «как некую неизменную, абстрактную величину», дополняя он в русской версии 1914 г. (Р2П1, № 204: 25–26). Об отсутствующей в данном месте

в первой русской, но присутствующей в других редакциях трактата ссылке Кандинского на книгу Синьяка «От Эжена Делакруа к неомпрессионизму» («D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme», «1899») – источник его сведений о теории неомпрессионизма, см. § 57:3. Таким образом, «абстрактность» теории неомпрессионизма связывается Кандинским с восприятием природы как единого целого, которому как духовной, абстрактной категории посвящено его примечание к главе VII, «Теория» (см. Р1РК1, № 151: 2, и § 151: 2).

Ср. характеристику, данную неомпрессионизму Жоржа Сера немецким историком искусства и критиком, поборником импрессионизма и вообще французского искусства Юлиусом Мейером-Графе. «Это чистейшая абстракция», – пишет он, отмечая далее, что Сера «с легким сердцем» отказывается от разработки различных материальной фактуры, уникальных деталей всего телесного и вещественного («Для Сера существует лишь одно определяющий материя элемент – цвет»). Личное растворяется в физической среде, которая отличается от предметной условности прежней живописи «по существу, только более глубоким изучением законов, которым подчиняется глаз» (*Meier-Graefe Der moderne Impressionismus*: 4, 11–12).

В «Rückblicke»/«Ступенях» Кандинский вновь возвращается к критике теории неомпрессионистов. Сравнивая ее с знаменитой импрессионистов «проблемой света и воздуха», он признает теорию неомпрессионистов «более значительной», так как она оперирует «вопросом "воздействия краски"», отказавшись от «обсуждения воздуха», однако критикует ее за то, что, поскольку, как и «всякая теория», она основана «на почве внешних средств», то «является лишь единичным случаем, наряду с которым одновременно может существовать и много других» (*Избранные труды*: 297 прим. III). Ср. тезисы к докладу Кандинского (декабрь 1920) «Наука об искусстве и ИИХУК», пункт 4 («Зим. № 122: 12–15).

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 догматической форме и чисто натуралистических целях в теории нео-импрессионизма, 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 с рядом их последователей, 2) Böcklin с вышедшим из него Stuck'ом и рядом его последователей и 3) одинокий Segantini, к которому жалким шлейфом привязался ряд его формальных подражателей. »

Именно эти три имени выбраны мною как характеристика исканий в областях нематериальных. (Мне часто приходится пользоваться

» 29: 20 В статье «Куда идет "новое" искусство» Кандинский пишет о «в тиши творивших художниках истинного искусства», которые «ни для кого незаметно положили начало нового звена вечной цепи» («они непризнано, одиноко, геройски прожили так свою жизнь»). Он называет имена Сегантини, Беклина, Гогена, Ван Гога и Сезанна (*Избранные труды* : 89); о значении такого, характерного для Германии (и России) и немислмого во Франции, смещения живописных школ и традиций см. и-122. Ср. в «Истории живописи в XIX веке» Рихарда Мутера: «Берн-Джонс, Пювис де Шаванна, Густав Моро, Беклин (...) в этих четырех художниках воплотился современный идеализм. Для будущих поколений они станут показателями европейской душевной жизни конца XIX века. (...) Они воплощали дух будущего» (Мутер История живописи в XIX веке : 8-403). Верекина в своем дневнике особо выделяет Беклина, Берн-Джонса и Пювиса де Шаванна, называя их «художниками воображения». См. Тетрадь # 1 (1901-1902), рук. стр. 212 (*Werefkin Lettres a un Inconnu* - 96).

Упомянутые в комментируемом абзаце художники:

Россетти, Данте Габриэль (1828 - 1882), - английский живописец и поэт, основатель «Братства прерафаэлитов» (1848).

Берн-Джонс, Эдуард (1833 - 1898), - английский живописец и рисовальщик, примкнувший к движению прерафаэлитов.

В гк хранится принадлежавшая Кандинскому книга Эстер Вуд о движении прерафаэлитов: Wood Rossetti and the Pre-Raphaelite Movement. Ср. неопубликованную запись на нумерованной странице рукописного дневника Мюнтер (Mrs. Münters *Manuskripte Tagebuch*), сделанную во время ее пребывания в Дрездене (1905) вместе с Кандинским. Сидя в ресторане перед кружкой темного мюнхенского пива, он говорит ей: «Все же нет ничего лучше мюнхенского пива!» На что она отвечает: «Тебе не нравится ли пльзенское?» - «Нет, нравится, но пльзенское - это Берн-Джонс, а мюнхенское - Беклин».

29:4
реалистический
P1, N020 следуют N1PK1 //
idealistisches
(идеалистическое:
N1PK1 (N011-32, N1.300-3) //
см. также /2003.8
29:7
догматический →
догматичной
P1K0, P1PK
29:11-13
фиксировать ...
величествен →
die ganze Natur ...

29:10
догматический
N1PK1 (N011-32, N1.300-3)
29:16
с рядом их
последователей →
а рядом
их последователи
P1PK1
29:23-31:15
(Мне ...
схематичности.)
P1PK1 перенесено с ним
карандашом в приче-

ние, простым карандашом
указано на стр. 13 (3)
не идентифицированного
нами документа; P1PK1
пометка о переносе соот-
ветствует P2: см. при-
ложение (P211-42-43, N1.
300-3) // N1PK1, N020, N021
соответствующий текст
находится в примечании
в конце главы 1 (N011-16,
N1.300-3); P1 русский пе-
ревод последнего пред-
ложения не соответствует
немецкому тексту N020,
N021 - см. /2003.8

Беклин, Арнольд (1827–1901), – швейцарский живописец, представитель символизма и стиля модерн; согласно Мутеру, «основатель нового искусства, отвечающего пламенным ожиданиям современности», которое он называет «нео-идеализмом» (Мутер История живописи в XIX веке: 8–403, 293–304). В конце XIX – начале XX вв. был кумиром Кандинского и других русских художников, живших одновременно с ним в Мюнхене. Мстислав Добужинский: «В те же мои мюнхенские годы его считали гением, и помимо тогдашние панегерики ему Грабаря, да и в первые годы в журнале "Мир искусства" писалось о нем с восторгом» (Добужинский Воспоминания. 1957). Игорь Грабарь: «И кто знает, не будут ли наши потомки с завистью оглядываться на нас, как мы оглядываемся на современников Леонардо, Микель Анджело, Тициана, и не подумают ли: "Какое время! Пювис, Достоевский, Толстой, Беклин..."» (Грабарь Беклин. 96). И наконец, см. письма Кандинского Мутеру с впечатлениями от картин Беклина. 31 октября 1903 г. из Берлина: «Снова снял шляпу перед Беклином, бесконечно смотрел и восхищался им. Если кто-нибудь хочет знать мастера нашего времени, то это он – живописец, рисовальщик, музыкант, поэт». И 20 октября 1904 г. также из Берлина: «ff. «fortissimo, m. o. сильнее» картины Беклина» (см. mes Briefe von Kandinsky an Mütter). О роли живописи и художественных взглядов Беклина в становлении теории Кандинского см. № 122.

Штук, Франц фон (1863–1928), – немецкий живописец, график, скульптор, архитектор, «первый немецкий рисовальщик» («Rückblicke»/«Ступени»; Избранные труды 1–289); по словам Мутер, отметившего «декоративность его фантазии», самый выдающийся и многообещающий художник среди мюнхенской молодежи» (Мутер История живописи в XIX веке: 8–434–437). После учебы в Мюнхенской Школе прикладных искусств Штук сложился как живописец под влиянием Беклина и Ленбаха

и приобрел известность благодаря юмористическим рисункам в мюнхенском журнале «Fliegende Blätter». Символ мюнхенского югендстиля, один из основателей и вице-президент художественного объединения «Мюнхенский Сецессион», профессор Мюнхенской Академии художеств, где в 1900 г. в его классе учился Кандинский. В глазах учащейся молодежи конца XIX – начала XX вв. Штук был, вместе с Беклином и Ленбахом, одним из трех «китов», на которых держался Мюнхен» (Петров-Водкин Пространство Эвклида. 402). Позднее Кандинский разделял разочарование своих соотечественников в Штуке и Мюнхенском Сецессионе (см. об этом Моя жизнь. 130). Об этом свидетельствует, например, характеристика, данная Кандинским «бездушной мюнхенской школе живописи» во втором «Письме из Мюнхена» (январь 1910; Избранные труды 1–62), или письмо Кандинского Мутер от 12 июня 1907 г. о выставке Мюнхенского Сецессиона: «Итак, я снова обнаружил в первом же зале все того же осла, того же Штука. Все как прежде. С единственным отличием, что теперь Штук подписывается "фон Штук"» (mes Briefe von Kandinsky an Mütter). Однако в автобиографических сочинениях 1912–1913 гг. (в предисловии к каталогу своей первой персональной выставки и в «Rückblicke») Кандинский, – по-видимому, чтобы показать свою преимущество по отношению к олицетворяемой Штуком традиции Беклина и югендстиля, – дает весьма положительную оценку своим занятиям в классе Штука в Мюнхенской Академии художеств (Избранные труды 1–257 и 289–290).

Сегантини, Джованни (1858–1899), – итальянский живописец, представитель неомимпрессионизма. Мутер писала о его «очень своеобразной живописи» (Мутер История живописи в XIX веке: 7–65). Упоминная здесь Сегантини, Кандинский, без сомнения, опирается на книгу Виллари Виллари (Villari Segantini), которую читал

летом – осенью 1905 г. В письме Мутер от 13 сентября 1905 г. из Мюнхена Виллари Кандинский пишет: «Если тебе удастся взять в какой-нибудь библиотеке книгу Виллари о Дж. Сегантини (по-английски), прочитай ее, пожалуйста. Сейчас читаю Анна <Чемкина> – первая жена художника >, мы много с ней вместе перевели. Хорошая, написанная с пониманием книга. Этот Виллари что-то чувствует! И Сегантини действительно был тончайшим, глубоким духовно человеком, "художником". Пожалуйста, прочитай ее! Если не найдешь, то купи ее потом вместе» (mes Briefe von Kandinsky an Mütter).

выражениями «материальное», «нематериальное» и говорить о междусостояниях, которые приходится обозначать как «более или менее» материальное и так далее. 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 подлежаще восприятию не более грубыми, а более утонченными чувствами. То, что не осязаемо телесной рукой, это ли дух? Я попросил бы только не проводить резких черт и не забывать о вынужденной схематичности.)»

Rossetti обратился к прерафаэлитам и искал оживить их абстрактные формы новым 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, которые

§ 31 : 15 Утверждаемая здесь Кандинским относительность понятий материального и духовного, так же как и часто употребляемое в книге выражение «духовная атмосфера», отражает влияние на Кандинского представлений о духовном как о тончайшей материи, характерных, в частности, для таких спиритуалистических учений, как месмеризм, спиритизм и теософия. См. об этом § 19б-9 и § 445-24, а также № 122. О том, что в основе представления о тончайшей материи лежит древнее понятие эфира, см. Zimmermann Reinhard Die Kunsttheorie von Kandinsky I: 263–279. Критикуя в рукописи, условно обозначаемой по ее началу «Man spricht viel davon...» («Много говорят о том...», ок. 1909–1911), доктрину подражания природе, Кандинский высказывается в пользу целостного представления о природе, понимая под этим не только видимую в физических формах внешнего мира действительность, но и мир, видимый не каждому и существующий «в менее материальных или нематериальных (так называемых нематериальных) формах» (*Gesammelte Schriften* - 415). Отголосок этих убеждений можно увидеть в главе III, «Поворот», третьей русской редакции «О духовном в искусстве»: «Мир физический есть твердое отражение мира духовного» (РЗМЗ, № 29б : 14).

31:21–22

самый ...

материальный →
самый с внешней стороны материальный
P1PK1: ниже выделено,
подчеркнуто простым
карандашом

31:21

выделено,
ниже подчеркнуто
простым карандашом

31:23

которые → которую
P1PK1, P1PK1

≈ 33:7 При иллюстрации исканий живописи «в областях нематериальных» на при мерах Россетти, Беклина и Сегантини Кандинский трижды обращается к понятиям «абстрактное» и «абстракция», употребляя их с разными, иногда более или менее отрицательными коннотациями: «абстрактные формы» прерафаэлитов, которые стремится оживить Россетти; «абстракции» Беклина из области мифологии и сказки; «абстрактные образы» Сегантини. Ср. в книге Эстер Вуд: «Данте Габриэл Россетти и его товарищи отвернулись от тусклых абстракций академической традиции (...)» (*Wood Rossetti and the Pre-Raphaelite Movement* - 55). У Рудольфа Шика (об изображении «putti» у Беклина): «условные образы» (*Schick Tagebuch-Aufzeichnungen* - 217; в экзemplяре, сохранившемся в личной библиотеке Кандинского, соответствующее место отчеркнуто карандашом на полях). И наконец, о позднем творчестве Сегантини в упоминавшейся выше книге Лунджи Виллари: «абстрактные идеи» (такие, как материнство, религиозность, любовь) «изображаются при помощи чисто фантастических фигур» внутри подлинного натуралистического пейзажа (*Villari Segantini* - 161 - 163).

В таком понимании «абстрактного» в смысле вымышленного, придуманного «из головы», «фантастического» Кандинский опирался на концепцию «нео-идеализма», изложенную Рихардом Мутером в его «Истории живописи в XIX веке» (из приведенных им примеров лишь Сегантини не может быть отнесен к этому художественному направлению): см. об этом № 122. Ср. суждение Мутера о картинах Россетти: «Они явились как бы откровением прекрасного мира, только неизвестно где находящегося, — именно откровение, потому что в них в первый раз показан был сказочный мир, в котором не было ничего сочиненного; в них впервые проявился романтизм, основанный на реальной действительности, возник стиль, как бы сотканный из красок и тонов, из веч-

ной смены настроений, разрешающийся то пламенной страстью, то нежной тоской» (*Мутер История живописи в XIX веке* № 8 - 322 - 323). О Бернар-Джонсе Мутер пишет как о «самом выдающемся художнике того оксфордского кружка, который сгруппировался в 1856 г. вокруг Россетти», и его непосредственным продолжателе (*Там же* - 323). Ср. далее: «И так же, как он <Бернар-Джонс> преобразует весь дух старых легенд, так он переводит и заимствованные фигуры на язык своих собственных форм, приспособляет их по типу строения тела и движениям к их новой роли» (*Там же* - 331 - 332).

Однако подлинным героем неореализма, согласно Мутеру, был Беклин: «Во всей истории искусства нет другого примера такой силы созидания, с какой Беклин вдохнул жизнь в эти существа. Всех этих центавров и сатиров, фавнов, сирен и эротов он изобразил столь живо и убедительно, что они стали такими же достоверными, как не выдуманные живые существа. (...) И для того, чтобы создавать все эти фантастические существа, Беклин лишь очень незначительно изменяет реальную действительность» (*Там же* - 412 - 414). Густав Флерке пишет о Беклине так: «Подобно древним, он должен очеловечить, оживить природу, и не индивидуальностями, а воплощениями ее сил. (...) Его "невероятные" создания намного более жизнеспособны, его "слишком синие" море намного больше похоже на море, чем все, что пусть даже и прекрасно было написано непосредственно с натуры. Он увидел, сохранил и передал все существенное, в то время как другие — все случайное; ведь что они знают и видят существенного, вечного? За множественным они не различают великого и истинного» (*Floerke Zehn Jahre mit Böcklin* - 31, 33).

он часто разрабатывал с микроскопической
точностью (его горы, камни, животные) и одно-
временно или как бы вопреки такому приему
и вопреки очевидно материальной форме умел
создать неизменно абстрактные образы, вслед-
ствие чего он является *внутренне* наименее
материальным в этой группе.✕

Вот искатели Внутреннего во Внешнем.

И совершенно иным способом, споящим бли-
же к чисто живописным средствам, шел к подоб-
ной же цели искатель нового закона формы —
Сézanne. Он умел сделать из чайной чашки
одухотворенное создание или, сказать вернее,
открыть в этой чашке такое создание. Он под-
нимает «nature morte» на высоту, где внешне
«мертвые» вещи внутренне оживают. Он трак-
тует эти вещи так же, как человека, так как
он был одарен видением внутренней жизни
повсюду. Он давал этим вещам красочное выра-
жение, которое создавало *внутреннюю художест-*

33:4
«сочинённо»
ни восстановлено по Р2
(Р2П1-43, №.XXX-X) и
в соответствии с Р1К1,
и Р2П1, и Р2П1
исходя
(и Р2П1-43, №.XXX-X);
Р1К1 и Р2П1. //

33:6
материальное
материальным —
материальное, материаль-
ным
Р1К1 подчеркнуто про-
стым карандашом //

33:16
такое — точное
Р1К1

§ 35: 8 Данную здесь характеристику творчества Поля Сезанна следует соотнести с написанным приблизительно в то же время третьим из пяти опубликованных в разделе «Хроника» журнала «Аполлон» «Писем из Мюнхена» (апрель 1910), где Кандинский в аналогичном контексте употребляет термин «абстрактное искусство». Высказываясь по случаю выставки фовистов (Анри Матисс, Морис Вламинк, Отон Фриез, Альбер Марке) в мюнхенской галерее Танхаузера, Кандинский критикует их «стремление к творчеству только в области „peinture“ < живописи >», приводящее лишь к раскраске предметов. Предметы остаются сами собой, а не становятся «преображениями „чистого искусства“, т. е. искусства, поднятого над вещественной формой и ставшего в известном смысле абстрактным». И продолжает: «Я не мог уйти от вопроса: зачем надо „красить“ природу по-разному? Если для того, чтобы вытиснуть из нее живописное создание, живописный внутренний звук, то почему же достигается это (...) только из претворения краски, и почему осторожно оставляется случайный, неживописный, рисунок (...)»? При этом странным образом забывается «принцип подчинения и рисунка внутренней цели, который с такой яркостью и определенностью был воскренен из мертвых Сезанном» (*Избранные труды* 1: 67–68). Утверждая в этом «Письме...», что Сезанн воскресил принцип подчинения рисунка внутренней цели, Кандинский имеет в виду искажение французским художником «человеческих пропорций» ради построения абстрактной композиции, как он немого позднее определит своеобразие живописи Сезанна в одном из примечаний к главе VI первой русской редакции «О духовном в искусстве» (РГБ, ин. 76: 10); примечание впервые появляется в самой поздней части первой немецкой редакции трактата, рукописной вставке н17к, которая датируется осенью 1910 г.

Употребляя всякий раз применительно к Сезанну (дважды в книге «О духовном в искусстве» и один раз в третьем «Письме

из Мюнхена») понятие абстрактного, Кандинский подразумевал под этим не образно-содержательную сторону его живописи («что» она изображает), как в случаях Россетти, Беклина и Сегантини, которых он одновременно упрекал в том, что их художественные средства остались внешними, материально-телесными, природными, но художественную форму и композицию, тот самый «новый закон формы», ради которого французский художник часто искажал реальные пропорции. В своей характеристике живописи Сезанна Кандинский близок к Юлиусу Мейеру-Грефе, который так же подробно останавливается на вопросе формальных «искажений» у Сезанна, сравнивая его с Эль Греко, и оправдывает их тем, что художник хотел выразить свое собственное, очень личное видение природы, а не иллюзию ее: «Его люди выглядят не как люди, а его деревья – не как деревья» (*Meier-Graefe Impressionisten*– 184). Одержимый ритмом своего видения, Сезанн, согласно Мейеру-Грефе, видел перед собой формы, не вещающие в рамки картины, и потому был вынужден исказить их, но эти искажения не выглядят как бесформенные и действуют на зрителя мистическим образом. Воспринимая французского мастера как мистика, Мейер-Грефе следует Эмилю Бернару, который в статье «Paul Cézanne», опубликованной в июле 1904 г. в парижском журнале *«L'Occident»*, первым назвал его мистиком, поскольку, заботясь о гармонии линий и цветовых тональностей, он полностью абстрагировался от конкретных видимых предметов (*Bernard Cézanne* – 38). Мейер-Грефе сравнивает Сезанна в этом смысле с Достоевским, отмечая способность обоих «создавать новые символы» (*Meier-Graefe Impressionisten*– 182).

В первой русской редакции «О духовном в искусстве» Кандинский говорит об умении Сезанна оживлять «внешне „мертвые“ вещи», трактовать «вещи так же, как человека», давая им «красочное выражение». Ср. рассуждение Мейера-Грефе о том, что Сезанн строит свои композиции

с помощью цветowych пятен независимо от предмета изображения, будь то лежащие пюф, пейзажи или натюрморты (*Meier-Graefe Cézanne* – 18). Ср. также полемически направленную против художника Макса Бекмана статью Франца Марка «Die neue Malerei» («Новая живопись», 1912). Сезанн объявлен там предтечей «новой живописи». Он, пишет Марк, «долго ломал себе голову над новыми средствами, с помощью которых можно глубже всмотреться в органическую структуру вещей и дойти в конце концов до их внутреннего, духовного смысла» (*Marc Briefe, Schriften und Aufzeichnungen*– 234). Однако в отличие от Марка, назвавшего в той же статье Пикассо «логическим эзегетом Сезанна», для Кандинского было не столь очевидно, что в живописи Сезанна намечены пути, ведущие к разложению предмета в кубизме. Напротив, «реализм Сезанна» рассматривается им как результат «стусения предмета»: в послереволюционном плане неосуществленной книги «Развитие живописной идеи в современном искусстве» (пункты 13, 14) Кандинский упоминает Сезанна вместе с другим героем «чистой реалистики» – таможенником Руссо (см. ** мз ин. 122–121–5). Ср. выражение «концентрация материи» у Мейера-Грефе в анализе изображения яблоку у Сезанна (*Meier-Graefe Cézanne* – 17). Так «абстрактный» характер живописи Сезанна оказывается предпосылкой создания «чистой», или «вещной», реалистики» (*Синий всадник*– 54), см. §148:25.

§ 35: 16 Кандинский здесь пересказывает статью Анри Матисса «Notes d'un peintre», вышедшую в парижском журнале «La Grande Revue» в декабре 1908 г. Первая публикация на немецком языке – в журнале «Kunst und Künstler» (*Matissse Notizen eines Malers*); впервые на русском языке – в московском журнале «Золотое руно» (*Матисс* Заметки художника). В этой статье Матисс цитирует

венную 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 им, но все это ему необходимо для образования вневременные живописно-звучащей вещи, имя которой картина. »

В конце концов, так и называет свои вещи один из великих современных французов — Henri Matisse. Он пишет «картины». Его цель — в этих «картинах» передать Божественное.* К достижению этой цели он отвергает все средства, кроме предмета (человек или что-нибудь другое) как исходного пункта и собственных живописи и только ей одной свойственных средств — краски и формы. »

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

«полюбившись» ему слова Сезанна: «Я хочу сделать точное изображение» (*Matissc* Заметки художника: ix). Знакомый текстом статьи по немецкому переводу, Кандинский переводит «Abbild» («ich will das Abbild machen»; *Matissc* Notizen eines Malers: 345) словом «картина» (ср. франц. «Je veux faire l'image»; *Matissc* Ecrits et propos sur l'art: 52). Что касается передачи Матиссом «Божественного», то имеются в виду следующие слова французского художника: «То, что меня больше всего интересует, это не мертвая природа, не пейзаж, это — фигура. Она одна дает мне наибольшую возможность выразить мое, так сказать, религиозное чувство по отношению к жизни» (*Matissc* Заметки художника: viii). «Религиозное чувство» соответствует французскому «le sentiment religieux» (*Matissc* Ecrits et propos sur l'art: 49) и немецкому «das religiöse Gefühl» (*Matissc* Notizen eines Malers: 345). См. черновой рукописный вариант статьи «Куда идет "новое" искусство» (на русском языке не опубликован, фрагменты в переводе на немецкий язык, сделанном Еленой Хальфонте, напечатаны в *Gesammelte Schriften*: 427–429), из которого очевидно, что в конце 1910–начале 1911 гг. Кандинский пользовался немецким текстом статьи Матисса. Кандинский дает там в скобках уточнения о статье французского художника: «(...) он ищет "Божественное" (*Kunst und Künstler*), а также, кажется, было и в переводе в "Золотом руне" в одной из последних книжек» (*Mes Kandinskys Manuskrifte* Куда идет «новое» искусство: 4; немецкий перевод см. *Gesammelte Schriften*: 427).

Краткий текст о Матиссе в первой русской редакции «О духовном в искусстве» восходит к первой немецкой редакции трактата. Этот первоначальный немецкий текст в версии n1 был значительно расширен Кандинским в сентябре 1911 г., незадолго до выхода в свет первого немецкого издания книги, затем переведен на русский язык и с большими дополнениями вошел в верстку второй русской редакции (Р2Р11. n1:207:14 слл.; см. также R207:20 и R209:13).

35:6
представляется им —
представляется ему
P1K3, P1P1 //
werden dargestellt
ниже, ното, ното
(R2P11-34, n1:300-3)

35:11
пишет — шлоет
P1K3, P1P1

35:16
своиственны: <с>...
<о>: <м>
ни исправлено по P2
(R2P11-44, n1:300-3) //
своиственные живописи
и только по одной сво-
ственные средства-
краску и форму
P1 во всех вариантах

35:19
его статью —
статью его
P1P1

№ 37:5 Глава IV, «Пирамида», в первой русской, как и во второй и третьей немецких редакциях трактата, восходит к немецкой рукописи готическим курсивом (н1рк1). В свою очередь, эта первоначальная версия в значительной мере выросла из «Языка красок» (и1), где Кандинский подробно останавливается на вопросе о различии и соотношении отдельных искусств применительно к их выразительным средствам (их языку), касается темы программной музыки и формулирует задачу будущего объединения отдельных искусств в едином монументальном искусстве. Подробно о перераспределении текста «Языка красок» (и1) в главу IV «О духовном в искусстве» см. № 462:5. Первая русская редакция трактата во всем соответствует немецким его версиям, за исключением лишь одного абзаца, перенесенного в сокращенном виде в примечание (р1рк1, н:39:11). Однако вполне естественно, что в первой русской редакции отсутствует появившееся впервые в корректуре н2п1 примечание к главе IV немецких изданий об относительности («как и все на свете») различий между музыкой и живописью, касающихся использования ими времени (поскольку первая, вопреки очевидности, может, «в известном смысле», избежать протяженности во времени, а вторая — эту протяженность применить; см. н3п1, н:464:9).

В Черновике содержания #1 ранний вариант названия главы IV — «Монументальное искусство» (см. н1рк7, н:608:21 *Monumentale Kunst*); об этом термине у Кандинского см. № 41:11.

Название «Пирамида» впервые появляется в Черновике содержания #2 (н1рк8, н:610:11 *Die Pyramide*). Результат совместных духовных усилий различных «работников» искусств, «духовная пирамида» (р1рк1, н:41:14) становится символом

столь вожаденного для Кандинского «монументального искусства». Пространственный аналог треугольника (ср. любопытное определение Кандинским кубизма как композиции из трехмерных треугольников, т. е. пирамид, во второй и третьей немецких редакциях трактата — н3п1, н:532:5–8), пирамида тесно связана с египетским искусством, в котором присутствует как символ прочности, неподвижности, вечности. См. в одной из записей Кандинского в Баухаузе (1926): «Треугольник: египетский символ Бога. [Пирамида — Сезанн]» (*Untericht am Bauhaus* 1: 201). Опираясь в своем анализе на характеристику египетской пирамиды как наиболее совершенного выражения восточной «художественной воли» («Kunst-wollen»), данную виднейшим представителем венской школы искусствознания Алоизом Риглем, немецкий историк и теоретик искусства Вильгельм Воррингер пишет о «мертвой форме пирамиды» (*Worringers Abstraktion und Einfühlung*: 48). На основании того, что в пирамиде треугольные стороны полностью скрывают пространственную глубину и она оказывается освобождена от «мучительной относительности кубического», которое преобразовано в плоскостное, Воррингер объявляет пирамиду «образцом всех абстрактных тенденций» (*Ubidem*: 131–132; о соотношении теории абстракции и чувствования у Воррингера с учением Кандинского см. н:122). Ср. в главе VI «О духовном в искусстве» датируемый сентябрем 1911 г. пассаж о египетской скульптуре, в которой слышится «обнаженный звук Вечности — Искусства» (р2рк3, н:259:7–15). Эта концепция находится в очевидной полемике с «произведением будущего» Рихарда Вагнера, прообразом которого была греческая драма — полная противоположность окаменевшей монументальной неподвижности.

5 IV. ПИРАМИДА

Таким (же) путем постепенно все искусства спановятся 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. »

» 37: 20 Изречение «Познай самого себя», высеченное на фронте храма Аполлона в Дельфах, обычно приписывается одному из семи мудрецов, Фалесу Милетскому или, реже, Хилону Спартанскому. Тем не менее оно действительно прекрасно выражает сущность философского учения Сократа, направленного на познание человеческой души. Ср. его слова о том, что будет смешно, если он примется «исследовать нечто <ему> чуждое» до того, как сможет, «согласно дельфийской надписи, познать самого себя» (Федр 229e–230a; Платон Избранные диалоги: 189).

» 37: 26 Образ духовных весов, на которых взвешивается внутренняя ценность элементов различных искусств, встречается также в главе «Теория» (P1PK1.ii.133: 14). На его непосредственную связь с представлениями о Страшном суде указывает текст «Ступеней», где речь идет о христианстве (в Rückblicke» о самом Христе), которое кладет на весы для оценки «не внешнее, жесткое действие, но внутреннее, гибкое» (Избранные труды 1: 292). Ср. в библейской ветхозаветной книге Даниила знаменитые слова «мене, мене, текел, упарсин» («мене, текел, фарес (перес)»), начертанные таинственными перстами на стене дворца Вавилонии, царя Халдейского, и истолкованные царю пророком Даниилом: «(.) мене — исчислил Бог царство твое и положил конец ему; текел — ты взвешен на весах и найден очень легким; перес — разделено царство твое и дано Мидьянам и Персам. (...) В ту же самую ночь Вавилон (.) был убит» (Дан 5, 26–28).

37:17
Таким (же) — Таким же
P1PK1.11.133

37:17
анатуральному —
(же) анатуральному
P1PK1 зачеркнуто черными
чернилами

37:22
всех искусств
P1PK1 не имеет источника
в НКР и соответствия
в НКР, НКР

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 создававшим и из этих своих средств оригинальную жизнь музыкальных тонов.

Художник, не видящий своей цели в хотя бы и художественном подражании природе и являющийся творцом, ищущим вылиться 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 вытекло нынешнее искание в живописи ритма, математического, абстрактного построения, нынешнее применение повторы красочного тона, наблюдение над тем, как приведена в движение краска и так далее.

Это сравнение средств различных искусств и это учение одного искусства у другого только

§ 39. 11. Впервые появившийся в первой немецкой редакции «О духовном в искусстве» текст о том, как именно «одно искусство должно учиться у другого» применению своих средств, где, в частности, речь идет о программной музыке, восходит к стр. 58–62 рукописи «Язык красок» (ii) (*Gesammelte Schriften*: 302–303). В русском переводе «О духовном в искусстве» 1910 г. он был сокращен и иначе распределен между основным текстом и примечанием. В том непонятном факте, что в печатном тексте (Р1П1) соответствующее примечание оказалось в главе VI, «Язык красок» (см. § 39–11

P1PK1-33[34
P1PK1-33V

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 применение и должно быть найдено.⁸

* 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, лишённая этой возможности, в один миг ударить зрителя всем существенным содержанием, чего лишена опять-таки музыка. Музыка, далее, эманированная от «натуры», свободна от необходимости черпать свои внешние формы языка из внешности. (Язык природы остаётся её языком. Если же музыка и хочет сказать именно то, что природа этим своим языком говорит человеку, то она берёт лишь внутреннюю ценность этой речи природы и повторяет это внутреннее во внешности, свойственной музыке, музыкальным языком.) Живопись нынче ещё почти исключительно ограничена натуральными формами,

и «217: 10–218–12), можно увидеть воспоминание об ином порядке распределения материала в «Языке красок» (10), где те же темы в связи с вопросом о монументальном искусстве были кратко резюмированы в предшествующей части текста на стр. 26–27, непосредственно перед анализом свойств формы и краски (Ibidem: 294–295), вошедшим впоследствии в главу VI трактата «О духовном в искусстве».

Что же касается упомянутого выше пассажа на стр. 58–62 «Языка красок» (10), то он выражает непосредственно текст о Метерлинке, который, как в своей поэзии, так и в своих драмах, использует, как пишет Кандинский, средства, присущие исключительно этим искусствам (см. § 188.6). Рассуждение о том, что живопись сегодня ограничена «взятыми напрокат формами» («geleihen Formen»), как написано на стр. 62 рукописи; однако в опубликованном тексте ошибочно вместо этого напечатано «seelischen Formen», «душевыми формами»; *Gesammelte Schriften*: 303) и должна попробовать наконец свои собственные силы, подготавливает там текст на стр. 62–81 (Ibidem: 303–306), составивший основу главы «Теория». Ср. составленный на материале «Языка красок» (10) План книги § 1, где соответствующие главе IV пункты «Сближение искусств и их взаимообучение», с указанием на стр. 58, и «Монументальное искусство» помещены сразу после пункта «Конец материалистического периода: наука, литература, музыка», вошедшего в главу III (см. 11), и перед пунктами: «Путь живописи: новые формы», «Орнаментика, математика, конструкция», «Использование алат-ервальных» + «формы + краски (красная лошадь)» (обозначены 11), в которых намечена основа главы VII (см. *11PK5, нр 600: 7–14–12 *Schluß* ... *Pferd*).

38:12
создаваемым →
создающим
PLM3, P1P1
38:15
подражанию природе →
изображению природы
PLM3, P1P1 //
Nachahmung der

Naturenscheinungen
НПРК1, НПР2, НПР1
(НПР1–37, нр.300–3)
38:22
вытекало → вытекало
P1P1
39:10
это-то применение →
это-то применение

P1M3 не выделено:
это то применение
P1P1 не выделено,
без дефиса
39:11
модено.⁸
P1P1 данное примечание
находится в начале гла-
вы 11 // НПРК1, НПР2, НПР1

примечание отсутствует,
соответствующий ему
текст находится внутри
основного текста.
In Anwendung →
auswendig.
39:18–38–39,
нр.300:1–300:3)

39:39
«натуры» → der Natur
НПРК1, НПР2, НПР1 без завы-
чек (НПР1–38, нр.300:3)

§ 41: 11 Термин «монументальное искусство», который был использован Кандинским в качестве одного из ранних вариантов названия главы IV (см. «Н1К7, № 608: 21 *Monumentale Kunst*), художник связывает с Вагнером. См. в его докладе «О методе работ по синтетическому искусству» (март 1921 г.): «Со времени Рихарда Вагнера входит в употребление термин „монументальное искусство“, под которым, по мысли Вагнера, понимаются произведения, созданные средствами всех искусств — идеал монументального искусства» (см. «М13, № 122: 12–15).

Очевидно, Кандинский рассматривал этот термин как эквивалент знаменитого «Gesamtkunstwerk» (часто приписываемого Вагнеру, но впервые появившегося в трактате немецкого философа Трандорфа «Ästhetik, oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst», «Эстетика, или Учение о созерцании мира об искусстве», 1827, откуда, вероятно, его и заимствовал Вагнер) в значении «цельного соединения искусств», как он напишет в одном из русских Предисловий к «Композициям для сцены» (ок. 1911; *Du théâtre*: 143).

Кандинскому было прекрасно знакомо традиционное в области пластических (пространственных) искусств употребление термина «монументальное искусство» по отношению к произведениям большого формата, созданным в единстве с архитектурой или природной средой: в докладе «О методе работ по синтетическому искусству» отмечено, что «рядом с термином <„монументальное искусство“> употребляются термины: монументальная живопись, монументальная архитектура, скульптура и т. д.» («М13, № 122: 12–15). Создание настенной, или декоративной, живописи было тем абсолютным идеалом, которому стремился Беклин. Это понятие стало в 1905 г. основным предметом критики Мейера-Грефе, который противопоставил ему идеал станковой картины Эдуарда Мане. О культурно-художественных коннотациях понятий декоративного и монументального у раннего Кандинского см. *Podzemskaja Colore simbolo immagine*: 63–79.

Что же касается автора «О духовном в искусстве», то, применяя термин «монументальное искусство» в значении синтеза не только пластических, но и вообще «всех» искусств и тем самым указывая на его связь с Вагнером, он, очевидно, исходил из характерного для теоретиков искусства конца XIX в., в частности, Рихарда Мутера, представления о монументальной живописи как аналоге музыкальных драм Вагнера. Ср. пассаж о монументальной живописи у Мутера: «Но все силы новейшей живописи сосредоточены главным образом на монументальной живописи. (...) Стенная живопись в своей основной и самой монументальной форме, в фресках, одна только дает возможность применить достигнутую самостоятельность в большом масштабе — возможность бесконечно полнее выразить дух времени, чем в картинах. (...) Только стенная живопись могла бы создать взаимодействие всех пластических искусств — нечто соответствующее тому, к чему стремился и чего достиг Вагнер в своих музыкальных драмах» (Мутер История живописи в XIX веке № 8: 301–303).

В 1908–1909 гг. Кандинский стал применять для обозначения особой типологии «Gesamtkunstwerk», разрабатываемой им самим, термин «композиция для сцены», сыгравший важную роль на раннем этапе становления его живописного языка и теории (см. § 195: 24 и § 551: 13, а также № 122). Однако возникновение «истинного монументального искусства», как он пишет в комментируемом абзаце «О духовном в искусстве», могло быть тогда лишь «предчувствуемо». Вопрос о создании «монументального произведения» был сформулирован Кандинским позднее как цель деятельности целого института, сперва ин-хука (1920), а затем рахн (1921). В это время, наравне с термином «монументальное искусство» Кандинский использует термин «синтез искусств», или «синтетическое искусство». Отметим, что и этот термин, обычно понимаемый «в смысле произведений, созданных архитектурой, скульптурой и живописью», у Кандинского означает раз-

P1PK1-34:55
P1PK1-33V

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

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

формами, взятыми напрокат из натуры. И нынешняя ее задача — испытать, взвесить свои силы и средства, познать их, как музыка поступала с незапамятных времен (тут исключения — программная музыка — действительно лишь подтверждают правило), и попробовать, наконец, эти свои средства и силы чисто живописным образом применять в целях творения.

41:1
Так → Такое
P1PK1
41:2
Так → Такое
P1PK1
41:15
поднимется →
поднимается
P1PK1
41:20
подтверждают →
подтверждает
P1AK3, P1PK1

личные виды сочетаний всех искусств, в том числе оперы, танца и т. д.; см. текст доклада «О методе работ по синтетическому искусству» (март 1921 г.; **M13, №122-12-15).

Условием создания «синтетического искусства» является одновременное действие двух процессов: «процесс углубления каждого искусства в себя, стремление изучить свои основные элементы, выявить их сущность и ценность» и «процесс объединения искусств». Так, практически повторяя то, что он писал десятью годами ранее в «О духовном в искусстве» о «монументальном искусстве», утверждает Кандинский в своем докладе на Первой Всероссийской конференции заведующих подотделами искусств в Москве 19-25 декабря 1920 г. (**P12, №122-12-15).

§ 42:5 Глава V, «Действие краски», занимает в трактате «О духовном в искусстве» ключевое положение: ею открывается вторая его часть, посвященная специфическим проблемам живописи, так что она является своего рода введением к основной его главе, «Язык форм и красок». Однако место этой главы в общей структуре книги было найдено Кандинским сравнительно поздно, см. об этом § 466:5. В смысле же содержательном, текст главы V сложился одним из первых (что, возможно, связано с тем, что основные затронутые в ней темы разрабатывались художником уже в самых ранних теоретических текстах 1904 г.; см. об этом § 42:29 и § 51:13).

В Планах книги § 1 и 2 первый пункт, «Действие краски», разделен на две части: 1) действие физическое (глаз, а также другие органы чувств) и 2) действие психическое (см. н1рк5. н: 596:5–102 *Wirkung ... psychische*; н1рк6. н: 602:7 *Wirkung ... Sinne*). Таким образом построен текст на стр. 1 – 7 рукописи «Язык красок» (ii) (*Gesammelte Schriften*: 289–290), который уже в основном содержит всю канву данной главы в первой немецкой редакции «О духовном в искусстве». Следует, однако, отметить, что, несмотря на внешне педантическое разделение воздействия краски на физическое и психическое, на самом деле Кандинский не понимал это разделение однозначно, о чем говорят несоответствия, обнаруживаемые при сравнении первой немецкой, первой русской и второй немецкой редакций трактата (см. /47:12–15–13 и /469:7).

В свою очередь рукопись Монтер (н1рк3) является общей основой для главы V в немецких изданиях трактата (н2п2, н3п1) и в его первой русской редакции. Обратим внимание лишь на то, что в первой русской редакции глава заканчивается раньше и не содержит перевода последней части немецкого текста. Следует также отметить, что в печатном тексте первой русской редакции (н1п1) имеется множество серьезных опечаток, искажающих текст до неузнаваемости.

Б. ЖИВОПИСЬ

V. ДЕЙСТВИЕ КРАСКИ

5

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

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

Только привычные предметы действуют на средне-чувствительного человека совершенно поверхностно. Те же, которые нам встретились впервые, немедленно вызывают в нас душевное впечатление. Так впечатляется миром ребенок, для которого всякий предмет нов. Ребенок видит свет. Свет его привлекает. Ребенок хочет его схватить, обжигает себе пальцы и проникается страхом и уважением к пламени. Позже ребенок видит, что кроме враждебных свойств огонь обладает и дружественными, что он изгоняет мрак, удлиняет день, что в его власти греть, варить и 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. Итак, медленно и шаг за шагом чары мира распадаются. Всякий узнает, что деревья дают тень, что лошади скоро бегут, автомобили

§ 42: 29 Вопрос о различии физического и психического воздействия краски, впервые поставленный в самых ранних теоретических текстах Кандинского (ок. 1904), является исходной точкой его размышлений о живописи. Так, в рукописи «Определение красок», исходя из параллелизма краски/цвета и звука и утверждая, что художник должен применять краски как средство воздействия на психику человека, Кандинский пытался найти закономерности такого воздействия отдельных красок, а также их сочетаний и смешений. Рассмотрев целый ряд конкретных примеров, он делал вывод, что «физические законы должны иметь психические следствия» и что «1-е (...) каждая изолированная краска несет в себе психический звук. И 2-е, что также определенные сочетания постоянно вызывают одни и те же психические вибрации» (*Gesammelte Schriften* - 250, 253).

Сосредоточивая весь свой художественный поиск вокруг вопроса о психическом воздействии краски, Кандинский выражал таким образом принципиальное несогласие с неомпрессионистами, которые ограничивались лишь физическим ее воздействием: основным предметом его критики было оптическое смешение цветов, на котором был основан столь восхваляемый Синьком метод пуантилирования. В «Определении красок» Кандинский писал: «Неоимпрессионисты продолжают говорить об "исчезновении отдельных пятен" "при удалении" от картин. Они продолжают думать только о натуралистической общей картине. Верх желаний — по-прежнему природа. Они защищают свои пятна, говоря об их безусловной необходимости для достижения "цвета, цвета и гармонии" Цвет! Но только в натуралистических целях. Бесспорно, с помощью технических приемов краски можно усилить или приглушить. Да и зачем отказываться от этих средств, если рассматривать краски как средство для психических целей. Тогда все, все нужно использовать,

42:11-42:15

<Б. живопись...
Если блуждать...
алчущий>
из названия второй
части
и главы V и текст начала
главы восстановлены по
P1M3, названия второй
части и главы V — также
в соответствии с Свод-
ным P1PK (P1PK 40,
№ 300-9) // P1PK от-
сутствуют стр. 36 и 37
42:18
возникает «от»
из исправлено по P1M3
//
возникает
P1M3

42:19

<...что физическое...
из выделение слов
восстановлено по P1M3
и в соответствии с
NPK3, NPK2, NPK1
— *rein physische*
(NPK1-43, № 300-9)
42:20
так же — *das ist*
P1M3
42:21
алонь — *das Licht*
NPK3, NPK2, NPK1
(NPK1-44, № 300-9)

43:13

греть — *wärmen*
P1M3, P1M1 //
wärmen
NPK3, NPK2, NPK1
(NPK1-44, № 300-9)

43:15

с алонь — *mit dem*
Lichte
NPK3, NPK2, NPK1
(NPK1-44, № 300-9)

43:18

алонь — *Flamme*
NPK3, NPK2, NPK1
(NPK1-44, № 300-9)

43:20

чары — *gorny*
P1M1

все полезно и ценно, что ведет к цели. Должен ли музыкант защищать свое *pizzicato*? Короткий звук может полностью изменить характер звучания от такого. Зачем же живописцам от этого отказываться?» (Gesammelte Schriften: 251).

Это рассуждение стало теоретическим основанием для использования приема пуантилирования самим Кандинским — он разработал целую серию экспериментов, ставя перед собой цель изучить разницу в воздействии одних и тех же цветов при оптическом и красок при механическом смешении, — см., в частности, схематический рисунок из «Определения красок» (лиг. 122-12-15) и объяснение к нему (лиг. 122), а также § 119.2. К этим экспериментам можно отнести и многие «красочные рисунки» Кандинского 1904–1905 гг., среди которых «Kampf in Rot und Grün» («Поединок в красных и зеленых тонах»; *Werkverzeichnis der Aquarelle* 1: 107). Источковывая его в посвященном ему небольшом тексте «Der "Kampf"» («Поединок», 1904; MS), художник, в частности, писал: «Я хочу пуантилировать розы и цветы на переднем плане не из обычных пуантилистских соображений ("смешение в глазу" и т. д.), но хочу достичь таким образом психических результатов. — Контраст с небом и городом, нарисанными широкими мазками» (Gesammelte Schriften: 247). В своей полемике с неопрессионизмом о воздействии краски Кандинский опирался на живописный метод Беклина, чьи «композиции в красках» были построены на тщательно продуманном применении контрастов между краской и формой. Ср. толкование Флерке картины Беклина «Herbstgedanken» («Осенние размышления», 1886; частное собрание), согласно которому эффект тишины и меланхолии заросшего травой осеннего холма, покрытого белыми (сильно выцветшими и в настоящее время едва заметными на картине) цветочками безвременника осеннего (Herbstzeitlosen) — воспоминание молодости ху-

дожника), с женской фигурой в синем плаще у ручья, усилен в этой картине благодаря контрасту остроколючными листьями стоящих на берегу платанов (Fleerke Zehn Jahre mit Böcklin: 63–64).

О воздействии искусства на физические чувства и прямо на душу человека, в тех же терминах, в которых в начале главы V «О духовном искусстве» описывается различие между физическим и психическим действием краски, Кандинский говорит в начале одного из своих рукописных текстов (ок. 1910–1911), названного публикаторами по первым словам: «Всякое искусство имеет 2 возможности: 1) воздействовать на физические чувства и 2) на саму душу. В первом случае его воздействие поверхностно, поскольку оно приятно возбуждает эти чувства и не идет сквозь эти чувства дальше. Во втором случае чувства являются не целью искусства, а лишь средством к цели, путями, по которым искусство достигает души» (Gesammelte Schriften: 409).

§ 45: 2 Абзац, соответствующий данному, отсутствует в «Языке красок» (II). Включение его в первую немецкую редакцию «О духовном в искусстве» приходится на период особого увлечения Кандинского детским рисунком, документально зафиксированного с 1908 г. Кандинский в этом, по крайней мере вначале, следовал примеру Мюнстер, см. об этом лиг. 122. См. также третью русскую редакцию «О духовном в искусстве» (РЗК, т. 276: 25) и § 276.26 об изучении детского искусства в первые послеволюционные годы.

Рассуждение Кандинского в книге о воздействии на человека предметов внешнего мира и о детском восприятии имеет много общего с учением о гении, развернутое Артуром Шопенгауэром в трактате «Мир как воля и представление» (1819): «Каждый гений уже потому большое дитя, что он смотрит на мир как на нечто постороннее; для него это — зрелище, которое интересует его с чисто объективной стороны. Вот почему в нем, как в ребенке, очень мало сухой серьезности заурядных людей, которые никогда не способны возвыситься над интересами чисто субъективными и видят в предметах только мотивы для своей деятельности». А также: «(...) детство — пора невинности и счастья, рай бытия, потерянный Эдем, на который мы с тоской оглядываемся на протяжении всей последующей жизни. Основой же этого счастья является то, что в детстве все наше бытие коренится гораздо больше в познании, чем в волении, и это состояние находит себе еще и внешнюю поддержку — в новизне всех предметов реальности. И мир в эти годы лежит перед нами в лучах утренней зари жизни, такой свежий, такой чарующе сверкающий, такой влекущий» (том II, гл. 31: Шопенгауэр Собрание сочинений II: 331–332, 330–331). О значении Шопенгауэра для искусства начала XX в. вообще и для эстетики Кандинского в частности см., например, Schaeffer L'art de l'âge moderne: 235–262, 352–354.

еще скорее, что собаки кусаются, что месяц далеко, что человек в зеркале не настоящий. »

И только при более высоком развитии человека неизменно расширяется круг свойств, заключенных в различных предметах и существах. При высоком развитии получают эти предметы и существа внутреннюю ценность и, наконец, *внутренний звук*. Совершенно то же случается и с краской, которая при низкой ступени развития душевной впечатлительности может причинить только поверхностное действие, действие, прекращающееся вскоре после перерыва раздражения. Но и в этом состоянии это простое действие бывает различного рода. Глаз притягивается и больше и сильнее более светлыми красками и еще больше и еще сильнее более светлыми более теплыми. Киноварь привлекает и раздражает, как пламя, на которое непременно жадно смотрит человек. Яркий лимонно-желтый цвет причиняет глазу после известного времени боль, как уху высоко звучащая труба. Глаз начинает беспокоиться, не может долго выдерживать 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:

45:15-16
более светлыми...
более свет-
рпш протушено
45:20
причиняет
-оулу -... боль
и восстановлено по

Р1М4, Р1Р1 (Р2П1-56,
и: 300-х) и в соответ-
ствии с 11ПР3, 11П2, 11П11
1st dem Auge nach
Daher der Zeit weis
(11П11-45, и: 300-х) и
причиняет после из-
вестного времени боль

Р1РК ошибочно
45:27
конечно
прич не имеет источника
в 11ПР3 и соответствия
в 11П2, 11П11

В мс сохранился экземпляр книги Шопенгауэра «Учение о цвете» (*Schopenhauer Farbenlehre*), состоящей из написанного под влиянием Гете трактата «Über das Sehn und die Farben» («О зрении и цвете», 1816) и его латинского перевода, сделанного позднее самим Шопенгауэром, «Theoria colorum physiologica» («Физиологическая теория цвета», 1829). Книга, возможно, принадлежала Монтер; не исключено, что карандашные пометки на полях сделаны не Кандиным. Однако весьма любопытно, что отмеченный на стр. 22-23 текст соответствует рассуждению Кандиного в главе V «О духовном в искусстве». Ср. перевод на русский язык указанного текста Шопенгауэра: «Таким образом, *восприятие* — порождение ума, а не чувств. (...) Зрение имеет преимущество перед всеми остальными чувствами в том, что оно наиболее способно к различению многочисленных незначительнейших и неуловимейших впечатлений, получаемых извне, и различных их видоизменений; однако они еще ни в коем случае не порождают восприятия, а дают только сырой, неформенный материал для его возникновения, который только под условием действия на него рассудка превращается в восприятие и познание. Поэтому, если бы могло случиться так, чтобы некто, радуясь роскошному виду простирающихся перед ним пространств суши или моря, мгновенно лишился ума, то он не осознал бы более ничего, кроме того, что сетина его глаза испещрена разноцветными пятнами (...) Наконец, очевидно, что для того, чтобы видеть, недостаточно только открыть глаза: необходимо присоединить зрение. Новорожденные младенцы ничего не воспринимают и только таращат глаза, пока, наконец, научившись владеть рассудком, не подчинят впечатления, получаемые одновременно всеми органами чувств, врожденному закону причинности и не приспособят их к равным образом врожденным формам восприятия — пространству и времени» (Шопенгауэр

Собрание сочинений III: 124–125, 127–128; отметим, что приведенный нами русский перевод был сделан с латинской версии трактата, в то время как отчеркивания в книге из *Mez* относятся к немецкому тексту).

О том, что привыкание препятствует силе психического воздействия живописи, Кандинский уже писал ок. 1904 г. в «Языке красок» (I), где утверждал, что устаревшие символы «не действуют более даже на ребенка», и поэтому, чтобы «дать им возможность воздействовать на нашу психику», современные художники прибегают к новой «группировке или композиции» составляющих эти символы элементов (*Gesammelte Schriften*: 267). Лишь намеченная здесь мысль о том, что разрушение привычного является сильнейшим инструментом усиления психического воздействия живописных элементов и произведения живописи в целом, является, по сути, основной движущей силой всего художественного экспериментирования Кандинского, начатого им в ходе работы над «красочными рисунками». Ведь бесконечно варьируя комбинации краски и формы, специально сочетая, например, такие «спокойные» формы, как круг или квадрат, с такой беспокойной краской, как ярко-красная, художник ставил перед собой задачу «точно же почувствовать на себе изменение настроения – даже когда эти настроения не поддаются определению» (*Ibidem*: 268). Точно так же, рассматривая в другом фрагменте «Языка красок» (I) различные случаи комбинаций краски с предметной формой, Кандинский выделял среди них особенно тот случай, когда художник разрушает привычное, сочетая краску с предметом («в том числе идеальным»), который «может быть или обычно бывает также другого цвета» (*Ibidem*: 272). В «Языке красок» (II) мысль о необходимости разрушения привычного будет углублена, а в выросшей из этого текста книге «О духовном в искусстве» существенно развита в главе «Теория», и вокруг нее вырастет учение об абстрактном как о том, что противоположно практически-целесообразному началу и «внешнему» смыслу (см. Р1РК1, ии: 142: 14–14В: 20, и 14В: 20).

§ 47:6 В соответствии с таким представлением о соотношении физического и психического воздействия краски (цвета) Кандинский не отрицает необходимости исследования физической, или физиологической (оптической), стороны восприятия цвета, напротив того – он считает его необходимой ступенью для исследования психической стороны этого восприятия, которая его интересует больше всего. Ср. в «Схематической программе Института художественной культуры по плану В. В. Кандинского» (1920): «Таким образом, воздействие физиологическое должно быть только мостом к выяснению воздействия на психику» (*Избранные труды* II: 47). Ставя в 1920–1921 гг. перед «наукой об искусстве» задачу всестороннего изучения цвета и краски (см. § 49:3), Кандинский всячески настаивает на необходимости сотрудничества художников и теоретиков искусства с учеными, работающими в области естественных наук: физики, физиологии, медицины (*Избранные труды* II: 50). Позднее в Баухаузе, он подтверждает свою приверженность «оптико-психологическому» подходу: «Цвет воспринимается оптически, переживается психически». И продолжает: «Оптические феномены, часто обманчивые, являются тем не менее реальными фактами (...), которые необходимо иметь в виду. Рунге и символика – символика не первопричина, а следствие. Первопричиной является оптико-психическое переживание, общее для всех людей (...)» (*Unterricht am Bauhaus* I: 187).

2) второй главный результат наблюдения краски, то есть ее психическое воздействие. Тут появляется на свет психическая сила краски, рождающая вибрацию души. А первая элементарная физическая сила превращается в пуш, 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 соответствующее другое через ассоциацию. Например, красная краска может вызвать душевную вибрацию, подобную пламени, так как красное есть цвет пламени. Тепло-красное действует возбуждающе. Это красное может подняться до болезненной мучительности, быть может, также и по сходству с текущей кровью. Тогда эта краска пробуждает воспоминание о другом физическом агенте, который неизменно производит на душу мучительное впечатление.

✕ 47: 11 Хотя текст главы V в первой немецкой и первой русской редакциях «О духовном в искусстве» очень близок к исходной версии на стр. 3–5 рукописи «Язык красок» (I), часто почти дословно повторяя ее, он претерпел по сравнению с ее текстом существенные изменения в том, что касается описания механизма психического воздействия краски и роли в нем ассоциации (*Gesammelte Schriften*: 289–290). Так, первая фраза данного абзаца в первой русской редакции трактата – это перевод написанной Кандинским в немецкой версии новой по сравнению с «Языком красок» (II) фразы, с которой начинается рассуждение о том, как совершается психическое воздействие краски – прямым или ассоциативным путем.

Изменения были также внесены в следующий абзац, в котором теперь Кандинский выражает сомнение в объяснении психического воздействия краски ассоциацией, в то время как на стр. 4–5 рукописи «Язык красок» (I), напротив, он настаивал на ассоциативном характере этого воздействия: «Во всяком случае, и чисто физическое воздействие краски, начинающееся с возбуждения глаза, не ограничивается одним только органом зрения, но распространяется на все пять чувств. Возможно, и здесь тот же самый процесс, идущий через душу. Возникает ассоциация, которая позволяет не только видеть краску, но и чувствовать ее на вкус, на осязание, слышать и обонять» (*Gesammelte Schriften*: 290).

Обнаруживаемое при сравнении двух соответствующих пассажей «Языка красок» (II) и «О духовном в искусстве» различие в объяснении психического воздействия краски соответствует эволюции взглядов художника в сторону признания универсальности вибрационной теории и основанного на ней представления о прямом воздействии краски. Однако несмотря на это, Кандинский не отказывается полностью – ни в «О духовном в искусстве», ни позднее – от возможности также ассоциативного объяснения этого воздействия. Подробно об этих противоречиях в ранних поэтических текстах Кандинского см. п. 12.2.

47:12–13
психическое
воздействие →
(физическое) психическое
воздействие
пушк исправлено
через вычитку
eine physische
Erstüttung
H1K3, H1K2
eine physische
Erstüttung
H1K2, H1K1 (H1K1-46,
H1-300-X)

47:13
психическое ... соответ-
ствующее → психическое
вызывает (H1) (H1K1-46,
H1K2) соответствующее
пушк исправлено
просто исправлено;
первоначально, возможно,
была констатация с не-
мецким Erstüttung →
eine...
Erstüttung eine
andere, ihr entsprechende,
hervorruft

H1K3, H1K2, H1K1
(H1K1-46, 300-X)
47:21
о другом «физическом»
агенте
ни восстановлено в соот-
ветствии с H1K3, H1K2,
H1K1:
H1K1:
an ein andere
physisches Agens
(H1K1-46, 300-X) /
ср. также стр. 3 рукописи
«Язык красок» (I).

an andere physische
Agenten (*Gesammelte
Schriften*: 300) /
о другом психическом
агенте
H1 во всех вариантах

№ 49: 3. Утверждение в примечании, что «более правильно (...) почти везде» говорить о краске, а не о цвете (поскольку, как сказано в статье Кандинского «Содержание и форма», «цвет действует в живописи в виде краски»; см. *Избранные труды* 1: 86), соответствует теоретическим соображениям на русском языке мюнхенского периода, в которых действительно употребляется преимущественно слово «краска», причем даже в тех случаях, когда речь идет о возможности ее «духовно видеть» или «абстрактно мыслить» (о красном как «абстрактно мыслимом» см. *Р+К+1*, № 61: 8–9). Отметим употребление цветовой наименований в первой русской редакции трактата преимущественно в среднем роде, что говорит о желании художника включить абстрактную составляющую понятия цвета в свои рассуждения, в которых речь тем не менее идет все время о красках.

Отсутствие немецкой версии этого примечания согласуется с недифференцированным употреблением художником в его немецких текстах слова «Farbe» (краска; цвет), соответствовавшим языковому узусу, который, однако, был подвергнут критике в современной Кандинскому специальной литературе по теории цвета. Так, в вышедшем в 1909 г. в Берлине учебнике профессора мюнхенской Высшей технической школы Александра Эйбнера предлагалось лишь слово «Farbe» двух из трех его общепринятых значений (1. цвет как оптическое явление; 2. краска как красящее вещество — пигмент; 3. краска как смесь пигментов со связующими, используемая живописцами) и, оставив за ним обозначение цвета как оптического явления, ввести в широкое употребление (по аналогии с английским языком, в котором каждое из трех значений слова «Farbe» обозначается отдельным словом: соответственно «colour», «pigment», «paint») еще два термина: «Farbstoff», для краски как красящего вещества, и «Körperfarbstoff», для готовых к использованию художниками смесей пигментов со связующими (*Eibner Malmaterialienkunde als Grundlage der Maltechnik*: 26–27).

Словоупотребление в написанных по русски текстах Кандинского 1910 г. показывает, что для него теория цвета («Farbe») продолжала означать прежде всего учение

о красках («Körperfarbstoffe», по Эйбнеру), построение которого было продолжением его занятий живописной техникой. Об экспериментах с красящими пигментами («Farbstoffe») и их связующими, которыми Кандинский занимался вместе с Игорем Грабарем, Алексеем Явленским и Дмитрием Кардовским в мюнхенской квартире Марианы Веревкиной начиная с 1899 г., и об изучении им в первые годы XX в. старинной и современной литературы по технике живописи см. № 122. См. также *Podzemskaja Colore simbolo imagine*: 37–53; *Idem Kandinsky's Color Doctrine*: 100–103; *Wackernagel Kandinsky — ein Vertreter der modernen Temperamalerei*; *Idem Neues zur Maltechnik Kandinskys*.

В мюнхенских художественных кругах того времени этот путь становления мысли о живописи (от техники к теории) был освоен авторитетом Арнольда Беклина и рассматривался как альтернатива основанному на цвете как световом явлении пониманию живописи импрессионистами, главные художественные устремления которых были осмыслены в теории неомпрессионизма (см. о ней выше, № 29: 13). Ср. у Кандинского в «Rückblicke» / «Ступенях»: «[Проблема света и воздуха] импрессионистов не особенно меня занимала. Мне всегда казалось, что умные разговоры на эту тему имеют мало общего с искусством. Позже мне представлялась гораздо более значительной теория неомпрессионистов, в конце концов опровергавшая вопросом воздействия краски и отказываясь от обсуждения воздуха» (*Избранные труды* 1: 297 прим. 110). Похожую критику французской теории цвета — света мы обнаруживаем в книге Николая Пунина «Татлин (против кубизма)» (1921; переиздание см. Пунин О Татлине: 27–41), где «основание для коррективов импрессионизма усматривалось в традиции русской иконописи, которая «разрабатывала цвет как живописный материал, как результат красящих пигментов» (Там же: 31). Ср. сходные пассажи у Кандинского — о «неизбежных французских valeurs» в главе «Творение и художник» трактата «О духовном в искусстве» (*Р+К+1*, № 154: 5) и у Пунина: «Цвет не понимался иконописцами как отношения хроматической гаммы, как валер» (*Пунин О Татлине*: 31).

Отношение к краске как к материалу включает два компонента: теоретический (изучение красящего пигмента) и практический (его нанесение на поверхность, обработку поверхности). Если Кандинский, вслед за Беклином, был занят в основном первым из них, то на долю Татлина и других русских художников пришлось работа со вторым, т. е. с живописной поверхностью (фактурой). Обратим внимание на то, что в добавленном позднее во второй русской редакции новом тексте о живописных поверхностях (Р+К+1, № 228: 3 сл.) отсутствует термин «фактура». Обращение к нему Кандинского в рукописном фрагменте «Die Technik — das Auftragen der Farbe (Faktur)...» («Техника — нанесение краски (фактура)...», хранится в РК; *Gesammelte Schriften*: 551) может рассматриваться как косвенное доказательство более поздней, чем указанная публикациями (до 1914) и во всяком случае более поздней, чем дата написания текста второй русской редакции (осень — зима 1913 — 14), датировки этого фрагмента, поскольку предполагает знакомство художника с современной дискуссией на эту тему в России. Имеется в виду как статья «Фактура», написанная, предположительно, Давидом Булюком, но написанная под именем его брата Николая в сборнике «Пощечина общественному вкусу» (1912, Кандинский также принял в нем участие), так и, преимущественно, книга (1914) художника и теоретика искусства Волдемара Матвея (Владимира Маркова), которая сохранилась в РК (Марков Творческие принципы в пластических искусствах). В этой книге понятие «фактура» было возведено в один из основных «принципов творчества в пластических искусствах» (см. *Подземская Дискуссия о материале и фактуре*: 68–69).

Вопрос о фактуре должен был неизбежно встать перед Кандинским, когда он начал работать (в швейцарской коммуна Гольдах кантона Санкт-Галлен на Боденском озере в августе — октябре 1914 г.) над обширным трудом на русском и немецком языках «О материальном в искусстве» («Графика») / «Über das Materielle in der Kunst» (insbesondere der Graphik) — своего рода pendant к трактату «О духовном в искусстве». Тщательное изучение этого до сих пор не-

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

Но не совсем возможно провести до конца подобное объяснение. Как раз именно в области вкуса краски известны различные случаи, где это объяснение не может быть применено. Один дрезденский врач рассказывает об одном из своих пациентов, которого он характеризует как человека «необычно высоко спящего духовно», что этот пациент с завязанными глазами неизменно и безошибочно определял

* Мне представляется более правильным говорить почти везде 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.

опубликованного рукописного корпуса, который хранится ныне в ГИ, является делом будущего (см. о нем н-122). В после-революционный период вопрос о фактуре становится обязательным в работах Кандинского, посвященных изучению краски: см. тезисы к докладу «Основные элементы живописи», пункт 14.4 («н-15, н-122»), а также «Схематическую программу Института художественной культуры по плану В.В. Кандинского» (*Избранные труды* II: 51).

Тогда же Кандинский, словно ради того, чтобы отмежеваться от материалистических тенденций конструктивизма, начинает все чаще прибегать к слову «цвет», употребляя его всякий раз, когда речь идет о цвете вообще, а не о красящем пигменте. В докладе «Основные элементы живописи» он проводит различие в искусстве элементов совершенно отвлеченных и элементов материи, относя в живописи к первым цвет, а ко вторым — краску. Там же он говорит о тройном понимании цвета/краски: цвет абстрактный; цвет, который мы наблюдаем в природе; пигмент на палитре у живописца («н-18, н-122-12»). И позднее, уже в Баухаусе 1920-х гг., Кандинский подтверждает универсальность своего подхода к цвету/краске, включающего изучение материала краски, феноменов физиологического и психического восприятия цвета: «Моя система, основываясь на красящих пигментах (не на цветном свете, а на материальной консистенции краски), стремится путем оптико-псих.-ологического > наблюдения распознать внутреннее: силу, энергию и напряжение» (*Unterricht am Bauhaus* I: 187). Неудивительно, что и в книге «Точка и линия на плоскости» (1926) Кандинский отмечает, что «фактура не должна действовать как самоцель», а должна «служить композиции» (*Избранные труды* II: 134).

49:3
краски*
цвет приличнее не
имеет источника в н-102
и соответствия в н-102, н-101
49:4-7
во вкусовых органах
цвет не имеет источника
в н-102 и соответствия
в н-102, н-101
49:16
пациент... возмущенно —
пациент (с завязанными

глазами) / мистично
цвет вписанное черными
черными не имеет источ-
ника в н-102, н-101;
соответствует описанию про-
стым карандашом на стр. 5
рукописи «Язык краски»
(II).
welchem die Augen ver-
bunden wurden (Gesam-
te Schrift 1906-200)

49:17
определен —
определено
P1M3, P1P1
XXX-X
линия —
аналогично
P1P1
49:20
мало — искусство
P1M3, P1P1

≈ 51 : 13. С самого начала вопрос о синестетическом воздействии краски рассматривался Кандинским как составная часть общей проблемы ее психического воздействия, о чем свидетельствует ранняя работа художника «Определение красок», в которой он следовал той же схеме изложения, что и в выросшем из «Языка красок» (ii) тексте первой немецкой редакции и соответственно в его русском переводе 1910 г. Приводя там примеры вызываемых различными красками ассоциаций, Кандинский писал далее: «Краска действует через глаз на все чувства: на слух (она звучит), на вкус (она имеет вкус), на осязание (эта синяя мягка, как бархат) и на обоняние (некоторые краски пахнут – душистая живопись; светлая сине-зеленая пахнет свежим воздухом). Это делает красочную композицию бесконечно сложной и поэтому бесконечно богатой и тонкой. Краска – это не только язык в узком смысле, но и средство ловить, захватывать, настраивать, потрясать всю душу со всех сторон. Самые тонкие чувства, которые разовьет в себе человек будущего, он будет сообщать своим ближним при помощи красок. Бесконечная радость!» (*Gesammelte Schriften* - 251).

В «О духовном в искусстве» Кандинский приводит тот же пример синестетического восприятия краски, на который уже ссылался на стр. 5 рукописи «Язык красок» (ii) (*Gesammelte Schriften* - 290). Этот пример был им взят из статьи дрезденского врача Франца Фрейденберга «Über Spaltung der Persönlichkeit und verwandte psychische Fragen» («О расщеплении личности и подобных проблемах психики»), напечатанной в трех первых номерах берлинского ежемесячного журнала «окулных исследований» «Die Übersinnliche Welt» за 1908 г. (эти номера журнала сохранились в мёс с карандашными пометками). Об этой статье и чтении ее Кандинским см. н: 122.

Особый интерес художника (см. пометки Кандинского на стр. 64–65 февральского номера журнала) вызвали, очевидно, рас-

суждение Фрейденберга о феномене синестезии и его рассказ, который как раз и цитируется в «Языке красок» (ii) и в главе в книге «О духовном в искусстве», о случаемном знакомстве, блестящем юристом, «психически совершенно здоровым, необыкновенно высоко стоящим духовно господином». Во время совместного ужина с доктором он отказался вторично выпить некий соус, поскольку тот имел «синий вкус», и рассказал, что такое цветовое восприятие вкуса возникло у него еще в детстве, но из боязни прослыть сумасшедшим он его тщательно скрывал. Ни о каком завязывании глаз в статье нет речи, эта подробность была вписана карандашом в рукопись «Язык красок» (ii) (*Gesammelte Schriften* - 290; см. также / 49 - 16), но не вошла потом ни в рукопись Мюнтер «О духовном в искусстве» (н1ркз), ни в позднейшие немецкие версии главы V трактата, зато она присутствует в первой русской редакции и перешла оттуда в верстку 1914 г. (р2п1). В статье Фрейденберга феномен синестезии описывается следующим образом: «Сущность этого явления заключается в том, что происходящее от внешнего раздражения возбуждение той воспринимающей части мозга, которая соответствует какому-либо одному органу чувств, переносится на соседнюю воспринимающую часть центрального органа, так что апперцепция осуществляется одновременно и с ее стороны» (*Freudenberg Über Spaltung der Persönlichkeit* - 64). При этом Фрейденберг подчеркивает, что такое синестетическое восприятие, часто принимаемое за патологию, на самом деле свойственно вполне нормальным индивидам, обладающим повышенной восприимчивостью. Его знакомый, ощущавший цвет вкуса, был, как он пишет, человеком, «необыкновенно высоко стоящим духовно»: Кандинский особо отметил эти слова, подчеркнув их в журнальной статье и вписав в последний момент в рукопись «Язык красок» (ii).

красочно вкус определенного соуса как синий, по ест^ь воспринимал его как синий цвет.*
 Может быть, оказалось бы возможным принять сходное, но все же другое объяснение таких случаев, а именно то, что у высокоразвитого человека пупи 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 пупи, идущие из души к другим внешним органам (в данном случае — глаз).⁸ Это было бы подобно эхо или оп-клику, как это обычно в музыкальных инструментах, когда они, не потрясенные сами, созвучат другому инструменту, потрясенному непосредственно. Такие сильно чувствующие люди подобны обыгранным хорошим скрипкам, звучащим от всякого прикосновения смычком во *всех* своих частях и жилках.⁹

* Dr. med. Freudenberg. «Spaltung der Persönlichkeit» (Übersinnliche Welt 1908, No 2, S 64–65). Здесь же говорится и о слышании цвета (S 65), причем автор замечает, что его таблицы не дали ему достаточно материала для установления закона.

§ 51:20 Основываясь на толковании Фрейд-денберга, Кандинский дает в первой немецкой редакции «О духовном в искусстве» объяснение феномена синестезии как созвучия, развивая сравнение строения человеческой души со строением музыкального инструмента, в котором вибрация одной струны приводит в колебание и другие струны, которых никто непосредственно не касался (ср. также P1PK1, №10: 5–9, и далее P1M3, №10: 9–13). Логическим развитием этой модели является тройное сравнение души с роялем, краски с клавишей и глаза с молоточком (P2P1, №231: 20 слл., 238: 1 слл., 245: 11 слл.). Это сравнение и является для Кандинского основанием для отказа от ассоциации при объяснении воздействия краски на душу. Возвращаясь к рассказанной Фрейдденбергом истории о пациенте с цвето-вкусным восприятием в своем докладе «Основные элементы живописи», Кандинский говорит: «Я не думаю, чтобы можно было, например, объяснить ассоциацию вкуса, которую дает синий цвет, — и иллюстрирует свою мысль сравнением цвета с клавишей рояля («M18, №122: 12–15).

Используемая для объяснения воздействия краски модель резонансного строения человеческой души неоднократно встречается в текстах Кандинского 1910–1912 гг. См. об этом №122.

51:2
воспринимае →
всприимая
P1M3, P1P1

51:4
все «не» другое
не восстановлено
по P1M3;
все другое
P1PK1

51:7
впечатлительность →
Eindrücke
HPK3, HK32, HKP1
(HKP1-47, HKK-X)

51:9
вкусовые органы →
Geschmack
HPK3, HK32, HKP1
(HKP1-47, HKK-X)

51:11
другие пупи, идущие →
другие идущие
P1M3, P1P1

51:12
вещам → materialien
(материальным)
HPK3, HK32, HKP1
(HKP1-47, HKK-X)

51:22–23
Dr ... (Übersinnliche ... 65).
P1M3, P1P1 отсутствует;
P1M3 оставлены две пу-
стые строки, чтобы впе-
чатать иностранный текст

51:24
(S.65) → (S.65)
P1P1 #
(ср. 65)
P1M3

§ 53:2 Ср. в докладе Кандинского «Основные элементы живописи»: «Я сейчас припомню, есть ли это на русском языке, но мне кажется, что благоухающая краска можно сказать» (*М18, нн-122-12-15).

§ 53:5 Примечание о цветозвуке впервые появляется в полном виде в полном виде впервые появляется в первой русской редакции «О духовном в искусстве»; в немецкой рукописи Мюнтер (Н1РК3) оно недописано и оставлено пустое место для продолжения. Если принять во внимание, что, работая над русским переводом трактата в октябре – ноябре 1910 г., Кандинский, по-видимому, как раз вплотную занимался методом Уиковской по присланным ему текстам и таблицам и собирался в Калугу, чтобы лично с ней познакомиться (см. об этом нн-122), то можно предположить, что этим временем и датируется интересное нас примечание (о проблеме датировки всей рукописи Мюнтер в корпусе первой немецкой редакции см. нн-122-12-15). Позднее этот пассаж об Уиковской будет изложен в русской версии статьи «О сценической композиции» (*Избранные труды* 1-248 прим. 14).

Краткий пересказ метода Александры Васильевны Захарьиной-Уиковской в комментируемом примечании к «О духовном в искусстве» основывается на тексте ее статьи из «Вестника Теософии». Исходя из того, что «вся жизнь мира связана объединяющей цепью явлений, которую можно назвать аналогией», Уиковская перечисляет в ней некоторые приемы создания «цвето-музыкальных картин», лично ею проверенные на практике: «Один способ состоит в том, чтобы петь и играть краски природы или картины и составлять из них музыку. Другой способ заключается в том, чтобы перекладывать ноты музыкальных пьес на краски и из них составлять картины, соответствующие, по своему содержанию, идее музыкального произведения; и, наконец, третий способ в том, чтобы, под впечатлением своего внутреннего настроения, представить себе картину в красках, нари-

С принятием этого объяснения зрение должно было бы находиться в созвучии не только со вкусом, но и со всеми другими чувствами. Таково и на самом деле. Некоторые краски представляются не гладкими, колкими, 5
причем другие, напротив, воспринимаются как нечто гладкое, бархатоподобное, так что все их хочется погладить (темный ультрамарин, зеленая окись хрома, краплек). Самое различие между теплотой и холодом красочного тона основано на этом восприятии. Также есть краски, представляющиеся мягкими (краплек), или другие, кажущиеся всегда жесткими (зеленый кобальт, зелено-синяя окись), так что только что выпущенную из тюбика 10
такую краску легко принять за высохшую. 15

§ 53:2
находиться в созвучии —
im Zusammenhang stehen
(быть связанным):
ноты, нп11 (нп11-47,
нн-100х-х)

§ 53:8
что кто-то желает —
что кто и желает
нп11.2
что кто желает
нп13

§ 53:7
краплек —
Krapplack dunkel
(темный краплек):
нп13, нп12, нп11
(нп11-48, нн-100х-х)

§ 53:7
сказать* —

нп12
вписано простым
карандашом в скобки
со ссылкой на нп11:
(Прочтущие этот текст
см. примечание 3-е издание
стр. 48-49.)

нп12
имеется в виду конец
главы в нп12, нп11, впервые
появившийся в нп11
и не имеющий соответст-
вия в нп1.
Diese... bezeichnet werden.
(нп11-48-49, нн-100х-х-
100х-х)

Этот... воспроизводится
нп11 соответствует нп12,
нп11 (нп11-59-60,
нн-100х-х-100х-х)

§ 53:7-11
В этой... физический
вибрации —

(В этой... физической
или вибра-
ции) зачеркнуто слово
карандашом; не восстано-
влено в соответствии
с нп13, нп11, нп11 (нп11-59,
нн-100х-х-х)

§ 53:11
физический... явл —
physikalischer Luft- und
Lichtvibration
нп13, нп12, нп11
(нп11-48, нн-100х-х)

§ 53:13
были... целлюлознообразной.
нп13 соответствует нп12,
нп11 / нп13 соответст-
вующий текст отсутствует: см.
100х-х

§ 53:13-21
оптикозвучие... детой —
в памяти малокоммуналь-
ных детей оптикозвучие
нп13, нп11
§ 53:21
целлюлознообразной. —
нп13 зачеркнуто простым
карандашом.
(А фирма Ю.Г. Циммер-
ман являл на себя печат-
вание нот и красок.) /
нп13 зачеркнутое в конце
примечания отсутствует
в нп13, нп11, но имеет не-
точность в нп13 и несоот-
ветствие в нп12, нп11

**Выражение «благоухающие краски» обще-
известно. ∞**

**Наконец, слышание цвета так определенно,
что не найдется, может быть, ни одного чело-
века, который спал бы искать впечатления
ярко-желтого на басовых клавишах рояля или
обозначил бы краплак звуком сопрано. *** ∞

*** В этой именно области работалось уже много как теорети-
чески, так и практически. На многостороннем сходстве (так-
же 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 оттиснуть в памяти маломузыкальных детей мело-
дию при помощи цвета (хотя бы цветов). Уже много лет рабо-
тает 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 Санкт-Петербургской Кон-
серваторией целесообразной.**

совать ее и переложить ее краски на звуки.
В том, другом и третьем случаях, ритм
песни связан или с внутренним настроением,
или с движением, присущим известной
представляющей нам форме и характе-
ризующим ее» (Унковская Метода цвето-
звуко-чисел - 4).

Первый переводчик книги «О духовном
в искусстве» на английский язык, Майкл
Т. Х. Садлер, в своем переводе включил
в текст сразу после примечания о цветому-
зыка собственное примечание: «Обратный
вопрос, т. е. о цвете звука, был затронут
Малларме и систематизирован его учени-
ком Рене Филем, чья книга "Traité du Verbe"
«Трактат о Слове» » содержит правила
«словесной инструментовки» » (*The Art of
Spiritual Harmony* / *Concerning the Spiritual
in Art* 2006- 51).

Что касается фирмы «Ю. Г. < Юлий Ген-
рих > Циммерман», о которой в зачеркну-
той последней фразе примечания русской
рукописи 1910 г. (РРК1) сказано, что она
«взяла на себя печатание нот в красках» (см.
/ 53-21), то эта фирма, одна из крупнейших
в мире, производила музыкальные инстру-
менты и издавала ноты. У нее были музыкаль-
ные магазины в Москве (на Кузнецком мосту)
и в Петербурге (на Морской). Ликвидиро-
вана в 1915 г., во время Первой мировой
войны, в числе предприятий, принадлежав-
ших германским подданным. Ср. в разделе
«Хроника» московского еженедельника
«Музыка» от 7 марта 1915 г.: «В самом на-
чале войны распространилось было слухи,
что предприятие Ю. Г. Циммермана, ввиду
его заслуг перед русской музыкой (издание
произведений Балакирева и Ляпунова,
а также некоторых других русских компо-
зиторов) не только не будет подвержено
ликвидации, но даже не будет лишено звани-
я придворного поставщика. Однако, слу-
хи эти не подтвердились. Было найдено
неудобным делать какие-либо исключения
в данном отношении, тем более, что владе-
лец фирмы состоит членом рейхстага и про-
живает в Германии» (*Музыка* #213: 160).

§ 55: 5 Глава vi представляет собой самое ядро книги «О духовном в искусстве»; это самая большая глава, которая занимает около половины объема всего трактата. В первой немецкой и первой русской редакциях она носит название, которое было дано Кандинским всему сочинению в его первоначальной версии: «Farbensprache» («Язык красок»). Начиная со второй корректуры первого немецкого издания (1911), немецкое заглавие книги трансформировалось в «Gottem- und Farbensprache». Его перевод на русский язык зафиксирован в верстке 1914 г. как «Язык форм и красок», а в последней, послереволюционной, редакции изменен на «Язык рисунка и цвета». В рукописном «Оглавлении» трактата, написанном, предположительно, осенью 1914 г. в Гольдахе, название главы vi другое (см. *Рк1, н: 122: 12–15 *Язык формы и цвета*). Смена заглавий отражает исключительно сложную историю этой главы, которая претерпевала весьма существенные изменения на каждом этапе как немецкой, так и русской истории книги.

В «Языке красок» (ii) в качестве преамбулы к изучению красок мы находим на стр. 26–28 рукописи рассуждение о монументальном искусстве и выросшее из него определение формы и краски как специфических средств живописи (*Gesammelte Schriften*: 294–295). В книге «О духовном в искусстве» этот текст войдет в главу iv, «Пирамида», в то время как в начале главы vi он будет заново рассмотрен под углом родства музыки и живописи; на этом родстве зиждется введенное Гете понятие генералбаса в живописи, объявленное Кандинским необходимым условием будущей живописной композиции. В корпусе первой немецкой редакции этот текст занимает две страницы рукописи готическим курсивом (н:рк2), очевидно, добавленные в главу позднее ее машинописных частей. В рукописи «Язык красок» (ii) упомянутое рассуждение соседствует на стр. 7, с цитатой из Шекспира (*ibidem*: 290), и с ним также связана ссылка на стр. 9 на опубликованные в «Les Tendances Nouvelles» исследования о родстве музыкальных и красочных тонов

(*ibidem*: 291; в книге эта публикация будет упомянута в начале главы vii) и на метод Уиковской (*ibidem*; в книге о нем сообщается в последнем примечании к главе vi, см. *Рк1к1, н: 53: 5). Таким образом, тема родства музыки и живописи окажется в трактате распределена между четырьмя главами (iv, «Пирамида»; v, «Действие краски»; vi, «Язык форм и красок», и vii, «Теория»), что естественно приведет к разному роду несообразностям и повторам. Неудивительно, что в печатном тексте первой русской редакции (*Рк1н) мы обнаруживаем примечание о соотношении музыки и живописи в начале главы vi, тогда как в рукописном и машинописном ее вариантах (*Рк1 и *Рк3) оно, в соответствии с немецкими редакциями, помещено в главу iv (см. *Рк1к1, н: 39: 11).

В рукописи «Язык красок» (ii) Кандинский выводил из рассуждения о параллелизме музыки и живописи на стр. 9 понятие живописного контралюнта и на стр. 10 писал о возможности построения теории живописи и о ее соотношении с живописной практикой (*Gesammelte Schriften*: 291). В первой немецкой редакции трактата «О духовном в искусстве» и в соответствующей ей первой русской редакции эта важная тема появляется дважды: в начале главы vii (в связи с вопросом о параллелизме живописи и музыки), где дается ссылка на статью Анри Ровеля в «Les Tendances Nouvelles», и в начале главы vi, где указанная тема оказалась отделена от изначально связанного с ней пассажа о родстве музыки и живописи с цитатой из Шекспира (*Рк1к1, н: 57: 4–9) рассуждением о сочетаниях краски и формы, которое ниже по тексту главы получило дальнейшее развитие. С включением в 1910 г. в первую немецкую редакцию трактата, сразу после текста о сочетаниях краски и формы, большой рукописной вставки, посвященной определению формы, вопросу о формах материальных и абстрактных и о живописной композиции (эта вставка была, предположительно, переведена Кандинским в октябре – ноябре 1910 г. вместе со всем остальным немецким текстом на русский язык и вошла в первую русскую

редакцию «О духовном в искусстве»), учение в цвете оказалось еще дальше от начала главы. В ходе дальнейшей истории книги эта дистанция будет постоянно увеличиваться, поскольку основные усилия Кандинского будут направлены преимущественно на расширение, уточнение и углубление своего учения о форме и композиции, изложенного в этой рукописной вставке впервые. Об истории немецкого текста главы vi см. § 47: 8.

В первой русской редакции «О духовном в искусстве» глава vi трактата содержит большой текст, отсутствующий во всех остальных его редакциях: в первой русской рукописи он занимает четыре страницы рукописной вставки (*Рк2, н: 87: 8–90: 4). Кандинский, в частности, критикует там швейцарского художника Фердинанда Ходлера за то, что он в своей живописи злоупотребляет принципами ритмичности и симметрии, доводя их «до навязчивого гипноза и временами почти до кошмарности», и противопоставляет Ходлеру новое искусство сего тяготеющим к «агармонии», «асимметрии» и «аритму». В русской рукописи, помимо того, содержится не вошедший ни в машинопись, ни в печатный текст первой русской редакции список способов применения в живописи ритма и симметрии, написанный синим карандашом на стр. 73. Он опубликован нами как дополнение ко второй русской редакции (см. *Рк2к, н: 618: 10).

В значительной своей части глава vi в русской редакции «О духовном в искусстве» 1910 г. в основном следует первой немецкой редакции трактата и не содержит более поздних исправлений и дополнений. Однако в ряде мест русская версия оказывается ближе к более поздним немецким редакциям, чем к сохранившемуся в МЗ раннему немецкому корпусу 1909–1910 гг., за счет отдельных кратких вкраплений в соответствующий в целом первой немецкой редакции текст (речь идет в каждом случае об одном–двух предложениях или фрагментах предложений). Датировка этих вкраплений не может быть точно установлена, поскольку неизвестно, какими именно немецкими материалами художник пользовался при переводе на русский язык своей

VI. ЯЗЫК КРАСОК

«Der Mann der nicht Musik hat in ihm selbst.

Den nicht die Eintracht süßer Töne rührt,

Taugt zu Verrat, zu Räuberei, zu Tücken,

Die Regung seines Sinns ist dumpf wie Nacht,

Sein Trachten düster wie der Erebus:

Trau keinem solchen! — *Horch auf die Musik!*»

(Из Шекспира)»

**Музыкальный тон имеет прямой доступ в душу.
Он немедленно встречает пачм опзвучие, так
как человек «die Musik hat in sich selbst».**

55:7–12
«Der Mann...
Musik!»
Р1PK1 приводит только
первую строку цитаты
из немецкого перевода
«Венецианского купца»
Шекспира (действие V,
сцена 1), далее оставлено
место и простым каранда-
шом написано: В строке:
Р1M3 цитата полностью
отсутствует, для нас
оставлено место в пять
строк
55:7
An «Ihm»
не восстановлено по
H102, H101, H1011–50, H1:
XXX-VI.2
An sich
Р1PK1, Р1M1, в соответ-
ствии с H1K2; ср. H102,
H101, P1 в первой фразе

главы VI:
«die Musik hat in sich
selbst»
(P1PK1-47, H1:XXX-VI)
55:8–12
«Der... Musik»
не восстановлено по
H101, стр. 50 (H1:XXX-VI-
X), в основном следует пе-
реводу А. В. фон Шлегеля
см. /...XXX-VI.2 P1M1 соответ-
ствует H1K2 с рядом не-
точностей и ошибок:
55:8
die Eintracht →
der Einklang
P1M1, в соответствии
с H1K2
55:9
zu Räuberei, zu Tücken →
zu Räuberei und Tücken
H1K2.2
zu Räuberei und ficken

P1M1 соответствует H1K2
с ошибкой
55:11
Sein... Erebus →
Und seine Lüste schwarz
wie Erebus
P1M1, в соответствии
с H1K2
55:12
solchen... Musik! →
solchen... Musik auf die
Musik.
P1M1
55:13
«(O Shakespeare)»
не восстановлено по
P1M1, P1PK1, P1M3 отсут-
ствует
55:17
«die Musik... selbst»
P1M3 немкий текст от-
сутствует, для него остав-
лено место

«брошюры» в октябре–ноябре 1910 г. Последнюю дату следует принять за terminus ante quem для указанных вкраплений. К приблизительно датированым этим временем дополнениям относится, например, вставка в текст о соотношении теории и практики в искусстве, содержащая утверждение, что если в произведении «общее построение и возможно чисто теоретически», то «все же именно тот плюс, который есть истинная душа творения (...) никогда не создается теорией, никогда не будет найден, если не будет вдунут неожиданно в творение чувством» (см. P1PK1, H1:85:21–27, и /'85:21–27); или одно из примечаний к главе VI, в котором Кандианский характеризует свои утверждения как «результаты эмпирически-душевного восприятия» (см. P1PK1, H1:93:11). Укажем и на другое примечание к той же главе (P1PK1, H1:98:4), где художник перечисляет примеры резкого и навязчивого воздействия желтого, а также отметим, что текст примечания о Леонардо, которое имеется в первой русской редакции (P1PK1, H1:87:7), отсутствует в дошедшем до нас экземпляре первой немецкой редакции, хотя для него там и оставлено место.

Изучение первой русской и первой немецкой редакций трактата и сравнение их с немецкими изданиями «О духовном в искусстве» Пипера необходимо для исправления ошибок, которые имеются в этих изданиях. Так, вместо текста, соответствующего обороту (P1PK1, H1:117:5 *мало устойчивы в равновесии*) об оранжевой и фиолетовой красках в немецких изданиях H12, H3P1 напечатан текст, имеющий прямо противоположное значение (H3P1, /'522–12—15 *einem wenig labilen Gleichgewicht*).

§ 55:13 Эпиграф к главе VI—слова Лоренцо, обращенные к его возлюбленной Джессике, из первой сцены V, финального действия пьесы Уильяма Шекспира «Венецианский купец» (ок. 1597), описывая здесь такого человека, который «музыки не носит сам в себе» и чьи движения души «черны», Лоренцо имеет в виду отца Джессики, еврея-рос-

товщика Шейлока (см. английский текст в 1474–10–15). В первой русской, так же как во всех немецких редакциях трактата, Кандинский приводит немецкий перевод Августа Вильгельма фон Шлегеля; во второй русской редакции – русский перевод Петра Вейнберга, цитируемый художником по сохранившемуся в его личной библиотеке изданию (*Шекспир* Драматические произведения III; инициалы «А.Ч.», выгравированные на корешке переплета, указывают на то, что книга принадлежала первой жене Кандинского, Анне Чемкиной). В библиотеке фк сохранилось еще одно издание Шекспира (*Шекспир* Мысли). Оба перевода «Венецианского купца» цитируются в «О духовном в искусстве» с рядом неточностей (см. 55:8–12, 1474–10–15 и 1232–11–13). В «Языке красок» (II), рядом с текстом о прямом воздействии музыки на человеческую душу на стр. 7–8 рукописи, Кандинский записывает на обороте стр. 7: «Слова Шекспира о музыке» и ставит двоеточие; сама цитата, однако, отсутствует (*Gesammelte Schriften* 290–291). Кандинскому должен был быть знаком расписанный в духе помпейской живописи музыкальный салон мюнхенской виллы Франца Штука, где в первые годы XX в. устраивались музыкальные вечера (*Braun Münchener Silhouetten nach dem Leben* 93). Приводимая в трактате цитата из Шекспира помещена над входной дверью салона, в pendant к другой, находящейся напротив нее над окном читате из той же сцены «Венецианского купца». Лоренцо призывает Дженкину посмотреть, как «свод небесный весь выложен миллионами кружков из золота блестящего», каждый из которых поет как ангел, вторя певению херувимов (*Шекспир* Драматические произведения III: 385). В этих цитатах выражена живописная программа музыкального салона, где расписанный темпловый плафон с выступающими золотыми кружками имитирует усыпанное звездами небо, а фигуры Пана и Орфея, изображенные на двух основных стенах, символизируют нищенское противопоставление дionисийского и аполлонового начал.

55: 17 Майкл Т. Х. Садлер в соответствующем месте своего английского перевода трактата Кандинского (*The Art of Spiritual Harmony/Concerning the Spiritual in Art* 2006: 53) включил в текст собственный комментарий, отсылающий к «The Eurythmics» («La Rythmique», 1906), духовному теоретическому сочинению о ритме швейцарского композитора и педагога Эмиля Жака-Далькроза. Об отношении Кандинского к Жаку-Далькрозу см. письмо художника Мюнтер от 16 (29) ноября 1912 г., в котором он рассказывает о своем посещении галереи Сергея Щукина в Москве, «где было много людей, среди которых доктор Дорн из Хеллерау близ Дрездена. Он меня очень просил навестить его в Хеллерау. Он большой поклонник Далькроза и поэтому меня мало интересует» (*Mes Briefe von Kandinsky an Mûnter*; в поселе Хеллерау близ Дрездена находился Институт Жака-Далькроза). Однако в записях для занятия в Баухаузе 19 июня 1925 г. Кандинский упоминает Далькроза среди тех, кто возродил танец: «Дункан, Далькроз, Сахаров, до Лабана, М. Вигман, Палуки» (*Unterricht am Bauhaus* I: 127). Об Айседоре Дункан и Александре Сахарове см. II: 122; помимо них, в лекции упомянуты создатели «свободного» и «экспрессивного» танца. Это венгерский хореограф Рудольф Лабан, а также немецкие танцовщицы и хореографы: ученица Лабана и Далькроза Мэри Вигман и ученица последней Грет Палука. Палука неоднократно выступала в 1920-е гг. в Баухаузе. Восхищаясь ее мастерством и художественной точностью при построении сценических форм, прекрасно передаваемых в моментальных снимках, запечатлевших ее в танце, Кандинский «перевел» их на графический язык линий и опубликовал эти схематические рисунки рядом со снимками в двух своих работах 1926 г.: статье «Tanzkurven. Zu den Tänzen der Palucca» («Кривые линии танца. О танцах Палуки»), вышедшей в журнале «Das Kunstblatt» (непереизданы – *Essays über Kunst und Künstler* 85–87), и в книге «Точка и линия на плоскости» (*Избранные труды* II: 124 рис. 9 и 10).

57: 3 Ссылка в примечании на книгу Пола Синьяка «D' Eugène Delacroix au néo-impressionnisme» («От Эжена Делакруа к неомимпессионизму») как на уже цитированную, Кандинский забыл, что первая ссылка в первой немецкой редакции трактата на Синьяка была им в русской версии опущена (см. нзп1, II: 457: 17, и 129–11–13) и, следовательно, в этом примечании русской редакции название книги должно было быть приведено полностью. Книга Синьяка, которая была впервые опубликована в нескольких номерах парижского журнала «La Revue blanche» за 1898 г., вышла отдельной книгой в издании того же журнала в 1899 г. См. современное издание: Signac De Delacroix au néo-impressionnisme 1978. Общие ее части были тотчас же переведены на немецкий язык и напечатаны в берлинском журнале «Pan» (1898). Полное немецкое издание книги Синьяка – Signac Von Delacroix zum Neo-Impressionismus 1903. Во второй и третьей немецких редакциях «О духовном в искусстве» в примечании (нзп1, II: 457: 17) дается ссылка на второе немецкое издание книги Синьяка (Signac Von Delacroix zum Neo-Impressionismus 1910) с одной неточностью: Кандинский указывает в качестве издательства «Axel Juncker, Charlottenburg», в то время как речь идет, согласно титульному листу, о книготорговле «Axel Juncker» в городе Шарлоттенбурге вблизи Берлина и берлинском издательстве «Karl Schnabel». В верстке второй русской редакции (нзп1, II: 204: 26) дается ссылка на первое русское издание (Синьяк От Делакруа к неомимпессионизму 1912). В первой русской редакции своего трактата здесь и далее Кандинский забывает указать, какое именно издание Синьяка имеется им в виду, однако очевидно, что речь идет о немецком издании 1903 или 1910 гг. До появления же полного немецкого перевода он, вероятно, studiовал Синьяка по выполненному специально для него русскому переводу с французского, сохранившемуся в фк (см. об этом II: 122). Кандинский приводит здесь начало фразы, представленной в книге Синьяка как цитата из Делакруа: «Все знают, что желтый, оранжевый и красный вдохновляют и выражают идеи радости, богатства,

«Всякий знает, что желтое, оранжевое и красное внушают и представляют собою идеи радости, богатства» (Delacroix).^{*}‡

Обе эти цитаты показывают глубокое сродство искусств вообще и музыки и живописи в частности. В этом бросающемся в глаза родстве, вероятно, выросла идея Goethe, что живопись должна выработать свой контрпункт.[‡] Это пророческое выражение Goethe 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

* P Signac о с. См. также интересную статью K. Scheffler'a «Notizen über die Farbe» (Dekorative Kunst 1901).

57:1-3
«... Вокзал ...»
бюллетень ...
не является воспроизведе-
нием в соответствии с
н1982, н1070, н1071
«Jedermann ... darstellen»
(н1071-91, н1.000-0) /
Вокзал ... бюллетень
P1 во всех вариантах

57:3
(Delacroix) * →
(Delacroix)
P1M2 близко простым ка-
рандашом внутри машин-
копированных эскизов,
примечание отсутствует

57:6
частности →
частности *
P1M1 примечание, которое
помещено в главе IV.

«Пирамиды», P1982, P1M2
(P1982-339, н1.000-0)

57:8
комментарий: →
Generalität
н1982, н1070, н1071
(н1071-91, н1.000-0)

57:16-17
P. Signac ... (Delacroix ...
1901) → См. Signac O. S.
P1M1-17 со ссылкой на работы
уже цитирующегося
изнута Синьяка ошибочна,
поскольку отсутствует
примечание с соответ-
ствующей ссылкой
в главе III P1 (см. P1000-0)

57:17
Kunst 1901 →
Kunst, Febr. 1901
н1982, н1070, н1071
(н1071-91, н1.000-0)

славы и любви» (Синьяк От Делакруа к неомимпрессионизму 1976-1977). Эта фраза восходит к мыслям об искусстве, высказанным Делакруа в беседе с Шарлем Бодлером и пересказанным последним в статье «Le Salon 1859» («Салон 1859 года», отчет о парижской художественной выставке, составленный в форме писем к главному редактору журнала «La Revue française» Жану Морелю). Статья была опубликована в двух номерах журнала, 10 июня и 20 июля 1859 г., и вошла впоследствии в первый том посмертного сборника критических и теоретических сочинений Бодлера «Curiosités esthétiques» («Эстетические достопримечательности»; Baudelaire Œuvres complètes II: 272; ср. Бодлер об искусстве: 195). Цитируя самого себя, поэт вновь приводит эту фразу среди прочих «слов, записанных в ту пору, почти под диктовку мэтра», в некрологе «Творчество и жизнь Эжена Делакруа» («L'oeuvre et la vie d'Eugène Delacroix»), опубликованном в трех номерах газеты «L'Opinion nationale» за 2 сентября, 14 и 22 ноября 1863 г. и включенном во второй том посмертного издания критических статей Бодлера «L'art romantique» («Романтическое искусство»; Baudelaire Œuvres complètes III: 10, 11; ср. Бодлер об искусстве: 257, 258). Синьяк пользовался вторым изданием «L'Art romantique» (Paris: Calmann Lévy, 1885).

Рассуждая далее о «моральной роли цвета в картинах Делакруа», Синьяк приводит в пример его работы 1830-1840-х гг. в библиотеке Бурбонского дворца (место заседаний Национальной ассамблеи), «Mort de Plin l'Ancien» («Смерть Плиния старшего») и «Socrate et son démon» («Сократ и его демон»); скорбные аккорды доминирующего фиолетового в первой и состоянии покоя, переданное во второй благодаря полному равновесию зеленых и красных тонов, и др. (Синьяк От Делакруа к неомимпрессионизму 1976-1977).

Мысль Делакруа с сопровождающими ее рассуждениями Синьяка стала отправной точкой для длительных размышлений Кандинского о возможности прямого психического воздействия краски, воплотившихся в целом ряде его теоретических сочинений 1910-1911 гг. (см. об этом н122). Отметим,

что в «Языке красок» (ii) Кандинский эту цитату из Синьяка—Бодлера—Делакруа не приводит.

В том же примечании Кандинский ссылается на статью известного немецкого художественного критика и публициста Карла Шеффлера «Заметки о краске» (*Scheffler Notizen über die Farbe*). Изложенный в статье Шеффлера подход к вопросу о восприятии и о культурном значении красок должен был оказать влияние на Кандинского уже во время его работы над «Языком красок» (i) (в соответствующем месте «Языка красок» (ii) эта ссылка отсутствует). См. в МЭС недатированные неопубликованные выписки Кандинского из статьи Шеффлера. Отмечая силу воздействия краски на настроение человека (используемую, в частности, при лечении душевнобольных), Шеффлер приводит примеры присущего каждому тонко чувствующему человеку собственного символического восприятия цвета (в частности, цветного восприятия гласных). Он утверждает далее, что цветное восприятие является «культурным продуктом»: «каждый художественный стиль предпочитает свои цветковые контрасты и красочные смешения, нередко новая краска возникает благодаря введению в оборот новых пигментов и т. д. Тем не менее история искусства до сих пор не разработала способов измерения цветového восприятия; в результате краска занимает, по признанию Шеффлера, второстепенное положение по сравнению с формой. Даже такие великие колористы, как Тициан, Рембрандт и Беклин, больше являются «композиторами», ибо для них «краска является только служительницей архитектурно-поэтического изобразительного творчества» (*Ibidem*—187). В то время как «новое движение в прикладных искусствах еще не достаточно экспериментирует с краской» (*Ibidem*—190), Шеффлер призывает вернуться в интрьер современных серьезных жилищ чистые «алюминиевые», т. е. независимые от изменчивости освещения и воздушной среды, как бы объективно присущие предметам краски, как это было в традиционных деревенских домах. Это рассуждение немецкого критика должно было остановить внимание будущего автора «*Rückblicke*», который посвятит в 1913 г. ставшие знаменитыми страницы своей автобиогра-

фии живописным впечатлениям от ярко-красочного мира русской избы, пережитым во время поездки в Вологодскую губернию в 1889 г. (см. «Ступени»; *Избранные труды* 1: 278—280). Подробнее об этом см. *Podzemskaja Colore simbolo immagine*—59—61.

§ 57: 9 Во всех немецких редакциях «Одуховном в искусстве» в соответствующем месте «Generalbaß» («генерал-бас»), а не «Kontrapunkt» («контрапункт»); ср. первую фразу главы VII, «Теория», в первой русской редакции трактата (Р1РК1, и-138: 11), где употреблено слово «генерал-бас». О синонимическом употреблении Кандинским, начиная с отмеченного знакомством с композитором Фомой Гартманом периода работы над «Языком красок» (i), музыкально-теоретических терминов «генерал-бас» и «контрапункт» (обозначающих соответственно учение о построении аккордов, т. е. о гармонии, и учение о соединении и движении самостоятельных голосов), в расширенном значении теории искусства вообще, и о том, что возрастание искусства до искусства «во отвлеченном (абстрактном) смысле» необходимым образом порождает создание теории, см. и-122. Ср. пассаж на стр. 9—11 рукописи «Язык красок» (ii). «Это родство музыкального и красочного тонов уже давно обратило на себя внимание. В последнее время появились также художники, занимающиеся этим вопросом (...) Устанавливается параллель между 7 музыкальными тонами и 7 цветами радуги. Отсюда хотя бы вывели возможность живописной теории, живописного контрапункта. Как возникла музыкальная теория, можно как-то узнать из истории музыки, но уж во всяком случае никакое искусство не может строиться на готовой теории. Если бы было возможно создать что-либо на основании теории, то искусства бы больше не было и на его месте расцвело бы новое ремесло. Любая теория искусства возникает из произведений истинных художников-творцов и потому имеет значение лишь для прошлого. Уже Гете мечтал о генерал-басе для живописи. И вполне возможно, что нечто подобное и возникнет после завершения начавшегося сейчас периода. Это

можно предсказать с определенной уверенностью. Но с еще большей уверенностью можно утверждать, что этот генерал-бас также будет иметь значение главным образом для прошлого» (*Gesammelte Schriften*—291; нами исправлена ошибка, допущенная в этом издании при дешифровке рукописи: публикаторы прочитали дважды вместо цифры 7 цифру 8, что при малоразборчивом почерке Кандинского вовсе неудивительно). Ср. также в написанной для альманаха «Синий Всадник» осенью—зимой 1911 г. статье «Über die Formfrage» («К вопросу о форме»): «Эти предположительные правила, которые скоро приведут в живописи к „генерал-басу“, есть не что иное, как познание внутреннего воздействия отдельных средств и их комбинаций» (*Избранные труды* 1: 224; перевод уточнен нами по немецкому оригиналу—*Der Blaue Reiter*—164). См., наконец, в мемуарной заметке Кандинского «Франц Марк» (1936, оригинал по-французски): «Делакруа и Гете подтверждали наши идеи своими высказываниями» (*Избранные труды* 1: 308; перевод уточнен по французскому оригиналу—*Cahiers d'art* 1936 #8—10: 275).

В русской редакции статьи «О сценической композиции» (1918) Кандинский развернуто и точно, со ссылкой на источник, цитирует Гете в расширенном варианте примечания: «Недаром Гете еще в 1807 г. сказал, что “в живописи уже давно недостает знания генерал-баса, недостает обоснованной, установленной теории, как это мы видим в музыке” (*Goethe im Gespräch*, стр. 94, Insel-Verlag, 1907)», см. *Избранные труды* 1: 248 прим. IV. В альманахе «Синий всадник» эта цитата помещена не в той же статье Кандинского, напечатанной там в первоначальной немецкой редакции, а отдельно, между статьями Роже Аллара, «Die Kennzeichen der Erneuerung in der Malerei» («Признаки обновления в живописи»), и Фомы Гартмана, «Über Anarchie in der Musik» («Об анархии в музыке»), см. *Der Blaue Reiter*—87. Цитата взята из записи беседы с Гете об искусстве 19 мая 1807 г., которую сделал беседник поэт Фридрих-Вильгельм Ример, живший в 1803—1812 гг. в семье Гете в качестве литературного помощника поэта и наставника его сына.

в конце концов дойдет до чисто живописной композиции.»

Для этой композиции она располагает двумя средствами:

- 1) краской,
- 2) формой.

Изолированная, одинокая форма, как представление предмета (реального или нереального) или как чисто абстрактное отграничение объема, плоскости может существовать самостоятельно.

§ 59: 2. Английский переводчик «О духовном в искусстве» Майкл Т.Х. Садлер в своем переводе включил в соответствующем месте в текст собственный комментарий: «Под "композицией" Кандинский здесь понимает, конечно, художественное творчество. Он не имеет в виду расположение предметов на картине» (*The Art of Spiritual Harmony/Concerning the Spiritual in Art* 2006: 54). Действительно, во время работы над первой немецкой и первой русской редакциями трактата (1909–1910) Кандинского занимала преимущественно разработка теории «чисто живописной композиции», которая должна была соответствовать новому в его художественной практике жанру больших «Композиций», которые он начал писать именно в этот период; об их месте и значении в общей классификации живописных произведений Кандинского мюнхенского периода см. § 569–5. Возможно, в своей концепции «чистой композиции» Кандинский опирался на определение композиции, данное в учебнике для начинающих живописцев Пауля Шулце-Наумбурга: композиция – это «перенесение

внутренне увиденного образа на ограниченную плоскость» (*Schulze-Naumburg Das Studium und die Ziele der Malerei*: 74); см. об этом *Thürlemann Kandinsky über Kandinsky*: 691 *Anm.* 8. Во всяком случае, вытекающее из этого определения утверждение Шулце-Наумбурга, что композиция не означает точного воспроизведения куса природы, но образует новое, не существующее в природе целое, и проводимое в его учебнике различие между картинами «скомпонованными» и «не скомпонованными» действительно соответствует пониманию и словоупотреблению Кандинского (см., например, письмо художника Мюнттер от 26 апреля 1904 г. о только что законченной картине: «Несмотря на чуть ли не чисто натуралистическую задачу, она все же скомпонована»; *Meine Briefe von Kandinsky an Mäntter*). В 1912 г., обдумывая концепцию абстрактной картины-композиции, Кандинский начнет работу над серией «*Texte zur Kompositionslehre*» («Тексты к Учению о композиции»; *Gesammelte Schriften*: 549–621), которую швейцарский исследователь Феликс Тюрлеман назовет

уже в наше время эскизом семиотического учения об абстрактной картине *Thürlemann Kandinsky über Kandinsky*: 691).

Представляется небесполезным поставить вопрос о том, насколько прав Садлер, противопоставляя концепцию «чисто живописной композиции» Кандинского и традиционное понимание композиции в значении искусства сочетания отдельных элементов и образования из них единого целого: в последнем значении этот термин издавна использовался в литературе об искусстве по аналогии с риторикой и теорией музыки, первоначально применительно к архитектуре. Заимствовав это понятие у древнеримского зодчего Витрувия (I в. до н. э.), итальянский художник и ученый XV в. Леон Баттиста Альберти определил его по отношению к живописи в трактате 1435 г. «О живописи» (трактат существует в двух авторских редакциях, латинской, «*De pictura*», и итальянской, «*Della pittura*») и положил в основание своей концепции так называемой истории (сюжетная многофигурная композиция). То, что Кандинскому не было вовсе чуждо такое понимание композиции, Тюрлеман показывает на примерах применения художником как в мюнхенский период, так и во время преподавания в Баухаузе, традиционных методов анализа живописной композиции в своих и чужих произведениях (*Ibidem*: 690–691). Однако и в наброске «Учения о композиции» применительно к абстрактной картине у Кандинского можно усмотреть, на наш взгляд, определенную преемственность по отношению к учению о композиции Альберти, у которого, как затем у Кандинского, предствление о строении художественного произведения («история» у Альберти) основывалось одновременно на аналогии с живым организмом («Части истории – тела, части тела – их члены, части членов – поверхности») и с абстрактной языковой структурой, образом которой выступало сложное предложение в латинском языке – так называемый период. См. русский перевод соответствующего фрагмента итальянской редакции трактата Альберти о композиции поверхности, членов тела и тел (*Учение Три книги о живописи*: 46–48).

§ 61: 2 Майкл Т. Х. Садлер в соответствующем месте своего английского перевода книги Кандинского включил в текст собственный комментарий: «Ср. А. Уоллес Римингтон. "Цветная музыка" (...), где рассказывается об экспериментах с цветовым органом, который играет симфонии из быстро сменяющихся не знающих границ цветов, — конечно, не считая неизбывных границ белого занавеса, на котором они отражаются» (*The Art of Spiritual Harmony/Concerning the Spiritual in Art* 2006: 55). О книге Римингтона см. и: 122.

§ 61: 3 Ср. о «духовном зрении» у Рудольфа Штейнера в его книге «Theosophie» («Теософия», 1904; в МЭС сохранился принадлежащий Кандинскому экземпляр второго издания книги — см. *Steiner Theosophie*), особенно раздел «Die drei Welten» («Три мира»). В главе III этого раздела, «Das Geistesland» («Страна духов»), говорится о том, что «духовный глаз» различает вокруг себя мир, заполненный живыми мыслями, которые суть духовные существа, духовные прообразы («Urbilder») всех физических предметов и существ, а эти последние суть вторичные образы, своего рода копии своих прообразов («Nachbilder»), см. *Steiner Theosophie*: 97 — 106. На этих страницах в экземпляре Кандинского много отчеркиваний на полях простым карандашом, которые, очевидно, принадлежали, как и другие в той же книге, самому художнику (согласно записи, сделанной на авантитуле 30 июня 1964 г. известным знатоком его творчества, тогдашним директором мюнхенской Городской галереи в Доме Ленбаха Гансом Коэнрадом Ретелем; Ретель основывался, предположительно, на свидетельстве Мюнтер).

Ср. также главу VI того же раздела «Von den Gedankenformen und der menschlichen Aura» («О мыслеформах и о человеческом ауре»), где речь идет о мысли как о духовно воспринимаемом цветовом явлении (*Ibidem*: 135 — 146). Цвет соответствует харак-

теру мысли: красный — чувственная жизнь, духовный мир; желтый — высший мир; речь идет также о цветовых явлениях, зримых для «духовного глаза», например об ауре. Далее говорится о значении цветовых тонов в разных аурах и т. д. Ср., кроме того, раздел «Der Pfad der Erkenntnis» («Путь познания»), где речь идет о способности «духовного глаза» видеть во всем предмете вечное: «Каждый лист, каждая букашка открывают нам бесчисленные тайны, если не только наш глаз, но через глаз и дух будет на них обращен» (*Ibidem*: 147 — 167).

В комментируемом тексте Кандинского очевидна как преэминентность понимания «духовного видения» цвета по отношению к доктрине Штейнера, так и, особенно важно, попытка развить ее применительно к живописи. Художника интересует преимущественно вопрос о специфике цвета как абстрактного явления, со свойственными ему беспредельностью и нечеткостью, и условия его материализации в краске, при которой уточнение его тона достигается привнесением субъективного внутреннего опыта художника, а ограничение при соседстве с другими красками придает ему объективный призыв.

Необходимость различать чувственное и духовное зрение была топомом немецкой психологической литературы XIX в., причем чувственное зрение отождествлялось с непосредственным актом восприятия («Perzeption»), а духовное зрение понималось как результат связанных с воспоминаниями ассоциаций («Apperzeption»). Ср. знаменитый пример с апельсином у немецкого психолога Густава Теодора Фехнера: чувственным глазом мы воспринимаем круглое желтое пятно, а духовным — предмет восхитительного вкуса и аромата, который вызывает у нас целую цепочку воспоминаний об Италии (*Fechner Das Assoziationsprinzip in der Aesthetik*: 182). С понятием «внутреннего зрения» связывалась также возможность понимания формы и цвета предмета как «зримых слов». По Фехнеру, каждый предмет характеризуется для

нас духовно как результат связанных с ним и с родственными ему предметами воспоминаний, которые непосредственно соединяются со зрительным образом предмета, подобно тому как представление о предмете соединяется со словом, его обозначающим. Это слияние прямого воздействия внешнего вида предмета с возбуждаемыми им воспоминаниями Фехнер называет духовным цветом (*Ibidem*: 184).

Именно такое, основанное на ассоциативном принципе, понимание языка красок легло в основу эстетики Арнольда Беклина, сего работой преимущественно по памяти, когда виденное и пережитое художником накапливалось в «сокровищнице представлений» и являлось перед его «духовным оком», придавая субъективный оттенок создаваемому им «переводу на язык красок» (*Floerke Zehn Jahre mit Böcklin*: 42). Ср. описание творческого процесса Беклина, данное историком искусства, директором Национальной галереи в Берлине в 1896 — 1909 гг., позднее, в 1909 — 1911 гг., директором Баварских государственных художественных собраний в Мюнхене Гуго фон Чуди в Предисловии к берлинскому изданию «Дневниковых записей... о Беклине» Рудольфа Шлика (*Schick Tagebuch-Aufzeichnungen*: II).

В согласии с этими и подобными толкованиями опыта швейцарского живописца, Кандинский определяет в следующем абзаце основывающийся на ассоциативном принципе выбор определенного тона краски как субъективно охарактеризованный и стремится сосредоточиться на взаимодействии красок между собой и красок с формами, вследствие которого («через ограничение и соседство») субъективная характеристика краски изменяется, приобретает «объективный призыв» («der objektive Beiklang»; см. нз11. н. 477: 9; ср. 477: 8-9); см. также 11к1. н. 63: 6-17, и 163: 17. О значении рассуждения Кандинского о духовно видимом или абстрактно мыслимом цвете для Марселя Дюшана см. н. 63: 6-17.

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 и непочное представление, обладающее известным чисто внутренним психическим звуком. * 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 упорочные отклонения красного тона. Поэтому и называю это духовное видение непочным. * Но оно одновременно и точно, так как внутренний звук остается обнаженным без случайных, к деталям ведущих склонений к теплу, холоду и так далее. Этот внутренний звук подобен звуку трубы или инструмента, мыслимого при слове труба и так далее, причем подробности отсут-

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

61: 12 Важнейшие слова о том, что «абстрактно мыслимый» цвет рождает в нас определенное, обладающее неким внутренним звуком представление, восходят к «Языку красок» (II), где Кандинский на стр. 31 рукописи предлагает различать красное, представляемое «вообще, абстрактно», и красное «в реальном мире», которое «заключает в себе бесконечный ряд различных нюансов» (*Gesammelte Schriften* - 295). В упоминаемой художником в главе II «О духовном в искусстве» статье «О расщеплении личности ...» ее автор, Франц Фрейдберг, говоря о различии между вибрацией материи и чисто духовными явлениями, цитирует Вильгельма Вундта: «Когда мы ощущаем свет, звук, тепло и пр., до нашего сознания доходит не внешнее впечатление, но только реакция на него наших нервов (...)». И поясняет это следующим образом: «(...) т. е. то, что мы видим как синий цвет или слышим как мелодичный тон, не является впечатлением, исходящим непосредственно от самого предмета, но только представлением о нем, образуемым нашей душой» (*Freudenberg Über Spaltung der Persönlichkeit* - 21).

Не очень понятно, на какой именно «пример дерева», который якобы «будет приведен ниже», ссылается Кандинский в примечании (P1PK1, н-61: 12), говоря о сходном с описанным в основном тексте механизме образования представления: в рассуждении о душевной вибрации, рожденной сказанным словом (в том числе словом «дерево») или «пластично представленным предметом» (P1PK1, н-80: 10-12), или в пассаже о воздействии красного, «примененного к дереву» (P1PK1, н-142: 3)? Ср. также развернутое рассуждение о возникновении «абстрактного представления» при восприятии слова «дерево», не вошедшее в первую русскую редакцию, но присутствовавшее уже в немецкой рукописи готическим курсивом (н-1PK1). Русский перевод соответствующего места немецких изданий трактата см. во второй русской редакции (P2P1, н-189: 1-191: 1); ср. также § 193:30.

Кандинский возвращается к этой теме в опросном листе по живописи, разработанном им в 1920 г. для Секции монументального искусства ИХЖУ: «Действует ли на Вас какой-нибудь цвет, когда Вы его не видите, а только себе его представляете. Кажется ли Вам этот мыслящийся цвет лучше всех его видимых форм. Какой цвет Вам легче всего себе представить. Почему именно этот?» (*Избранные труды* II: 66). *Ср.* в докладе художника «Основные элементы живописи» рассуждение «о цвете абстрактном, который мыслится» («М+В», № 122: 12–15).

В связи с этим рассуждением можно вспомнить об изучении будущим художником, в бытность его студентом Московского университета, «Системы логики» Джона Стюарта Милля, экземпляр русского издания которой, принадлежавший Кандинскому, хранится ныне в фк (*Милль Система логики*). Имя Милля мы обнаруживаем также в списке литературы, который входит в составленную проф. Александром Чупровым Кандинскому, по окончании последнего университетского курса, инструкцию для подготовки диссертации *см.* (фонд Чупрова 1 # 311: 1; *см.* Турчин Кандинский в Московском университете - 201). В полемике с последователями Локка о понятии отвлеченного, которая содержится в главе II «Системы логики», «О названиях» (параграфы о названиях общих и единичных, конкретных и отвлеченных), Милль восстанавливает традиционную, восходящую к средневековым схоластам, дифференциацию названий отвлеченных как результата отвлечения (название свойств) и названий общих как результата обобщения. *См.*, в частности, различение, проводимое Миллем между отвлеченным названием цвета (близна) и прилагательным, обозначающим цвет (бел, белый), которое он относит к названиям конкретным, поскольку оно есть название не качества близны, а какого белого предмета (*Милль Система логики* 1: 35).

§ 61: 18. Рассуждение Кандинского о нечетности» абстрактно мыслимого цвета (о нечетности отвлеченных форм *см.* Р1Рк1, № 73: 11–17, и § 73: 17) имеет много общего с характеристикой абстрактных имен существительных в современной лингвистике. Овариативности в определениях абстрактных имен существительных и нечетности их референтности *см.* соответственно Anokhina *Sur le mécanisme de référence des noms abstraits*; *Idem* *Sur la variabilité définitionnelle des noms abstraits*.

ствую.т. Здесь мыслился звук без различий, причисляемых ему звучанием на воле, в закрытом помещении, изолированно или с другими инструментами одночасно, вызванный к бытию охотником, солдаком или виртуозом.

Если же возникает необходимость дать это красное в материальной форме (как в живописи), то оно должно 1) иметь определенный тон из бесконечного ряда различнейших красных тонов выбранный, то есть, так сказать, должно быть характеризовано субъективно, и 2) оно должно быть ограничено на плоскости, ограничено от других красок, которые неизбежно приспуществуют, которых избежати в коем случае невозможно, и вследствие чего (через ограничение и соседство) субъективная характеристика изменяется неизбежно.✗

✗ 63: 17 Субъективная характеристика абстрактно мыслимого цвета у Кандинского может быть соотнесена с понятием «духовный цвет» у Густава Теодора Фехнера как результатом ассоциативной цепочки, которая не может не быть индивидуальной и субъективной, в то время как ее объективизация связана с включением данного цвета в виде краски в композицию и, следовательно, с соотношением этой краски с определенной формой («отражение») и взаимодействием с другими красками («соседство»). (В немецких изданиях «О духовном в искусстве» и в следующей им второй русской редакции это рассуждение перенесено с цвета/краски также на форму: см. н.зп 1, н.47б:25 сл., и 234:20 сл.). Ср. в книге английского искусствоведа Майкла Подро анализ рассуждения Иоганна Фридриха Гербарта об отличии понимания отдельных слов в поэтическом произведении от понимания их в контексте фразы обычного языка (Podro The manifold in perception: 79). О значении контекста для понимания абстрактных имен существительных см. Anokhina Distinction nom «concret»/ nom «abstrait».

Вопрос изменения характеристики краски в зависимости от окружения посвящены различные фрагменты «Языка краски» (1), в которых систематизированы наблюдения, накопленные Кандинским во время опытов над «красочными рисунками». Эти опыты основывались на примерах применения цветового контраста и смешения краски, которые дает в своей книге, предназначенной для художников и ремесленников, немецкий физик Вильгельм фон Бёльль (Bezold Die Farbenlehre). Ср. в еще одной, прекрасно известной Кандинскому (в немецком переводе) книге «Modern Chromatics, with Applications to Art and Industry» («Современное учение о цвете применительно к искусству и промышленности») американского физика Огдена Николаса Руда главу xv о цветовом контрасте, с описанием экспериментов с цветными бумажками разной величины на различных цветовых фонах (см. Rood Die moderne Farbenlehre: 247–288). Об опытах, описанных у Бёльля и Руда, см. также н.122.

63:1–4
мук... вытесни-мй
нй исправлено по P1P1
(P1P1-63, нй.ххх-х)
и в соответствии с H1M1,
H1D2, H1P1: ... weil die ein
Pavillon... bevoimft.
(H1P1-62, нй.ххх-х) /
P1 не переведено слово
ein Pavillon (павильон) /
мук...
с другими инструментами
... вытеснивши
P1P1, P1M3, P1P1, P1M1 до
исправления (см. н.ххх-х)
63:7
«как»
нй исправлено по P1M3 /
так
P1P1 /
(так)(как)

P1M1 исправлено
простым карандашом /
так как
P1P1
63:15
невозможно... что →
невозможно, а ascending
что
P1P1 /
невозможно, (а)
ascending что
P1M1 заменено простым
карандашом / невозможно,
ascending что
P1M3 /
kann und wodurch
H1M1, H1D2, H1P1
(H1P1-62, нй.ххх-х)
63:16
ограничение →
ограничение
P1P1

63:17
нельзя
P1P1 не имеет источника
в H1M1 и соответствует
в H1D2, H1P1

≈ 65:17 Ср. «Язык красок» (I): «Круг воздействует на нас, как покой, имеющий в себе нечто небесное; квадрат – как несколько сухой, тяжелый покой, но все же покой, который, конечно, может быть лишь земным» (*Gesammelte Schriften* - 268; развернутая цитата приводится в ≈ 67:15). О психическом воздействии линий см. также написанное по-русски «Предисловие к "Композициям для сцены"» (ок. 1911): «Роль бегущей, волнующейся, кривой или спокойной линии, круглой или угловатой формы и их влияние на психику наблюдается тоже постоянно: недаром же хотя бы линия называется именно "спокойной" или "бегущей"» (*Du théâtre* - 159). Ср. эволюцию этих представлений в семи недатированных рукописных фрагментах Кандинского (ныне хранятся в РК), созданных, предположительно, ок. 1914 г. и объединенных под условным названием «Alle Formen sind...» («Все формы бывают...»). В первом фрагменте Кандинский разделяет все формы на угловатые и круглые, характеризуя первые как мужские и вторые как женские. Мужские действуют как «нечто сухое, абстрактное, натурально острое, стремящееся ввысь», а женские – наоборот» (*Gesammelte Schriften* - 567). Во втором фрагменте он определяет «основной звук» круглых форм как покой (*Ibidem* - 569); в четвертом фрагменте говорит о круге как о «напряженном покое, или спокойном напряжении», а квадрат называет «замкнутым твердым покоем, в котором, в противоположность кругу, совсем нет эластичности» (*Ibidem* - 572). В том же четвертом фрагменте Кандинский пишет о движении и вращении треугольника (*Ibidem* - 575). В поздней книге «Точка и линия на плоскости» («Punkt und Linie zu Fläche», 1926) художник будет определять характер основных геометрических фигур в зависимости от характера образующих их углов (*Избранные труды* II - 146 сл.).

Вопрос о значении геометрических (беспредметных) форм и линий неоднократно поднимался теоретиками югендстиля: см., например, «Formenschönheit und dekorative Kunst» («Красота форм и декоративное искусство», 1898) Августа Энделя, «Meditationen über das Ornament» («Размышления об орнаменте», 1901) Карла Шеффлера, «Die Linie» («Линия», 1902) Генри ван де Велде. Эти труды опирались на широко распространенную в конце XIX в., уходящую своими корнями в романтические представления об искусстве теорию вчувствования («Einfühlung»). См. о ней II-122.

Учет потенциального воздействия различных форм и линий входил в живописную практику таких художников, как Арнольд Беклин и Поль Синьяк, сыгравших важную роль в становлении раннего Кандинского. См. рассуждение Густава Флерке, которое он иллюстрирует на примере картины Беклина «Herbstgedanken» («Осенние размышления», 1886): «Острые, угловатые формы притягивают глаз; в то же время благодаря контрасту с ними другие части картины приобретают спокойствие, кажущуюся простоту и величайшую завершенность, ради чего, возможно, эти острые формы и присутствуют в картине» (*Floerke Zehn Jahre mit Böcklin* - 63). Ср. также у Поля Синьяка пассаж о требовании Делакруа приспособлять линии (направления и углы), светотень (тона) и цвета (краски) к чувствам и состояниям, которые художник хочет выразить: горизонталь и равновесие между холодными и теплыми цветами и между бледными и интенсивными тонами – покой; восходящие линии, теплые цвета и светлые тона – радость; нисходящие, холодные и темные тона – грусть и т. д. (Синьяк От Делакруа к неомимпрессионизму - 176 – 177). О «республицистской» линии в более широком контексте искусства см. *Zimmermann Tanja Abstraktion und Realismus* - 137 sqq.

Эта неизбежная связь между краской и формой приводит к наблюдениям над воздействиями, которые форма причиняет краске. Сама по себе форма, если даже она оспается вполне опвлеченной и уподобится геометрической, обладает своим внутренним звуком, есть духовное существо со свойствами, идентичными с этой формой. Треугольник (без ближайшего определения его оспроты, плоскости, равно-
сторонности) есть такое существо сему одному свойственным духовным ароматом. В сочетании с другими формами этот аромат дифференцируется, приобретает призывные ошпенки, но в основе оспается неизменным, как аромат розы, который с ароматом фиалки смешать невозможно. Так же квадрат, круг и все еще возможные формы.*

* Полную значения роль играет при этом направление, в котором стоит хотя бы треугольник, то есть движение — обстоятельство огромной важности в живописи. См. ниже.

45:9-10
-равно - оспротности
ни исправлено по P311,
стр.43 (ни. 1001-10) и в соответствии с H1M1, H1O2,
H1P1-
gleichzeitig
9 (H1M1-53, ни. 1001-10) /
односторонности
P1 во всех вариантах
45:21
См. ниже.
P1P1 не имеет источника
в H1M1 и соответствии
в H1O2, H1P1

≈ 67:15 Имеется в виду цветная Таблица, или Таблица IV (см. н-581:1). Ср. «Язык красок» (I), стр. 29–30 рукописи. «Красное в треугольнике воздействует иначе, чем в круге или в квадрате, и т. д., поскольку сама форма обладает значением, производящим внутреннее впечатление, которое, безусловно, звучит вместе с краской и модифицирует ее воздействие. С другой стороны, одна и та же форма, наполненная той или иной краской, также получает соответствующий этой краске внутренний звук (красный треугольник, зеленый, черный). Существует определенная связь между формой и краской» (здесь примечание: Я все время имею в виду исключительно внутреннее воздействие), т. е. каждая краска достигает наибольшей силы воздействия лишь в одной-единственной форме. Острым краскам должны соответствовать острые формы. Однако поскольку число красок и форм бесконечно велико, то бесконечно и число их комбинаций и воздействий. Этот материал неисчерпаем. Разумеется, сначала следует оперировать только простыми формами, ибо путь вперед пролегает только через простое» (*Gesammelte Schriften* - 295).

Приведенное рассуждение содержится уже в «Языке красок» (I), где Кандинский воздаст должное традиции гюгендстиля, говоря о художественном ремесле как о сфере искусства, с которой связаны основные успехи в изучении формы: «Достаточно поставить самые примитивные опыты, чтобы убедиться в том, что между формой и краской есть связь (если кто-то еще может в этом сомневаться!). Круг воздействует на нас как покой, имеющий в себе нечто небесное; квадрат — как несколько сухой, тяжелый покой, но все же покой, который, конечно, может быть лишь земным. Достаточно сочетать один из этих спокойных форм сначала с одной, а потом с другой краской, чтобы точно почувствовать на себе смену настроений — даже если эти настроения невозможно передать словами. Светлый ярко-красный круг уже не воздействует, как покой. Здесь краска разрушает психическое воздействие формы. Этот простой пример с очевидностью демонстри-

рует каждому силу краски. И каждый чувствует также, сколь бесконечно богатыми и сложными могут быть возможные комбинации. И с какой осторожностью следует подходить к этим новым сокровищам. Тем, кто занимается художественными ремеслами и обладают верным глазом и тонкой восприимчивостью, гораздо лучше, чем так называемым художникам-живописцам, известно, что такое форма, простая форма, мимо которой мы столь часто проходим в поисках «настроения. Этим ремесленникам живописцы многим обязаны» (*Gesammelte Schriften* - 268).

В обеих этих ранних версиях книги «О духовном в искусстве»: в «Языке красок» (I) и «Языке красок» (II) — уже присутствует идея Цветной таблицы, предназначенной для демонстрации идеальных сочетаний краски и формы. В частности, в тексте «Языки красок» (I) много места уделяется сравнительному воздействию краски на черном и белом фоне (будущая Таблица IV). Однако единственный известный ее набросок, «Farbige Tabelle (zum Schluß)» («Цветная таблица (в конце)»), на обратной стороне листа с Черновиком содержания № 1 («1917, н-122»), соответствует уже первой немецкой редакции «О духовном в искусстве» (треугольник желтого, круг синего, квадрат зеленого на черном и белом фоне). Исправление зеленого на красное в первой русской машинописи (Р-1м1), перешедшее в более поздние русские варианты и редакции, соответствует окончательному варианту Таблицы IV, опубликованному в 1914 г. (Р-1п1). См. также н-122. В соответствующей окончательному варианту Цветной таблицы в первой русской редакции перекрестной схеме красок/цветов и форм, которая включена Кандинским в недатированный рукописный фрагмент «Wärme und Kälte» («Тепло и холод», до 1914) из «Текстов к Учению о композиции» (I), такие характеристики «цветовых форм», как «тепло» и «холод», распространяются на анализ «графических форм», от острых до круглых (*Gesammelte Schriften* - 553).

Если сочетание квадрата с зеленым в первоначальном варианте Цветной таб-

лицы свидетельствует о понимании Кандинским в то время зеленого цвета как одного из основных, наряду с желтым и синим, то в этом можно усмотреть отзвук опубликованного в 1874–1878 гг. учения немецкого физиолога Эвальда Херинга, который относил зеленый к числу основных (несмешанных) цветов (см. *Hering Zur Lehre vom Lichteinse*). В 1920–е гг. теория Херинга будет широко известна среди художников Баухауса благодаря основанному на ней многочисленным трудам, в том числе пособиям, написанным специально для художников, химиком и натурфилософом из балтийских немцев, лауреатом Нобелевской премии Вильгельмом Оствальдом, посвятившим себя с середины 1910-х гг. разработке учения о цвете; в 1927 г. им был прочитан в Баухаусе цикл лекций по теории цвета. Но еще за сорок лет до этого теория Херинга была прекрасно известна в художественных кругах Америки, Германии и Франции — возможно, благодаря американскому физику Ордену Николасу Руду, который в своей весьма популярной в то годы книге (см. о ней и Руде ≈ 63:17, а также н-122) упоминал сочинение Херинга в числе интересных работ (Rood Die moderne Farbenlehre: 344–345).

В книге Руда Кандинский, вероятно, и прочитал об этой теории, построенной на двух противопоставлениях четырех основных цветов: красный/зеленый и желтый/синий, к которым добавлена оппозиция черной/белой. См. ≈ 109:20 и ≈ 119:8. Отметим, однако, что ни в ранних теоретических текстах Кандинского, «Языке красок» (I) и «Языке красок» (II), ни в книге «О духовном в искусстве» не употребляется термин «основные цвета». Деление цветов на основные и производные мы впервые встречаем в тезисах доклада художника в РАХН «Основные элементы живописи» (пункты 52 и 53), где три цвета прямо называются основными: красный, желтый и синий («М15, н-122:12–15 сл.), — и в тексте самого доклада, где утверждается, что как «между тремя рисунными формами стоит в середине квадрат, так здесь в середине стоит красный цвет», а «синий и желтый цвет являются крайними

Здесь ярко выступает взаимодействие формы и краски. Треугольник желтого, круг синего, квадрат зеленого, опять же треугольник зеленого, круг желтого, квадрат синего и так далее. Все это совершенно различно действующие существа.

При этом легко замечать, что некоторые краски подчеркиваются в своем воздействии некоторыми формами и другими припуляются. Во всяком случае острые краски звучат по своему свойству сильнее в острых формах (например, желтое в треугольнике). Склонные к глубокому воздействию увеличиваются в своем воздействии круглыми формами (например, синее в кругу) (см. таблицу).⁸

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

противоположностями цветов, какие мыслымы, если не принимать во внимание белый и черный» («М18, №122-12-15).

О стремлении Кандинского продолжить в начале 1920-х гг. начатое им еще в Мюнхене изучение гармонических сочетаний основных цветов и форм свидетельствует уже упоминавшийся выше, в №61-12, опросный лист по живописи, который, помимо вопросов о «переживаниях» и впечатлениях от созерцания элементарных и сложных рисунков форм и основных цветов (желтый, синий, красный), содержит вопрос: «Какой цвет, по Вашему чувству, наиболее подходит к треугольнику, квадрату, кругу. Сделайте рисунки и раскрасьте их» (Избранные труды II-66). Тот же вопрос позднее был включен Кандинским и в другой опросный лист, распространявшийся в связи с большой выставкой Баухауза в Веймаре летом 1923 г., причем большинство опрошенных выбрали соотношения, столь любезные Кандинскому (желтый треугольник, синий круг, красный квадрат). Репродукция экземпляра этого опросного листа, заполненного студентом Баухауза Альфредом Аридом, впоследствии известным архитектором, опубликована американским искусствоведом Кларком Полингом (Poling Kandinsky - Unterricht am Bauhaus: 73 Abb. 60). Тем самым спор художника с его коллегами по Баухаузу, в том числе с Паулем Клее и Оскаром Шлеммером, которые отстаивали преимущества других соотношений форм с основными цветами, был разрешен в пользу Кандинского. см. свидетельство одного из учеников Кандинского в Баухаузе (Veltzer Hölzel and Kandinsky as Teachers - 30).

Эту «победу» и отражала, по-видимому, публикация в 1923 г., в приуроченной к выставке Баухауза документальной антологии «Staatliches Bauhaus Weimar, 1919-1923», цветной Таблицы V, «Die drei Grundfarben verteilt auf die drei Grundformen» («Три основных цвета, распределение между тремя основными формами»), демонстрирующей соотношения основных цветов с главными плоскостями и пространственными элементами, которая была составлена в соответствии с пространственно-колористическими представлениями Кандинского. На этой таблице знакомый нам желтый треугольник, красный квадрат и синий круг

67:3
зеленый → (зеленый)
(красный)
Р1М1 исправлено простым карандашом
красный
Р1М2 (Р1М1) соответствует
Н1М1, Н0П2, Н0П1-
Grün
(Н0П1-53, №.1000-3)
67:4
зеленый → (зеленый)
(красный)
Р1М1 исправлено простым карандашом
красный
Р1М2 (Р1М1) соответствует
Н1М1, Н0П2, Н0П1-
Grün
(Н0П1-53, №.1000-3)
67:9
формы и формы →
формы, в формулы
Р1М3
формы и формы
формы и формы

Р1М1 исправлено простым карандашом
67:12
зеленый → желтый
Р1М1
желтый
Р1М2
желтый (или)
Р1М1 исправлено простым карандашом
67:15
(см. таблицу)
Р1М1, Р1М1 следуют Н1М1;
имеются в виду цветные
Таблицы V, ср. Н0П1
(1000-3)
(см. таблицу)
Р1М1, Р1М1 зачеркнуто
простым карандашом; за-
черкивание соответствует
Н0П2, Н0П1, где текст
в скобках отсутствует
(Н0П1-53, №.1000-3)
Р0П1 следует Н0П2, Н0П1
(Н0П1-64, №.1000-3)

изображены на белом фоне с добавлением трех основных стереометрических тел: желтой пирамиды, красного куба и синего шара. Комментируя таблицу в опубликованной в той же антологической статье «Die Grundelemente der Form» («Основные элементы формы»; *Nierendorf Staatliches Bauhaus Weimar, Taf. v*), Кандинский прямо ссылается на свою раннюю русскую публикацию трактата «О духовном в искусстве» (1914). См. Цветную таблицу v в издании 1923 г. см. пп. 122-1. В русском переводе статьи (*Избранные труды* пп. 94-95) цветная таблица и соответственно ссылка на опубликованный русский текст отсутствуют. Ср. в книге «Точка и линия на плоскости» (глава «Линия») параграфы «Ломаная линия и цвет» с характеристиками различного вида углов и «Плоскость и цвет» со схематическими рисунками, в которых резюмированы сочетания ломаных линий, основных форм и основных цветов (*Избранные труды* пп. 149-150 и 152). Эти положения повторены в статье «Analyse des éléments premiers de la peinture» («Анализ первичных элементов живописи»), опубликованной в под брюссельского журнала «Cahiers de Belgique» за май 1928 г. (см. английский перевод — *Complete Writings on Art*, 851-855). Те же самые соотношения явились основой, из которой вырос иллюстративный материал для лекций Кандинского на тему «Элементы абстрактных форм» в Баухаусе в 1925 г. (*Untericht am Bauhaus* 1-143-155).

Разработка темы взаимодействия форм и красок не ограничивалась поисками их гармонических сочетаний, резюмированных в Цветной таблице iv (Таблица iv) «О духовном в искусстве». Напротив, эти поиски, по-видимому, должны были служить для художника исходной точкой исследования сочетаний дисгармонических. Уже в «Языке красок» (i) речь шла о бесконечных комбинациях форм и красок и их «последствиях» (*Gesammelte Schriften* -268). а в первой немецкой редакции «О духовном в искусстве», помимо «подчеркивания» воздействия краски с помощью соответствующей ей формы, говорилось и о его «притуплении» (последующие редакции «О духовном в искусстве»

вторят этому). В более поздних рукописных фрагментах из «Текстов к Учению о композиции» (ок. 1912-1914) Кандинский развивает эти идеи. В «Hemmung entsteht durch...» («Замедление возникает при...») говорится о возникновении «замедления» (буквально: «торможения») при включении краски в духовно чуждую ей среду или при заполнении формы чуждой ей краской (*Gesammelte Schriften* -587), а в «Kompositionselemente» («Элементы композиции») вводится разграничение «лирических» (тяготеющих к геометрической схеме) и «драматических» (основывающихся на отклонении от нее, «сдвиге») комбинаций различных элементов «эпического» произведения (*Gesammelte Schriften* -611). Ср. дальнейшее развитие этих мыслей в статье «Анализ первичных элементов живописи». О гетевской традиции, к которой восходит эта жанровая классификация, см. *Thürlemann Kandinsky über Kandinsky* -693 *Ant.* 25.

Отметим, что как в более ранних текстах, «Языке красок» (i) и «Языке красок» (ii), так и во всех редакциях «О духовном в искусстве», взаимоотношение формы и краски рассматривается преимущественно как воздействие формы на краску. См. констатацию обратного воздействия в докладе «Основные элементы живописи» (1-м18, пп. 122-12-15 слл.). В написанном в тот же период фрагменте «Конструкция» дается образец анализа более сложного случая цветовых и рисуночных соотношений (1-мРз, пп. 122). Предположительно, художник предполагал посвятить этой теме целое исследование, которое могло стать частью задуманной им в то время книги «Сущность формы и формальный элемент живописи» (развернутый план этой неосуществленной книги см. 1-м3м, пп. 122). Существованием этого плана и должен объясняться тот факт, что в последней, послереволюционной, русской редакции «О духовном в искусстве» соответствующий пассаж не получил дальнейшего развития.

§ 69: 1 Обширный текст, начинающийся данным абзацем (1-мРз, пп. 69: 1-85: 11 Форма ... *необходимости*), датируется 1910-г. и соответствует наиболее поздней части корпуса первой немецкой редакции (п1-мРз). Тем не менее в нем есть немало мест, в которых можно увидеть его преемственность по отношению к самым ранним теоретическим сочинениям Кандинского.

По содержанию и структуре рассуждения текст первого и последующих абзацев указанного обширного фрагмента первой русской рукописи имеет много общего с началом второй из пятнадцати небольших рукописей, составляющих корпус «Языка красок» (i) (*Gesammelte Schriften* -268; этот текст в русском переводе подробно цитируется в пп. 122). Предложенное в первом абзаце определение формы «в тесном смысле слова» является развитием представлений о рисунке и форме, которые впервые были зафиксированы в одном из самых ранних теоретических набросков Кандинского, «Рисунок и форма» (1898; написан на русском языке): «Рисунок и форма есть 2 частных условия внешности предмета, которые так связаны, что их разделить нельзя. Рисунок в узком смысле есть только отграничение одного предмета от другого и отдельных частей того же предмета друг от друга. Но так как нет предметов бесформенных, то и это самое отграничение, выраженное хотя бы линией, должно непременно подчиняться условиям формы. ... простая линия (так называемый контур) есть граница рядом лежащих форм, которая *пластично* определяет эти формы» (*Gesammelte Schriften* -202). В более поздних текстах Кандинский уже не пытался различить рисунок и форму и писал о форме или о «рисуночной форме».

Двойное (внутреннее и внешнее) определение формы в «О духовном в искусстве» перекликается с письмом Кандинского Монтеру из Москвы от 26 октября (8 ноября) 1910-г., где он говорит о ее рисунках: «Что такое форма, я вполне кратко и хорошо определил в моей брошюре. Внешне — отграничение; внутренне — внешнее выражение внутреннего. Если ты правду чувствуешь, что я имею в виду (не философствовать,

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 сильной или более слабой степени),* 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 отграничение тогда безусловно целесообразно, когда оно наиболее полным образом, максимально

* 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 недостигает нашей души, а именно тогда, когда сказанное само по себе безразлично или, говоря точнее, применено не на правильном месте.

49-10-11
внутренней. —/ Это
P1M3 внешне простым ка-
рандашом со стороной на
H2M1.

(См. стр. 54 нижнего
сложения)
P1M3 является в виду новый
текст H2M1, H2M1, впервые
появившийся

в H2M1 -
N1M1 му8... безразлич.
(H2M1-54-55, H1: XXX-X-X2)/
Здесь... необходимость
P2M1 следует H2M1, H2M1 -
(P2M1-64, H1: XXX-X-X)

49-12-13
отграничение —
ограничение
P1M1

а просто понимать, чувствовать!), то тогда найдешь форму. Форму нужно заставить действовать на себя и позавать всех Пикассо и Пикассы» (*Mes Briefe von Kandinsky an Mäntel*). «Внутреннее» определение формы см. также в статье Кандинского «Содержание и форма» (1910; *Избранные труды* 1: 84).

В статье «Die Bilder» («Картины»), написанной для посвященной Арнольду Шенбергу книги «Schönberg — in höchster Verehrung» («Шенберг — с величайшим уважением»), издана в 1912 г. Рейнхардом Пипером, Кандинский дает определение картины («Картина — это облеченное в живописную форму внешнее выражение внутреннего впечатления»), почти полностью совпадающее с определением формы в «О духовном в искусстве» («форма есть внешнее выражение внутреннего содержания»), и утверждает, что это определение способно разрушить многие расхожие «взгляды» на проблемы искусства, — например, представление о том, что становление художника заключается в поисках адекватной себе формы: «В действительности становление художника не сводится к внешнему развитию (поиску формы для неизменного состояния души), но к внутреннему (отражению достигнутых желаний в живописной форме)» (в русском переводе статья названа «Картины Шенберга», см. *Избранные труды* 1: 203-204). И, следовательно, говорит Кандинский в другой статье 1912 г., «К вопросу о форме», нельзя оставаться «приверженцами одной формы, использованной в своих целях одним художником, будь то Джотто, Рафаэль или Ван Гог!» (см. *Избранные труды* 1: 214). Форма призвана в своем постоянном внешнем развитии соответствовать столь же постоянному и неуловимому внутреннему развитию художника, росту содержания его души.

§ 71:1 Примечание о заглушенном выражении впервые появляется в тексте первой немецкой редакции трактата, датированном 1910 г. (Н19К4); оно как бы продолжает предыдущее примечание о безразлично действующей форме, которое относится к тому же времени. В обоих примечаниях впервые намечена важная тема, затронутая далее и в основном тексте, в рассуждении о завуалировании или обналичении внутреннего звука формы (см. Н19К1, н:82; 18 сл.); она разрабатывается позднее в учении о «скрытой» конструкции, текст которого был написан Кандинским специально для третьей немецкой редакции, в начале 1912 г. (см. н:31, н:557: 12 сл., н:556:12). С развитием этой темы в письме Кандинского Шенбергу от 16 ноября 1911 г. о картинах Оскара Кокосиха, где художник пишет, что они не вызывают у него «внутреннего трепета», поскольку «слишком связывают, слишком точны»: «Я все сильнее чувствую: в каждом произведении должно оставаться свободное место, т.е. не нужно связывать! Может быть, это отнюдь не "вечный" закон, но закон "завтрашнего дня". Я скромно и довольствуюсь "завтрашним днем" "О да!" (Kandinsky & Schönberg Briefwechsel: 31).

В рукописном фрагменте, названном по начальным словам «Skizze war immer besser (interessanter) als fertiges Werk...» (ок. 1908–1909) Кандинский пишет: «Эскиз всегда был лучше (интереснее), чем готовое произведение (и у Микеланджело тоже), поскольку там оставлено свободное поле для фантазии. Чем неопределеннее и меньше сказано, тем лучше. Но, например, узор на ковре, хотя он совершенно неясен, все же не позволяет фантазии вернуться, ибо она должна быть возбуждена и иметь для этого исходную точку. Художник говорит ей: "Это там". И она направляется туда и открывает новые страны и новую жизнь. Поэтому люди без фантазии ничего не понимают в искусстве и не ценят его»

(Gesammelte Schriften: 323). Ср. также в рукописном фрагменте «Wenn man das kompositorische Gefühl in sich hat...» («Если у человека есть композиционное чутье...», ок. 1912–1914), из «Текстов к Учению о композиции» (II), о том, что сказать слишком много часто бывает вреднее для передачи смысла высказывания, чем сказать слишком мало, подобно тому как если накапать в воду слишком много капель лекарства, то это не ускорит исцеление от болезни, и т.д. (Gesammelte Schriften: 603).

В немецкой редакции статьи «О сцене-ской композиции» (1912), в примечании о недосказанности, недоговоренности как необходимом элементе композиции, который должен сохранить в ней «известное пространство, отделяющее произведение от последней степени выражения», — «свободную область, в которой призвана творить фантазия зрителя», — Кандинский ссылается на Готольда Эфраима Лессинга и Эжена Делакруа, требовавших недосказанности в искусстве «с особенной настойчивостью» (цит. в русском переводе 1918 г. см. Избранные труды 1: 247 прим.1). Ср. рассуждение Лессинга в «Лаокооне» о том, что «показывать глазу (...) предельную точку эффекта — значит связывать крылья фантазии и принуждать ее (так как она не может выйти за пределы данного чувственного впечатления) довольствоваться слабейшими образами, над которыми господствует, στενεια свободу воображения своей полнотой, данное изображение момента» (Лессинг Лаокоон 1933: 69). В фк сохранился экземпляр «Лаокоона» из библиотеки Кандинского (Лессинг Лаокоон 1859); Там же еще один том Лессинга (см. Lessing Emilia Galotti).

Также в фк хранится собрание недатированных разрозненных листов с выписками из немецкого перевода «Дневника» Делакруа (фк Notes biographiques vk 25). Один из этих листов содержит следующий комментарий Кандинского: «Перед Делакруа, ка-

жется, неотступно стоял так окончательно и не решенный вопрос о завершении картины. Он хотел принудить себя к положительному ответу и все время повторял: "Картину следует завершить". В этом повторении чувствуется сомнение». Кандинский указывает на соответствующую страницу немецкого перевода «Дневника» (Delacroix Mein Tagebuch: 106; на то же немецкое издание «Дневника» он ссылается в последней фразе примечания к главе VII «О духовном в искусстве», добавленной в немецкий текст в сентябре 1911 г. — см. н:31, н:555:2, и / 556:26–28). А затем сразу же указывает на другую страницу «Дневника» (Delacroix Mein Tagebuch: 223), где утверждается как раз обратное: «Картины не должны быть слишком готовыми. Все зависит от впечатления, неважно, как оно достигнуто». Запись Кандинского, которую мы здесь приводим, опубликована с ошибками транскрипции — см. Gesammelte Schriften: 323 Anm. 1.

О соотношении эскиза и законченной картины Делакруа пишет 20 апреля 1853 г. в своем «Дневнике»: «Нет, заканчивая картину, мы не портим ее! Может быть, в законченном произведении меньше простору для воображения, чем в незавершенном (...) Может быть, эскиз произведения потому так сильно и нравится, что каждый из нас заканчивает его мысленно по-своему. (...) Художник, следовательно, не портит картину, заканчивая ее; отказываясь от неясности эскиза, он лишь целиком проявляет свою индивидуальность, обнаруживая таким образом все свои возможности, но равно и границы своего таланта» (Делакруа Дневник 1961: 349–350). Ср. в датированных 25 января 1857 г. «Заметках для Словаря изобразительных искусств» Делакруа: «Воображение. Это — первое качество художника» (Там же II: 246).

выразительно* выдвигает внутреннее содержание. Внешнее формы, то есть 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, то есть фиксировать этот материальный предмет на плоскости, или

2) форма остается абстрактной, то есть 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 квадраты, круг, треугольник, ромб, трапеция и неисчислимые прочие формы, делающиеся все более слож-

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

§ 73: 17 Эволюция текста данного абзаца, который впервые появился в позднейшей части корпуса первой немецкой редакции «О духовном в искусстве» (рукописи Кандинского, н 194) и был впоследствии изменен в подготовительных материалах к несостоявшемуся четвертому немецкому изданию трактата и в послереволюционной русской редакции, соответствует стремлению Кандинского, как и живописи, так и теории, к постепенному освоению абстрактных, или «отвлеченных», форм и связанной с этим необходимости определения, уяснения и уточнения их художественного значения. Причем сама возможность обращения к чисто «отвлеченным» формам художник ставит в прямую зависимость от успехов в их изучении.

Уже в 1904 г. Кандинский говорил в «Языке красок» (i) о неготовности своих современников к восприятию отвлеченных форм и в связи с этим о необходимости применения в живописи «живых» (реальных и фантастических) форм, наставшая при этом на отделении формы от краски (программа «красочных рисунков»): «Поскольку современное искусство еще вовсе не готово ко второму пути <т. е. к применению исключительно абстрактных форм, имеющих вид геометрических>», то мы оставим этот путь до гораздо более позднего времени, когда человечество до него дорастет, и прибегнем к помощи живых форм. Эти последние, однако, должны быть освобождены, насколько это в силах отдельного художника, от всего им мешающего. Композитор краски стремится так обращаться с этими формами и помещать их в такое окружение, чтобы его отклонения от реального или (прямое противоречие) от привычно «возможного» не слишком бросались в глаза и не мешали воздействию краски. Исходя из этого, мы сразу сталкиваемся с первой логической задачей, от которой композитор краски не уйти. Это — освобождение живописи от натурализма» (Gesammelte Schriften: 268—269). См. н 122 где приводится цитата из предшествующего приведенному выше тексту пассажа «Языка красок» (i) о двух путях, которые открываются перед композитором краски.

В немецких и русских редакциях трактата, над которыми Кандинский работал в 1910—

1913 гг. (к этому времени относятся первые его попытки обращения к абстрактным, точнее, согласно его более поздней классификации, данной в послереволюционной, третьей русской редакции, по большей части «абстрагированным», т. е. не теряющим связи с породившими их предметами, формам), он настаивает на необходимости использования абстрактных форм наряду с предметными. Правда в принадлежащем Кандинскому экземпляре первого немецкого издания «О духовном в искусстве» (ныне хранится в фк—н2п2) и машинописи «Kleine Änderungen zum "Über das Geistige"» («Маленькие поправки к "О духовном"», н4м1), подготовленные художником в 1914—1922 гг. для несуществующего четвертого немецкого издания книги, свидетельствуют об осознании им того, что наступает новый период, когда работа с исключительно отвлеченными формами начинает постепенно входить в живописную практику, оставаясь, однако, уделом лишь небольшого числа художников. см. н3п1, н 482: 1 сл., и 482—1—6, а также «Поправку» к первому немецкому изданию, стр. 48 («н4м1, н 614: 5). Наконец, в третьей русской редакции (1919—1921/22) и в частично соответствующей ей авторской правке в экземпляре третьего немецкого издания книги, хранящемся в фк (н3п1), работа с «комбинированными формами» представлена Кандинским как давно отошедшая в прошлое (см. Рзкт, н 356: 1 сл., и 356—4—8, а также 482—1—6). Абстрактные формы, утверждает автор «О духовном в искусстве», воспринимаются теперь определеннее, чем абстрагированные, сыгравшие роль «перехода искусства к его чистой форме»; в качестве примера использования таких переходных форм художник приводит кубизм (Рзкт, н 357: 1). Заметим, что если в родословной супрематизма кубизм тоже, на первый взгляд, выступает как точка отсчета («От кубизма к супрематизму» Малевича, 1915), на самом деле речь там идет не столько о кубизме, сколько о футуризме и о кубофутуризме («От кубизма и футуризма к супрематизму», 1916).

В рассуждении о неточности отвлеченных форм Кандинский переносит в область живописи дискуссию о возможности выражения различного рода душевных состоя-

ний и чувств в искусстве, которая интенсивно велась в эстетической мысли второй половины XIX в. по отношению к музыке. Согласно Густаву Теодору Фехнеру, в сферу выражения музыки, с ее всеми признаваемой способностью к прямому воздействию на слушателя, должны входить неопределенные состояния более или менее общего характера, к которым он относит: веселость, серьезность, печаль, волнение, спокойствие и т. д. А чувства другого рода — такие, как надежда, страх, любовь, ненависть, ярость, — Фехнер считает более определенными, поскольку они осложнены ассоциативными представлениями, — например, о прошлом или будущем, о потерянном счастье или о несчастье, а также симпатией или антипатией по отношению к другим людям. Выразить и вызывать подобные определенные состояния и чувства музыка не в состоянии, утверждает Фехнер, ссылаясь при этом на мнение австрийского музыкального критика Эдуарда Ганслика, высказанное им в сочинении «Vom Musikalisch-Schönen» (1854; ср. Ганслик: О музыкально-прекрасном: 30—32). Она не в состоянии этого сделать, ибо не может с необходимой точностью вызвать сопутствующие этим чувствам ассоциативные представления (Fechner Vorschule der Aesthetik: 160—161).

Абстрактность как отсутствие связанной с предметом определенности, всегда считавшаяся исключным и исключительным свойством музыки, переносится Кандинским на живопись, перед которой, напротив, абстрактность открывает новые, невиданные доселе возможности. Но если неопределенность, неточность форм приветствуется Кандинским, так как является необходимым условием для обращения зрителя к своему воображению, то она же одновременно означает для художника невозможность его адекватного восприятия, непонятность. По мысли Кандинского, эта неточность может быть преодолена путем обучения зрителя языку отвлеченных форм; ср. изменение соответствующего абзаца в четвертой немецкой редакции («Поправка» к н2п2 48; н4м1, н 614: 5).

ными и не поддающиеся математическому обозначению. Все эти формы — равноправные граждане духовной державы.

Между этими обеими границами лежит бес-
5 ко́нечное 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
10 элементы своих творений.

Ограничиться чисто отвлеченными формами художник нынче не может. Эти формы еще слишком для него непочны. Ограничиться же исключительно непочным значит оппнмать 15 у самого себя возможности, выключать чисто человеческое и через то приводить к обеднению свои 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 являются более художественными, чем его душа, которая не желает выйти за пределы фотোগрафических целей. Сознательный же худож-

73:25
целю. — Сознательный
Р.М.З. знак простым каран-
дашом, на же написано
на полях:
д. <о> с. <ш> л. <ор>
отослано Ангелу

ник, не могущий удовлетвориться протоко-
лированием материального предмета, непре-
менно спремится придать изображаемому
предмету выражение, что в свое время называ-
лось идеализацией, потом стилизацией и завтра
будет называться еще как-нибудь иначе.*
Эта невозможность и эта бесцельность (в искус-
стве) беспричинного копирования предмета,
это стремление заимствовать у предмета его
выразительность и есть те исходные почки,

5

10

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

15

20

25

опш которых в дальнейшем пупи художник,
оспавляя в спороне «литературную» окраску
предмета, начинает искать чисто художе-
спвенные (пак сказать живописные) цели.
Этот пупь ведет к композиционному.

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

1) композиция всей картины;

2) создание единичных форм, стоящих друг
к другу в различных комбинациях и подчиняю-
щихся композиции целого*. Так подчиняются
в картине многочисленные предметы (реаль-
ные или, быть может, абстрактные) одной
большой форме, причем они так изменяются,
что спановятся пригодными в этой именно
форме и эту именно форму образуют. Тут еди-
ничная форма может быть индивидуально мало-
звучащей, она служит прежде всего созданию

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

74:14 возникло схематичное → возникло схематическое P1PK1 //	74:21 перевесно → перевесно P1PK1	возник (лежит) быть P1PK1 исправлено корректировка чертежами
возникло схематическое P1PK1, P1PK1 до исправле- ния (см. /300-X)	74:22-24 Но...звучности. P1PK1 не имеет источника в H102, H101	
74:20 путь возникшее → путь возникшее P1PK1	75:22 могут быть → могут быть P1PK1 //	

§ 76: 10 Примечание, объясняющее композиционное построение в геометрической форме на примере «Купальщиц» Сезанна, впервые появляется в рукописной немецкой выставке Кандинского 1910 г. — в первую немецкую машинописный трактата «О духовном в искусстве» (н+рк4). Подчинение всех форм картины одной главной форме, построение в геометрической фигуре, в том числе в треугольнике, широко применялось Кандинским с 1910 г., с самого начала его систематической работы над «Композициями». Ср. его подготовительные рисунки к большим картинам 1911 г., — например, к «St Georg III» («Св. Георгий III») и к «Allerheiligen II» («Всем святым II»), — а также «аналитический рисунок» к «Композиции VII» 1913 г. (*Werkverzeichnis der Zeichnungen* I # 192, 201 и 307). Ср. также прорики на кальке к заставкам для книги «О духовном в искусстве», где поверх набросков простым карандашом нарисованы большие формы фиолетовым карандашом, объединяющие несколько отдельных форм в одну большую фигуру (ли-122 и 122), или первоначальные эскизы обложки книги с частично отвергнутым потом названием «Über das Geistige in der Kunst: Farbensprache» («О духовном в искусстве: Язык красок», ли-122). Об изменении «человеческих пропорций» у Сезанна см. § 35:8.

Хотя в первой русской редакции трактата в комментируемом примечании и неупотреблено выражение «мистический треугольник», которое появляется в соответствующем примечании в более поздних редакциях, начиная с немецкой корректуры н2 п1, оно легко домысливалось и как бы имплицитно присутствовало там с самого начала, как это видно по приемам после прочитанного Николаем Кузьминым доклада

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 целью.*

* 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, утратившую 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 в то же время средство композиции в живописи: центр тяжести покоится на чисто художественном стремлении при ясном созвучии абстрактного элемента. А потому Сезанн с полным правом изменяет человеческие пропорции: не только вся фигура должна стремиться к острию треугольника, но и отдельные части тела все сильнее и сильнее снизу вверх как бы ураганом несутся кверху, делаются все легче и совершенно доступно глазу выпягиваются.

Так постепенно все более на первый план выплывает в искусстве элемент абстрактного, который еще только вчера робко и едва заметно припался 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, осязающееся органическое обладает своим внутренним звуком, который либо пожестствен со второй составной частью той же формы (ее абстрактной частью) (простая комбинация обоих элементов), либо может быть и другой природы (сложная комбинация и, что возможно, необходимо дисгармоническая комбинация). Во всяком случае

Кандинского на Втором Всероссийском съезде художников в Петербурге (декабрь 1911 г.; см. № 122). В английском издании «О духовном в искусстве» переводчик Майкл Т.Х. Садлер это примечание не переводит, а пересказывает, изъясая из него, в частности, выражение «мистический треугольник», и дополняет его, как он это часто делает, собственным комментарием: «Рафаэлю "Святое семейство" — пример треугольной композиции, используемой с единственной целью гармонизации группы, безо всякого мистического мотива» (*The Art of Spiritual Harmony/Concerning the Spiritual in Art* 2006-60). Для Кандинского, однако, треугольник мистический смысл, очевидно, имел. В одном из более поздних (до 1914) теоретических фрагментов под общим названием «Все формы бывают ...» Кандинский давал такую характеристику треугольника: «Мистическая форма, которую, возможно, именно поэтому начали очень рано и часто использовать в качестве композиционной формы» (*Gesammelte Schriften* - 574).

76:12
но «упт»
не исправлено по P1P1 //
исполн
P1P1, P1M1 //
исполн (исполн)
P1M1 исправлено простым
карандашом

76:27
тема... «окузу»
тема все сильнее «окузу»
P1P1

77:4
матер-целыми
не восстановлено по
P1M1, P1M1, P1P1 //
матер.
P1P1

77:10
выполнено
P1P1 подчеркнуто синим
карандашом //
grayscale

Н1M1, Н1T1, Н1P1 не выде-
лено (Н1P1 - 58, Н1, 1000-3)

77:32
оромическое —
(абстрактное)
(оромическое)
P1P1 исправлено про-
стым карандашом //
Organische
Н1M1, Н1T1, Н1P1
(Н1P1 - 58, Н1, 1000-3)

77:34
тожествен —
тожествен
P1M1

77:34-35
со второй... формы —
mit dem inneren Klang des
zweiten Bestandteiles des-
selben Form

/ с внутренним звуком
второй составной части
той же формы:
Н1M1, Н1T1, Н1P1 (Н1P1 - 58
— 59, Н1 - 1000-3)

77:35
абстрактной
P1P1 исправлено про-
стым карандашом на
плоской и затем вновь
исправлено на
абстрактной

77:35-36
част-...
не исправлено накле-
по смыслу и в соответ-
ствии с P2:
перед / нет пробела и /
как-то упал
см. / 1000-3 //
части
P1, подобно во всех
вариантах

созвучание органического начала все же слышится, если даже это начало и загнано на самый задний план. А потому выбор реального предмета полон значения. В двоезвучии (духовный аккорд) обеих составных частей формы органическая часть может поддержать абстрактную часть (со- или противозвучием) или ей мешать. Предмет может образовывать и только случайное звучание, которое, будучи заменено каким-нибудь другим, не вызовет существенного изменения основного звука.

Например, при помощи ряда человеческих фигур строится ромбоидальная композиция. Она пропускается через чувство и ставится вопрос: совершенно, безусловно ли необходимы человеческие фигуры для этой композиции и нельзя ли было бы заменить их другими органическими формами и при этом 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 припом примитивнее звучит оно.
Значит, в композиции, где телесное более или
менее излишне, совершенно возможно в боль-
шей или меньшей степени без телесного обой-
тись и заменить его или чисто абстрактными,
или телесными формами, но совершенно пере-
ложенными в абстрактные. В каждом случае
этого переложения или этого вкомпонования
чисто абстрактной формы должно быть един-
ственным судьей, указателем, весовщиком
чувство. И, естественно, чем больше употреб-
ляет художник эти абстрагированные или аб-
страктные формы, тем более будет он дома
в их стране и тем глубже будет он вступать
в эту область. И совершенно так же ведомый
художником зритель, постоянно станущий со-
бирать все больше и больше знаний в абстракт-
ном языке и им в конце концов овладевающий.

78:7 «ед» из исправлено по савасту: ну из особенно во всех вариантах: 10-30 контами- нами с немскими der Bestandteil	«прекрасному» (пелу). 3 P1PK1 данный текст, отсут- ствующий в P1M3, P1M1, P1P1, не имеет источника вним и соответствия в N1M2, N1M3	P1PK1 имеется в виду: в абстрактные формы: ins Abstrakte (в абстрактное: нрия, нста, нста (n1P1-01, n1.3000-X)	P1PK1 дополнено простым карандашом
78:11 мелка. «» P1PK1 оставлено пустое место в 3 строки, куда вписан синим каранда- шом текст в кружках: «об- лака и латон завернут синим же карандашом. (Потак купуляющим Создание: могло бы быть и что-нибудь другое. Это только остаток стремления к	78:14 пропускается → пропускает P1P1 // пропускает (с/с) P1M1 исправлено корин- новские чернила 78:14 стачится → стачит P1P1 // стачит (с/с) P1M1 исправлено корин- новские чернила 79:8 в абстрактные	79:14 будет он → он будет P1M3, P1M1, P1P1 79:19 какже ... овладеющий → какже (у) (и) ... овладею- щий P1M1 дополнено корин- новские чернила // какже (и) ... овладеющий P1P1 79:19 он ... овладеющий → он (и) когда кончат овладеющий	

« 80: 22 Кандинский был рад найти в сфере музыки подтверждение предлагаемой им здесь трактовке вопроса о диалектике свободы и необходимости при выборе художником своих средств выражения. Ср. в его письме Монтер из Москвы в Мюнхен от 25 октября (7 ноября) 1910 г. об изобретенной музыкальным мастером Николаем Смирновым «фисгармонии с темперированными и натуральными тонами»: «То, что сегодня считается невозможным и дисгармоничным, становится на натуральных клавишах весьма тонким и даже гармоничным, например, вводное созвучие си-до-ре гармонично! (...) Из этого может произойти великий переворот в учении о гармонии и в контрапункте» (*Mein Briefe von Kandinsky an Münster*). О близости этой трактовки взглядам, развиваемым в ту же эпоху Арнольдом Шенбергом в его «Учении о гармонии», и о дополнениях к «О духовном в искусстве», написанных в сентябре 1911 — марте или начале апреля 1912 гг. в диалоге с австрийским композитором, см. «499:22.

« 81: 10 Данный и последующий абзацы посвящены вопросу об изменчивости отдельных форм, который в применении обозначен как вопрос о «движении». Согласно Кандинскому, это «обстоятельство огромной важности в живописи» (P1PK1, н. 65: 20) и «один из основных принципов рисуночной композиции» (P3PK1, н. 350: 28). В «Текстах к Учению о композиции» подробно рассматриваются связанные с ним понятия «направление», «стремление», «замедление» (или «торможение»), «сдвиг», «равновесие», при помощи которых строится семантика композиции (см. об этом *Thürle-mann Kandinsky über Kandinsky*: 692). В датируемом 1912 — 1914 гг. рукописном фрагменте «Definierungen» («Определения»)

Вот мы стоим перед вопросом: не должны ли мы вообще пренебречь предметным, не пустить ли его на ветер, выбросивши его из наших запасов, и не брать ли только чисто абстрактное вполне обнаженным? Это — естественно навязывающийся вопрос, который через разложение призвука обоих элементов формы (предметного и абстрактного) сейчас же и упирается в ответ. Как каждое сказанное слово (дерево, небо, человек) рождает внутреннюю вибрацию, точно так же и каждый пластично представленный предмет.* Отнять у себя возможность возбуждения таких вибраций было бы насильно обеднить 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

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

P1PK1-05.000

условия всегда звучит одинаково. Только постоянно условия различны, откуда и исходят два последствия:

1) изменился звук в той же обстановке (по-скольку сохранение ее возможно), если будет сдвинуто направление формы, * и

2) изменится звук, если окружающие его формы будут сдвинуты, увеличены, уменьшены и так далее. Из этих последствий опять исходит дальше само собою новое последствие.✖

Нет ничего абсолютного. И в частности, композиция форм, основанная на этой относительности, зависима 1) от изменчивости сопоставления форм и 2) от изменчивости каждой отдельной формы до мельчайших подробностей. Каждая форма так чувствительна, как облачко дыма: незаметнейшее, минимальнейшее сдвигание всякой ее части изменяет ее

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

дается следующая дефиниция движения формы: «Движение — это не прямое свойство формы, возможное добавление к основному ее звучанию в настоящем, будущем или прошлом (несогласованное движение). Это добавление обусловлено моральной < ? > плоскостью зрителя» (*Gesammelte Schriften* - 6:19). А в одном из фрагментов под общим названием «Все формы бывают...» Кандинский утверждает происхождение всех форм из трех основных: круга, квадрата и треугольника — и рассматривает отклоняющиеся от них формы как результаты сдвига в прошлом, который достиг или не достиг своей цели, или, напротив, считает их уже перешагнувшими эту цель и оказавшимися тем самым в будущем (*Gesammelte Schriften* - 571, 572).

Интенсивная разработка Кандинским темы движения в живописи в годы, предшествовавшие Первой мировой войне, очевидно, связана с его размышлениями над живописной практикой Пикассо и кубистов, засвидетельствованными начиная с 1911 г. (см. § 21:1:27). У этих художников разложение предмета на грани плоскости со смешением и нагромождением их друг на друга было вызвано стремлением к воспроизведению в картине процесса становления форм. Принципиально отказываясь от кубистского разложения предмета (к которому он предпочитает его «растворение» и «сгущение» — см. развернутый план книги 1920—1921 гг. «Развитие живописной идеи в современном искусстве», пункт 13; * * * § 13, № 122—125—15; ср. *Podziemskie Colore simbolo immagine* - 173—195) и от внешне понимаемого динамизма футуристов, с их стремлением к изображению скорости видимого передвижения форм и предметов (см. § 39:4:15), Кандинский переносит формальный сдвиг из сферы зримого в сферу абстрактно-интеллектуальную, где движение становится феноменом «историческим» и морально обусловленным.

В своем желании преодолеть характерное для кубистов и футуристов иллюзионистское изображение движения Кандинский не был одинок. Другое решение было предложено в предвоенный период предтечей концептуального искусства французским

80:4
латасе — законное
P1PK1 / P1PK1 исправлено
корренивыми чернилами
законное на латасе

80:12
предмет*
P1PK1 примечание
не имеет источника
в тексте и соответствует
в 1020, 1021

80:14
обобщить — обобщить
P1PK1, P1PK1, P1PK1

80:16—81:1
равным... всегда —
равным (условно) всегда
P1PK1 вписано неизвест-
ной рукой коррективы
чернилами

80:29
выбранный
P1PK1 подчеркнуто
черными чернилами

81:4
звук... обстановке —
звук (а) той же обстановке (и) 102

P1PK1 исправлено
корренивыми
чернилами
81:6
формы* — формы/*
P1PK1 знак отсылки к примечанию вписан коррек-
тивными чернилами

81:13
составления —
составления
P1PK1

81:23
на плоскости косо —
на плоскости (косо)
косо
P1PK1 исправлено
черными чернилами

(позднее американским) художником Марселем Дюшаном, который от идеи «статического изображения движения» (см. знаменитую картину «Nu descendant un escalier», «Ню, спускающаяся по лестнице», 1912) переходит к углубленной разработке концепции мыслительного движения в чисто ментальном пространстве, в процессе которого предмету придается новое значение и возникает так называемое «ready-made», готовая вещь (см. «Roue de bicyclette», «Велосипедное колесо», 1913); категории умозрительного и воображаемого движения переносятся позднее Дюшаном также на игру в шахматы. См. об этом *Cabanne Entretiens avec Duchamp* 46, 24. Подробнее о концепции Дюшана как «статическом движении» и развитии ее уже в 1950-е гг. у другого французского художника, автора «монокромок» Ива Клейна, см. *Vinci guerra La matière grise et la matière bleue de l'art*. В докладе Кандинского «Основные элементы живописи» упомянуты дебаты конца 1910-х гг. о «статическом» и «динамическом» движении и эксперименты в этой области студентов ВХУТЕМАСа (№ 118, № 122-12-15).

Кандинский, однако, никогда не откажется от рассмотрения движения как категории органической жизни форм, оказываясь близок в этом к Малевичу. В 1915 г. последний объявит, что «искусство — это умение создать конструкцию (...) на основании веса, скорости и направления движения», предлагая в качестве доказательства подробный анализ футуристического и кубистского живописного опыта, свидетельствующего, как будет он утверждать, о «потребности достижения динамики живописной пластики», возможно лишь в беспредметном супрематизме, где «формы будут жить, как и все живые формы природы» («От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм», 1916, см. переиздание — Малевич Собрание сочинений 1: 35-55). Возвращаясь к комментируемому тексту первой русской редакции «О духовном в искусстве», следует

существенно. И это идею так далеко, что, быть может, легче топш же звук создать различными формами, чем возродить его повторением той же формы: вне возможности лежип 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 упорядоченную и более сильную восприимчивость, то это же обстоятельство будет все более выигрывать в своем практическом значении. Так будут, с одной стороны, расти трудности искусства, но одновременно будет вместе расти богатство форм средств выражения количественно и качественно. Тогда опадает 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 беспощенным иллюзорным произволом. Именно воображаемо безрезультатное передвижение единичных форм на плоскости картины представляется в этом случае бессодержательной игрой 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 наполкнуться 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

отметить, что позднее, на стадии подготовки текста для московского издательства «Искусство» (1913–1914), Кандинский дополнит в нем слова об «искаженном рисунке или искаженной натуре», вписав в первой русской машинописи в скобках уточнение (Р1М1, №253: 21 *органический сдвиг*); см. /253: 21.

Позднее, уже в Баухаусе, Кандинский станет предпочитать понятию движения «напряжение» — свободное от каких-бы то ни было иллюзионистских коннотаций, но как и движение, глубоко связанное с органической жизнью. См. в записках художника для занятий 1925 г.: «Обозначение понятия “напряжение” — понятие “движение” неточно, постольку оно 1) не элементарное, 2) вводит в заблуждение, ибо реальное представление в живописи невозможно. Движение = напряжение + направление» (*Unterricht am Bauhaus* 1: 267).

» 83: 14 Хотя в данном месте первой русской редакции трактата принцип внутренней необходимости упоминают в первые, Кандинский пишет о нем как об уже известном читателю «том же самом принципе, который мы и повсюду до сих пор находили». Это связано с разветвленной историей текста, ибо комментируемый русский пассаж и соответствующий ему немецкий текст, входящий в последнюю по времени написания часть первой немецкой редакции (Н1РК4), датируются 1910 г., в то время как выражение «innere Notwendigkeit» («внутренняя необходимость») встречается уже в самой ранней, машинописной ее части 1909 г. (Н1М1), но только далее — в главе VI и в главе VII (см. »90: 27 и »143: 18). Упоминание же этого понятия в главах VI и VII второй и третьей немецких и переведенных с них второй и третьей русских редакций трактата относится к более позднему времени и включены в книгу в сентябре 1911 г. (первые зафиксированы в корректуре Н2П1): см. »231: 29 и »257: 8.

82: 11
выражением
interpretation
interpretation von
Korrelation
(interpretation, имеющая
отношение к телесному):
H1M1, H2P1, H3P1
(H2P1-62, H1-XXX-X)

82: 17
базисом...
выражения →
базисом форм, средством

выражением
R1M1, R1P1 «подобно стоит
затая, которая
в R1M1 обидана простая
кардиналь...
H1M1 соответствует H1M1,
H2P1, H3P1-
der Reichtum an
Formen in den
Ausdrucksformen
(H2P1-63, H1-XXX-X)
82: 18
отпадает → отпадает

R1M3, R1P1 /
отпадает
R1M1
82: 19
жизнь... nature → die
Frage der «Vereinbarkeit»
(вопрос об «искажении»)
H1M1, H2P1, H3P1
(H2P1-63, H1-XXX-X)
82: 19
беспокойством →
беспокойством
R1P1

82: 21-84: 1
художественная... значение
→ художественное-цель
и значение
R1M3, R1P1 до исправления
следует R1P1
(см. »XXX-X); R1P1
соответствует H1M1,
H2P1, H3P1-
das künstlerische Ziel.
Gerade
(H2P1-64, H1-XXX-X)

цель. Именно эта воображаемо произвольная, а в действительности поддающаяся точному определению возможность сдвигания форм становится источником беспредельного ряда чисто художественных творений.¹

Итак, гибкость единичных форм, их, так сказать, внутренне-органическое изменение, их направление в картине (движение), перенос 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 так далее и так далее — 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.✕

✕ 84:27 Абзац о рисуночном контрапункте (написан в 1910 г., соответствует наиболее поздней части первой немецкой редакции трактата, н.т.рк.4) является первой попыткой теоретического обобщения Кандинским своей живописной работы с абстрактными формами, начатой им в процессе подготовки первых «Композиций» в 1909—1910 гг. См. наброски и схемы к «Композиции I» и «Композиции II» (*Werkverzeichnis der Zeichnungen I* № 123—128). О продолжении этой работы в годы, предшествовавшие Первой мировой войне (1911—1914), см. № 378:24 и № 217:21. Подробно о понятии контрапункта в теории Кандинского см. нн: 122:12—15.

А краска, которая сама по себе дает материал к созданию контрапункта, которая сама в себе скрывает беспредельные возможности, краска в соединении с рисунком приведет к великому живописному контрапункту, благодаря которому и живопись дойдет до композиции и в качестве действительно чистого искусства получит 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 творчества и относительно, стало быть, и его сущность, никогда не создается теорией, никогда не будет найден, если не будет вдунут неожиданно в творение чувством. ✂ Так как искусство воздействует

✂ 85: 27 Данное предложение (о «плюсе» в искусстве) впервые появляется в первой русской редакции трактата (см. 85: 21–27). «Плюс, который есть истинная душа творчества», «вдунутый» в художественное произведение чувством, напоминает знаменитое «*il non so che*» («не знаю что»), то, что нельзя описать словами. Оно связывалось в эпоху итальянского Возрождения с понятием «*grazia*» («изящество, грация») и перешло во французскую эстетику XVII–XVIII вв. в буквальном французском переводе: «*du je ne sais quoi*». См. также рассуждение о вдохновении и знании как двух источников художественного произведения в недатированном рукописном фрагменте Кандинского «*Inspiration und Kenntnis*» («Вдохновение и знание», ок. 1910–1912; *Gesammelte Schriften*. 449). О необходимости разграничивать теорию и искусство см. во вступительном тексте к незаконченному труду «О материальном в искусстве (гرافика)» (Гольдах, 1914): «Всякое учение может быть пережито сначала интеллектом. Тонкая душа ответит и на это вибрацией. Таким образом учение (интеллект) является в этом случае мостом к искусству (душа). Также как интеллект нельзя смешивать с душой, также должно быть различие учения от искусства» («К предисловию», рус.; фк *Manuscripts* vk. 487; см. также н. 87: 7). Дальнейшее развитие этой темы — в третьей русской редакции «О духовном в искусстве» (фзрк1. 391: 8 сл.). Приводимый Кандинским в примечании ниже (ф1рк1. н. 87: 7) пример с ложечками Леонардо (см. 87: 7) показывает всю сложность взаимоотношений искусства и науки: Леонардо разрабатывает теорию и строит на ней обучение, но сам в процессе творчества никогда не применяет.

94:16
обозначены —
(абстрактными)
(обозначены)
Р1М1 исправлено
неизвестной рукой корин-
тевий чернилами
95: 4
в соединении —

в (сравнении)
(с соединении)
Р1М1 исправлено не-
известной рукой корин-
тевий чернилами
85:21–27
Если...чувством.
Н1М1 отсутствует предло-
жение, соответствующее

данному /Р1 соответствует
H212, H211
Wenn...eingeläutert wird.
ф1П1:70, н. 100:10

87: 7. Пример с ложечками Леонардо в примечании взят Кандинским из исторического романа «Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)» (1900–1901) писателя-символиста и одного из зачинателей русского декадентства Дмитрия Мережковского. Весьма символично, что в третьей русской редакции «О духовном в искусстве» этот пример опущен – для подверженного в 1919 г., вслед за выходом «Ступеней», нападкам за «буржуазность» и «контрреволюционность» художника (см. н. 122) ссылка на открыто не принявшего революцию писателя делала бы невозможной публикацию трактата в советской России. Роман Мережковского, вторая часть трилогии «Христос и Антихрист» тотчас после русской публикации был переведен в Германии на немецкий язык сразу для двух издательств – лейпцигского «Schulze & Co» (переводчик Карл фон Гюхов) и мюнхенского «Piper & Co» (переводчик Александер Элиасберг).

Вопрос о возможности «примирения искусства и науки, вдохновения и математики» играет в романе Мережковского важнейшую роль. Ср. в книге шестой «Дневник Джованни Бельтраффио»: «Придумал также маленькую ложечку для безукоризненно-точного, математического измерения количества краски при изображении постепенных, глазом едва уловимых, переходов света в тень и тени в свет. Если, например, для того, чтобы получить определенную степень густоты тени, нужно взять десять ложечек черной краски, то для получения следующей степени должно взять одиннадцать, потом двенадцать, тринадцать и так далее. Каждый раз, зачерпнув краски, срезуваю горку, сравниваю ее с стеклянным наугольником: так на рынке равняют меру, насыпанную зерном. Марко д'Оджоне – самый приятный и добросовестный из учеников Леонардо. Работает, как вол, выполняет с точностью все правила учителя; но, повидимому, чем больше старается, тем меньше успевает. (...) Больше всех нас радуется

изобретениям учителя, которые сводят искусство к механике. (...) Такое же горе вышло у него с ложечкой для измерения черной краски: несмотря на то, что он в своей работе соблюдает математическую точность, тени остаются непрозрачными и неестественными, так же, как лица деревянными и лишенными всякой прелести. Марко объясняет это тем, что не выполнил всех правил учителя, и удивляет усердие». Далее приводятся слова «злорадствующего» Чезаре да Сесто: «Добрейший Марко, – говорит он, – истинный мученик искусства! Пример его доказывает, что все эти хвалебные правила, и ложечки, и таблицы для носов ни к чему не годятся. (...) Леонардо только себя и других обманывает, говорит одно, делает другое. Когда пишет, не думает ни о каких правилах, а только следует вдохновению. Но ему недостаточно быть великим художником, он хочет быть и великим ученым, хочет примирить искусство и науку, вдохновение и математику. Я, впрочем, боюсь, что, погнавшись за двумя зайцами, ни одного не поймаешь!» (Мережковский Леонардо да Винчи. 190–192). К ложечкам Леонардо Кандинский вновь возвращается в статье «La Valeur d'une œuvre concrète» («Ценность конкретного произведения»), опубликованной в двух номерах парижского журнала «xx siècle» за февраль – март и апрель 1939 г. (см. статью в английском переводе – *Complete Writings on Art*. 822–823).

В библиотеке Мережковского в г.х сохранились три книги Мережковского. Это первая часть трилогии «Христос и Антихрист» – первый исторический роман Мережковского «Отверженный», известный впоследствии как «Смерть богов (Юлиан Отступник)» (Мережковский Отверженный), и древнегреческий роман «Дафнис и Хлоя» Лонга в переводе Мережковского с его же вступительной статьей «О символизме "Дафниса и Хлоя"» (Мережковский Дафнис и Хлоя) и с многочисленными карандашными по-

метками Кандинского, сделанными во время работы над инсценировкой романа осенью 1908 г. (см. *Du théâtre*: 39). Особо отметим присутствие в библиотеке художника сборника религиозно-философских и литературно-критических статей Мережковского, написанных в годы Первой русской революции, среди которых «Грядущий хам» и «Чехов и Горький» (Мережковский Грядущий хам). Не вызывая сомнения интерес Кандинского, который так же, как и писатель, был глубоко потрясен революционными событиями в России, к этим эссе с содержащейся в них последовательной критикой позитивизма и идей «религиозной общечеловечности», которая «спасет Россию». Ср. близкий идеям Мережковского пассаж в начале главы III немецких редакций «О духовном в искусстве» об обитателях низших отделений «духовного треугольника»: республиканцах, анархистах и социалистах (см. н.зп.п. и. 433: 8–26 сл., 443: 7 и н. 433: 8, где цитируются отрывки из писем Кандинского к Монтер 1905 г. из Одессы).

В литературе о Кандинском были предложены также прямые параллели между трудами Мережковского, созданными под непосредственным впечатлением революции 1905 г., – в частности очерком «Революция и религия» из изданного в 1907 г. в Париже сборника «Le Tsar et la Révolution» («Царь и революция») – и творчеством Кандинского. Речь при этом идет, с одной стороны, о влиянии идей Мережковского на создание живописного языка художника (следы концепции «Москва – Третий Рим», которые усматривают в одном из лейтмотивов живописи Кандинского мюнхенского периода – окруженный стеной средневековый город на холме), а с другой – о сближении «эпохи великой духовности», наступление которой возвещает Кандинский в последних словах Заключения книги «О духовном в искусстве» (н.зп.п. и. 574: 13–16), с «Третьим заветом» Мережковского –

на чувство, то оно и осуществлено может быть только через чувство. Никогда при точнейших даже пропорциях, при вернейших весах и под-
весках не создается истинный результат от
головной работы и дедуктивного взвешивания.
Таких пропорций нельзя вычислить и таких
весов не найти готовыми.*

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

- 1) желание ритмичности и
- 2) желание симметрии.

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

предложенной тогда же русским писателем
обновленной версией хилиастического учения
о трех царствах итальянского цистерцианского монаха Иакоима Флорского (ок.
1130/ 1135 – 1202). См. Ringbom The Sounding
Cosmos - 175; Weren skiold Kandinsky and
the vision of «Moscow, the third Rome» - 61 –
68. Нам же представляется более правильной
позиция Рейнхарда Циммермана (Zimmermann Reinhard Die Kunsttheorie von Kandinsky - 191 – 194), который, признавая
определенную концептуальную близость
сочинений Мережковского и Кандинского,
отказывается тем не менее усматривать
в трудах первого непосредственный источник
историсофских и религиозных воззрений
художника.

Что касается личного знакомства Кандинского и Мережковского, то мы пока не
располагаем документами, которые бы его
подтверждали. Елена Халь-Кох предполагает (Hahl-Koch Kandinsky - 402 Anm. 77),
что они были лично знакомы, на основании
письма к художнику сербского поэта и философа
Димитрия Митриновича, который в 1914 г. просил Кандинского привлечь
Мережковского к сотрудничеству в задуманном им,
Митриновичем, общеевропейском альманахе
«Das Arische Europa» («Арийская Европа»;
проект не был осуществлен; подробнее о нем см.
№ 301-91 и № 433: 8). Сербский мыслитель писал Кандинскому
о Мережковском 25 июня 1914 г.: «... он Вас знает»
(Mits Briefe von Mitrinovic an Kandinsky; в
английском переводе письма цитируется в
Behr Kandinsky and Mitrinovic - 83).

87:1
должен быть
быть может
P1M3, P1M1, P1P1

87:2
допущено* →
geklündel werden*
Н1M1 есть знак отсылки
к приращению, аналу страны
оставлено место для
его текста, но он не на-
печатан: см. /XXX-X

87:7
допущено*, →
P1M1 здесь находится
сравняющийся в к
фрагмент

87:8 – 80:4
Говоря... творчество.

P1PK2 текст рукописной
вставки, стр. 1 – 4 и P1PK1,
стр. 71, но текст источника
в Н1M1 и соответствие
в Н0D0, Н0P1

87:9
краска → краски
P1P1

87:11 – 12
1) желание...
симметрии. →
P1PK2 справа от текста
вписано слово карандаш
и им же зачеркнуто:
«примечание»

P1PK2 на стр. 71, текст
описания карандаша, отсут-
ствующий в других вари-
антах P1 и не имеющий
источника в Н1M1 и соот-

ветствия в Н0D0, Н0P1, ко-
торый, возможно, имеет
определение к этому прира-
щению; он принят нами в ва-
риант несохранявшегося
текста P2. см. № XXX

87:12
2) «желание... симметрии»
не восстановлено по аналу
повтора в P1PK2, P1M3 //
2) симметрии
P1P1 не имеет знак повтора
и отсутствует слово
желание

87:14
Многосторонний
мастер → Der große,
vielseitige Meister
Н0D0, Н0P1 примечание
фронт-70, № XXX-XXX;

P1 не переведено:
größe
(Великий)

87:15
существо и скалу →
ein System oder eine Skala
(«систему или скалу»)
Н0D0, Н0P1 (Н0P1 - 70,
№ XXX-XX)

87:20
(Мережковский
«Da Vinci»). →
(Mereschkowsky
München)

Н0D0, Н0P1 текст в скобках
включает библиографиче-
ские данные немецкого
перевода книги Мереж-
ковского (Hahl - 70,
№ XXX-XX)

88: 3 Ходлер, Фердинанд (1853–1918), – швейцарский живописец, автор мистико-символических произведений, весьма почитаемый мюнхенскими художниками своего времени: о посещении Алексеем Явленским его швейцарской мастерской в 1907 г. см. *Fäthke Werefkin* 1988: 78. В первом из пяти своих «Писем из Мюнхена» для журнала «Аполлон», датированном 3 октября 1909 г., Кандинский упомянул «большой холст» Ходлера, выставленный в Glaspalast'e, и назвал его «чуть не единственным действительно серьезным и крупным произведением этой (...) выставки» (*Избранные труды* 1: 58). Несмотря на то что в первой русской редакции «О духовном в искусстве» Кандинский критикует Ходлера за доведение принципов ритмичности и симметрии «временами почти до кошмарности», в целом он ценил швейцарского художника весьма высоко: см., например, нзп1. н:570: 20–24, 571: 28–29, и 570:24.

Быть может, особо яркий пример — Hodler, доводящий оба принципа до навязчивого гипноза и временами почти до кошмарности. 5
Говорю это не в осуждение, а указываю только на ущемление себя же в выборе возможностей. 5
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. Эпи принципы мы видим и в самом архаическом искусстве, начиная с искусства дикарей, и в самые расцветы разных художественных эпох. Против них принципиально 10
ныне возражать нельзя, но как белое особенно ярко, когда оно сведено до минимума и окружено черной беспредельностью, и как то же белое, доведенное до безграничности, распадается в безразличную мусть, так же и подобные принципы построения, в наши, по крайней мере, дни применяемые беспредельно, теряют 20
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 опзвучия. Как белое и черное звучит, как ангельская труба при противоположении, так же и вся рисуночно-живописная композиция ищет того же противоположения. И это противопо-

ложение как бы всегда было принципом искусства,⁸⁸ но различие душевного лада разных эпох и хочет его различного применения. А потому ритм просит нынче аритма. Симметрия — асимметрия. Разбитость трещинного звука нашей нынешней души жадно просит именно этого пропнвоположения. И, быть может, потом, через какие-то длинные пужи дойдем наше нынешнее искусство до того расцвета, до того завершения, которое переживается всякой большой и великой эпохой, и там-то и окажется, что наше трещинное противозвучие или дис- или агармония и еспь гармония нашей эпохи, что наш арипм еспь ритм, наша асимметрия — симметрия, но все это бесконечно упонченное, обогащенное и полное яркого аромата наших нынче начавшихся времен. ⁸⁹

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

⁸⁸ 89: 1 Вопрос о противоположении, или контрасте, Кандинский посвятил один из своих самых ранних теоретических текстов, написанный по-русски, но названный по-немецки — «Gegensatz» («Противоположение», ок. 1902 — 1904): «Ha Gegensatz'e построено в искусстве все. (...) В живописи все относительно и, следовательно, все зависит от Gegensatz'a (...)» (*Gesammelte Schriften* - 240). См. также еще один ранний рукописный отрывок Кандинского, написанный на немецком языке, предположительно, до 1904 г., «Grosser Gegensatz...» («Большое противоположение...») (*Gesammelte Schriften* - 277). Отдавая себе отчет в том, какую огромную конструктивную роль играет контраст у Кандинского, мы можем говорить о «теоретическом родстве» художника с эстетической традицией, восходящей через Беклина (Флерке) и Гильдебранда к Гербарту (см. об этом и: 122). О взглядах Гете на принцип полярности как основу физики, об интерпретации этого принципа у Штейнера, а также о магнетическом характере принципа полярности см. Zimmermann Reinhard Die Kunsttheorie von Kandinsky - 332 sqq.

⁸⁹ 89: 17 Ср. развитие темы асимметрии во фрагменте из «Текстов к Учению о композиции» (ii) с условным названием по начальным словам «Wenn man das compositorische Gefühl in sich hat...» («Если у человека есть композиционное чутье...», ок. 1912 — 1914) : схематически-ритмическое присуще человеку с рождения, утверждает Кандинский, опираясь на примеры народного искусства и искусства детей. Это очевидно при игре дебютанта на фортепиано, или когда мы механически рисуем каракули, или шагаем в ногу с марширующими солдатами. «Каждый может попробовать распределить на листе бумаги любые формы неравномерно и аритмично. Это такая же трудная задача, как быстро произнести десять слов, которые никак не связаны между собой». Весь вопрос в том, удовлетворяет ли художника схематически-ритмическое как средство выражения — если нет, то «цель должна быть разорвана, причем так, чтобы сохранилась внутренняя связь, а внешняя, на поверхностный взгляд, казалась бы аритмической» (*Gesammelte Schriften* - 603).

88-11
искусства — искусство
P1PK2, P1PK1

88-20
души — (души):
P1PK2 вписано простым
карандашом

88-22
нынешняя душа —
нынешняя (и особенно
русская) душа
P1PK2 вписано синим
карандашом

89-20
(повторный ритм) —
(повторный ритм):
P1PK2 вписано простым
карандашом

89-21
лишь — же
P1PK2, P1PK1

§ 90:27 Рассуждая о том, какой будет грядущая «грамматика живописи», которая более не должна строиться на «физических законах», Кандинский дает здесь первое в первой русской редакции «О духовном в искусстве» определение «законов внутренней необходимости», которые он называет «душевыми». Соответствующий немецкий текст зафиксирован впервые в первой машинописи (НТМ-1) и имеется также в другом варианте в записи, сохранившейся в МБ и датированной, как и машинопись, августом 1909 г. (см. §501:15). В родственном комментируемому пассажи контексте противопоставления внутреннего и внешнего, выражение «внутренняя необходимость» встречается далее в главе VII, где в рассуждении, также восходящем к машинописи первой немецкой редакции и имеющем своим источником «Язык красок» (11), оно перекликается с понятием «внутренней плоскости» (Р1РК1, нн:143:11–18). см. §143:18. В сентябре 1911 г. Кандинский подробно развивает учение о внутренней необходимости в обширных текстах, включенных в книгу на стадии второй немецкой редакции: см. §231:29 и §257:8.

в кокепливом отклонении) того же красочного тона и тому подобное и тому подобное — только взятый напрокат из старого арсенала моспик от реалиспики к новому творчеству.

Пропорции и весы не вне художника, а в нем самом, они то, что можно называть также чувством границы, художественным тактом — качества, прирожденные художнику и возносимые вдохновением до гениальных откровений. В этом смысле следует понимать и возможность осуществления пророчества Goethe о генерал-басе 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 Пути, 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 противоположный: 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 зарывавь 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, то есть 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

« § 91: 20 Определение первоочередной задачи живописца как необходимости сосредоточиться на изолированной краске, с тем чтобы дать ей возможность на него «воздействовать», есть уже в рукописи «Язык красок» (II) на стр. 30–31 (*Gesammelte Schriften*– 295). Ср. в собрании ранних теоретических записей «Определение красок»: «каждая изолированная краска несет в себе психический звук» (*Gesammelte Schriften*– 253). Вообще «Определение красок», содержащее характеристики отдельных красок, является своего рода Urtext'ом соответствующей части главы VI «О духовном в искусстве» (см. об этом ниже).

90:5
Пропорции — «Итак»
Пропорции
РЯСЕТ ВЕНСКО-СИНИИ
КАРАНДАШОМ И НИ ЖЕ
ЗАКОННОСТЬ

90:13–14
животуся —, а
рзгет аписано синими ка-
рандашом и зчеркнуто
простым карандашом:
(16с. 73)

90:21
accnla
PSPCI HQ KADGT NCTONHKEC
@H1M1 K COOTdCTCBHR
@H032 H 031

90:26
противоположный —
противоположность
P1463, P1511

возможно простой схемы. Весь вопрос будет вписан в возможно простую форму.

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

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

Так немедленно возникают четыре главных звука каждой краски: она или I *тепла* и при-
том 1) *светла* или 2) *темна*; или же II *холодна*
и 1) *светла* или 2) *темна*.

Тепло или холод краски есть, говоря совер-
шенно обще, ее тенденция к желтому или сине-
му. Это есть различие, покоящееся, так сказать,
на той же плоскости, причем краска сохраняет
свой основной звук, но этот основной звук де-
лается более материальным или менее мате-
риальным. 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 боль-*
шое противоположение во внутренней ценности.

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

Второе движение желтого и синего, привносящее особое действие в первом большом противоположении, есть их движение центробежное и центростремительное. * 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 приближа-

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

№ 93:11 Указывая в примечании, что предлагаемый им анализ воздействия краски — это «результаты эмпирически-душевного восприятия и не основаны ни на какой позитивной науке», Кандинский имеет в виду свои эксперименты с «красочными рисунками» 1903—1907 гг., в которых, в соответствии с намеченной в «Языке красок» (1) и в «Определении красок» программой, изучалось воздействие краски в зависимости от ее сочетания с другой краской и несколькими красками, от цвета фона, от сочетания ее с различными формами, предметами и т. д. Ср. в «Rückblicke» / «Ступенях»: «Так сделанные внутренними событиями душевной жизни эти впечатления от красок на палитре, а также и тех, которые еще живут в тубиках (...) Эти переживания сделались со временем точкой исхода мыслей и идей, дошедших до моего сознания уже, по крайней мере, лет пятнадцать тому назад. Я забывал случайные переживания и лишь позже заметил, что все они стояли в органической связи между собою» (*Избранные труды* 1: 285).

Разработанному, таким образом, уже в 1904 г. методу исследований, «объединенных (...) общим подходом воздействия цвета на психику», Кандинский остается верен и позднее: см. «Схематическую программу Института художественной культуры по плану В. В. Кандинского» (1920; *Избранные труды* 11: 50). Представляя в докладе «О методе работ по синтетическому искусству» (март 1921) работу «группы теоретиков, состоящей из живописцев, музыкантов, представителей танца, позитивной науки и искусствоведения», по созданию науки об искусстве, Кандинский различает «анкетный способ, призванный давать массовый материал», и «экспериментальный лабораторный метод, как более гибкий и легче подчиняющийся контролю» (* и:13, и: 122-12—15). Ср. тезисы к докладу «Наука об искусстве ИХУХ», пункты 19, 20 *Р3М, и:122-12—15).

92:12
ее тенденция —
в светлоту
Р1ПК1

92:20
у зрителя
Р1ПК1 входит в виду:
краски; ср. 10П1.
Die Farben... versuchen
(10П1-73, и: 100-10);
см. также: *100-10

92:4
к светлоте или
к темноте — к светлоте
Р1ПК1

93:5
к красному и от
зрителя — к (зрителю)
и от зрителя
Р1ПК1 описано простым
карандашом

93:11
центробежно-
телесное* —
konzentrische Bewegung
и:111 отступает при-
емление / 10П12, 10П13 соот-
ветствующее Приемление
есть (10П1-73, и: 100-10)

100-10
осязаемо — sichtbar
(видимо)

и:111, 10П12, 10П13 (10П1-73,
и: 100-10)

§ 95: 5 Характеристика обоих «больших противоположений» простых красок содержится в наиболее ранней части первой немецкой редакции: «О духовном в искусстве» (машинопись н 1м1), в «Языке красок» (ii) этому тексту соответствует пассаж на стр. 31–35 рукописи (*Gesammelte Schriften*–295–296), где характерные для первого противоположения дополнительные к горизонтальному центростремительное движение желтого и центробежное синего иллюстрированы двумя схематическими рисунками, аналогичными рисункам в Таблице I (пн-122). О создании резюмирующей два первых противоположения Таблицы I см. пн-122 п. 2. Из предистории двух упомянутых выше рисунков (см. пн-122 п. 3–2) мы узнаем, что воспроизведенные на них схемы, иллюстрирующие пространственные особенности красок, были соотнесены Кандинским с синим и желтым линиями начальной с «Языка красок» (ii), в то время как в более ранний период они были призваны иллюстрировать: сначала (1904) движение кроющих и лессировочных (прозрачных) красок—см. рисунки в рукописи «Das Bild "Die himmlische und irdische Trauer"» («Картина "Скорбь небесная и земная"»), пн-122; а затем (после 1906) движение красного и синего—см. рисунки на полях стр. 7 немецкого издания книги Артура Осборна *Ivaz "The Power of Colours"* («Сила красок»; см. *Eaves, Die Kräfte der Farben*), пн-122.

Пространственная характеристика кроющих и лессировочных красок, первоначально предложенная Кандинским, восходит к теории цвета Вильгельма фон Бёцельда, где она толкуется как отдельная составляющая в разграничении теплых и холодных цветов (*Bezold Die Farbenlehre*–277). И хотя будет преувеличением утверждать вслед за Дмитрием Айналовым, что «в основе учения о красках Кандинского лежит учение Бёцельда» (см. пн-122–12–15), однако следует признать, что с проблемой разграничения, в том числе пространственного, теплых и холодных цветов, которой широко

известный в мюнхенских художественных кругах физик уделял исключительное внимание, Кандинский действительно, скорее всего, познакомился первоначально именно в его трактовке, – предположительно, в то время, когда учился в Мюнхенской Академии художеств у Франца фон Штука (см. пн-122). У Бёцельда линия разграничения теплых и холодных цветов проходит, с одной стороны, между пурпурным и фиолетовым, а с другой – между зеленым и желто-зеленым; серединой теплой половины цветового круга оказывается оранжевый, или желто-красный, а холодной половины – циановый синий, или сине-зеленый (*Bezold Die Farbenlehre*–132, 273, 274). Таким образом, все разновидности красного (пурпурный, кармин, киноварь) располагаются в цветовом круге Бёцельда в теплой его половине (*Ibidem*–133). Ср. утверждение художника Адольфа Хельцеля, что «вообще, красные и желтые краски действуют тепло, синие и склонные к синим зеленые и фиолетовые – холодно» (*Hölzel Über künstlerische Ausdrucksmittel*–108). Неудивительно, что в книге Эрнста Бергера «*Katechismus der Farbenlehre*» («Катехизис учения о цвете», 1898) восходящее к Бёцельду пространственное противопоставление лессировочных и кроющих красок иллюстрируется на примере синего и красного (киноварь) см. *Berger Katechismus der Farbenlehre*–153. Экземпляр книги Бергера, принадлежавший Кандинскому, хранится в фк; из нее, предположительно, это противопоставление и стало известно Кандинскому (см. *Mackert-Riedel Kandinsky über eigene Bilder*–44).

Процесс замены Кандинским красного, о котором идет речь у Бёцельда, Бергера и Ивза, желтым можно наблюдать в «Языке красок» (ii) на стр. 32 рукописи: «Тепло или холод краски есть ее тенденция к красному (говоря вообще) или синему» (*Gesammelte Schriften*–296). Возможно, уже здесь Кандинский на самом деле имел в виду желтое и написал «красное» лишь в силу aberrации,

поскольку непосредственно перед этим местом на стр. 31 рукописи «Язык красок» (ii) находится текст о «духовном видении», иллюстрируемый рассуждением о восприятии слова «красное» (*Ibidem*–295, ср. пн-1к1, пн-б1: 2–15), далее же на стр. 33 речь идет уже о желтом, что закреплено также в схематических рисунках (см. пн-122), иллюстрирующих следующий текст на стр. 33–34: «Если взять два примерно равных по размеру круга и заполнить один желтым, а другой синим, то, сосредоточив на них внимание, замечаясь, что желтое лучеиспускает, приобретает движение из центра и почти осязаемо приближается к человеку. Синее же развивает движение к центру (углубляется) и от человека удаляется. Первый круг колет глаз, во втором глаз утопает» (*Gesammelte Schriften*–296). Последний пассаж без существенных изменений был включен в первую немецкую редакцию «О духовном в искусстве», где место красного в качестве противоположной синему теплоты краски окончательно заняло желтое: теперь соотношение синего и желтого в цветовой системе Кандинского стало вполне соответствовать гетевской их полярности (*Zur Farbenlehre, Didaktischer Theil*, § 69b; *Goethe Farbenlehre*–1: 253).

Остается, однако, открытый вопрос, с чем конкретно связана начатая в «Языке красок» (ii) и окончательно закрепленная в первой немецкой редакции трактовка «О духовном в искусстве» замена красного на желтое у Кандинского. Ведь при том, что художник должен был быть знаком с основными положениями учения Гёте о цвете уже в ранние мюнхенские годы, интенсивные его знания гетевской теорией в единственном дошедшем до нас свидетельстве датируются лишь 1912 г. Начиная с ранней весны 1912 г., когда первое издание книги «О духовном в искусстве» было уже почти распродано и должно было выйти второе и в то же время Рейнхард Пинер готовил уже к изданию альманах «Синий всадник», – будет вспоминать в 1963 г. нью-йоркский психолог

ется к человеку. Синее же развивает центростремительное движение (подобно втягивающей себя в свой домик улишке) и удаляется от человека. Первый круг колет глаз, во втором глаз успоаает.✘

Это воздействие увеличивается, если к нему добавивш различие в светлоте и темноте: воздействие желтого увеличивается при усветлении (проще говоря, при введении белого), синего — при утменении (при введении черного). Это обстоятельство приобретает еще большее значение, если вспомнить, что желтое имеет такую сильную склонность к светлomu (белому), что вообще очень темно-желтого не существует в мире. Значит, есть глубокое сродство у желтого с белым в физическом отношении, так же как и у синего 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 об этом позже при обсуждении белого и черного).

95:1
аттосиакующий —
оттосиакующий
P1M3, P1T1

95:8
усветленности —
просветленности
P1T1

95:18
может равнать...
с черным —
может (получить)
(равнать) глубину
(равную черному)

граничащую с черным
P1T1 исправлено
черными чернилами

95:24
об этом лозке
P1M3, P1T1
отсутствует

Эрнест Харис, — он, семидцатилетний тогда молодой человек, в течение нескольких месяцев регулярно встречался с Кандинским. Предметом их обсуждения был занимавший художника в то время вопрос о цвете и о его реальности: он был погружен в изучение штейнеровского издания Гете и повторял эксперименты ученого поэта с призмой, пытаясь уяснить до конца его мысль о том, что «цвета являются делениями и страданиями света», и приходя к выводу, что «Гете был не прав» и он, Кандинский, «должен развить свою собственную теорию цвета» (Harms My Association with Kandinsky-90).

Замена красного желтым в первом противополжении позволила Кандинскому построить резюмированную в Таблицах I—III систему четырех цветовых контрастов (см. § 119-2), в целом соответствующую учению Эвальда Херинга. Эту систему, по которой синему был противопоставлен не дополнительный к нему оранжевый, а желтый (согласно немецкому физиологу, основные цвета должны быть противопоставлены основным, а смешанные — смешанным), мы находим позднее в учении Кандинского о цвете, в котором с таким «ортодоксальным» противопоставлением, как красное/зеленое, соседствуют неординарные оппозиции: с одной стороны, желтое/синее, а с другой — оранжевое/фиолетовое.

Понимание Кандинским второго большого противополжения белого и черного как отношения двух тенденций краски — «к светлоте или к темноте», — а также его представление о «глубоком сродстве» желтого с белым и синего с черным, восходят к гетевскому учению о цвете, согласно которому цвета рождаются из модификации света при встрече его с не-светом, — с тенью или с темнотой. Лежащие на двух разных полюсах (плюс и минус) синий и желтый цвет содержат в себе поэтому контраст не только теплого и холодного, но и света и тени, светлого и темного (Zur Farbenlehre, Didaktischer Theil, § 696; Goethe Farbenlehre I: 253). Гетевская схема полярности обнаруживается в осно-

вании значительной части созданных во второй половине XIX в. в германском контексте учений о цвете. Так, например, у Херинга противоположение черный/белый будет дополнено парой оппозиций четырех первичных цветов: красный/зеленый и желтый/синий (см. §67:15 о понимании Херингом зеленого как одного из основных цветов). Эти представления лежали в основании художественной практики. Ср. у Беклина в изложении Флерке: «Понимание противоположности светлого и темного, холодного и теплого, так же как и история с контрастами дополнительных цветов – это самое простое и известно даже жанровым художникам» (*Floerke: Zehn Jahre mit Böcklin* - 59). Ср. также свидетельства о том, что Беклин начал работу над своими картинами с того, что намечал контраст светлого и темного (*Berger Böcklins Technik* - 30).

В русле гетевско-гоутича о полярности находится и утверждение в книге «О духовном в искусстве», что «воздействие желтого увеличивается при освещении, (...) синего – при затемнении». Возможно, с этими представлениями было связано и его рассуждение в раннем тексте «Картина "Скорбь небесная и земная"» (ок. 1904) о смешении различных красок с черной и белой: «Чтобы небу на картине не дать радостного призыва, оно должно быть написано темным (то есть с примесью черного)» (*Gesammelte Schriften* - 243). Эта рекомендация противоречила вошедшему в живописную практику второй половины XIX в. запрету смешивать краски с черным: ср. приведенную в книге Синьяка цитату из Делакруа о том, что от прибавления черного тона грязнятся (*Синьяк От Делакруа к неомимпрессионизму* 1976 - 153).

В последнем произнесенном в Москве научном докладе Кандинского, «Основные элементы живописи» (1921), художник вновь продемонстрирует свою преемственную связь с Гете, когда будет говорить о двух первых противоположениях, что они

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 спрячана 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 бездвигного сопро-

P1PK1-81002

пивления, с одной стороны, и из бессопроптив-
ленной неподвижности (подобно в бесконеч-
ность уходящей спене бесконечной толщины
и бездонной беспредельной пропасти).

А так как обе создающие зеленое краски ак-
тивны и движеспособны, то можно уже и число
теоретически по характеру этих движений уста-
новить духовное воздействие этих красок
и совершенно так же, если действовать опытно
и дать краскам на себя воздействовать, полу-
читься тот же результат. И в самом деле, первое
движение желтого, стремление к человеку,
которое может быть увеличено до навязчиво-
сти (при усилении интенсивности желтого),
а также и второе движение, перескакивание
через границу, швыряние сил в окрестности
подобны свойствам каждой материальной силы,
которая бросается бессознательно на каждый
предмет и бесцельно извергается во все стороны.
С другой стороны, желтое, если наблюдать его
непосредственно (в какой-нибудь геометриче-
ской форме) беспокоит человека, колеблет его,
возбуждает его и обнажает скрытую в краске
силу, которая в конце концов действует нагло

«создают даже судьбу всех других цветов
как производных, которые получаются
путем физического смешения, путем меха-
нического смешения в руках живописцев»
(«М+В, №122:12-15). О черном и белом
см. также №109:20.

В теоретических работах 1920-х гг. —
в «Точке и линии на плоскости» и в конспек-
тах занятий в Баухаузе — Кандинский про-
должит исследовать внутренний характер
первой пары противоположений, поясняя,
что понимает под внутренней ценностью
красок их силу, энергию и напряжение (*Un-
terricht am Bauhaus* 1:135, 187). См. также
*Zimmermann Reinhard Die Kunsttheorie von
Kandinsky* - 297 sqq.

96:19
серое — 00000
P1M1 выделено, соответ-
ствует NOT2, NOT1 (1011-75,
№1.000-X) P1PK1 соответ-
ствует H1M1. см. "0000-X"

96:21
Но только в зеленом
создаются как —
Но только в зеленом
(создаются)
создаются как
P1PK1 исправлено
черными черными

97:9
обе создающие
зеленое краски —
обе(составили)
создающие зеленое
краски
P1PK1 исправлено
черными черными

beide das Grün
schaffen/oben Farben
H1M1, NOT2, NOT1 (1011-
75, №1.000-X)

97:16
в окрестности — in die
Umgebung
H1M1, NOT2, NOT1 (1011-75,
№1.000-X)

97:23
возбуждают его и —
возбуждают и
P1M1

§ 98: 7. Примечание не имеет источника в «Языке красок» (II), однако в мез хранится недатированная рукопись Кандинского «Das Korrespondieren der farbigen und musikalischen Töne...» («Соответствия между красочными и музыкальными тонами...», ок. 1908–1909), содержащая текст этого примечания, лишь в нескольких местах отличающийся от первой немецкой редакции «О духовном в искусстве» стилистически (см. *Gesammelte Schriften*: 321). В ней также приводится список соответствий между красочными тонами и звучанием различных музыкальных инструментов. Эти соответствия по отдельности появлялись в разных частях первой немецкой машинописи «О духовном в искусстве» и переходят далее в последующие редакции трактата Кандинского: см. об этом § 101: 18, § 105: 15, § 115: 13 и § 117: 12. В «Языке красок» (II) упомянута лишь параллель между сатурном (разновидность красного) и фанфарами с призвуком трубы на стр. 45 рукописи (*Gesammelte Schriften*: 299; отметим, что в комментируемом тексте первой русской редакции «О духовном в искусстве» место сатурна в сравнении со звучанием трубы или фанфар занимает желтое «при повышении»), а на стр. 2 яркий лимонно-желтый цвет, причиняющий боль глаз, сравнивается с близко звучащей трубой, причиняющей такую же боль уху (*Ibidem*: 289; ср. P1PK1, № 45: 20). Отметим далее, что отдельные обращения к музыкальным соответствиям красок встречаются как в ранних теоретических текстах Кандинского («Картина "Скорбь небесная и земная"»), так и в его работах 1920-х и 1930-х гг. – в докладе «Основные элементы живописи. Их сущность и ценность (краткое изложение теории живописной формы)», в Секции монументального искусства инхука 2 июня 1920 г. (см. «Некоторые параллели цвета и звука»; **М5, № XX: XX), опубликованной в нот парижского журнала «xx-siècle» в марте 1938 г. («Конкретное искусство»; в русском переводе см. *Избранные труды* II: 310–313).

и навязчиво на душу. Это свойство желтого, имеющего тенденцию к усвеплению, может быть повышено до невыносимой глазу и душе силы и высоты.* При этом повышении желтое звучит как резкая труба, в которую все сильнее дуют, или как поднятый до большой высоты звук фанфар.**

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. Большой

* Интересно, что лимон желт (резкая кислота), канарейка — желта (резкий звук пения). Тут именно особая интенсивность желтизины.

** Это сопоставление красочных и музыкальных тонов, конечно, только оппосително. Так же как скрипка может развить весьма различные тона, которые и будут корреспондировать с различными красками, так же, например, и в случае с желтым, которое в различных оттенках может быть различно выражено различными инструментами. При таких здесь приводимых параллелизмах надо себе представлять среднезвучающий чистый красочный тон, а в музыке средний тон без варьирования через вибрацию, сурдинку и тому подобное.

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, лишенные 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 растеет именно в более глубоких тонах и становится характернее внутренне. Чем глубже становится синее, тем больше зовет оно человека к бесконечному, будит в нем голод к чистоте и, наконец, к сверхчувственному. Это краска и цвет неба так, как мы себе его представляем при звучании слова «небо».

Возможно, одним из важнейших источников сведений Кандинского о «цветном слухе» явилась статья французского художника Алексиса Меродака-Жано, вышедшая в журнале «Les Tendances Nouvelles» за декабрь 1907 г. под псевдонимом «Gérôme-Maësse». Там, в частности, приводятся (Gérôme-Maësse L'Audition colorée - 657) упомянутые в «Учении о цвете» Гете параллели между красочными тонами и звучанием некоторых музыкальных инструментов, предложенные в 1786 г. Иоганном Леонардом Готтманном (Hoffmann Versuch einer Geschichte der malerischen Harmonie); см. также Gage Colour and Culture - 236. Номер журнала со статьей Меродака-Жано сохранился в фк в личной библиотеке Кандинского, который сотрудничал с французским художником в период 1904-1909 гг. (см. об этом нр: 122).

Вопрос о цвето-музыкальных соответствиях затрагивается также в «Теософии» Рудольфа Штейнера (Steiner Theosophie), возникая там из темы «духовного зрения» и «духовного слушания». В хранящемся в мез экземпляре книги Штейнера отмечен карандашом текст на стр. 101. Приводим его в нашем переводе: «Как только "ясновидящий" поднимается из душевного в духовный мир, то воспринимаемые им прообразы начинают звучать. Это "звучание" есть чисто духовное явление». Много пометок есть в этом тексте и далее на стр. 101 - 102, где речь идет о том, что в духовном мире каждому цвету, каждому световому ощущению соответствует свой духовный звук, а каждому сочетанию цветов - своя гармония, мелодия и т. д. Помимо прообразов, Штейнер пишет и о «первотонах».

§ 98. 8 Определение желтого как «типично земной краски» соответствует восходящей к кристотелевско-схоластической традиции системе сопоставления «элементарных» цветов с четырьмя стихиями, зафиксированной у Леонардо да Винчи: желтый - земля, зеленый - вода, синий - воздух, красный -

98.1
das Gemüt ... na duuu →
auf das Gemüt wirkt*
HMM, HMT, HMTI знак
отсылки к примечанию
98.11-16, нр. 100-102
P1 см. примечание ниже:
высоты*
(HMTI-83, нр. 100-102)

98.4
высоты* →
gebracht werden
HMM, HMT, HMTI знак
отсылки к примечанию
98.11-16, нр. 100-102
HMTI-83, нр. 100-102
см. также 100-102

98.12-19
Интересно... интересно.
P1PK1 описывается от при-
мечания HMM, HMT, HMTI
(HMTI-16, нр. 100-102).
см. 100-102;
P1 ближе к HMT, HMTI

98.20
красочные... тоном →
красок и музыкальных
тоном
PMM, P1PI

98.28
том - блт - маркировка
нр. восстановлено по P1M1
и в соответствии с HMT,
HMT, HMTI.
Tun ohne Variation
(HMTI-16, нр. 100-102)
том маркировка
P1PK1, P1PI

огонь (Леонардо да Винчи Книга о живописи - 151). Ср., однако, текст Кандинского «Картина "Скорбь небесная и земная"», где земля соотносится с красным. «(...) земля красная, красная и черная с фиолетово-черными тенями, ибо красная – земная краска, означает страдание (стало быть, опять же земное) и содержит в себе не стремление вверх, а что-то тяжелое» (*Gesammelte Schriften* - 244). Данная в том же абзаце «О духовном в искусстве» характеристика желтого как «красочного выражения безумия», краски, «лишенной совершенно дара углубленности» и делающейся, напротив, при первой же возможности острой, имеет источником рукопись «Определение красок», где желтое изображено схематически в виде конусообразной фигуры, выражающей «растущее беспокойство» (лиш. 122).

≈ 101 : 18 Основные характеристики синего в «О духовном в искусстве» восходят к «Определению красок»: «Совсем светлое синее действует как спокойная, холодная свежесть, бесконечно далекая от всего. Это радость, которая не имеет и не хочет иметь никакой причины. Так чувствует себя человек, созерцающий жизнь. Чем оно светлее, тем беззвучнее, пока не достигнет состояния безмолвного покоя. (...) Отпускаясь вниз, в глубины, синее становится все задумчивее. Темно-синее есть самоуглубленный покой. (...) Синее совсем темное, переходящее в черное, получает призыв к человеческой печали. Бесконечное углубление в серьезные печальные мысли, которым нет и не может быть конца» (*Gesammelte Schriften* - 256; здесь же приведен иллюстрирующий эти характеристики синего схематический рисунок, см. лиш. 122).

Определение синего как «типично небесной краски» соответствует системе соотношения красок и четырех стихий у Леонардо (см. ≈ 98-8). Рейнхард Циммерман (*Zimmermann Reinhard Die Kunsttheorie von Kandinsky 1-412*) приводит сходную характеристику синего в оккультной и теософской литературе, ссылаясь на немецкое издание 1908 г. книги Чарльза Уэбстера Лидбита «Человек видимый и невидимый» («*Man Visible and Invisible*», 1902): «Красный темно-синий обозначает обычно религиозность», а также на серию статей Рудольфа Штейнера «*Von der Aura des Menschen*» («Об ауре человека») в номерах за январь – апрель 1904 г. журнала «*Lucifer-Gnosis*», где синий характеризует «многие самоотверженные, религиозные натуры» (выписки из журнала «*Lucifer-Gnosis*» есть в записной книжке Кандинского, которая хранится в МЭС. см. ≈ 447-14).

Весьма знаменательно, что при характеристике синего как типично небесной краски Кандинский ссылается в примечании (Р1Р1К1, № 101 : 1) на книгу русского историка византийского и древнерусского искусства Никодима Кондакова о византийских миниатюрах (во французском переводе 1891 г. – *Kondakoff Histoire de l'art byzantin* II - 38; русское издание – 1876). В немецком издании трактата соответствующая ссылка (Vol. II, pp. 38,2) указывает на примечание в книге Кондакова, где цитируется труд работавшего в России немецкого филолога и историка Лудольфа Стефани о нимбе («Нимб и лучезарный венец в произведениях древнего искусства», 1863). Ссылка на Кондакова присутствует уже в рукописи «Язык красок» (II) на стр. 38 (*Gesammelte Schriften* - 297), ср. также на стр. 53 вычеркнутую вторую ссылку (*Ibidem* - 301 *Ann.* 59). В МЭС хранятся недатированные выписки Кандинского из французского издания книги Кондакова с комментариями художника на немецком языке: см. ≈ 115 : 13 о различных оттенках красного (ср. также ≈ 127 : 21 о сочетании красного и синего).

Книга Кондакова упомянута Кандинским также в хранящемся в МЭС списке литературы по теории и истории искусства, который был им составлен в парижской библиотеке Св. Женевиевы в 1906 – 1907 гг. (см. публикацию этого списка в книге *Podzemskala Colore simbolo immagine* - 233 – 235); в связи с историей составления этого списка см. также об изучении художником упоминаемых там сочинений и их роли в становлении его теории (*Ibidem* - 131 sqq.). В ГК хранится целый ряд книг по византийской и древнерусской живописи, ставших, наряду с баварской народно-религиозной живописью, с которой Кандинский знакомился непосредственно, живя летом в Мурнау (городок

Синее есть типично небесная краска.* Очень углуб-
 ленное синее дает элемент покоя.** Опущен-
 ное до пределов черного, оно получает призыв
 нечеловеческой печали.*** Оно делается подоб-
 5 ным бесконечному углублению в серьезную сущ-
 ность, где нет конца и быть конца не может.
 Переходя к свеплопе, к чему у него меньше
 и склонности, оно приобретает более равнодуш-
 10 ный характер и становится человеку далеким
 и безразличным, как высокое голубое небо.
 Ипак, чем свеплее — тем беззвучнее, пока не
 дойдет оно до беззвучного покоя — спанеп
 белым. В музыкальном изображении свепло-
 синее подобно звуку флейшы, темно-синее —
 15 виолончели. Все углубляясь и углубляясь, оно
 уподобляется удивительным звукам контра-
 баса. В глубокой торжественной форме звук
 синего равен звуку глубокого органа.✕

* ...les nymbes... sont dorés pour l'empereur et les prophètes
 (значит у людей) et bleu de ciel pour les personnages symboliques
 (значит, только уабстрактно живущих существ). Kondakoff
 N. Histoire de l'art byzantin consid. princip. dans les miniatures. Paris.
 1886-91.

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

*** Тоже иначе, чем фиолетовое, как это будет показано ниже.

к югу от Мюнхена на берегу озера Штаф-
 фельзее), источниками представлений ху-
 дожника о том самом «примитивном» искус-
 стве, размышления над которым легли
 в основание разработанного им учения
 о живописи, — в частности, о символическом
 значении красок. См. в гк еще две книги
 о древнерусском искусстве из библиотеки
 Кандинского: *Кондаков & Толстой Русские*
древности; Гагарин *Сборник византийских*
и древне-русских орнаментов.

Уподобления различных оттенков синего
 звукам флейты, виолончели, контрабаса
 и глубокого органа ср. с первой записью
 в списке цвето-музыкальных соотношений
 в рукописи «Соответствия между красоч-
 ными и музыкальными тонами ...»: NB. Синее
 определить музыкально». И далее зачеркну-
 тое синим карандашом примечание: «Свет-
 лое — флейта, темное — от виолончели до
 контрабаса, глубокий орган» (*Gesammelte*
Schriften 324).

101:4
 -не-человеческий
 не восстановлено в соот-
 ветствии с П1М1, П1М2,
 П1П1
 -nicht menschlich
 (П1П1:76, П1:308-309)
 -человеческий)
 П1 во всех вариантах
 очевидно

101:9
 становится человеку
 не чтение исправлено
 по П1М3, П1П1 //
 становится к человеку
 П1П1
 101:10
 вышнее голубое —
 вышнее и голубое

П1М3, П1П1
 101:21
 (значит... существа) →
 (то есть у людей)
 П1П1 // П1М3 русский текст
 в круглых скобках не
 впечатан (для него
 оставлено место)

101:22
 (значит... существа) →
 (то есть у существа
 чисто духовного по-
 редка)
 П1П1 // П1М3 русский текст
 в круглых скобках не
 впечатан (для него
 оставлено место)

101:27
 фиолетовое →
 фиолетовый
 П1М3, П1П1

≈ 102:14 Скорее всего, имеется в виду цветная Таблица — № 581:1.

≈ 102:27 Примеры писанных в зеленой, желтой и синей гармонии картин Кандинский приводит в датированном 1925–1926 гг. конспекте занятия в Баухаузе (пропедевтический курс «Абстрактные элементы формы»). Гармония в желтом, для которой характерна «продолжительная активность, лучеиспускание», ассоциируется у него с произведениями Рембрандта; гармония в синем, о которой он говорит как о «дематериализации, преддверии абстрактного искусства», — с Пикассо; гармония в зеленом, «усиливающее равновесие XIX в.» — с картинами немецкого импрессиониста Вильгельма Трюбнера (*Unterricht am Bauhaus*: 146). Кандинский подтверждает там характеристику зеленого, данную в «О духовном в искусстве», и вызываемые им ассоциации: «идеальный покой, лето, пережевывающая корова, мещанство, самодовольство». Заменяя понятие движения понятием напряжения, он приводит три вида напряжений, которые в зеленом уравновешивают друг друга, приводя к нулевому результату: эксцентрическое / концентрическое, вперед / назад, вверх / вниз. О понятии напряжения см. ≈ 81:10.

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

Идеальное равновесие в смешении этих двух во всем диаметрально противоположных красок дает зеленое. Горизонтальные движения взаимно уничтожаются. Так же уничтожаются взаимно и центробежное и центростремительное. Это есть логическое последствие, легко достигаемое теоретически. Прямое же воздействие на глаз и через глаз на душу приводит к тому же последствию. Это обстоятельство давно известно не только врачам (специально глазным), но и всякому. Абсолютно-зеленое есть самая покойная краска среди всех других: никуда она не движется и не имеет призыва ни радости, ни печали, ни страсти. Она ничего не хочет. Никуда не зовет. Это постоянное отсутствие движения благотворно действует на упомянутых людей и их души, но после известного отдохновения может и прискучить. Писанные в зеленой гармонии картины — хорошее тому доказательство. Подобно тому как писанная в желтом картина постоянно лучеиспускает известную теплоту или писанная в синем кажется слишком охлаждающей (значит в обоих случаях активное действие), точно так зеленое действует только скупанием

(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 без-движный, собою вполне довольный, со всех спорон ограниченный элемент. Оно подобно жирной, здоровенной, без движения лежащей корове, способной лишь к жеванию и пережевыванию и глядящей на мир глупыми, тупыми глазами.* Зеленое есть главный тон лета, когда природа уже пережила всю Sturm- und Drangperiode, весну и погружена в самодовольный покой (см. таблицу II).*

Если нарушить это равновесие абсолютно-зеленого, то оно поднимается либо к желтому, причем и оживляется, делается моложе, веселее: через введение желтого снова рождается

§ 103:17 Таблица II—н: 579:1. О ее значении см. ниже, § 119:2; об истории ее создания—н: 579:1.

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

102:4
см. таблицу II
119:1, скорее всего, имеется в виду цветная Таблица IV. ср. н: 112:11 (см. /300:3)
102:9
взаимно и
взаимно центробежное →
взаимно центробежное
P1M3, P1P1

102:13
к тому же—последователь-
но восстановлено в соот-
ветствии с н:1M1, н:102,
н:11
ли дополнен Resultat
(н:111-79, н: 300:3) и
к тому последователь-
но в во всех вариантах
ошибочно

102:17
жизнь... — не— движется
но восстановлено по P1M3,
P1P1
жизнь она движется
119:1 ошибочно
102:16
известную теплоту →
eine gewisse Wärme
(духовную теплоту)
н:1M1, н:102, н:11
(н:111-79, н: 300:3)

103:11
без движения →
бездвижно
P1M3, P1P1
103:16
жизнь... Drangperiode
(весь период бурн
и мятности)
119:1 смешение русского и
немского языков

≈ 105:15 Характеристика зеленого в трактате «О духовном в искусстве» восходит к стр. 35–38 рукописи «Язык красок» (II) (*Gesammelte Schriften* 297); некоторые элементы ее присутствуют уже в «Определении красок» (*Gesammelte Schriften* 257). Сопоставление зеленого со средними тонами скрипки ср. с записью из списка цвето-музыкальных соотношений в рукописи «Соответствия между красочными и музыкальными тонами ...»: «Зеленое – желтое и синее – спокойная скрипка в низких тонах» (*Gesammelte Schriften* 321). См. также «Основные элементы живописи», ИНХУК («м5, НИ: XXX.X).

Общее определение зеленого как «идеального равновесия в смешении» желтого и синего, при котором все движения этих первичных красок уравниваются, полностью соответствует определению зеленого у Гете («*Zur Farbenlehre*», *Didaktischer Theil*, § 802; *Goethe Farbenlehre* I: 284).

«Моральная» же его характеристика сходна с характеристикой, данной зеленому цвету Рудольфом Штейнером в упоминавшейся в предыдущем комментарии статье «Об ауре человека» из журнала «*Lucifer-gnosis*»: «Зеленые оттенки можно найти преимущественно в тех низменных натурах, которые склонны к тупости и равнодушию и жадно предаются любым удовольствиям, но избегают усилий, с помощью которых могут их получить» (цит. – *Zimmermann Reinhard Die Kunsttheorie von Kandinsky* I: 412). В примечании Кандинского (Р1рк1, н: 103:14) приведена неточная цитата из «Откровения Иоанна Богослова». Полностью слова Амина (Христа), которые имеет в виду Кандинский, таковы: «... ты ни холоден, ни горяч; о, если бы ты был холоден, или горяч! Но, как ты тепл, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст Моих» (Откр 3, 15–16).

Сравнивая выше (Р1рк1, н: 96:16 сл.) зеленое с серым, художник пишет о его большей живости, обусловленной тем, что к скрытым в нем и временно «парализованным» желтому и синему «опять может

вернуться их активность». Как пример такого пробуждения зеленого (пусть даже временного) можно привести картину Кандинского «Поединок в красных и зеленых тонах» (1904), так истолкованную автором в письме к Мюнтер от 3 апреля 1904 г.: «Рыцарь (зеленый) бросается со всей яркостью на другого (красного)» (*Mes Briefe von Kandinsky an Mûnter*, цит. – *Gesammelte Schriften* 247 *Anm.* 1). См. анализ необычно интерпретируемого здесь контраста между красным (традиционно, а также часто у Кандинского более динамичным) и зеленым (традиционно, а также часто у Кандинского более спокойным) в книге немецкой исследовательницы Кандинского Барбары Макерт-Ридель, которая объясняет «перевернутую» семантику картины тем, что цвета действуют в сочетании с линиями и формами и соответственно могут быть ими видоизменены (*Mackert-Riedel Kandinsky über eigene Bilder* – Bo sqq).

≈ 105:20 Уже в самых ранних своих теоретических сочинениях Кандинский придавал большое значение «так называемым не-краскам», черной и белой, хотя и утверждал при этом, что каждая из них «лишь в соединении с другой образует новую краску» («Определение красок»; *Gesammelte Schriften* 258), а «сами по себе они не оказывают на нас никакого психического воздействия» («Картина "Скорбь небесная и земная"»; *Gesammelte Schriften* 243); см. также н: 107:20. Возможность самостоятельного воздействия белого и черного Кандинский, по-видимому, открыл для себя, прочитав письма Винсента Ван Гога Эмилю Бернару, отдельные фрагменты которых в немецком переводе были опубликованы в журнале «*Kunst und Künstler*» в 1904–1905 гг. (см. *Van Gogh Aus der Correspondenz*). По-французски эти письма были впервые опубликованы в 1893–1897 гг. в парижском журнале «*Mercur de France*», а в 1911

г. знаменитым торговцем картинами, коллекционером и издателем Амбразом Волларом была издана книга (*Van Gogh Lettres a Bernard*). На русском языке письма Ван Гога Бернару были впервые напечатаны в № 7–10 журнала «Аполлон» за 1913 г., в переводе Якова Тугендхольда (см. *Ван Гог Письма к Бернару*); перевод был пересмотрен Тугендхольдом для нового издания уже после революции (см. *Ван Гог Письма*). См. также современную публикацию писем Бернару в полном критическом иллюстрированном шеститомном издании собрания писем Ван Гога (*Van Gogh Les lettres à Bernard*).

Можно предположить, что Кандинский обратил внимание на рассуждение Ван Гога о самостоятельной ценности черного и белого под влиянием разговоров с Марианной Беревкиной. Ср. в дневнике художника: «Как хорошо я понимаю мысль Ван Гога использовать белую и черную как две краски, а не как тень в противоположность свету. Он уделял мало значения средо так называемых колористов, для которых черное – это отсутствие, а белое – соединение красок. Белое и черное для Ван Гога – это такие же ценности, как у самых ярких красок на палитре, это две положительные ценности» (См. *Тетрадь # 3* (1904–1905), рук. стр. 102 (*Weretkin Lettres a un Inconnu* 152–153)).

Отметим, что «сомнение Ван Гога, применять ли белила», упомянуто было уже в «Языке красок» (II), но не на стр. 40–41 рукописи, где речь идет о белой и черной и критикуется представление о них как о «некрасках» (*Gesammelte Schriften* 298), а в другом месте (стр. 82), в подтверждение мысли о том, что «краски нужно применять исходя не из того, существуют они в природе или нет, а из того, воздействуют они внутренне или нет» (*ibidem* 307). В «Языке красок» (II) это утверждение было вынесено в примечание к мысли о том (стр. 83), что художник «обязан обращаться с формами так, как это необходимо для его целей» (*ibidem*). Весь этот текст вошел в заключительную

активность. Опускаясь в глубины, при пересинего, 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 увеселении или утешении зеленое сохраняет свой элементарный характер равнодушия и покоя, причем при увеселении повышается первый, при утешении — второй звук, что и естественно, так как эти изменения достигаются белым и черным. Музыкально мне хотелось бы обозначить абсолютно-зеленое спокойными, распянутыми средними тонами скрипки. ✕

Эти две последние краски уже в общем определены. При дальнейшей характеристике белое, так часто определяемое как «некраска» (особенно благодаря импрессионизмам, для которых «нет белого в природе»), * есть как бы

* Van Gogh спрашивает в своих «Письмах», нельзя ли написать белую стену просто белилами. Этот вопрос, не представляющий трудностей для натуралиста, 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 си-

главу «О духовном в искусстве», «Творение и художник» (см. РТКт. № 154: 19 слл.), в то время как примечание о Ван Гоге было включено в главу vi. Кандинский, очевидно, придавал большое значение письму голландского художника, поскольку уже на полях Черновика содержания #2 специально отметил для себя, что должен «цитировать письма Ван Гога» (см. «НТКВ», № 610-5), и выбрал из них именно это.

Речь в примечании идет о письме, которое Ван Гог написал из Арля Эмилио Бернару (ок. 7 июня 1888 г.: Van Gogh Les lettres iv #622). В нем Ван Гог, в частности, обращается к Бернару с «техническим вопросом» по поводу использования в различных случаях чистых черной и белой красок: «Затем — один технический вопрос, — скажи мне в следующем письме твое мнение. Черное и белое, в том самом виде, в каком их продают в магазине, я хочу класть на мою палитру и употреблять их, как они есть. Когда — заметить, что я говорю об упрощении красок à la japonaise, — когда я вижу в зеленом парке с розовыми тропинками господина, одетого в черное, какого-нибудь juge de paix <мирового судью> по профессии (арабский еврей в «Тартарене» Доде называет этого почтенного чиновника zouge de paix), который читает «Intransigent», а над ним и над парком небо чистого кобальта, — почему не написать упомянутого zouge de paix просто черной «слоновой костью», а его «Intransigent» — просто сырыми белилами?». Далее Ван Гог приводит другие примеры: южный пейзаж («желтое вечернее небо, свежая и жесткая белизна стены по контрасту с этим небом может быть, в сущности, выражена чистыми белилами, смягченными нейтральным тоном, — ибо само небо окрашивает белое нежным лиловым налетом»); дама в платье с белыми и черными клетками на фоне другого пейзажа — с синим небом и оранжевой землей. Ван Гог утверждает, что контраст белой и черной красок, — «во многих случаях они могут быть рассматриваемы именно как краски, как цвета», — иногда «так же пикантен, как, например,

105:1
Опускается — Опускается
P1M3, P1M1

105:16
краски уже —
Farben-Weiß und
Schwarz-sind schon

105:17
краски-белая
и черная-уже)
ноги, ноги дополнено,
внутри тире
(ноги но, не, xxxx-х
и-xxxx-х) //
П соответствует нтм1

зеленое и красное» (Ван-Гог Письма к Бернару #vi-26). Ср. также в следующем письме Ван Гога Бернару (ок. 19 июня 1888 г.; Van Gogh Les lettres IV #628). «Хочу сказать еще о белом и черном. Возьмем "Сейте" Картина разделена надвое: верхняя половина – желтая, низ – фиолетовый. И вот, белые штаны сеятеля успокаивают и развлекать глаз в тот самый момент, когда его мог бы раздражать чрезмерно-резкий контраст желтого и фиолетового ...» (Ван Гог Письма к Бернару #vii-29).

Знаменательно, что в 1920-е гг. Кандинский вновь обращается к Ван Гогу в тот момент, когда формулирует понятие внутренней ценности цвета, заключающейся в его силе, напряжении и энергии: «В искусстве нас интересуют не физические свойства цветов, но напряжение, которое они в себе несут. В нем заключается внутренняя ценность. Вопрос Ван Гога. Здесь прозрение этих ценностей, что ведет к абстрактной оценке цветов, а принятие их равноценно признанию абстрактного искусства. Элементы природы становятся элементами искусства» (*Unterricht am Bauhaus I* - 135).

≈ 107:20 Данная в «Одуховном в искусстве» характеристика белого в общих чертах присутствует уже в рукописи «Язык красок» (ii), стр. 40–42 (*Gesammelte Schriften* - 298). В отличие от этого раннего текста, в первую немецкую редакцию трактата включены: сравнение «беззвучного белого» с музыкальной паузой, временно прерывающей развитие пьесы, и образ белого как «ничто». В так называемой «Кельнской лекции» (1914) Кандинский вновь возвращается к определению белого как «великого молчания, полного возможностей», соотнося его с воспоминанием о «необычайно жарком для Германии лете 1911 г.», «раскаленном синем небе», мимолетных, не приносящих облегчения грозах. Тем летом «внезапно природа представилась <ему> белой» (*Избранные труды I* - 323). Это открытие белого в природе, после которого, как утверждает Кандинский, он все чаще стал использовать этот цвет в своих новых картинах, оказывается, в свою очередь, подтверждением созданной в 1908–1909 гг. теории. Ср. в неопубликованном письме Кандинского австрийскому писателю и художнику Альфреду Кубину (13 августа 1911 г.):

«Синее небо явилось мне наконец белым. Белое, согласно моей теории цвета (которая все еще тоскует по смелому издателью), – цвет молчания, возможности, скрытого начала, рождения. Это цвет, который очаровывает меня все больше и больше и к которому я особенно много прибегал в последних картинах. Так, он должен играть важную роль в новой большой картине, с которой я ношу все лето (собственно, и весну). В этой картине белое должно быть устрашающим. Так мне подсказало мое чувство (= вдохновение). Голова (которая вообще обычно глупа... и не только у меня) поставила относительно этой функции белого большой вопросительный знак. Теперь Вы понимаете, за что я благодарен нашему безжалостному лету» (*Kubin-Alexis Briefe von Kandinsky an Kubin*).

Об обозначении контраста материального и нематериального через противопоставление белого и черного в ксилографиях 1907 г., где с белым связаны динамика и духовность, а с черным – статика и материальность см. *Ackermann Eine Sprache, die besser wirkt als Esperanto* - 192. Ср. также опубликованные в альбоме «Kandinsky 1901–1913» тексты «Komposition 6» («Композиция 6») и «Das Bild mit weißem Rand» («Картина с белой каймой»), где белое ассоциируется с процессом кипения и парения (русская паровая баня) в первом случае и возникновения и движения волны – во втором (*Избранные труды I* - 307 и 311–312). См. об этом *Marchi Kandinsky, l'abstraction et le monde* - 87. Об энергетическом характере насыщенного невидимыми флюидами неопределенного пространства «между предметами», которое образует в картинах Кандинского белая краска, смешанная со множеством других красок и их оттенков, и о его отличии от абстрактного пространства «четвертого измерения» у Малевича, создаваемого нанесением на холст равномерного красочного слоя, см. *Ackermann Eine Sprache, die besser wirkt als Esperanto* - 193–194.

P1PK1-90[91;92
P1PK1-90[91

символ мира, где исчезли все краски, все матери-
альные свойства и субстанции. Этот мир
стоит так высоко над нами, что ни один звук
оттуда не доходит до нас. Великое молчание
идет отсюда, подобное в материальном изоб-
ражении холодной, в бесконечность уходящей
стене, которой ни перейти, ни разрушить. Пото-
му и действует белое на нашу психику как молча-
ние такой величины, которое для нас абсо-
лютно. Внутренне оно звучит как беззвучие,
что в значительной мере соответствует музы-
кальной паузе, которая только временно пре-
ломляет развитие куса или содержания и не
есть положительное завершение целого раз-
вития. Это молчание не мертво, но полно
возможностей. Белое звучит подобно молча-
нию, которое вдруг может быть понято. Это
есть ничто как бы молодое или, вернее, ничто,
предшествующее началу, рождению. Быть мо-
жет, так звучала земля в белый период льдов.✕

ними (излюбленный пример «зеленого неба и синей
травы»). Как в последнем случае мы узнаем переход от акаде-
мизма-реализма к импрессионизму и натурализму, точно
так же в вопросе Van Gogh'a чувствуется зерно «переложения
природы», то есть тенденции представлять природу не
в ее внешнем проявлении, но выводить ее с перевесом эле-
мента внутреннего впечатления (impression).

107/12
переложение →
переложение
P1PK1

107/18
ничто → нечто
P1PK1, P1PK1 ошибочно /
P1PK1 соответствует H1M1,
H0T0, H0B1

ein Nichts
(H0P1-B1, H1.X001-X)

№ 109; 20. Имеется в виду Цветная таблица, или Таблица IV. Характеристика черного (как и белого) присутствовала уже в рукописи «Язык красок» (I), стр. 42–43 («молчание, у которого нет возможности перейти в звук», «символ смерти» и т. д. — см. *Gesammelte Schriften* - 298). В первой немецкой редакции «О духовном в искусстве» она получила дополнение (которое перешло в последующие редакции трактата): сравнение с музыкальной паузой, — но, в отличие от белого, не промежуточной, «которая только временно прерывает развитие куска или содержания», а «вполне законченной», завершающей целое развитие, «за которой продолжение следует как начало нового мира». Ср. в «Rückblicke» / «Ступенях» воспоминание о внутреннем страхе, с которым приходилось бороться художнику, прежде чем он решился положить на холст чистую черную краску, — страхе, связанном еще с детским художественным опытом. «И недавно еще, — добавил Кандинский в русской редакции 1918 г., — я употреблял чистую черную краску со значительно другим чувством, чем чистые белая» (*Избранные труды* I: 275). В тех же «Rückblicke» / «Ступенях» (Там же: 267–268) художник пишет о том, что два детских «черных» впечатления, о Флоренции и о Венеции, окрасили для него в черный цвет всю Италию. Ср. также в статье «К вопросу о форме» (1912) о «черной, приносящей смерть длань», которая легла на очи людей XIX и начала XX в. Длань «принадлежит ненавистящему», который «всеми силами пытается затормозить эволюцию, подъем» (*Избранные труды* I: 210–211). Такими же черными, очевидно, представлялись Кандинскому покрывшие солнце пятна, о которых он писал в «О духовном в искусстве» (впервые в немецкой рукописи цветным курсивом в 1911, ок. 1910), чтобы показать победу мрака и бездуховности в XIX в. (см. русский текст во второй русской редакции, 1911, № 182: 13). Также смысл угрожающей большой черной формы в картинах Кандинского 1912 г. «Dame

in Moskau» («Дамы в Москве»; *Werkverzeichnis der Aquarelle* I: # 317) и «Schwarzer Fleck» («Черное пятно»; *Catalogue Raisonné of the Oil Paintings* I: # 435). О теософской коннотации черного пятна как символа ненависти, смерти, разрушения см. Ringbom *The Sounding Cosmos* 97–98.

В «Языке красок» (I) из этого определения черного на стр. 43 рукописи был сделан следующий вывод (не вошедший потом в трактат «О духовном в искусстве»): «Поэтому черное трудно использовать в картине в больших количествах, оно может быть использовано преимущественно в качестве фона, который сам, условно говоря, не звучит и поэтому позволяет всем другим краскам звучать сильнее» (*Gesammelte Schriften* - 298). Вытекающее отсюда рассуждение о черном и белом фонах, на которых все краски звучат по-разному, с примерами киноартиста и светло-желтого, есть уже в рукописи «Язык красок» (I) (*ibidem*; ср. примечание к комментируемому тексту — 1911, № 109: 20). Сходится же оно к самым ранним теоретическим наброскам Кандинского. См., например, в «Определении красок» — черное «усиливает звучание других красок и незаметно при их изолировании: своей беззвучностью оно заставляет звучать все краски» (*Gesammelte Schriften* - 258). Или в рукописи «Картина “Скорь небесная и земная”» о двух «некрасках» (белой и черной) — «сами по себе они не оказывают на нас никакого психического воздействия, но как окружение, грунт, фон при смешении воздействуют на другие краски, причем белая вызывает чувство радости, черная — серьезности и печали (например, красное на белом и черном, синее и т. д.)» (*Gesammelte Schriften* - 243).

Ср. предлаемый Гете анализ сочетаний черным и белым различных цветов, в зависимости от того, на какой стороне так называемой «полярности», т. е. контраста между желтым и тяготеющим к нему теплыми цветами (сторона «плюс»), содной стороны, и синим и тяготеющим к нему хо-

лодными цветами (сторона «минус») — с другой, они лежат. Гете утверждает, что при сочетании с черным цвета, лежащие на активной стороне «полярности» (сторона «плюс»), выигрывают в энергии, а на пассивной стороне (сторона «минус»), напротив, теряют; при сочетании же с белым или сильно активной сторона проигрывает в силе, а пассивная выигрывает в радости («Zur Farbenlehre», *Didaktischer Theil*, § 83; *Goethe Farbenlehre* I: 291; о «полярности» и распределении цветов по обеим ее сторонам см. § 696, 764 и 777; *ibidem* - 253, 276, 279). Неоднократно анализируемые Гете различия в восприятии цветов в зависимости от их окружения отражены в составленных им таблицах (*Goethe Farbenlehre* I: Taf. I–VI). Нетрудно обнаружить определенное сходство этих таблиц с Цветной таблицей (Таблица IV) из первой русской редакции «О духовном в искусстве», которую автор назвал «Элементарная жизнь простой краски и ее зависимость от простейшей среды» (см. № 122).

Реzumированная в Таблице IV тема различного поведения красок на белом и черном фоне — воспоминание об экспериментах Кандинского с «красочными рисунками» на цветных фонах в 1900/01–1907/08 гг. Подробнее об этом см. *Podzemskaja Colore simbolo immagine* - 108–111. Первое теоретическое осмысление эти эксперименты, в которых можно усмотреть следование опытам, описанным у Вильгельма Беццольда и Осгдена Николая Руда, получили в «Языке красок» (I), где им посвящен подробный текст, который мы приводим в № 122 (см. Там же об опытах Беццольда и Руда). Отметим, что в таблице времен Баухауса, опубликованной в антологий «Staatliches Bauhaus Weimar, 1919–1923» (Цветная Таблица V. см. о ней № 67: 15), плоскостные и стереометрические фигуры изображены лишь на белом фоне (*Poling Kandinsky – Unterricht am Bauhaus*. 72 Abb. 59 стр. 122–1).

И как некое ничто без возможностей, как мертвое ничто, когда солнце угаснет, как вечное молчание без будущего и надежды, звучит внутренне черное. Музыкально представленное, оно есть как бы вполне законченная пауза, за которой продолжение следует как начало нового мира. Так как заключенное *этой* паузой на все времена кончено, образовано: круг замкнут. Черное есть нечто погасшее, как сожженный костер, нечто бездвижное, как труп, лежащее за пределом восприятия всех событий и мимо которого 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 и некоторые распекаются совершенно, оставляя по себе слабый, обесценный звук* (см. таблицу I).⁸

* Киноварь звучит, например, матово и грязно на белом. На черном она приобретает чистую, яркую, поражающую силу. Сепло-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.

106: 4
внутреннее —
внутреннее
P1PK1

106: 12
которого — которых
P1M3, P1PK1

106: 18
в звуке и некоторые —
в звуке, а некоторые
P1PK1

106: 20
(см. таблицу I)
P1PK1 имеется в виду
цветная Таблица IV, ср.
H1M1, H1PK1 (см. /2001-32)

106: 22
матово и грязно —
матово-грязно
P1M3, P1PK1

Q 110: 10 Говоря о том, что зеленое лежит между двумя активными красками, от смешения которых оно рождено, Кандинский имеет в виду желтое и синее, о чем он писал уже выше (Р 1 РК1, № 96: 1 сл.). Утверждаемое в комментируемом русском тексте трактата (соответствует тексту немецких изданий Пипера № 122 и № 371) срединное, между желтым и синим, положение зеленого иллюстрировано в Таблице III первой русской и первой немецкой редакций трактата: см. II № 122 и № 122. Перемещение зеленого на позицию между желтым и фиолетовым в Таблице III, опубликованной в немецких изданиях «О духовном в искусстве» в 1911—1912 гг. (№ 122), противоречит собственному тексту этих изданий: подробно о Таблице III см. § 119: 8.

§ 110: 20 Синяк в своей книге «От Эжена Делакруа к неомимпрессионизму», на которую ссылается в примечании Кандинский, приводит совет Делакруа не смешивать краски на палитре, а класть их рядом, чтобы смешение происходило в глазу: «Он знает, что дополнительные цвета усиливают друг друга, если они положены рядом, и уничтожают друг друга, если они смешаны; если он желает яркости, он достигает ее контрастом цветов, а посредством оптической смеси он достигает оттенков серых, но не грязных, а таких тонких и блестящих, какие невозможно получить самым тщательным растиранием на палитре». В качестве примера приложения этого принципа приводится картина Делакруа «Femmes d'Alger dans leur appartement» («Алжирские женщины в своих комнатах», 1834), где широко использованы противоположения красного и зеленого. В этой знаменитой картине, согласно Синяку, «художник не собирался выразить страсть, а просто хотел передать мирную и созерцательную жизнь в пышной обстановке, поэтому здесь не преобладает никакой тон, нет никакого ключевого цвета. Все теплые и веселые оттенки этой картины сливаются с их дополнительными холодными и нежными цветами в одну декоративную симфонию, удивительно передающую впечатление

Не напрасно белыми были выбраны одежды чистой радости и непорочной чистоплотности. Черными — одежды величайшей, глубочайшей печали и символ смерти. Равновесие обоих этих тонов рождает серое. Естественное, 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 перекос безутешного и выступает удручающее. При усвещении всплывает как бы воздух, возможность дышать в этой краске, как бы там спрятана известная доля надежды. Подобное серое возникает при оптическом смешении зеленого и красного: оно возникает из духовного смешения самодовольной пассивности и сильного активного пламенения. *

Красное, так, как мы его мыслим, как ничем не ограниченный, характерно-теплый цвет, воздействует внутренне как жизненная, живая,

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

беспокойная краска, не имеющая, однако, легкомысленного характера во все стороны швыряющегося желтого, но при всей энергии и интенсивности обнаруживающая определенную ноту почти планомерной необыкновенной силы. В этом кипении и пылании, главным образом в себе и очень мало в стороны, сказывается как бы мужественная зрелость (см. таблицу II).

Но это идеально-красное может претерпевать в действительности большие изменения, отклонения и различия. В материальной форме красное очень богато и разнообразно. Спбшп припомним: сатурн, киноварь, английская красная, краплак от самых свеплых до пемнейших тонов! Эта краска являет свойство, сохраняя в значительной мере свой основной звук, выглядит характерно теплой или холодной.*

Свешло-тепло-красное (сатурн) имеет некоторое сходство со средне-желтым (пигментно оно и обладает в значительной мере желтым) и возбуждает чувство силы, энергии, стремления, решимости, радости, приумфа (громкого) и так далее. Музыкально оно тоже напоминает

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

чатление спокойного и прелестного гарема» (Синьяк От Делакруа к неомпрессионизму 1976 - 166, 167).

Ср. недатированную неопубликованную запись Кандинского «"Jedermann weiß..."» («"Всякий знает..."» — условное название, начало цитаты из Делакруа в немецком переводе, приведенной в начале главы vi «О духовном в искусстве» и с которой начинается эта запись, хранящаяся в MES, см. также §§ 57-3 и № 122): «Покой хотел выразить с помощью красно-зеленого. Т.е. смешением в глазу. Поскольку оно < т.е. красно-зеленое > тогда действует как серое. А серое — это земной покой» (mes Kandinsky Manuscripte Jedermann weiß; цитируется по машинописной копии, сделанной Еленой Халь-Кох; копия хранится в MES). И в рукописи «Много говорят о том...» (ок. 1909—1911): «А серое само по себе не красное и потому действует на человека как материальное ничто (в противоположность черному, действующему как нематериальное ничто, как бездонная дыра, как безмерная для глаза глубина), как нечто плоское, в котором нет никакой глубины и которое не может оказать никакого психического воздействия. И именно с точки зрения психической этот результат смешения является в высшей степени естественным и необходимым: если пропитать беспокойство равным количеством покоя, если смешать в равных долях позитивное с негативным, если, наконец, стремлением к неподвижности подрезать крылья стремлению к действию, — если так сделать, то что вообще может из этого выйти, кроме плоского ничто? Если же положить на весы немного больше красного или зеленого, то равновесие тотчас будет потеряно, и чистое, плоское серое исчезнет и уступит место серому, в котором уже присутствует возможность действия. И наоборот» (Gesammelte Schriften - 417—418).

110:1
большо были выбраны —
белое (линии)
6 - много / мало -
выбраны (линии)
рпкст исправлено черные
черными
110:2-4
Черн-мелк... - слияние

ни исправлено нами для
сохранения смысловой
связи с предыдущим
предложением, которое
было исправлено Кандин-
ским подобным же обра-
зом (см. "Сок-х") /
Черная — обождала...
и слиянием
рпкст /

Черное — обождала...
и слиянием
рпкст, рпкст
110:13
безупречно-до
ни исправлено по рпкст,
рпкст /
безупречное
рпкст

111:15
свойство, сохраняя —
свойство сохранять
рпкст, рпкст

звук фанфар, причем туба как бы призвучит — упрямый, навязчивый, сильный тон.

В среднем состоянии, как киноварь, красное выигрывает в постоянстве острого чувства: оно подобно равномерно пламенеющей спира- 5 сти, 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 10 красные краски сходного характера, причем, однако, стремительность к человеку гораздо слабее: это красное пылает, но больше как бы *внутри себя*, в себе самом, почти вовсе отсут- 15 ствует 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 осо- 20 бенно 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 25 при помещении его в вышезвучающую среду. Углубление его при посредстве черного опасно, так как мертвое черное легко гасит пламенность

и слишком легко можеш возникнуть шупое, жеспкое, к движению малоспособное коричневое. Киноварь звучит подобно шубе 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 стороны, вовсе не так безусловно исчезает, как, например, в глубоко-зеленом, а оставляет за собою предчувствие, ожидание новой энергической воспламененности

112:1
шуба — труба
P1P1
112:11
самол. —
P1P1 пропущено место
для одной строки; на этом
месте написано в кружках
схематич. простым каранда-
шом и зачеркнуто синим
карандашом.
(фрагмент «Полемия» —
часть и народной орна-
ментики и костюмов)
P1P1 вписанное и зачер-
нутое отсутствует в других
вариантах P1, но имеет исто-
чник в H1M1 и соответ-
ствия в H02, H03;
P1P1 оно должно было ре-
зонировать содержание
немецкого текста H1, кото-
рый Кюнделинский анализ,
предположительно, не со-
бирался переводить для
P1, но в конце концов все
же включил в русский
текст как вставку и одно-
временно с указанием на
вставку синим каранда-
шом, им же зачеркнул до-
пол-

ный текст //
P1P1 оставил.
По сравнению... цветом.
(P1P1 «фв.» / «хх-х»);
112:15
ленты — причуд
P1M3, P1P1
112:18
привлекается... орнамен-
тике — und auch viel in
Volksstrichen verwendet
H1M1, H02, H03 (H03-04,
H1, H00-0) P1P1 перво-
начальный русский перевод
см. / «хх-х»
112:19
особенно звучно —
besonders «schön» heißt
H1M1, H02, H03 (H03-04;
H00-0); см. также / «хх-х»
112:26
«хх-х» — выходящую
из-за восставления по P1M3,
P1P1 //
«хх-х» выходящую
P1P1 ошибочно
112:28
мертвое — мертво
P1M3, P1P1

112:2
шубе — труба
P1P1
112:10
аккумуляции
раскаленности
P1P1 не имеет источника
в H1M1 и соответствии
в H02, H03

и нечто, замкнувшееся в себе, но что все же каждый миг на страже и скрывает или скрывало в себе припрятанную способность сделать дикий прыжок. Тут и большое различие углубленностью синего, так как у красного и шупл 5 чувствуется нечто телесное. Все же оно вызывает воспоминание о спастических средних и низких тонах виолончели. Холодно-красное увешенное делается еще более телесным, но исполненным чистоты, звучит как чистая радость юности, как свежая, молодая, незапятнанно-чистая девушка. Передается это в музыкальном выражении более высокими, ясными, певучими тонами скрипки.* Этот цвет, интенсивно повышенный примесью белого, излюблен 10 для платьев юных девушек.

Тепло-красное, приподнятое желтым, дает 15 **оранжевое**. Через это прибавление красное приводится к порогу движения лучеиспускания, распекаания в окружности. Но красное, играющее такую большую роль в оранжевом, сохраняет 20 ему постоянно элемент серьезности. Оно подобно человеку, убежденному в своих силах,

* Чистые, радостные друг за другом бегущие звуки колокольцев так и называются малиновым звоном. Цвет малинового 25 сока очень близок этому только что описанному холодно-красно-светлому тону.

§ 115: 13 В рукописи Кандинского «Картина "Скорби небесная и земная"» красное охарактеризовано как противоположность синему: это земная краска, имеющая в себе нечто тяжелое, которой свойственна такая «человеческая» черта, как страстность (*Gesammelte Schriften* - 244). Сходно охарактеризовано красное в схематическом рисунке в рукописи «Определение красок» – «беспокойство», от которого уходят стрелки в двух противоположных направлениях, «удовлетворение после удовольствия» и «требование радости» (там же: 122). В этом раннем тексте характеристика красного оказывается в центре анализа «изолированных красок». «Красная на первом месте, – пишет Кандинский, комментируя схему взаимодействия основных цветов, помещенную в рукописи чуть выше, – при смешении с простыми красками она каждый

и вызывает потому особо здоровое впечатление. Звучание его подобно однополюсному звучащему среднему колоколу, сильному альпу как человеческому, так и спрунному.

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

Фиолетовое есть, следовательно, охлажденное красное в физическом и психическом смысле. А потому оно звучит несколько болезненно, как нечто погашенное и печальное. Кишайцы употребляют этот цвет для праурных одежд. Оно подобно звуку английского рожка, свирели

раз образует самостоятельную новую краску» (с синей – фиолетовую, с желтой – оранжевую, с белой – розовую, с черной – коричневую). См. *Gesammelte Schriften* - 254 (ср.

121-122). Далее Кандинский переходит к характеристике отдельных оттенков красного, рассматривая их в сочетании с синим и желтым. Чрезвычайно интересна предлагаемая им схема с попарной группировкой близких красок красной и желтой гаммы: охра и английская красная, кадмий светлый и красный сатурин, кадмий средний и киноварь, сиена красная и краплак (121-122). В каждой из этих пар, пишет Кандинский, «красное всегда серьезнее, взрослее, культурнее; желтое – легкомысленнее, моложе, нахальнее» (*Ibidem* - 255). Текст о красном в «О духовном в искусстве» восходит в основном к стр. 45–48 рукописи «Язык красок» (11) (*Gesammelte Schriften* - 299).

Общее определение красного как жизненной, живой, кипящей и пылающей краски соответствует соотношению ее с огнем у Леонардо (*Леонардо да Винчи* Книга о живописи - 151). Признавая, что красное имеет наиболее широкий диапазон как теплых, так и холодных состояний, Кандинский утверждает, однако, что «идеально-красное», или «красное, так, как мы его мыслим», является «характерно-теплым цветом», подчеркивая таким образом отличие своей теории цвета от учения Гете, который считал этот цвет наиболее нейтральным, – при определении красного он исключал все, что «могло бы напомнить о желтом или синем», и мыслил «совершенно чистое красное». Называя его «за благородство» «пурпуром», Гете признавал, однако, что «у древних пурпур несколько тяготел к синему» («*Zur Farbenlehre*», *Didaktischer Theil*, § 792; *Goethe Farbenlehre* - 282). Такая изначальная амбивалентность «идеально-красного», очевидно, не удовлетворила авторов различных учений о цвете второй половины XIX в., и они, неоднократно отказываясь и от трактовки пурпурного как «идеально-красного», и от традиционного отношения

114-1
и нечто -- wie etwas
(как нечто)
H1M1, H2T2, H3T1
(H1T1-85, H1.XXX-X)

114-1
нечто, ассоциирующееся
с себе --
нечто, (отражая)
(зависит) шеск и себе
P1PK1 исправлено
черными чернилами/
was sich in sich
zurückgezogen hat
H1M1, H2T2, H3T1 (H3T1-
85, H1.XXX-X)

114-11
свекла -- светлая
P1M3, P1T1

112-13
высокому, (человеческому)
высокому --
высокому, (человеческому)

(человеческому), (человеческому)
P1PK1 исправлено
черными чернилами/
Adhore klar, singende
H1M1, H2T2, H3T1 (H3T1-
85, H1.XXX-X)

114-23
и окружающей --
in die Umgebung
H1M1, H2T2, H3T1
(H1T1-85-86, H1.XXX-X)

115-2
«оо»
H1 исправлено нава //
ee

P1PK1, P1M3, P1T1;
имеется в виду:
красной краской //
diese Farbe
H1M1, H2T2, H3T1
(H3T1-86, H1.XXX-X)

его к холодным цветам, стали считать красным преимущественно теплым, что сделало возможным его противопоставление синему, разделявшееся разным Кандинским. Так, у Бецольда две красные цвета располагаются в теплой половине цветового круга, в том числе пурпур, который он отделяет от фиолетово-пурпурного (холодного), см. *Bolzold Die Farbenlehre* - 273; подробнее см. об этом 295-5. В «Определении красок» Кандинский называет киноварь средним состоянием красного и истолковывает значение пурпура таким образом: «Красный пурпур – то же самое, что и средний красный, но элемент стратегии (замечный в среднерасном) отходит на второй план. Он более зрелый, в нем есть нечто глубокое. Призвук праздничного, необыкновенного» (*Gesammelte Schriften* - 256).

О том, что Кандинский имел более традиционное представление о пурпуре, чем Гете, свидетельствует неопубликованная недатированная выписка с комментарием о символике синего и о пурпурных нимах фигур, изображающих Веру, Надежду и Любовь в мозаиках Палатинской капеллы в Палермо, сделанная художником из французского издания «Истории византийского искусства...» Никодима Кондакова (*Kondakoff Histoire de l'art byzantin* II - 38 - 39). Комментируя по-немецки текст Кондакова, Кандинский, в частности, писал: «Не является ли здесь пурпурный цвет несколько охлажденным красным, что придает этим понятиям, или фигурам, излишнюю страстность?» (*Mes Kandinskys Manuskripte Notizen nach Kondakoff*). А в рукописи «Много говорят о том...» Кандинский подробно останавливается на характеристике соединения красного и синего в фиолетовом, ссылаясь на Кондакова. Он пишет о синем как о символе дали и холода, который поэтому напоминает бесконечно далекие от человека и чуждые ему вещи и силы: это то синее, в которое любят облачать святых и в котором изображают самого Бога. «Недаром в нем соединены ощущения дали

и холода. Даль – это физическое, холод – моральное (...). Красное же (...) таит в себе человеческие страсти. В нем, несмотря на кажущуюся оппозицию божественного и человеческого, их смешение вполне возможно. Так же, как и в самом человеке, который сейчас есть не что иное, как смешение сверхземного с земным. Это далекое, холодное синее точно изменяется, точно получает призвук человеческого, когда к нему добавляется красное, даже холодное красное. Эта примесь человеческого в фиолетовом была уже отмечена у византийских художников, которые использовали фиолетовое даже при изображении нимба (Кондаков...). В этот цвет часто окрашивали и одежды святых, представляющих собой переходную ступень от человеческого к божественному (теософии). И чем больше красного примешано к синему, тем больше страстности можно обнаружить в последнем» (*Gesammelte Schriften* - 418). Сравнение Таблицы III в первой русской редакции «О духовном в искусстве» со схематическими рисунками Гете к § 809 и § 816 его «Учения о цвете» (*Goethe Farbenlehre* I - 285, 287) показывает, что красное у Кандинского занимает место гетевского пурпурного, оранжевое – красно-желтого, а фиолетовое – красно-синего. Ср. более позднюю сравнительную схему тепла и холода цветов и форм в рукописном фрагменте Кандинского «Тепло и холод» из «Текстов к Учению о композиции» (1), где красное фигурирует дважды – как теплый и как холодный цвет (*Gesammelte Schriften* - 553).

См. музыкальные параллели к различным оттенкам красного у Кандинского: «Определение красок»: «светло-красное – «высокий звук, назойливый крик фанфар с примесью тубы» («Определение красок»; *Gesammelte Schriften* - 256). Спикот соответствий между красочными и музыкальными тонами: «Красное часто подобно звону (иногда фиолетовое), по-русски – «малиновый звон» < в тексте по-русски латиницей и по-немецки >. Фанфары (также

желтое?). Теплое красное. красный сатурн – имеет желтоватый характер, но не присутствующий природе < ? >. Фанфары + туба. Киноварь – пылание в себе, туба, барабан. Холодное красное (в платасе). светлое – юношеская свежесть, чувство радости, пронзительность < ? >, что-то вроде нежного малинового звона, скрипка. Темное – самоуглубление, но, скорее, телесное, виолончель в среднем и нижнем регистре» (*Gesammelte Schriften* - 321; пунктуация частично исправлена нами). О «малиновом звоне» см. рассуждение Николая Кульбина в одной из статей сборника «Студия импрессионистов», где он вспоминает это народное выражение, ища в нем доказательство возможности цветового восприятия музыки, но сразу оговаривается: «(...) выражение, конечно, могло произойти и как метафора, как сказанное в переносном смысле, следовательно, это доказательство не вполне убедительное» (Кульбин Студия импрессионистов - 24). См. также доклад в ИХУКе «Основные элементы живописи» («Некоторые параллели цвета и звука»; **М5, № 122).

P1PK1-100;101
P1PK1-09V;09V

и в глубине вообще глубоким тонам деревянных инструментов, как фагот.*

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

Обе последние краски (оранжевая и фиолетовая) и есть четвертое, и последнее, противоположение в мире красочных простых, примитивных тонов, причем они стоят взаимно в физическом смысле подобно двум тонам третьего противо-

* На вопрос «как поживаете?» немецкие художники часто в шутку отвечают: «ganz violett», что не обозначает ничего хорошего.

** Фиолетовое, кроме того, легко склоняется к лиловому. А где начало его и где конец?

§ 117:12 Характеристика фиолетового и оранжевого восходит к стр. 48–50 рукописи «Язык красок» (и) (*Gesammelte Schriften* · 299–300). В рукописи «Картина "Скорбь небесная и земная"» утверждается, что темно-фиолетовое объединяет в себе «красное и синее = землю и небо», это цвет одежды «Скорби земной» (*Gesammelte Schriften* · 244); см. также «фиолетовое – скорбь» (дважды) в «Определении красок» (*Gesammelte Schriften* · 254, 257). Ср. запись Кандинского с комментарием к словам Делакруа «Всякий знает ...», где он пишет, в частности, о том, что Делакруа «уже воспринимал фиолетовое как скорбь» (*Mrs Kandinskys Manuskripte Jedermapn weiß*). Ср. также у Синьяка расуждение о скорбных аккордах доминирующего фиолетового в «Смерти Пяния» как образце «моральной роли цвета» в картинах Делакруа (*Синьяк: От Делакруа к неомпрессионизму* · 197б · 167); см. также § 57:3. Из рукописи Кандинского «Соответствие между красочными и музыкальными тонами ...» (см. о ней § 98:7): «Фиолетовое – красное и синее (оба холодные), трудное равновесие (фиолетовое и лиловое трудно описать словами). Ангильский рожок, свирель. Оранжевое – красное + желтое, как канатный плясун, все время удерживать равновесие, наклоны вправо и влево. Средний церковный колокол, звонящий однозвучно (Angelus); альт (голос), альт (инструмент)» (*Gesammelte Schriften* · 321).

117:5
мало устойчивы →
мало стабильны)
устойчивы
P1PK1 зачеркнуто
черными черточками
117:8
ждущий опасно-сти
ни восстановлено по P1PK1
ждущий опасно
P1PK1
ждущий опасности
P1PK1

117:11
отвечающие →
отвечающего
P1PK1, P1PK1
117:19–21
На вопрос... хорошо. →
Немецкие художники иногда в шутку отвечают на вопрос, «как поживаете?» — «ganz violett», что не обозначает ничего приятного.
P1PK1
Немецкие художники часто отвечают в шутку на вопрос

«как поживаете?» — «ganz violett», что обозначает грустные обстоятельства
P1PK1
117:19
мало устойчивые
P1PK1 не имеет источника в P1PK1 и соответствует в P1PK1, P1PK1
117:22–23
Фиолетовое... конец? →
Фиолетовое имеет склонность переходить в лиловое. А где конец первого и начало

второго?
P1PK1
Фиолетовое имеет склонность переходить в лиловое. А где начало одного и конец другого?
P1PK1

§ 119:2 Соответствующий данному абзацу отрезок и четвертом противоположения немецкий текст в первую зафиксирован в самой ранней (машинписной) части первой немецкой редакции «О духовном в искусстве» (н1м1, 1909). Идея же свести в одну таблицу красное, зеленое, оранжевое и фиолетовое (см. Таблицу II в п1п1, н1 122), организовав их парно по принципу контраста дополнительных цветов, относится к более позднему этапу истории текста «О духовном в искусстве» – к осени 1910 г. (см. н1 122): причем очевидно, что, воплощая эту идею, художник действовал по аналогии с Таблицей I, где даны первые два противоположения. Правда, непонятно, в чем еще, если не в стремлении Кандинского к симметрии, следует искать объяснение тому, что в Таблице II оранжевое и фиолетовое оказались дополнительными цветами. Сочетания красное/зеленое и фиолетовое/оранжевое мы встречаем уже в рукописи «Определение красок» в связи с вопросом о «соединении красок» – в частности, о пунтировании (оптическое смешение) и механическом смешении. Эти два вида смешения красок иллюстрируются там рисунком, в котором можно увидеть прообраз рисунка в верхней части Таблицы II (н1 122). А на другой странице той же ранней рукописи мы обнаруживаем три традиционных ряда дополнительных цветов: красное/зеленое, оранжевое/синее и желтое/фиолетовое, которые призваны иллюстрировать психоэстетические последствия «физических законов» (*Gesammelte Schriften* - 250). Складывается впечатление, что при трансформации этих ранних текстов в Таблицу II книги «О духовном в искусстве» произошла контаминация, в результате которой первые две пары, которые были введены когда-то как примеры экспериментов по смешению красок, получили характеристику «противоположений физического характера, как дополнительных и <ых> цвет <ов> ».

Характеризуя в Таблице II «вторую пару противоположений. III и IV» как имеющую физический характер, поскольку ее образуют дополнительные цвета, Кандинский противопоставляет ее показанной в Таблице I первой паре противоположений «внутреннего характера, в смысле душевного воздействия» (см. §95:5). О необходимости рассматривать суждение Кандинского о «физическом» характере контраста дополнительных цветов в контексте его полемики с учением о цвете неомимпрессионистов см. *Podzemskaia Kandinsky's Color Doctrine* - 103. Однако противопоставление двух пар цветовых контрастов в Таблицах I и II вызвало в свое время вполне понятное недоумение специалистов (см. об этом *Lindsay An Examination of the Fundamental Theories of Kandinsky* - 84).

Система четырех противоположений сохранилась до конца в учении Кандинского о цвете. См. стенограмму его доклада «Основные элементы живописи» (1921; *м18, н1 122-12-15 слл.), а также записи для занятий 1926 и 1927 гг. в Баухаузе, где приводится таблица с четырьмя цветовыми парами, распределенными в соответствии с этими противоположениями: желтое/синее, красное/зеленое, оранжевое/фиолетовое и белое/черное. Соотношения дополнительных цветов (желтое/фиолетовое, красное/зеленое и оранжевое/синее) отмечены в ней карандашными линиями. На той же странице (*Unterricht am Bauhaus* I: 15) даны три шкалы цветовых градаций, из которых при прибавлении зеленого получается цветовой круг (см. н1 122-12-15). Этим достигается ясность и четкость демонстрации цветового учения в Баухаузе в 1920-е гг.

В трактате же «О духовном в искусстве», связь Таблицы II и Таблицы III остается непроясненной. Так, схема в нижней части Таблицы II, показывающая рождение оранжевого и фиолетового из движения красного, графически невятная в первой рус-

ской и первой немецкой редакции, воспроизведена ошибочно в немецких изданиях, так что может быть принята за странным образом составленную шкалу цветовых градаций, из которой, если прибавить зеленое, получается маловразумительный цветовой круг. См. также н1 122.

§ 119:8 Таблица III – н1 580:1. Немецкий текст, соответствующий данному абзацу, в котором резюмируется система четырех противоположений простых цветов, представлена в Таблице III, впервые зафиксирован в наиболее ранней, машинписной части первой немецкой редакции «О духовном в искусстве» (н1м1). Таблица III, вероятно, была создана после первой перепечатки немецкого текста, причем, возможно, позднее, чем Таблицы I и II (см. н1 122 п2). Русский вариант Таблицы III, сохранившийся лишь в печатном тексте первой русской редакции (Р1п1), полностью соответствует ее первой немецкой версии. В Таблице III немецких изданий трактата (н2п2, н3п1) цвета в круге (который художник ассоциирует с древним символом уробороса) расположены в измененном, необычном и труднообъяснимом порядке.

Рассмотрим сначала Таблицу III в немецких изданиях трактата. Изображенное на ней цветное кольцо, в котором все оппозиционные пары – синее/желтое (I), красное/зеленое (II), фиолетовое/оранжевое (IV) – расположены на диаметрально противоположных точках окружности, представляет цвета в необычном порядке, при котором синее оказывается между красным и фиолетовым, а зеленое – между фиолетовым и желтым. В варианте же первой русской и первой немецкой редакций при сохранении тех же оппозиций кольцо красок организовано так, что оппозиции дополнительных цветов расположены в нем на диаметрально противоположных точках, а «неордина-

положения (красное и зеленое), то есть как дополнительные цвета (см. таблицу II).»

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

ные» противоположения I желтое/синее) и IV (оранжевое/фиолетовое) — на концах хорд. В этом варианте Таблицы III можно усмотреть развитие схемы из «Определения красок» (лнн. 122), иллюстрировавшей образование новых красок из смешения с красным. Если растянуть в другую сторону дуги, обозначающие смешение красного и синего и синего и желтого, то получится точно такой же круг, как в первой немецкой и первой русской редакциях «О духовном в искусстве».

Эта первоначальная фигура кольца из шести цветов у Кандинского с очевидностью восходит к хроматическому кругу Гете как образу идеальной целостности и гармонии («Zur Farbenlehre», Didaktischer Theil, § 814; Goethe Farbenlehre: 286–287). Ср. схематические рисунки Гете, иллюстрирующие § 802 и § 810 «гармонических» и «характеристических» цветовых сочетаниях того же раздела «Учения о цвете» (*Ibidem*: 285, 287). Лежащие на концах диаметров оппозиции дополни-

тельных цветов, среди которых противоположение III Кандинского (красное/зеленое), соответствуют гетевским «гармоническим сочетаниям» (§ 808–810; *Ibidem*: 285–286), а лежащие на концах хорд противоположения I и IV — гетевским «характеристическим сочетаниям» (§ 816–817; *Ibidem*: 287–288).

В отличие от «гармонических сочетаний», «возникающих из самих себя, которые всегда несут в себе цельность», «характеристические сочетания», по Гете, «порождены произволом» (§ 816; *Ibidem*: 287). Этому толкованию не соответствует противопоставление цветовых контрастов на основании их «внутреннего» и «физического» характера, которое художник иллюстрировал в Таблицах I и II. По-видимому, предлагаемое Гете различие двух видов сочетаний и обусловленная им значимость местоположения цветов на концах хорд или диаметров не имели важности для Кандинского: противопоставление цветовых контрастов на осно-

вании их «внутреннего» и «физического» характера, которое он иллюстрировал в Таблицах I и II, никак не соотносится с гетевским толкованием цветового круга. По-видимому, ради того, чтобы привести Таблицу III, которая должна была резюмировать Таблицы I и II, в полное соответствие с ними, в немецких изданиях трактата находившиеся поначалу на концах хорд противоположения I и IV были перемещены на концы диаметров, а синее и фиолетовое поменялись местами. В результате все контрастные пары оказались на концах диаметров, а кольцо Кандинского приобрело столь необычный вид.

В то время как противоположения I, III и IV образуют в Таблице III кольцо, белое и черное в противоположении II вынесены по обе стороны этого кольца, которое, таким образом, оказывается «между двумя полюсами» и символизирует «жизнь красок между рождением и смертью». В этом схематическом изображении можно предположить реминисценцию таблиц из книг английского химика Джорджа Филда «Хроматика» (*Field Chromatics*) и «Хроматография» (*Field Chromatography*), известных Кандинскому с 1900 г. (см. лнн. 122). Ср. «Example IX» в первой из упомянутых книг и «Definitive or Fundamental Scale of Colours» («Окончательная, или фундаментальная, шкала красок») на фронтисписе второй, где все цвета и их градации расположены в линейной форме между белым и черным, в соответствии с восходящим к Гете представлением о том, что цвета создаются сочетанием света и тьмы («тени») у Филда, см. *Field Chromatics*: 10). Фронтиспис «Хроматографии» 1835 г. с «Окончательной, или фундаментальной, шкалой красок» воспроизведен в *Podzemskaja Kandinsky's Color Doctrine: fig 6*.

※ 120:8 Немецкий источник текста между звездочками – рукопись «Язык красок» (ii), стр. 50–51 (*Gesammelte Schriften*– 300), где речь идет о неизбежной грубости данных. Там же выше характеристик простых красок, так как грубы и сами чувства (радость, печаль и т. д.), описываемые в этих характеристиках. Чувства суть материальные состояния души, а более тонкие ее вибрации, которые возникают в ответ на воздействие красочных и музыкальных тонов, определить словами невозможно. Если бы это было возможно, то все искусства, кроме литературы, оказались бы не нужны. Это рассуждение влечет за собой вынесенный в примечание и написанный в два приема – последняя часть простым карандашом рукой Мюнтер – пассаж о том, что повторение разными искусствами своими средствами одних и тех же тем и вопросов, их постепенное накопление, способствует сгущению духовной атмосферы, необходимому для «созревания чувств (даже и тончайшей субстанции)». В первой немецкой редакции «О духовном в искусстве» текст «Языка красок» (ii) развит в двух направлениях: 1) из невозможности замены средств одного искусства средствами

*
*
*:

5

Ясно, что все эти определения только простых красок весьма провизорны и грубы. ※ Таковы и чувства, которые приводились здесь как обозначения красок (радость, печаль и так далее). Эти чувства — только материальные состояния 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 бога-

10

15

20

25

пых и разнообразных комбинаций именно ту, которая живет на только что установленном об-
споятельстве. И именно тот же внушенный
звук может быть в каждый миг достигнут раз-
личными искусствами, причем каждое из них
помимо этого основного звука дает и свой, ему
одному свойственный существенный плюс и
через то одарит общий внушенный 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 ис-
кусств на почве молчаливого созвучания дру-
гих и так далее и так далее.

другого выводится возможность мону-
ментального искусства (см. P1PK1, № 120 :
23–27); 2) добавляется уточнение о «почти
осязаемой» и неосязаемой составляющих
духовной атмосферы (см. P1PK1, № 123 : 7
сл.). Слова о монументальном искусстве
дополняют рассуждение из главы IV; оп-
ределение же элементов, создающих
духовную атмосферу, проясняет наконец
понятие духовной, или моральной, атмо-
сферы, которое появляется в книге начиная
с главы I (см. P1PK1, № 6 : 4–5; ср. P2П1, №:
166 : 12) и кончая главой VIII (см. P1PK1, №:
153 : 19–20, 157 : 10, 160 : 11). ср. «Язык кра-
сок» (II), рукопись, стр. 16 и 104 (*Gesam-
melte Schriften* - 293, 310). Отметим, что,
как и
в комментируемом тексте, в котором поня-
тие духовной атмосферы соединено с темой
повторения, обращение к этому понятию
в главе III связано с описанием художествен-
ных методов Метерлинка и Вагнера, по-
строенных на повторении слова или музы-
кального мотива (см. P2П1, № 187 : 25 сл.
и № 196 : 9 сл.).

120 : 7 – в
определении ...
пропорции «м» и «глуб-м»
не исправлено по P1П1 //
определения ...
пропорции «м» и «глуб-м»
P1PK1, P1M3

116 : 8
Также → Также
P1M3, P1П1

116 : 11
материальные
состояние →
материальное
состояние
P1M3, P1П1

120 : 27 – 121 : 1
среды ... комбинаций →
среды богатств и разно-
образных комбинаций
P1M3, P1П1

121 : 30
при участии ...
искусства →
durch diese Kunst
ним, 120, 121 выде-
лено (P1П1 – в, № XXX : X) //
P1 во всех вариантах без
выделения

121 : 11
какой сын → кресту (102)
(жестко) (P1П1)
P1PK1 исправлено чер-
ными черточками

121 : 12
глубин-м >
не исправлено по P1M3,
P1П1 //
глубину
P1PK1

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 и было возможно, то это повторение было бы по крайней мере по внешности иначе окрашено. А если бы даже и не так, то есть 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 или пассивно, то есть как посылатели и восприимчики звука. А если бы и это было не так, то и то нельзя было бы попросу 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 тут служить единственный человек, на котором повторенные действия, мысли, чувства (чужие,

P1PK1-103V;104;0

получившие выражение) в конце концов отра-
жаются мощным впечатлением и в том случае,
если этот человек так же мало способен инпен-
сивно впитать в себя единичные действия
и так далее, как плотная материя первые капли
дождя.⁴¹

Но нельзя ограничиться подобным почти
осозаемым представлением духовной атмос-
феры. Она духовно подобна воздуху, который
также может быть чист или наполнен разны-
ми сторонними элементами. Не только дейст-
вия, поддающиеся наблюдению, и мысли и чув-
ства, способные к внешнему выражению, но
также и скрытые действия, о которых «никто не
узнает», невысказанные мысли, невыраженные
чувства (то есть действия в человеке) — все это —
элементы, созидающие духовную атмосферу.

* По внешности именно на этой повторности основана
хотя бы и реклама.

§ 123:9 Травовка здесь Кандинским по-
нятия духовной атмосферы или взаимо-
отношение материи и духа, свидетельст-
вует о влиянии на художника представле-
ний о духовном как о тончайшей материи,
характерных, в частности, для спиритуали-
стических учений — например, для теософии,
месмеризма и спиритизма, — повышенный
интерес к которым художника приходится
на 1906–1908 гг. (см. Podzemska Colore
simbolo imagine. 183–184). В сохранив-
шемся в мес экземпляре книги Рудольфа
Штейнера «Теософия» Кандинский сделал
много отчеркиваний на полях в главе III,
«Страна духов», раздела «Три мира» — там
речь идет о мире, сотканном из вещества, из
которого состоит человеческая мысль (Steiner
Theosophie. 98). О живых мыслях, или
духовных существах, наполняющих, со-
гласно Штейнеру, этот мир, которых можно
узреть лишь «духовным глазом», см. § 61:3
о «духовном зрении». См. также § 31:15
об относительности понятий материаль-
ного и духовного и о тончайшей материи, и,
наконец, § 196:9 о спиритических источни-
ках представлений Кандинского о духовной
атмосфере и о понятии «сенситив».

122:9
это и было — это было
P1M3, P1P1
122:18
звуча. — А если
P1PK1 пропустило место
для трех строк: на этом
месте написано простым
карандашом и зачеркнуто
синим карандашом:
(1) Повторение есть вы-
ражением двойного духов-
ного существа в
духовной атмосфере. (2)
P1PK1 внесенное и зачер-
нутое отсутствует в дру-
гих вариантах P1, не имеет
источника в H1M1 и соот-
ветствия в H011, H011;
P1PK1 оно должно было
разомкнуть содержа-
ние предыдущего текста,

который Кандинский
вначале, предположи-
тельно, не собирался пере-
водить для P1, но
в конце концов все же
выполнил в русский текст
как вставку и одновременно
не связанным на эту
вставку синим каранда-
шом, ин же зачеркнул
данный текст и вписал
со ссылкой на не иденти-
фицированный нами
документ:
пропуск (S.19) и
P1PK1 вставка:
А если... дожда*.
(P1PK1-103V, H1-XXX-X-X)
122:19
то и то — то и тогда
P1M3, P1P1

122:20–122:1
чужие... выражение —
чужие, но получившие
выражение
P1M3, P1P1 // H0112, H0111
текст в скобках
отсутствует:
Сейлбит — einen
(H011-89, H1-XXX-X) и
H1M1 он зачеркнут.
см. /XXX-X
123:1
впитать «и» себя
H1 восстановлено по
P1M3 и
впитать себя
P1PK1 и
впитать себе
P1P1

Самоубийства, убийства, насилия, недостойные, низменные мысли, ненависть, вражда, эгоизм, зависть, «патриотизм», партийность — духовные существа, духовные личности — творцы атмосферы.⁵ И обратно, самоотвержение, помощь, чистые высокие мысли, любовь, альтруизм, радость в счастье других, гуманность, справедливость — такие же существа, личности, уничтожающие первых, как солнце микробы, и очищающие атмосферу.¹⁰

Другое сложное повторение есть то, при котором различные элементы участвуют в различных формах. В нашем случае различные искусства (то есть в реализованном и суммированном виде — монументальное искусство).¹⁵ Этот вид повторения еще могучее при различной восприимчивости к различным искусствам: одного достигает более музыкальная форма

* Случаются целые периоды самоубийств, враждебных воинственных чувств и так далее. Война и революция (последняя в меньшей, чем первая, мере) и являются продуктами такой атмосферы, которую они зачумляют все больше. Мерой, которой меряешь, отмеришься и тебе.²⁰

** История знает и такие времена. Было ли что-нибудь бо́льшее в этом случае, чем христианство, уносившее и слабейшего в духовную борьбу? также и в войне и особенно в революции живут и эти агенты, разжигающие также оравленный воздух.²⁵

5 (на которую за редчайшими исключениями реагирует всякий человек), второго — живопись, претшего — литература и так далее. 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.

124:9
личности, умножающие
первых —
личности, (убивающие)
(умножающие) первых
разел исправлено
черными черными

*
*
*

5

※ 127:11 Определение современной гармонии как дисгармонии имеется уже в рукописи «Язык красок» (10), стр. 52–53 (*Gesammelte Schriften*: 301); далее Кандинский переходит там к вопросу о состоянии современного человека и о кризисе материалистических представлений – этот текст войдет в главу III во всех немецких редакциях «О духовном в искусстве». В первую немецкую редакцию трактата добавлено утверждение, что гармонизация на основе одной краски не соответствует духу современности; в материалах же второй немецкой редакции 1911 г., непосредственно предшествующих первому изданию книги (корректурa н2п1), художник, в постоянном диалоге с Арнольдом Шенбергом, уже интенсивно развивает тему современной гармонии как дисгармонии. См. об этом н: 322.

В сентябре 1911 г. в немецкую редакцию готовящейся книги включены (впервые зафиксированные в корректуре н2п1): дополнение с определением основной на этой гармонии композиции (см. н2п1, н: 529: 7–12; русский перевод см. 637: 28) и новый абзац о расширении выразительных возможностей как следствии нового

Это трудно поддающееся определению действие отдельных изолированных красок есть основа, на которой гармонизируются различные красочные тона. В локальном тоне выдерживаются картины (в художественной промышленности — целые обшпановки), причем этот тон избирается художественным чувством. Пропитывание каким-нибудь красочным тоном, связывание двух рядом лежащих красок вмещанием одной в другую есть базис, лежащий часто в основе красочной гармонии. Из сказанного о действии красок, из того обстоятельства, что мы живем во время, полное вопросов, предчувствий, намеков и пошуму 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.

10

15

20

25

Они для нас успокоительная пауза в бурности нашей жизни, как бы утешение и надежда, но все же мы слушаем их как звуки из другого, прошедшего и в корне нам чуждого времени. Борьба тонов, потерянное равновесие, падающие «принципы», неожиданные удары барабана, великие вопросы, по видимости бесцельные устремления, по видимости разорванность исканий и тоски, разломанные цепи и связи, соединяющие многое в одно, противоположения, противоречия — вот наша гармония. »

Сопоставление двух красочных тонов вытекает отсюда логически или антилогически. Тот же принцип анпилогикки 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

понимания гармонии (нзпт. н:530: 17-533: 9; русский перевод н:638:11); см. также » 531:8. Упоминание произведений Моцарта как гармонических *par excellence* отсутствует в «Языке красок» (i) и впервые появляется в первой немецкой редакции трактата; ср. упоминание в сходном контексте Моцарта в Заключении к книге, написанном в сентябре 1911 г. (также впервые в нзпт.). В Кельнской лекции» (январь 1914) Кандинский упоминает данное им в «О духовном в искусстве» определение современной гармонии как «столкновения и драматической борьбы отдельных элементов друг с другом», поясняя, что в тот период он искал эту гармонию, но не стремился «довести ее до крайних пределов и заставить все живописные средства равно служить целям чистой трагедии». Чтобы избежать такой «односторонности», он использовал сочетания различных внутренних плоскостей, что дало его картинам глубину (*Избранные труды* 1: 322); о внутренней плоскости см. » 143:18. Ср. в «Rückblicke»/«Ступенях» «космическое» определение живописи как «грохочущего столкновения различных миров» (*Избранные труды* 1: 285).

» 127:21. Ср. пассаж на стр. 52–53 рукописи «Язык красок» (ii) (*Gesammelte Schriften* 301), где дано определение сочетания красного и синего как «душевного аккорда», соответствующего современной «дисгармонической» гармонии. На этом аккорде строится один из первых эскизов обложки к сочинению под названием «Язык красок»:

126:10
красочные тона —
(качества) [красочные
тона]
P1PK1 исправлено
через «через» и //
Werte
H1M1, H1M2, H1M1
(H1M1-91, H1.000-X)

126:30
выдерживаются —
выдерживают
P1M3, P1M1
126:35
вмещением —
вмещением
P1M3 //
вмещивание
P1M1

127:13
или антилогикки
P1PK1 не имеет источника
в H1M1 и соответствует
в H1M2, H1M1

О духовном в искусстве» (ок. 1909–1910; инв. 122). Начало интереса Кандинского к этому сочетанию цветов, игравшему все возрастающую роль в его живописи в годы до Первой мировой войны, относится к более раннему времени. Ср. текст, толкующий утраченную картину «Скорбь небесная и земная» (ок. 1904), известную только по рисунку к ней в той же рукописи и по черно-белой фотографии в м.е.с.: «(.) красное и синее = земля и небо = тяжесть и даль» («Картина „Скорбь небесная и земная“»; *Gesammelte Schriften* - 244). О связи «красочного рисунка» Кандинского на эту тему с картиной Тициана «Amor sacro e Amor profano» (традиционные немецкий и русский переводы – «Himmliche und irdische Liebe», «Любовь небесная и любовь земная»), прекрасно известной Кандинскому по копии Франца фон Ленбаха в галерее графа Адольфа Фридриха фон Шака в Мюнхене, см. *Mackert-Riedel Kandinsky über eigene Bilder* - 60 sqq. В хранящейся в м.е.с. библиотеке Монтер имеется каталог собрания фон Шака (*Schack-Galerie Verzeichnis der Gemälde-Sammlung*).

Картина Тициана неоднократно анализировалась Арнольдом Беклином как образец произведения живописи, построенного на контрасте светлого и темного, теплого и холодного (*Schick Tagebuch-Aufzeichnungen* - 159). О влиянии Беклина на восприятие Кандинским живописи Тициана см. *Podziemskaja Kandinsky et l'enseignement de Böcklin*: 70–72. См. также «Катехизис учения о цвете» Эрнста Бергера, где картина Тициана рассматривается как ярчайший пример использования усиленного контраста красного и синего (*Berger Katechismus der Farbenlehre* - 238). Майка Т.Х. Садлер, английский переводчик книги Кандинского, поместил в соответствующем комментарии к месту своего перевода собственное примечание: «Ср. „Hwa Hoa“ Гогена, где художник заявляет, что был недоволен, сразу после приезда на Таити, сочетать красное с синим» (*The Art of Spiritual Harmony/Concerning the Spiritual in Art* 2006 - 87). См. в «Hwa Hoa» рассказ Гогена о начале работы на Таити, где пейзаж ослеплял его своими яркими красками: «Раньше, всегда неуверенный, я искал невозможного. А ведь как просто было писать так, как вышло, накладывая на полотно без всякого расчета красный, синий» (*Гоген Письма* - 147).

§ 129:9 В рукописи «Язык красок» (II) на стр. 52–53 (см. *Gesammelte Schriften* - 301) приводятся те же примеры из искусства «примитивов», которому столь любезно сочетание красного и синего. Там же мы обнаруживаем на стр. 53 зачеркнутое начало примечания к пассажию о традиционном сочетании красного и синего в изображении Богоматери со ссылкой на Кондакова: «Я очень обрадовался, когда нашел своего рода подтверждение такого понимания синего у Кондакова, который говорит о синем манере византийцев: ...» (*ibidem* - 301 *Anm.* 59). Ср. § 101:18 и «Определение красок»: «Старые мастера никогда не изображали Марию в тепло-красном одеянии – или изображали редко. Они отдавали предпочтение синему. Это пример неосознанного применения краски или зависимости от природного символа – неба» (*Gesammelte Schriften* - 255).

Упоминаемый в примечании к комментируемому тексту Фрэнк Уильям Брэнгвин (1867–1956) – английский живописец, график, ученик Уильяма Морриса, известный представитель «декоративной» живописи и графики своего времени. Брэнгвин – член-корреспондент мюнхенского «Сецессиона» со времени его основания в 1892 г.; его работы репродуцировались в журналах «The Studio», «Art Journal», «Die Graphischen Künste». Признанный колорист, он испытал на себе влияние Востока.

Кандинский упоминает Брэнгвина среди участников «международной выставки» мюнхенского «Сецессиона» в «Корреспонденции из Мюнхена», напечатанной в № 5/6 журнала «Мир искусства» за 1902 г. (см. *Избранные труды* I - 50). Литография английского художника из издания Юлиусом Мейером-Грефе в Париже альбома «Germi-

P1PK1-100;107
P1PK1-107

нами совершенно одно, выключая всякую помощь (нынче мешание и ненужность) всяких других гармонизирующих принципов!

Замечательно, что как раз это сопоставление красного и синего так было излюблено примитивами (старые немцы, итальянцы и так далее), что оно и поныне в пережитках этого времени (например, в народной немецкой церковной скульптуре) сохранилось целиком.* Очень часто приходится видеть в этих вещах (живопись и красочная скульптура) Богоматерь в красной рубашке, с накинутой на нее синей хламидой; как будто бы художник хотел указать на небесную милость, посланную земному человеку и закрывшую человеческое божественным.

* Со всякими колористическими извинениями, но, быть может, одним из первых в новое время был Frank Brangwyn, который еще «вчера» пользовался этим сопоставлением в своих ранних вещах.

129:7
в лорекки-тиске-
ни восстановлено по
P1M3, P1M1 и в соответ-
ствии
с 129M, 129D, 129T-
in den Überdiesbeile
P1M1-92, 129:XXX-92/
лорекки-тиске-
P1PK1

129:15
закрывающую —
закрывающему
P1M1

129:16
в новое время
P1PK1 не имеет источника
в 129M1 и соответствия в
129M2, 129M1

nal» (1899) вместе с другими графическими произведениями из альбома была выставлена на VIII выставке возглавляемой Кандинским художественной ассоциации «Phalanx» в ноябре—декабре 1903 г. (см. *Phalanx Katalog der VIII. Ausstellung*). В «О духовном в искусстве» имя Брангвина впервые появляется в первой немецкой машинописи (№111, 1909). Обращает на себя внимание, что Кандинский, так же как и в позднейших редакциях трактата, относит там раннее творчество Брангвина ко «вчерашнему» дню.

§ 131: 5 Глава VII, «Теория», восходит к «Языку красок» (i), где впервые поставлен вопрос о необходимости для живописи обнаружения новых символов, о возможности абстрактных форм, о символизации природных форм свободным соотношением их с краской. Там были даны уже некоторые примеры таких свободных сочетаний (красное небо, красное дерево) (*Gesammelte Schriften*: 267, 268, 272). В этих ранних теоретических фрагментах, написанных под непосредственным влиянием эстетических концепций югендстиля, развитых, в частности, в трудах Августа Энделя и Генри ван де Вельде, Кандинский открыто опирался на опыт – как чужой, так и собственный – занятия декоративным искусством (см. об этом н. 134: 9). Развивая в «Языке красок» (ii) мысли, впервые намеченные еще в 1904 г., художник создает текст о зависимости живописи от природных форм, где показывает невозможность использования абстрактных форм, поскольку, как он считает, из их комбинаций с красками можно получить лишь «творения геометрической орнаментики», и рассматривает примеры свободного соотношения красок и природных форм (предметов), попутно затрагивая вопросы о воздействии сказочности и о его преодолении, а также об абстрактном движении. Этот текст на стр. 62–75 рукописи (*Gesammelte Schriften*: 303–306) прерывается рассуждением о подлинном произведении искусства (будущая глава VIII «О духовном в искусстве»), затем на стр. 79–81 (стр. 76–78 в рукописи отсутствуют) автор возвращается к вопросу об орнаменте (*Ibidem*: 306), о его исторических формах, порожденных самой природой, после чего вновь переходит к проблематике главы VIII будущего трактата. Подробнее о трансформации соответствующей части «Языка красок» (ii) в главу VII «О духовном в искусстве» см. § 535: 5.

Начиная с первой немецкой редакции трактата, глава VII, в которой, таким образом, оказалась сосредоточена основная его проблематика, подвергалась расширению и развитию на каждом последующем этапе своей истории вплоть до 1914 г., причем к уточнению таких вопросов, как отношение искусства к природе и определение «пути к живописи», Кандинский возвращался неоднократно. Так, ряд существенных дополнений к ранней немецкой версии содержит уже первая русская редакция трактата. Мы обнаруживаем в ней упоминание древнеперсидского искусства, связанное, предположительно, с докладом Кандинского в Москве в октябре 1910 г. (см. об этом § 133: 9), и уточняющее добавление к описанию орнаментики в новом примечании (Р1РК1, н. 122: 12–15). Но самое главное дополнение появляется ближе к концу главы – новый текст, в котором получила дальнейшее развитие тема «пути к живописи» и впервые введены понятия чистой абстракции и чистой реалистики (Р1РК1, н. 149: 4–24). Октябрем 1910 г. заканчивается доступная нам сегодня русская история главы VII, поскольку во второй и третьей русских редакциях эта глава не сохранилась.

О немецких дополнениях, которые были включены художником в главу «Теория» в октябре 1911 г., непосредственно перед выходом в свет первого издания книги (корректурa n211), и о других, написанных специально для ее второго немецкого издания трактата, вышедшего в апреле 1912 г. (редакция n3), а также о тех, которые были предназначены для неосуществленного четвертого издания (редакция n4, 1914–1922), см. § 535: 5.

5 VII. ТЕОРИЯ

Естественным следствием характеристики нашей нынешней гармонии является невозможность именно в наше время построить совершенно определенную теорию,* создать сконструированный живописный генерал-бас. Такое стремление довести до подробностей поставленный принцип повело бы к следствиям, подобным уже помянутому ложечкам da Vinci. Но тем не менее уверенно утверждать, что в живописи твердые правила, генерал-бас 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.

25 * 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», No 35, p 721).

≈ 131 : 11 Развивая в начале главы VII тот же текст на стр 9—11 рукописи «Язык красок» (ii) о живописном контрапункте, который был уже им использован в начале предыдущей главы (*Gesammelte Schriften* - 291, см. также ≈ 57-9), Кандинский нюансирует высказанное там суждение, согласно которому живопись уже созрела для создания своего контрапункта. Разработанная в главе VI характеристика современной гармонии приводит художника, как он пишет здесь, к осознанию «невозможности именно в наше время построить совершенно определенную теорию», так как процесс «эмансипации» живописи «от прямой зависимости от "природы"» находится «еще в зародышевом состоянии». Анализ этого процесса и посвящена глава VII.

В первом примечании к главе VII Кандинский ссылается на статью французского живописца Анри Ровеля, напечатанную в № 35 журнала «Les Tendances Nouvelles» (*Rovel Les lois d'harmonie* i); ее анонимный русский перевод будет опубликован в 1911 г. в каталоге одесского «Салона 2» (*Ровель Гармония в живописи и в музыке*). В этой статье на основании вибрационной теории и сравнительных таблиц длины цветовых и звуковых волн, составленных Орденем Николаасом Рудом (см. ≈ 63:17), доказываются параллелизм музыкальных и цветовых тонов и утверждается общность законов гармонии в живописи и в музыке и в связи с этим право на существование научного подхода к живописи. В «Les Tendances Nouvelles» № 36 вышло продолжение статьи Ровеля, где автор говорит о вибрационном происхождении ряда человеческих чувств и ощущений: симпатии, антипатии, любви с первого взгляда, слеза (*Rovel Les lois d'harmonie* ii). См. и: 122-12—151 ≈ 161:4 о связях Кандинского с парижским журналом и его редактором Алексисом Меродаком-Жано.

※ 133:9 Упоминание персидского искусства впервые встречается в первой русской редакции «О духовном в искусстве» (откуда потом через корректуру нзп+ попадает в немецкие версии трактата), что, по-видимому, связано с докладом, с которым Кандинский 9/22 октября 1910 г. выступил в Москве, прочитав перед небольшой, но «чрезвычайно внимательной аудиторией», как он писал на следующий день Мюнтер (*mes Briefe von Kandinsky an Münter*), значительную часть текста своего русского перевода «О духовном в искусстве», — доклад был, в частности, иллюстрирован примерами из персидского искусства, репродукции образцов которого нашли для художника Гартманы; предположительно, их проецировали на так называемом «волшебном фонаре» (см. об этом н-122). На это время приходится взлет интереса Кандинского к персидскому искусству. Ранее он видел персидские миниатюры в Музее императора Фридриха на Музейном острове в Берлине (Музей был открыт в 1904 г.; ныне — Музей Боде, в честь его основателя Вильгельма фон Боде), на которые «набрел случайно». В пятом «Письме из Мюнхена», опубликованном в номере за октябрь — ноябрь 1910 г. журнала «Аполлон», художник вспоминает о своем впечатлении от них как об открытии в связи с «Выставкой шедевров магометанского искусства», проходившей в Мюнхене летом 1910 г. На ней он вновь смог насладиться этими «изумительными композициями», противопоставив их свободу и естественность «декадентской» живописи современных европейских художников (см. *Избранные труды* I: 73 — 76).

※ 133:25 Уже в «Языке красок» (i) Кандинский писал о возможности для «композитора красок» пути, на котором он «совершенно откажется от живых форм (...) и заключит краску в абстрактные формы, имеющие вид геометрических, в результате чего приблизится к орнаменту» (*Gesammelte Schriften* - 268 — 269). Непосредственно же комментируемое предложение из «О духовном в искусстве» восходит к тексту на стр. 62 — 63 рукописи «Язык красок» (ii): «Если бы мы вдруг решили ограничиться лишь совершенно абстрактными формой и краской, то не вышло бы ничего, кроме орнаментики, которая напоминала бы прекрасные ковры, галстуки, обои, а ее внутренняя ценность оставалась бы весьма ограниченной» (*Gesammelte Schriften* - 303; ср. Р1К1, н- 148: 21 сл.). В «Языке красок» (ii) Кандинский продолжает на стр. 63 следующим образом: «Полностью она бы не отсутствовала потому, что (...) чистая форма или чистая краска все же вызывают определенную вибрацию» (*Ibidem*); далее он переходит к теме возможных сочетаний краски и формы, которая в первой немецкой и первой русской редакциях «О духовном в искусстве» рассматривается несколько ниже (см. Р1К1, н- 139: 1 сл.). В тексте же, идущем вслед за комментируемым, рассуждение направлено в другую сторону и утверждает, что «красота краски и формы (...) не есть достаточная цель искусства». Эти текстовые фрагменты отражают осознание Кандинским всей сложности стоящей перед ним задачи — перенести в сферу живописи понятие абстрактного как беспредметного, заимствованное им из теории орнамента, которая была развита в конце XIX — начале XX в. в среде югендстиля; см. об этом н- 122.

Но живопись наша опять-таки сейчас в другом
положении: ее эмансипация от прямой зави-
симости 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 геоме-
трической форме известно уже и древнейшему
искусству (хотя бы Персы).⁸ Но построение на
чисто духовном базисе есть сложный долгий
путь, который ищется сначала почти на ощупь.
Тут, разумеется, необходимо художнику куль-
тивировать не только свой глаз, но и душу свою,
чтобы спали весы ее пригодны для взвешива-
ния внутренних элементов живописи, чтобы
кроме уловительницы 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 ис-
ключительно комбинацией чистой краски
с независимой формой, то возникли бы творе-
ния геометрической орнаментики, грубо
выражаясь, подобные галспуку или коври.⁹

133:7-9 краски:
Подчинение... Но и форма, и цвет, и форма
и соответствует природе. (и форма - цвет, и форма - цвет)

и форма:
Das Unterordnen... aber
(и форма - цвет, и форма - цвет) /
и форма отсутствует

133:14
для живописи...
живописи →
die Farbe... zu legen
(для живописи...)

§ 134: 14 Ср. начало недатированной рукописи Кандинского «Zusammenstellung schöner Farben...» (до 1904), условно названной по первым ее словам: «Сочетание красивых красок, не имеющих никакого иного значения, есть не что иное, как орнаментика. Таким был бы результат эмансипации, при которой внутренняя ценность краски осталась бы безо всякого внимания. Как только сочетание красок вызывает психический отклик, это есть уже композиция» (Gesammelte Schriften: 279). Основанное на этом различении композиции и орнамента рассуждение в комментируемом абзаце «О духовном в искусстве» выглядит достаточно противоречиво, особенно на фоне пассажа о калейдоскопе в следующем абзаце, смысл которого в том, что орнамент, даже если его рассматривать как непостоянное и случайное нагромождение отдельных элементов, «воздействует на нас непременно» и обладает своим собственным «внутренним звуком» (абзац был написан для первой немецкой редакции трактата «О духовном в искусстве» в 1909 г. и неоднократно уточнялся и дополнялся художником вплоть до 1911 г. — см. § 134: 16). Вообще создается впечатление, что художник повторяет здесь по поводу орнамента свои обычные аргументы против «искусства для искусства»: см. во второй русской редакции трактата (Р2п1, нб5: 6 сл.), а также § 165: 8, § 165: 10 и § 420: 3; ср. § 232: 2.

Красота краски и формы вопреки утверждению чистых эстетов или также и натуралистов, ищущих преимущественно красоты, не есть достаточная 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, потрясения духа будут слишком слабы. §

Орнаментика, конечно, не вовсе бездушное существо. § Она не лишена своей внутренней жизни, но эта жизнь ее или нам уже более не понятна (старая орнаментика) или является алогическим сбродом, миром, где, выражаясь образно, взрослые люди вращаются в обществе наравне с эмбрионами, где существа с оборванными частями тела ставятся на одну доску с самостоятельно живущими носами, пальцами и пупками. Это — нагроможденность калейдоскопа, где творцом стал материальный случай, а не дух. И все же вопреки этой непонятности или неспособности вообще стать понятной орнаментика воздействует на нас непременно,

если даже и случайно и не планомерно* и внутренне различен восточный орнамент от шведского, негритянского, древнегреческого и тому подобное. Не без основания, например, общепринято обозначать рисунки материй прилагательными веселый, серьезный, грустный, живой и так далее, то есть теми же прилагательными, которые постоянно употребляются музыкантами в обозначениях фортпаса (*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 в лесах и лугах). Но, с другой стороны, если бы и предположить, что не было в создании орнамента другого источника, кроме внешней природы, то все же в хорошем орнаменте природные формы и краски никогда не трактуются чисто внешне, но скорее как символы, которые, конечно, доходят почти до иероглифической внешности. И вот именно поэтому орнамент и делается постепенно все непонятнее и мы теряем тайный ключ к его чтению. Китайский дракон, например, удержавший в своей орнаментальной форме много телесного, все же так

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

§ 134:16 Данный абзац почти полностью соответствует тексту на стр. 79–81 рукописи «Язык красок» (ii) (*Gesammelte Schriften* 306). В нем ставится важнейший вопрос о значении орнаментальных форм, которые, утверждает Кандинский, изначально имели символический смысл, со временем ставший для нас недоступным. Очевидна, преемственная связь этого текста со вступительной частью «Языка красок» (i) о создании фантастических персонажей в классическом символическом искусстве путем компоновки отдельных природных форм, а также с другим фрагментом того же теоретического сочинения о двух путях, открывающихся перед «композитором красок» (см. обе цитаты из «Языка красок» (i) в н. 122, 122). Один из источников характерного для этих ранних текстов Кандинского (и сохранившегося в трактате «О духовном в искусстве») употребления понятия абстрактного по отношению как к геометрическому, так и к символическим формам мы обнаруживаем у Генри Ван де Вельде — в частности, в его статье «Die Linie» («Линия»), опубликованной в берлинском еженедельнике «Die Zukunft» в 1902 г. В ней крупнейший бельгийский архитектор и дизайнер говорит об абстрактной природе древнего орнамента: «Прежде орнамент был геометрическим или символическим; но в обоих случаях он оставался абстрактным. Символическая орнаментика заимствовала у природы предметы, которым придавала идеальное значение, превращая их, однако, в соответствующие символы абстракции. Последние сохраняли свой абстрактный характер столь долго, сколь долго в них удерживалось символическое; если же, оставаясь в сфере орнаментики, они утрачивали впоследствии какое-либо значение, то это следует связать с беспорядочным, беспринципным и бес-

135:1
не планомерно* —
planlos
135:13
НЗМЗ примечание
отсутствует//
planlos*

НЗПЗ, НЗПЗ примечание
есть (НЗПЗ-99, НЗ-300-3)
135:13
акотчим — акотия
P1M3

смысленным развитием архитектуры и других промышленных искусств» (*Van de Velde Die Linie* - 385).

Абстрактное и символическое будут полностью отделены друг от друга и противопоставлены одно другому уже позднее, в книге Вильгельма Воррингера «Абстракция и чувствование» (1908); ср. также у Воррингера анализ проблемы происхождения геометрического орнамента и критику символического его истолкования (*Worringers Abstraktion und Einfühlung* - 87 sqq). А еще на более поздний период (1909 - 1910) приходится разделение сфер абстрактного и фантастического у Кандинского - в написанном им на стадии первой немецкой редакции «О духовном в искусстве» и переведенном в 1910 г. на русский язык тексте о «чистой реальности» и «чистой абстракции» (см. РЯКт, II: 148: 25 - 149: 3 сл., и § 148: 25). О различии в понимании абстрактного Воррингером и Кандинским см. также № 122.

На стадии трансформации «Языка красок» (II) в первую немецкую редакцию «О духовном в искусстве» в соответствующий комментируемому абзац было включено рассуждение об «алогическом» построении орнамента. Как утверждает Кандинский, она вообще не может быть рационально истолкована, но «непреренно» воздействует на зрителя, ибо представляет, тем не менее, собою целый мир, — уточняет художник в новом примечании к главе VII, включенном позднее в первую русскую и во вторую немецкую редакцию, — «тоже в корне, в принципе необходимый» и обладающий своеобразным «внутренним звуком» (см. РЯКт, II: 135: 1, и нЗПт, II: 538: 5). Возможность такого прочтения бесприметных орнаментальных форм иллюстрируется при этом фигурой калейдоскопа — образа бессмысленного и случайного нагромождения разрозненных мелких частей, никогда не образующих целого, в котором традиционно усматривали как раз наглядное подтверждение нехудож-

ственного характера подобного рода хаотического сочетания форм. Ср. утверждение Густава Теодора Фехнера, что пропорции и ритмические и цветовые соотношения в изобразительных искусствах, если они не поддержаны воспоминаниями и ассоциациями, создают впечатление бессмысленной игры калейдоскопа (*Fechner Vorschule der Aesthetik* - 116).

Кандинского, очевидно, все менее удовлетворяла такая односторонняя точка зрения; в новом примечании к главе VII, которое датируется сентябрем 1911 г. (см. нЗПт, II: 537: 21), он напишет, что «нагроможденность калейдоскопа также, безусловно, живет своей точно определенной жизнью, но это — жизнь другой сферы». Отметим, что уже упоминавшейся нами в § 73: 17 знаменитой книге Эдуарда Ганслика «О музыкально-прекрасном», к которой не раз обращался Фехнер, образ калейдоскопа не определен. В то время как «калейдоскоп видимый» — «не более как остроумная механическая игра», «звуковой калейдоскоп», которому уподоблена музыка, «составляет непосредственное излияние творческого духа» (*Ganslika O музыкально-прекрасном*. 68).

Все эти дополнения и уточнения, которые художник посчитал нужным внести в комментируемый нами абзац в 1909 - 1911 гг., с очевидностью говорят о том, что так и не разрешенный им окончательно вопрос об орнаменте и его отличии от живописи продолжал быть предметом его напряженных размышлений. Ср. написанный, предположительно, незадолго до первой немецкой редакции «О духовном в искусстве» рукописный фрагмент «Ist der Unterschied zwischen reiner und angewandter Kunst ...» («Состоит ли различие между чистым и прикладным искусством...», ок. 1908 - 1909). В нем художник пытался определить, чем, кроме предметности, отличается чистое искусство от прикладного, и объявлял главным отличительным признаком произведения чистого искусства его

«внутреннюю ценность», не признавая полноценной внутренней жизни в орнаменте: «Это, возможно, как жизнь духа до его душевного воплощения, т. е. своего рода эмбриональное состояние, возможность» (*Gesammelte Schriften* - 315).

Утверждая при этом, что в основе абстрактной орнаментаки, даже когда она «является логическим сбродом», лежат внутренне необходимые, хотя и не всегда могущие быть обнаруженными, законы, Кандинский развивает традиционное представление об орнаменте как об упорядоченном мире (греческий «космос»). Ср. у Павла Флоренского в одной из его лекций 1924 г. во вступительном абзаце «Облакает наглядностью мировые формулы бытия» (*Флоренский Анализ пространственности* - 160). Отметим, однако, что такое понимание не предполагает никакого принципиального различия между законами орнаментального и живописного построения, отчего при чтении рассуждений художника об орнаменте возникает ощущение топтания на месте и попытки доказать недоказуемое (см. об этом также *Podzemskaja Abstraction — un concept a définir* - 34 - 37; *Froissart Pezonne Théories de l'ornement en France*). Кандинский, однако, никогда не признает этого открыто, поскольку это означало бы для него подписать смертный приговор абстрактной живописи, согласившись с самым распространенным аргументом ее оппонентов. Предложенная же им характеристика орнаментального построения как «алогического» является, возможно, одним из первых шагов к разработанному им позднее учению о скрытой композиции и о возможностях конструкции, основанной на иррациональных числах (см. нЗПт, II: 558: 14 - 559: 6, и § 556: 2). См. также № 122.

мало на нас воздействует, что мы выносим его совершенно спокойно в столовых и спальнях и не впечатляемся им сильнее, чем скатертью, расшитой ромашками.

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

✕ 137: 12 «Пророчество» Кандинского о грядущей новой орнаментике, которая «едва ли будет состоять из геометрических сочетаний», трудно истолковать однозначно. Здесь продолжается начатое в предыдущем абзаце рассуждение об орнаменте, однако, поскольку далее без всякого перехода приводятся примеры свободного применения краски по отношению к формам, явно относящиеся к живописи, возникает вопрос, что именно имеет в виду художник, говоря здесь об орнаменте. Возможно, нежность выражения мысли в данном случае связана с тем, что при трансформации «Языка красок» (II) в первую немецкую редакцию «О духовном в искусстве» был опущен текст на стр. 81 рукописи, который следует за примерами орнаментального

изображения китайского дракона и расшитой ромашками скатерти в конце предыдущего абзаца и в котором речь идет эксплицитно о живописи: «В основании слова «живопись» лежит также еще зерно внутреннего воздействия. Но это зерно находится в зимней спячке. Лишь восеннее солнце грядущего нового искусства разбудит его. Живописная или не живописная, гармония и ее разнообразные законы в наше время лишь затемнили внутренний смысл искусства» (*Gesammelte Schriften*: 306; подчеркивания и синим карандашом). Затем на стр. 82 Кандинский переходит к вошедшему позднее в главу VIII «О духовном в искусстве» рассуждению о том, какую картину следует считать «хорошо написанной» (*ibidem*: 307).

Следует также отметить, что части текста, которые посвящены в главе «Теория» орнаменту, имеют своим источником части «Языка красок» (I), относящиеся собственно к живописи (см. §§ 131-5 и §§ 134-16). Так, использованный в «О духовном в искусстве» для иллюстрации бесперспективности формированного создания нового орнамента образ почки, которую нельзя «силою пальцев» развернуть в цветок, во вступительной части «Языка красок» (I) иллюстрирует невозможность изобретения и насильственного внедрения в живопись новых символов. «Нет ничего хуже насилия и слишком поспешного раскрытия не распустившегося еще цветка искусства. Цветок искусства должен развиваться сам, медленно и естественно, подобно цветку в природе. Недолговечной и печальной будет искусственно выращенная гвоздика, даже если она окажется большей величины из-за совершенного над ней насилия. Она преждевременно завянет. Мы, художники своего времени, не можем в один миг абстрагироваться от форм, дарованных нам природой. (...) Эти <т.е. современные> художники, если насильственно изобретать новые символы для них неприемлемо (за что им хвала), хватаются охотнее всего за настоящих живых существ, которым они дают возможность воздействовать на нашу психику исключительно с помощью группировки или композиции» (*Gesammelte Schriften*: 267).

§ 139: 6 Вопрос о свободе художника изменять природные формы и сочетать их с разнообразными красками по своему «чувству» впервые поставлен в ранних теоретических сочинениях Кандинского 1904 г., прежде всего в «Языке красок» (1), где сформулирована задача «эмансипации красок», а также уже намечена та же программа, которая развертывается позднее в тексте главы «Теория», восходящем к стр. 63–72 рукописи «Язык красок» (1) (*Gesammelte Schriften*: 303–305). Центральным пунктом этой программы, реализованной в серии «красочных рисунков» 1903–1907 гг. (см. также картину 1907 г. «Das Bunte Leben», «Пестрая жизнь»; *Werkverzeichnis der Aquarelle* 1 # 219), было наблюдение над зависимостью «психического воздействия» краски от сочетания ее как с другими красками, так и с различными формами (предметами). Лежавший с самого начала в основе этого метода комбинаторный принцип продолжал играть ключевую роль в теоретической работе Кандинского и в дальнейшем, вплоть до времени его преподавания в Баухаузе: о «композиции как комбинаторике» см. *Thürlemann* Kandinsky's Entwürfe zu einer Kompositionslehre. 693.

Ср. в одном из фрагментов «Языка красок» (1): «Поскольку краска почти всегда играла по отношению к форме подчиненную роль и была направлена лишь на то, чтобы сделать картину внешне красивой, то как самостоятельный элемент композиции она поначалу может быть использована лишь весьма ограниченно. Во-первых, она должна эмансипироваться, во-вторых, она должна быть выдвинута вперед как составная часть композиции. И лишь тогда она обретет необходимую силу, чтобы воздействовать на зрителя полностью самостоятельно, — так, как до сих пор могли только рисунок или форма. Из первого происходит вся черно-белая графика, а вторая есть мать скульптуры» (*Gesammelte Schriften*: 269). И в другом фрагменте: «В наши дни живописцу ничего не остается, как думать преимуще-

ственно о психическом воздействии краски и брать лишь уже готовые формы и их так изменять и развивать, как это наилучшим образом соответствует его цели. У формы сегодня может быть только одна задача: не мешать (а созданная насильственно форма именно это и делает) и по мере возможности поддерживать краску. Для равноправного созвучия ей голос формы еще слишком слаб» (*ibidem*: 268).

В двух других также входящих в «Язык красок» (1) фрагментах Кандинский пишет о зависимости «психического» элемента краски, ее «содержания», от внешних красок. «Например, зеленое лицо наводит почти всегда на мысли о болезни, слабости. И в любом случае убирает элемент земного (возможно, через ассоциацию с болезнью, смертью). Внешнее окружение может в свою очередь это влияние парализовать: например, юная девушка, зеленое лицо, зеленое, белое платье в густой лесной чаще, — пробуждает, конечно, чувство радости, здоровья, молодости вообще. (...) Испытание краски. Начерном как изолирующем фоне. Зависит от предмета. Например, красное — красная одежда, красное знамя, красное дерево, красное небо, красный дракон. Когда краска соответствует предмету, она, как таковая, воздействует на зрителя слабее: красная крыша. Когда неестественно, она воздействует очень сильно, но отталкивающее: красная кошка, написанное краской киноарьеру лицо. *Лучше всего краска воздействует в границах возможного* (включая сказку), при этом, однако, предмет (в том числе идеальный) может быть также окрашен и в другие цвета или обычно бывает окрашен» (*ibidem*: 271, 272).

Ср. также в «Определении красок»: «Прежде краска была подчинена предмету. Также и в красочных композициях (например, у Беклина «здесь прим.: несмотря на его "красную корову"»): там предмет, если его цвет не подходил к композиции, просто отбрасывался и заменялся другим, который подходил больше (по цвету). Когда же ху-

дожник подчас сочетал с каким-то предметом не подходящую к нему краску, то он искал себе оправдание все в той же природе (редкое, особенное освещение). А та великая сила, сила воздействия, которая вырастает из соединения с предметом неестественного для него цвета, оставалась в небрежении. Например, стоящий на коленях (Ходлер?) с зеленым лицом! Если кто-то хочет в полной мере использовать психическую силу краски, он не должен ставить себе никаких границ. И не подчинять краску, а все класть к ее ногам» (*Gesammelte Schriften*: 251). Мотив стоящего на коленях встречается в нескольких произведениях Фердинанда Ходлера. Возможно, Кандинский имеет здесь в виду картину «Der Auserwählte» («Избранный», 1893), авторская копия которой (1903) была куплена меценатом, коллекционером и основателем музея «Фолькванг» в Хагене Карлом Эрнстом Остхаусом в 1906 г. для украшения его виллы Хохэнхоф. Построенная по проекту Генри Ван де Вельде в 1906–1908 гг., вила была задумана как объединение архитектуры, дизайна, живописи и прикладных искусств; картина Ходлера была повешена в приемной и должна была вводить посетителя в состояние медитации, сообразное этому «Gesamtkunstwerk». Кандинский был хорошо знаком с Остхаусом, который разделял его художественные взгляды и ценил его живопись. Рассуждения в «Определении красок» о сочетаниях краски и предмета восходят к советам Беклина о том, как строить композицию, следуя «цветовой идее», а затем подыскивая подходящие для нее предметы (см., например, *Schick Tagebuch-Aufzeichnungen*: 40). Пример с «красной коровой на зеленом лугу», взятый, очевидно, из Беклинианы, Кандинский приводит также в записках для занятий в Баухаузе (*Unterricht am Bauhaus* 1: 77).

Сходную по методу анализа и по выводу попытку рассмотрения краски в ее сочетаниях с «природными объектами» делает немецкий психолог и эстетик Теодор Липпс. В последней подглавке «Die Farben

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? то есть 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 спанут до некоторой степени ответом на вторую часть поставленного вопроса.

Неизменно возбуждающая, наблюдаемая изолированно, теплая красная краска существенно изменит свою внутреннюю ценность, если употребить ее уже не изолированно и не как абстрактный звук, но как элемент какого-нибудь существа, то есть 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

und die Dinge» («Цвета и вещи») своей книги «Psychologie des Schönen und der Kunst» («Психология прекрасного и искусства», 1903) он рассматривает различные степени связи живого «объекта» с цветом: 1) постоянная связь цвета с предметом, при которой цвет есть неотъемлемая составляющая соответствующей частицы живой природы и с ней раз и навсегда ассоциируется, — например, цвет кожи и губ, зелень листьев или синеве неба; 2) связь непостоянная, при которой цвет предмета может меняться, не влияя на его жизненные проявления и отправления, например, цвет цветов, ничего для нас а priori не значащий, причем цвет здесь выигрывает в силе своего независимого от предмета воздействия; и, наконец, 3) случаи «невозможных» сочетаний, при которых мы ощущаем нарушение естественной природной связи. См. Lipps Psychologie des Schönen und der Kunst. 448—449.

и тому подобным. Это сочетание даст, спало
 бышь, «естественное» (в этом случае торжест-
 венное, угрожающее) воздействие. Конечно,
 полно значения то, как будут трактованы дру-
 гие предметы, комбинируемые с небом. Если
 они будут поставлены в каузальной связи и свя-
 заны 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, можеш бышь, и вовсе его разру-
 шить. Сравнительно подобным же образом
 может окончиться связывание красного с лицом,
 где красное может произвести впечатление
 возбужденного лица и будет объяснено специ-
 альным освещением, причем все подобные
 воздействия только и могут быть уничтожены
 и заменены другими через большую абстрак-
 цию остальных частей.

Красное в платье является в противополож-
 ность приведенным совершенно другим слу-
 чаем, так как платье можеш бышь любого
 цвета. Красное будет в этом случае скорее всего
 и охотнее всего объяснено «живописной» не-
 обходимостью, так как красное может бышь
 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
 5 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 так далее), то красное в платье
 10 особенно сильно подчеркнет своим внутренним противозвуком печаль всей картины и особенно этой главной фигуры. Несомненно, всякая другая краска, действующая и сама минорно, тут только ослабила бы воздействие и
 15 и именно уменьшая драматический элемент.*

И, стало быть, опять тот же принцип противоположения. Драматический элемент возникает здесь именно при посредстве включения
 20 красного в обще-минорную композицию, так как красное изолированно (то есть когда оно падает на зеркально-тихую поверхность души)

* И тут опять надобно особенно подчеркнуть, что подобные случаи, примеры и тому подобное должны быть рассматриваемы
 25 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.

140:25
 «животический» —
 животический
 P1M3, P1M1

141:20
 изолированно —
 изолированно
 P1M3, P1M1 /
 isolated
 n1m1, n0t2, n0p1
 (n0p1-n02, k00-k)

§ 143:4 О нежелании Кандинского ассоциировать свое художественное творчество со сказкой см. § 146:15. «Сказочные представления кинематографа», о которых говорится в примечании к комментируемому тексту, — это первые кинофильмы с их нарочно-фантастическими сюжетами и сценами, подчеркивавшими волшебный характер нового искусства и чуда связанной с ним техники (Жорж Мельес и др.). Очевидно, так же в свое время воспринималась и новая техника фотографии — ср. название опубликованной в московской газете «Новости дня» в 1899 г. статьи Кандинского «Чудеса фотографии (Письмо из Мюнхена)» (перездание — Турчин Кандинский в России. 417–418).

§ 143:18 О требовании «единства» «Eins», «Einheitlichkeit») картины как ее единой внутренней, или моральной, плоскости см. стр. 69–70 рукописи «Язык красок» (10), где это требование иллюстрируется следующим рассуждением: «Невозможно написать одну и ту же картину частично на одной стороне, частично на обратной, поскольку такое разделение сделало бы единство невозможным. И как возможна только одна физическая плоскость, так же возможна только одна плоскость моральная» (Gesammelte Schriften. 305). В не вошедшем в последующие редакции примечании в соответствующей части первой немецкой редакции «О духовном в искусстве» Кандинский уточняет: «Под "внешней плоскостью" никто, конечно, не станет понимать плоскость холста» (см. 543:15). А в дополнениях к главе VI, впервые появившихся в корректуре 1911, он предлагает различать понятия «идеальной» и «материальной» плоскости (см. § 533:5). Понятие же внутренней плоскости употребляется им теперь для обозначения психологического принципа, согласно которому komponуются между собой элементы картины. Ср. в рукописном фрагменте «Определения» (ок. 1912–1914): «Плоскость, внутренняя, это душевная

при обычных условиях не может действовать печальным звуком.*

Опять иначе воздействует красное, примененное к дереву. Основной тон красного будет налицо, как и во всех приведенных случаях. Но сюда 5
привзойдет моральная ценность осени (так как уже слово осень есть моральная единица, так же как и всякое понятие реальное, абстрактное, немелесное, телесное). Краска неразрывно связывается с предметом и образует изолированно действующий элемент без драматического призвучия, только что мною обозначенного в применении красного в платье. 10

Наконец, совершенно иной случай — красная лошадь. Уже самый звук эпитетов переносит нас в другую атмосферу. Естественная невозможность красной лошади повелительно требует подобной же неестественной среды, в которую поставлена будет эта лошадь. Иначе общее 15
воздействие может либо уподобиться курьезу (значит, лишь поверхностное и нехудожественное воздействие), либо явиться неудачно задуманной сказкой** (значит, обоснованный курьез 20

* И опять-таки нужно отметить, что выражения: печальный, радостный и тому подобные — очень грубы и должны 25
служить лишь путеводной нитью к тонким, немелесным вибрациям духа.

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

Приведенный выше текст 1914 г. об использовании в картине «разницы между внутренними плоскостями» оказывается, однако, в противоречии с более ранним пассажем о единстве внутренней плоскости, который мы сейчас комментируем. Это, очевидно, связано с уточнением и нюансированием на более поздней стадии теоретического развития концепта «внутренней плоскости» по отношению не только и не столько к понятиям материальной и идеальной плоскостей, сколько к идее внутренней необходимости. Ср. включенное в главу VI на стадии корректуры нзп1, в сентябре 1911 г., учение о трех мистических основаниях внутренней необходимости н: 494: 7–499: 22), а также цитированные выше «Определения»: «Внутренняя необходимость – это мистическая сила, которая делает неизбежной *ars in abstracto* <лат. искусство в абстрактном смысле>» (*Gesammelte Schriften* - 620).

В текстах же 1909–1910 гг.: в «Языке красок» (II), в первой немецкой и первой русской редакциях «О духовном в искусстве» – «внутренняя плоскость» и «внутренняя необходимость» употребляются практически синонимично. Ср. в «Языке красок» (II) текст о «внутренней жизни» «хорошего рисунка», вошедший позднее в главу VIII «О духовном в искусстве», к которому на обороте листа (стр. 82.) приписана фраза о колебаниях Ван Гога – применять или не применять белую краску, – развитая в примечании к главе VI (см. P1PK1, н: 105: 20, и н: 105: 20), и далее добавлено: «Право на переворот: внутренняя плоскость – чистая цель» (*Gesammelte Schriften* - 307). После переработки «Языка красок» (II) в первую немецкую редакцию трактата эта фраза войдет в главу VIII. Ср. P1PK1, н: 155: 13–16. С художественной стороны право на это есть упомянутая внутренняя плоскость. Во всей жизни (а значит, и в искусстве) – чистая цель».

с нехудожественным воздействием). × Обыкновенный натуралистический пейзаж, вымышленные, анатомически нарисованные фигуры образовали бы в соединении с этой лошадей такое неблаговозвучие, за которым не могло бы последовать никакое чувство и которому не было бы возможности найти единство. Как это «единство» должно быть понимаемо и каковы его возможности, должно быть ясно из определения нынешней гармонии. Из него явствует, что возможно всю картину расщепить, окунуть в противоречия, проведши через всякого рода внешние плоскости, на всякого рода внешних плоскостях построить, но внутренняя плоскость останется все же единой. Элементов построения картины теперь невозможно искать в этой внешности: они — во внутренней необходимости. ×

субстанция, на которой по принципу подобия или контраста расположены внутренние звуки» (*Gesammelte Schriften* - 621). И в «Кельской лекции» (1914): «Краски, которые я стал применять позже, никогда не лежали все на одной и той же плоскости, их внутренний вес был различным. Таким образом, в мои картины само собою вошло сотрудничество различных сфер. Мне удалось тем самым избежать в живописи и элемента плоскостности, который может привести и уже столь часто приводил к орнаментальности. Разница

между внутренними плоскостями дала моим картинам глубину, которая более чем компенсировала прежнюю перспективную глубину. Я распределил нагрузку так, что она не показывала архитектурного центра. Часто тяжелое оказывалось наверху и легкое внизу. Иногда я оставлял середину слабой и усиливал углы» (*Избранные труды* 1: 322–323; в русский перевод внесено нами небольшое изменение – «плоскостями» вместо «планами», в соответствии с немецким оригиналом – см. *Die Gesammelten*

142:4
люди краскою будит
малю, как —
люди краскою
(остановится без
изменения) (будет
малю), как

P3PK1 исправлено
черными чернилами
142:10
сказываются —
сказывают
P3M3, P3H1

143:7
однажды. — Как
P1PK1 зачеркнуто
черными чернилами
в круглых скобках:
(до или
противоположно))

P1PK1 зачеркнуто не имеет
источника в нзп1 и соот-
ветствия в нзп2, нзп3
143:8
какою — какою
P1M3, P3H1

Зритель слишком приучен теперь в подобных случаях искать «смысла», то есть внешней зависимости между частями картины. Тот же опять-таки материалистический период создал во всей жизни, а спало быть и в искусстве, зрителя, который неспособен стать непосредственно к картине (особливо «знапок»); он ищет в картине всего (подражания природе, природы через темперамент художника — значит, этот темперамент, прямого настраивания, «живописи», анатомии, перспективы, внешнего настраивания и так далее и так далее), 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 получило жизнь. Ведя с кем-нибудь интересное собеседование, ищем мы углубиться в душу, ищем внутреннего создания, образа, его мыслей и чувств, а не думаем о том, что он берет себе на помощь слова, состоящие из букв, что буквы ничто иное, как целесообразные звуки, которые требуют для своего возникновения действия в легкие воздуха (анатомическая часть), выбрасывания воздуха из легких и особой постановки языка, губ и так далее для образования воздушной вибрации (физическая часть), которые в дальнейшем пути через

барабанную перепонку и так далее достигают нашего сознания (психологическая часть), которые приключают нервное действие (физиологическая часть) и так далее до бесконечности. Мы знаем, что все эти части при нашем разговоре являются второстепенными, чисто случайными и необходимо употребляются нами как сейчас нужные внешние средства и что существенным в разговоре является сообщение идей и чувств. Так же надо бы становиться и к художественному творению и через то добиваться прямого абстрактного воздействия творения. Тогда со временем разовьется возможность говорить чисто художественными средствами, тогда станет излишним заимствование для внутренней речи форм из внешней природы, которые дарят нас ныне возможностью употребления формы и краски, их уменьшения во внутренней ценности и повышения. Пропитованное (как красная одежда в минорной композиции) может быть безгранично велико, но должно оставаться на одной и той же моральной плоскости. »

» 145:23 Абзац, соответствующий данному, впервые появляется в первой немецкой редакции «О духовном в искусстве». Проведенная в нем параллель между восприятием картины и «интересным собеседованием» исключительно важна для понимания укорененности учения о живописи Кандинского в традиционном представлении об искусстве как одном из языков человеческого общения, которое в XIX в., под мощным влиянием Вильгельма фон Гумбольдта, получило новый импульс в трудах его учеников и последователей, прежде всего Феймана Штейнтала в Германии и Александра Потебни в России. Такое понимание искусства, от которого художник не откажется и впоследствии, обусловит принципиальное отличие его позиции от теоретических воззрений других крупнейших представителей искусства эпохи: Казимира Малевича, Александра Родченко, Владимира Татлина — и сблизит его, напротив, с учеными и философами из круга Густава Шпета, вместе с которыми он будет в 1920 — 1921 гг. создавать РАХИ в ее рамках — глубоко родственную его художественной теории «науку об искусстве» (*Podzemskaja Abstraction — un concept à définir*). См. об этом № 122-12-15.

144:4
матер-материальность
и: созиданию в РМХ
раскрыто в соответствии с
НММ1, НМ2, НМ3-
materialitätliche
(НМ1-103, НМ-XXX-X)
литературный
РММ3, РММ1

144:10
настроение —
построения
РММ3, РММ1 //
Stimmung

НММ1, НМ2, НМ3
(НМ1-103, НМ-XXX-X)

144:12
настроения —
построения
РММ3, РММ1 //
Stimmung
НММ1, НМ2, НМ3
(НМ1-103, НМ-XXX-X)

НММ1, НМ2, НМ3
(НМ1-104, НМ-XXX-X)

145:18
Противоположение...
аскет —
Противоположение...
аскет
РММ3, РММ1

144:20
внутреннее создание,
образа —
die innere Gestalt

§ 146:15 Рассуждение о необходимости исключения из картины сказочной атмосферы впервые появляется на стр. 71 рукописи «Язык красок» (ii) (*Gesammelte Schriften* 305) — вероятно, как реакция художника на поверхностно-литературное восприятие публикой и критикой его собственных работ, прежде всего «красочных рисунков», в которых с самого начала замечали лишь «декоративное» (письмо к Мюнтер от 31 января 1904 г., цитируется в н. 122:12–15). Ср. суждение известного парижского художественного критика Роже Маркса о работах Кандинского, выставленных в «Салоне независимых» в 1907 г. (и в «Осеннем салоне» 1904 г.): по мнению Маркса, наивностью художественного зрения и простотой техники они напоминают произведения народного искусства (цит. — *Dérovet & Boissel Œuvres de Kandinsky* 28). Очевидно, и в последующие годы художнику постоянно приходилось иметь в виду подобное мнение о его картинах. Ср. письмо Кандинского Францу Марку (ноябрь 1911 г.), где он выражает свое недовольство тем, что в готовящемся к изданию альманахе «Синий всадник» иллюстрация к сказке братьев Гримм помещена рядом с его картиной «Lyrisches» («Лирика», 1911; *Catalogue Raisonné of the Oil Paintings I* 377). «Это плохо, потому что она распространит на мои картины сказочный аромат» (*Kandinsky & Marc Briefwechsel* 77). Однако при издании альманаха мнение Кандинского не было учтено. См. иллюстрация к статье Марка «Zwei Bilder» («Две картины») — *Der Blaue Reiter* 34–35.

Отметим при этом, что в «Языке красок» (ii), где программа экспериментов над сочетаниями краски и формы была впервые намечена, «сказочность», очевидно, не представлялась еще Кандинскому угрозой. Отмечая там «отгалкивающее» воздействие неестественных сочетаний краски с предметом (красная кошка; написанное красной киноварью лицо), художник писал, что предпочитает этим сочетаниям те, которые находятся «в границах возможного (включая сказку)» (*Gesammelte Schriften* 272; полностью цитату см. в § 139:6). В также посвященной проблеме разграничения внешнего сюжета и художественного содержания рукописи «Der Gegenstand (oder Sujet)» («Предмет (или сюжет)», ок. 1910–1911;

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 вызывает 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 путь прямое, чистое, внутреннее воздействие краски становится невозможным: внешнее легко над внутренним приобретает перевес. А человек в общем не охотно уходит в большие глубины, охотно оспается он на поверхности, так как поверхность требует меньшего напряжения. Правда, что «нет ничего глубже поверхности», но это — глубина болота. А с другой стороны, есть ли еще другое искусство, к которому отношение легче, чем к «пластичному»? Во всяком случае раз зритель воображает себя в сказочном царстве, он сейчас же делается иммунным по отношению к сильным душевным вибрациям. Так превращается цель произведения в ничто. Таким образом, должна быть найдена форма, во-

первых, исключая сказочную атмосферу* и, во-вторых, никаким образом не тормозящая воздействие краски. Для этой цели форма, движение, краска, взятые из природы (реальной или нереальной) предметы должны быть вполне свободны от внешнего или внешне связующего элемента рассказа. И чем внешне менее мотивировано, например, движение, тем чище, глубже и внутреннее его 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 звука.** Простая совместная работа (хотя бы приговора поднятия большую тяжесть) действует, пока ее практический смысл неизвестен, так значительно, так таинственно, так дра-

* Эта борьба со сказочной атмосферой подобна борьбе с природой. Как легко и часто против воли компониста краски природы сама собою впирается в его творения. Легче писать природу, чем обходить ее!

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

хранится в фк) вопрос о «литературном призвуке» и фабуле живописного произведения разрешается не столь категорически. Показывая бессмысленность каких-либо сюжетных запретов и предпочтений типа «Разрешается писать Самсона и Далилу. Запрещается писать привидения. Разрешается писать Всемирный потоп. Запрещается писать рококо», Кандинский далее утверждает: «Значит, во всех наших примерах, которыми исчерпываются возможности предметной живописи с литературным призвуком, весь вопрос состоит в том, что имеет наибольший вес в картине – живопись или что-то другое. Если живопись, то нет ни малейшего основания исключать какую бы то ни было тему» (*Gesammelte Schriften*: 375–376). См. также статью Кандинского «Искусство без предмета», напечатанную в шведском переводе в 1916 г. в стоковском журнале «Konst» под названием «Konsten utan ämne». Оригинальная немецкая рукопись, условно называемая по начальным словам, хранится в МБ: «Ein Mensch, der nie instrumentale Musik gehört hat...» («Человек, который никогда не слышал инструментальной музыки...»; опубликована в *Gesammelte Schriften* – 651). О категории «содержания» у Кандинского см. нн: 122–125.

§ 146: 19 Измененная цитата из предисловия к «Портрету Дориана Грея» Оскара Уайльда: «Во всяком искусстве есть то, что лежит на поверхности, и символ. Кто пытается проникнуть глубже поверхности, тот идет на риск» (*Уайльд Избранное*: 23). О другой цитате из Уайльда в примечании к той же главе VII (P3PK1 нн: 141; 15) см. § 151:2.

§ 147: 5 Под предметами, «взятыми из природы (реальной или нереальной)», Кандинский имел в виду, по всей видимости, то же самое, что и в «Языке красок» (I), когда он писал там о «живых формах»: «реальные или абстрактные, т.е. созданные людьми, существа (религия, сказка, и т.д.)» (*Gesammelte Schriften* – 268). Ср. цитату целиком в нн: 122.

146:5
вызывает → вызывает
P3M3, P3M1
146:18
нет... поверхности →
нет... поверхности
P3M3, P3M1 без кавычек

146:21
отношения →
отношения
P3M3, P3M1
147:3
краски. Для этой →
краски. (во всяком случае,
путем прямого, чистого,
внутреннего воздействия
краски краски неважно

можно: внешнее лицо
берет перевес над
внутренним, а человек
в общности
не (важно)
Для этой
P3PK1 зачеркнуто
просто карандашом; ср.
выше (P3PK1-123, нн:
xxx X)

147:10–11
движение к... что-то →
ни исправлено по P3M3,
P3M1 /
движение к... что-то
P3PK1

§ 148:20 Пассаж о внешне немотивированном движении впервые появляется на стр. 72–74 рукописи «Язык красок» (II) (*Gesammelte Schriften* 305–306). Он несет на себе свежий отпечаток теории условного театра Всеволода Мейерхольда (см. Мейерхольд Театр), с которой Кандинский познакомился как раз во время работы над «Языком красок» (II), о чем свидетельствует заимствованный, вероятно, из статьи Мейерхольда рассказ художника о постановке Мейерхольда в Петербурге (см. § 188:6). На стадии корректуры первого немецкого издания «О духовном в искусстве» (II211) в немецкий текст, соответствующий комментируемому, были включены дополнения о новом танце и о композиции для сцены (см. II311, II 548:10–553:8, II 548:10–553:8 и § 551:13). Противопоставление в искусстве практически-целесообразного внутренне-обусловленному было позднее разработано Кандинским в статье «К вопросу о форме» (1912), где практически-целесообразное объявлялось уже противоположным художественному, в какой бы форме — абстрактной или реальной — это художественное ни было выражено (*Избранные труды* I: 222–223).

§ 148:25 Вспомним в связи с данным абзацем уже приводившийся выше, в § 73:17 и § 133:25, текст из «Языка красок» (I), где говорилось о двух путях, открывающихся перед «композитором красок»: использовать привычные формы из жизни (реальные или абстрактные), применяя их как средства красочной композиции, либо «заклочить краску в абстрактные формы, имеющие вид геометрических». В 1904 г. живописцы, согласно Кандинскому, не были еще готовы идти по второму пути, опасность которого состояла в приближении к орнаменту (*Gesammelte Schriften* 268; полностью цитату см. в II.122). В комментируемом пассаже, датируемом 1909–1910 гг. (появляется в первой немецкой и затем в первой русской редакции трактата), художник

машинно 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 5
крышой 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 10
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. § 20

Из этих примеров применения краски, из необходимости и значения применения «натуральных» форм в связи с красочной-звуком вытекает. 1) где путь к живописи и 2) как в общем принципе на этот путь вступить. § 25
Этот путь лежит между двумя областями (нынче — между двумя опасностями): направо лежит безусловно абстрактное, вполне эмансипированное приложение краски в геометрической форме

(орнаментика), налево — более реальное, слишком внешними формами парализованное употребление краски в «телесной» форме (фантастика). 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 (то есть и большая абстракция, чем геометрической формы), а налево — чистая реалистика (то есть фантастика более фантастики — фантастика в твердой 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 распуш из одного корня: повелительного призыва Внутренней Необходимости.

147:16
чистого звука —
als reiner Klang
H212, H211 примечание
отсутствует (H211-106,
H2.300-X); H212, H211
то текст (расширенный)
в основном тексте ниже:
Auf dem...
Materielligkeit
(H211-106 — H2.300-X,
300-X) в русский перевод
текста H212, H211
см. H2.300-
als reiner Klang*

H211 примечание есть:
см. H200-X
148:23
в связи с краской-звук
H2 восстановлено в соот-
ветствии с H211, H212,
H211 —
in Verbindung
mit Farbe als Klang
(H211-110, H2.300-X) в
в связи с краской-
звук
H2 во всех вариантах
149:4-24
H2 в «то же» >...

Neurologische
H2 соответствует H212,
H211
Und zur selben...
Neurologie
(H211-110, H2.300-X) >
H211 соответствующий
текст отсутствует
149:4
«то же» — архив
H2 исправлено по H211,
H211 >
в словес архив
P1PK1

149:10
геометрической формы —
геометрические формы
P1A3, P111

существенно изменяет свою раннюю схему.

На месте двух взаимоисключающих (entweder...oder, или...или) путей, которые открывались перед «композитором красок» в 1904 г., теперь речь идет об одном только «пути к живописи», проходящем между двумя областями, которые пока еще представляют собой две опасности, но которые современный художник в состоянии преодолеть, перешагнув традиционные границы и достигнув тем самым неизвестной доселе свободы в выборе живописных возможностей. (В чем заключаются обе опасности, будет далее уточнено при подготовке неосуществленного четвертого немецкого издания «О духовном в искусстве»: «опасность вырождения во внешнюю орнаментку» и «опасность плоской фантастики», см. H253-22 и H254-2).

Отметим прежде всего, что в комментируемом абзаце Кандинский отказывается от характерного для его более ранних текстов омонимичного употребления слова «абстрактное» в обоих его значениях — как «вымышленное, символическое», так и «беспредметное», — и заменяет его в первом случае словом «фантастическое», которое также употреблялось художником ранее. См. цитированный в H2.133: 19-137: 12 в применении другой пассив из «Языка красок» (i) (Gesammelte Schriften: 267); cp. H2.133-25. Далее, несмотря на всю неоднозначность характеристики орнамента в «О духовном в искусстве» (см. об этом P1PK1, H2.133-19 сл., и H2.134:16), Кандинский здесь недвусмысленно заявляет о преемственности «чистой абстракции» по отношению к абстракции геометрической формы в орнаменте. И наконец, он прямо противопоставляет друг другу понятия абстрактного, понимаемого исключительно как беспредметное (т.е. выходящее за пределы геометрических форм), и реалистического как высшей формы фантастического — «фантастики в твердой материи».

Тема равноценности в живописи «чистой абстракции» и «чистой реалистики» стала предметом оживленного диалога Кандинского с Арнольдом Шенбергом с самого

начала их завязавшейся в январе 1911 г. переписки. 24 января 1911 г. композитор пишет художнику, приславшему ему незадолго до этого фотографии нескольких недавних своих картин: «Хотя я пишу картины совершенно по-другому, Вы все же найдете точки соприкосновения и между нами. (...) Прежде всего в том, что Вы, кажется, весьма малопредметны. Я тоже не верю, что живопись должна быть непременно предметной. (...) Когда художник достигнет, наконец, того, что в ритмах и градациях цвета будет стремиться лишь к выражению внутренних событий, внутренних образов, тогда "объект живописи" просто перестанет существовать для воспроизводящего глаза» (*Kandinsky & Schönberg Briefwechsel*: 18). Своими впечатлениями о картинах Шенберга Кандинский делится с их автором в письме от 6 февраля 1911 г., причем отдает решительное предпочтение его фигуративной живописи, в которой усматривает провозглашенную в «О духовном в искусстве» «чистую реалистику», перед абстрактными «Visionen» («Видениями»).

Вот что он говорит в связи с этим о своей будущей книге: «В сочинении, которое многим нравится, но за которое пока ни один издатель не захотел взяться, я говорю, между прочим, о том, что в живописи может явиться такое богатство возможностей, что она не только коснется обеих крайних граней, но даже перешагнет их. И эти далеко, далеко отстоящие друг от друга грани (= два полюса) суть: полная абстракция и чи-

стейшая реалистика. Что касается моей персоны, то я все больше и больше склоняюсь к первой из них. Но вторая мне *столь* же желанна. И ее появления я жду с нетерпением. Я думаю: это произойдет завтра! Сейчас именно в Ваших картинах я особенно сильно ощущаю присутствие именно реального начала. Эта реалистика, конечно, никоим образом не равна прежней. А *внутренне* – противоположна: там *ges < lat*, предмет, вещь > была равна цели, здесь – средству. И не все ли равно, каково средство, если только оно ведет к цели? Тут я снова думаю о Ваших "запрещенных" параллельных октавах. У нас, художников, как раз *ges* запрещена. Потому я и радуюсь ее приходу» (*Ibidem* : 21).

Художник радуется приходу этой «чистой реалистики», призванной дать, наконец, звучать в живописи в полный голос реальным вещам, которым прежде «запрещалось» «звучать» непосредственно, а не сквозь внешнюю, часто приукрашенную оболочку. Ср. в другом письме Кандинского тому же корреспонденту от 16 ноября 1911 г.: «В ваших картинах (...) я вижу очень многое. И два корня: 1) "чистая" реалистика, т.е. вещи, какие они есть, и как они *при этом внутренне* звучат. Это то, что я в моей книге предсказал как "фантастику в твердой материи". Это антиподно моему искусству и ... внутренне растет из того же корня: стул живет, линия живет – это все же, в конце концов (...) равнозначно. Эту "фантастику" я вообще очень люблю, а в

Ваших картинах особенно. (...) 2) Второй корень – дематериализация, романтически-мистический звук (значит, то же, что и я делаю), мне понравились меньше при таком применении принципа. И ... все же и эти вещи хорошие и очень меня интересуют» (*Ibidem* : 31). И еще в одном письме (от 15 декабря 1911 г., за три дня до открытия первой выставки «Синего всадника»): «Из Ваших картин я хотел бы выставить Автопортрет (...) и 2-3 Видения, которые производят сильное впечатление на всех – и на меня тоже (но любовь я чувствую к "реалистическим")» (*Ibidem* : 36). И, наконец, в письме от 13 января 1912 г.: «Кто Вам сказал, что я не люблю Ваши картины? Мне только неясно происхождение "Видений" и был бы очень рад, что-нибудь поскорее об этом услышать. Это для моей статьи в "Синем всаднике" очень важно!» (*Ibidem* : 38).

Утверждение свободы художника в выборе тех или иных абстрактных или реалистических форм, означающее фактическое признание равноправия двух областей, которые в 1904 г. рассматривались им как взаимно противоположные пути, подтверждается в примечании, впервые появившемся во втором немецком издании трактата (апрель 1912 г.; см. нЗП1, н: 554:18), ссылкой на посвященную этой теме статью «К вопросу о форме» – которая должна была быть вскоре напечатана в альманахе «Синий всадник»: см. № 554:18. Отметим также выражение «реально-абстрактная форма» в примечании к главе III из второй русской редакции «О духовном в искусстве» (Р2П1, н: 198:1).

P1PK1-12-158;129
P1PK1-12-159;129V

Что искусство стоит над природой, то есть «выше» ее, не есть какое-то новое открытие.* Новые принципы не падают никогда с неба, а стоят в причинной зависимости с прошлым и будущим. Они — опора скрывающаяся и таинственная, нам из глубин необходимости и высоты целесобразности 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 настраивает свою душу, то зазвучат его творения и сами собою в этом тоне.

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

§ 151:2 В примечании Кандинский цитирует знаменитое письмо-исповедь Оскара Уайльда неточно. Согласно сохранившемуся в гк экземпляру издания из библиотеки художника, немецкий вариант, по которому он ознакомился с произведением английского писателя, таков: «Die Kunst fängt erst da an, wo die Nachahmung aufhört» (Wilde De profundis 1907: 78). Точный перевод английского оригинала («Art only begins where imitation ends»; см. Wilde De profundis 1915-100): «Искусство начинается лишь там, где кончается Подражание». В гк сохранилась еще одна принадлежавшая Кандинскому книга Уайльда в немецком переводе (Wilde Ein Haus aus Äpfeln der Granate). Отметим, что «подражание» было заменено на «природу» уже на стр. 109 рукописи «Язык красок» (ii) (Gesammelte Schriften-314), т.е. цитата была приведена там в том же виде, что и позднее в «О духовном в искусстве». При этом в «Языке красок» (ii) она вписывалась в общий контекст рассуждения о «повторении» и «просто воспроизведении» искусством природы на стр. 107 и 109 (Ibidem), в связи с чем на стр. 110 упоминались также пейзажи Каналетто (Ibidem); все это рассуждение перешло оттуда в главу viii «О духовном в искусстве», «Творение и художник». См. цитату из этого текста в § 157:6.

Пункт об «отношении искусства к природе» рядом с именами Уайльда и Гете мы обнаруживаем в Плане книги #1 (раздел ii.) после пунктов об ответственности художника (позднее был развернут в главе viii, «Творение и художник»), о современных выставках (вычеркнутом) и о «работе из головы» (см. #1 PK5, iii: 600: 19-22 Seine Verantwortlichkeit ... Goethe).

Цитата в комментируемом примечании из труда Карла Гейнемана о Гете впервые появляется в первой немецкой редакции

151:7
Она ... неопытная.
Язык не имеет источника
в нпм и соответствует
в нпм, нпм

151:13
настроит — построит
нпм, нпм // стрм
нпм, нпм, нпм
(нпм-112, нпм-12)

151:27
кончается природа —
кончается (природа)
(природа)
гк исправлено
черным черновиком

трактата. Она соответствует выписке из этого труда, сделанной рукой Монтер (M^s Münsters Manuskripte Notizen nach Heinemann; см. § 55:2). Длинное рассуждение Гете об отношении художника к природе относится, согласно Гейнеману, к последним годам жизни поэта и связано с неким (неизвестным) пейзажем Рубенса, который он рассматривал: Heinemann Goethe-684.

Тема отношения художника к природе (применительно к Беклину) неоднократно затрагивается в книге Густава Флерке о швейцарском живописце, в связи с чем там также упоминается Гете: «Он < Беклин > означает "природу" (т.е. случайное) в аристотелевском смысле, "толкует ее" в духе Гете. (...) Картины Беклина даже слишком близки к природе, — но не потому, что он рабски копирует детали, а потому, что воссоздает целое, заново строит то, что было воспринято его внутренним зрением. (...) А значит, Беклин (...) рассматривает природу как целое» (Flecker Zehn Jahre mit Böcklin- 93, 94). Входящий в План II трактата Кандинского пункт о работе из головы, вероятно, подразумевает также Беклина, для которого была характерна работа по памяти и который отвергал случайное ради целого. См. об этом нн- 122.

Слова Делакруа «Природа всего лишь словарь» (Бодлер об искусстве- 194), впервые приведенные Шарлем Бодлером в эссе «Салон 1859 года», которое затем

вошло в посмертную книгу поэта-критика «Эстетические достопримечательности» (Baudelaire Œuvres complètes II- 270-271), повторяются в статье-некрологе Бодлера «Творчество и жизнь Эжена Делакруа» среди прочих «слов, записанных (...) почти под диктовку мэтра» (Бодлер об искусстве- 257). Ср. в посмертном сборнике «L'Art romantique», («Романтическое искусство»; Baudelaire Œuvres complètes III- 10).

В «О духовном в искусстве» афоризм Делакруа впервые появляется в первой немецкой редакции. Кандинский, очевидно, взял его из хорошо известной ему книги Синьяка (см. § 57:3). Ср.: «Природа есть только словарь... в нем ищут смысла слов... в нем находят элементы, из которых слагается фраза или рассказ; но никогда никто не считал словарь сочинением < буквально: композицией, у Бодлера и Синьяка выделено: composition > в поэтическом смысле слова» (Синьяк От Делакруа к неоимпрессионизму 1976-157; Signac De Delacroix au néo-impressionnisme 1978-53).

Отметим также, что Марианна Верекина, которая была проводником французской эстетики в мюнхенском кругу русских художников в конце XIX в., цитировала этот афоризм в письме Игорю Грабарю 7 сентября 1895 г.: «Природа — диксионер, не больше, и в деле художественного творчества художник — все» (Верекина & Грабарь Письма- 177).

§ 153: 5 В основном глава VIII, «Творение и художник», сложилась как последовательный текст уже в «Языке красок» (II), позднее, при трансформации его в трактат «О духовном в искусстве», из этого текста будут изъятые лишь некоторые небольшие фрагменты, которые войдут в главы I и VII. См. рукопись «Язык красок» (II), стр. 75, 81-85 и 96-110 (Gesammelte Schriften- 306-307, 309-310). Подробнее о перераспределении этих фрагментов, в которых речь шла о вопросах общего характера, в процессе переработки «Языка красок» (II) в первую немецкую редакцию трактата, см. § 56:5. При окончательной структуризации трактата Кандинский руководствовался, по-видимому, следующими соображениями: главу VII, «Теория», он предназначал для рассмотрения теоретических вопросов, касающихся специфических проблем живописи, — большая часть этих вопросов была намечена еще в «Языке красок» (I); вопросы же более общие распределены между первой («Введение») и последней («Творение и художник») главами трактата, так что в главу VII вошли тексты, посвященные проблемам взаимоотношения художника со своим творением, свободы и ответственности творца, его роли в обществе, возможности оценки произведения искусства. При этом и том же исходном материале совершенно естественно, что между этими главами иногда возникают переклички, — например, возвращение в главе VIII к теме «внутренней плоскости» из главы VII.

О дополнениях, сделанных к тексту главы VIII на стадии первой немецкой редакции трактата, и о немецких изданиях Типера см. также § 56:15. Первая русская редакция здесь в основном соответствует первой немецкой; отметим лишь, что в русском тексте 1910 г. в главе «Творение и художник» впервые появились два примечания (см. Р1КЗ. нн- 154:2 и 158:4), которых не было в немецком тексте 1909 г., но которые присутствуют в изданиях книги 1911-1912 гг. Во второй русской редакции «О духовном в искусстве» глава VIII не сохранилась. Предположительно, ко времени работы над ней относятся два кратких дополнения к этой главе, вписанных черными чернилами в русскую машиннопись, которая хранится в ПГМЗ (Р1МЗ); они отмечены в критическом аппарате первой русской редакции (см. 154:14 и 155:7).

5 VIII. ТВОРЕНИЕ И ХУДОЖНИК

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

※ 153:18 Кандинский считал художественное произведение существом, подобным живым существам в природе, мысля его как целесообразное соединение внутреннего и внешнего, подчиненное закону органической конструкции, в которой ничего не может быть насильственно изменено. См. в стенограмме его доклада «Основные элементы живописи» в РАХН («ММ8; 122:12—15»), а также в статье «Malerei als reine Kunst» («Живопись как чистое искусство», сентябрь 1913; русский перевод — *Избранные труды* 1: 262).

153:9
→ VIII. ТВОРЕНИЕ
Р1PK3 с отдельной нумерацией, стр. 1—12, начинается отсюда

153:22
хорошо или плохо →
хорошо или дурно (плохо)
Р1PK3 исправлено синим карандашом

153:20
Из точки зрения →
(C) (И) точки зрения
Р1PK3 исправлено черными чернилами.
(И) (C) точки зрения
Р1PK3 исправлено черными чернилами

153:21
исключительно →
исключительности
Р1PK3

≈ 154:2 Примечание о «безнравственных» произведениях впервые появляется в первой русской редакции «О духовном искусстве». Наиболее знаменитыми во времена Кандинского образцами таких «безнравственных» произведений были картины Франца Штука, у которого Кандинский учился в Мюнхенской Академии художеств — например «Die Sünde» («Грех», 1893). См. о Штуке ≈ 29:20. Штук пользовался головокружительным успехом в Мюнхене и за его пределами. Художник, в цели которого входило возбуждение — и не только оптическое — чувственных ощущений и инстинктов, работая над своими картинами, рассчитывал на погрешности и эмоции зрителя вполне определенного сорта. О соответствии «демонических греховных мыслей», воплощенных в живописных работах Штука, вкусам и представлениям «новой Германии», сложившимся, в частности, под влиянием Вагнера, см. *Purtmann Leben und Meinungen* 27; *Voss Franz von Stuck* 55–56.

В согласии с этой точкой зрения, Кандинский перелагает ответственность за «безнравственность» преимущественно на публику и признает, что и подобные произведения могут быть хороши, если они, обладая «верной формой, вызывают и душевную вибрацию». Лишь в том случае, когда произведения создаются их авторами из таких низменных побуждений, как стремление к деньгам, славе, победе над конкурентами, и их формы не наполнены никаким собственным чувством художника, Кандинский считает, что они являются просто «рыночным товаром», и относит их к так называемому китчу. См. рукописный отрывок «Kitsch sind nur die Werke...» («Китч — это только такие произведения...», ок. 1912–1913; *Gesammelte Schriften* 483). Ср. также в ≈ 421:6 предлагаемое Беклином различение между художником и дельцом.

слаба, чтобы вызвать чисто звучащую душевную вибрацию какого бы то ни было рода.* ≈

Точно так же в действительности не та картина «хорошо написана», которая верна в *valeur*'ax (неизбежных французских *valeur*'ax) или как-нибудь особенно почпи научно разделена 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, употребляет ли художник эту форму, как она существует по внешности, или нет. Точно так же и краски

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

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 не нужно, но полная неограниченная свобода художника в выборе его средств.* Эта необходимость есть право на неограниченную свободу, которая немедленно превращается в преступление, как только она уходит с этой почвы. С художественной споры право на это есть помянутая внутренняя плоскость. Во всей жизни (а значит, и в искусстве) — чистая цель.

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

※ 155: 10 Примечание имеет ярко выраженную ницшеанскую окраску, см. в связи с этим ※ 433:15. О «честности» («Ehrlichkeit») см. черновик статьи Кандинского «К вопросу о форме» — рукописный фрагмент «Es kommt erst der Geist ...» («Сначала приходит дух ...», ок. 1911; *Gesammelte Schriften* -455) и его ответ на анкету журнала «Cahiers d'art» под названием «L'art d'aujourd'hui est plus vivant que jamais» («Современное искусство живее, чем когда-либо», 1935; *Избранные труды* II: 291). О нечестном художнике-лжеце см. в рукописи «Nach vor etwa drei Jahren stürzte sich die Kritik...» («Еще около трех лет назад критика бросилась ...», 1912; *Gesammelte Schriften* -487). Связывая важнейший для него в искусстве принцип внутренней необходимости с честностью, Кандинский высказывает здесь мысль, которая позднее, в книге «От кубизма и футуризма к супрематизму» (1916), будет оспорена Казимиром Малевичем: «В искусстве нужна истина, но не искренность» (Малевич Собрание сочинений I: 35). Для Кандинского была важна субъективная сторона творческого процесса; Малевич противопоставляет ей объективность художественной истины.

154:2
каждо (в то
ли было роду)*
P1 примечание соответ-
ствует H012, H011-
Severnselbstverlehen
hervorgehoben*
(H011-115, H1.000-XJ)
H1M1 примечание
отсутствует

154:6
раздолье →
раздольные
P1M1 /
раздолье(кага)
P1M1 исправлено
черными чернилами

154:14
науче —. Это
P1M1 написано черными
чернилами:
(и, наконец, и «красоте»)
P1M1 написанное черными
чернилами отсутствует
в других вариантах P1, не
имеет источника в H1M1 и
соответствия в H012,
H011;

ни оно принято нами за
вариант несохраняюще-
го текста P2
155:7
анатомия или —
что-либо подобное

P1M1 написано
черными чернилами:
«неиспользуем» или
P1M1 написанное отсут-
ствует в других вариантах
P1, не имеет источника
в H012, H011; и соответствия
в H012, H011; но оно при-
нато нами за вариант не-
сохраняющегося текста P2

155:15
внутренняя
плоскость →
innere moralische Fläche
H1M1, H012, H011
(H011-116, H1.000-XJ)
P1 не переведено

moralische
(моральная)
155:22
с антагонизмом →
с философствованием
(философствую)
P1M1 исправлено
черными чернилами

≈ 157:6 Упомянутый в примечании Балтазар Деннер (1685 – 1749) – немецкий портретист и миниатюрист; его портреты, за которые он получал очень высокую плату, отличались преувеличенной, доходившей до абсурда тщательностью письма, вплоть до изображения всех пор на коже: отсюда извительное прозвище «*Porrennenner*» («Пористый Деннер»). В начале хв. в мюнхенской Старой Пинакотек в постоянной экспозиции были выставлены два исполненных на меди парных погрудных портрета Деннера «*Bildnis eines alten Mannes, in Pelz gekleidet, mit violetter Sammtkappe*»; «*Brustbild einer alten Frau im Pelzkleide mit grauem weißgefüttertem Kopftuch*» («Портрет старика в мехах в бархатной фиолетовой шапке»; и «Портрет старой женщины в мехах в сером платке с белой подкладкой» – см. *Alte Pinakothek München Katalog 1908* # 1426 Abb.: 1427). Они не имеют в виду Кандинский, когда пишет о «некоторые известных головах Деннер’a». Во время модернизации Старой и Новой пинакоteki, проводившейся в 1909 – 1911 гг. под руководством занимавшего в то время пост директора Баварских государственных художественных собраний Гуго фон Чуди, эти портреты были сняты с экспозиции и перемещены в хранилище, где и находятся по настоящее время. Они не упоминаются ни в подготовленной Чуди и его помощником и преемником Гейнцем Бразеу новой редакции каталога экспонируемой живописи: *Alte Pinakothek München Katalog 1913*, *Alte Pinakothek München Katalog 1963* – 1975 (и, *Alte Pinakothek München Katalog 2006* IV.

Ипполит Тэн, аргументируя свою мысль о том, что безусловно-точное подражание не составляет цели искусства, приводит в качестве примера картину Деннера из Лувра: «Он работал с увеличительным стеклом и употреблял по четыре года на один портрет; ничто не забыто в его лицах, ни мельчайшие складки кожи, ни едва заметные капли кистей... Изумленный,

невольно остановится перед такою картиной зритель: голова как будто хочет выскочить из рамы; едва ли кто видел что-нибудь совершеннее, едва ли может быть другой подобный пример терпения. Но, в общем, какой-нибудь размашистый эскиз Ван Эйка во сто раз могущественнее. Обман зрения, отвод глаз, не имеет особенного значения ни в живописи, ни в других искусствах» (Тэн «Чтения об искусстве» 15; экземпляр книги, принадлежавший Кандинскому, хранится в ГИ).

Упомянутый в том же примечании Джованни Антонио Каналетто (1697 – 1768) – автор знаменитых «ведут» с пейзажами Венеции. В мюнхенской Старой Пинакотек в настоящее время хранятся его картины «*Piazzetta e Bacino di S. Marco a Venezia*» («Пiazza и бассейна Сан-Марко в Венеции», ок. 1730) и «*Santa Maria della Salute e la Riva degli Schiavoni a Venezia*» («Санта-Мария делла Салюте и набережная Скаявони в Венеции», ок. 1730). Во времена Кандинского в Старой Пинакотек находились 4 veduty Каналетто (*Alte Pinakothek München Katalog 1913* # 1267 – 1270); о продаже двух из них в 1939 г. см. *Alte Pinakothek München Katalog 1963* – 1975 (v): 31.

В «Языке красок» (I) Кандинский обращается на стр. 109 – 113 рукописи к венецианским пейзажам Каналетто, исследуя вопрос о подражании искусства природе, после чего, отталкиваясь от цитаты из Оскара Уайльда (см. ≈ 151:2) и от vedut Каналетто, переходит к основной своей теме – эманипации краски. Ср.: «*O. Uaillnd (...): “Искусство начинается там, где кончается природа” (De profundis)*. Эту мысль, которую любой музыкант воспримет как самоочевидную, под которой сразу же подписались бы многие писатели – далее следовало бы примечание, текст которого находился, предположительно, на обороте отсутствующей стр. 108», кажется, толь-ко художники не в состоянии пока себе уяснить. Само собой разумеется, что и простое воспроизведение природы может

иметь своим источником сильное душевное движение, так что заключать из слов Уайльда, что там, где есть природа, искусство его ipso <лат. тем самым> исключается, означало бы для художника такое же ограничение его свободы, как и <противоположное> утверждение «натурализм». В тщательно и скрупулезно спланированном пейзаже Каналетто больше внутренней жизни, чем в какой-нибудь «транскрипции» природы, которая не основана на чувстве, внутреннем вдохновении, но хочет быть <par-desus> tout <фр. прежде всего–наше исправление; в рукописи: par tout, в опубликованном тексте: partout> –фр. повсюду> <транскрипцией. Задержимся, однако, на примере Каналетто – следует отметить, что его пейзажи полны внутренней жизни почти исключительно благодаря рисунку и что крас-ка для этого художника не играла никакой роли. Так мы приходим к вопросу, смогла ли бы краска в этом случае существенно по-мочь, или мы приходим к вопросу, насколько далеко может идти <wie weit ...getrieben werden kann>; в опубликованном тексте oshibonno: wie weit ...gestrichen werden kann, т. е. насколько далеко может быть переречкнута– схематизация, изменение краски при натуралистическом рисунке. Уси-лилось ли бы, например, наше впечатление от композиции Беклина – та-ких, как “Вилла на море”, –если бы Беклин применил сказоч-ные, интенсивные, таинственные, сами по себе громко говорящие краски для своих почти реалистических форм? Если бы это усиление и было возможно, оно привело бы в основном к внешней отделке, внешнему украшению картин или вообще лишь усилило бы основное настроение, однако сама краска не получила бы права голоса. Она осталась бы привязанной к реальной форме, никогда бы от нее не эманипирова-лась, стала бы лишь приправой к реальной форме (пусть даже это совпадало бы с волей художника). Вот почему подобные картины не потеряют ничего или потеряют мало во внутренней ценности, если из них пол-

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 целей. Во втором случае возникает художественная ложь, за которой, подобно всякому греху, тянется длинная цепь гадких последствий. В первом случае моральная атмосфера остается пустой. Он ее делает подобной камню. Второй — ее наполняет ядом и чумой.

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

* 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 противупример печально-известным головам Denner'a (Alte Pinakothek в Мюнхене) могут служить хотя бы пейзажи Canaletto.

ностью убрать краску, как, например, при фотографическом изображении. Чтобы краска действовала как таковая, она должна быть освобождена от реальной формы. Поскольку сейчас это невозможно, композитор краски должен выбирать такие формы, которые, с одной стороны, оставляют ему свободное поле для применения его красок, а с другой стороны, усиливают воздействие краски» (Gesammelte Schriften- 311 – 312).

В послереволюционную эпоху примеры Деннера и Каналетто звучали, наверное, несколько старомодно; возможно, поэтому при новом переводе главы «Творение и художник» в последней русской редакции «О духовном в искусстве» данное примечание было полностью опущено.

157-6
различны-х-
ни исправлено по Р1М3,
Р1П1-/
различны
Р1РК3

157-9 – 21
цель-лабиль
последствий --
цель (духу);
лабиль-последствий
рисунок зачеркнуто
черными чернилами

157-12
ее малопонимает адом
и чумой --
ее (отправляют)
малопонимает адом и чумой
рисунок зачеркнуто чер-
ными чернилами

157-19
~~котопые-и-хлеб-и-~~
~~котопые-и-~~
ни исправлено по Р1М3,
Р1П1 и в соответствии
с ними, ксп. 1011
(ср. другие выделенные).

die für die Seele das
physische Blut sind, welches
(1011-117; не. 1000-10;
ср. также Р3 (Р1М3, 3,
не. 1000-10);
~~котопые-хлеб-котопые~~
Р1РК3

157-25
получить в этом виде --
получить в это (и) (0)
(форме) (виде)
Р1РК3 исправлено
черными чернилами

Когда искусство отказывается от этой задачи, то пустота остается незаполненной, так как нет другой власти и силы в мире, которые бы могли заменить искусство.* И всегда во времена интенсивной душевной жизни делается и искусство жизненное, так как душа и искусство связаны между собою неразрывной цепью взаимодействия и взаимосовершенствования. 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*).** Тут связь между искусством и душой наполовину анестезируется. Но это скоро отомщается, потому что художник и зритель (говорящие друг с другом на языке души) перестают понимать друг друга и последний поворачивается к первому спиной и смотрит на него как на акробата, ловкость и находчивость которого приводят его в удивление.

* Эта пустота легко может заполниться именно ядом и чумой.

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

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 определенны, велики и святы. Он должен воспитать себя и углубиться в собственную свою душу, беречь эту свою душу и развивать ее, чтобы его внешний талант мог одеть что-нибудь, а не быть, как потерянная перчатка с неизвестной руки, только подобием руки.

У художника должно что-нибудь быть, что ему надо сказать, так как не овладение формой есть его задача, но приновление эпохи формы к содержанию. ^{Ф1} ⁸

Художник вовсе не какой-то особенный баловень судьбы. У него нет права жить без

* Наверное ясно, что здесь речь идет о воспитании души, а не о необходимости насильно вписывать 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 голов-

8 159:15 Цитата из Беклина в примечании взята Кандинским из главы «Technisches» («Техническое») книги Густава Флерке о швейцарском художнике; выписка Кандинского с этой цитатой хранится в МЭС вместе с другими выписками из той же главы о технике работы с красками. У Флерке (Floerke Zehn Jahre mit Böcklin-163): «(...) eine wahrhaft monumentale Kunst wie eine grosse Improvisation sein sollte» («(...) настоящее монументальное искусство должно быть как большая импровизация»); ср. в немецких редакциях примечания — нзп 1, нз 565:20. Ту же цитату Кандинский приво-дил в своей статье «Корреспонденция из Мюнхена» (1902), напечатанной в журнале «Мир искусства»: «Böcklin говорил, что истинная картина "должна представлять-ся как бы огромной импровизацией"» (Избран-ные труды I-53). Характерно, что упоминание Беклина отсутствует в третьей рус-ской редакции «О духовном искусстве», поскольку, как и примечание о Деннере и Каналетто (см. 157:6), очевидным обра-зом не вписывалось в идеологический кон-текст новой, послереволюционной эпохи.

158:4 искусство* →
erzelen Kunst*
т1 примечание соответ-
ствует 1022, нзп 1021-117,
нз 1000-3; нзп117 примеч-
ание отсутствует
154:5 душевной жизни →
(душа/душевной жизни)
П1К3 исправлено

черными черными
158:22 душа →
П1К3 зачеркнуто
простым карандашом:
(, которую можно заду-
шить, но не убить.)
П1К3 до зачеркивания
соответствует нзп11, 1022,
нзп11

einig - laut
(нзп11-117, нз 1000-3)
158:25 приходит → приводит
П1М3, П1П
158:30 из множества избранных →
из избранных
П1П, 2
из → избранных
П1М3 оставлено intact

1000-3
формы - К: содержания
нз восстановлено по П1М3,
П1П; формы содержания
П1К3

※ 161:4 Пеладан, Жозефен (1858–1918), присвоивший сам себе титул «sâg» (аккад., асс.-вав. «вождь, князь»; ср. рус. «царь») и взявший псевдоним «Mérodack» — фр. транскрипция др.-евр. формы имени Мардук, верховное божество вавилонского пантеона), — французский писатель оккультно-мистического толка, один из основателей «Кабалистического ордена Розы и Креста» (1888), одной из новых ветвей средневекового мистического ордена розенкрейцеров; позднее основал «Кафолический и эстетический орден Розы и Креста, Храма и Грааля» (1890). Сар Пеладан пользовался огромным влиянием в символистских кругах поэтов и художников (об интересе к нему Марианны Верекиной см. НИ: ХХХ). Не случайно. Не случайно ссылка на него исходит из послереволюционной русской редакции «О духовном в искусстве» (Рз). Цитата из Сара Пеладана, приведенная в первой русской и в немецких редакциях трактата, впервые появляется на стр. 104 — 105 рукописи «Язык красок» (II) (*Gesammelte Schriften* — 310).

Отметим, что во время, непосредственно предшествовавшее работе над этим текстом, Кандинский тесно сотрудничал с французским художником Алексисом Меродаком-Жано и его журналом «Les Tendances Nouvelles». Причастный как к живописному символизму, так и к фовизму (в мастерской Гюстава Моро он познакомился с Матиссом и Анри Матиссом), этот «Метерлинк в живописи», как его называли современники, находился под сильным влиянием личности и идей Пеладана, подражая которому, он присоединил к своей фамилии («Жано») вторую часть («Меродак»). В напечатанной в №27 журнала за февраль 1907 г. под псевдонимом «Gérôme-Maesse» статье под заголовком «Идеалистическая живопись» (*Gérôme-Maesse La peinture idéaliste*) он подробно пишет об объединившихся вокруг Пеладана художниках «Розы и креста» и приводит

обязанностей, его работа трудна и часто становится для него крестом. Он должен знать, что каждый его поступок, каждое чувство, мысль образуют неосознанный тончайший материал, из которого возникают его творения и что он потому если и свободен, то не в жизни, а только в искусстве.

А опуская уже само собою явствует, что художник трижды ответствен по сравнению с нехудожником 1) он должен вернуть обратно данный ему талант, 2) его поступки, мысли, чувства образуют, так же как и у всякого человека, духовную атмосферу и так, что они могут либо просветить, либо отравить ее; 3) эти поступки, мысли, чувства есть материал для его творений, которые

ной работой и теориями. Она сама найдет, что ей сказать, хотя бы и самому художнику в минуту творчества это «что» было вполне неясно. Внутренний голос души подскажет ему также, какая форма ему нужна и где ее добыть (внешняя или внутренняя «природа»). Всякий художник, работающий, как это говорится, по чувству, знает, как внезапно и для него самого неожиданно ему становится противной придуманная им форма и как «как бы сама собою» на место этой отброшенной становится другая, верная. Böcklin говорил, что настоящее художественное произведение есть как бы импровизация, значит расчет построение, предварительная компоновка не может быть ничем иным, как ступенями, по которым достигается цель, которая и для самого художника может быть неожиданной.

P1PK3-10211
P1PK3-10V

вторично воздействуют на духовную атмосферу. Он не только в том смысле «король», как называет его Sar Peladan, что велика власть его, но и 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 велико-
спии и необходимости, который нам не изменил во всем пути до сих пор.

То прекрасно, что соотносится с внутренней душевной необходимостью. То прекрасно — что внутренне прекрасно.*

* Под этим прекрасным понимается не внешняя или даже внутренняя хотя бы мораль, а все то, что и в самой неосознанной форме утончает и обогащает душу. А поэтому в живописи, например, внутренне прекрасна всякая краска, потому что всякая
краска рождает душевную вибрацию, а всякая вибрация обогащает
душу. А потому, наконец, внутренне прекрасно может быть все, что внешне «безобразно». Так в искусстве, так в жизни. И потому в жизни нет ничего безобразного в своем внутреннем результате, то есть в воздействии на душу другого.

подборку афоризмов писателя, записанных с его собственных слов. Номер «Les Tendances Nouvelles» со статьей Меродака-Жано сохранился в личной библиотеке Кандинского в Париже: на последней странице статьи опубликована его ксилография, вариант «Охоты» из альбома гравюр «Стихи без слов» (1903; *Das graphische Werk* #23). О сотрудничестве Кандинского с Меродаком-Жано и его журналом см. н. 5: 7—10: 17(1).

См. также в библиотеке Кандинского в ф. «Историю живописи в XIX веке» Рихарда Мутера (в русском переводе), где глава XLVI, «Сущность нео-идеализма», открывается цитатой из предисловия «Сара Иосифа Пелладана» к каталогу выставки «Роза и Крест», устроенной в Париже весной 1892 г. Вот цитированные Мутером отрывки из этого каталога, носившего громкое название «Geste esthétique» («Эстетический подвиг»). «Художник, ты жрец. Искусство великое таинство (...) Художник, ты царь. Искусство великое царство. (...) Художник, ты волшебник. Искусство великое чудо — доказательство нашего бессмертия. (...) И искусство — Бог, я преклоняюсь перед тобой колена» (Мутер История живописи в XIX веке #VIII - 293).

Вопрос об обязанности художника со ссылкой на Сара Пелладана затрагивается также в рукописи Кандинского «Много говорят о том ...» (ок. 1909—1910; *Gesammelte Schriften* - 416).

160-6
материал...
материал —
das feine unbeständige, aber
feste Material
(тонкий неосознанный,
но крепкий материал)
H1M1, H1M2, H1M3
(H1M1-119, H1-XXX-X)

160-4
материал, из которого-то-
ни исправлено по P3
(H1M1, H1-XXX-X) /
материал, из которого
P1M3, P1M3, P1M1

160-7
А отсюда... вступает —
Отсюда уже
само собой является
P1M3, P1M1

160-23
отброшенной —
обратной
P1M3 /
обратной
P1M1 BC

160-24
Böcklin las - er -
ни сокращение раскрыто
в соответствии с рукописью

ныя дополнением Мюнстер
K1M1M1, H1M2, H1M1
Böcklin sagte
(H1M1-119, H1-XXX-X);
см. также: /XXX-X /
Böcklin las er
P1M3, P1M1

160-25
что как бы —
интерпретация
P1M3 зачеркнуто черными
чернилами
что как бы (боль)
интерпретация
P1M3 зачеркнутое соот-
ветствует H1, H1M2, H1M1

wie eine große Improvisation
sein muß
(должно быть как большая
импровизация)
(H1M1-119, H1-XXX-X)

※ 162:9 В мез хранится книга статей Метерлинка в немецком переводе (*Maeterlinck Von der inneren Schönheit*). В последней статье этой книги, давшей название всему сборнику («О внутренней красоте»; французское название — «La beauté intérieure», «Внутренняя красота»), давшей название всему сборнику, имеются многочисленные карандашные пометки Кандинского на полях. См. ※ 567:10 небольшой неточности в приводимой Кандинским цитате.

«Внутренняя красота» — последняя, 13-я, глава книги Метерлинка «Le trésor des humbles» («Сокровище смиренных», 1896), объединившей предисловие к его собственному переводу на французский язык книги голландского мистика xiv в. Яна ван Рейсбрука «Одеяние духовного брака», страницы о жизни Новаласа и введении к сочинениям американского мыслителя и поэта Ральфа Уолдо Эмерсона, а также различные отрывки, печатавшиеся ранее в журналах. Основные мотивы поэтики Метерлинка: молчание и движение, глубина простого и повседневного, незримое в зримом, внешнее и внутреннее — сыграли важную роль в формировании творческого кредо Кандинского.

Один из первых борцов, один из первых душевных композиторов в искусстве нынешнего дня, из которого уже вырастает искусство завтрашнего дня, М Maeterlinck говорит:

«Нет ничего на земле, что больше жаждет прекрасного и что само легче спановится прекрасным, как душа... Потому-то так немощные души не подчиняются господству души, отдавшейся красоте».*

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

* Von der inneren Schönheit. S 187. K Robert Langewiesche Verlag. Düsseldorf und Leipzig.

Murnau
(Oberbayern)
и Москва
1910 г.

162:2-3
в искусстве...
из которого-да-
ни испорчено по
PIPK3, P1011 f

в искусстве...
из которой
ничего, возможно,
из за констатации
с немецким Kunst

162:99-22
Murnau... 1910 г.
PIPK3 отсутствует f
PIPK3, P1011 f
ок. 1900-1910

5

10

15

ВТОРАЯ РУССКАЯ

РЕДАКЦИЯ

**О духовном
в искусстве**

№ 165: 4 Начало текста второй русской редакции «О духовном в искусстве» (Р2): авторское название, Содержание, Предисловие и начало главы I, т.е. стр. 1–18 верстки – не сохранилось. Эти первые страницы были изъяты Кандинским во время подготовки третьей, последней русской редакции (Р3) в 1919–1921/22 гг. для замены текста на новый; прежний же текст в редакции Р2 реконструкции не поддается.

Не поддающееся восстановлению начало главы I, «Введение», во второй русской редакции трактата предположительно, содержало первую часть главы, соответствующую первой русской редакции, Р1 (Р1 РК1, Р1М3; № 5: 7–10; 17 Каждое... искусства.), а также начало второй, центральной части, также переведенной Кандинским на русский язык еще в 1910 г., но не вошедшей в окончательный корпус редакции Р1 (изъятые стр. 8–14 рукописи Р1РК1). Отсутствующее в редакции Р2 начало этой второй части соответствует немецкому тексту в изданиях Пипера (изп1, № 418: 7–420; 11 *Ein großes... führt*; русский перевод – № 624: 9). О строении главы I в немецких редакциях см. № 414: 5. Дошедшая до нас часть «Введения» основывается, предположительно, на несохранившемся первом русском машинописном экземпляре «О духовном в искусстве» 1910 г., от которого до нас дошел только один обширный фрагмент из главы VI, «Язык форм и красок» (Р1М1) и три нумерованных листа с текстом Содержания, Предисловия и с оборотным на полуслове началом главы I (Р1М2).

№ 165: 8 Ср. «Язык красок» (I): «Если искать успеха у профана, то нужно его обманывать. Когда он замечает обман (что зависит от ловкости «в немецком тексте» – *Maße*, чему в верстке Р2П1 соответствует слово техника»), то радуется. Он сам возмущается в собственных глазах. Художник же, по его мнению, безусловно проигрывает. Может быть, он полюбит этого художника еще больше именно за то, что тот доставил ему большое удовольствие, дав возможность раскрыть обман, но в глубине души он похлопывает художника по плечу. И получается, что нет никакого различия между живописцем и профессором магии и волшебства. Публика всегда хочет быть обманутой» (*Gesammelte Schriften* 275). Фигура канатоходца появилась в тексте Кандинского, возможно, изbecklinианы. См., например, одно из высказываний Беклина, опубликованных в книге Густава Флерке «Zehn Jahre mit Böcklin: Aufzeichnungen und Entwürfe» («Десять лет с Беклином: записки и наброски»): «Публика хочет видеть то, что ей подобно и создано ей подобным, или хочет изумляться, как в балагане канатоходца-фокусника, причем самая изысканная публика точно так же, как обыкновенные ротозей. Им нужно смотреть, но не видеть, – не изменять себе! (Публике, которая преклоняется перед специалистами, виртуозами и спекулянтами, конечно, мало о чем скажет художник, стремящийся к все большей простоте, к все более свободному от примесей своеобразию)» (*Flecker Zehn Jahre mit Böcklin* 196). Ср. Там же суждение Беклина о современной эпохе, с ее заботой о всеобщем образовании и популяризации знания, которая ищет в живописи «привкус фейерверка, канатоходца и энциклопедического словаря» (*Ibidem* 201). Как вспоминает в своих «Tagebuch-Aufzeichnungen aus den Jahren 1866–1868–1869 über Arnold Böcklin» («Дневниковые записки 1866–1868–1869 гг. об Арнольде Беклине») Рудольф Шик, швейцарский мастер говорил, что художник, который ставит себе при работе над картиной серьезные задачи, рискует не меньше канатоходца, идущего по натянутому на большой высоте канату (*Schick Tagebuch-Aufzeichnungen* 216).

(...)

И смотрят на него холодными глазами и полной безразличия душой. Знапоки удивляются «технике» (как удивляются хождению по канаву), наслаждаются «живописью» (как наслаждаются паштетом).

Голодные души уходят голодными.

Огромная толпа плещется из залы в залу и находит картины «милыми» и «чудесными». Человек, одаренный силой слова, ничего не сказал человеку, и тот, кто мог бы услышать, не услышал ничего.

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

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

Художник ищет и находит материальную награду за свое умение, находчивость и восприимчивость. Его целью делается удовлетворение тщеславия и жадности. И вместо углубленной общей работы художников создается борьба из-за эпитетов. Поднимаются жалобы на чрезмерную конкуренцию и перепроизводство.

≈ 165:10 Ср. недатированную рукопись «Jede Kunst hat 2 Möglichkeiten...» («Всякое искусство имеет 2 возможности...», ок. 1910–1911; хранится в МЭ), где «искусство для искусства» сравнивается со сладким десертом пралине, которым адепты искусства, «строющего дороги в пустоту», пытаются накормить голодного зрителя. Утверждая, что чувства не цель искусства, а лишь пути, по которым оно достигает души, Кандинский говорит о недостаточности для художника одного лишь возбуждения чувств зрителя: «Эти возбуждения утончают чувства, будучи не чем иным, как их упражнением. А такое утончение чувств может только тогда быть благом, когда способствует достижению высших целей. Когда же это не так, то оно формирует человека, который довольствуется поверхностным возбуждением, стремится к новым возбуждениям подобного рода и почитает за несчастье, когда что-нибудь тому препятствует. Такие чувства напоминают прекрасную дорогу, которая неожиданно обрывается в поле или в лесу. Выставки, концертные залы полны людей, обладающих такими развитыми чувствами. Кто с ними не знаком? И для этих людей работает в наше время художник! Другие, чьи чувства суть пути к душе, очень скоро перестают ходить на выставки, ведь невозможно утолить голод, если вместо настоящей еды получаешь только пралине. Так что искусство, которое преследует только первую цель < воздействовать на физические чувства >, не только не имеет никакой ценности, но даже вредно. Удовольствие — вещь необходимая и хорошая, но только как гарнир или вкусный десерт» (*Gesammelte Schriften*—409). И там же далее: «Требовали „живописи“ — *la peinture*. Ясно, что эта последняя ступень выше, чем наивное воспроизведение материи или воды. Она идеальнее, она уже возвышается над чисто реальным и показывает... то, что изначально было скрыто в природе, то, что может помочь открыть бесконечное ее богатство и что приводит к усилению жажды утонченного. И эти тонкости начинают сейчас открываться в ураганном темпе. Художники гонятся за все новыми и новыми сокровищами и

165:6–167:3
Искусство... меняется.
П1 отсутствует.
см. 123–65, 123–65,
123–65

теряют в этой нестковой гонке свое главное сокровище – смысл искусства. В человеке нет ни одной способности, которая не имела бы высокого предназначения: всякая способность должна принести осязаемые плоды. Любая цветок – только прообраз или символ будущих великих результатов» (*Ibidem* - 410). Ср. также русское Предисловие к «Композициям для сцены» (ок. 1911): «Искусство не есть гастрономия хотя бы и для более утонченных органов, но хлеб насыщенный души» (*O театре* - 157).

§ 166:9 Фраза о понимании искусства, появившаяся в немецкой рукописи готическим курсивом (H 1K1), оказалась там вырвана из первоначального контекста «Языка красок» (II): см. цитату из этого текста (*Gesammelte Schriften* - 292), которая приводится в § 11:12. См. также ниже § 217:21 о «понимании» как процессе, разворачивающемся во времени.

Комментируемая фраза Кандинского, предположительно, восходит к рецензии молодого Гете на одну из книг (1772) швейцарского философа и эстетика Иоганна Георга Зюльцера. Согласно Гете, тот, кто «смог бы постепенно возвышать любителя искусств до уровня все более и более близкого к духу художника (...)» сделал бы больше, чем все психологи-теоретики». Эта цитата из Гете должна была быть известна Кандинскому из Предисловия к принадлежавшей ему книге чешского художника и теоретика искусства Рудольфа Чапека, которая ныне хранится в ГК (*Czapek Grundprobleme der Malerei*, автор Предисловия – близко знакомый с Чапек и Явлекским живописец и дизайнер Вилли фон Бекерт). Об этом и о понимании как открытом процессе см. *Thürlemann Kandinsky über Kandinsky* - 53 - 56. О книге Чапека см. также ниже 122.

Вражда, партийность, зависть, ненависть, интриги делаются плодами этого лишенного цели материалистического искусства.*

Зритель спокойно поворачивается спиной к тому художнику, который в своем лишенном смысла искусстве не видит цели своей жизни, но спремится к высшим целям. «Понимание» есть только достижение зрителем точки зрения художника. § Выше было сказано, что искусство есть дитя своего времени. Подобное искусство способно только к художественному повторению того, чем ясно наполнена атмосфера данного времени. Такое искусство, которое не носит в себе скрытых возможностей будущего, которое, значить, есть только дитя своего времени и никогда не поднимется до материнства буду-

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

1 **щего, есть кастрированное искусство. Его жизнь коротка, и смерть его настигает в тот момент, когда атмосфера, его создавшая, меняется.**

Согласно Кандинскому, настоящее понимание искусства – это не рациональное знание, как и при помощи каких внешних средств построено произведение, – таким знанием может обладать лишь сам художник. Рациональное «понимание» искусства (в кавычках в тексте), согласно Кандинскому, даже вредно. Ср. его статью «О понимании искусства» (сентябрь 1912): «(...) нет большего зла, чем понимание искусства». Попытки объяснить произведение «имеют не прямое, а лишь случайное значение» для уяснения одной только формы и могут привести к тому, что «на месте живого произведения окажется мертвое слово» (*Избранные труды* 1: 252–254). Подлинное же понимание искусства, утверждает Кандинский, – это способность воспринимать его как «хлеб духовный», воспринимать его душой. Подробнее об этом см. № 122–12–15.

В соответствии с представлением о понимании искусства как о восприятии духовном, а не о рациональном знании, – рассуждает Кандинский, – должно быть отвергнуто часто формулируемое требование, чтобы художник делал свои работы понятными, используя для этого привычные формы. В рукописном фрагменте «...auch unmoralisch sein könnte...» («...могла бы быть также и аморальной

...», ок. 1911; хранится в фк) художник критикует шаблонное представление, что форма должна быть «привычна глазу, т. е. глазу понятна» и говорит, что и понятная, и непонятная формы воздействуют на человека и на его душу, – «внешне по-разному, а в самой глубине душевных корней, возможно, одинаково» (*Gesammelte Schriften*–459). О завуалировании и «скрытой конструкции» как мощном художественном средстве см. № 556–2. Механизм воздействия художественного произведения, вызывающего у зрителя душевную «вибрацию», «тождественную по существу» с вибрацией самого художника, описан в статье Кандинского «Über Bühnenkomposition» (1912; русский перевод 1918 г. – «О сценической композиции»); несмотря на то что «отдельные воздействия произведения получают у различных зрителей различную окраску», «первоначальное звучание и в этом случае не может быть вполне уничтожено, а продолжает жить и творить свою, хотя бы и незаметную, работу в душе зрителя» (русский перевод Кандинского – *Избранные труды* 1: 236). «Вот почему со временем каждое произведение становится "понятным" и действительно по существу понимается зрителем (...)», – завершает свою мысль Кандинский (*Там же*: 247 прим. 11).

Вопрос о понимании искусства усложняется также тем, – рассуждает Кандинский в датированном 1 января 1913 г. «Дополнении» к автобиографической статье из каталога выставки своих работ 1902–1912 гг. (в русском переводе см. *Избранные труды* 1: 257–260), – что между художественными произведениями, например, его собственными картинами, и «благосклонным зрителем» усилиями «знатоков» и «философов от искусства» возводятся «дурные нагромождения». Подобными преградами являются различного рода ложные «объяснения», иллюстрируемые художником на примере собственного творчества, которому «поверхностные читатели» его книги «О духовном в искусстве» особенно часто дают два истолкования, искажающие его «возможно, исполненным фантазии, но насквозь живым освещением»: первое, что он «пишет музыку», и второе, что он «живописец душевных состояний и специально <своих> собственных», тогда как на самом деле он создает «чисто живописные сущности», ведущие «самостоятельную, интенсивную жизнь».

166:7

«Понимание» —
«Verständnis»
H212, H211 выделено
H4101-9, H4-123, 459/2
H211 соответствует H212-
см. /123-45

166:22

уничтожающее их
искусство
H211 соответствует
H1193, H211-
Zerstören ihrer Kunst &
Zerstören ihrer Kraft
(расстояние их сил)
H212, H211 H211-9,
H4-123-45)

*
*
*

5

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

10

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.

15

20

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

25

В этот час приходит непременно 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 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 эпих слуг Бога, именно для них, умевших отвернуться от телесного, чтобы служить *духовному*. Во всяком случае, тот момент, когда люди хватаются за подобными целями за мрамор, есть момент достижения крупным числом людей той почки, на которой когда-то стоял ныне прославленный. Но вопреки всем памятникам, можно ли верить, что этой — хотя и временной — вершины достигли внутренне многие из тех, которые так настойчиво к ней внешне приобщаются?*

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

148:12
буд-я-чую
ни исправлено по Р1
(ПРК1-15, НР-123-65) /
будущую РЭП1

148:13
для эпих слуг Бога —
для эпих слуг Бога
человекам
РЭП1 (ПРК1-17, НР-123-65) /
Р1 см. также: 123-65

149:19
духовному —
духовное *
РЭП1 знак отсылки к при-
мечанию не на своем месте;
возможно, кто связан с са-
торским переносом данно-
го примечания из главы 17 /
НОП1, НЭП1, Р1 соответст-
вующее примечание нахо-
дится в главе 11
РЭП1-19, НР-123-65) /

Р1 см. также: 123-65 /
ни знак отсылки переносе-
нию: см. 123-65

149:20-23
прославленный —
прославленным /
Р1 (ПРК1-17, НР-123-65) /
Р1 здесь заканчивается
глава 1; НОП1, НЭП1 соответ-
ствуют Р1

149:23
Но вопреки...
приобщаются?
РЭП1 измененный и расши-
ренный вариант послед-
него предложения
из абзаца в главе 11 РЭП1,
зачеркнутого ими
каждодвоем
(ПРК1-19, НР-123-65);
Р1 см. также: 123-65

149:23
приобщаются? <*>
ни знак отсылки к Примеча-
нию переносом нами в соот-
ветствии с НОП1, НЭП1
(ПРК1-19, НР-123-65) /
РЭП1 см. 123-65

§ 170:5 В главе II, «Движение», верстка 1914 г. довольно точно воспроизводит текст первой русской редакции «О духовном искусстве»; во всех случаях, когда он отличается от немецких изданий книги 1911—1912 гг., верстка следует русской версии 1910 г. В результате части главы, пропущенные Кандинским при первом переводе своей «брошюры», так и остались не переведенными на русский язык: в настоящем издании они приводятся в критическом аппарате третьей немецкой редакции в нашем переводе, а большой фрагмент — в разделе и Приложение к третьей немецкой редакции. Кроме того, художник не сверил с немецкими изданиями распределение текста ни по абзацам — в этом верстка соответствует, по всей вероятности, несохранившемуся первому машинописному экземпляру 1910 г. (от которого до нас дошел только фрагмент, условно обозначенный в настоящем издании P1M1), — ни по частям, отделенным друг от друга звездочками. В верстке звездочки поставлены лишь перед началом последней части главы, в то время как первая и вторая части сливаются воедино; ср. звездочки в первой русской рукописи после фразы (P1PK1, и. 16: 24—26 *Этот хлеб ... отделение.*).

II. ДВИЖЕНИЕ

5

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

10

Весь треугольник движется медленно, почти незаметно, вперед и вверх, и там, где «сегодня» было его осприе, «завпра»^{*} оказывается уже следующая часть, то есть то, что сегодня было доступно только высшей вершине, что всем другим часпям казалось бессмысленной болтовней, становится завпра полным смысла и чувства содержанием жизни второй часпи.

15

20

В самом осприе верхнего осприя стоят 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

25

* По внутреннему смыслу это «сегодня» и «завпра» подобны библейским «дням» творения.

обманщиком и кандидатом в желтый дом. Так
стоял в дни своей жизни одинокий Бетховен.*
Да и один ли он?

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

И в каждой части треугольника есть все эле-
10 менты материальной (плесной) и духовной
жизни в той или иной квантипапивной

* «Вебер, автор "Фрейшютца", так выражался о ней (по
естественно 7-й симфонии Бетховена): "Ну, экстравагантность
15 этого гения достигла non plus ultra. Бетховен наконец
совершенно готов для дома сумасшедших". Abbé Stadler,
когда впервые услышал сплывающее "е" в полном напряжении
месте в начале первой части, крикнул своему соседу: "все
только 'е' да 'е' — конечно, эта бездарность ни до чего луч-
20 шего додуматься не может!" («Beethoven» von August
Göllerich, из серии «Die Musik» изд. R. Strauss'a, стр. 51).

171:2
стоял в дни
своей жизни —
стоял осязаемый
бравый в дни своей
жизни
P1 (P1P11-19, 11-123, 63)

171:7
вопреки всем плавающим
мечам — вопреки всем
плавающим мечам*
P1 (P1P11-19, 11-123, 63) /
10312, 10311 (примечание
в конце соответствующе-
го продолжения)
(10311-12, 11-123, 63) /
P211 оно переиспользовано
в главу (P211-21,
11-123, 63)

комбинации. А потому в каждой часпи есть и свои художники. И тот из них, который способен видеть через грани своей среды, есть пророк в этой часпи и помогает движению упрямого вола. Если же нет у него этого даль-
нозоркого глаза или если он у него и есть, но из-за низменных целей художник злоупотреб-
ляет своим видением, закрывает свои глаза на то, что непременно зовет непрестанным звучанием души, тогда-то его «понимающ» все его сотоварищи по опделению и возносят его и его творения. Таково одно из спрашных ося-
заемых проявлений 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 духов-
ный, — сознаваемый или (гораздо чаще) совершенно бессознательный — к хлебу духовному.

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

Это схематическое изображение, конечно, не исчерпывает всей картины духовной жизни. Между прочим, оно не показывает одной тем-
ной спороны, большого мертвого черного пятна. А именно, часто случается, что духов-

ный 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
 5 высшего отделения в низшее; в большой дозе
 этот яд приводит к падению, влекущему душу
 во все более и более низкие отделения. Тут да-
 рование человека, талант (в смысле Евангелия)
 может спастись проклятием не только для этого
 10 дарованием обремененного человека, но и для
 всех тех, которые едят от этого ядовитого хлеба.
 Художник употребляет свою силу для служе-
 ния низменным по потребностям, в будто бы ху-
 дожественную форму он включает нечислос
 15 содержание, он привлекает к себе слабые силы,
 неустанно смешивает их с дурными, обманыва-
 ет людей и помогает им в том самообмане,
 что будто бы они жаждут духовной жаждой,
 что будто бы эту духовную жажду они утоляют
 20 из чистого источника. Подобные творения не
 помогают движению вверх, они его тормозят,
 опшесняют назад вперед спремящееся и распе-
 вают вокруг себя чуму.

172:13 ствуют14312, 14311
 ~про~ являемый 01981-21 ~21A, 141-123-65;
 не исправлено по1981 1011-13, 141-123-65.2
 (1981-20, 141-XXX-0) 11 см. также 123-65
 P2P1 соответствует P1M3,
 P2P1: изъяснений

171:21
 см.
 P2P1 имеется ввиду:
 этому отделению
 триггерами.
 P1 см. 123-65

171:22
 отделение. / Это —
 отделение***. / Это
 P981, P1M3 соответ-

Такие периоды, лишенные в искусстве высоко стоящего творца, лишенные просветленного хлеба, являются периодами упадка в духовном мире. Непрестанно падают души из высших определений в низшие, и кажется, что весь прегульник 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.

Одинокостоящие «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 их, гонимые и обесиленные сомнениями и страхом, часто, ища утешения от этого медленного угнетения, поддаются влечению к внезапному насильственному падению во Мрак.

Искусство, ведущее в такие времена низменную жизнь, употребляется исключительно для материальных целей. Оно ищет содержания в твердой материи, потому что оно не видит тонкой. Предметы, в воспроизведении которых оно видит свою единую цель, оспаются 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 он делается заметным благодаря и незначительному «иначе» и выдвигается благодаря кучке меценатов и знатоков (откуда могут происходить 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.

174:1
высоко стоящее —
высоко стоящее
P1P1P1-21, HP-123: 65) /
P1 CM. TAJKE: /123-65

174:10
материальное благо —
материальное благо
P1P1P1-21, HP-123: 65) /
P1 CM. TAJKE: /123-65

175:14
видеется благодаря
кучке меценатов —
видеется благодаря
одну и кучке меценатов
P1P1P1
(P1P1P1-21, HP-123: 65) /

P1 CM. TAJKE: /123-65

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

5

10

*
*
*

5

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

10

Я не буду говорить о периодах упадка, о длин-
ных днях испытания и мрака, когда вопи 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.

15

Уже и в это время упадка там и здесь струится
дальше вечное стремление к новому выраже-
нию, к новой форме, к новому «как». И в этом
течении приносятся новые зачатки спасения.
Спасение уже в том, что печение не пресе-
лось. Сначала, быть может, это «как» и оста-
нется чисто формальным, но немедленно
к нему присоединяется или, лучше сказать,
немедленно за ним выплывает и душевная
эмоция художника.

20

25

177:7-9
вопреки... падение —
вопреки (во время упадка
единственно видимому)
(этому) хаосу (и дикой
погоне)
P1P1 (P1P1 21, H1-123-60) /
P1 см. также: /123-65 и
/123-65

177:12-17
Я не буду... мрак.
P1P1 присутствие данного
абзаца следует считать
результатом ошибки /
P1 см. /123-65

177:15
доходит до него снизу —

С... доходит до «нее»
ошиб...
P1P1 крз. в зачеркнутом
абзаце: см. /XXX-X

177:18
здесь стр. «у» ится
далее: —
ни исправлено
в соответствии с P1P1

(P1P1 23, H1-XXX-X) /
P1P1 соответствует P1M3,
P1P1
строится

И когда далее это «как» включает в себя и душевную эмоцию художника и проявляет способность выявить более утонченное переживание, тогда искусство становится уже на пороге 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 его тело («как») никогда не сможет вести полной здоровой жизни, совсем так же, как опдельный человек или целый народ.

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

(...)

5 Вопреки, по-видимому, большому порядку, устойчивости и непогрешимости принципов, в высших отделениях духовного треугольника прячется
страх, смущение, колебание и ненадежность, как
10 в головах пассажиров большого крепкого океанского парохода, когда в открытом море при исчезающей в туманах твердой почве начинают
громоздиться черные тучи и мрачный вечер
творит из воды черные горы. А происходит это
благодаря образованности. Здесь известно, что
15 сегодня прославляемый ученый, полиптик, художник еще только вчера был высмеянным, недостоинным серьезного взгляда карьеристом, обманщиком, мазилкой.

И чем выше, тем виднее выступают своими
20 острými углами в духовном треугольнике
страх и ненадежность.

§ 179: 4 Глава III во второй русской редакции «О духовном в искусстве» сохранилась не полностью, поскольку в ходе работы над третьей, последней, русской редакцией (1919–1921/22), Кандинский изъясил четыре страницы верстки (стр. 27–28 и 31–32), которые впоследствии были утрачены; не сохранилось, в частности, ее название. По частично сохранившейся в сж. верстке этой главы можно предположить, что, работая в 1913–1914 гг. над второй русской редакцией, художник объединил русский текст 1910 г. с новыми переводами из второго немецкого издания Пипера, уточнив при этом ряд терминов, углубив и дополнив во многих местах ранние версии и частично включив новый материал во вновь созданные примечания.

179:3
выливаться — целиться
P1 (P3PK1-22, H4-123:40) /
auszufließen
H2G2, H2P1 (H2P1-16,
H4-123:40)
179:11–12
духот... — «дух» — тело
H1 восстановлено в соответствии с H2G2, H2P1—
die Seele der Kunst,
ohne welche ihr Körper
H2G2-12, H2P1-408 /
духот искусства,
без которой ее тело
P2P1 // P1 см. также
/123-45

179:3
L...
P2P1 отсутствует стр. 27–
28 с началом главы 30 /
Das geistige Dreieck ...
schätzen.
H2G2, H2P1 (H2P1-18–20,
H4-123:45–123:48);
русский перевод H2G2,
H2P1 см. H4-123 /
Духовный треугольник
... автор
P2P1 перевод первой
фразы H2G2, H2P1
P2P1-1, H4-123:40

179:5–203:3
«Вопреки» ...
«курзены (буфало)» ...
P2 (P3PK1-22, H4-123:40)
не имеет источника в P1;
это русский перевод немецкого текста H2G2,
H2P1
H2P1-20–32, H4-123:45–
123:48

179:5–9
«Вопреки» ... «хот» — «хот»
H1 восстановлено по
P3PK1 и приведено в
соответствии с H2G2, H2P1
H2P1-20, H4-123:45; H1 в
тексте P2P1 была отсут-

стена явно более
полая восток;
P3 см. /123-65
179:6
принципов «...»
в (...) — принцип
H1 заглаvia поставлена
жам: см. /XXX-X

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

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

В этих же отделах находятся и специалисты — ученые, которые помнят, как были приняты академиями теперь теми же академиями установленные факты. Здесь же находятся и теоретики искусства, пишущие полные значения и глубокомысленные книги об искусстве, которое вчера было делом вздорным. При помощи этих книг они убирают старые границы, через которые искусство давно перешагнуло, и водружают новые, которые призваны оспа-

ваться на этом новом месте непоколебимо и на все времена. Отдаваясь этому занятию, они не замечают, что они спрята свои границы не впереди искусства, а позади него; если они зав-
 5 тра это замешят, то они напишут новые книги и поспешно перенесут свои границы на новое место. И это занятие будет неизменно продолжаться до тех пор, пока люди не увидят, что
 10 внешний принцип искусства может быть верным только для прошлого и никогда для будущего. Принципиальная теория дальнейшего пути, лежащего в области нематериального, невозможна. Материально еще не существующее не может кристаллизоваться. Дух, веду-
 15 щий в царство завтрашнего дня, может быть познан только чувством или интуитивным провидением скрытого закона будущей теории (чему путем служит дарование художника). Теория же дедуктивная есть фонарь, которым
 20 освещаются кристаллизованные вчерашнего дня и за вчерашним днем лежащие формы (см. об этом подробнее в главе VII, Теория).

Поднимаясь еще выше, мы встречаемся с еще большим смятением, как в большом, крепко,
 25 по всем архитектурно-математическим правилам построенном городе, который, однако, неожиданно и внезапно потрясла не поддающаяся измерению сила. Люди, обитающие в этих

181:16-17
 что интуитивные...
 теория
 P2P11 не имеет источника
 в H012, H011

181:19
 дедуктивная
 P2P11 не имеет
 источника в H012, H011

181:24-25
 интуитивные, «как»
 в... городе
 не восстановлено в соответствии с H012, H011
 Verknüpfung, wie in einer...
 Stadt
 (H011-22, H012:69)
 интуитивные, в... городе
 P2P11

№ 182 : 21. Датируемый 1909 г. пассаж с аполлокалиптически окрашенной картиной разрушающегося города (впервые появляется в немецкой рукописи готическим курсивом 1791) близок к фантастической поэтике Альфреда Кубина, австрийского художника и писателя, с которым Кандинский сблизился в это время. См. иллюстрации Кубина к последней повести Жерара де Нерваля «Aurélia, ou Le Rêve et la vie» («Аврелия, или Мечта и жизнь»; книга в немецком переводе с дарственной надписью Кубина была в библиотеке Кандинского, хранящейся ныне в фк: *Nerval (Aurélia)* и его роман «Другая сторона» (*Kubin Die andere Seite*); подробнее о Кубине см. ниже, № 187: 19.

высших отделениях, действительно живут в таком духовном городе, где неожиданно и внезапно приходят в действие силы, с которыми духовные архитекторы и математики не считались. В одном месте упала как карточный домик часть толстой стены. В другом — кучей обломков лежит огромная, достававшая до небес, сплетенная из тончайших, кружевоподобных, но «бессмертных» духовных брусьев, балок и переметов, башня. Старое забытое кладбище дрогнуло. Старые забытые могилы открываются, и позабытые души поднимаются из них. Так мудро созданное людьми солнце покрывается пятнами, затемняется. Где искать ему замены для борьбы с мраком?

В этом городе живут и глухие люди, оглушенные чужой мудростью, которые не слышат падения, которые также и слепы, так как чужая мудрость ослепила их, — и они говорят: наше солнце становится все ярче, и вот исчезают последние пятна. Но и эти люди услышат и увидят №

(...)

5 Теософская теория, легшая в основание этого
движения, была установлена Блаватской в фор-
ме кашеизиса, в котором ученик на свои во-
просы находил точные ответы Теософа.* По
10 словам Блаватской, понятие Теософии равно-
значное с понятием вечносущей истины (стр.248).
«Новый посланник истины найдет благодаря
теософическому обществу человечество подго-
товленным к восприятию его опкровения:
будет создана форма выражения, в которую
15 он вольет новые истины, организация, кото-
рая в известном смысле ожидает его появле-
ния, чтобы устранить с его пути материальные
препятствия и трудности» (стр.250). И Блават-
ская утверждает, «что в двадцать первом веке
20 земля в сравнении с тем, что мы видим сейчас,
будет подобна небу» — так кончается ее книга.

* Н. Р. Blawatzky — «Der Schlüssel der Theosophie», Leipzig,
25 Max Altmann 1907. Эта книга вышла впервые на англий-
ском языке в Лондоне в 1889 году.

≈ 183:8 В библиотеке Мюнтер в мез и Кан-
динского в фк отсутствуют книги Елены
Блаватской (см. о ней ≈ 445:25), которые
могли бы принадлежать художнику. В биб-
лиотеке Мюнтер, правда, имеется «Тай-
ная доктрина», но в более позднем издании
1932 г.; книга была приобретена уже самой
Мюнтер (и пометки там, предположитель-
но, тоже принадлежат ей): Blavatsky Die
Geheimlehre. Во второй русской редакции
«О духовном в искусстве» Кандинский
ссылается на то же немецкое издание книги
Блаватской «The Key to Theosophy» («Ключ
к теософии», 1889), что и в немецких редак-
циях: Blavatsky Der Schlüssel der Theosophie.

182:20—21

(...)

РЭП1 отсутствуют

стр.31—32 //

*** / Und noch höher...
gebracht*

НЭП2, НЭП1 НЭП1-22—25,

НЭП2-85—823-898;

русский перевод НЭП1

см. НЭП2

181:24—26

ист - исключают... исключит -
НЭП восстановлено
по соответствующей РЭ

вставке в РЭП1

РЭП1-30, НЭП2-698 //

РЭ описанный текст,

предположительно, вос-

производит начало РЭП1,

стр.31, изъятый Канди-

ским вместе со стр.32

в процессе подготовки РЭ;

РЭ см. //123-65

И во всяком случае, несмотря на склонность теософов к созданию теории и несмотря на то, что их несколько преждевременная радость водружения точного ответа на место вечного страшного знака вопроса легко настраивает наблюдателя несколько скептически, это все же большое, все же *духовное* движение образует в духовной атмосфере сильный двигатель, достигающий даже и в этой форме до глубин некоторых опчаявшихся и погруженных в мрак и ночь душ, как звук освобождения. Все же и отсюда протягивается рука, указывающая и несущая помощь.

5

10

15

20

25

*
*
*

5

В те времена, когда религия, наука и мораль
(последняя сильной рукой Ницше) потрясены
и когда внешние опоры грозят рухнуть, чело-
10 век отворачивает свой взор от внешнего и обра-
щает его *внутрь себя*.

Литература, музыка и искусство представля-
ют из себя первые чувствительные области,
которые в реальной форме отмечают духов-
15 ный поворот. Эти области немедленно отра-
жают в себе мрачную картину современности,
они отгадывают то великое, что замечается
в виде небольшой точки немногими и что для
большой массы еще вовсе не существует.

20 Они отражают в себе великий мрак, который
вначале выступает чуть заметно. Они сами
утемняются и умрачаются. С другой сторо-
ны, они отворачиваются от обездушенного содер-
жания современной жизни и обращаются к те-
25 мам и обстоятельствам, дающим простор
нематериальным стремлениям и поискам жаж-
дущих душ.

≈ 1871-2 В 1890-х гг. в России к творчеству бельгийского драматурга и поэта-символиста Мориса Метерлинка (1862–1949) обращаются почти все теоретики и практики «новой литературы» и «новой поэзии» (в частности, на материале его драматургии Николай Минский и поэзии Валерий Брюсов формулируют основные положения символистской эстетики; его два стихотворения в переводе Брюсова включены последним в издававшийся им в 1894–1895 гг. альманах «Русские символисты»). В 1900-х гг. Метерлинка становится одним из «знамен» символистов младшего поколения, создателей теории «театра будущего»: согласно Георгию Чулкову, Метерлинка – творец драмы лирической, Ибсен – символической, Вагнер – музыкальной («Чулков Принципы театра будущего» 208). В г.к. хранится принадлежавший Кандинскому экземпляр немецкого издания последней пьесы Генрика Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуждаемся»: *Ibsen Wenn wir Toten erwachen*.

В распространении идей русского символизма в мюнхенском кругу русских художников большую роль сыграла Маринна Веревкина (см. об этом *Hahl-Koch Werelfin und der russische Symbolismus; Художники русского зарубежья-Веревкина*). В парижской библиотеке Кандинского сохранились: знаменитые поэтические сборники Брюсова (с подписью Веревкиной на обложке) и Константина Бальмонта (*Брюсов Urbi et Orbi; Бальмонт Под северным небом*), одна из пьес Ибсена в переводе Бальмонта (*Ибсен Привидения*), а также «Очерки новейшей русской литературы» Нестора Котляревского о поэзии Надсона, Минского и др., в двух экземплярах с недатированными дарственными надписями автора: первый Анне Чемакиной и второй Кандинскому «в знак дружбы» (*Котляревский Очерки новейшей русской литературы*).

≈ 187: 7 Кандинский перечисляет здесь драмы Метерлинка: «Принцесса Мален» (1890), «Семь принцесс» (1891), «Слепцы» (1890). Действующие лица «Принцессы Мален» упоминаются Кандинским в статье «Куда идет "новое" искусство»: Метерлинка, говорится в статье, «одним ударом вырвал действие из среды материальных Ругонов и перенес воплощение чувства в царство прозрачных, схематичных Гийальмаров и Малэн. Его люди – воплощенные в эфире чувства» (*Избранные труды* I: 91). Драммы Метерлинка в библиотеке Монтер в мез-одномтомное русское издание (*Метерлинка Сочинения*); в библиотеке Кандинского в г.к-первый том трехтомного французского издания (*Maeterlinck Théâtre*) с карандашной записью Кандинского («Place St Michel / Bd St Germain») и с вложенной в книгу визитной карточкой мюнхенского художника Шарля Пальмье. Экземпляр французского издания «Принцессы Мален» 1891 г. (*Maeterlinck La princesse Maleine*), украшенный Кандинским миниатюрными иллюстрациями на полях, был им подарен его ближайшему университетскому другу Николаю Харзуину или после его смерти в 1900 г. его близким. Находя стилистические соответствия иллюстраций с другими рисунками художника того времени, Вивин Барнетт датировала их 1892–1902 гг. см. *Catalogue raisonné-Addendum* # 1. Открытым остается, однако, вопрос о том, следует ли соотносить с этими рисунками сообщение в почтовой карточке от 8 августа 1904 г., в которой Кандинский писал Монтеру из Мюнхена в Бонн о своем желании иллюстрировать Метерлинка (*Mes Briefe von Kandinsky an Münster*).

Сопоставление у Кандинского персонажей Метерлинка и Шекспира неслучайно: ср. присвоенный Метерлинку «титул» «декадентский Шекспир». По собственному

утверждению бельгийского драматурга, работая над «Принцессой Мален», он старался «сделать пьесу для театра марионеток на манер Шекспира» (передает Николай Михайловский, цитируя французского журналиста Жюль Горе). См. об этом Линдстрем Метерлинка в России Серебряного века 63).

≈ 187: 19 Пассаж о Метерлинке как пророке и ясновидце духовной катастрофы и связанное с ним примечание о Кубине датируются, предположительно, сентябрем 1911 г. (впервые в немецкой корректуре н2п1).

Кубин, Альфред (1877–1959), – писатель и художник-график, «австрийский Гойя», автор мрачных и беспощадных «фантастических» рисунков и многочисленных книжных иллюстраций, в том числе к произведениям Эдгара По и к «Двойнику» Достоевского; иллюстрированный Кубином его собственный фантастический роман «Другая сторона» (1909) получил широкую известность (*Kubin Die andere Seite*). В январе 1904 г. мюнхенское художественное объединение «Фаланга», возглавляемое Кандинским, показало «фантастические рисунки» Кубина на своей 9-й выставке; однако тесное общение обоих художников началось лишь в 1909 г., когда они оба стали членами основателями «Нового мюнхенского художественного объединения» («Neue Künstlervereinigung München», NKVM), из которого в декабре 1911 г. вместе и вышли. В феврале – апреле 1912 г. австрийский художник участвовал во второй выставке, организованной редакторами альманаха «Синий всадник» Кандинским и Марком в мюнхенской галерее Танкаузера; в мае того же года его рисунки были опублико-

Один из таких поэтов в области литературы — Maeterlinck. Он вводит нас в мир, называемый фантастическим или, правильнее, сверхчувственным. Его *Princesse Maleine, Sept princesses, Les aveugles* и так далее и так далее никак не люди прошлых времен, какими нам представляются стилизованные герои Шекспира. Это — в прямом смысле души, которые ищут в туманах, которым туманы грозят удушением, над которыми парит невидимая, мрачная сила. Духовный мрак, безысходность незнания и страх его — мир его героев. Так Maeterlinck является, быть может, первым пророком, первым художественным корреспондентом и ясновидцем вышеописанной катастрофы. Умрачение духовной атмосферы, разрушительная и в то же время ведущая рука и безнадежный страх перед нею, потерянный путь, исчезнувший путеводный гений ярко отражаются в его творениях. *

* Почти вся русская литература — с ее в этой области несравненно-гениальным Достоевским во главе — представляет из себя зеркало, в котором читатель видит мрак бездны и безнадежность вчерашнего дня. Самую реальную форму безвоздушно-удушливой реальной жизни мы находим у Чехова. Из западноевропейских художников к числу ясновидцев падения старого мира относится прежде всего полуславянин-полуавстриец Alfred Kubin. Он увлекается непреодолимой силой в ужасную атмосферу твердой пустоты. Эта сила выливается как в его рисунках, так и в его романе «Die andere Seite» (Georg Müller, München).

ваны в альманахе. Кандидский высоко ценит рисунки и роман Кубина, в 1913 г. он рекомендовал своим московским издателям Григорию Ангерту и Евсению Шору включить в план руководимого ими издательства «Искусство» русский перевод «Die andere Seite»: см. об этом № 123.

Текст о Достоевском и Чехове включен в примечание ко второй русской редакции «О духовном в искусстве» специально для русского читателя. Ср. в статье «Куда идет "новое" искусство»: «Как в чеховских вещах, так и в пейзажах Левитана, жила и воспроизводилась безысходно страшная атмосфера студенисто-липкого, безбрежного, удушающего тумана» (*Избранные труды* 190). В ф.к хранятся роскошно переплетенные тома основных произведений Достоевского — эти книги первоначально принадлежали первой жене Кандидского Анне Чемзакной. Там же имеется немецкое издание труда Вячеслава Иванова о Достоевском: *Iwanow Dostojewskij. Sочинения Чехова в библиотеке художника*: см. № 123.

187:21-26
Лопаты все...художников
P2P1 не имеет источника
в НО22, НО21

187:26-30
К чему ясновидцы...
«Die andere Seite»
P2P1 переведено

С немецкого.
см. НО22, НО21
(НО21 27,
№ 123:45-49)

187:30
(Georg Müller, München)
P2P1 не имеет источника
в НО22, НО21

№ 188:6 История о постановке драмы Метерлинка, рассказанная Кандинским в примечании (впервые – в «Языке красок» (ii); *Gesammelte Schriften*– 302), восходит к действительному случаю, который, однако, произошел не в Петербурге, а в Роттердаме, в 1893 г., на первом спектакле основанного тогда же французским актером и режиссером Орельеном Люнье-По театра «L'Œuvre» («Творчество»). Его описывает французский литератор Адольф Ван Беве, который тогда играл в труппе театра (в русском переводе см. Ван Беве Метерлинка: 2–3). Этот эпизод упоминает также Всеволод Мейерхольд в статье «Литературные предвестия о новом театре», составляющей часть его эссе «Театр (К истории и технике)» (отсюда, скорее всего, и происходит ошибка Кандинского), как свидетельство того, что «новый театр» вырастает из литературы. Эссе Мейерхольда было опубликовано в сборнике статей разных авторов «Театр» (Книга о Новом театре» (1908). Ср. у Мейерхольда: «В течение десятилетия Морис Метерлинка дает целый ряд пьес, которые вызывают лишь недоумение, особенно, когда они появляются на сцене. Сам Метерлинка часто высказывается так, что пьесы его ставятся слишком усложненно. Крайняя простота его драм, наивный язык, коротенькие, часто сменяющиеся сцены, действительно, требуют для своей инсценировки какой-то иной техники. Ван-Беве, описывая спектакль трагедии «Пеллеас и Мелизанда», поставленный под непосредственным руководством самого автора, говорит: «аксессуары были упрощены до крайности, а башню Мелизанды, например, изображала деревянная рама, обитая серой бумагой» (Мейерхольд Театр: 152).

В «Языке красок» (ii) этот случай без упоминания места постановки комментируется следующим образом (ближе к Мейерхольду, чем в «О духовном в искусстве»): «Указание поэта свидетельствует о том, что материальные средства он считает для своих пьес второстепенными. Эта высшая

Создается им эта атмосфера преимущественно чисто-художественными средствами, причем материальные средства (мрачные замки, лунные ночи, болота, ветер, совы и так далее) играют скорее символическую роль и применяются в известной степени как внутренний звук.* Во то же время они являются, конечно, устаревшими приемами создания настроения в зрителе. Главная заслуга Maeterlinck'a заключается в его способе обращения со словом.

* Во время постановки своих драм в Петербурге Maeterlinck, как говорят, заменил недостававшую на репетиции башню простым куском холста. Он поступил в этом случае подобно детям, этим величайшим фантазерам всех времен, превращающим палку в лошадь, а бумажную ворону одним движением руки в кавалериста, что с чудесной немецкой простотой так наивно и трогательно описано в «Erinnerungen eines alten Mannes» Kugelgen'a. Это стремление ввести детскую способность к внутреннему творчеству в обиход взрослых играет большую роль в современном театре. Особенно много сделала в этом смысле удачных и ценных попыток русская сцена. Это является необходимой ступенью от материального к духовному в театре будущего. Зритель привыкает постепенно к абстрактным восприятиям, что в конце концов является тренировкой его чувства для восприятия отвлеченного действия на сцене, которое будет переживаться в глубинах восприимчивой души. Тогда спанет возможным внутреннее переживание

Слово есть внутренний звук. Этот внутренний звук частью (а, может быть, и преимущественно) порождается предметом, которому слово служит именем. Но когда предмет сам не находится перед глазами слушающего, только имя его, тогда в голове слушателя возникает абстрактное представление, дематериализованный предмет, немедленно вызывающий в «сердце» некоторую вибрацию. Так зеленое, желтое, красное дерево на лугу является лишь материальным

чисто-сценического действия, не одобренного пересказом реального действия из действительной «жизни». Сценическое произведение получит возможность стать самодовлеющим и свободным от «жизненных вопросов» политических, этических, любовных — и не будет возбуждать в зрителе радостных или печальных чувств и размышлений по поводу судеб сценических героев. Последнее отойдет обратно к жизни, из которой и было взято в заем, как мост от прикладной формы искусства к форме чистой. См. по этому поводу мою статью «Über Bühnen-Komposition» в сборнике «Der Blaue Reiter».

гладкая кулиса стала дематериализованным символом мрачной башни. Это значит, что Метерлинк использовал преимущественно и безоговорочно литературные средства и создавал с их помощью новый драматический мир» (*Gesammelte Schriften*: 302).

Выражение «театр будущего» следует связать с «музыкой будущего» и произведением искусства будущего» Рихарда Вагнера (см. ниже, § 203-3). Ср. статью Георгия Чулкова из сборника «Театр». Книга о Новом театре», где, в частности, подробно разбирается новая музыкально-драматическая форма, созданная немецким композитором (Чулков Принципы театра будущего: 208–214). Отметим также название «Театр будущего», данное Валерием Брюсовым нескольким публичным лекциям, которые он прочитал весной 1904 г. в различных аудиториях Москвы и переработал позднее в статью, опубликованную в том же сборнике (Брюсов Реализм и условность на сцене: 245 прим.).

Первым знакомством Кандинского с теорией «театра будущего» было, предположительно, чтение им в немецком переводе книги знаменитого английского театрального художника, режиссера и теоретика Эдварда Гордона Крага «Искусство театра», которая, скарандашными отчеркиваниями, сохранилась в его библиотеке в ф.к. Книга была подарена переводчиком сестре Габриэле Мюнкер, Эмми Шпетер, 28 июня 1905 г. (см. Craig Kunst des Theaters). Крэг провозглашал в ней необходимость для «художника театра будущего» объединить в одно целое живопись (краски и линии), поэзию (произнесенное слово), танец (ритм) и движение (актерская игра). См. *Ibidem*: 12–13, 37.

Примечание о «театре будущего» свидетельствует о знакомстве Кандинского с теорией и первыми попытками создания «условного театра» в России: см. подкрепленные ссылки на Шопенгауэра рассуждения Мейерхольда о роли, которую при-

189:7–8
В то же время...
в архиве
РЭП 1 не имеет источника
в НЭП, НЭП

189:25–26
Во время... будущего
РЭП 1 переведено с немецкого с именами:
см. НЭП, НЭП
всего 18, № 113–114; точный русский перевод НЭП, НЭП см. № 123

189:25–189:21
Зритель...
«Der Blaue Reiter»
РЭП 1 не имеет источника
в НЭП, НЭП

звано играть в театре возбуждение фантазии зрителя, а также о том, что «в каждом драматическом произведении два диалога: один "внешне необходимый" – это слова, сопровождающие и объясняющие действие, другой "внутренний" – это тот диалог, который зритель должен подслушать не в словах, а в паузах, не в криках, а в молчаниях, не в монологах, а в музыке пластических движений» (Мейерхольд Театр: 141–142 и 153–154). О присутствии элемента условности во всех, даже самых реалистических театральных постановках, ср. также статью Брюсова 1902 г., опубликованную в журнале «Мир искусства» (Брюсов Ненужная правда), и упоминаемую выше статью 1908 г. из сборника «"Театр" Книга о Новом театре» (Брюсов Реализм и условность на сцене: 243–259).

Развивая подобного рода мысли в написанном в 1913 – 1914 гг. специально для второй русской редакции трактата дополнении к примечанию, где он ссылается на напечатанную в альманахе «Синий всадник» немецкую редакцию своей статьи «О сценической композиции», Кандинский тем самым относит к традиции «условного театра» и собственные «Композиции для сцены», о чем свидетельствуют и его попытки постановить в России. 24 июня 1912 г. Кандинский пишет композитору Фоме Гартману, что хочет «заполучить» Мейерхольда для постановки своих «Композиций для сцены» (фонд кокетов 1 # 126: 2); из этого плана художника ничего не вышло, а его сотрудничество с Московским художественным театром оказалось невозможным из-за расхождений с руководством театра в эстетических взглядах: согласно воспоминаниям Гартмана, от Станиславского в ответ на аналогичное предложение Кандинский получил отказ (Hahl-Koch Kandinsky: 148). Соответственно и постановка в МХТ пьесы Метерлинка «Синяя птица» вызвала отрицательную реакцию художника: «Слушком грубо по форме для Метерлинка», – писал он Мюнтер 25 ок-

случае, случайной материализованной формой дерева, которое мы внутренне воспринимаем, слыша слово: дерево. Целесообразное (соответственно чувству поэта) применение слова, внутренне необходимое повторение его два раза, три раза, много раз друг за другом может иметь своим последствием не только возрастание внутреннего звука, но и вызывая еще другие, до сих пор скрытые духовные свойства слова. Наконец, при многократном повторении слова (излюбленная, впоследствии забываемая игра детских лет) оно теряет внешний смысл обозначения предмета, таким путем теряется ставший даже отвлеченным смысл называемого предмета и оспается обнаженным от внешности исключительно чистый звук слова. Быть может, бесознательно слышим мы эрот «чистый» звук в сознании его с реальным, а также ставшим впоследствии отвлеченным предметом. Но в случае его обнажения этот чистый звук выступает на первый план и оказывает непосредственное давление на душу. Душа потрясается беспредметной вибрацией, еще более сложной, еще более, если можно так выразиться, «сверхчувственной», чем душевная вибрация, возникающая от удара колокола, от звучащей струны, от упавшей доски и так далее. Здесь открываются широкие перспек-

тивы для литературы будущего, которая увеличивает арсенал своих средств также и такими словами, которые, не обозначая никакого предмета и будучи практически нецелесообразными, будут употребляться как абстрактно целесообразный внутренний звук. На вопрос: «где же найдется искать дозволенных пределов для подобного обращения со словом?» может быть только один ответ: «Эти пределы устанавливаются в каждом частном случае (а, следовательно, для каждого произведения каждого поэта каждой эпохи) внутренней необходимостью». Злоупотребления кажущейся безграничной свободой будут наказываться так же, как наказывались обманные действия всех бесчестных художников всех эпох: великое помело времени сметет их безжалостно и бесследно. Только в зависимости от большого или меньшего подчинения художника внутренней необходимости, точно определяющей требования скрытого закона искусства, будут больше или меньше продолжительно жить и его творения. «Вечным» может быть только творение, в котором его внешняя форма находится в безупречной гармонии с внутренним его смыслом. Но с момента своего появления всякое творение непременно верно определяется как в своей совокупной ценности, так и в ценности своих отдельных

тивы (7 ноября) 1910 г. из Москвы в Мюнхен (*Mes Briefe von Kandinsky an Münster*).

В том же примечании упоминают Кюгельген, Вильгельм (1802 – 1867), – немецкий исторический живописец, сын Герхарда Кюгельгена, придворного живописца Павла I; родился в Санкт-Петербурге. Его посмертно изданная автобиография «*Jugend-erinnerungen eines alten Mannes*» («Воспоминания старого человека о своей молодости»; Берлин, 1870), которую упоминает Кандинский в комментируемом здесь примечании и в немецких редакциях трактата (изд. 1, № 450: 21) под неточным названием «*Erinnerungen eines alten Mannes*» («Воспоминания старого человека»), пользовалась невероятным успехом. Об этой книге Мюнхен сообщала Кандинскому 3 марта 1904 г.: «Только что дочитала записки старого человека. Что за чудесная книга, тончайшая, может быть, самая тонкая из всего, что я читала, – но мучительная. Веселее от нее не становится» (*Mes Briefe von Münster an Kandinsky*). В примечании Кандинский вспоминает рассказ Кюгельгена о дяде Лейсе, который смастерил мальчику из сербраной бумаги рыцарское снаряжение, чтобы тот по вечерам, путешествуя по темным комнатам, мог сражаться с чудовищами, – упражнение фантазии, в результате которого ребенок стал на каждом шагу видеть ужасные привидения (*Kügelgen Jugend-erinnerungen eines alten Mannes*: 19 – 23).

№ 193: 30 Текст данного абзаца о способе обращения Метерлинка со словом восходит к «Языку красок» (10); затем он последовательно развит в немецких редакциях «О духовном в искусстве» n1 и n2 и позднее дополнен во второй русской редакции трактата; см. также новое примечание, вставленное в верстку 1921 во время работы над послереволюционной версией 193 (н: 313: 19). Ср. в «Языке красок» (10): «Литература, особенно начиная с Метерлинка», работает над развитием собственных средств: звучание слова, внутренний смысл слова, сочетание звучаний слов и т. д.» (*Gesammelte Schriften*: 303). И. Метерлинка «оставался верен развитию сюжета, однако приправлял его элементами, которые используют внутреннюю ценность слова, а не просто поддерживаются внешними средствами. Чтобы подчеркнуть именно эту внутреннюю ценность слова, он повторяет одно и то же слово несколько раз или заставляет двух персонажей часто повторять целую короткую фразу. Эта настойчивость в повторении создает впечатление, что действующие лица стремятся погрузиться во внутреннее содержание фразы, ибо внешний ее смысл столь прост, что не может вызвать никакого сомнения» (*ibidem*: 301–302). Ср. также в недатированном рукописном фрагменте «Musik! Das ist immer die abstrakteste Kunst gewesen...» («Музыка! Она всегда была абстрактнейшим из искусств...», ок. 1909–1910; МЭ): «Звук и соответствующая ему вибрация в человеке. К тому же самому стремится и «современная» литература, поэзия. Метерлинка с огромной силой показал нам, что при повторении слово в значительной степени теряет свое привычное внешнее значение и приобретает содержание, которое также является звуком и вызывает соответствующую вибрацию. Такой же звук проявляется и в краске, stem же результатом – возникновением в человеке вибрации» (*Gesammelte Schriften*: 337). И в первом русском варианте статьи Кандинского, известной впоследствии под названием «О эстетиче-

ской композиции»: «...драма, которую вырвал из формы житейских повествований Метерлинка. Он один из первых обратил внимание на ту скрытую внутреннюю ценность слова (как конкретного звука), которая прячется за внешнюю литературную форму слова» (вариант без названия, ок. 1911; см. *Du théâtre*: 145). Ср., наконец, статью «Куда идет "новое" искусство»: «Он – Метерлинка – как бы учится у музыки, заимствуя из нее ее могучее средство – повторность (напр., в диалогах). То широкое течение "новой" литературы, у которой много высокоталантливых представителей в России, и есть логическое и органическое развитие этого истока. Тот, кто не "понимает" этого течения, пусть вспомнит, что слово есть как бы живое существо, лучеиспускающее свой духовный аромат. Вдыхание этого аромата душою есть условие "понимания" литературы» (*Избранные труды*: 191). Далее в статье Кандинский называет «как бы духовным ароматом» и лейтмотив Вагнера, благодаря которому «всякий вагнеровский герой "звучит" по-своему» (там же: 92).

Исходя из анализа эстетических принципов символизма Метерлинка, Кандинский создает свою теорию внутреннего (чистого) звука слова, взятого отдельно от его значения. Истоки этой теории обнаруживаются во французском символизме (Рене Гиль, Стефан Малларме), в ней можно усмотреть сходство и с попыткой создания «точной науки» эстетики, предпринятой Андреем Белым в статье 1909 г. «Лирика и эксперимент» на материале поэтического языка (*Белый. Символизм*: 231–285). Однако при всей укорененности живописной теории Кандинского в эстетике литературного символизма, текст о Метерлинке свидетельствует также об определенной близости идей художника к выходящим за пределы этой эстетики новым явлениям русской поэзии: см. упомянутое выше примечание, написанное специально для третьей русской редакции (н: 313: 19). См. также № 313: 19.

Формулируемое в этом тексте понятие внутреннего звука слова, отличного как от предметного, так и от абстрактного его значения, сходно с понятием «внутренняя форма» у Александра Потебни: см. об этом н: 23–23. О возможности семиотического толкования понятия внутреннего звука у Кандинского см. сравнение пассажа о Метерлинке с учением Фердинанда де Соссюра у французского исследователя Жоржа Рока (*Roque* Qu'est-ce que l'art abstrait: 325–330). С другой стороны, Питер Верго (*Vergo Kandinsky als Theoretiker*: 63) обращает внимание в связи с этим фрагментом на известные слова Шопенгауэра об эстетическом содержании дерева: «...если я смотрю на дерево эстетически, т.е. глазами художника, и, следовательно, познаю не его, а его идею, то безразлично, стоит ли передо мной именно это дерево или же его за тысячу лет расцветавший предок» («Мир как воля и представление», том 1, §41; *Шопенгауэр. Собрание сочинений*: 184). О значении философии Шопенгауэра для Кандинского см. № 45:2. О понятии отвлеченного в лингвистике и логике, в связи с противопоставлением в книге Кандинского духовного и материального видения краски, см. № 61:12. Об абстрагировании в языке на примере слова «дерево» писала также Марианна Веревкина (см. об этом н: 122).

частей всяким объективно чувствующим зрителем, слушателем, в котором с некоторой силой живет внутренне скрытый закон искусства, определяемый внутренней необходимостью. Этот скрытый закон искусства подобен скрытому закону морали, квалифицирующему в душе нравственно одаренного и способного к объективированию человека всякий поступок вопреки квалификации этого поступка внешними, риторическими, софистическими или ошибочно-философскими приемами. Человек, не одаренный этой способностью, или с сильно ослабевшим «внутренним голосом», или с засоренными путями, по которым душа посылает сознанию свой приговор, до тех пор будет беспомощно метаться между явлениями искусства и морали, до тех пор будет осужден ловить ушами чужие слова, чтобы повторять их своим ртом, пока не сознает своего тяжкого порока и не восстановит, хотя бы и долголетними и мучительными, но неуспанными усилиями, данный ему и им пренебреженный «дар Божий», дар познания, оценки и внутреннего переживания, по возможности абсолютного и свободного от наслоившихся условностей и мертвых остатков изживших эпох. Отказывающиеся от этих усилий тем самым отказываются и от участия в движении времен и осуждают сами себя на нищее сидение у края дороги и на внутреннее окостенение.✕

№ 195: 3 «Serres chaudes» («Теплицы») – первый поэтический сборник Метерлинка (1889).

№ 195: 17 Упоминаемый в примечании По, Эдгар Аллан († 1899–1849), – американский писатель-романтик, поэт, литературный критик, автор новелл, преимущественно страшных, фантастических, но иногда также и комических; один из предтеч символизма: см., например, любовное свидетельство Мориса Дени (1918) об исключительно разнородных – источниках мистицизма художников-символистов группы «Наби»: Плотин, По, Бодлер, Шопенгауэр, теософские журналы, Блаватская, Пеладан, выставки «Роза и Крест» (*Denis Le Symbolisme et l'Art religieux moderne*– 172). Кандинский упоминает По в сравнении с Метерлинком, очевидно, как образец использования в литературе тех самых внешних и материальных средств, которые, в отличие от «внутренних», «быстро и легко» теряют «свою силу и свое воздействие». Такая оценка весьма напоминает ту, которую дал новеллам По Эжен Делакруа, читавший их в переводе Бодлера. В датированных 25 января 1857 г. «Заметках для Словаря изобразительных искусств» французский художник писал, в частности, об «Ужасном»: «Чувство ужаса, как и еще меншее чувство отращения невыносимы в течение длительного времени. То же относится и к чувству сверхъестественного. В продолжение последних дней я читаю рассказ Эдгара По; это – история потерпевших кораблекрушение, где на целых пятидесяти страницах изображается ужас и отчаяние их положения; нет ничего скучнее этого; сразу чувствуется дурной вкус иностранцев» (*Делакруа Дневник* 1961 II: 241–242). См. также записи Делакруа в его «Дневнике» от 6 апреля и 30 мая 1856 г. (Там же: 188–189 и 196–197).

№ 194: 24 Вагнер, Рихард (1813–1883), – немецкий композитор, оказавший колоссальное влияние на всю европейскую культуру второй половины XIX в. как создатель нового жанра – музыкальной драмы и автор программных литературных сочинений «Искусство и революция», «Художественное произведение будущего» и др. Кандинский также испытал в молодости сильнейшее влияние эстетики Вагнера. В своем автобиографическом сочинении «Rückblicke» («Воспоминания», 1913) Кандинский, описывая постановку оперы Вагнера «Лоэнгрин» в придворном (т.е., вероятно, Мариинском) театре в Петербурге, которую он видел в студенческие годы, называет ее одним из двух событий, «наложивших печать» на всю его жизнь (*Die Gesammelten Schriften* I: 32–33). Согласно русской редакции «Воспоминаний» («Ступени», 1918), эта постановка была в Большом театре в Москве (*Избранные труды* I: 273), что, скорее всего, является ошибкой: см., например, *Станиславский Вагнер в России*. О посещении Кандинским опер Вагнера уже после переезда в Мюнхен см. письма художника Мюнтер от 30 апреля 1904 г. из Мюнхена в Бонн и от 18 апреля 1905 г. из Инсбрука в Мюнхен (*Mein Briefe von Kandinsky an Münter*). В библиотеке Мюнтер сохранились брошюры с либретто оперы Вагнера «Der fliegende Holländer» («Летучий голландец»: Berlin, Adolf Fürstner) и всех четырех частей тетралогии «Der Ring des Nibelungen» («Кольцо нибелунга»: Mainz, V. Schott's Söhne) с подписью Мюнтер на каждой обложке (на обложке брошюры с либретто оперы «Siegfried» стоит также дата – 1902 г.). Там же сохранилось издание «Farbenlehre» («Учение о цвете») Шопенгауэра с карандашными пометками неизвестной рукой, в том числе в тексте приложенной к изданию биографии философа, где речь идет о восторженном отношении к нему Вагнера (*Schopenhauer Sämtliche*

Werke: 209). Однако в написанном в 1918 г. для «Ступеней» новом примечании Кандинский корректирует высказанное им пятью годами ранее в «Rückblicke» восторженное суждение о Вагнере (по поводу «Лоэнгрин») (*Избранные труды* I: 297–298 прим. IV).

В небольшом пассаже, посвященном Вагнеру в «О духовном в искусстве» (впервые он появляется в рукописной части готическим курсивом н1 рк1 первой немецкой редакции), вагнеровский лейтмотив характеризуется как чисто музыкальное средство и сравнивается с повторениями одних и тех же претворенных в чистый звук слов в пьесах Метерлинка; сходное суждение Кандинский высказывает в статье «Куда идет "новое" искусство» (*Избранные труды* I: 91–92; см. об этом выше, № 193:30). Ср. сходный анализ у Мейерхольда в статье «Первые попытки создания Условного театра» (1907), включенной в эссе «Театр (К истории и технике)»: полагая, что музыкальная фраза, спетая певцом, недостаточно сильна, чтобы выразить внутренние переживания его героев, Вагнер, пишет Мейерхольд, «завел оркестр на помощь, считая, что только оркестр способен сказать недосказанное, раскрыть перед зрителем Тайну. Как в музыкальной драме спетая певцом фраза, так в драме слово – не достаточно сильное оружие, чтобы выявить внутренний диалог». И далее: «Появилась необходимость искать новые средства выразить недосказанное, выявить скрытое. Как Вагнер о душевных переживаниях дает говорить оркестру, так я даю о них говорить пластическим движениям» (*Мейерхольд Театр*– 166).

По сравнению с упомянутыми выше текстами Кандинского, написанными в 1910–самом начале 1911 гг., первые русские варианты Предисловия «Композициям для сцены», датируемые 1911 г., свидетельствуют о существенном изменении оценки Кандинским вагнеровского лейтмотива,

Указанное только что употребление, использование слова применяется в эмбриональной форме Maeterlinck'ом уже в его «*Serres chaudes*»,[»] В применении Maeterlinck'a слово, представля-
 5 ющееся на первый взгляд нейтральным, звучит неожиданно мрачно. Простое, привычное слово (например волосы) способно в верно почувствованном применении разлить вокруг себя атмосферу безнадежности, отчаяния. Именно таков
 10 прием Maeterlinck'a. Он указывает путь, приводящий к сознанию, что гром, молния и луна за мяшущимися тучами не более как внешние, материальные средства, которые на сцене еще более, нежели в жизни, напоминают собою
 15 страшного бука». Действительные, внутренние средства не теряют так быстро и легко своей силы и своего воздействия.[»] И слово, имеющее, следовательно, два значения: первое — прямое и второе — внутреннее, — есть чистый материал
 20 поэзии, литературы, материал, поддающийся применению только в этой области и при посредстве которого эта область сообщается с душой.

Нечто подобное сделал в музыке R. Wagner.[»]
 25 Его знаменитый лейпмоптив есть точно так

* Что становится особенно ясно при сравнении произведений Maeterlinck'a и Рое. И что опять является примером движения вперед и художественных средств — от материального к абстрактному.
 30

который он теперь рассматривает как внешнюю характеристику, являющуюся «как бы ярлыком, пришеенным к фигуре героя» (см. вариант без названия; *Du théâtre* · 145; ср. также «Предисловие к "Композициям для сцены"»; *ibidem*: 153, 155). Начало критического отношения к Вагнеру совпадает у Кандинского с разработкой концепции композиции для сцены, все яснее осознаваемой им как наиболее соответствующая современности модель «Gesamtkunstwerk». Уже в Предисловии к «Композициям для сцены» и затем в последующих редакциях этой статьи, в том числе немецкой, опубликованной в альманахе «Синий всадник» в 1912 г. под названием «Ober Bühnenkomposition», и последней русской, датированной августом 1918 г. и напечатанной годом позже в московском журнале «Изобразительное искусство» (орган Отдела изобразительных искусств Наркомпроса) под названием «О сценической композиции», Кандинский сосредоточивается в своей полемике с Вагнером на теме «монументального искусства». Однако в написанном художником в сентябре 1911 г. для главы VII «О духовном в искусстве», «Теория», тексте о монументальном искусстве Вагнер даже не упоминается (нзп1, ии-551: 8–553: 8); см. также §§51–13.

8 196:9 Ср. статью Кандинского «Куда идет
"новое" искусство», где вместо выражения
«духовная атмосфера» употреблено другое
– «духовный аромат»: «Этот звук <Leifmo-
tiv> есть как бы духовный аромат, окру-
жающий и выражающий героя: всякий ваг-
неровский герой "звучит" по-своему» (*Из-
бранные труды* 1: 92). О своем понимании
«духовной атмосферы» Кандинский пишет
в главе VI «О духовном в искусстве» (Р1РК1,
нн 122:22 *СЛ.*; см. также 122:18 и
122 *СЛ.*), где он определяет ее как состоя-
щую из человеческих действий, мыслей и
чувств,
в том числе скрытых, невысказанных и не-
выраженных. Такое понимание духовной
атмосферы характерно для различных спириту-
алистических учений – в частности, для
спиритизма, согласно которому «Духи»
«составляют невидимое население земного
шара», от них исходят токи (флюиды), кото-
рые производят более или менее благопри-
ятное действие, чем можно объяснить ис-
пытываемые без всякой видимой причины
чувства, коллективные влияния и проч. Ср.
переведенную с французского анонимную
статью «Духовная атмосфера», напечатан-
ную в московском журнале «Спиритуалист»,
экземпляр которого был в библиотеке
Кандинского (*Спиритуалист* 1906 #1: 13–
16). В фк сохранились и другие номера этого
ежемесячного иллюстрированного жур-
нала, «Вестника исследований в области об-
щений с загробным миром»: за февраль и
март 1906 г. и с января по май 1907 г.
Употребленное Кандинским в Примеча-
нии слово «сенситив» также взято из спириту-
алистической литературы. Оно было
введено в оборот немецким химиком
и естествоиспытателем Карлом фон Рей-

же спремление характеризовать героя не
только при помощи театрального аппарата,
грима и световых эффектов, но и при посред-
стве известного определенного мотива, то
есть силою чисто музыкального средства. Этот
мотив является известным рода музыкально
выраженной духовной атмосферой, предше-
ствующей появлению героя и которую он, стало
быть, духовно изливает на расстройании.*

Новейшие композиторы, например Debussy,✕
пишут духовные впечатления (impressions),
которые они часто черпают из природы, пре-
вращая их в чисто музыкальной форме в духов-
ные картины. Именно Debussy очень часто
ставится вследствие этого в параллель с импрес-
сионистами-художниками, причем утвержда-
ется, что он, подобно этим художникам, при
помощи совершенно индивидуальных приемов
заставляет явления природы служить целям
своих произведений. Некоторая истинность
этого утверждения может служить примером

* Целый ряд опытов показал, что подобная духовная
атмосфера не есть дар только героев, но также и каждого
человека. Сенситивы не в состоянии, например, оставаться
в комнате, в которой до того даже и без их ведома находился
человек, им духовно противный.

тому, что различные искусства нашего времени действительно учатся друг у друга и часто сходятся в своих целях. Но даже оставляя в споре не вполне в этой параллели точную оценку задач и стремлений живописного импрессионизма, очень мало забывавшегося о переживании и материализации явлений природы со стороны их внутренней ценности, было бы слишком рискованно утверждать, что приведенная оценка Debussy может явиться исчерпывающей его значение. Вопреки некоторой точке соприкосновения с импрессионистами-художниками, стремление этого композитора ко внутреннему содержанию все же настолько велико, что в его произведениях ясно слышится надтреснутый звук современной нам души со всеми мучительными болями и потрясенными нервами. С другой же стороны, Debussy не употребляет вполне материальной формы даже и в своих «импрессионистских» картинах, как обычно поступает про-

хенбахом для обозначения особо чувствительных людей, способных воспринимать открытую им исходящую от органических и неорганических тел таинственную силу, близкую «животному магнетизму» Месмера, которую Рейхенбах назвал «од» (в честь древнескандинавского бога Одина); о месмеризме см. также § 445-24. См. в том же январском номере «Спиритуалиста» за 1906 г. два раздела (IV, «Сенситивность и сенситивы», и V, «Сенситивометр») из большой, опубликованной в нескольких номерах журнала работы французского врача Гектора Дюрвилля (Дюрвилль Опытное исследование животного магнетизма); определения сенситивов и сенситивности находятся там на стр. 32. О «сильно чувствующих людях» см. включенный в главу V «О духовном в искусстве» рассказ о пациенте доктора Фрейдленберга с синестетическим восприятием цвета (Р2Р1, № 226: 10 сл.; ср. Р1РК1, № 49: 13); см. также § 451: 13, § 51: 20.

§ 196: 10 Дебюсси, Клод (1862 – 1918), – французский композитор; в числе его произведений – опера «Пеллеас и Мелисанда» на либретто Метерлинка (1902); своими произведениями стремился к возбуждению в зрителе чувств и ощущений с помощью переложенных на музыку конкретных образов и впечатлений, отчего в нем часто видели своего рода pendant к живописному импрессионизму. В статье «Куда идет “новое” искусство» Кандинский упоминает Дебюсси в числе представителей «новой музыки», наряду со Штраусом, Скрябиным и Шенбергом, и называет последнего «быть может, самым свободным» из них (Избранные труды I-95). Ср. в письме Шенберга Кандинскому от 28 сентября 1913 г.: «Классификация (!!) приблизительно следующая: Штраус, или Дебюсси, или Скрябин, и, возможно, мои последние вещи» (Kandinsky & Schönberg Briefwechsel-63).

196: 25
wie es ist, das ... ist, was ist —
nicht nur Helden,
sondern jedem
Menschen zugute
kommt
НОТО, НОТ1 (Р2Р1-38,
№ 123-60)

197: 3 – 8
даже оставляя ...
ценности
Р2Р1 не имеет источника
в НОТ2, НОТ1

※ 198:1 Во второй русской редакции трактата вся критика программной музыки поместилась в этом примечании, написанном в 1913–1914 гг.; начало его напоминает примечание к главе IV в немецких изданиях книги, где тема программной музыки развита более подробно (нзп1, н:464:12); см. также ※464:12. В комментируемом примечании знаменательно употребленное Кандинским выражение «реально-абстрактная форма» и поясняющее его рассуждение о «внутреннем равенстве абстракции и реалистики» со ссылкой на статью «Über die Formfrage» («К вопросу о форме», 1912) из альманаха «Синий всадник», перевод которой художник собирался поместить в приложение к русскому изданию «О духовном в искусстве»; ср. немецкое Предисловие ко второму изданию трактата, где автор называет эту статью «фрагментом дальнейшего развития (или дополнения)» книги (нзп1, н:413:23; русский перевод см. н:623:6).

※ 199:1 Текст, соответствующий данному и двум последующим абзацам, отсутствует в первой немецкой редакции «О духовном в искусстве»; вариант русской верстки (с изменениями) восходит ко второй немецкой редакции (конец сентября 1911 г.). Приблизительно в то же время в немецкий текст были внесены еще два дополнения, в которых также упоминается Скрябин, на этот раз в связи с его синестетическими экспериментами: см. в третьей немецкой редакции конец примечания к главе V (нзп1, н:471:21; ср. примечание в P201, н:229:2), а также главу VII (нзп1, н:552:6 сл.). Основным источником этих дополнений были статьи Леонида Сабанеева, печатавшиеся в московском еженедельнике «Музыка» начиная с ноября 1910 г. Помимо того, во время работы над всеми этими новыми текстами Кандинский находился под непосредственным впечатлением от недавнего личного знакомства с Арнольдом Шенбергом, посетившим его и Мюнхер в Мурнау 14 сентября 1911 г.

граммная музыка,* он всегда ограничивается использованием *внутренней* ценности явления.

* Если я как бы с упреком и вполне отрицательно вспоминаю здесь о программной музыке, то я имею в виду только те очень неуклюжие и, главное, непоследовательные попытки, которые были сделаны до наших дней, или, выражаясь точнее, только мне известные подобные попытки. Этим осуждением я не беру на себя смелости осуждать самый принцип программной музыки, которая, как я сильно предчувствую, еще найдет необходимую ей реально-абстрактную форму. Если художнику все средства должны быть доступны, то было бы нелогично и свободной душе противно желание ограничивать его арсенал, отнимая у него «реалистические» приемы. Всякое ограничение диктуется при посредстве *внутренней* необходимости только временем, а, следовательно, всякое ограничение может быть только временным. Также только время открывает новые перспективы и дает новым задачам новые способы. Было бы нелепо и жалко предписывать законы и желать по-своему гнуть эту не поддающуюся нашему измерению и изучению силу. Наше время — время Великого Разграничения реального от абстрактного и расцвета этого последнего. Но когда претворенная и новыми приемами и скрытой сейчас от нас точкой зрения обогащенная новая «реалистика» даст свой цвет и свои плоды, тогда, быть может, зазвучит такой аккорд (Абстракттивное — Реальное), который будет новым небесным откровением. Но это будет тогда *чистое двозвучие* в противоположность нечистому смешению обеих форм, которое наблюдается и ныне в его умирании. О *внутреннем равенстве абстракции и реалистики* в живописи см. мою статью «К вопросу о форме» в приложении.

Большое влияние на Debussy имела русская музыка (Мусоргский), а попому и не может представляться удивительным, что у него замечается некоторое сродство с молодыми русскими композиторами, среди которых на первом плане стоит Скрябин. В произведениях этих обоих композиторов слышится родственный внутренний звук. И один и тот же недостаток все же иногда расстраивает слушателя. То есть иногда и совершенно неожиданно у обоих композиторов какая-то сила вырывается из области «новых» «уродств», соблазняя их приманками более или менее условной «кра-

* Говоря о подобных вещах, я опираюсь исключительно на переживаемые мною внутренние впечатления, а не на формальные основы, в которых я совершенно не компетентен.

§ 199: 2 О школе Дебюсси см. в одной из статей Леонида Сабанеева: «Ее корни лежат далеко от Франции, в пределах нашей родины, в творчестве авторов нашей "русской школы", преимущественно Мусоргского, Римского-Корсакова, Бородина» (Сабанеев Современные течения в музыкальном искусстве. 40).

По воспоминаниям Нины Кандинской, Мусоргский был одним из любимых композиторов художника (Kandinsky Nina Kandinsky und ich. 154). В 1928 г. Кандинский по заказу Фридрих-театра в Дессау разрабатывает сценуграфию

спектакля по «Картинам с выставки» Мусоргского (1874) – фортепианному циклу, в котором композитор передал свои впечатления от посмертной выставки рисунков и акварелей художника и архитектора Виктора Гартмана (1834–1873). Спектакль был сыгран два раза, 4 и 11 апреля 1928 г. В своеобразном автокомментарии к нему, опубликованном в берлинском журнале «Das Kunstblatt» в 1930 г. под названием «Modeste Mussorgsky: "Bilder einer Ausstellung"» («Модест Мусоргский: "Картины с выставки"»; русский перевод – Избранные труды II. 281–282), Кандинский

возвращается к проблеме «программной музыки»: «Музыка никоим образом не стала "программной". Если она что-то "отображает", то не сами картинки, но только переживания Мусоргского, которые намного превосходят "содержание" живописи и находят чисто музыкальную форму». Соответственно и в своем сценуграфическом решении «Картинок» Кандинский, как он пишет Там же, «продвигался вперед тоже не в соответствии с "программой", но использовал формы, которые к нему представлялись при прослушивании музыки» (Там же. 281; перевод скорректирован нами в соответствии с немецким переизданием статьи – *Essays über Kunst und Künstler*. 119).

§ 199: 6 В статье «Современные течения в музыкальном искусстве» Сабанеев пишет о четырех «пророках музыкальной революции»: «Дебюсси во Франции, Штраус и Рeger < имеется в виду композитор, органист и дирижер Макс Рeger (1873–1926) > в Германии, Скрябин в России», утверждая, что Дебюсси приближается к четвертому из них – Скрябину (Сабанеев Современные течения в музыкальном искусстве. 42).

Скрябин, Александр Николаевич (1871(72)–1915), – русский композитор и пианист, автор фортепианных и оркестровых сочинений, в частности симфонической поэмы «Прометей (Поэма огня)»; ее «появление на свет», – писал Сабанеев в вышедшем 27 ноября 1910 г. первом номере еженедельника «Музыка», – стало подлинным «музыкальным событием, о котором все теперь говорят, которое привлекает к себе внимание музыкантов». Музыка «Прометея», – продолжал Сабанеев, – «еще не награвированная, большей части музыкантов вовсе неизвестна; другие, очень не многие, знакомы с нею по тем отрывкам, которые в разное время играл автор в кругу своих близких друзей» (Саб-

198-1
музыка"
РЭПН: примечание не имеет
источника в НЭПТ, НЭПТ

198-4 – 5
Если я как бы...
РЭПН: переводится
с первой фразой
примечания НЭПТ, НЭПТ

к главе IV,
«Пирамиды»:
Wie käglic!
Programmusik
НЭПТ: 38, № 123-69;
НЭПТ: ср. 123-65

199-5
композиторами"
РЭПН: примечание не имеет
источника в НЭПТ, НЭПТ

неев Прометей-6). На одном из таких прослушиваний, предположительно, был и Кандинский. Ср. в его письме Монтер из Москвы от 23 октября (5 ноября) 1910 г.: «Недавно мы (Гартманы и я) слушали музыку Скрябина. Очень интересно, но для меня слишком красиво. Он тоже много думает о соответствии музыкального и цветового тона, но, насколько я знаю, не додумывает. Я, наверное, пойду к нему — он сейчас здесь» (*Mes Briefe von Kandinsky an Münster*). Свидетельство о том, что такая встреча состоялась, по нашим сведениям, нет; стоит, однако, отметить, что в то же самое время в Мюнхене Монтер через Веревкину познакомилась с кузеном музыканта и должна была показать ему работы художника: см. письмо Монтер Кандинскому от 1 ноября 1910 г. (*Mes Briefe von Münster an Kandinsky*).

В декабре 1911 — январе 1912 гг. Кандинский сам с помощью Гартмана перевел для альманаха «Синий всадник» на немецкий язык «очень интересную» статью Сабанеева «Прометей» Скрябина; перевод был отредактирован Шенбергом («Prometheus von Skriabin von L. Sabanejew»; *Der Blaue Reiter* 107—124). О процессе работы над переводом см. письма Кандинского Францу Марку от 31 декабря 1911 г. (*Kandinsky & Marc Briefwechsel* 96) и Арнольду Шенбергу от 16 января и 6 февраля 1912 г. (*Kandinsky & Schönberg Briefwechsel* 40, 43). Статья Сабанеева была впервые опубликована в еженедельнике «Музыка» 26 февраля 1911 г. (Сабанеев «Прометей» Скрябина).

Ср. в написанном по-французски письме Кандинского Монтеру из Москвы в Стокгольм от 25 сентября (8 октября) 1915 г.: «Скрябин умер. Вот настоящая потеря! (И несчастный Танеев тоже, это тоже большая потеря.) В октябре будет четыре концерта из его произведений (в том числе симфонии, Экстаз и Прометей), и я в отчаянии, что не смогу на них быть» (*Mes Briefe von Kandinsky an Münster*). З (16) ноября 1915 г. Кандинский снова по-французски пишет Монтеру: «Наконец я услышал "Про-

метей» Скрябина. Дирижер был не очень хороший, но произведение глубоко и живое» (*Ibidem*). В библиотеке художника в ФК сохранилась партитура «Поэмы экстаза» (*Skriabine Le poème d'extase*).

Как некий pendant к амбивалентной характеристике творчества Скрябина у Кандинского можно рассматривать письмо к нему Марка от 10 января 1912 г. о весьма прохладном впечатлении, которое у Марка и его жены Марины осталось от концерта Скрябина в Берлине: «[...] очень со вкусом и гармонично, но так "привычно", — по крайней мере, нам так показалось, — что мы все время спрашивали друг друга, что же Вы, собственно, нам рассказывали об искусстве Скрябина. И, к нашему стыду, мы должны были признать, что ничего, по существу, не запомнили, кроме того, что он что-то значит в России» (*Kandinsky & Marc Briefwechsel* 111).

§ 201: 1 Симптоматично, что в 1913—1914 гг. Кандинский включает во вторую русскую редакцию «О духовном в искусстве» новое примечание, в котором пытается смягчить свою критику Скрябина, обращая ее главным образом против Рихарда Штрауса (1864—1949). В статье «Куда идет "новое" искусство» Кандинский упоминает немецкого композитора и дирижера в числе представителей «новой музыки», наряду с Дебюсси, Скрябиным и Шенбергом (*Избранные труды* 1: 95). Штраус — один из упомянутых Сабанеевым «четыре пророков музыкальной эволюции», которому критик, однако, предпочитал Дебюсси, как больше «новатора» (Сабанеев *Современные течения в музыкальном искусстве*: 42; первый в «классификации» современных композиторов Шенберга (см. выше, § 196: 10). В «Учении о гармонии» Шенберга Штраус и Малер названы «большими мастерами нашего времени»; молодой Шенберг был обязан Штраусу получением стипендии и кафедры в берлинской консерватории

Штерна; однако начиная с 1909 г., из-за неприятия Штраусом отхода Шенберга от тоналности, отношения между двумя композиторами стали ухудшаться.

§ 201: 15 Рассуждение о внешнем, или привычно-прекрасном, и о внутренне-прекрасном, которое часто и многими представляется безобидным, развивает мысли, изложенные Кандинским в небольшом тексте без названия, который он написал весной 1911 г. для сборника «Im Kampf um die Kunst» («В борьбе за искусство») — коллективного ответа видных деятелей немецкого искусства на националистический памфлет Карла Финнена. Подробнее об обстоятельствах публикации сборника в мюнхенском издательстве Питера см. § 385: 9 и № 623. Статья Кандинского начинается словами «Der Welt, dem Kosmos gleich besteht der Mensch aus zwei Elementen ...» («Подобно миру, вселенной, человек состоит из двух элементов...»), переиздана в *Gesammelten Schriften* 431—432.

§ 201: 21 «Schönberg» — один из самых радикальных, последовательных, даровитых и искренних творцов «новой» музыки, — так представлял Кандинский основоположника атональной музыки в примечании к переведенному им на русский язык для каталога одесского «Салона 2» Владимира Издебского отрывку из «Учения о гармонии» Арнольда Шенберга (*Шенберг* Параллели в октавах и квинтах: 16 прим.). Знакомство Кандинского с творчеством австрийского композитора и теоретика началось со знаменитого мюнхенского концерта из его атональных произведений 2 января 1911 г., в программе к которому было напечатано несколько цитат из «Учения о гармонии». Кандинский тотчас почувствовал удивительное совпадение со своими собственными мыслями о развитии искусства согласно закону внутренней необходимости. В написанном под впечатлением от музыки

соты».* В самом прямом смысле слушатель чувствует себя подчас оскорбленным. Его подобно мячику в лаун-теннисе внезапно швыряют через сетку, разделяющую собою два враждебных лагеря: лагерь внешне-«прекрасного» и лагерь внутренне-«прекрасного». Это — то внутренне-прекрасное, которое отвращается от привычно-прекрасного, следуя повелительной внутренней необходимости. Непривычно вращающемуся в сфере этой необходимости естественно представляется внутренне-прекрасное безобразным, так как человек в общем склонен к внешнему и неохотно подчиняется внутренней необходимости. (И в особо сильной мере сегодня!)‡

Вполне отворачиваясь от привычно-внешнего, признавая святость всех средств, служащих целям самовыражения, идет в наши дни, почти одиноко, окруженный благодарным признанием лишь немногих, живущий в Берлине венец Arnold Schönberg.‡ Этот «карьерист», «рекла-

* Чем еще в неизмеримо большей мере спрдаает мюнхенский революционер R. Strauss. У Скрябина этот недостаток часто бывает убедительным: сила как его формального таланта, а также, главное, неисчерпаемая, истинно вулканическая внутренняя творческая мощь делает подчас и самый недостаток этот как бы необходимым. Я не говорю уже об безупречной кристаллизации многих его вещей, ставящей их на совершенно исключительную высоту.

и теоретических идей Шенберга статью «Куда идет "новое" искусство» художник по программе к концерту цитирует еще не изданный трактат Шенберга, который он называет «Теория гармонии» (*Избранные труды* 1-93). Канди́нский тогчас завязывает с композитором интенсивную переписку и переводит на русский язык для каталога Издбского фрагменты главы «Параллели в октавах и квинтах» из «Учения...», напечатанной в октябрьском номере издававшегося в Берлине журнала «Musik» за 1910 г. (*Schönberg Über Oktaven- und Quinten-Parallelen*). Перевод, в котором художник опустил некоторые технические подробности, был снабжен тремя примечаниями, написанными им самим. Цитата, приведенная в «О духовном в искусстве», переключается с первым из них, где Канди́нский призывает всех интересующихся «обратить особенное внимание на то, как ярко чувствует этот революционный композитор непреложную органическую связь, непреложное естественное вырастание новой музыки из старой и даже из глубин самого ее отдаленного источника», и продолжает: «С ростом человеческого духа вечно обогащается и искусство, новыми средствами выражения обогащая, в свою очередь, человеческий дух. Но каждой эпохе положен предел достижения, как каждому возрасту человека положен предел внутреннего познания. Так думает и Schönberg: позволено только каждое сочетание звуков, каждый шаг вперед, "но уже и сегодня чувствую, что и здесь существуют известные границы, от которых зависит мой выбор того или иного диссонанса". Schönberg сочетает в своем мышлении великую свободу великой верой в закономерное развитие духа!» (*Шенберг Параллели в октавах и квинтах*: 16).

204:1
«прекрасный»
РЭП1 примечание не
имеет источника в НЭТО,
НЭП1

мист», «обманщик» и «мазилка» говорит в своей «*Harmonielehre*»: «... всякое созвучие, всякий шаг вперед возможны. Но уже сегодня я чувствую, что и здесь существуют известные условия, от которых зависит мой выбор того или другого диссонанса».*

Здесь Schönberg чувствует совершенно определенно, что величайшая свобода, без которой искусство задыхается, как без воздуха, не может быть абсолютной. Определенная мера этой свободы отмерена для каждой эпохи. Свобода или богатство средств выражения не отмеривается беспредметно, но находится в полном соответствии с той задачей, с тем воплощением, которое в данную эпоху должно совершиться, в чем и сказывается закон внутренней необходимости этой именно эпохи. Самая безграничная сила гения не может перескочить через границы именно этой свободы. Но, с другой стороны, именно эта мера должна быть и будет каждый раз исчерпана — как бы упрямый воз ни упирался! Исчерпать эту свободу и есть задача Schönberg'a. Его музыка вводит нас в новую область, где музыкальные

* «*Die Musik*». X, 2, стр. 104, статья, вошедшая впоследствии в «*Harmonielehre*» (венское издание «*Universal Edition*» 1912 г.). См. мой перевод этой статьи в каталоге II-го «Салона» В.А.Идебского, 1910–11.

переживания не ограничиваются ценностью акустической, но обладают и чисто духовными. Тут — начало «музыки будущего»,»

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, представили 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 перво-элементов, мы находим в этом вынужденном ограничении новые возможности, новые богатства.

В живописи этими обедняющими и обогащающими моментами является форма. Из

» 203:3 выражение «музыка будущего» («Zukunftsmusik») восходит к одноименной статье Рихарда Вагнера (1861; первая публикация по-французски — «La musique de l'avenir», 1860) и, шире, к его программным литературным сочинениям 1848–1851 гг., в частности, трактату «Das Kunstwerk der Zukunft» («Произведение искусства будущего», 1850), в котором он формулирует свою концепцию «Gesamtkunstwerk» (см. »41:11), имевшую большое значение и для Кандинского, и для Шенберга. Ср. «танец будущего» Айседоры Дункан (нзп1, н- 122: 12–15; н- 550: 1); о «театре будущего» см. примечание выше (P2P1, н- 188: 6) и »188:6.

202:12–17
Cereboda... именно эпитет.
P2P1 не имеет источника
в H202, H201

202:26–29
См. мой перевод...
1990–11.
P2P1 не имеет
источника в H202, H201

202:24–203:2
где музыкальные...
»202:2 духовными —
wo die musikalischen Erleb-

nisse keine akustischen sind,
sondern rein seelische
(где музыкальные пережива-
ния не акустические, но
чисто духовные)
H202, H201 (H201–32,
H-123:45)

203:4–204:14
Вамисела... средств.
H202, H201 соответствую-
щий текст отсутствует //
P1 он находится в начале
главы 18, после первых

двух предложений
(P1P1: 24–26, H-123:45–
123:60)

203:23
эпители объединяющих
и объединяющих
комментарию —
эпители объединяющих
и объединяющих
коммент.
P1P1 (P1P1–25, H-123:60 //
P1 см. также »123:45

203:24
является форма —
является (рисующая)
форма
P1H201 алиасное черепица
черепица принимается
наки за вариант P2

≈ 204:15 Начиная с данного абзаца вся последующая часть главы III (до ее конца), посвященная новым исканиям в области живописи, имеет своим источником первую немецкую редакцию «О духовном в искусстве»; в «Языке красок» (II) соответствующий текст отсутствует. Позднее, на стадиях соответственно второй немецкой и второй русской редакций, в текст главы был включен ряд дополнений.

≈ 204:26 О характеристике Кандинским, данной теории неомимпрессионизма, уникальной своей обобщенностью, определенным стремлением к объективности и «абстрактности», см. ≈ 29:13. О книге Синьяка, из которой художник почерпнул сведения о неомимпрессионизме, см. ≈ 57:3.

этих двух перво-элементов — краски и формы — их сочепания, взаимоподчинения, взаимопри-
 пияжения и взаимоотталкивания и создается
 тот язык живописи, который мы изучаем нынче
 по складам и отдельные слова которого мы
 создаем по необходимости сами, как это дела-
 ется 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 умонченно материальному
 или, для краскописи скажем, духовному не ли-
 шено было исканий в арсенале чисто матери-
 альных средств.

После реалистических идеалов выступают
 в живописи сменяющие их импрессионистские
 стремления. Последние завершаются в своей
 догматической форме и чисто натуралисти-
 ческих целях в теории нео-импрессионизма,
 который совершенно одновременно ударяется
 и в абстрактность: его теория (признаваемая
 им универсальной системой) стремится фик-
 сировать на холсте не случайный кусок природы,
 но всю природу во всем ее блеске и великолепии,
 то есть как некую неизменную, абстрактную
 величину.*

* См., например, Paul Signac: «De Delacroix au Néo-impressionnisme». По-русски появилось в издании Кнебеля.

P2 P1 - 42; 43
P2 P1 - 42; 43

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

Именно эти три имени выбраны мною как характеристика исканий в областях нематериальных. Rossetti обратился к прерафаэлитам и искал оживления их абстрактных форм новым биением. Böcklin, уйдя в области мифологии и сказки, в противоположность Rossetti облек

* Мне часто приходится пользоваться выражениями «материальное», «нематериальное» и говорить о междусоспояниях, которые приходится обозначать как «более или менее» материальное и так далее. 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 разнотенностью 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 неосозаемо телесной рукой, это ли дух? Я попросил бы только не проводить резких черт и не забывать о вынужденной схематичности.

204: 15
реалистических
P2 П следует P1
(P1 P2 - 26, H1-123: 60) /
P1 соответствует H2 P2 /
Idealistisch
(идеалистический)
H2 П P2 П - 32, H1-123: 60;
H2 П, H2 П - 32, H1-123: 60;
H2 П, H2 П - 32, H1-123: 60;
204: 25 - 26
то есть как ... вольную
P2 П не имеет источника
в P1, H2 П, H2 П

204: 26
вольную*
P2 П примечание не имеет
источника в P1; это немецкий
русский перевод
немецкого текста примечания в H2 П, H2 П
P2 П - 32, H1-123: 60;
H2 П, H2 П (как отсылка
к примечанию после sat:
in ihrer Glanz- und Pracht-
erscheinung zu bringen
P2 П - 32, H1-123: 60)

204: 29
По-русски ... Кнелбок. →
(Deutsch ... 1910)
H2 П, H2 П в скобках
библиограф. данные
немецкого издания
книги Синьяка
P2 П - 32, H1-123: 60;
205: 9
нематериальных.*
Rossetti →
нематериальных. (Мне ...
схематичности.) Rossetti
P1 соответствующий

примечанию P2 текст
в скобках
(P1 P2 - 27 - 28, H1-123: 60);
P1 см. также / 123-65 /
nicht materielle
Gebirge. Rossetti
H2 П, H2 П P2 П - 32,
H1-123: 60
H2 П, H2 П соответствующее
примечание в главе II
P2 П - 16, H1-123: 60

свои абстракции в сильно развитые материально-телесные формы. Segantini, самый с *внешней* стороны материальный, брал совершенно готовые формы природы, которые он часто разрабатывал с микроскопической точностью (его горы, камни, животные) и одновременно или как бы вопреки такому приему и вопреки очевидно материальной форме умел создать неизменно абстрактные образы, вследствие чего он является *внутренне* наименее материальным в этой группе.

Вот искатели Внутреннего во Внешнем.

И совершенно иным способом, стоящим ближе к чисто живописным средствам, шел к подобной же цели искатель нового закона формы — Сézanne. Он умел сделать из чайной чашки одухотворенное создание или, выражаясь точнее, открыть в этой чашке такое создание. Он поднимает «nature morte» на ту высоту, где внешние «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 вписывал их в формы, которые поднимались им до высоты абстрактно звучащих, гармонию лучеиспускающих, часто математических формул. Здесь лежит корень давно забытых и с этого

момента возрожденных конструктивных устремлений. Не человек, не яблоко, не дерево изображаются им, но все это ему необходимо для образования внутренне-живописно-звучащей вещи, имя которой картина. В конце концов, так и называет свои вещи один из больших современных французов Henri Matisse. Он пишет «картины». Его цель в этих картинах передать «Божественное».* К достижению этой цели он отвергает все средства, кроме предмета (человек или что-нибудь другое), как исходного пункта, и свойственных живописи и только ей одной свойственных средств — краски и формы.

Центр тяжести живописи Матисса, как благодаря его личному дарованию, так и вследствие его французского специально и преимущественно колористического таланта, лежит в области краски. Подобно Debussy, он далеко не всегда в силах быть свободным от условной краски: импрессионизм у него в крови. Поэтому

* См. его статью в «Kunst und Künstler» 1909, VIII. На русском языке появилось, помнится, в «Золотом Руне».

≈ 207:20 В соответствующем началу данного абзаца немецком тексте, который был написан в сентябре 1911 г. (впервые зафиксирован в корректуре н2п1), Кандинский, продолжая начатый в первой немецкой и первой русской редакциях «О духовном в искусстве» разговор о Матиссе, пользуется случаем, чтобы предложить общую характеристику новой французской живописи. Это является, в свою очередь, продолжением размышлений, высказанных им в «Письмах из Мюнхена» по поводу двух выставок французской живописи (фовистов и Мане), которые были показаны в первой половине 1910 г. в мюнхенской галерее

206:4
формы природы,
котор-ые
н1 исправлено по Р1п1
стр1ч: 28, н1-123-65) и в со-
ответствии с н0П1, н0П1-
Matisse, die
н0П1-33, н0-123-65/1
формы природы, которую
Р2П1 /Р1 см. также /123-65

206:29-207:2
Здесь лежит ...
упрощенный.
Р2П1 не имеет
источника в Р1, н0П1, н0П1

207:2
изображаются —
представляются Р1 /
wirden dargestellt
н0П1, н0П1 (н0П1-34,
н1-123-65)

207:14-21:18
Центр тяжести ...
большой центр.
Р2П1 не имеет источника
в Р1; Р2: существенно
расширенный перевод
немецкого текста н0П1,
н0П1 (н0П1-34-35,
н1-123-65-123-65)

207:22-23
На русском ...
в «Золотом Руне».
Р2П1 не имеет источника
в Р1, н0П1, н0П1

Танхаузера (*Избранные труды* 1: 67–68 и 79–81). В рецензии на первую из них Кандинский выделил из группы «молодых» французских художников Матисса – единственного, кто «перешагнул через “случайные формы природы”» (Там же: 67), а по поводу второй написал о том, как, пораженный силой «стихийного таланта» Эдуарда Мане, смог «разглядеть и почувствовать» связь «беспредметной песни Мане с определенностью того внутренне-нужного, которое возвысило из области бессознательных возможностей таланта до сознательной сущности творчества другие не менее огромные таланты – Сезанн, Ван-Гог и Гоген, а за ними, преемственно, Матисс и Пикассо.» (Там же: 79–80).

Следующим этапом знакомства Кандинского с новым французским искусством стало посещение им в Москве осенью 1910 г. собрания Сергея Шухина. См. в его письме к Монтероту 8/21 ноября 1910 г.: «Вчера был (...) в галерее Шухина. (...) Моне, Писсарро, Рафаэлли, Дега и т. д., большая коллекция Гогена, много хорошего Ван Гога, отличный Сезанн и, наконец, много Матисса, вплоть до работ самого последнего времени. Я (...) хорошо говорил о Матиссе, озадачившем нескольких дам и одного музыканта, и закончил словами: “На самом деле Матисс – это уже passé!” < фр. прошлый день >. Это произвело впечатление, и сам Шухин слушал внимательно» (*Mez Briefe von Kandinsky an Münster*; цит.: *Hahl-Koch Kandinsky*. 134). Очевидно, под влиянием всех этих впечатлений и был написан в сентябре 1911 г. соответствующий комментируемому немецкий текст о Матиссе для книги «О духовном в искусстве», где автор говорит о том, что среди картин французского живописца встречаются такие, которые «создали преимущественно благодаря внешним побуждениям» и живут «внешней жизнью внешней декоративно-

сти», что, по мнению Кандинского, является признаком специфически французского живописного таланта, ассоциировавшегося для него прежде всего с именем Мане. При невольном сопоставлении с именами тех художников, которые чуть выше были названы в числе провозвестников новых, внутренних исканий в живописи (Россецци, Беклин, Сегантини), в этом лапидарном упоминании Мане с отрицательной коннотацией нетрудно прочитать имплицитную полемику с «профранцузской» позицией Юлиуса Мейера-Грефе, предпочитавшего «новое монументальное искусство» Мане «декоративному» Беклину (*Meier-Graefe Der moderne Impressionismus; Idem Der Fall Böcklin*). Противопоставление Мане и Беклина было характерно для немецкой искусствовецкой литературы конца XIX в., которая – в частности в лице Рихарда Мутера – критиковала Мане за «серость и однообразие» изображаемой им природы и превозносила «уточненную игру цветов, фантастические видения души, мистицизм в идеях и красках» художников-неодеалистов во главе с их лидером Беклином (*Мутер История живописи в XIX веке* #2: 120).

§ 209: 13 Текст второй половины данного абзаца, написанный специально для второй русской редакции «О духовном в искусстве» (*Тут открываются... рисунки*), имеет много общего с добавленным тогда же в главу IV рассуждением об «умной красоте» в природе и о соответствующем ей в искусстве закону гармонии формы и содержания (§211, см. 218: 12 сл.; см. об этом §219: 8). Ср. также доклад Кандинского «Основные элементы живописи», прочитанный в РАХ 1 сентября 1921 г., в котором художник говорил о необходимости создания «науки об искусстве» на основе представления о картине как об «определенном самодовлеющем существе, известном образом зарождающемся, известным образом рождающемся, известным и определенным образом живущем» (§118, §§122–123–124). Ср. в письме Кандинского Марку от 25 марта 1914 г. соображения по поводу написанного последним в марте 1914 г. Предисловия ко второму изданию альманаха «Синий всадник»: «Слова Дейблера – *имеется в виду Теодор Дейблер* (1876–1934), немецкий писатель и художественный критик» – «все только начинается на земле» мое чувство принять не может. Я “верю” в другую картину. То, что произведения кажутся нам несовершенными, является “доказательством” моей мысли о внутренней необходимости: ее третий элемент (чисто художественное) выражается лишь в той мере, которую может постигнуть это время, так что в это время произведение совершенно. Джотто, Микеланджело, Рафаэля, Греко, Сезанна, Матисса, Пикассо я не могу назвать несовершенными: содержание и форма у них полностью гармонируют. Можно ли сказать: гвоздика, лилия, соловей, осел, тюлень и т. д. и т. д. несовершенны? Были ли несовершенны “допотопные” звери? Я их себе представляю огромными симфониями. Разве Христос несовершенен? Но ведь он не “все” сказал. То, что он сказал, не может быть лучше сказано – поэтому он совершен. Совершенство = гармония содержания и формы. Не признавать этого – все равно что утверждать, что никакого совершенства нет и не будет и в вечности: мы ведь не

среди его картин, часто одаренных большой внутренней жизненностью и вызванных волею внутренней необходимости, встречаются и такие, которые создались преимущественно благодаря внешним побуждениям, чисто внешним раздражениям (как часто вспоминается при этом Manet!) и которые живут вследствие этого главным образом, а то и исключительно, внешней жизнью внешней декоративности. В этих случаях специфически французская утонченная, гурманшная, чисто мелодически звучащая красота живописи спремится к высотам заоблачного холода. Тут открываются пупы к поучительной объективизации искусства, где художник является не более как шайным и скрытым от глаз инструментом, а самое произведение представляется как бы упавшим в готовом виде с неба: биение пульса художника в произведении больше не слышится, оно оживляется собственным пульсом. Глядя на дерево, мы не думаем о скрытых, вызвавших его к жизни и определивших его готовую форму условиях. Мы воспринимаем его как самостоятельное и собственным пульсом живущее в мире существо, как бы изолированное от других существ мира. Сидя в трамвае, мы видим меняющийся ряд фигур и лиц или отдельных чело веческих существ, разделенных друг от друга пропастями

можем представить себе конец. Но поскольку Вы не говорили, что имеете в виду именно этот масштаб «т.е. масштаб вечности», то не очень ясно, что Вы понимаете под несовершенным. Я же думаю, что, применяя этот масштаб, мы теряем почву под ногами: все становится одинаково несовершенным – Матисс и Пиллар («Joseph Pillartz (?), немецкий живописец (1891 – 1974)». Тогда можно сказать лишь одно: о, этот маленький несчастный холст!» (Kandinsky & Marc Briefwechsel: 257 – 258). Ответ Марка от 27 марта 1914 г.: «(.) если я должен признать Вашу мысль, тогда все вообще становится совершенным и стремление к совершенству, к более высокой, более совершенной форме бытия должно прекратиться» (ibidem: 259).

§ 211 : 27 Текст о Пабло Пикассо написан в три приема. 1) Созданная в сентябре 1911 г. и зафиксированная впервые на стадии корректуры н2п1 первая, немецкая, его версия была призвана уравновесить написанное тогда же продолжение пассажа о Матиссе, где последний охарактеризован как «преимущественно колористический талант» и критикуется за уступки условной красоте, — внимательный же к форме Пикассо ег «никто не поддается» (н3п1, н:460 : 14; русский перевод см. н:633 : 26). Ср. пятое «Письмо из Мюнхена» (октябрь—ноябрь 1910), где Матисс и Пикассо названы наиболее современными французскими художниками (*Избранные труды* : 80); оба они, однако, вовсе не упомянуты в статье «Куда идет "новое" искусство» (январь 1911). Ср. также письмо Кандинского Мюнтю из Москвы в Мюнхен от 8/21 ноября 1910 г.: «Между прочим, я убеждал Шуккина, чтобы он обязательно купил самого последнего Пикассо, что он боится сделать. Он задумался и сказал очень любезно: "Вы правы"» (*Mez Briefe von Kandinsky an Münter*; цит. — *Hahl-Koch Kandinsky* : 134).

Обращает на себя внимание различие между общей положительной окраской суждения Кандинского о Пикассо в тексте немецкой корректуры н2п1, написанном для главы III «О духовном в искусстве», и критическими упоминаниями кубизма в датированных тем же сентябрём 1911 г. двух дополнениях этой же корректуры ко второй части трактата. Имеется в виду прежде всего текст в скобках в главе VI о спутнике кубизму в построении живописной грамматики на основе физических законов вместо духовных законов внутренней необходимости (н3п1, н:501 : 12—13; см. § 394:15). В той же главе VI Кандинский критикует кубизм также за абсолютизацию внешне-материального принципа пирамидального построения, что в конце концов приводит к обеднению возможностей живописи (н3п1, н:532 : 2—14). Дальнейшее усиление критики кубизма мы видим в дополнении третьей немецкой редакции

к главе VII, «Теория» (н3п1, н:557 : 6—11; см. § 556:2), и далее в примечании к третьей русской редакции (§ 394:1, н:357 : 1).

2) Датированное не позднее ноября 1911 г. (отсутствующее в корректуре н2п1 и впервые зафиксированное в немецких машинах, непосредственно предшествующих выходу первого издания книги у Пипера, н2м1—2, и затем повторенное в самом тексте первого издания) дополнение о последних вещах Пикассо 1911 г. Содержит критику «разложения материи» при сохранении «материальной видимости» в его картинах. Эта мысль почти буквально совпадает с высказанными Кандинским Марку в письмах от 2 и 4 октября того же года суждениями о полученных в конце сентября—начале октября от парижского коллекционера и торговца картинами Даниэля-Анри Канвельера фотографиях картин Пикассо «Le port de Cadacques» («Порт Кадакес») 1910 г., а также «Buffalo Bill» («Буффало билл»), «Mandoline et le Pernod» («Мандолина и Перно») и «Femme à la guitare» («Женщина с гитарой») 1911 г.; последняя под названием «La femme à la mandoline au piano» («Женщина с мандолиной у рояля») будет позднее воспроизведена в альманахе «Синий всадник». См. *Cachin & Minervino Tout l'oeuvre peint de Picasso* § 352, 390, 395, 376 соответственно. Письмо от 2 октября 1911 г.: «Канвельер прислал мне фотографии <картин> Пикассо: он делит предмет на части и рассеивает их по картине; из беспорядка этих частей состоит картина. Чрезвычайно интересно! Пикассо идет своим путем дальше. Надо надеяться, он преодолевает и внешние узы природы. Как говорит Шенланк <имеется в виду историк искусства Макс Рафаэль, писавший о современном искусстве под псевдонимом "М. Р. Шенланк">, по направлению его родного города в восточной Пруссии, ныне Польше, — Тичанка (Ticzianka, Schönlanke)», Пикассо ищет числовое соотношение отдельных частей. Т. е. то, о чем писал Ле Фоконье <см. об этом> § 533:5». Нет! Не в том спасение! Но и это уже утешительно.

Некоторые вещи Пикассо — будто духовное отражение распада: это следствие неполного освобождения от натурализма» (*Kandinsky & Marc Briefwechsel* : 61—62).

В письме от 4 октября Кандинский продолжает: «Это различие очень интересно. Но в моих глазах, разумеется, "фальшиво". Тем не менее оно меня чрезвычайно радует, как признак огромного стремления к нематериальности!» (*Ibidem* : 62—63). Такое восприятие Пикассо было близко мыслителям русского религиозного возрождения начала ххв. Симптоматична ссылка Сергея Булгакова на книгу «О духовном в искусстве» в статье «Труп красоты. По поводу картин Пикассо» (написана в марте 1914 г., напечатана в 1915 г.): «Вопрос о новых путях искусства очень интересно и содержательно трактуется в работе художника W. Kandinsky: "Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei" München, 1912. Мысли Кандинского, при всей их философской незавершенности и потому некоторой неясности и недоговоренности, заслуживают внимания» (Булгаков Труп красоты : 104). О взаимоотношениях Булгакова и Кандинского см. также § 433:7.

3) Написанный для второй русской редакции трактата текст 1913—1914 гг. свидетельствует о знакомстве автора с ранней живописью Пикассо, что следует связать с посещениями в Москве собрания Сергея Шуккина, чрезвычайно богатого произведениями испанского живописца голубого и розового периодов. См. в письме Кандинского Мюнтю из Москвы от 8/21 ноября 1912 г.: «...сегодня был у Шуккина. Замечательно! zo Матиссов, zo Пикассо. А импрессионисты!! Должен еще немного посмотреть» (*Mez Briefe von Kandinsky an Münter*). На следующий день Кандинский снова пишет своей немецкой подруге: «Шуккин... был со мной очень мило и пригласил меня прийти на следующей неделе еще раз, чтобы показать мне свою галерею при электрическом освещении. zo Матиссов висят в его большом зале с мебелью ... xviii века! И это замечательно выглядит. Он считает

собственной судьбы, отграниченных друг от друга резкими гранями объективного существования. Эти двигатели в одном и том же вагоне люди одной и той же страны, одного и того же города настолько же различны между собою, насколько различаются друг от друга попавшие в одинаковые клетки одного и того же зоологического сада лев, жираф, слон, обезьяна, медведь, зебра и морж. Каждое из таких существ представляет из себя законченную, до крайних пределов красоты приспособленную единицу. Если французская живопись вообще и живопись Матисса в частности только постоянно стояла на пути, но никогда не достигала такого щемящего сердца совершенства, то это объясняется вечно присущим этой нации тормозом — уклонением в сторону внешней красоты краски и опущением способности к объективно-углубленному рисунку.

Этим объясняется и крайняя схематичность, и в значительной мере придуманность переживаемых нами французских попыток в области рисунка, а также и его суммарной формы — конструкции (например кубизм). Замечательно, что самым последовательным и энергичным изыскателем в этой области является испанец Picasso. Он, естественно подлеча испанско-

величайшими живописцами современности Матисса и Пикассо (...) (ibidem). И в письме ей же от 16/29 ноября 1912 г.: «Позавчера снова три часа у Шкуина».

Отметим особое внимание Кандинского в комментируемом тексте «О духовном в искусстве» к художественным поискам испанца Пикассо вне французской сферы: к «испанско-мавританской меланхоличности» его ранних работ, воздействию на него «примитивного искусства» негров. Дополнение во второй русской редакции совпадает по времени с «открытием» Европой африканского искусства и осмыслением его родства с новейшими тенденциями современного европейского искусства, прежде всего с Пикассо. См., например, у Аполлинера, в книге «Les peintres cubistes: méditations esthétiques» («Художники-кубисты: эстетические размышления», 1913) о «большом числе молодых художников, которые рассматривают египетские, негритянские и океанические скульптуры» (Apollinaire Les peintres cubistes- 62). Ср. известный рассказ Якова Тугендхольда, который в статье «Французское собрание С. И. Шкуина», напечатанной в журнале «Аполлон», приводит свой разговор с Пикассо в парижской мастерской художника, где он увидел черных идолов Конго, о религиозном искусстве африканских дикарей; по словам Тугендхольда, Пикассо интересовалась не мистическая сторона этих скульптур, а их «геометрическая простота». В комнате, отведенной для картин Пикассо в московском собрании Шкуина, также стояли деревянные скульптуры из Конго и Мадагаскара (Тугендхольд Французское собрание Шкуина- 33). Отметим особенно тесные связи Кандинского с художником и теоретиком искусства Волдемаром Матвеем, с которым он разделяет интерес к Пикассо и к африканскому искусству: см. письмо Кандинского Матвееву от 29 июля 1912 г. (Бужинская Волдемар Матвеев- 137) и № 381: 17.

мавританской меланхоличности, как бы освещенной грустью позднего солнца, никогда, однако, не подпадает под внешнее обаяние чисто французской красоты, хотя корни его искусства следуют искать на парижской почве.

5

Начиная с самых своих ранних вещей (вызванных к жизни меланхолическими наблюдениями озападнившегося человека востока), Picasso находил исходные точки своим беспокойным и многообразным формальным поискам преимущественно вне французской сферы. Окончательным разрешением этим поискам и, по-видимому, неуклонным следованием по безысходно найденному пути он обязан искусству негров, то есть примитивному искусству все же восточной окраски племен, приходящих к увяданию. Здесь его привлёк аромат увядающих цветов, трогательных по своей простоте, естественности и безыскусственности. Целый ряд художников Франции, а затем и других стран бросился по этому вновь открытому пути, откуда возникло и движение кубизма, к которому я вернусь несколько подробнее во II части. Сам Picasso стремится найти принцип конструкции в числовых соотношениях. В своих последних вещах (с 1911 года) он приходит логически к разложению материи, но не путем ее уничтожения, а при помощи своего

10

15

20

25

рода расчленения отдельных органических частей и их конструктивного рассеяния по картине: органическая раздробленность, служащая целям конструктивного единства. Станным образом он держится при этом крепко за материальную видимость. Он не останавливается в других отношениях ни перед каким средством и, если краска представляется ему помехой к разрешению проблемы чисто-рисуночной формы, то он спокойно выбрасывает все для него в ней лишнее за борт, ограничивается ее минимумом и пишет целый ряд вещей только грязно-коричневой и белой краской. Эти задачи и являются его преимущественной силой.

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

252:26

с 1911 года — 1911

НЗТ2, НЗП1 (НЗП1-35,

НЗ-123: 60)

253:1

примечание

РЗП1 не имеет источника

в НЗТ2, НЗП1

253:3-4

примечание ... единства

РЗП1 не имеет источника

в НЗТ2, НЗП1

253:10-13

то он спокойно ...

белой краской

РЗП1 перевод

сильно расширен

по сравнению с немецким

оригиналом НЗТ2, НЗП1

so wirft er sie über Bord

und malt ein Bild mit

Weiß und Weiß (то он вы-

брасывает ее за борт и пи-

шет картину коричневой

и белой краской)

(НЗП1-35, НЗ-123: 60)

253:15

рисунок — Form (форма)

НЗТ2, НЗП1 (НЗП1-35, 123-60)

§ 214:4 Текст главы IV, «Пирамида», во второй русской редакции «О духовном в искусстве» в основном совпадает с первой русской редакцией (там, где она соответствует тексту немецких изданий), отличаясь от нее лишь небольшой стилистической правкой. Содержательные исправления минимальны и имеют целью уточнение и юансировку текста. Однако конец главы, первый русский перевод которого был сокращен и перенесен в примечание (нзП1, нн:4б4:1–4б5:4, и§39:11; Р1РК1, нн:39:11). Кандинский во второй русской редакции вновь возвратил в основной текст, значительно изменив его и дополнив двумя большими абзацами (Р2П1, нн:217:10–220:26 В применении ... природы.). Перевод в 1913–1914 гг. примечания (нн:217:21) также повлек за собой дальнейшее содержательное развитие текста.

IV. ПИРАМИДА

Таким путем постепенно все искусства становятся на путь только речи, доступной именно им и только им, 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 аналитическому, 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 создающим из этих своих средств постепенно и в наше время особенно интенсивно оригинальную и в дальнейшем развитии абстрактную жизнь музыкальных тонов.

Художник, не видящий своей цели в хопя 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 найдя ли и в его искусстве те же средства. Отсюда и вытекало нынешнее искание в живописи ритма, математического, абстрактного построения, в частности нынешнее применение повторности красочного тона, наблюдение над тем, как приведена в движение краска и так далее.

Это сравнение средств различных искусств и это учение одного искусства у другого только тогда и в том только случае может быть полностью и победы, если учение не внешне, но принципиально. То есть одно искусство должно

255:7-10
и создающим... тонов
Р2П1 передо сильно
расширен по сравнению
с нотацией оригиналом
H2P2, H2P1-
und zum Schaffen... Töne
H2P1-37, H2P2:458 d

и создающим... тонов
P1 соответствует H2P2,
H2P1 (P2P1-32, H2P2:458)
215-18
Отсюда и вытекало —
Отсюда (и отчасти)
и вытекало

P1M3 вписанное чернилами
чернилами слово, но име-
ющее источник в H2P2,
H2P1, принимается нами
за вариант P2

215-28
в частности
P2P1 не имеет источника
в P1, H2P2, H2P1

§ 217:21 Немецкий текст о различных функциях времени в музыке и живописи, возникший в «О духовном в искусстве» осенью 1911 г. и впервые зафиксированный во второй немецкой корректуре (нзп1), позднее, в новом русском переводе 1913–1914 гг., подвергся некоторой трансформации. Это следует связать с параллельной работой Кандинского над учением о «живописном контрапункте» на которое он сам указывает в примечании, начало которому было положено в «аналитических рисунках» к некоторым важнейшим его работам предвоенного периода, например к произведениям 1913 г.: «Bild mit weißem Rand (Москва)» («Картина с белой каймой (Москва)») «Композиция VII» (см. *Werkverzeichnis der Zeichnungen* : 284, 285: 302–307). Об «аналитических рисунках», в которых рисуночные схемы той или иной картины сопровождаются лаконичными теоретическими обобщениями и терминами, см. нз: 122. Как самостоятельный текст учение о «живописном контрапункте» было оформлено ок. 1914 г. во фрагментарных записях, получивших условное название «*Texte zur Kompositionslehre*» («Тексты к Учению о композиции»), (i) и (ii). См. там, в частности, разработку темы движения, направления, состояния покоя, сдвига и т. д. форм в рукописных фрагментах, объединенных под условным названием «*Alle Formen sind...*» («Все формы бывают...»; *Gesammelte Schriften* 567–578), и в рукописи «*Kompositionselemente*» («Элементы композиции»; *Gesammelte Schriften* 609–613). О возможности применения в живописи «растяжения во времени» при помощи различных способов наложения краски см. Там же в рукописном фрагменте «*Die Technik – das Auftreten der Farbe (Фактур)...*» («Техника – наложение краски (фактура)»; *Gesammelte Schriften* 551).

Интерес Кандинского к вопросу о времени в живописи в сравнении с другими искусствами, как и к связанной с ним теме разделения искусств на пространственные

и временные, восходит к самому началу его занятий живописью. В парижской библиотеке Кандинского сохранился экземпляр русского издания «Лаокоона» Лессинга (*Lessing Laokoön* 1859) с вложенной в него наклеенной на картон фотографией скульптурной группы «Лаокоон». Ср. в «*Rückblicke*»/«Ступенях» о впечатлениях, что картины Рембрандта «длительны», возникающем благодаря разделению в них «темного и светлого на две большие части» и вытекающей из этого необходимости «продолжительности исчерпывать сначала одну часть, а потом другую». Такое разделение «присваивает живописи элемент, ей будто бы недоступный – время». Речь идет о «простом роде употребления времени», – уточняет Кандинский в примечании. Он вспоминает собственные попытки, относящиеся к первым годам хх в., вводить в «каждую составную часть» своих картин ««бесконечный» ряд от первого впечатления скрытых красочных тонов» (*Избранные труды* 1: 275–276 и 298 прим. vi).

В отличие от точас бросающихся в глаза элементов внешне «прекрасного», которые главенствуют в произведениях декоративного искусства, содержание живописного произведения не может быть понятно сразу, оно открывается зрителю постепенно, при помощи чувства: понимание, согласно Кандинскому, – это процесс, разворачивающийся во времени. См. цитату из письма художника к Мюнтер от 31 января 1904 г. (нз: 122). О трактовке Кандинским проблемы «понимания» искусства см. также §16б:9. Вообще завуалирование и скрытая конструкция, которые начинают играть столь важную роль в «предпечатных» дополнениях 1911 г. к тексту «О духовном в искусстве», – это для Кандинского еще один способ включить в живописное произведение элемент времени, ибо с их помощью художник стремится избежать чрезмерной композиционной ясности и замедлить процесс воздействия картины на зрителя (нзп1, нз: 556: 6 сл.).

Вопрос о времени в различных искусствах, наряду с вопросом о пространстве, был одним из актуальнейших в «науке об искусстве» начала 1920-х гг. См. об этом. §39:11(ii) и §39:11(i). В докладе «Основные элементы живописи», прочитанном Кандинским в РАХН 1 сентября 1921 г., время характеризуется как «приходящий» элемент живописи. Художник говорит там о важности подробного исследования вопроса о времени в изобразительном искусстве и того, как должен пользоваться временем художник, который «может заставить зрителя смотреть картину в известном порядке и даже заставить его останавливаться там дольше, там меньше»: такого рода исследования, согласно Кандинскому, должны «перейти в лабораторию»; он упоминает в связи с этим также вопрос, на который «натолкнулись» многие теоретики и практики искусства, а именно, «возможно ли перевести музыкальное произведение в живописное и обратно» (§118, нз: 122–12–15).

учиться у другого тому, как оно употребляет свои средства. Оно должно учиться этому, чтобы принципиально однородно, а никак не пожественно употреблять *свое собственное*, то есть в том

5 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.

10 В применении формы музыка может пользоваться средствами и достигать результатов, недоступных живописи. И обратно: в некоторых своих свойствах живопись обгоняет музыку. Например, музыка распоряжается и обладает

15 временем, растяжением времени (позитивно — в звучании, негативно — в паузе, еще так мало использованной композиторами). Живопись, в общем лишенная этой возможности, может зато в один миг ударить по нервам зрителя всем

20 более или менее существенным содержанием, чего лишена музыка.* Музыка, далее, эмансипи-

* Эти различия, подобно различиям во всех областях мира, конечно, в то же время характера относительного. В известном смысле музыка может избежать растяжения во времени

25 (например, музыкальное произведение живет в нашем восприятии и как картина, то есть одновременно всеми своими

247:3
а также не тождественно
РЗП1 не имеет источника
ФР1, НЗГ2, НЗП1

247:8
это-то применение —
[анало-анал](#) применение
РЗП1 выделено

(РЗП1-34, НЗГ2-48)
Р1 см. также /000-К
247:15-17
В применении ...
творчества.
РЗП1 существенно измене-
но и расширено по сравне-
нию с Р1, НЗГ2, НЗП1
В применении ...

творение
Р1 применение (РЗП1-33,
НЗГ2-48; РЗП1 данное
примечание находится
в главе VI /
In Anwendung ...
аналогично
НЗГ2, НЗП1 (НЗП1-38-39,
НЗГ2-48)

247:11
(использовано ...
композитором)
РЗП1 не имеет источника
в Р1, НЗГ2, НЗП1

247:16-18;14
музыка*
РЗП1 примечание не имеет
источника в Р1; это изме-

ненный и расширенный
русский перевод немецко-
го текста примечания в
НЗГ2, НЗП1, в конце кото-
рого еще одно предложе-
ние, отсутствующее
в РЗП1-НЗГ2-38, НЗГ2-48

§ 218:12 Авторская датировка в примечании «этих строк» 1908 г., при всей ее близости, представляется нам вполне правдоподобной, поскольку пассаж, который, очевидно, имел в виду Кандинский (Р2П1, № 217:21–218:12 *Музыка... творчества*) является результатом ряда последовательных наслоений, восходящих к «Языку красок» (ii) (*Gesammelte Schriften* 303).

В годы, предшествующие Первой мировой войне, Кандинский неоднократно публично реагировал на обвинения его в отождествлении музыки и живописи. Ср. в так называемой «Кельнской лекции» Кандинского (ок. 1914): «Я не желаю писать красками музыку» (*Избранные труды* 1–326), и в «Дополнении» к автобиографической статье из каталога выставки его работ 1902–1912 гг. (1913): «(...) я лично не питаю никакого желания писать музыку, подобную живописи: я считаю в основе своей невозможной и недостижимой» (*Избранные труды* 1–259).

рованная оп «нашуры», свободна от необходимости черпать свои внешние формы языка из внешности. Живопись же сегодня еще почти целиком вынуждена черпать из природы и брать эти природные формы напрокат. В то же время, сегодня же она поставлена лицом к лицу с задачей испытать свои силы и средства в горниле абстрактных переживаний, что музыка делает сравнительно уже давно, а также искать путей к применению этих сил и средств чисто-живописным способом в целях чисто-живописного творчества.* § У природы свой собственный

существенными частями), а живопись — применить у себя это растяжение (искусно скрытые — хотя бы и существенные — элементы картины могут при посредстве некоторых приемов вступить в поле зрения зрителя лишь впоследствии и тому подобное — факты, относящиеся к области «живописного контрапункта»).

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

язык, действующий на человека неизменно с непреодолимой силой: как в целом, так и в отдельных своих явлениях он неустанно поражает и воспоргает — до пределов преклонения — своей безграничной «умной красотой», проявляющейся, например, в законе приспособляемости (лазание обезьян, плавание тюленей, полет ласточек и тому подобное).⁸ Этот язык природы не поддается воспроизведению. Слабый язык искусства при своем возникновении естественно и логически учился у более сильного и совершенного языка природы. Как ребенок в своих действиях подражает взрослому. Но как эпитом первоначальный, так в известной мере и последующий период развития искусства есть все же в конце концов состояние переходное, мост к последним конвенциям взрослого искусства, становящегося на свои ноги, действующего своими органами и называющегося по праву «чистым».

Произведение такого искусства может получить исходный толчок из самых разнообразных сфер, сводимых в две большие группы. 1) явления природы внутренней (душевная жизнь человека) и 2) явления природы внешней (жизнь, окружающая человека извне). Но формы, в ко-

8 219: 8 Выражение «умная красота», т. е. нечувственная, умственная, духовная. Понятие «умная красота» интерпретируется Кандинским как вытекающее из закона соответствия формы содержанию. Ср. в статье «К вопросу о форме»: «Необходимость создает форму. Рыбы, обитающие на больших глубинах, лишены глаз. У слона есть хобот. Хамелеон меняет свою окраску и т. д.» (*Избранные труды* 1-212). Ср. также P2P11, ии-209: 13-211: 11, и 209:13. Такое представление о целостной (умной) красоте вытекает из закона внутренней необходимости: «...прекрасное произведение есть закономерное соединение двух элементов, внутреннего и внешнего. Это соединение придает произведению единство. Произведение превращается в субъект» («Живопись как чистое искусство», 1913; *Избранные труды* 1-262). Рассматривая произведение искусства как духовный организм, Кандинский проводит далее параллелизм между миром искусства и миром природы. Ср. в «Rückblicke»/«Ступени» о красоте конструкции, присущей даже «безобразным головам»: «Часто, стоя перед такой «безобразной» головой, я повторял про себя: "Как умно". Именно нечто бесконечно умное говорит из каждой подробности: например, каждая ноздря пробуждает во мне то же чувство призрачного удивления, как и полет дикой утки, связь листа с веткой, плавающая лягушка, клюв пеликана. То же чувство красиво-умного сейчас же проснулось во мне и во время лекции Moillet — правильное написание: Moillet, имеется в виду Зигфрид Молиер (1866—1954), профессор медицины в Мюнхенском университете и преподаватель анатомии в Академии художеств». Впоследствии я понял, что по этой же причине все целесообразно безобразное и в произведении искусства — прекрасно» («Ступени»; *Избранные труды* 1-288). О связанной с понятием «умная красота» концепции конструкции у Кандинского см. № 23 слл.

218:2—3
(искусство — живописное
контролируемо)
P2P11 не имеет источника
в P1, H3P1
218:7
черпать... из атмосферы...
→ *drawn from...
the air**)
H3P1, H3P1 примечание
943P1-38, H4-423-455;

русский перевод H3P2,
H3P1 см. H4-423-65
218:7
в атмосфере абстракт-
ных переживаний
P2P1 не имеет источника
в P1, H3P2, H3P1
218:11
чисто-живописное
P2P1 не имеет источника
в P1, H3P2, H3P1

218:12
тщательность*)
P2P1 примечание: не
имеет источника в P1,
H3P2, H3P1
218:12—230:26
У природы... природы.
P2P1 не имеет источника
в P1; это существенно пе-
реработанный и расши-
ренный русский перевод

немецкого текста при-
мечания в H3P2, H3P1
H3P1-38, H4-423-65; точ-
ный русский перевод
примечания H3P2, H3P1
см. H4-423-65
218:15—19
(например... частями)
P2P1 не имеет источника
в H3P2, H3P1

торые выливается рожденное этим толчком произведение, могут быть и делаются все более и более отвлеченными, то есть могут быть вполне свободными от форм природы и на них ни в чем не похожими. Всякое явление природы (восход солнца, птичий двор, падающий снег, табун диких лошадей в степях, въезд победителей в покоренный город, скачки офицеров на приз, сельский учитель среди своей бедной жизни и так далее до бесконечности), никогда не может быть точно воспроизведено в своей *внешности* никаким искусством (даже и никакой техникой, как, например, кинематографом, дающим, как таковой, целый ряд своих и ему одному свойственных переживаний и ожидающим еще своего большого будущего). Но всякое же явление природы может быть вполне и исчерпывающе передано всяким искусством — в своей *внутренней* сущности (на что непосредственно не способна никакая техника: она дает только иллюзию внешности, которая внутренне одухотворяется самим зрителем).^{*} Каждое отдельное искусство при этом применяет свои и только ему свойственные средства, во внутренней ценности однородные внутренней ценности явления природы.

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

※ 198:1 Примечание Кандинского. Под «уже приведенным» здесь имеется в виду примечание (Р2П1, н: 318: 15). «Рассуждение в конце этой книги» — предположительно, рассуждение о «пути к живописи» и широте открывающихся перед современным художником возможностей, объемлющих «чистую абстракцию» и «чистую реалистичку», в конце главы VII, которая, однако, не была сверстана в 1914 г. и не поддается реконструкции во второй русской редакции (ср. Р1РК1, н: 148: 21 сл.). Возможно также, что речь идет о статье «К вопросу о форме», русский перевод которой Кандинский собирался поместить в приложении к «О духовном в искусстве» в русском издании Ангелта и Шора, но которую, очевидно, так и не перевел.

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

И всякий углубляющийся в скрытые *внутренние* сокровища своего искусства есть завидный работник в создании духовной пирамиды, которая поднимется до неба.⁹

219:19

контрапункта-)-
1212, 1011 в конце предложения еще одно предложение, отсутствующее в P2P11 (1011 : 38, 111 : XXX X)

221:15

P2P11 стр.52 – пустая

Б. ЖИВОПИСЬ

§ 222:5 Перерабатывая в 1913–1914 гг. главу V «О духовном в искусстве», Кандинский в основном следовал первой русской редакции, но дополнил ее переводами отсутствующих в ней фрагментов из немецких изданий трактата. Скорее всего, именно этим временем следует датировать карандашную запись в скобках в конце главы на стр. 23 русской машинописи Р1М3: «Пропущен целый кусок! См. нем. 3-е издание стр. 48–49» (см. 153:7). Также ко времени подготовки второй русской редакции, предположительно, относятся вписанные синим карандашом в первую русскую рукопись Р1РК1-45 два слова в скобках: «ослабление» и «обоняние», которые, по всей вероятности, должны были резюмировать смысл двух новых текстов, включенных в верстку Р2П1, стр. 58–59: см. 1227-27–228-22, 1228-24–25.

V. ДЕЙСТВИЕ КРАСКИ

5

Если блуждать глазами по насаженным на пали-пре краскам, то возникают два главных последствия:

1) рождается чисто физическое воздействие, поешь сам глаз будет запрогнут и заморожен краской 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 краски. 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 согревается, так же забывается и физическое воздействие краски, когда от нее глаз отворачивается. И точно так же, как физическое чувство холода льда, проникнув глубже, будит

10

15

20

25

другие, более глубокие чувства и способно ско-
вать целую цепь психических переживаний,
так же может и поверхностное впечатление
краски развиваться в переживание.

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

И только при более высоком развитии человека неизменно расширяется круг свойств, заключенных в различных предметах и существах. При высоком развитии получают эти предметы и существа внутреннюю ценность и, наконец, *внутренний звук*. Совершенно то же случается и с краской, которая при низкой степени 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 прищипывается и больше и сильнее более светлыми красками и еще больше и еще сильнее более светлыми более теплыми. Киноварь привлекает и раздражает, как пламя, на которое непременно жадно смотрит человек. Яркий лимонно-желтый цвет причиняет глазу 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 непременно попрыскивание духа. В этом случае возникает

2) второй главный результат наблюдения, то есть ее *психическое* воздействие. Тут появ-

ляется 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 поприение вызывает ему соответствующее другое через ассоциацию. Например, красная краска может вызвать душевную вибрацию, подобную пламени, так как красное есть цвет пламени. Тепло-красное действует возбуждающе. Это красное может подняться до болезненной мучительности, быть может, также и по сходству с текущей кровью. Тогда эта краска пробуждает воспоминание одругом физическом агенте, который неизменно производит на душу мучительное впечатление.

Если бы это было так, то легко было бы объяснить ассоциацией и другие физические воз-

* 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.

224/27
наблюдение
РЭТТ имеется в виду:
наблюдения краски /
наблюдения краски
Р1 (P1K1-45;
H1-523-65) /
des Beobachtens der Farbe

H072, H071 (H011-45;
H1-523-65)
225/19 – 19
о другом
« физическое » агенте
H1 исправлено в соответ-
ствии с H072, H071

ein anderes physisches
Agent
(H011-45, H1-523-65) /
RЭТТ следует Р1:
о другом
психическом
агенте
(P1K1-45, H1-523-65);

P1, H1 см. также /523-65

действия краски,* то есть воздействия ее не только на зрительный орган, но и на другие органы чувств, а именно: можно предположить, что, например, светло-желтое вызывает во вкусовых органах ощущение кислоты по ассоциации с лимоном.

Но не совсем возможно провести до конца подобное объяснение. Как раз именно в области воздействия краски на вкус через зрение 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 синий, то есть воспринимая его как синий цвет.* Может быть, оказалось бы возможным принять сходное, но все же другое объяснение таких случаев, а именно то, что у высокоразвитого человека пути к душе так непосредственны и впечатлительность души так быстро может быть достигнута, что это воздействие, которое

* Dr. med. Freudenberg — Spaltung der Persönlichkeit («Übersinnliche Welt» 1908, No 2, стр. 64–65). Здесь же говорится и о слышании цвета (стр. 65), причем автор замечает, что его таблицы не дали ему достаточно материала для установления закона.

достигается через вкусовые органы, немедленно достигает души и заставляет созвучать соответственные другие пущи, идущие из души к другим внешним органам (в данном случае — глаз). Это было бы подобно эху или отклику, как это обычно в музыкальных инструментах, когда они, не потрясенные сами, созвучат другому инструменту, потрясенному непосредственно. Такие сильно чувствующие люди подобны обыгранным хорошим скрипкам, звучащим от всякого прикосновения смычком во всех своих чашках и жилках.

С принятием этого объяснения зрение должно было бы находиться в созвучии не только со вкусом, но и со всеми другими чувствами. Так оно и на самом деле. Некоторые краски представляются негладкими, колючими, причем другие, напротив, воспринимаются как нечто гладкое, бархатоподобное, так что их хочется погладить (темный ультрамарин, зеленая окись хрома, краплак). Самое различие между теплопой 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. Именно

226:8
воздействия краски на
зрительное зрение —
зрительные краски
P1 111:41-42, 111:523-600
des Geschmack der Farbe
111:523, 111:111-46,
111:523-600

226:30
Здесь ... закона. —
Здесь ... закона.
1 Ср. *Die Farben* и сцене-
фильм «Формы»,
Москва 1911, №9:
здесь определенно
указывается на скорое
открытие такого
закона.]

P1113 вписанное простым
карандашом: принима-
ется нами за вариант P2;
это русский перевод
111:523, 111:111 предложения
на примечания, впервые
появившегося в 111:111-
Vgl. *Die Farben* ...
langewiesen
P1111-47, 111:523-600

227-27-228:22
Именно ... (через пальцы).
P111 не имеет источника
в P1, 111:523, 111:111
высказание. (Позиция) /
Выделение
P1113 вписанное синими
карандашом в скобках
слово, но имеющее источ-
ника в 111:523, 111:111, при-
нимается нами за вариант P2

§ 228:3 Новый текст о различии трех видов красочной поверхности, в зависимости от свойств краски и приемов ее наложения (§211, и: 227:27–228:22 Именно это... пальцы), является дальнейшим развитием рассуждения в «Языке красок» (I) о «чисто технических» средствах «поддержки краски», заключающихся в создании контраста между основной краской и окружающими при помощи сочетания различных способов их наложения: гладко–пуантилистским методом, плоско–объемно, красками кроющей–лессировочной (*Gesammelte Schriften*–275). Обратим внимание на отсутствие во второй русской редакции «О духовном в искусстве» термина «фактура», который появляется лишь в рукописном фрагменте «Техника–наложение краски (фактура) ...» из «Техстов к Учению о композиции» (I): «Техника–наложение краски (фактура), в зависимости также от материала (сопутствующие ощущения ослабляя–при ближайшем рассмотрении (частично сразу же и издали) (...)» (*Gesammelte Schriften*–551). Ср. определение понятия фактуры в «Точке и линии на плоскости» (1926; русский перевод–*Избранные труды* II–131). О понятии «фактура» у Кандинского в связи с различием краски и цвета см. §49:3.

§ 228:20 Интересно выражение «композиционная картина». Оно связывается Кандинским с понятием «композиция», которое уже было им подробно рассмотрено в написанном осенью 1911 г. для немецкого издания трактата *Заключении* (в комментируемом тексте второй русской редакции он добавляет «о чем речь будет ниже», что свидетельствует о его намерении включить перевод *Заключении* в эту редакцию). О понятии «скомпонованная картина» см. §59:2.

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

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

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

Выражение «блгоухающие краски» общеизвестно, что может служить одним из примеров восприятия краски обонянием. Наконец, слышание цвета так определенно, что не найдется, может быть, ни одного человека, копо-

рый стал бы искать впечатления ярко-желтого на басовых клавишах роали или обозначил бы кап-лак звуком сопрано.*

Это объяснение (все же, значит, опирающееся на ассоциацию) оказывается, однако, в некото-рых — для нас особенно важных — случаях недо-статочным. Знакомые с хромотерапией знают, что цветной свет может оказывать специальное сильное воздействие на все тело.* Уже не мало

* В этой именно области работалось уже много как теоретиче-ски, так и практически. На многостороннем сходстве (также и физической вибрации воздушных и световых волн) есть стрем-ление построить и 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 методику «спisyвать 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 Санкт-Петербургской Консерваторией целесообразной. С дру-гой стороны, параллельная таблица звуковых и красочных тонов была составлена эмпирическим путем Скрябиним. Таблица эта во многом сходна с таблицей более физического характера Унковской. Скрябин применил свой принцип в «Прометее». (См. таблицы в еженедельнике «Музыка», Москва, 1911, No 9.)

№ 229:2 Дополнение в примечании о таб-лице Скрябина написано в сентябре 1911 г., одновременно с другими зафиксирован-ными впервые в немецкой корректуре н2П1 текстами, где упомянут композитор: глава III—н3П1, №455:9 (ср. п2П1, №199:6), и глава VII—н3П1, №552:6 (русский перевод —№644:1). Составленная Скрябиним таб-лица цвето-тональных соответствий была опубликована в московском еженедель-нике «Музыка» 29 января 1911 г. в статье Леонида Сабанеева «О звуко-цветовом со-ответствии» (Сабанеев О звуко-цветовом соответствии: 199). Резюме этой статьи по-мещено Кандинским в примечании к опу-бликованному в альманахе «Синий всадник» выполненному им немецкому переводу другой статьи Сабанеева, взятой из того же еженедельника за 27 ноября 1910 г. (Саба-неев «Прометей» Скрябина; немецкое резюме статьи —*Der Blaue Reiter*: 112—113 *Ant.* 1). Об отношении Кандинского к Скря-бину и о переводе статьи Сабанеева см. выше, №199:6.

№ 229:8 Пассаж об использовании воздей-ствия «цветного света» в хромотерапии, который должен «окончательно» доказать несостоятельность «ассоциационного объ-яснения» действия краски, впервые по-является в первой немецкой редакции «О духовном в искусстве». Его отсутствие в первой русской редакции, скорее всего, результат сознательного сокращения текста при переводе его на русский язык в октябре 1910 г., хотя нельзя исключить, что этого фрагмента текста просто не было в том немецком варианте, которым художник распо-лагал тогда в Москве.

В комментируемом абзаце Кандинский пересказывает содержание первой, посвя-

229:24—25 что... объясним что не имеет источника в P1, H2P2, H2P1 объяснимости. (объясним) / Матрица H2P2 вписанное синим карандашом в скобки слово, не имеющее источ-ника в H2P2, H2P1, при-нимается нами за вариант P2

229:3—231:29 Это объяснение... *ausgesprochenheit*. P2P1 не имеет источника в P1, это русский перевод H2P2, H2P1 текста, впер-вые появившегося в H2P1. Diese Erklärung... bezeichnet worden. H2P1 48—49, №123:65—123:69; P1M3 см. *123:65

229:34 построить и живописи — построить и для живописи P1 применение H2P1 48, №123:69 229:38 специальную методику — специальную тонкую методику P1 применение H2P1 48, №123:69; P2

eine spezielle prädite Methode H2P2, H2P1 применение H2P1 48, №123:69 229:39 *видеть краски: с — видеть* H1 исправлено P2P1 в соответствии с H2P2, H2P1: *die Laute farbige zu sehen* H2P1 48, №123:69; P2 *видеть красочные звуки*

P2P1 229:22—27 С фразой стороны (См. ... №9) — P2P1 не имеет источника. В P1: P2 русский перевод H2P2, H2P1 конца приме-чания, впервые появив-шегося в H2P1. Andersorts: (См. ... №9.) H2P1 48, №123:69

щенной целебной силе красок, главы книги Артура Осборна Изза «The Power of Colours» («Сила цвета», 1906), знакомой художнику в немецком переводе (Eaves Die Kräfte der Farben). Экземпляр этого первого немецкого издания книги, надписанный Кандинским карандашом на обложке, с карандашными пометками его рукой на полях, сохранился в мюнхенской библиотеке Монтер. Отмечая, что современное несерьезное отношение к хромотопии (лечению цветом) повторяет прежнее отношение к гипнотизму и что скоро она будет признана наравне с прочими науками, Изза особо останавливается на трех основных цветах, используемых в хромотопии: желтом, красном и синем, — и называет два последних наиболее сильнодействующими (*ibidem* : 3–7). Утверждая далее, что цвет имеет универсальное воздействие на животных и растения, автор подробно описывает эксперименты Камиля Фламмарiona с салатом, растущим много быстрее под красным стеклом, чем под зеленым, в то время как синее освещение никак не отражается на его росте (*ibidem* : 5–6). Ср. в недатированной рукописи Кандинского «Man spricht viel davon ...» («Много говорят о том ...», ок. 1909–1911; хранится в МБ) о «новых экспериментах над людьми и растениями», подтверждающих сильное воздействие «цветного света» на все живое (*Gesammelte Schriften* : 417).

С особым вниманием Кандинский читал в книге Изза описание основных цветов, о чем свидетельствуют его пометки на полях при таких, например, высказываниях: «Всем известно, что во всей природе жара соответствует красному. (...) Символ возбуждений, чувств и страстей — красный» (Eaves Die Kräfte der Farben : 6). На полях текста на стр. 7, где речь идет об использовании в хромотопии красного и синего освещения, художник набросал карандашом два схематических рисунка, соответствующих первому большому противополжности красок (теплые — холодные) в Таблице I в трактате «О духовном в искусстве» : см. Р1РК4, нн-583 : 17, и нн-122 : 12–15).

Бурное развитие хромотерапии в конце XIX — начале XX вв. в большой степени связано с данным Рудольфом Штейнером в 1884–1897 гг. толкованием изданных им научных трудов Гете, прежде всего гетевского «Учения о цвете» («Farbenlehre»). В предваряющей издание Гете статье «Goethe als Denker und Forscher» («Гете как мыслитель и исследователь») и в главе о цвете, «Die Betrachtung der Farbenwelt» («Созерцание цветового мира»), своей книги «Goethes Weltanschauung» («Мирозозерцание Гете», 1897) Штейнер останавливался на ярко проявляющихся в учении о цвете особенностях научного метода Гете, который, в отличие от Ньютона и восходящей к нему современной физики, никогда не абстрагировался от света и цвета как чувственных явлений и не обращался ни к одному удающему от них в сторону «спекулятивному понятию», но показывал, «как сочетаются между собой явления в рамках познаваемого мира» и как, при различных условиях, они воздействуют на человеческий глаз (Goethe Farbenlehre : 28; Steiner Goethes Weltanschauung : 162).

Совместно с нейрологом Феликсом Пейпером, возглавлявшим в 1906–1915 гг. частную клинику в Мюнхене, Штейнер проводил в 1908 г. сеансы хромотерапии в специально оборудованных красной и синей комнатах, которые имели определенную форму и точно рассчитанные пространственные пропорции (Strakosch Lebenswege mit Steiner : 97). См. также статью Карла Шеффлера «Заметки о краске», в которой описываются попытки лечить душевнобольных с помощью локальных, т.е. не зависящих от природной среды, а именно «присущих» предметам цветов (Scheffler Notizen über die Farbe : 187). Кандинский ссылается на эту статью в примечании к главе VI в первой русской и в немецких редакциях «О духовном в искусстве» (Р1РК1, нн-57 : 3, нзП1, нн-474 : 23).

Интерес к хромотерапии Кандинский сохранил на долгие годы. См. доклад в РАХН «Основные элементы живописи» (1918, нн-122 : 12–15) и нн-122 : 12.

сделано попыток использования цветовой силы в лечении, например, нервноболевых. Было замечено, что красный свет увеличивает интенсивность деятельности сердца, возбуждая и весь организм, а синий — наоборот — может вызывать 5 таже временную парализацию отдельных частей тела. Аналогичные наблюдения, сделанные над живописными и даже расцениваниями, исключают последнюю возможность ассоциационного объяснения. Указанные факты несомненно доказывают, что краска обладает, хотя мало еще исследованной, но могучей силой, способной оказывать непосредственное воздействие на человека как на физический организм.

Если же в этом случае ассоциационное объяснение оказалось несостоятельным, то мы лишаемся права опереться на него в случаях воздействия краски на психику. В общем можно смело утверждать, что краска, как таковая, являет собою 15 могучее средство прямого воздействия на душу. Краска — клавиша. Глаз — молоточек. Душа — рояль со многими струнами.

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

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

Этот базис должен быть назван принципом внутренней необходимости. 25

231 : 29 Как и в соответствующем месте немецких изданий «О духовном в искусстве», здесь во второй русской редакции впервые дается определение важнейшего для Кандинского «принципа внутренней необходимости» как «принципа целесообразно достигаемых колебаний человеческой души». С помощью этого определения Кандинский объясняет механизм воздействия и восприятия художественного произведения, иллюстрируемый сравнением души с роялем, краски с клавишей и глаза с молоточком; к этому сравнению художник дважды возвращается в главе VI, заменяя в нем краску сначала формой, а затем предметом (227 : 1, н. 238 : 1 сл.; и 228 : 1, н. 245 : 1 сл.). Соответствующие всем этим переводам немецкие оригинальные тексты впервые появились в трактате

«О духовном в искусстве» на стадии корректуры 227 : 1, однако сам мотив пробуждения художником новых струн в человеческом сердце имеется уже в «Языке красок» (I) (*Gesammelte Schriften* : 271); в «Языке красок» (II) речь идет о пробуждении новых струн в душе (*Gesammelte Schriften* : 292). О модели резонансного строения человеческой души, используемой Кандинским также для объяснения синестетического воздействия краски, см. 251 : 20; о «душевной вибрации» — 217 : 1, 217 : 3, н. 9 : 13-10 : 17 и 9 : 14. Подробнее об этом см. н. 122 : 12-15. Однако хотя учение о внутренней необходимости наиболее подробно изложено в дополнениях к трактату, написанных в сентябре 1911 г. (см. ниже, 257 : 8), сам термин появляется в тексте будущей книги на более ранней стадии — в машинописи первой немецкой редакции (н. 11 : 1), т. е. не позднее августа 1909 г. См. об этом 90 : 27 и 143 : 18.

Майкл Т.Х. Садлер, английский переводчик «О духовном в искусстве», в примечании к соответствующему месту комментирует термин «принцип внутренней необходимости» так: «Словосочетание «внутренняя необходимость» (...) прежде всего означает ощущаемое художником стремление к духовному выражению. Иногда, однако, Кандинский использует эту формулировку для обозначения не только жажды духовного выражения, но и самого выражения» (*The Art of Spiritual Harmony / Concerning the Spiritual in Art* 2006 : 52).

232:5 При подготовке главы VI в 1913 г. для второй русской редакции («О духовном в искусстве», которая в ней, в соответствии с текстом немецких изданий Пипера («Formen- und Farbensprache»), называется «Язык форм и красок», Кандинский, скорее всего, пользовался в основном текстом первой русской машинописи (фрагментом которой является P1M1), дополняя его переводами на русский язык вставок 1911–1912 гг. во вторую и третью немецкие редакции, а также новыми фрагментами, написанными в сентябре 1913 г. сразу на русском языке специально для готовившегося в Москве издания Ангерта и Шора. Последние касаются главным образом вопросов формы и теории композиции, т.е. дополняют те части главы VI, которые были включены в книгу в 1910 г. и позднее и подверглись переработке в 1911–1912 гг. Текст же, посвященный рассмотрению краски (соответствует самой ранней версии главы VI), в корпусе второй русской редакции отсутствует. Дополнения 1913 г. носят большей частью точечный характер, чаще всего это новые примечания. Важнейшим дополнением является пространная вторая рукописная вставка в машинопись (P2PK2), в которой существенным образом развивается ранее лишь намеченное, в том числе в статье «К вопросу о форме» (1912), учение о двух видах современного творчества – абстрактном и реальном, и провозглашается необходимость «частичного возвращения к временам примитивов» для оздоровления предметной живописи. Самое обширное дополнение 1913 г. – третья рукописная вставка (P2PK3), содержащая впервые переведенный на русский язык текст о трех основаниях внутренней необходимости (большая часть его была написана в 1911 г. для второй немецкой редакции и вошла в состав первого немецкого издания трактата, другая в апреле 1912 г. была включена во второе издание).

VI. ЯЗЫК ФОРМ И КРАСОК

5

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

10

15

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

«Всякий знает, что желтое, оранжевое и красное внушают и представляют собою идеи радости, богатства» (Delacroix)*. Обе эти цитаты показывают глубокое сродство искусств вообще, а музыки и живописи в частности. На этом бросающемся в глаза родстве, вероятно, выросла идея Гете, что живопись должна вырабатывать свой контрапункт. Это пророческое выражение Гете есть предчувствие того

20

25

* Signac, о. с.

положения, в котором нынче находится живопись. Это положение есть исход пупи, на котором живопись при помощи своих средств должна дораспи до искусства в отвлеченном смысле и идя по которому она в конце концов дойдет до чисто живописной композиции.

Для этой композиции она располагает двумя средствами:

- 1) краской,
- 2) формой.

Изолированная, одинокая форма, как представление предмета (реального или нереального) 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, по это красное не имеет в нашем представлении предела. Предел должен быть, если встретимся надобность, насильно к этому мыслим. С другой стороны, красное, невидимое материально, но абстрактно мыслимое, рождает известное точное или неточное представление, обладающее известным чисто внутренним психиче-

232:7—13
Кто куличи...
« Не довери » й »,
РЭП Фрагмент из «Венецианского купца» Шекспира цитируется в русском переводе П.И. Вейсберга. РЭП, НЭП, НЭП — в немецком переводе А. В. фон Шлегеля (РЭП: 47, НЭП: 42, 65; НЭП: 50, НЭП: 65) и в английской трагедии Шекспира см. /123:45

232:11—13
« Тома », « как ночь...
« Не довери » й »,
ни исправлено по русскому изданию Шекспира в 18 (Шекспир. Драматические произведения в 10 т.)
Темно как ночь, и как
Зуб, черна / Ею призыва.
Такому человеку /
« Не довери »
РЭП
232:19—21
« « Восток знает...
благотворит < > »

ни кавычки восстановлены
по НЭП, НЭП
« Jedermann weiß...
darstellen »
0111:51, НЭП: 52
РЭП следует РЭ.
Восток знает...
благотворит
(РЭП: 47, НЭП: 65)
232:23
авториз. в куличи
и жаворонки
ни следует исправлению
в РЭ: см. /123:45

232:29
Signac, o.c. —
Signac...
(Dekorative... 1901).
РЭП: (РЭП: 47,
НЭП: 42, 65)
Signac... (Dekorative... 1901).
НЭП, НЭП (НЭП: 51,
НЭП: 65) / РЭ см. также
/123:45

ским звуком.* Это из самого слова звучащее красное не имеет также самостоятельно специально выраженной тенденции к теплу или холоду. Эти последние свойства должны быть опдательно к основному звуку мыслимы, как более упонченные отклонения красного тона. Поэтому я и называю это духовное видение непочным. Но оно одновременно и точно, так как внушрений звук остается обнаженным без случайных, к депалям ведущих склонений к теплу, холоду и так далее. Этот внушрений звук подобен звуку трубы или инструмента, мыслимого при слове труба и так далее, причем подробности отсутствуют. Здесь мыслится звук без различий, причиняемых ему звучанием на воле, в закрытом помещении, изолированно или с другими инструментами одночасно, вызванный к бытию охотником, солдатом или виртуозом.

Если же возникает необходимость дать это красное в материальной форме (как в живописи), то оно должно 1) иметь определенный тон из бесконечного ряда различнейших красных тонов выбранный, то есть, так сказать, должно быть характеризовано субъективно, и 2) оно должно быть ограничено на плоскости, оп-

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

граничено от других красок, которые неизбежно присутствуют, которых избежать ни в коем случае невозможно, вследствие чего (через отграничение и соседство) субъективная характеристика изменяется неизбежно.

Эта неизбежная связь между краской и формой приводит к наблюдениям над взаимодействиями, 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 оспроты, плоскости, равносторонности) 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. Так же квадрат, круг и все еще возможные формы.*

* Полную значения роль играет при этом направление, в котором стоит хотя бы треугольник, то есть движение — обстоятельство огромной важности в живописи.

234-14
подробности —
опустошают
P2 отсюда начинается
сохраняется в г.к. ма-
шинотипный фрагмент
P2M1, стр. 32-45, с исправ-
лениями и рукописными
вставками, принима-
ющими наизв. за вариант
текста P2
234-16
выдающийся к бытию —

выдающийся (и) [1] [1]
к бытию
P2M1 исправлено
простым карандашом //
P1 см: также /123-65
235-5
изменяется неизбежно
P2M1 следует P1
P1M1-51, №123-65;
P1 см. также /123-65/
sch verändert (ohne ab-
jektive Hilfe erhält). Hier
spricht der objektive Bei-

klang mit
(изменяется (получает
объективную оболочку):
здесь становится известным
объективный призыв к
H2M1, H2M1
P2M1-52, №123-65
235-21 — 236-1
формы*... Здесь —
формы*! То есть тот
же случай как с краской:
субъективная сущность
и объективной оболоч-

ке. 1 / Здесь
P2M1 описанное простым
карандашом принимается
наизв. за вариант P2; P2M1
абзац перед словом. Здесь
P2M1
235-23 — 25
Полную значения...
и живописи.
P2M1 соответствует
H2M1, H2M1
eine Bedeutungsvolle...
für die Malerei.
H2M1-53,

№123-65H1-123-65H2
Полную значения...
и живописи. См. ниже.
P1 (P2M1 - 52, №123-65H2)
Полную значения...
и живописи.
См. ниже (об этом):
P2M1 описанное простым
карандашом принимается
наизв. за вариант P2

§ 236:22 Примечание об идеальных (иллюзорных) плоскостях, нарисованное специально для второй русской редакции «О духовном в искусстве», представляет собой один из первых текстов Кандинского, где в связи с определением формы возникает понятие пространства. В дальнейшем вопрос о пространстве будет занимать в его теории формы все большее значение: о том, как происходило развитие этих взглядов в послереволюционное время, см. § 322:25 и § 122-12-15. Интерес Кандинского к отношению пространство / форма тем более знаменателен, что в ранний период художник исследовал в основном отношение пространство / краска (противоположение лессировочных и кроющих красок, затем желтого и синего: см. об этом § 95:5), в то время как применительно к рисунку (см. рукописный фрагмент «Рисунок и форма», ок. 1898) настаивал на преимуществе рисунка контурного, т.е. плоскостного, перед «бестолковым сильным моделированием», которое «даже вредно, потому что оно отучает видеть форму во всей ее интенсивности независимо от света и тени» (*Gesammelte Schriften*: 202).

Значит, опять тот же закон, как и в примере с красным: субъективная сущность в объективной оболочке. Здесь ярко выступает взаимодействие формы и краски. Треугольник желтого, круг синего, квадрат красного, опять же треугольник красного, круг желтого, квадрат синего и так далее. Все это совершенно различно действующие существа!

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

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.

* Это отграничение происходит как на материальной плоскости холста, так и на идеальных (иллюзорных) плоскостях, чем кстати достигается и использование пространства между зрителем и картиной, а также и за картиной.

Но так как все внешнее непременно скрывает в себе и внутреннее (выступающее наружно в более сильной или более слабой степени),* то каждая форма имеет внутреннее содержание.

Итак, форма есть внешнее выражение внутреннего содержания. Таково ее определение со стороны внутренней.

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

236:1-3
Значит ... оболочка.
P2T1 не имеет источника
в P1, это русский перевод
H2T2, H2T1 текста, впервые
появившегося в H2T1.
Аль... Альфа
H2T1-53, H4-523-659

236:1-2
Значит... с красным
P2T1 находится в виду
на первичной в P1, P2
часть предложения H2T2,
H2T1, впервые появи-
вшаяся в H2T1, H2T2, H2T1
см. /123-65

236:14
желтое → желтое
P1CH1 (P2T1 следует P1T1;
P1 см. также /123-65

236:20-21
мелсерпалом / Форма →
мелсерпалом. (***)
Форма
P1CH1 выписано простым
карандашом: наводчик,
соответствующие H2T2,
H2T1 (H2T1-54, H4-523-659),
принимается наиза ва-
риант P2; H2T1 см. /123-65

236:22
одной плоскости
от другой*

P2T1 примечание не имеет
источника в P1, H2T2, H2T1 //
одной плоскости (*)
от другой
P1CH1 знак отсылки
к примечанию вписан
простым карандашом

236:25-28
Это отрицание...
ли картинной →
[Это отрицание...
ли карты - оборвано -]
P1CH1 вписанное короче-
вники чернилами в восста-
новленной части идентично
P2T1

237:5
форма... содержание →
форма есть внешнее вы-
ражение внутреннего со-
держания

P1CH1 подчеркивание чер-
ными чернилами применя-
ется наиза вариант P2 //
Die Form ... Inhalt.
H2T2, H2T1 выделено
H2T1-54, H4-523-659 //
P2T1 следует P1
P1CH1-54, H4-523-659

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

Этот принцип и есть принцип внутренней необходимости.¹

Эти две стороны формы одновременно и ее две цели. А вследствие этого внешнее отграничение тогда безусловно целесообразно, когда оно наиполнейшим образом, максимально выразительно* выдвигает внутреннее содержание. Внешнее формы, то есть 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:

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

1) форма служит либо, как отграничение, цели через отграничение вырвать материальный предмет из плоскости, то есть фиксировать этот материальный предмет на плоскости, или 2) форма оспаривается абстрактной, то есть 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 неисчислимые 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, исключать чисто человеческое и через то приводить к обеднению свои средства выражения.

238-1-11
 Здесь приводится ...
 необходимость
 РЭП не имеет источника
 в РЭ, это русский перевод
 НЭД, НЭП текста, впервые
 появившегося
 в НЭП

Нер muß... bezeichnet.
 (НЭП-34-35, НЭД-65)
 РЭ см. также /123-65
 238-6
 описания форм (или
 формальных элементов)
 РЭП Кандинский предлагает
 сразу два варианта пере-

вода немецкого текста НЭД,
 НЭП
 die Formelemente
 (НЭП-34, НЭД-65)
 238-11
 необходимость. —
 РЭ здесь констатируется сохра-
 няющийся в ок фрагмент

РЭП /123-65 /11
 далее за основной текст РЭ
 нами принят машинотипный
 фрагмент РЭП с рукопис-
 ными исправлениями и
 вставками РЭП, РЭД и
 РЭД

238-27
 исключительности
 «одно» — тогда, когда
 не исправление см. /123-65
 238-28
 исключать чисто
 человеческое —
 исключать

(в данном случае)
 чисто человеческое
 РЭД описанное черными
 чернилами, не имеющее ис-
 точника в НЭД, НЭП, при-
 нимается нами
 за вариант РЭ

§ 240: 14 В примечании последнее предложение (о «даровании виртуозном») не имеет источника в предшествующих редакциях «О духовном в искусстве». Ср. в «Rückblicke»/«Ступенях» о различении двух родов деятельности в искусстве – виртуозного (творческая интерпретация внешней природы, представители – музыкант-исполнитель, актер, портретист) и композиционного (произведение вырастает «из художника», подобно самостоятельным живым существам в природе, оно стоит «ближе к живущему in abstracto искусству»), см. *Избранные труды* 1: 300–301 прим. xvi. В рукописном фрагменте «Jedes Werk kann durch 3 Momente seiner Entwicklung bezeichnet werden ...» («Всякое произведение может характеризоваться с моментами своего становления ...», до 1914) художник пишет, что, в отличие от композиционного таланта, творящего «из себя», «внешняя одаренность» виртуоза нуждается в постоянной пище извне, причем как тот, так и другой сталкиваются в своей работе с определенными трудностями (*Gesammelte Schriften* 461). Из комментируемого нового текста второй русской редакции «О духовном в искусстве» следует, что хотя сам Кандинский явно предпочитает «дарование композиционное», он в то же время признает, что «дарование виртуозное» может стать почвой для «возможной будущей реалистики». Однако последней, по всей видимости, не было суждено стать плодом исключительно «дарования виртуозного».

В более поздней своей статье, «Über den Künstler» («О художнике», 1916, опубликована в том же году в переводе на шведский язык), Кандинский уже говорит о «художнике-виртуозе» однозначно негативно и противопоставляет его, как творящего условно прекрасное под влиянием внешних причин, «художнику-творцу», создающему свой собственный мир и подчиняющему лишь внутренней необходимости (*Gesammelte Schriften* 639–647). Поскольку трудно предположить, чтобы в этой статье, посвященной Габриэле Мюнтеру и приуроченной к ее стоковольской выставке

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 спилизацией и завтра будет называться еще как-нибудь иначе.* Эта невозможность и эта бесцельность (в искусстве) беспричинного копирования предмета, это стремление заимствовать у предмета или его оболочки его выразительность и служат теми исходными точками, от которых в дальнейшем пути художник, оставляя в стороне «литературную» окраску предмета, начинает искать

* Существенным смыслом «идеализации» было стремление сделать органическую форму более прекрасной, идеальной, причем легко само собою возникала схематизация, а внутреннее звучание личного, индивидуального приглушалось. «Спилизация», выросшая скорее на почве импрессионизма, имела первоцелью не увеличение элемента прекрасного в органической форме, но только ее усиленную характеристику через выбрасывание случайных подроб-

чисто художественные (так сказать живописные) цели. Этот путь ведет к композиционному.

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

1) Композиция всей картины.

2) Создание единичных форм, стоящих друг к другу в различных комбинациях и подчиняю-

ностей. А потому и звучание, путь возникавшее, было совершенно индивидуального характера, но с перевесно-говорящим внешним. Но и здесь индивидуализация стала в конце концов схематичной, потому что возникли виды и роды, причем личное в роде поперло 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. Здесь уже кроется корень возможной будущей реалистики, почвой которой может служить дарование виртуозное, а не композиционное.

1–14 марта 1916 г. в галерее Gummesson Konsthandel, творчество художника было отнесено Кандинским к критическому или здесь «виртуозному» типу, то получается, что и «новая реалистика», представительницей которой она начиная с 1910 г. считал Мюнтер (см. его письмо ей из Москвы от 20–21 октября 1923–23 ноября 1910 г. о «следов новой реалистики» в ее живописи, *Meine Briefe von Kandinsky an Münter*), есть продукт деятельности «художника-творца», с которым, очевидно, для Кандинского в 1916 г. ассоциировался творческий тип Мюнтер.

№ 240: 18 По поводу включенного в текст «О духовном в искусстве» на стадии второй русской редакции дополнения об оболочке предмета см. в статье Кандинского «К вопросу о форме» рассуждение о «зарождающейся великой реалистике», которая стремится «изгнать с полотна поверхностно-художественное и воплотить содержание путем простого ("нехудожественного") воспроизведения простого жесткого предмета». «Внутреннее звучание предмета надлежно обнажать таким образом постигнутая и зафиксированная на полотне внешняя его оболочка, одновременно освобожденная от привычной навязчивой красоты. При сведении до минимума "художественного", именно благодаря внешней оболочке, душа предмета, вырываясь, звучит пронзительнейше. Внешняя "приятная" на вкус красота не может более заслонить собой последнюю (*Избранные труды* 1: 218–219).

у предмета ...выразительность → у предмета [или его оболочки] его выразительность
Рисунок вписанное простым карандашом не имеет источника в ИТЭЛ, ИТЭП

и служат тем же исходными точками →
и {ость} | служат |
те{м} | исходны{е} | вы |
точк{а} | | вы |
Решит исправлено простым карандашом

240:25
 80TH LACEY & CO.

исправлено в соответствии с исправлением Кандиного простым карандашом в Р1М1; возникало склеивание [1 часика] [1 лацка]

обнажены.
внутреннего звука.
P1M1 подчеркивание кор-
невыми чернилами
частично соответствует
тексту примечания H0P2.
H0P1-
das Blöfzen des
inneren Klanges
H0P1-56, H0-123-659
P1 см. также /123-65

241:19–21
человеку ... цивилизован-
ное. → человеку.
[Здесь уже кроется ...
цивизованное.]
Римт вписанное коряво-
выми чернилами не имеет
источника в NG2, NG1

щихся композиции целого.* Так подчиняются в картине многочисленные предметы (реальные или, быть может, абстрактные) 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 частью построена 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 спроектированным материалом для этой композиции. Тут первая задача — композиция всей картины — является и конечной целью.**

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

** Ярким примером могут служить купальщицы Сезанна, композиция в треугольнике. (Мистический треугольник!) Подобное построение в геометрической форме есть спа-

P1M3-38
P1M3-37;38;39

Так постепенно все более на первый план
высупает в искусстве элемент абстрактного,
который еще только вчера робко и едва заметно
прятался за в значительной мере материльными
спремлениями.

И этот рост и наконец перевес абстрактного
естественен.

Это естественно, так как чем больше ото-
двигается на задний план органическая форма,

рый принцип, в свое время оставленный, как выродившийся
в жесткую академическую формулу, утеравшую внутренний
смысл, душу. Применение этого принципа Сезанном и дало
ему новую душу, причем особенно подчеркнул чистоту
живописно-композиционное начало. Треугольник в этом
важном случае не есть вспомогательное средство гармонизации
группы, но громко выраженная художественная цель.
Здесь геометрическая форма есть в то же время средство
композиции в живописи: центр тяжести покоится на чистом
художественном стремлении при самом созвучии 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 и сильнее снизу вверх, как бы ураганом, несутся
кверху, делаются все легче и совершенно доступно глазу
вытягиваются.

242-12
часть построена —
(часть)
[и] [по] строена
р1м1 исправлено
простым карандашом
не имеет источника в
Н102, Н101

242-11
Общая композиция —
(Большая) (Общая)
композиция
р1м1 исправлено
простым карандашом
Die große Komposition
Н102, Н101
примечание
01011-50, Н1-123-69

242-26
треугольные
(Мистический треуголь-
ник) Подобное —
треугольные (Мисти-
ческий треугольник)
Подобное
р1м1 вписанное коренно-
выми чернилами
представляет собой
русский перевод Н101

текст в примечании,
первые появившегося
в Н101:
(Das mystische Dreieck)
01011-50, Н1-123-69
243-4
за в значительной мере
материльными —
за (чисто)
(в значительной мере)
материльными

р1м1 исправлено простым
карандашом;
р1м1 вписанное не имеет
источника в Н102, Н101

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 — с ее абстрактной частью — (простая комбинация обоих элементов), либо может быть и другой природы (сложная комбинация и, что возможно, необходимо дисгармоническая комбинация). Во всяком случае созвучание органического начала все же слышится, если даже это начало и загнано на самый задний план. А потому выбор реального предмета полон значения. Вдвоезвучии (духовный аккорд) обеих составных частей формы органической часть может поддерживать абстрактную часть (со- или противозвучием) или ей мешать. Предмет может образовать и только случайное звучание, которое, будучи заменено каким-нибудь другим, не вызовет существенного изменения основного звука.

Например, при помощи ряда человеческих фигур строится ромбондальная композиция. Она пропускается через чувство и ставится вопрос: совершенно, безусловно ли необходимы человеческие фигуры для этой композиции и нельзя ли было бы заменить их другими органическими формами и при этом так, чтобы от этого не пострадал основной внутренний звук

P1M3-39
P2FC1-1

композиции? и если да, то 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.

И здесь опять приходится обратиться к примеру с роялем. Вместо «краска» и «форма» мы ставим здесь «предмет». Каждый предмет (без различия: то есть создан ли он непосредственно «природой» или человеческими руками) есть не что иное, как определенное существо со свойственной ему жизнью и выпадающим отсюда воздействием. Немало последствий этого воздействия так и остаются в области «подсознания» (где они проявляют свое воздействие не менее жизненно и творчески). Не мало этих последствий поднимается и в область «сверхсознания». Человеку дано при помощи

244:6
формы
с ее абстрактной
частью— формы { } { }
ее абстрактной
часть { } { }
P1M1 текст в скобках исправлен
корректировкой
чернилами, скобки зачеркнуты
простым карандашом.
244:17
«ед»
ни исправлено
по смыслу
он

P1M1 ошибочно;
см. P1-7000-X
244:29
основной внутренний
ядро— основной
[внутренний] звук
P1M1 вписанное простым
карандашом слово представляет
собой русский перевод слова inner
впервые появляется в H3M1 (H3M1-59, H1-323)
245:1
и если да, то здесь—
и если да, (то) здесь

P1M1 вписано простым
карандашом
Und wenn ja, so ist hier
H3M1, H3M1 (H3M1-59,
H1-323-65)
245:15—246:22
И здесь опять...
Необходимость
P2FC1 не имеет источника
в P1; это русский перевод
H3M1 текста, впервые
включенного в H3M1-
Hier wird wieder...
Notwendigkeit
(H3M1-59—60, H1-323-65)

замыкания своей души освобождаться от дос-
тупа в него многих таких воздействий. «При-
рода», то есть постоянно изменяющаяся внешне
окружающая человека среда, приводит при
помощи клавишей (предметы) струны рояли
(душа) в непрерывные колебания. Эти, пред-
ставляющиеся нам часто хаотическими, воздей-
ствия состоят из трех элементов: воздействие
краски предмета, его формы и воздействие
самого предмета независимо от его краски
и формы.

Но вот на место природы становится худо-
жник, располагающий теми же тремя элемен-
тами предмета. И мы немедленно приходим
к заключению: и здесь решающим моментом
является целесообразность. Так становится яс-
ным, что *выбор предмета (= созвучающий элемент
формальной гармонии)* должен исходить исключи-
тельно из принципа целесообразного воздействия
на человеческую душу.

Следовательно, выбор предмета также поко-
ится на принципе *Внутренней Необходимости*.

Чем обнаженнее лежит абстрактные формы,
тем чище и при этом примитивнее звучит оно.
Значит, в композиции, где телесное более или
менее излишне, совершенно возможно в боль-
шей или меньшей степени без телесного
обойтись и заменить его или чисто абстракт-

ными, или телесными же формами, но совершенно почти претворенными 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 чувствовать себя дома в их стране и тем глубже будет он вступать в эту область.

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

Вот мы стоим перед вопросом: не должны ли мы вообще пренебречь предметным, не пустить ли его на ветер, выбросивши его из наших запа-сов, и не должны ли мы брать только чисто абстрактное вполне обнаженным? Это — естественное навязывающийся вопрос, который через разложение призвука обоих элементов формы (предметного и абстрактного) сейчас же и упирается в ответ. Как каждое сказанное слово (дерево, небо, человек) рождает внутреннюю вибрацию, точно так же и каждый

246:13
элементами предмета
→ элементами (пред-
мета) (247:1) вписанное
простое карандашное
слово не имеет источника
в HOLO, HENI

247:1
линейными же
формами → телесными
(же) формами

PM1 вписано короче-

выми чертками

247:1

совершенно почти

претворенными

в абстрактные →

совершенно

(претворенными)

(почти претворенными)

в абстрактные

PM1 исправлено про-

стым карандашом

247:9

будет чувствовать

себя дома → будет

(чувствовать себя) дома

PM1 вписано короче-

выми чертками

247:16

не должны ли мы брать

только → нет должны ли

мы брать (ли) только

PM1 исправлено короче-

выми чертками

※ 248: 14 В новом тексте, написанном специально для второй русской редакции «О духовном в искусстве» (P2PK2, № 248: 12–252: 2 *Искусству... в данной картине.*), Кандинский предлагает свою концепцию развития искусства, которое, как он говорит в примечании (P2PK2, № 249: 5), в скором времени «станет на почву органического (эволюционного) роста (...) на принципе на принципе внутренней необходимости». Ср. также написанное в 1913 г. новое примечание (P2PK3, № 263: 5) о постоянном развитии внешних форм искусства под воздействием эволюции порождающего их духа. Эта концепция противопоставляется Кандинским философии искусства Ипполита Тэна (1828–1893) – французского философа, историка и теоретика литературы и искусства, основоположника культурно-исторической школы в искусствоведении, объясняющего всякое произведение влиянием среды, расы и исторического момента. Профессор истории и эстетики в Парижской академии художеств с 1864 г., он изложил свои взгляды на искусство в ряде небольших монографий («Философия искусства», «Философия искусства в Италии», «Об идеале в искусстве», «Философия искусства в Нидерландах» и «Философия искусства в Греции», 1865–1869), которые с 1880 г. стали издаваться под одним общим названием «*Philosophie de l'art*» («Философия искусства»). В библиотеке Кандинского в К. они имеются в более раннем русском переводе (Тэн Чтения об искусстве).

Критика Тэна во второй русской редакции «О духовном в искусстве» стоит в том же ряду, что и неприятие дарвинизма в написанном приблизительно в то же время недатированном рукописном фрагменте «*Gesetze der Komposition*» («Законы композиции», 1912/1914), входящем в корпус «Текстов к Учению о композиции» (1). Кандинский там снова утверждает, что целесообразность в искусстве определяется внутренней необходимостью: «Таким образом, искусство не может подчиняться внешней целесообразности (дарвинизм). Цели у него мистические» (*Gesammelte Schriften*).

пластично представленный предмет.* Отнимать у себя возможность возбуждения таких вибраций значило 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 оплодотворяет ночь, улетает от этого «должно» искусство.

Искусству ничего не предписывается: оно не подчиняется обращенным к нему извне «Законам».※ Его видимо вполне свободный бег, называемый его развитием, не есть, однако, беспредметное метание из стороны в сторону. Самые его, по-видимому, неожиданные скачки на самом деле медленные, упорные, неудержимые и predetermined стремление, полное планомерности и подчиненное закономерности. Как каждый отдельный художник, в достаточной мере одаренный «чувством меры» и способный подставлять свое ухо внутри его звучащему голосу (то радующемуся, то скорбящему, то повелевающему), так и вся история искусства ясно и определенно дают прочув-

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

ствовать действие внутреннего закона, который сперва угадывается гением, затем сочувствуется его последователями и, наконец, кладется на ладонь испориками искусства для общего назидания.*

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

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

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

Мы переживаем теперь тот момент эволюции искусства, когда оно, подчиняясь все более

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

605). Противопоставление Кандинским своего понимания эволюции искусства взглядам Тэна и дарвинизму должно быть поставлено в сложный контекст отношения художника к наследию научного позитивизма XIX в., составившему основу усвоенного им со временем университетских занятий научного подхода, от которого он никогда не оторвался и к которому вернулся в 1920-е гг., когда занялся разработкой законов «науки об искусстве». Ср. дополнение к «О духовном в искусстве», написанное для третьей русской редакции (РЗК1, № 362: 9–365:21). Оно посвящено той же теме эволюции искусства, развивая которую, Кандинский ссылается, в частности, на экономическую науку.

Восприняв в университетских временах идею сближения нравственной науки с науками естественными (на этой идее зиждется метод Тэна), Кандинский развивает в своих текстах концепцию органического развития искусства, которая особенно близка к морфологии Гете (см. об этом Hentschel Kandinsky and Goethe: 87–113). Ср. присутствующие в различных сочинениях Кандинского параллели развитию искусства из жизни природы: рост дерева («Rückblicke»/«Ступени»; *Избранные труды* 1: 292); развитие эмбриона в статье «Abstrakte Kunst» («Абстрактное искусство», 1925; *Complete Writings on Art* 515–516). А также: «Ставшее автономным абстрактное искусство и здесь подчиняется “закону природы” и вынуждено продвигаться вперед так, как когда-то сама природа, которая скромно начинала с протоплазмы и клеток, чтобы затем постепенно шагала вперед к более сложным организмам» («Точка и линия на плоскости», 1926; русский перевод – *Избранные труды* 11: 250 прим. xiv). Обобщении Кандинским в «Rückblicke» (русский перевод не включенного Кандинским в «Ступени» текста – *Избранные труды* 1: 386 комм. 121) своего понимания эволюции искусства в духе хилиастической доктрины тройственного Откровения Иоанна Флорского (XII в.) см. Zimmermann Reinhard Die Kunsttheorie von Kandinsky 1: 173–184.

248:1
Отпущать — [Отпущать]
[Отпущать]
РЗМ1 исправлено коррек-
тивными чернилами

248:12–250:2
Искусство...
в данной картине.
РЗК2 не имеет источника
в Р1, НО12, НО11

248:3
начало бы — [было]
[начало] бы
РЗМ1 исправлено коррек-
тивными чернилами

ясно выражающейся целесообразности, с особую силой проявляет два вида творчества: абстрактное и реальное.

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

Второе не будет, подобно закончившемуся экспрессионизмом импрессионизму, безразлично и случайно выбирать предмет с тем, чтобы живыми нитками пришивать к нему чисто художественную ценность произведения, но будет руководствоваться в выборе предмета его внутренним звуком в целях его прямого использования при помощи художественных приемов. Уже в самом экспрессионизме кроются зародыши этой почки зрения. Этот вид живописи будет в то же время частичным возвращением к временам примитивов, которые считали изображение предмета (события) существенной своей целью, органически (а не случайно) связанной с искусством. Тогда предметная живопись станет опять вполне здоровым организмом и не будет больше напоминать сухорукого с привешенной к нему ставшей бесцельной рукой или телегу о пяти колесах, которой пятое колесо скорее вредно, нежели полезно. Во всяком произведении должны быть только те элементы, которые благодаря

P2PK2-5;0
P2PK2-0

своей внутренней звучности служат к его
большей «выразительности». * Те же части
его, которые без вреда могут быть заменены
другими и которые, следовательно, не сущест-
5 венны в смысле «выразительности» произве-
дения, должны быть осуждены и устраниены.
В здоровые и цветущие периоды искусства
не наблюдается в его произведениях случай-
ных частей, к которым особенно со времени
10 импрессионистов относится предмет, оправ-
дываемый теми же импрессионистами как
«предлог» ** к возникновению картины.‡

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

20 * «Выразительность», разумеется, не то же, что навяз-
чивость. Произведение может быть глубоко вырази-
тельным, будучи в то же время настолько замкнутым в себе
и невыразительным по внешности, что подход к его сущно-
25 сти требует долгого и глубокого сроднения с ним. Дешево
понятая выразительность есть условие недолговечности
произведения.

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

290/3
абстрактно - се -
и реально - се -
не исправлено нами //
абстрактно и реально
P2PK2

291/2
«выразительности» *
P2PK2 текст примечания
написан на приложенном
к листу № P2PK2-0 мену-
мированном листе

‡ 248: 14 Рассуждение в данном, написан-
ном специально для второй русской редак-
ции «О духовном в искусстве» абзаце
о важности выбора предмета в живописи,
направленное против традиции безразлич-
ного отношения к предмету, свойственного
«закончившемуся экспрессионизмом им-
прессионизму», позднее развернуто Кан-
динским в третьей русской редакции, в ря-
де единичных новых вкраплений в текст:
см.‡ 366: 3. «Коллективная работа не озна-
чает, что все делают одно и то же, но как
в оркестре: звуки отдельных групп, казалось
бы противоположные направления, в сум-
ме же, однако, целое (джаз)» (*Unterricht am
Bauhaus* 1: 239).

раз использование его внутреннего звука не является необходимым в данной картине.

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

1) изменится звук в той же обстановке (по-скольку сохранение ее возможно), если будет сдвинуто направление формы;

2) изменится звук, если окружающие его формы будут сдвинуты, увеличены, уменьшены и так далее.

Из этих последствий опять исходит дальше само собою новое последствие.

Нет ничего абсолютного. И в частности, композиция форм, основанная на этой относительности, зависит 1) от изменчивости сопоставления форм и 2) от изменчивости каждой отдельной формы до мельчайших подробностей. Каждая форма так чувствительна, как облачко дыма: незаметнейшее, минималь-

* Что называется движением. Например, треугольник, просто направленный вверх, звучит спокойнее, неподвижнее, устойчивее, чем тот же треугольник, поставленный на плоскости косо. См. ниже!

нейшее сдвигание всякой ее части изменяет ее существенно. И это идет так далеко, что, быть может, легче тот же звук создать различными формами, чем возродить его повторением той же формы: вне возможности лежит действительно точное повторение. До той поры, пока мы особенно чувствительны только к целому в композиции, это обстоятельство имеет скорее теоретическую важность. Когда же люди получают через употребление более или вовсе абстрактных форм (которые будут лишены предметной интерпретации) более утонченную и более сильную восприимчивость, то это же обстоятельство будет все более выигрывать в своем практическом значении. Так будут, с одной стороны, расти трудности искусства, но одновременно будет вместе расти богатство форм средств выражения количественно и качественно. Тогда опадет сам собою и вопрос об искаженном рисунке или искаженной натуре (органический сдвиг) и будет заменен другим, истинно художественным: насколько завуалирован или обнажен

252-29

иско. См. ниже! →
иско. (См. ниже!)
Рисун. близкое к оригиналу
вышло чертёжиком не имеет
источника в НОП2, НОП1

253-18

большинство форм
средств выражения
не восстановлено по рисунку
и в соответствии с НОП2,
НОП1.
большинство форм, средств
выражения
Рисун. ошибочно стоит за-
пятая, обобщенная про-
стым карандашом.
Р1 см. также. /123-65

253-21

натуре (органической)
сдвиг и → натуре
(органической сдвиг) и
Рисун. близкое простому
карандашом не имеет ис-
точника в НОП2, НОП1

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 игрой 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 — художественное — цель. А именно: эта воображаемо произвольная, а в действительности поддающаяся точному определению возможность сдвига 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 ограничений форм друг от друга (более резких, более мягких) и так далее и так далее — все это элементы, создающие возможность чисто рисуночного

250:1
существенное-художественное-цель. А именно
→ существенное-художественно (мал. цель. И)
[мал. цель. А] и именно
P1M1 исправлено коричневыми чернилами. 2
P1 см. Также P1P1
(P1P1-69, H4-123-65)
и .123-65

«контрапункта» и которые к этому контрапункту и приведут. Это будет *контрапунктом искусства черно-белого* до тех пор, пока выключена краска.

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

5

10

15

*
*
*

5

Внутренняя необходимость возникает из трех мистических основ. Она образуется тремя мистическими необходимостями:

- 1) каждый художник призван, как творец, найти выражение ему лично свойственной сущности (элемент индивидуального),
- 2) каждый художник призван, как дитя своей эпохи, найти выражение именно этой эпохе свойственной сущности (элемент стиля во внутреннем его значении, создаваемого языком эпохи и языком национальности, пока национальность, как таковая, будет еще существовать),
- 3) каждый художник призван, как служитель искусства, найти выражение искусству вообще свойственной сущности (элемент чисто- и вечно-художественного, идущего через все народы и времена, присущего произведению каждого художника каждой народности и каждой эпохи

№ 257:8 Обширный немецкий текст о трех мистических основах внутренней необходимости был написан Кандинским в сентябре 1911 г. и переведен с дополнениями на русский язык для второй русской редакции трактата (P2PK3, № 257:7–260:7 *Внутренняя... художника*). Одним из его источников стала напечатанная весной 1911 г. в сборнике «В борьбе за искусство» (см. выше, № 201:15) небольшая статья Кандинского «Подобно миру, вселенной, человек состоит из двух элементов...», в которой говорится о присутствии в каждом художественном произведении стиля «индивидуальности» и стиля «школы». В дополнении, внесенном в немецкий текст «О духовном в искусстве» на стадии третьей немецкой редакции, рассматривается механизм освобождения «чисто- и вечно-художественного» от элементов индивидуальности и общего стиля эпохи. О концепции вечно-художественного как отражении платоновской идеи совершенной красоты см. *Zimmermann Reinhard Die Kunsttheorie von Kandinsky* I: 110–112. См. Там же о содвиге учения Кандинского с неоплатонически окрашенной теорий символизма у французского поэта и критика Габриэля-Альбера Орье.

Ср. доклад Кандинского в РАХН «Основные элементы живописи», где в сходном контексте понятие внутренней необходимости заменено на понятие содержания: «содержание картины распадается на 3 основных элемента (...) в которые вливается основное содержание картины»: элемент личности, элемент эпохи и, наконец, элемент чисто художественный – «тот элемент, который представляет из себя чисто художественное содержание, помимо всякой воли художника, то есть индивидуума и воли данной эпохи» (№ 118, № 122:12–15). Там же (№ 122:12–15 ссл.) см. рассуждение о том, что чем ближе к современности, тем больше элемент художественного скрыт за более заметными элементами эпохи и индивидуальности.

256:2 *внутренней сущности, свойственной эпохе*
P2PK3 подчеркнуто простым карандашом // *der Kontrapunkt der Kunst der Schwarz-Weissen* H212, H211 не выделено H211-64, H2-123-65)

256:8–9 к слову *эпохи* добавлено *эпохи*

P2PK3 подчеркнуто простым карандашом // *zum großen malerischen Kontrapunkt* H212, H211 не выделено H211-65, H2-123-65)

256:11–12 *получить положительную*
возможность — *получить* (позитивную)

P2PK3 вписанное простым

карандашом не имеет источника в H212, H211 // *получить* *возможность* (и *невозможной* *суде* *получить*)
P2PK3 вписанное черными чернилами принимается нами за другой вариант P2

257:3–5

P2PK3 звездочки соответствуют H212, H211

257:7–260:7 *Внутренняя... художника*. P2PK3 не имеет источника в P1; это расширенный русский перевод H211 текста, впервые появившегося в H211: *Die innere... der Künstler* (H211-65–66, H2-123-65)

и находящегося как главный и основной элемент искусства вне времени и пространства).

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

Много говорилось и еще и сегодня много говорится об индивидуальном в искусстве. Временами раздается слово (и будет скоро все чаще раздаваться) о грядущем спиле. Как бы, однако, ни казались необыкновенно важными нынче эти вопросы, их значительность через столетия, а затем и тысячелетия, поспешенно спланируется свою оспору — и до тех пор, пока эти же вопросы не представляются безразличными и оплодотворенными в область смерти.*

Вечно-живым останется только третий элемент чисто- и вечно-художественной сущности.

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

Он не теряет с течением времени своей силы, но, наоборот, только в своей силе непрестанно выигрывает. Время надевает на первые два элемента сурдинки и голоса их слышатся из дали
 5 прошлого все глуше, вследствие чего главный третий элемент звучит все с большею яркостью. Египетская скульптура, несомненно, нынче потрясает нас сильнее, нежели она в силах была
 10 потрясти своей чисто художественной стороной своих современников: она была еще слишком тесно связана с ними в те времена еще живыми признаками эпохи и индивидуально-
 15 сти и заглушена ими в своем звучании. Нынче мы слышим в ней обнаженный звук Вечности — Искусства. И обратно: чем больше в «сегодняшнем» произведении оба первые элемента, тем легче достигает оно доступа в душу его современников. И далее: чем больше в сегодняшнем произведении претий элемент, тем слабее
 20 слышатся в нем оба первые элемента, вследствие чего доступ его в душу современников ес-

238-13-15
 Как бы однако... эти
 вопросы → Wenn diese
 Fragen auch von großer
 Wichtigkeit sind
 (Как бы ни были важны
 эти вопросы)
 H102, H101 (H101-66,
 H1-123, 60)

238-19
 сурдинки*
 P2PK3 привнесено не
 имеет источника в H102,
 H101

238-1
 не теряет (с: потерял)
 яркости своей силы →
 не теряет ст (яркости)
 (потерял яркости)

своей силы
 P2PK3 исправлено выцвет-
 шими черными чернилами
 238-13-6
 Яркие...
 с большею яркостью.
 P2PK3 не имеет источника
 в H102, H101

238-9
 латрости своей
 часто художественной
 стороной слик →
 латрости (своей
 часто художественной
 стороной) слик
 P2PK3 вписано простым
 карандашом не имеет
 источника в H102, H101

238-12
 в те времена
 еще живыми →
 в те времена (тогда)
 (еще) живыми
 P2PK3 исправлено простым
 карандашом

260: 7 Ср. используемые в примечании образы сита, через которое пропускаются человеческие творения, и помела, выметающего просеянный через сито сор, с одним из дополнений к «Rückblicke», внесенных в 1918 г. Кандинским при переводе своего автобиографического сочинения на русский язык: «Но великое Помело Истории, сметающее сор внешности с духа внутреннего, явится и тут последним, неумывным судьей» («Ступени»; *Избранные труды* 1: 286). Ср. также в докладе Кандинского «Основные элементы живописи» об истории, которая «как будто бы проходит по хранилищам искусства» и «как будто все больше и больше выметает сор» («М18, № 122: 12–15).

тественным образом затрудняется. А потому иногда целые века необходимы для того, чтобы звучание этого третьего элемента, а с ним и само произведение, достигли до человеческой души.

Так перевес этого третьего элемента в произведении является показателем как его величины, так и величины художника.*

Эти три мистические необходимости являются тремя необходимыми элементами произведения, тесно связанными между собою, по есть взаимно друг друга проникающими, в чем и выражается неизменно цельность произведения. И все же в двух первых элементах заключается временное и пространственное, которые образуют на чисто- и вечно-художественном, стоящем вне времени и пространства, известную сравнительно непрозрачную оболочку. Процесс развития искусства в известной мере состоит из освобождения чисто- и вечно-художественного от элемента индивидуальности

* Через какое-то таинственное сито время от времени пропускаются человеческие творения. Какие-то таинственные руки выметают огромным помелом весь через сито просеянный сор. Чем глубже мы уходим в прошедшие эпохи, тем меньше и меньше численно попадают на слабые или плохие произведения искусства. В далеких глубинах ушедших культур мы находим только перлы, освобожденные от нежизнеспособного сора.

P2PK3-0;7
P2(P1M1.P2PK1-3)-898

и элемента спилил времени.* Таким образом, эти оба первые элементы должны быть определены не только как элементы содействующие, но и как тормозящие.

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

Оба эти элемента — природы субъективной. Всякая эпоха стремится найти в произведении

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

§ 261:1 Написанное специально для второй русской редакции «О Духовном в искусстве» примечание интересно тем, что в нем «выразительная невыразительность» (ср. примечания: P2P1, н: 237/3; P1M1, н: 238/16; P2PK2, н: 251/2;) связывается с освобождением художественного произведения от временно-пространственного элемента, «вульгарного языка повседневности», и обретением языка «холодной величественности Вечности».

260:3
а с ном и само
произведение
P2PK2 не имеет
источника в H2P12, H2P11

260:7
художника*
P2PK2 примечание не
имеет источника в H2P12,
H2P11

260:8-264:29
Эти три...
люблю форму
P2PK2 не имеет источника в
P1; это русский перевод
немецкого текста, впервые
появившегося в H2P1-
Dive drei...
am Ausdruck brachen,
(H2P1-68-68, H2-123:65-
123:63)

261:1
архивы*
P2PK2 текст примечания,
не имеющего источника
в H2P11, написан на листе,
приклеенном внизу
к листу 8p (P2PK2, стр. 6)
и пронумерованное нумерованное
на обороте синим
карандашом - 8px

свое выражение, отразить в нем художественно свою жизнь. Точно так же и художник ищет в своем произведении *своего* выражения и выбирает для этого сознательно или бессознательно ему душевно-родственные формы.

Постепенно в конечном результате возникает спилъ эпохи, то есть известная внешняя и субъективная форма. Причем чисто- и вечно-художественное является объективным элементом, получающим доступ в души современников при посредстве элемента субъективного. Абсолютное выражается через временное. Самосущное звучит через трубу относительного.

Непреодолимое стремление объективного, самосущности, найти себе выражение и есть та сила, которая именуется здесь внутренней необходимостью и которая нынче оперирует выбранной из запаса субъективного *одной* формой, а завтра — *другой*. Она действует как неустанный постоянный рычаг, как непрерывно «вперед» толкающая пружина. Дух подвигается все дальше, а потому нынешние внутренние законы гармонии делаются завтра внешними, живущими в дальнейшем только благодаря этой спавшей внешней, а прежде внутренней необходимости. Ясно, что внутренняя духовная сила искусства пользуется сегодняшней формой как ступенью для перехода в область будущего. Оттого внешние формы искусства никогда не бывают конеч-

ными, вечными, а всегда остаются временными. Оттого и принятая за абсолютную временная теория искусства необходимо изменяется, падая под натиском ищущего материализации нового

откровения вперед подвигающегося духа.* Коротко говоря, действие внутренней необходимости, а следовательно, и эволюция искусства есть поступательное выявление Вечно-Объективного и Временно-Субъективного.

И, значит, в то же время оно есть постоянное подчинение субъективного объективному.

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

262:4
сознательно
или бессознательно
РЭКС не имеет
источника в НЭП
262:10
познанием доступ...
субъективизм →
wirklich mit Hilfe
des subjektiven
verständlichen Mittel
(который становится
понятием с помощью
субъективного)
НЭП (НЭП-62, НЭП-65)

262:11-12
Абсолютное ... пробу
опытительного.
РЭКС не имеет
источника в НЭП
262:15
самосущности
РЭКС не имеет
источника в НЭП
262:18
общая форма →
eine allgemeine Form
НЭП (НЭП-62,
НЭП-65)
РЭКС не переводится:
allgemeine (общая)

262:26-28:5
Оттого искусство... духа.
РЭКС не имеет источника
в НЭП
263:8-9
поступательное...
Временно-
Субъективное →
Aufhebung des Ewig-
Objektiven im Zeitlich-
Subjektiven
(выявление вечно-объективного во временно-субъективном)
НЭП (НЭП-66, НЭП-65)

263:17
присутствие в корне
все того же духа →
присутствие (в корне
все) того же духа
РЭКС вписано простым
карандашом

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

Таким путем в конце концов становится очевидным (что представляется бесконечно важным во все времена и совершенно особенно важно «нынче»!), что погоня за индивидуаль-

ностью, за стилем (то есть, значит, и за национальной прокраской) не только не может состояться насильственно, но что в то же время эта погоня преувеличена в значении, приписываемом ей нынче. И также становится очевидным, что общее родство между произведениями искусства, в течение столетий не только не ослабевающее, но постоянно только все больше и больше выигрывающее, не порождается внешним, внешностью, но заложено в корне корней — в мистическом содержании искусства. А в частности, отсюда следует, что прилепление к школе, погоня за «направлением», требование от произведения «принципов» и определенных, свойственных времени средств выражения могут привести только на ложный путь, прямо идущий к бесплодности, затемнению, онемению искусства.

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

264-1
Например, наша гео-
графическая — Направление,
(наша) географическая
речь вписанное простым
карандашом не имеет ис-
точника в НСП

264-3
необходимостью,
основанной на —
необходимостью,
(оставшейся)

(оставшейся) (на
речь вписанное простым
карандашом не имеет
источника в НСП)

264-23
быть выдраны платно —
быть (дефинирован)
(выдраны) платно

речь исправлено
простым карандашом
264-26 — 266-15

Таким путем... древо.
речь не имеет источника
в Н; это русский перевод
НСП, на Н текста, впервые
появившегося в НСП

So geht man... kommen.
0011-68-69, 11/123-65-
123-69

266-1
за национальный
«ар» — прокраска —
за национальн (или) (1 00)
(или) (1 00) — «прокраска»
речь не имеет источника
в Н; это русский перевод
НСП, на Н текста, впервые
появившегося в НСП

НСП, на Н текста, впервые
появившегося в НСП

265-2
состояться
насилуственно —
состояться
(насилуственно)
(насилуственно)
речь исправлено
простым карандашом
durch Absicht...
zu erreichen
НСП, НСП (0011-68,
11/123-69)

265-4
преувеличена в значении
— преувеличена
в (ее) значении
речь зачеркнуто
простым
карандашом

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

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

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

Все средства, раз они внутренне-необходимы, святы.

Все средства, раз они не выпекают из источника внутренней необходимости, греховны.*

И с другой стороны, 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.**

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

** Нельзя, как это часто делается, смешивать участие в творчестве элемента теории с элементом сознательности, о чем см. ниже.

Туп все, и особенно вначале, дело чувства.
Только через чувство — особенно именно в нача-
ле пути — можешь быть достигнуто художе-
ственно-истинное. Если общее построение
и возможно чисто теоретически, то все же имен-
но топ плюс, который есть истинная душа
творения и относительно, спало быть, и его
сущность, никогда не создается теорией, никогда
не будет найден, если не будет вдунут неожидан-
но в творение чувством. Так как искусство воз-
действует на чувство, то оно и осуществлено
быть может только через чувство. Никогда при
точнейших даже пропорциях, при вернейших

266:15
древесны*
РЭКС привлечение
не имеет источника
в НОТ2, НОТ1

266:16
И с другой стороны
если — (И с другой
стороны) (И с другой
стороны) исправлено про-
стым карандашом пред-
ставляет собой русский пе-
ревод НОТ1 текста, впервые
появившегося в НОТ1 -
Und anderswärts, wenn
НОТ1-69, 114-123-65;
см. также -123-65

266:17
теория... подробности →
(законченная) теория
и (дальнейших уже)
мелчайших (уже)
подробностях
РЭКС исправлено
черными чернилами;
вписанное, не имеющее
источника в НОТ2, НОТ1,
принимается нами
за вариант Р2

266:22
наоборот* →
наоборот*)
РЭКС аналогичен к при-
ложению, не имеющему
источника в НОТ2, НОТ1,
вписан простым
карандашом

266:28-30
Нольки ... нольки →
(Нольки ... нольки)
РЭКС вписано простым
карандашом

весах и подвесках не создастся истинный результат от головной работы и дедуктивного взвешивания. Таких пропорций нельзя вычислить и таких весов не найши гошовыми.*

5

* 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».)

10

5

10

ТРЕТЬЯ РУССКАЯ

РЕДАКЦИЯ

**О духовном
в искусстве**

№ 269: 10 Название трактата в третьей русской редакции «О духовном в искусстве» (Р3) написано рукой Кандинского коричневыми чернилами на первой странице одного из двух сложенных вдвое листов бумаги, в которые был завернут весь корпус текстов, ныне хранящийся в ск. Исключительный интерес имеет датированная 16 мая 1922 г. карандашная надпись, сделанная неизвестной рукой на втором из этих листов-обложек, где корпус третьей русской редакции трактата обозначен как «Russisches Manuscript zum "Generalbaß." Oder Kontrapunkt. (...) Fortsetzung zu "Über das Geistige" («Русская рукопись к "Генерал-басу." Или Конtrapункт (...) Продолжение к "О духовном"»)). Текстологический анализ показывает, что уточнение «Oder Kontrapunkt» («Или Конtrapункт») было приписано чуть позднее. Надпись приводится полностью в н: 122 п. 1, где дается подробное описание листов, в которые завернут корпус ск. О синонимичном употреблении Кандинским терминов «контрапункт» и «генерал-бас» в значении «теории» начиная уже с «Языка красок» (II) см. № 579.

№ 271: 5 Предисловие было написано ок. 1920 г. специально для третьей русской редакции «О духовном в искусстве».

№ 271: 9 Кандинский здесь следует Предисловию ко второму немецкому изданию «О духовном в искусстве». На самом деле первая немецкая редакция трактата (Н1) содержит части, которые относятся к 1909 и 1910 гг.; ряд дополнений к тексту был написан на стадии второй немецкой редакции (Н2) осенью 1911 г., непосредственно перед выходом в свет в декабре 1911 г. (с датой 1912 на титульном листе) первого издания книги; в апреле 1912 г. вышло второе издание с дополнениями, написанными уже специально для него (его текст составляет третью немецкую редакцию трактата, Н3).

№ 271: 11 Речь идет о верстке Р2П1 второй русской редакции «О духовном в искусстве» (Р2).

№ 271: 15 В третьей русской редакции «О духовном в искусстве» текст, посвященный анализу цвета, отсутствует. Предположительно, ему должна была быть посвящена ненаписанная вторая часть главы VI, для которой Кандинский собирался использовать свой старый русский текст 1910 г. Это исследование краски в первой русской редакции трактата (Р1), в основном соответствующее немецким изданиям Пипера (Н2П2 и Н3П1), восходит к наиболее ранней машинописной части первой немецкой редакции (Н1М1, датированной на последней странице 3 августа 1909 г.), прямо вышедшей из «Языка красок» (II) 1908–1909 гг. Замечательно, что в докладах на тему «Основные элементы живописи», прочитанных Кандинским в ИНХУК (2 июня 1920 г.) и в РАХН (1 сентября 1921 г.), краткое суммарное изложение учения о цвете повторяет в мельчайших подробностях русский текст «О духовном в искусстве» 1910 г. Доклад в Секции монументального искусства ИНХУК. см. **М5, н: 122 сл.; тезисы и стенограмму доклада в Научно-художественной комиссии (РАХН), соответственно: **М15, н: 122 сл.; **М18, н: 122 сл.

№ 271: 23 Это важное заявление Кандинского о том, что в 1915 г. он работал над «учением о рисункочной форме» на русском и немецком языках, и к тому же, по всей видимости, за границей, не вполне ясно. Вызывающая недоумение дата, скорее всего, ошибочна: в 1915 г., до отъезда в декабре в Стокгольм, Кандинский жил в Москве. Более вероятно, что художник имеет в виду осень 1914 г., которую, будучи вынужден спешно покинуть Германию, провел в швейцарском селении Гольдахе на Боденском озере, где посвятил почти все свое время интенсивным занятиям теорией (см. об этом н: 122, а также н: 122). Написанные Кандинским в 1914 г. в Гольдахе рукописи в последние годы его жизни оказались в основном в его мастерской в Нейи (откуда попали затем в РК в два этапа: «Legs Nina Kandinsky» в 1981 г. и «Trésor national» в 2008 г.). Одна рукопись, «Ausdehnung ist das Gesetz der Kultur ...» («Расширение – это закон культуры ...»; *Gesammelte Schriften* 626), переписанная Мюнтер, осталась у нее в Мюнхене и позднее была передана в МБ. Трудно предположить, что автор, утверждая в комментируемом тексте, что не смог вывести эти материалы в Россию в конце 1914 г. из-за войны, имел в виду этот небольшой текст. Скорее, Кандинский имел в виду русско-немецкий корпус теоретических фрагментов под названием «О материальном в искусстве» (графика)/ «Über das Materielle in der Kunst» (insbesondere Graphik) – своего рода pendant к книге «О духовном в искусстве (живопись)» (см. о нем н: 122). Возможно, эти рукописи были получены художником от Мюнтер уже в 1920-е гг., после его возвращения в Германию (см. *Friedel & Ackermann Die Geschichte der Sammlung* 21–28). О судьбе рукописей Кандинского и истории их распределения по трем основным архивным собраниям его литературно-теоретического наследия (РК, МБ, СК) см. также н: 122, 122.

5 ПРЕДИСЛОВИЕ

Эта небольшая книга была написана в 1910 году и появилась в первом немецком издании в 1912 году. В 1914 году было напечатано четыре листа на русском языке, но война остановила дальнейшее печатание.

В теперешнем русском издании анализ цвета оспался без всякого изменения, и прошедшие десять лет еще больше убедили меня в правильности подхода к этому анализу. Увеличился значительно в своем масштабе анализ рисуночной формы, разбор основ конструкции и композиции, над которыми я работал в 1915 году, сделав первую попытку в этой области. Написанное в это время на двух языках краткое «учение о рисуночной форме» не могло быть мною вывезено из-за границы и лишь в еще более сжатом виде введено в эту книгу.

Влекомый постоянно к своей живописной работе, отвлекаемый другими, иногда вне меня лежащими обстоятельством, я так и не мог подойти к теме этой книги с требуемой ею глубиной и многосторонностью. Тут требуется в первую очередь длинный ряд опытов как фи-

§ 272:8 Уверенность Кандинского в том, что на его глазах создается «все более благоприятная почва для рождения теории живописи в полном объеме», и его апелляция к «миру объективного знания — точной дисциплине искусства» должны быть поняты в контексте развернутой им в 1920–1921 гг., сначала в рамках ИНХУКа, а затем РАХН, деятельности по созданию науки, исследующей «аналитически и синтетически основные элементы как отдельных искусств, так и искусства в целом» («Схематическая программа Института художественной культуры по плану В. В. Кандинского», 1920, см. переиздание — *Избранные труды* II — 46–63; здесь 46). Рождение новой науки об искусстве должно было стать результатом сотрудничества теоретиков искусства и представителей т. н. положительных, или позитивных, т. е. естественных и точных, наук. Вопросу сближения искусства и науки Кандинский посвящает в третьей русской редакции «О духовном в искусстве» новое по сравнению с предшествующими редакциями примечание в главе VI, «Язык рисунка и цвета» (РЗРК1, № 393:22). См. также § 393:22.

Обратим внимание на стремление Кандинского добиться в новой русской редакции трактата большей, по сравнению с двумя прежними, терминологической точности, о чем свидетельствует, в частности, замена формулировки 1910 г. (Р1РК1, № 3: 13 ряд опытов в области чувств) новой (РЗМ1, № 271:29–272:1 ряд опытов как физического, так и психического характера). Отметим, что существенной частью научной деятельности художника в 1919–1921 гг. была именно работа над новой художественной терминологией, которой он начал заниматься, когда вошел в состав Коллегии по «составлению и редактированию "Энциклопедии изобразительных искусств", учрежденной при отделе ИЗО Наркомпроса. (см. *Искусство* Вестник ИЗО №3: 4) См. также стенограмму доклада «Основные элементы живописи» (Р1М18, № 122:12–15) и § 122:12–15.

зического, так и психического характера. Веление времени создает необходимую и все более благоприятную почву для рождения теории живописи в полном объеме, и скоро диктующее художнику его произведение «чувство» будет черпать свой материал и извне художника лежащего мира объективного знания — точной дисциплины искусства. §

5

№ 273:5 «Введение», подготовленное Кандинским для публикации в 1919–1921 гг., сохранилось целиком. В нем объединены русские тексты, относящиеся к трем различным периодам: 1910, 1913 и 1919–1921 гг. Во всех предшествующих редакциях трактата «Введение» фигурирует как глава 1 с тем же названием. Первоначально она имела трехчастное построение (в немецком тексте каждая часть была отделена от последующей тремя звездочками), которое было нарушено в первой русской редакции: см. №414:5, №5:5 и №165:4. Работая над третьей русской редакцией трактата, художник заново написал первую часть главы, в которой со схематической четкостью перечислил различные типы отношения произведений искусства ко времени, их порождающему и ими порождаемому: см. текст на двух машинописных страницах (P3M2, № 273:5–275:18). Кней он присоединил шесть рукописных страниц (P3K1, № 275:19–280:25), где существенно углубил тему «примитивного» искусства, ассоциируя его с искусством дилетантов, детей и душевнобольных. Из второй части главы, посвященной отношениям искусства и зрителя, а также «искусству для искусства», Кандинский исключил начало. Конец второй части и третья часть «Введения» сохранились в основанной на тексте ранней редакции 1910 г. верстке 1914 г. (P2п1) с малым количеством позднейших исправлений. В результате центральная часть потеряла свою автономность и вместо первоначально трехчастного построения главы стало двухчастным: сохранившийся конец второй части стал завершением разрозненной первой.

5 ВВЕДЕНИЕ

Произведение рождается временем. Но иногда оно, рожденное временем, само рождает время.

Хорошее произведение рождается временем.

10 Великое произведение рождает время.

Так каждое произведение заключено в двух границах:

за одной лежит прошлое, за другой — будущее.

15 Но отношение произведения к границам различно. В произведениях кроются свойства, изменяющие это отношение. Свойства одних как бы стирают границы прошлого. Свойства других оставляют границы неприкосновенными. Свойства третьих излучаются через границы будущего.

20 Так все произведения распадаются на три рода, причем количество произведений, относящихся к каждому роду, неизменно в сильной прогрессии уменьшается по мере перехода от прошлого к будущему:

25 1. Произведения, обращенные лицом к прошлому, явно из него выросшие, связанные с ним на поверхности лежащими нитями. В них виден оспороженный, хопя и верный шаг от дня вчера-

273:5
P3M2 стр. 1 нумерованная
273:5
P3M2 глава «Введение»
не имеет в P3 порядкового
номера

273:7–280:25
Произведение... зритель.
P3M2 и P3K1 не имеют ис-
точника в предшествующих
редакциях



шнего к сегодняшнему. А потому, необходимые, они не могут быть значительными. Они призваны художественно кормить художественно голодных современников, обращенных лицом к прошлому.

5



2. Произведения, замкнутые в своих границах, отвечающие в резкой форме резко выраженной потребности сегодняшнего дня. Они острым ножом отрезали прошлое, всю силу свою сгустили в настоящем и, натываясь на границу будущего, не в силах ее пересупить. Эти произведения становятся доступными тем, в ком ясно звучит голос современности, заглушающий голоса и прошлого и будущего. Их понимание наспушает скоро, так как, отвечая только современности, они в содержании своем примитивны и ограничены. Границы, их в себе заключающие, твердо и определенно очерчены, что и дает им характер сухой схематичности. Поэтому они скоро исчерпываются и становятся только экспериментальным материалом для произведений будущего.

10

15

20



3. Произведения, обращенные лицом своим в будущее. Только внимательный и опытный взгляд открывает связующие их с прошлым нити и сродство их с современностью. Сила их устремления в будущее так велика, что современникам они кажутся чуждыми. Именно современникам, в которых голос настоящего

25

заглушает голос будущего, они поэтому так часто ненавистны. Очевидность закономерности в этого рода произведениях наиболее глубоко спрятана. А по видимости незаконномерное кажется неестественным, враждебным и подлежащим уничтожению.

Эти три рода произведений с точностью соответствуют трем родам претребований на художественное переживание и трем родам его «понимания». Наименьшее количество живет будущим, потому что будущее лишь невидимо образуется. Большее количество слышит голос современности, потому что современное видимо образуется. Наибольшее количество принимает поэтому современность за будущее. Оно считает прошлое современностью, потому что современным признается уже обрзовавшееся.

Явления сложны и соприкасаются друг с другом разными своими спорами. Местами они сливаются и переливаются друг в друга, так что трудно установить границы их цельности. Еще труднее увидеть сразу все соприкосновения и слития и не поддаться одностороннему суждению о явлении. Одним из медленно и мучительно приобретенных свойств народившегося, но все еще «будущего» человека нужно признать мучительно приобретенную способность видеть явление в его сложности, все

≈ 276:15 Кандинский, очевидно, пишет здесь о предпосылках разработанной им в 1920 г. для ИНХУКа программы изучения различных искусств, которая легла в основу деятельности Физико-психологического отделения РАХН в 1921 г. («Схематическая программа Института художественной культуры...»).

≈ 276:26 Вопрос о «примитивизме» в искусстве интересовал Кандинского в мюнхенский период его жизни, начиная со времени написания «Языка красок» (I) (1904): см. ≈6:17, ≈381:17 и ≈571:23. В Москве, где художник прожил после возвращения из Мюнхена семь лет, с декабря 1914 по декабрь 1921 гг., этот интерес нашел благоприятную почву для развития. Ср. написанное на французском языке письмо Кандинского Мюнтер из Москвы от 30 марта/12 апреля 1916 г.: «У нас огромное количество хороших и плохих выставок, древнее искусство, футуризм, общества, коллекции, искусство детей, скульптура и т. д. Выйдет альбом картин с выставок детей, душой которой является Тугендхольд. Я пришло экзemplар», и написанное также по-французски письмо ей же от 15/28 апреля того же года: «У нас сейчас одновременно шесть выставок — большая ретроспектива, две выставки юных художников, одна художников-футуристов и т. д.; кроме того, две выставки дилетантов — одна только детей, другая детей, солдат, рабочих и т. д. Я потереял счет выставкам в этом году». (*Mes Briefe von Kandinsky an Mänter*).

После революции примитивное искусство в различных его формах становится предметом исследований во вновь созданных художественных и научных институтах. Отметим доклад о Музее детского художественного творчества, прочитанный 28 июля 1920 г. в возглавлявшейся Кандинским Секции монументального искусства ИНХУКа известным византинистом Федором Шмидтом. В 1920-е гг. он обратился к вопросам социологии искусства и эстетического воспитания, Кандинский выступал в прениях по этому докладу (Хан-Магомедов Кандинский в секции монументального искусства ИНХУКа — 53). Как свидетельствует рукопись третьей русской редакции (РЗРК 1, ии-

его соприкосновения и слипия. Новый глаз охватывает все большую сумму явлений, с одной стороны, и все острее, отсекая явление от явления, проникает в сущность, в глубины схематически изолированного явления. На этой способности «глаза» спронтится возможность того великого двойственного процесса, который, тая скрытые корни в прошлом, выпустил крепкие ростки в настоящем, ростки — спволы будущего. Отсюда становится все более возможным углубление в отдельные явления искусства, в отдельные искусства, сливающиеся в общее искусство, как общую духовную область, часть всеобщей духовной области — искусство, наука, мораль, религия, философия. ≈

Так, спремление к примитиву, выросшее в целую липерашуру об экзопическом, специально африканском, мексиканском, таитянском и так далее и так далее искусствах, несомненно, спойт в органической связи с еще слабо наблюдаемым, но имеющим значительное будущее, стремлением к тем особым явлениям искусства, которые сейчас условно называются «дилетантскими». Сюда же как родственное явление необходимо подвеспи и так называемое «депское творчество», ≈

В то время, когда литература по «примитиву» могла бы уже составить специальную библиотечку, а литература по «детскому творчеству» представлена многими серьезными изысканиями и целым рядом коллекций как частных, так и правительственных, «дилетантское искусство» привлекает к себе еще немногие глаза. Отношение к нему очень напоминает отношение к живописи Анри Руссо до его признания Парижским Осенним Салоном. * Эта близость так велика, что еще сегодня стоит неразрешимый вопрос: художник Руссо или дилетант? Где граница между забавным и серьезным?

122-12—15 слл.), вопрос о примитивизме был одним из важнейших в актуальной в то время дискуссии о соотношении интуитивного и рационального. С самого начала существования РАХН он стал одним из основных предметов исследования в возглавляемом Кандинским Физико-психологическом отделении Академии (Кондратьев *Российская академия художественных наук* - 415—416).

Одним из активнейших исследователей примитивизма был искусствовед Анатолий Бакушинский, в 1922 г. возглавивший Физико-психологическое отделение РАХН вместо уехавшего в Германию Кандинского, а также основанную при этом отделении Комиссию по изучению примитивного искусства. Кандинский поддерживал связь с Бакушинским до конца 1920-х гг.: см. «122-12—15. В своей книге 1925 г. «Художественное творчество и воспитание. Опыт исследования на материале пространственных наук», поданной им Кандинскому, Бакушинский утверждал, что констатация существования «функциональной связи способов восприятия мира и его творческого

оформления с художественной формой и художественным сознанием в искусстве» привела к «ломке» всех его искусствоведческих воззрений (Бакушинский *Художественное творчество и воспитание* - 125—126). Под влиянием этой «ломки» ученый организовал в РАХН большую коллективную работу по сравнительному изучению индивидуальной и родовой творческой эволюции, проявляющейся в искусстве детей и народном искусстве. Особое внимание уделялось при этом процессам обращения к примитивным формам творчества в искусстве взрослых в тех случаях, когда они впервые пробуют свои силы в области художественного творчества или когда они душевно больны. Аналогично этим процессам Бакушинский находил в эволюции современного искусства «от изобразительности и иллюзорности к беспредметности и своеобразному реализму первичных восприятий» (Там же - 130). Очевидно родство этих представлений о современном искусстве с теорией «чистой абстракции» и «чистой реалистики» Кандинского (см. P1PK1, № 148-25 слл.).

* 277: 10 В 1885 г. картины Анри Руссо («Таможенники») были отклонены официальным Салоном. Начиная с 1886 г., Руссо стал выставляться ежегодно — до самой смерти — в Салоне Независимых. Он участвовал в третьем (1905), четвертом (1906) и пятом (1907) Осеннем салоне. Ср. в рукописном фрагменте Кандинского «*Allerhand menschliche Institute ...*» («Всевозможные человеческие институты...», ок. 1912; хранится в ГХ). «Совсем свежий пример: Руссо выставлялся с 1905 г., впервые был принят в Осенний салон в 1905 г., теперь уже 2-3 года как умер, сегодня признан и высоко оценен лишь немногими художниками, критике во Франции чужд (он был излюбленным предметом всякого рода насмешек), в соседней Германии критике неизвестен, публике во Франции смехотворен (люди из года в год покатывались со смеху перед его картинами), для публики в Германии — все равно что не открытая еще Америка» (*Gesammelte Schriften* - 465). Об Анри Руссо и об отношении к нему Кандинского см. также * 554: 18.

Второй герой дилетантского искусства — Арнольд Шенберг; о его живописи и отношении к ней Кандинского см. * 148: 25. Весьма характерен эпизод, связанный с выставкой, организованной редакцией альманаха «Синий всадник» в галерее берлинского журнала «Der Sturm» в 1912 г. На приглашение Кандинского участвовать в этой выставке Шенберг ответил отказом, мотивируя его, в частности, тем, что, будучи аутистом, любителем, дилетантом, он не должен выставлять свои работы в группе профессиональных художников (письмо Шенберга Кандинскому от 8 марта 1912 г.; см. *Kandinsky & Schönberg Briefwechsel* - 46). Ср. реакцию Кандинского, который, как пишет Монтер Шенбергу 9 марта 1912 г., «очень огорчился, потому что он очень ценит Шенберга» и в «Синем всаднике» как раз защищает свой принцип полной свободы и многообразия» (*Ibidem* - 49).

※ 278:4 Замечательное определение, показывающее, как Кандинский представлял себе масштаб и смысл исторических событий, в которые должна была вписаться его работа по исследованию искусства, — сначала в Секции монументального искусства ИНХУКа (1920 — начало 1921), затем в Физико-психологическом отделении РАХН (1921).

※ 278:16 В этом и следующем за ним абзаце «Введения» речь идет о двух кардинальных вопросах теории искусства, связанных с проблемой соотношения интуиции и объективного расчета, — о происхождении произведения и о его сущности. Рисуемая Кандинским картина «безнадежно обострившегося спора» на эти темы, безусловно, отражает реальную полемику с представителями производственного искусства и рождающегося конструктивизма в послереволюционной России, в частности с Александром Родченко и возглавляемой им «Рабочей группой объективного анализа» в ИНОУКе. Особенно интересно свидетельство Кандинского о том, что все эти дискуссии связывались с вопросом о примитиве, — см. об этом ※ 276:26. О понимании Кандинским роли интуиции и объективного расчета при создании произведения см. также доклад «О методе работ по синтетическому искусству» (март 1921;

* М 13, № 122-12—15 слл.), ※ 85:27 и ※ 393:4.

Изумительный, еще не законченный эксперимент, произведенный «силою вещей», превратил на время вселенную в особую лабораторию для исследования законов человеческого духа. ※ Непреодолимые сны, поставленные между отдельными нациями, показали два во всех этих нациях общих процесса — накопление хаотических фактов и закономерность поступательного движения.

В отдельных головах наблюдается такое разделение склонностей, «истин», утверждений, такая непримиримая вражда и исключительность по отношению к «чуждым» склонностям, «истинам» и утверждениям, что на первый взгляд закономерность без остатка скрывается хаосом. ※ Спалкиваются крупнейшие вопросы искусства, ставятся исключающие друг друга положения. К разряду таких кардинальных вопросов надо отнести прежде всего проблему о возникновении произведения. Что рождает произведение: интуиция или объективный расчет? Обострение этого вопроса можно ясно наблюдать уже в течение по крайней мере пятнадцати последних лет. Одним из поводов к этому впоследствии так безнадежно обострившемуся спору надо признать вначале почти бессознательное увлечение «примитивом». Каждый противник видел в примитиве только

одну сторону и просматривал другую. Видевшие в примитиве исключительно интуитивный элемент указывали на силу интуиции, способной дать произведение без всякого участия знания.

Противники доказывали происхождение примитива исключительно закономерностью его, основанной на впоследствии заперяном позитивном знании. Примитив как объект для наблюдения, именно в сумме обеих этих сторон, ускользал от глаза наблюдателя. Защитники каждого из двух утверждений примитив разрывали пополам и упускали из виду как целое. Позже этот странный спор распространился на детское творчество, народное искусство и, захватывая дальнейшие области, наполнился на работы душевно-больных. Введение все новых явлений в область наблюдения не только не помогало решению вопроса, но его еще больше запутывало, так как при отсутствии способности общего взгляда наблюдение наткнулось на изолированные подробности — аналитический метод, оторванный от синтетического, давал ряд отдельных утверждений, закрывая пути к общности.

Другим не менее кардинальным вопросом с такою же кажущейся безнадежностью его решения является вопрос не о происхождении

279/27
известности ...
происхождении
ни отрицательная часть
перенесена нами ради луч-
шего чтения текста / ве-
ляется не вопрос
о происхождении
РЗРст

произведения, а о его сущности. Заключается ли сущность произведения в его пока неопределенной внутренней сущности, выявляемой во внешних формах, или именно только в совокупности организованных внешних форм, то есть во внешней организации форм без отношения к их внутренней ценности? Здесь то же насильственное отрывание одной стороны от другой и та же недоступность наблюдения над произведением в его целостности обеих слитых друг с другом его сторон. Особенно интересным, как пример хаотического состояния, является именно то, что обе стороны обвиняют друг друга в случайности их произведений. Одна сторона говорит, что исключительно внешнее построение может быть только случайным, так как не диктуется внутренней жизнью произведения. Другая указывает на отсутствие внешнего построения, которое одно может дать произведению закономерность и спасает его от случайности.

Сторонним и часто недоумевающим, не редко удивляющимся наблюдателем стоит именно тот, для кого неуклонно веками и тысячелетиями рождаются произведения — зритель.

Огромная толпа плещется из залы в залу и находит картины «милыми» и «чудесными». Человек, одаренный силой слова, ничего не сказал человеку, и тот, кто мог бы услышать, не услышал ничего.

Такое состояние искусства называется l'art pour l'art.

Это уничтожение внутреннего звука, который есть жизнь формы, это расшвыривание сил художника в пустоте и есть «искусство для искусства».

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

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

280:26-33:11

Оригинал ...
необходимость.
РЭП с исправлениями, на-
дписанными и рукопис-
ными исправлениями,
принятыми нами за
текст РЭП

280:26

«... / Оригинал
РЭП в начале страницы за-
черкнуто сначала простым
карандашом, затем техни-
ческими чернилами.
((И смотрит на него) ко-
лодники глазами и пол-
ной безразличия душой.

Значит удивляется
«течение» (как удивля-
ется хождею по кача-
ту), наслаждается
«жизнью» (как насла-
ждается паштетом). / Го-
лосные души уходят
лохотенью.)

281:4

жизнь форм — жизнь
(краски) (формы)
РЭП исправленное техни-
ческими чернилами
не имеет источника в пред-
шествующих редакциях

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

5

10

15

*
*
*

5

Корни другого искусства, способного к дальней-
шим образованиям, лежат тоже в ему современ-
ной 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 проро-
ческую силу, изливающуюся в дали и в глубины.

10

Жизнь духовная, которой часть и один из могу-
чих 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.

15

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

20

25

282/6
искусство ...
времены →
искусство (есть думя
своего времени)
(раздвигается временем)

РЭП1 исправлено темно-
коричневыми
чернилами //
Kind seiner Zeit
H212, H211 (H211-3,
H2-300-X)

282/10
буд-и-щую
ни исправлено: см.
/300-X

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, спас-
новящегося ему крестом. Но этой власти ему
не дано. Окруженный злобой и издевательством,
тащит он за собою тяжелый воз человечества все
вперед, все кверху. Часто 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 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 точ-
ки, на которой когда-то стоял ныне прославлен-
ный. Но вопреки всем памятникам, можно ли
верить, что этой — хопя и временной — верши-
ны достигли внутренне многие из тех, которые
так настойчиво к ней внешне приобщаются?

§ 285: 5 В третьей русской редакции «О духовном в искусстве» глава II, «Движение», осталась почти неизменной по сравнению с предвоенной версией – Кандинский, по условиям послереволюционного времени, лишь снял упоминание Евангелия на стр. 24 (см. /287-12–27).

5 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 осприе, «завтра»^{*} оказывается уже следующая часть, то есть то, что сегодня было доступно только высшей вершине, что всем другим частям казалось бессмысленной болтовней, становится завтра полным смыслом и чувством содержанием жизни второй части.

В самом остром верхнем острии стоит иногда совершенно один человек. Его радостное узрение подобно внутренней безграничной печали. И те, что споят всех ближе к нему, его не понижают. В возмущении они зовут его обманщиком и

^{*} По внутреннему смыслу это «сегодня» и «завтра» подобны библейским «дням» творения.

284.14
целу для них —
целу (для этих служ
бод, именно) для них
Р2П1 зачеркнуто техно-
коренными чернилами

284.15
дополнено —
дополнено (*)
Р2П1 зачеркнуто техно-
коренными чернилами
знак отсылки к примеч-

нию и его текст вставлен
страниц:
(Не являются ли неко-
торые планшеты ле-
гальным опечаткам на
этот вопрос?)/

см. примечание к Р2
(Р2П1-21, № 300-К)
и / 300-К

кандидатом в желтый дом. Так стоял в дни своей жизни одинокий Бетховен.* Да и один ли он?

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

И в каждой части треугольника есть все элементы материальной (телесной) и духовной жизни в той или иной квантитаптивной комбинации. А потому в каждой части есть и свои художники. И тот из них, который способен видеть через грани своей среды, есть пророк в этой части и помогает движению упрямого воза. Если же нет у него этого дальнзорского 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,

* «Вебер, автор "Фрейшютца", так выражался о ней (то есть о 7-й симфонии Бетховена): "Ну, экстравагантность этого гения достигла non plus ultra. Бетховен наконец совершенно готов для дома сумасшедших". Abbé Stadler, когда впервые услышал спущающее "е" в полном напряжения месте в начале первой части, крикнул своему соседу: "все только 'е' да 'е' — конечно, эта бездарность ни до чего лучшего додуматься не может!"» («Beethoven» von August Göllerich, из серии «Die Musik» изд. R. Strauss'a, стр. 51).

тогда-то его «понимают» все его сотоварищи по отделению и возносят его и его творения. Таково одно из спрашных осязаемых проявлений 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 может стать проклятием не только для этого дарованием обремененного человека, но и для всех тех, которые едят от этого ядови-

287:3
- про - ижемоу
ни исправлено по Р2Р11
(Р1Р11 - 20, не XXX-XX) //
Р2П1 соответствует
Р2М1, Р2П1 - изъединен

287:12
ому
Р2П11 находится в виду:
этой отделению тре-
угольника, см. также
! XXX-X

287:27
талант ижемоу —
талант (в смысле
Евангелия) ижемоу
Р2П1 зачеркнуто простым
карандашом

того 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 жаждой, что будто бы эту духовную жажду они утоляют из чистого источника. Подобные творения не помогают движению вверх, они его тормозят, оттесняют назад вперед стремящееся и рассеивают вокруг себя чуму.

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

Одинокостоящие «видящие» кажутся смешными либо ненормальными. Одинокие души, которых сон не побеждает, которые чувствуют

неясное стремление к духовной жизни, знанию, достижению, звучащее в грубом хоре материального жалобно и безуспешно. Постепенно духовная ночь спускается ниже, пасмурнее и все пасмурнее сплывается вокруг таких испуганных душ, а носители их, гонимые и обесиленные сомнениями и страхом, часто, ища уйти от этого медленного угнетения, поддаются влечению к внезапному насильственному падению во Мрак.

Искусство, ведущее в такие времена низменную жизнь, употребляется исключительно для материальных целей. Оно ищет содержания в твердой материи, потому что оно не видит тонкой. Предметы, в воспроизведении которых оно видит свою единую цель, остаются неизменными. «Что» само собою опадает. 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 не нужны в такие времена сказать много и он делается заметным благодаря и незначительному «иначе» и выдвигается благодаря кучке меценатов и знатоков (откуда могут происходить

299-28
благодаря кучке —
благодаря ему и кучке
различ (различ-21,
10.000-0); 11 см. также
17.000-0

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.

5

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

10

15

*
*
*

5

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

10

Я не буду говорить о периодах упадка, одлин-ных 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.

15

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

20

25

ЭП 10-17

Я — амил.

РЭП присутствует дан-ного абзаца следует счи-тать результатом
ошибки:
см. /XXX-X

И когда далее это «как» включает в себя и душевную эмоцию художника и проявляет способность выявить 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 его тело («как») никогда не сможет вести полной здоровой жизни, совсем так же, как отдельный человек или целый народ.

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

5 III. ПОВОРОТ

Духовный треугольник подвигается медленно вперед и вверх. Движения его кажутся то плавными, то порывистыми, но сущность их остается неизменной.

На поверхности наблюдаются короткие и длительные — подобные смерти — остановки, а за ними ужасающее движение назад, доходящее подчас до спремительности вихря и гасящее

15 всякую надежду на возрождение. Глубины же продолжают жить планомерной жизнью, и способный к погружению в них взгляд никогда не теряет уверенности.

Как бы самопроизвольно зарождаются в разных и видимо так удаленных друг от друга точках малые брожения — духовной природы. В зависимости от своих целей они проявляют большую или меньшую напряженность, большую или меньшую глубину и разливы в стороны.

25 Зародившиеся они еще не имеют никакой внешне практической цены и могут показаться

293:5 Кандинский заново написал для третьей русской редакции трактата начало главы III, «Поворот». Три машинописные страницы (РЗМ3, н. 293:5–301:8) и далее стр. 28–28, рукописи (РЗРК1, н. 300:9–305:13) заменяют изъятые им из верстки 1914 г. стр. 27 и 28, которые должны были содержать русский перевод описания духовного треугольника и его движения, сделанный для второй русской редакции по второму немецкому изданию книги (нЗП1, н. 433:7–436:25; перевод соответствующего немецкого текста см. н. 627:9). Прежний текст, где художник дистанцировался от социализма и атеизма, от всех форм натурализма в искусстве и от позитивизма в науке, очевидно, был неприемлем в новых политических условиях. В новой части, написанной уже после революции, художник иначе и более фундаментально, опираясь в своих рассуждениях в том числе и на законы статистики, трактует развитие духовной жизни человечества. Другая часть главы III (стр. 31–32 и первая половина стр. 33 верстки), в которой речь шла о теории электронов, о научных исследованиях загадочных фактов и о теософии, была Кандинским изъята и заменена новыми частями. В остальной текст главы, сохранившийся в верстке, Кандинский внес некоторые, местами существенные, дополнения, в том числе новые примечания: о заумном языке и беспредметной поэзии, о возвращении к материальному как последней тенденции французской живописи (РЗП1, н. 313:19 и 330:7); он также уточнил некоторые термины (внешний и внутренний объем, краска и цвет). Текст главы III в третьей русской редакции реконструируется полностью.

290:12
без которой «его» того
ни восстановлено;
см. /X00-X
290:5
поворот
РЗМ3 называли главы со-

ответствует Р1, см.
/X00-X
290:7–8
Духовный ... мир.
РЗМ3 новый русский пе-
ревод текста нЗП1, нЗП1-
Das geistige ... aufwärts.

(нЗП1-10, н. X00-X) /
РЗП1 соответствующий
текст, предположи-
тельно, находился на
изъятой во время подго-
товки РЗ стр. 27

290:8–304:11
Движения ...
Необходимостью.
РЗМ3 обширный текст,
не имеющий источника
в предшествующих ре-
дакциях /

Heute ... schlüßen.
нЗП2, нЗП1 в соответ-
ствующем месте
(нЗП1-10–20, н. X00-X–
X00-X); русский перевод
текста нЗП2, нЗП1 см. н.
X00, кроме первого пред-
ложения

бесцельными. Иногда они уходят еще в большие глубины и будто растворяются в черной почве.

Текущая на поверхности река материального, духовная сущность которого уже кристаллизована, несет в одну будто неизменную, predetermined сторону будто на все времена с упругой уверенностью все содержание и всю ценность жизни.

Малые точки брожения, когда наступает час их созревания, под поверхностью сливаются в одно сплошное напряжение. Вначале оно пробивается через толщу поверхности как бы отдельными, разрозненными струями, рождающими вокруг себя в столкновении с широкой рекой большие или меньшие капаклизмы. Гладкая поверхность колеблется и преобразуется в новые подъемы и пропасти.

Тут становится ясным, что течению на поверхности соответствует уже создавшееся под поверхностью течение, путь которого диаметрально противоположен первому. Два течения несутся стремительно одно над другим, и можно ждать с уверенностью катастрофического столкновения обоих, страшных взрывов, гремющих ударов, которые могут услышаться громом перед гибелью.

Но уже кристаллизованная сущность прежнего духовного, материально отвердевшего —

именно вследствие этого отвердения — должна уступить место новой духовности, еще ищущей своей материализации.

И еще долго после того, когда ясным спанови-
5 висся исход столкновения, верхнее течение все больше разливается в ширину, захватывая по инерции когда-то полученного, но уже изжитого толчка все новые области — так до нас докапывается гром от далеко вспыхнувшей и
10 уже давно погасшей молнии. Поэтому даже во время уже яростно закипевшей борьбы большинство из обитателей духовного треугольника непоколебимо верит в неисчерпаемую силу старого течения и в преходящую временность
15 столкновений. Много приходится охватывать глазу, чтобы определить истинную природу происходящего.

В крупящихся капаклизмах, в грохочущих взрывах, в несущемся смерче многим слышится
20 голос гибели. Нелегко увидеть в разрушении созидание.

Чем больше выбивается подземных спруй и фоншанов, тем большее количество удаленных друг от друга точек превращается постепенно
25 в поле яростных столкновений. Этих точек так много и формы борьбы на них так многообразны, что их уже трудно спановится привязать к двум основным их источникам и

к общей причине — сполкновению всего двух течений. Глазу представляется бесформенный хаос и он часто не в силах отличить внешнего от внутреннего — множества частных следствий от одной общей основной причины.

5

*

10

*

*

Мир физический есть твердое отражение мира духовного. Как бы ни была велика идея художника, ценность ее открывается во всей своей полноте лишь с момента воплощения ее в твердой форме материального — в точном соответствии содержания и формы.

15

Но форма без содержания мертва. Содержание без формы живо.

20

Содержание без формы живо, потому что ценность его, хотя и не выявленная, уже существует в неосознанной форме духовного — потенциально-живое сегодняшнего дня в последнем результате адекватно материально-живому завтрашнего дня.

25

*
*
*

5

Глаз, окидывавший твердую, кованую поверхность 19-го века и не нашедший в себе плавящей силы проникновения под эту поверхность, видел весь 19 век в образе победного шествия материальных сил самодовлеющих, являющихся сами себе причиной и целью. Возвеличенный разум униженного человека решительно и будто бы навеки выбросил за борт все невесомое и неизмеримое. Весам и мерам было предоставлено опделить ложное от истинного.

Брошенные еще в 18-ом веке принципы разумного и точного, бывшие в то время лишь немногими точками, в 19-ом неукоснительно разливаясь вокруг себя, заполнили тысячи, а потом и миллионы умов. Наука прочно обосновалась на почве чистой позитивности, мораль — на почве целесообразной выгоды, религия застыла на внешней канонизации, искусство, сыграв короткую роль утилитарно настроенной воспитательницы, испуганно спряталось за

§ 298: 1 Важное примечание, в котором Кандинский ясно показывает, как принцип «искусства для искусства», «через выявление «художественного содержания», способствовал развитию духовного в искусстве. Однако когда тот же принцип истолковывается сугубо материалистически, исходя из самодовлеющей ценности формы и материала, он приводит в конечном счете, считает Кандинский, к самоуничтожению искусства, перерождающегося уже на другом уровне все в ту же утилитарную (у конструктивистов инженерную) деятельность. Ср. ниже, где Кандинский пишет об утилитарности современного искусства как «естественном следствии материалистического воззрения» (РЗРКт, № 300: 16–19).

Размышляя о различии между абстрактным и конструктивистским искусством и о «чистых» и инженерных конструкциях художник продолжает в теоретических работах 1920–1930-х гг. Так, в «Точке и линии на плоскости» (1926) он пишет, иллюстрируя свою мысль фотографией экспозиции московской выставки конструктивистов 1921 г.: ««Конструктивистские» произведения последних лет по большей части и особенно в их начальной форме являются «чистыми», или абстрактными, конструкциями в пространстве, не предполагающими практически-целевого применения, что отличает эти произведения от инженерного искусства и заставляет нас отнестись к ним все же к области «чистого» искусства» (*Избранные труды* II: 177). Ср. также ответ Кандинского на анкету «Современное искусство живее, чем когда-либо» (Париж, 1935): «Это своего рода «искусство для искусства», которое, однако, дошло до последней черты и даже перешагнуло ее. И вот почему большинство «конструктивистов» быстро прекратили рисовать. (...) Если человек начал делать что-либо без цели, он кончает самоуничтожением (...)» (*Избранные труды* II: 297; русский перевод скорректирован по французскому оригиналу, см. *Cahiers d'art* №1-4, 1935: 56). См. также 122: 12–15.

принцип «искусства для искусства». * Такова была видимая поверхность, над которой недвижно и безнадежно сгустился такой удушающий воздух, которая была прихлопнута таким твердым, безысходным, черным небом, что расперявшиеся люди увидели себя невольными актерами не то беспричинной трагедии, не то злобного фарса.

* Принцип этот, равный принципу абсолютной бесцельности искусства, был бессознательно и хитро выбран искусством как лазейка, давшая ему выход из-под давящей руки утилитарности в область самодовлеющей ценности средств выражения. Так открылась возможность замечать чуждое искусству «литературное» содержание содержанием чисто художественным. Это — момент огромной исторической важности: отсюда начало «революции» в искусстве, которая далеко опередила революцию социальную. Здесь же острому глазу открывается корень новой духовности.

Но рожденный в эпоху чисто материалистического мышления и этот принцип до сих пор кажется многим наблюдателям тоже чисто материалистическим — отсюда учение о самодовлеющей ценности формы и материала. Отсюда же непонимание сущности художественного содержания.

*
*
*

5

10

В первой четверти 20-го века один за другим с молниеносной быстротой следуют друг за другом два небывалых взрыва: всемирная война и социальная революция — два тесно спаянных кольца одной цепи.

15

С той же молниеносной быстротой привычный мир перевертывается нижним концом вверх. Изжитые, такие еще вчера прочные формы рассыпаются прахом и новые строители закладывают на опустевших местах новые фундаменты.

20

Скрытое подземно и разрозненное в 18-ом веке, слившееся в скрытый же подземный поток, из которого вырываются лишь отдельные струи на поверхность в 19-ом веке, как бы неожиданно вырывается всем своим потоком наружу и в катастрофическом периоде быстро материализуется в 20-ом веке.

25

*
*
*

5

Так эпо может казаться и кажется непоколеби-
мой логике внешних причин и следствий.

Не так это кажется алогичному глазу художни-
ка, которому свойственно применять
к явлениям свою мерку, вверенную его рукам
искусством.

10

Искусство 20 века расщемилось окончательно,
чему многие признаки были предтечей в ульп-
рамаaterialном 19 веке.

15

Искусство пошло решительно в сторону ути-
литарности, практического применения своих
сил в повседневной жизни — естественное
следствие материалистического воззрения.

Искусство пошло так же решительно в спо-
рону чисто абстрактной, самодовлеющей
жизни, где его целесообразное существование
ушло в область аматериального — естественное
следствие и одновременно естественная
причина поворота духовного.

20

25

*
*
*

5

Медленное, последовательно-постепенное развитие и катастрофические взрывы — два элемента эволюции — внешне различны, внутренне тождественны.*

10

Но и самое сопоставление, а также предпочтение одного из этих элементов другому, борьба из-за их применения — благодаря их внутреннему тождеству — теряют свою остроту и значительность в исторической перспективе. По примеру Кеплэ* мелом начерченный круг представляет собою две разных картины в зависимости от подхода к нему. Если рассматривать часть этого круга вблизи (а особенно через

15

20

* Применяя ту же мерку художника, мы видим, что внешнее коренное различие часто сопровождается внутренним неравным тождеством. Так крайне противоположные виды искусства — реалистическое и абстрактное — отождествляются своими причиной и целью. См. об этом приложение «К вопросу о форме».

25

300-9
— Не так
РЭРК1 в начале страницы
закрыто простым ка-
рандашом.
(Мир привычный пере-
вертывается с той же

молниеносной быстро-
той мимолетными кончи-
ями. Неизменные формы,
такие еще прочные
вчера, рассыпаются
призраком и литературно
запорожаются опу-

стевание моста. / Скры-
тое подмано в 18 век,
сплывшее в почти
скрытый полнок в 19
веке, вырвалось наружу
и в катастрофическом
периоде быстро мате-

риализуются в 20 веке. /
*** / Так это может ка-
заться и кажется непо-
колебимой логике
внешних причин и след-
ствий.)

§ 301: 10 Характерна ссылка на эволюцион-
ное учение, составившее основу социаль-
но-экономических дисциплин, на изучении
которых Кандинский специализировался
в конце 1880-х — середине 1890-х гг. в Мос-
ковском университете. О значении обра-
щения к ним в третьей русской редакции
«О духовном в искусстве» см. нн-122-12-15
сл., а также § 301: 16 и § нн-362-9. Отсылка
в примечании к якобы помещенной в прило-
жении статье «К вопросу о форме», впер-
вые опубликованной по-немецки в альма-
нахе «Синий всадник» в 1912 г. («Über die
Formfrage»); в русском переводе см. Из-
бранные труды I: 210–234), свидетель-
ствует о том, что Кандинский, работая над
новой русской версией «О духовном в ис-
кусстве» в послереволюционный период,
решил сделать эту статью приложением
к трактату, как это было им задумано еще до
войны для второй русской редакции. Не
обнаружив никакого приложения в корпусе
ГК, Джон Боулт ошибочно предположил
(On the Spiritual in Art 2002: 71 note 1), что
речь в этом примечании может идти о плане
сочинения «Сущность формы и формаль-
ный элемент в живописи», машинописный
текст которого, также хранящийся в ГК,
публикуется нами (= РЭМ8, нн-122).

§ 301: 16 Замечательно, что, для того
чтобы обосновать зависимость оценки ис-
торического события от степени хроноло-
гической удаленности от него наблюдателя,
Кандинский в послереволюционной рус-
ской редакции «О духовном в искусстве»
обращается к примеру, приведенному
в одной из работ основателя социальной
статистики Ламберта Адольфа Жака Кетле,
с трудами которого он был знаком еще

университетских времен. О важности статистики для социальных наук Кандидский писал в самом начале «Введения» к реферату «Изложение теорий железного закона и рабочего фонда с точки зрения исторического развития и последующей критической их оценки» (ок. 1893). Как принято считать, на основании этого реферата научный руководитель Кандидского в Московском университете профессор кафедры политической экономии и статистики юридического факультета Александр Иванович Чупров написал ходатайство об оставлении будущего художника при университете «для приготовления к профессорскому званию» (см., например, *Письма Кандидского Чупрову* - 339). Ср. самое начало «Введения»: «Вывод общих положений чисто абстрактным путем становится все более чужд социальным наукам: время логических конвенций из общих наблюдений над окружающей мыслителя жизнью завершилось. Постоянные противоречия в таких выводах с фактами природы человеческих отношений, беспомощность в объяснении и оправдании их естественно привели в частности и исследователя экономических явлений к стремлению строить всякое обобщение на возможно большем количестве отдельных фактов, предварительно подвергнутых анализу. Отдельные ученые, ученые общества, наконец, правительства спешат собиранием массового, статистического материала» (*Gesammelte Schriften* - 106). В составленной Чупровым «Инструкции В. В. Кандидскому, оставленному при Московском университете по кафедре политической экономии и статистики», имя Кетле упомянуто среди авторов сочинений, которые могут служить пособиями для ознакомления с «теорией статистического метода и со статистикой народонаселения» (фонд Чупрова 1 - 311 - 1). Подробнее об оставлении Кандидского при университете см. - 435-30; о завазавшихся в этот период тесных дру-

ных частиц мела, не связанных никакой общностью. Если же смотреть на весь круг издали, то беспорядочность превратится в порядок, несвязанность в закономерность, случайность в закон. Произвольные груды сольются в ярко очерченный круг. Такова механика больших чисел — основа статистики.

Так видимая в исторической перспективе эпоха революции, разворота, переворота и поворота явит общую основу, свое закономерное и целесообразное движение, противоречивые частности которого окажутся послушно подчиненными одному устремлению, одной цели, определенной одним духом.

жеских отношениях Кандидского с Чупровым см. - 122-12-15(1).

Пример с начерченной окружностью, рассматриваемой вблизи или на большом расстоянии, приводится Кетле в труде «Sur l'homme et le développement de ses facultés, ou Essai de physique sociale» («Человек и развитие его способностей, или Опыт общественной физики», 1835) для иллюстрации мысли о том, что рассмотрение «законов, касающихся человеческого рода», необходимо требует исключения всего индивидуального и случайного (Кетле Человек и развитие его способностей - 4).

*
*
*

5

Движение 19-го века разливается в 20-м по поверхности и ежечасно заполняет умы широких масс. Это видимое кажется единственным.

10 Кажется, что целью обеих катастроф является борьба из-за материальных благ и из-за их справедливое распределения. Но не существует материальных форм, которые не были бы подчинены и использованы духовным движением.

15 Уже в 19 веке, в веке торжества материалистических воззрений, которым еще долго суждено разливаться вширь по поверхности, на той же поверхности остро наблюдающий глаз видит небольшие фонтаны, пробившиеся из подземных
20 слоев, где до того скрыто пульсировали скрытые точки нового зародившегося духа.

И материальные движения явят свою другую заботу — о приготвлении соответственной материальной почвы для совершенной материализации новых духовных ценностей.

25 В исторической перспективе наши перевороты откроют свою сущность: они окажутся частными случаями духовного переворота, начавшегося уже почти столетие в самой нематериальной

§ 304:4 «Пересмотр всех ценностей» — «Umwertung aller Werte» Ницше. Ср. в статье Кандинского «Куда идет новое искусство» (1911): «Уже с гениальной руки Ницше началась вольная или невольная "переоценка ценностей"» (*Избранные труды* 1: 95).

§ 301:9 В этом рассуждении Кандинский здесь следует той же логике, что и при переработке в 1918 г. для «Ступеней» примечания из «Rückblicke», где своеобразное русское национальное характера с присущей ему «мягкостью» и вытекающей из нее «снисходительностью» к другим народам объявлено причиной интереса к России и даже «веры» в нее других народов. В конце этого нового текста «Ступеней» художник пишет: «Как медленно и неуклонно стираются горы, так же медленно и неуклонно стираются границы между народами. И "человечество" уже не будет пустым звуком» (*Избранные труды* 1: 302 прим. xvii).

Идея, что в результате духовного поворота будут разрушены национальные границы и все народы сольются в «человечество», легла в основу задуманного накануне Первой мировой войны общеевропейского альманаха «Das Artische Europa» («Арийская Европа»), в котором должны были участвовать представители всех европейских государств, включая балтийские страны и Россию. В этом проекте, инициатором которого был сербский поэт и философ Димитрие Митранинович, Кандинский играл активную роль (см. об этом н. 122).

См. также статью «О Великой утопии», опубликованную в «Биюлетене Художественной секции Народного комиссариата по просвещению» (№ 3, март–апрель 1920), в которой Кандинский стилистически весьма сходно с комментируемым текстом третьей русской редакции «О духовном в искусстве» призывает к созыву «первого конгресса деятелей всех искусств всех стран» (*Избранные труды* 11: 34).

Сопоставление романского и славянского принципов оценки основано на сравнительном изучении Кандинским римского, русского и обычного права в Московском университете (к примеру, см. его статью

из материальных областей духа — в искусстве. Дальнейший путь его через все области духовной жизни, где скрыто уже подготовлен пересмотр всех ценностей и перемещение критериев с почвы внешней оценки (принцип романский) на почву оценки внутренней (принцип славянский, особенно русский). Границы рухнут навсегда и народы, закончив свою национальную работу, сольются в человечество. Это предопределенное рождается Внутренней Необходимостью.

«О наказаниях по решениям волостных судов Московской губернии», опубликованную в «Трудах Этнографического отдела Императорского Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии» (1889). В «Ступенях» (1918) Кандинский с «сердечной признательностью» вспоминает юриста и историка права Александра Никитича Филиппова, приват-доцента Московского университета в годы его учебы там, от которого он впервые услышал о русском правовом принципе «гляда по человеку», полагающем в основу приговора «не внешнюю наличность действия, а качество внутреннего его источника — души подсудимого». «Какая близость с основе искусства!» — восклицает художник (*Избранные труды* 1: 297 прим. 11; ср. также 272). В библиотеке Кандинского в ф.х. хранится оттиск одной из статей Филиппова с дарственной надписью автора художнику (Филиппов Депутаты Екатеринбургской комиссии). См. еще в «Rückblicke» «Ступенях» (1913/1918) о том, что требование внутренней жизни в произведении искус-

ства вырастает из «чисто русской души, в примитивных уже формах своего народного права являющейся антиподом западноевропейскому юридическому принципу, источником которого было языческое римское право» (*Избранные труды* 1: 301 прим. xvii). И не в последнем в опубликованном немецком тексте рукописном варианте «Rückblicke» (1913) Кандинский говорит о том же: «Я бесконечно рад сознавать, что основал принцип искусства на "внутренней необходимости", уже после того, как вышла моя книга о "Духовном", я вспомнил об этом юридическом принципе и понял, что моя идея искусства происходит из основ народной души» (русский перевод — *Избранные труды* 1: 378 комм. 31; скорректирован по немецкому оригиналу — см. *Die Gesammelten Schriften* 1: 150 Anm. zu S. 31, 43). Кандинский продолжал ссылаться на этот принцип и позднее, в 1920-е гг., когда преподавал в Германии в Баухаусе: см. *Unterricht am Bauhaus* 1: 233.

Отметим также в теории искусства Кандинского случаи терминологического за-

*
*
*

5

Вопреки, по-видимому, большому порядку, устойчивости и непогрешимости принципов, в том же 19 веке (а особенно в меньших и высших отделе́ниях духовного треугольника) прячется *страх*, смущение, колебание и ненадежность, как в головах пассажиров большого крепкого океанского парохода, когда в открытом море при исчезающей в туманах твердой почве начинают громоздиться черные сучи и мрачный ветер творит из воды черные горы. А происходит это благодаря образованности. Здесь известно, что сегодня прославляемый ученый, политик, художник еще только вчера был высмеянным, недостойным серьезного взгляда карьеристом, обманщиком, мазилкой.

15

20

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

25

Во-первых, там и здесь попадаются глаза, способные по-своему видеть, головы, которым не чужды сопоставления. Такими качествами одаренные люди спрашивают себя: если эта

миссия из антропологической области. Так, для него важно внешней «мягкости» и «шаткости» русского характера «скрытой в глубине внутренней точности» («Ступени»; см. *Избранные труды* 1: 301 прим. xvii). Соотношению слабости, или мягкости («Lockerung»), и точности (Präcisi-tät) рисуночных форм посвящен рукописный фрагмент «Wie eine lockere Form eine große Präcisi-tät bilden kann ...» («Как свободная форма может заключать в себе большую точность...», ок. 1913, хранится в жк; см. *Gesammelte Schriften* 581). Большое значение Кандинский придавал также понятию относительности («Relativität»), о котором идет речь в другом рукописном фрагменте, «Gesetze der Komposition» («Законы композиции», ок. 1912–1914, хранится в жк): «Основной закон – относительность» (*Gesammelte Schriften* 605). «Расширение и послабление – единственные пути осуществления закона относительности», – утверждал художник в уже упомянутом в § 271–23 рукописном тексте «Ausdehnung ist das Gesetz der Kultur ...» («Расширение – это закон культуры...»; *Gesammelte Schriften* 625), прибегнув к понятию «формопослабления» («Lockerungs-form») для характеристики национального своеобразия русского народа. В этой датированной: «Гольдах, среда 11 ноября 1914 г.» рукописи он объявлял «скрытым внутренним смыслом нынешней войны» противостояние между культурой, главный закон которой – ослабление различного рода границ, и окаменевшей ее формой – цивилизацией, «различие между твердой формой долга и неуловимой формой сознания» (*Ibidem*).

305:7–13
Вопреки... «креп-
кого» паровозиком, во
время подготовки рз
конец нумер стр.28
Р2П1

305:7
принципов «...» и (...)
приводится
ни: запятая поставлена
наим:
см. /305:8-X

305:9–10
в том же 19 веке
(а ... треугольника)
рз:кт не имеет источника
в предлагающихся ре-
дациях

истина от третьего дня была опринута вчерашней, а вчерашняя в свою очередь сегодняшней — то не является ли при известных обстоятельствах возможным, что сегодняшняя истина будет отринута завтрашней. И наиболее смелые отвечают: «это не может быть исключено из области возможностей».

Во-вторых, попадают глаза, способные видеть то, что нынешней наукой «еще не объяснено». Подобными глазами одаренные люди спрашивают себя: «будет ли в состоянии наука шем пушем, по кошорому она уже давно привыкла двигаться, прийти к разрешению данных загадок? и если да, то найдутся ли достаточные основания для веры в правильность эшого разрешения?».

В этих же опделениях находятся и специалисты — ученые, которые помнят, как были приняты академиями теперь теми же академиями установленные факты. Здесь же находятся и теоретики искусства, пишущие полные значения и глубокомысленные книги об искусстве, которое вчера было делом вздорным. При помощи этих книг они убирают старые границы, через которые искусство давно перешагнуло, и водружают новые, которые призваны оспаваться на эшом новом месте непоколебимо и на все времена. Отдаваясь этому занятию, они не замечают, что они строят свои границы

не впереди искусства, а позади него; если они
завтра это заметят, то они напишут новые
книги и поспешно перенесут свои границы на
новое место. И это занятие будет неизменно
5 продолжаться до тех пор, пока люди не увидят,
что внешний принцип искусства может быть
верным только для прошлого и никогда для
будущего. Принципиальная теория дальнейше-
го пути, лежащего в области нематериального,
10 невозможна. Материально еще не существую-
щее не может кристаллизоваться. Дух, веду-
щий в царство завтрашнего дня, может быть
познан только чувством или интуитивным
провидением скрытого закона будущей теории
15 (чему путем служил дарование художника).
Теория же дедуктивная есть фонарь, которым
освещаются кристаллизованные вчерашнего
дня и за вчерашним днем лежащие формы (см.
об этом подробнее в главе VII, Теория).

20 Поднимаясь еще выше в духовном треуголь-
нике, мы встречаемся с еще большим смятени-
ем, как в большом, крепко, по всем архитектур-
но-математическим правилам построенном
городе, который, однако, неожиданно и вне-
25 запно потрясла не поддающаяся измерению
сила. Люди, обитающие в этих высших опре-
делениях, действительно живут в таком духовном
городе, где неожиданно и внезапно приходят

305:20
выше ... мы —
выше (в духовном пре-
угольнике), мы

P2P11 вписанное простым
карандашом на полях не
имеет источника в пред-
шествующих редакциях

305:22
«иде»
не восстановлено нами:
см. /305-х

※ 308:18 В отличие от стр. 28–29 верстки 1914 г., замененных в корпусе третьей русской редакции «О духовном в искусстве» новой начальной частью главы III, «Поворот» (см. § 293:5), изъятые из верстки стр. 31–32 и часть стр. 33 не были заменены новым текстом. Стр. 31–32 содержали русский перевод, сделанный Кандинским в 1913 г. по тексту третьей немецкой редакции трактата (см. нЗП1, н:441:7–447:14), где речь идет о теории электронов и о научных исследованиях загадочных фактов: современный русский перевод см. н:629:21; см. также зачеркнутый пассаж о теософии на стр. 33 верстки (P2P1, н:183:5–184:13).

Очевидно, прежние рассуждения о кризисе традиционной науки с ее материалистическими методами и об обращении к теософии не совпадали в 1920–1921 гг. со стремлением художника сотрудничать в своей теоретической работе с представителями «положительных наук»: см. об этом н:122:12–15 и материалы по докладам Кандинского «Наука об искусстве и ИНОУХ» (*Р3И9, н:122), «О методе работ по синтетическому искусству» (*М13, н:122) и «Основные элементы живописи» в РАХН (*М18, н:122).

вдействие силы, с которыми духовные архитекторы и математики не считались. В одном месте упала как карточный домик часть полспой стены. В другом — кучей обломков лежит огромная, доспававшая до небес, сплетенная из тончайших, кружевоподобных, но «бессмертных» духовных брусев, балок и переметов, башня. Старое забытое кладбище дрогнуло. Старые забытые могилы открываются, и позабытые духи поднимаются из них. Так мудро созданное людьми солнце покрывается пятнами, затемняется. Где искать ему замены для борьбы с мраком?

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

*
*
*

5

В те времена, когда религия, наука и мораль
(последняя сильной рукой Ницше) потрясены
и когда внешние опоры грозят рухнуть, чело-
век опирается свой взор от внешнего и обра-
щает его *внутрь себя*.

10

Литература, музыка и искусство представляют
из себя первые чувствительные области, которые
в реальной форме отмечают духовный поворот.
Эти области еще в 19 веке немедленно отражают
в себе мрачную картину современности, они
отгадывают то великое, что замечается в виде
небольшой почки немногими и что для боль-
шой массы еще вовсе не существует.

15

Они отражают в себе великий мрак, который
вначале выступает чуть заметно. Они сами утеш-
няются и умрачаются. С другой стороны, они
отворачиваются от обездушенного содержания со-
временной жизни и обращаются к темам и обсто-
ятельствам, дающим простор нематериальным
стремлениям и поискам жаждущих душ.

20

Один из таких поэтов в области литературы —
Maeterlinck. Он вводит нас в мир, называемый фан-

25

300:17 ~ 18
юит (сечка)
...увидит...
юит (сечка)...увидит.
P2P1 вписанное простым

карандашом, по-видимо-
му, воспроизводит на-
чало стр.31, изъятый
вместе со стр.32 в про-
цессе подготовки P2

309:3
...
P2P1 в начале страницы
над вводом дана аб-
заца, а также Примеча-
ние, зачеркнуты

оно-жизнь
карандашом:
(Толстой...помощь.)
P2P1 зачеркнутый в P2
текст полностью, вклю-
чая примечание, см. P2

(P2P1-33, №.300-X-X)
309:15
области...
немедленно...
области (еще в 19 веке)
немедленно

P2P1 вписанное темпо-
коричневыми чернилами
не имеет источника
в предшествующих ре-
дакциях

тастическим или, правильнее, сверхчувственным. Его *Princesse Maleine*, *Sept princesses*, *Les aveugles* и так далее и так далее никак *не люди* прошлых времен, какими нам представляются спилизованные герои Шекспира. Это — в прямом смысле души, которые ищут в туманах, которым туманы грозят удушением, над которыми парит невидимая, мрачная сила. Духовный мрак, безысходность незнания и страх его — мир его героев. Так Maeterlinck является, быть может, первым пророком, первым художественным корреспондентом и ясновидцем вышеописанной катастрофы. Умрачение духовной атмосферы, разрушительная и в то же время ведущая рука и безнадёжный страх перед нею, потерянный путь, исчезнувший пупеводный гений ярко отражаются в его творениях.*

Создается им эта атмосфера преимущественно чисто-художественными средствами, причем материальные средства (мрачные замки,

* Почти вся русская литература — с ее в этой области несравненно-гениальным Достоевским во главе — представляет из себя зеркало, в котором читатель видит мрак бездны и безнадёжность вчерашнего дня. Самую реальную форму безвоздушно-удушливой реальной жизни мы находим у Чехова. Из западноевропейских художников к числу ясновидцев падения старого мира относится прежде всего полуславянин-полуавстриец Alfred Kubin. Он увлекает с непреодолимой силой в ужасную атмосферу твердой пустоты. Эта сила выливается как в его рисунках, так и в его романе «Die andere Seite» (Georg Müller, München).

лунные ночи, болопа, ветер, совы и так далее) играют скорее символическую роль и применяются в известной степени как внушенный звук.*

- 5 * Во время постановки своих драм в Петербурге Maeterlinck, как говорят, заменил недостававшую на репетиции башню простым куском холста. Он поступил в этом случае подобно детям, этим величайшим фантазерам всех времен, превращающим палку в лошадь, а бумажную ворону одним движением руки в кавалериста, что с чудесной немецкой простотой описано в «Erinnerungen eines alten Mannes» Kügelgen'a. Это стремление ввести детскую способность к внутреннему творчеству в обиход взрослых играет большую роль в современном театре. Особенно много сделала в этом смысле удачных и ценных попыток русская сцена. Это является необходимой ступенью от материального к духовному в театре будущего. Зритель привыкает постепенно к абстрактным восприятиям, что в конце концов является тренировкой его чувства для восприятия отвлеченного действия на сцене, которое будет переживаться в глубинах восприимчивой души. Тогда спадет возможное внутреннее переживание чисто-сценического действия, не одобренного пересказом реального действия из действительной «жизни». Сценическое произведение получит возможность стать самодовлеющим и свободным от «жизненных вопросов» полипических, этических, любовных — и не будет возбуждать в зрителе радостных или печальных чувств и размышлений по поводу судеб сценических героев. Последнее отойдет обратно к жизни, из которой и было взято взаем, как мост от прикладной формы искусства к форме чистой. См. по этому поводу мою статью «О сценической композиции» в «Изобразительное искусство», журнал Петроградского Отдела Изобразительного Искусства 1919, а также в «Der Blaue Reiter».

※ 313: 19 Характерно, что Кандинский датирует в этом примечании, так же как и в других случаях, временем окончания первой немецкой редакции трактата (1910) весь дореволюционный корпус «О духовном в искусстве». Например, в ответ на анкету «Современное искусство живее, чем когда-либо» (1935) он сводит в одну читку несколько мест из второго немецкого издания книги (1912), указывая при цитировании: «В 1910 году я писал (...)» (*Избранные труды* II: 291). Датировки 1910 г. для «О духовном в искусстве», как и 1911 г. для созданной художником «первой абстрактной картины» («*Selbstcharakteristik*», «Автохарактеристика»; в русском переводе — см. *Избранные труды* II: 19), приобретают значение символических вех на пути восхождения к «чистой живописи». На самом деле часть текста, которую Кандинский имеет в виду в комментируемом примечании, относится ко второй русской редакции трактата и написана, предположительно, в сентябре 1913 г., причем в ней, несмотря на очевидную связь с эстетикой литературного онтологизма, уже чувствуется, что автору очень близки и новые явления в русской поэзии.

О невозможности однозначного толкования поэзии самого Кандинского и о множественности ее источников и параллелей к ней (в качестве одной из параллелей можно упомянуть, например, поэзию обзариутов) см. Соколов Кандинский — эпоха Великой Духовности: 30–35. В парижской библиотеке Кандинского сохранился знаменитый футуристический сборник 1913 г. (Бурлюк & др. Пощечина обществу на вкус; об обстоятельствах публикации там четырех стихотворений Кандинского см. Соколов История и замысел альбома: 8–9). Там же хранятся несколько книг Алексея Крученых 1912–1913 гг. с рисунками Натальи Гончаровой и Михаила Ларионова (Крученых Старинная любовь; Он же Полуживой; Он же Две поэмы; Он же Помада;

В то же время они являются, конечно, устаревшими приемами создания настроения в зрителе.

Главная заслуга Maeterlinck'a заключается в его способе обращения со словом.

Слово есть внутренний звук. Этот внутренний звук частью (а, может быть, и преимущественно) порождается предметом, которому слово служит именем. Но когда предмет сам не находится перед глазами слушающего, только имя его, тогда в голове слушателя возникает абстрактное представление, дематериализованный предмет, немедленно вызывающий в «сердце» некоторую вибрацию. Так зеленое, желтое, красное дерево на лугу является лишь материальным случаем, случайной материализованной формой дерева, которое мы внутренне воспринимаем, слыша слово: дерево. Целесообразное (соответственно чувству поэты) применение слова, внутренне необходимое повторение его два раза, три раза, много раз друг за другом может иметь своим последствием не только возрастание внутреннего звука, но и вызывать еще другие, до тех пор скрытые духовные свойства слова. Наконец, при многократном повторении слова (излюбленная, впоследствии забываемая игра детских леп) оно теряет внешний смысл обозначения предмета, таким путем теряется ставший даже отвлеченным смысл называемого предмета и остается обнаженным от внешности исключи-

P2P1-30:37
P2P1-30:37

пельно чистый звук слова. Быть может, бессознательно слышим мы этот «чистый» звук в сочетании его с реальным, а также ставшим впоследствии отвлеченным предметом. Но в случае его обнажения этот чистый звук выступает на первый план и оказывает непосредственное давление на душу. Душа потрясается беспредметной вибрацией, еще более сложной, еще более, если можно так выразиться, «сверхчувственной», чем душевная вибрация, возникающая от удара колокола, от звучащей струны, от упавшей доски и так далее. Здесь открываются широкие перспективы для литературы будущего, которая увеличит арсенал своих средств также и такими словами, которые, не обозначая никакого предмета и будучи практически нецелесообразными, будут употребляться как абстрактно целесообразный внутренний звук.* На вопрос: «где же надо будет искать дозволенных пределов для подобного обращения со словом?» может быть только один ответ: «Эти пределы устанавливаются в каждом частном случае (а, следовательно, для каждого

* Эти строки были написаны в 1910 году. С тех пор возник «заумный» язык и было сделано много попыток «беспредметной» поэзии. Пределы этой маленькой книги к сожалению не дают мне возможности остановиться на этих чрезвычайно интересных явлениях.

Крученых и Хлебников Игра в аду), сборник «Студия импрессионистов» со стихами братьев Николая и Давида Бурлюков и Велимира Хлебникова (сборник с дарственной надписью Николая Кульбина, редактора и одного из авторов: см. Кульбин Студия импрессионистов), книга Андрея Шеншиур-на, также с дарственной надписью автора (Шеншиурин Футуризм в стихах Брюсова).

О беспредметной поэзии, упоминаемой в комментируемом примечании наряду с хлебниковским заумным языком, Кандианский пишет также в «Схематической программе Института художественной культуры...» в связи с формулируемой им задачей анализа внутренней ценности слова (анализ существующих слов с отброшенными реальными их значениями и анализ отдельных звуков, складывающихся в слова, в том числе несуществующие): «В России стихотворения из несуществующих и вновь созданных слов были написаны, насколько мне известно, только О.В. Розановой и В.Ф. Степановой. Эти стихотворения получили название беспредметных — в параллель беспредметной живописи. Звучание гласных и согласных, а также невинная речь из несуществующих слов были введены мною в мою сценическую композицию, постановку которой на мюнхенской сцене помешала война» (Избранные труды II: 59–60). См. «Стихи Ольги Розановой», опубликованные после смерти их автора — художника, близкой подруги поэта-футуриста Алексея Крученых, в газете «Искусство» от 22 февраля 1919 г. (см. Искусство Вестник ИЗО № 4-1). «Стеклографированное» издание «Беспредметных стихов» художницы Варвары Степановой, жены Александра Родченко, см. Варст Беспредметные стихи. Ср. свидетельство Романа Якобсона о том, что «также художники, как Малевич, обсуждали связь между заумью (музыкальными, заумными языками, использованием звуковых построений без слов) и абстрактной живописью» (Jakobson Art and Poetry).

311:10
простоютой описано —
простоютой (так на-
звано и продолжение)
описано
P2P1 зачеркнуто про-
стым карандашом

311:29-31
описано
«Der Blaue Reiter» —
статью («Über Bühnen-
Koloration» в сбор-
нике «Der Blaue
Reiter»)

[«Оптический...»
«Der Blaue Reiter») —
P2P1 зачеркнуто
темно-коричневыми
чернилами, ниже же
выписан новый текст,
не имеющий источника

в предшествующих
редакциях
311:3
звук — звук *
P2P1 вписан темно-ко-
ричневными чернилами

звук описан в Примеча-
нии, но упомянуто
источника в предше-
ствующих редакциях
31:25-29
Эти...авторы —

[Эти...авторы:]
P2P1 вписано внизу
стр. 16 и 17 темно-корич-
невыми чернилами

произведения каждого поэта каждой эпохи)
внутренней необходимостью». Злоупотребления
кажущейся безграничной свободой будут нака-
зываться так же, как наказывались обманные
действия всех бесчестных художников всех эпох:
великое помело времени сметет их безжалостно
и бесследно. Только в зависимости от большего
или меньшего подчинения художника внутрен-
ней необходимости, точно определяющей требо-
вания скрытого закона искусства, будут больше
или меньше продолжительно жить и его творе-
ния. «Вечным» может быть только творение,
в котором его внешняя форма находится в без-
упречной гармонии с внутренним его смыслом.
Но с момента своего появления всякое творение
непрерывно верно определяется как в своей сово-
купной ценности, так и в ценности своих отдель-
ных частей всяким объективно чувствующим
зрителем, слушателем, в котором с некоторой
силой живет внутренне скрытый закон искусства,
определяемый внутренней необходимостью.
Этот скрытый закон искусства подобен скрытому
закону морали, квалифицирующему в душе нрав-
ственно одаренного и способного к объективи-
рованию человека всякий поступок вопреки
квалификации этого поступка внешними, рипо-
рическими, софистическими или ошибочно-

философскими приемами. Человек, не одаренный
 этой способностью, или с сильно ослабевшим
 «внутренним голосом», или засоренными
 пупьями, по которым душа посылает сознанию
 свой приговор, до тех пор будет беспомощно
 метаться между явлениями искусства и морали,
 до тех пор будет осужден ловить ушами чужие
 слова, чтобы повторять их своим ртом, пока не
 сознает своего тяжкого порока и не восстановит,
 хотя бы и долголетними и мучительными, но
 неустанными усилиями, данный ему и им прене-
 бреженный «дар Божий», дар познания, оценки
 и внутреннего переживания, по возможности
 абсолютного и свободного от наслоившихся
 условностей и мертвых остатков изжитых эпох.
 Отказывающиеся от этих усилий тем самым
 отказываются и от участия в движении времен
 и осуждают сами себя на нищее сидение у края
 дороги и на внутреннее окостенение.

Указанное только что употребление, исполь-
 зование слова применяется в эмбриональной
 форме Maeterlinck'ом уже в его «Serres chaudes».
 В применении Maeterlinck'a слово, представляю-
 щееся на первый взгляд нейтральным, звучит
 неожиданно мрачно. Простое, привычное слово
 (например волосы) способно в верно почувство-
 ванном применении разлить вокруг себя атмо-

сферу безнадежности, отчаяния. Именно таков прием Maeterlinck'a. Он указывает путь, приводящий к сознанию, что гром, молния и луна за мяпущимися тучами не более как внешние, материальные средства, которые на сцене еще более, нежели в жизни, напоминают собою спрашного «буку». Действительные, внутренние средства не теряют так быстро и легко своей силы и своего воздействия.* И слово, имеющее, следственно, два значения: первое — прямое и второе — внутреннее, — есть чистый материал поэзии, литературы, материал, поддающийся применению только в этой области и при посредстве которого эта область сообщается с душой.

Нечто подобное сделал в музыке R. Wagner. Его знаменитый лейпмопив есть точно так же стремление характеризовать героя не только при помощи театрального аппарата, грима и световых эффектов, но и при посредстве известного определенного мотива, то есть силою чисто музыкального средства. Этот мотив является известного рода музыкально выраженной духовной атмосферой, предше-

* Что становится особенно ясно при сравнении произведений Maeterlinck'a и Poe. И что опять является примером движения вперед и художественных средств — от материального к абстрактному.

ствующей появлению героя и которую он, стало быть, духовно изливает на расстоянии.*

Новейшие композиторы, например Debussy, пишут духовные впечатления (impressions), которые они часто черпают из природы, превращая их в чисто музыкальной форме в духовные картины. Именно Debussy очень часто ставится вследствие этого в параллель с импрессионистами-художниками, причем утверждается, что он, подобно этим художникам, при помощи совершенно индивидуальных приемов заставляет явления природы служить целям своих произведений. Некоторая истинность этого утверждения может служить примером тому, что различные искусства нашего времени действительно, учатся друг у друга и часто сходятся в своих целях. Но даже оспаривая в споре не вполне в этой параллели точную оценку задач и стремлений живописного импрессионизма, очень мало заботившегося

* Целый ряд опытов показал, что подобная духовная атмосфера не есть дар только героев, но также и каждого человека. Сенситивы не в состоянии, например, оспаваться в комнате, в которой до того даже и без их ведома находился человек, им духовно пропитанный. Один шведский художник рассказывал мне, что каждая лопарская семья имеет свой собственный мотив, которым члены ее и встречаются при появлении их на различных семейных торжествах. Всякая сущность имеет свой внушенный звук.

§ 317:2 Приведенный Кандинским в примечании пример из жизни лопарей, или лапландцев (русское название финского племени саамов, живущего на севере Норвегии, Швеции, Финляндии и на Кольском полуострове), повторен им также для объяснения вагнеровского лейтмотива — «"музыкальной характеристики" отдельных ролей» — в русской редакции статьи 1911 г. «Über Bühnenkomposition» («О сценической композиции», 1918), где он пишет, что слышал о том два года тому назад совершенно случайно в Стокгольме «от одного горячего исследователя лопарской жизни» (*Избранные труды* 1: 240 и 249 прим.х). О пребывании Кандинского в Швеции с 23 декабря 1915 по 16 марта 1916 гг., в связи с его персональной выставкой в галерее Gummesons Konsthandel, см. Barnett, Kandinsky and Sweden, а также § 122, 12–15(1).

Само по себе обращение Кандинского к этнографическому материалу для объяснения вопросов искусства весьма для него характерно: ср. роль впечатлений от поездки в Вологодскую губернию в 1889 г., которую он описывает в «Rückblicke»/«Ступенях», и других подобных ранних впечатлений (в частности, при посещении «русских живописных церквей, а позже и баварских и тирольских капелл») в осознании им своих «дальнейших желаний, целей в искусстве» (*Избранные труды* 1: 278–280). Собственные изыскания Кандинского в области этнографии в 1889–1891 гг. касались вопросов обычного (нелинского) права и языческих верований у зырян (коми). В журнале «Этнографическое обозрение» были опубликованы его научные рецензии на новейшие этнографические исследования того времени и статья «Из материалов по этнографии сысольских и вычегодских зырян. Национальные божеества (по современному верованиям)» (1889–1891; см. переиздание — *Избранные труды* 2008 (11): 351–364, 365–372). См. также вологодскую записную книжку Кандинского 1889 г. (первая публикация, с параллельным переводом на немецкий язык и воспроизведением рисунков Кандинского, — *Gesammelte Schriften* 30–77; см. переиздание — *Избранные труды* 2008 (11): 373–393).

317:25–29
Один...звук. —
(Один...Все (и один)
(живое)...звук.)
P2P11 описанное (с исправлениями) тезисно-корреляционным черчением

имеет источник в продолжающихся редакциях

о переживании и материализации явлений природы со стороны их внутренней ценности, было бы слишком рискованно утверждать, что приведенная оценка Debussy может явиться исчерпывающей его значение. Вопреки некоторой 5
точке соприкосновения с импрессионистами-художниками, стремление этого композитора ко внутреннему содержанию все же настолько велико, что в его произведениях ясно слышится надпреснутый звук современной нам души со 10
всеми мучительными болями и потрясенными нервами. С другой же стороны, Debussy не употребляет вполне материальной формы даже и в своих «импрессионистских» картинах, как обычно поступает программная музыка,* он 15

* Если я как бы с упреком и вполне отрицательно вспоминаю здесь о программной музыке, то я имею в виду только те очень неуклюжие и, главное, непоследовательные попытки, которые были сделаны до наших дней, или, выражаясь точнее, только мне известные подобные попытки. Этим осуждением я не беру на себя смелости осуждать самый принцип программной музыки, которая, как я сильно предчувствую, еще найдет необходимую ей реально-абстрактную форму. 20
Если художнику все средства должны быть доступны, то было бы нелогично и свободной душе противно желание ограничивать его арсенал, отнимая у него «реалистические» приемы. Всякое ограничение диктуется при посредстве 25
внутренней необходимости только временем, а, следовательно,

всегда ограничивается использованием *внутренней* ценности явления.

Большое влияние на Debussy имела русская музыка (Мусоргский), а потому и не может представляться удивительным, что у него замечается некоторое сродство с молодыми русскими композиторами,* среди которых на первом плане стоит Скрябин. В произведениях этих обоих композиторов слышится родственный внутренний

всякое ограничение может быть только временным. Также только время открывает новые перспективы и дает новым задачам новые способы. Было бы нелепо и жалко предписывать законы и желать по-своему гнуть эпу не поддающуюся нашему измерению и изучению силу. Наше время — время Великого Разграничения реального от абстрактного и расцвета этого последнего. Но когда претворенная и новыми приемами и крышкой сейчас от нас точкой зрения обогащенная новая «реалистика» даст свой цвет и свои плоды, тогда, быть может, зазвучит такой аккорд (Абстрактное — Реальное), который будет новым небесным откровением. Но это будет тогда чистое двоезвучие в противоположность нечистому смешению обеих форм, которое наблюдается и ныне в его умирании. О внутреннем равенстве абстракции и реалистики в живописи см. мою статью «К вопросу о форме» в приложении.

* Говоря о подобных вещах, я опираюсь исключительно на переживаемые мною внутренние впечатления, а не на формальные основы, в которых я совершенно не компетентен.

звук. И один и тот же недостаток все же иногда расстраивает слушателя. То есть иногда и совершенно неожиданно обоих композиторов какая-то сила вырывает из области «новых» «уродств», соблазняя их приманками более или менее условной «красоты».* В самом прямом смысле слушатель чувствует себя подчас оскорбленным. Его подобно мячику в лаун-теннисе внезапно швыряют через сетку, разделяющую собою два враждебных лагеря: лагерь внешне-«прекрасного» и лагерь внутренне-«прекрасного». Это — по внутренне-прекрасное, которое отворачивается от привычно-прекрасного, следуя повелительной внутренней необходимости. Непривычно вращающемуся в сфере этой необходимости *естественно* представляется внутренне-прекрасное безобразным, так как человек в общем склонен к внешнему и неохотно подчиняется внутренней необходимости. (И в особо сильной мере сегодня!)

* Чем еще в неизмеримо большей мере страдает мюнхенский революционер R. Strauss. У Скрябина этот недостаток часто бывает убедительным: сила как его формального таланта, а также, главное, неисчерпаемая, истинно вулканическая *внутренняя* творческая мощь делает подчас и самый недостаток этот как бы необходимым. Я не говорю уже о безупречной кристаллизации многих его вещей, ставящей их на совершенно исключительную высоту.

Вполне отворачаясь от привычно-внешнего, признавая святошь *всех* средств, служащих целям самовыражения, идет в наши дни, почти одиноко, окруженный благодарным признанием лишь немногих, венец Arnold Schönberg. Этот «карьерист», «рекламист», «обманщик» и «мазилка» говорит в своей «Harmonielehre»: «...всякое созвучие, всякий шаг вперед возможны. Но уже сегодня я чувствую, что и здесь существуют известные условия, от которых зависит мой выбор того или другого диссонанса».*

Здесь Schönberg чувствует совершенно определенно, что величайшая свобода, без которой искусство задыхается, как без воздуха, не может быть абсолютной. Определенная мера этой свободы отмерена для каждой эпохи. Свобода или богатство средств выражения не отмеривается беспредметно, но находится в полном соответствии с той задачей, с тем воплощением, которое в данную эпоху должно совершиться, в чем и сказывается закон внутренней необходимости этой именно эпохи. Самая безграничная сила гения не может перескочить через

* «Die Musik», X, 2, стр. 104, статья, вошедшая впоследствии в «Harmonielehre» (венское издание «Universal Edition» 1912 г.). См. мой перевод этой статьи в каталоге II-го «Салона» В.А.Издебского, 1910–11.

§ 322:25 По сравнению с предшествующими версиями «О духовном в искусстве», Кандинский внес в третью, и последнюю, русскую редакцию трактата уточняющие исправления, касающиеся определения основных элементов художественного языка живописи, скульптуры и архитектуры. Характер этих исправлений свидетельствует, в частности, о большем значении, которое ко времени работы над ней художник стал придавать понятию объема. Такова общая тенденция эволюции его эстетических взглядов, отчетливо проявившаяся в теоретических работах 1920–1921 гг., в которых все более важную роль играют – часто взаимозаменяемые – понятия объема и пространства. Начало этому процессу было положено в «Схематической программе Института художественной культуры...», где речь идет о живописи «в ее цвето-объемной форме», о скульптуре «в ее пространственно-объемной форме» и об архитектуре «в ее объемно-пространственной форме» (см. *Избранные труды* II: 47). Ср. Там же о средствах выражения живописи – «цвет, плоскость, иллюзорное пространство», скульптуры – «объем, пространство: положительное, отрицательное» (Там же: 55). В контексте этой эволюции следует рассматривать определение основных элементов живописи в докладе «Основные элементы живописи» (РАХН, сентябрь 1921; **М18, ии-122:12–15. См. также § 121:2.

В комментируемом же пассаже «О духовном в искусстве», следуя в основном тексту более ранних редакций трактата, Кандинский в определении «перво-элементов» живописи ограничивается лишь минимальным уточнением прежних терминов (замена краски на цвет и формы на рисуночную форму). Существенные изменения, напротив, претерпевает определение «перво-элементов» скульптуры и архитектуры.

Усиление интереса Кандинского к проблеме дефиниции архитектуры и скульптуры, вероятно, связано с тем, что он обсуждал их зимой – летом 1921 г. с Александром Габричевским, который в период организации РАХН стал «непосредственным единомышленником» художника; см.

границы именно этой свободы. Но, с другой стороны, именно эта мера должна быть и будет каждый раз исчерпана — как бы упрямый возни упирался! Исчерпать эту свободу и есть задача Schönberg'a. Его музыка вводит нас в новую область, где музыкальные переживания не ограничиваются ценностью акустической, но обладают и чисто духовными. Тут — начало «музыки будущего».

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 внешний, в архитектуре — объем внешний и внутренний, в живописи — цвет.*

И вынужденные обратиться к ограничительным моментам этих перво-элементов,

* Здесь я вынужден ограничиться этим слишком схематическим и мало точным указанием.

мы находим в этом вынужденном ограничении новые возможности, новые богатства.

В живописи этими обедняющими и обогащающими моментами является рисуночная форма. Из этих двух перво-элементов — цвета и формы — их сочетания, взаимоподчинения, взаимоотношения и взаимоподчинения и создается тот язык живописи, который мы изучаем ныне 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 главным причинам и это движение к упорно 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 догматической форме и чисто натуралистических целях в теории нео-импрессионизма, который совершенно одновременно ударяется и в абстрактность: его теория (признаваемая им универсальной системой) стремится фиксировать на холсте не случайный кусок природы, но всю

«Curriculum vitae» Габричевского из его «Личного дела» в РАХН, цитируемое нами в н-122-12-15. О тесном сотрудничестве Кандинского с молодыми московскими учеными зимой 1920-1921 гг. свидетельствуют воспоминания жены последнего Натальи Северцовой, фрагмент из которых приводится в н-122-12-15. В 1918-1922 гг. Габричевский занимался проблемой специфики пространственных искусств в целом и, в частности, классификации каждого из них в зависимости от того, какое начало в нем преобладает — статическое (элемент массы) или динамическое (элемент пространства). См. представленный им в РАХН 31 марта 1922 г. доклад «Пространство и масса в архитектуре», в тезисах к которому он пишет, в частности, о «негативной пластике» и «негативной архитектуре» (Габричевский Морфология искусства - 830-831). См. также Podzemskala «La vision est aussi un art» - 144-145.

322-23-25
обычно...цвет →
обычно (внешний),
в архитектуре-
(внешний) (объем внешнего)
и внутреннего),
и живописи-
(внутренний) (цвет).

Р2П1 исправлено: темно-
коричневый чернилами
цвет* → цвет* *
Р2П1 вписан темно-корич-
невыми чернилами знак
отсылки к примечанию,
не имеющему источника

в предшествующих ре-
дакциях
322-29-30
(Здесь...указанием.)
Р2П1 вписано внизу стра-
ницы темно-коричневыми
чернилами

323-3
здесь...элементами →
этим объединением и
обобщающим
моментам
Р2П1 (1918-25, н-100-3)
ЛР1 см. также /100-3

323-4
здесь...форма →
здесь...элементами
формы
Р2П1 вписанное темно-
коричневыми чернилами
на полях соответствует
рукописному дополнению
в Р2П1, принявшемуся

нами за вариант текста Р2:
см. /100-3
323-5
цвета → (цвета) (цвета)
Р2П1 зачеркнуто темно-
коричневыми чернилами
и ниже дополнено на
полях

природу во всем ее блеске и великолепии, то есть как некую неизменную, абстрактную величину.*

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

Именно эти при имени выбраны мною как характеристика первых исканий в 19 веке в областях нематериальных.** Rossetti обратился к прерафаэлитам и искал оживления их абстрактных форм новым биением. Böcklin, уйдя

* См., например, Paul Signac: «De Delacroix au Néo-impressionnisme». По-русски появилось в издании Кнебеля.

** Мне часто приходится пользоваться выражениями «материальное», «нематериальное» и говорить о междустояниях, которые приходится обозначать как «более или менее материальное и так далее. 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 проводить резких черт и не забывать о вынужденной схематичности.

в области мифологии и сказки, в противопол-
 ложность Rossetti облек свои абстракции
 в сильно развитые материально-телесные
 формы. Segantini, самый с внешней стороны
 5 материальный, брал совершенно готовые
 формы природы, которые он часто разраба-
 пывал с микроскопической точностью (его
 горы, камни, животные) и одновременно или
 как бы вопреки такому приему и вопреки оче-
 10 видно материальной форме умел создать не-
 изменно абстрактные образы, вследствие
 чего он является *внутренне* наименее матери-
 альным в этой группе.

Вот искатели Внутреннего во Внешнем.

15 И совершенно иным способом, стоящим бли-
 же к чисто живописным средствам, шел к подоб-
 ной же цели искатель нового закона формы —
 Сézanne. Он умел сделать из чайной чашки
 одухотворенное создание или, выражаясь поч-
 20 нее, открыть в этой чашке такое создание. Он
 поднимает «nature morte» на ту высоту, где
 внешне «мертвые» вещи внутренне оживают.
 Он трапует эти вещи так же, как человека,
 так как он был одарен видением внутренней

324-11
 характеристика...
 области — характер-
 истика (термин) (исходящий
 из тех же) в области
 для введения точно-ко-
 рренированных характеристик на
 полях не имеет источника
 в предшествующих ре-
 дациях

325-6
 автор-ый
 не исправлено: см.
 /5000-к

※ 326: 12 Новое, написанное Кандинским для третьей русской редакции «О духовном в искусстве» примечание о многогранности Сезанна призвано предупредить возможную критику в односторонности его ранней оценки, которая была дана в первой русской и немецких редакциях трактата. Указывая здесь на множество разнообразных путей, исходящих из творчества Сезанна, Кандинский признает тем самым правомерность, наряду со своей собственной интерпретацией, других прочтений его живописи. Последние получили преимущественное продолжение в русле кубизма и восходящих к нему живописных течений, о чем шла речь в опубликованной в ИЗО Наркомпроса в 1920 г. брошюре Казимира Малевича (Малевич От Сезанна до Супрематизма). При этом сам Кандинский, очевидно, не изменил своему первоначальному толкованию живописи Сезанна, о чем свидетельствует написанный параллельно с новой русской редакцией «О духовном в искусстве» план неосуществленной книги «Развитие живописной идеи в современном искусстве», где в пункте 14 «реализм Сезанна» и «Анри Руссо» («Таможеники») упомянуты вместе, чтобы проиллюстрировать «корни непосредственного творчества» (**мз. ил: 122-12-15).

жизни повсюду. Он давал этим вещам красочное выражение, которое создавало внутреннюю художественную ноту, звук, и вдвигал и даже втикнувал их в формы, которые поднимались им до высоты абстрактно звучащих, гармонично лучеиспускающих, часто математических формул. Здесь лежит корень давно забытых и с этого момента возрожденных конструктивных устремлений. Не человек, не яблоко, не дерево изображаются им, но все это ему необходимо для образования внутренне-живописно-звучащей вещи, имя которой картина. ※

В конце концов, так и называет свои вещи один из больших современных французов Henri Matisse. Он пишет «картины». Его цель в этих картинах передать «Божественное». К достижению этой цели он отвергает все средства, кроме предмета (человеки что-нибудь другое), как исходного пункта, и свойственных живописи и только ей одной свойственных средств — краски и формы

Центр тяжести живописи Матисса, как благодаря его личному дарованию, так и вследствие

* Совершенно ясно, что указываю здесь всего на одну сторону многогранного Сезанна, от которого идут многие пути, часто как бы безнадежно разбегаящиеся.

** См. его статью в «Kunst und Künstler» 1909, VIII. На русском языке появилось, помнится, в «Золотом Руке».

его французского специально и преимущественно колористического таланта, лежит в области краски. Подобно Debussy, он далеко не всегда в силах быть свободным от условной красоты: импрессионизм у него в крови. Поэтому среди его картин, часто одаренных большой внутренней жизненностью и вызванных волею внутренней необходимости, встречаются и такие, которые создались преимущественно благодаря внешним побуждениям, чисто внешним раздражениям (как часто вспоминается при этом Manet!) и которые живут вследствие этого главным образом, а то и исключительно, внешней жизнью внешней декоративности. В этих случаях специфически французская утонченная, гурманная, чисто-мелодически звучащая красота живописи спремилась к высотам заоблачного холода. Тут открываются пути к поучительной объективизации искусства, где художник является не более как тайным и скрытым оп глаз инструментом, а самое произведение представляется как бы упавшим в готовом виде с неба: биение пульса художника в произведении больше не слышится, оно оживляется собственным пульсом. Глядя на дерево, мы не думаем о скрытых, вызвавших его к жизни и определивших

326/12
картина... клещи →
картина.¹⁰ 1/2 В конце
книжки
РЗП11 вписаны темно-ко

риновали черными
знак отсылки к примечанию, не имеющему источника в предшествующих редакциях, а также знак абзаца

326/25-27
Соперничено... разблудился. → [Соперничено... разблудился.]
РЗП11 вписано внизу страницы темно-коричневыми чернилами

его готовую форму условиях. Мы воспринимаем его как самостоятельно и собственным пульсом живущее в мире существо, как бы изолированное от других существ мира. Сидя в трамвае, мы видим меняющийся ряд фигур и лиц или отдельных человеческих существ, разделенных друг от друга пропастями собственной судьбы, отграниченных друг от друга резкими гранями объективного существования. Этидвигающиеся в одном и том же вагоне люди одной и той же страны, одного и того же города настолько же различны между собою, насколько различаются друг от друга попавшие в одинаковые клетки одного и того же зоологического сада лев, жираф, слон, обезьяна, медведь, зебра и морж. Каждое из таких существ представляет из себя законченную, до крайних пределов красоты приспособленную единицу. Если французская живопись вообще и живопись Матисса в частности только постоянно стояла на пути, но никогда не достигала такого щемящего сердце совершенства, то это объясняется вечно присущим этой нации тормозом — уклонением в сторону внешней красоты краски и отсутствием способности к объективно-углубленному рисунку. Этим объясняется и крайняя схематичность, и в значительной мере придуманность переживаемых нами французских попыток в области рисунка, а также и его суммарной формы — кон-

струкции (например кубизм). Замечательно, что самым последовательным и энергичным изыскателем в этой области является испанец Picasso. Он, естественно, подлежал испанско-мавританской меланхоличности, как бы освещенной грустью позднего солнца, никогда, однако, не подпадает под внешнее обаяние чисто французской красоты, хотя корни его искусства следует искать на парижской почве.

Начиная с самых своих ранних вещей (вызванных к жизни меланхолическими наблюдениями озападнившегося человека востока), Picasso находил исходные точки своим беспокойным и многообразным формальным поискам преимущественно вне французской сферы. Существенным разрешением этим поискам он обязан искусству негров, то есть примитивному искусству все же восточной окраски племен, приходящих к увяданию. Здесь его привлек аромат увядающих цветов, прогательных по своей простоте, естественности и безыскусственности. Целый ряд художников Франции, а затем и других стран бросился по этому вновь открытому пути, откуда возникло и движение кубизма, к которому я вернусь несколько подробнее во II части. Сам Picasso стремится найти принцип конструкции в числовых соотношениях. В своих последних вещах (с 1911 года) он приходит логически к разложению материи, но не путем ее

229:15-16
сферы... он — сферы.
(Означительным) (Сущ-
ственным) разреше-
нием этим поискам (и,
по-видимому, неуклон-
ным следованием по

близлежащему найденному
пути) он
P2P1 исправлено темо-
корректировкой чернилами

§ 330:7 Говоря в написанном непосредственно для третьей русской редакции трактата примечании о все сильнее проявляющейся в новейшей французской живописи тенденции возвратиться к «большему звучанию материального», Кандинский имеет в виду, скорее всего, возврат к фигуративности в первые послевоенные годы, — в частности, Пикассо, сменившего кубизм на неоклассическую живопись. Речь шла об общеевропейской тенденции, связанной не в последнюю очередь с развитием и распространением дадаизма. См. также статью Кандинского «Ein neuer Naturalismus?», которая была написана в ответ на вопрос журнала «Das Kunstblatt» о «новом реализме» зарождавшегося в то время в Германии течения «Neue Sachlichkeit» («Новая вещественность»)(«Новый натурализм?»), 1922; русский перевод — *Избранные труды* II: 81 — 83). В 1920-е гг. вопрос о соотношении его абстрактной живописи с «Новой вещественностью», веризмом и дадаизмом станет одним из основных лейтмотивов преподавания Кандинского в Баухаусе. В контекстах занятий для студентов четвертого семестра на тему «Конструкция — формообразование — композиция» (1928—1929) он будет разрабатывать тему вещи, объекта, предмета в технике и в искусстве, отсылая в вопросах об абстрактном и реальном, внутреннем и внешнем, внешне- / практически-необходимом и внутренне-необходимом к своей статье «К вопросу о форме» (*Unterricht am Bauhaus* I: 288—308 sqq.).

уничтожения, а при помощи своего рода расчленения отдельных органических частей и их конструктивного рассеяния по картине: органическая раздробленность, служащая целям конструктивного единства. Спанным образом он держится при этом крепко за материальную видимость. § Он не оспанавливается в других отношениях ни перед каким средством и, если краска представляется ему помехой к разрешению проблемы чисто-рисуночной формы, то он спокойно выбрасывает все для него в ней лишнее за борт, ограничивается ее минимумом и пишет целый ряд вещей только грязно-коричневой и белой краской. Эти задачи и являются его преимущественной силой.

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

* Боязнь потерять материальную видимость опасна. Она мешает с известной точкой движению вперед. Не идущий вперед возвращается. Так на наших глазах происходит во французской живописи возвращение к большему звучанию материального.

§ 331:5 По сравнению со второй русской редакцией «О духовном в искусстве», текст главы «Пирамида» в третьей русской редакции остался почти без изменений. Изменения сводятся лишь к исправлениям темно-коричневыми чернилами в верстке Р2П1, относящимся, очевидно, к послереволюционному периоду, когда, во-первых, принимая во внимание бурно развивающееся беспредметное искусство, уже было невозможно говорить о том, что живопись «вы нуждается» брать свои формы из природы (см. /334-4-5), и, во-вторых, исчезла такая реальная дореволюционной жизни России, как «скачки офицеров на приз».

5 IV. ПИРАМИДА

Таким путем постепенно все искусства становятся на путь только речи, доступной именно им и только им, 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.

330:7
выблосность*
Р2П1 вписан темно-коричневыми чернилами знак отсылки к примечанию, но к какому-либо источнику в предшествующих редакциях

330:96
цветт → (краска) (цветт)
Р2П1 исправлено простым карандашом: /
Farbe
H2P2, H2P1 (H2P1-35,
H1:XXX-X)

330:19-23
Блосме...
материализмозло. →
(Блосме...материализмозло.)
Р2П1 вписано внизу страницы темно-коричневыми чернилами

И из этого спремления само собою выплекает 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 создающим из этих своих средств постепенно и в наше время особенно интенсивно оригинальную и в дальнейшем развитии абстрактную жизнь музыкальных тонов.

Художник, не видящий своей цели в хопя 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 выпекало нынешнее искание в живописи ритма, математического, абстрактного построения, в частности нынешнее применение повторности красоч-

ного тона, наблюдение над тем, как приведена в движение краска и так далее.

Это сравнение средств различных искусств и это учение одного искусства у другого только тогда и в том только случае может быть полно-
 5 успеха и победы, если учение не внешнее, но принципиально. То есть одно искусство должно учиться у другого тому, как оно употребляет свои средства. Оно должно учиться этому, чтобы
 10 принципиально однородно, а никак не тождественно 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
 15 применение и что это-то применение и должно быть найдено.

В применении формы музыка может пользоваться средствами и достигать результатов, недоступных живописи. И обратно: в неко-
 20 торых своих свойствах живопись обгоняет музыку. Например, музыка распоряжается и обладает временем, растяжением времени (позитивно — в звучании, негативно — в паузе, еще так мало использованной композиторами). Живопись,
 25 в общем лишенная этой возможности, может зато в один миг ударить по нервам зрителя всем более или менее существенным содержанием,

чего лишена музыка.* Музыка, далее, эмансипированная от «натуры», свободна от необходимости черпать свои внешние формы языка из внешне-
 сти. Живопись же сегодня еще почти целиком
 черпает из природы и берет эти природные
 формы напрокат. В то же время, сегодня же она
 поставлена лицом к лицу с задачей испытать
 свои силы и средства в горниле абстрактных
 переживаний, что музыка делает сравнительно
 уже давно, а также искать путей к применению
 этих сил и средств чисто-живописным способом
 в целях чисто-живописного творчества.** У приро-
 ды свой собственный язык, действующий на

* Эти различия, подобно различиям во всех областях мира,
 конечно, в то же время характера относительного. В извест-
 ном смысле музыка может избежать растяжения во времени
 (например, музыкальное произведение живет в нашем воспо-
 минании и как картина, то есть одновременно всеми своими
 существенными частями), а живопись — применить у себя это
 растяжение (искусно скрытые — хотя бы и существенные —
 элементы картины могут при посредстве некоторых приемов
 всплывать в поле зрения зрителя лишь впоследствии и тому
 подобное — факты, относящиеся к области «живописного
 контрапункта»).

** Эти строки были написаны в 1908 г. Немецкое издание этой
 книги показало, что они упорно вызвали недоразумения и об-
 винения меня в том, что я вполне отождествляю музыку и живо-

человека неизменно с непреодолимой силой: как в целом, так и в отдельных своих явлениях он неустанно поражает и восторгает — до пределов преклонения — своей безграничной «умной красотой», проявляющейся, например, в законе приспособляемости (лазание обезьян, плавание тюленей, полет ласточек и тому подобное). Этот язык природы не поддается воспроизведению. Слабый язык искусства при своем возникновении естественно и логически учился у более сильного и совершенного языка природы. Как ребенок в своих действиях подражает взрослому. Но как этот первоначальный, так в известной мере и последующий период развития искусства есть все же в конце концов состояние переходное, мост к последним конвенциям взрослого искусства, становящегося на свои ноги, действующего своими органами и называющегося по праву «чисмым».

пись в области их средств и что я стремлюсь в своих картинах «перевести музыку на холст». Такие недоразумения могут быть объяснены только поверхностным чтением упомянутых строк. Не считаю себя призванным входить в анализ психического воздействия отдельных музыкальных элементов. Но считаю себя обязанным остановиться на главных пунктах анализа отдельных живописных элементов. Внимательный читатель легко выведет отсюда правильные заключения.

334-4-5
целое... эти — целое
(включено) (включено)
(эт) из природы и
(брат) (брат) (эт)
Р2П1 исправлено типо-ко-
ректурными изменениями

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

лем)*. Каждое отдельное искусство при этом применяет свои и только ему свойственные средства, во внутренней ценности однородные внутренней ценности явления природы.

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

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

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

236: 14
дерев, сельский — дерев,
осанки офицеров на
прил, сельский
P211 завернуто технико-
коррекционные чернила
237: 19
P211, стр. 52 — пустая

§ 338:5 Глава v в третьей русской редакции «О духовном в искусстве» идентична соответствующей главе во второй русской редакции трактата.

Б.ЖИВОПИСЬ¹⁰

V. ДЕЙСТВИЕ КРАСКИ

5

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

1) рождается чисто физическое воздействие, то есть сам глаз будет запрокинут 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 крапки. 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 согревается, так же забывается и физическое воздействие краски, когда от нее глаз отвлечется. И точно так же, как физическое чувство холода льда, проникнув глубже, будит

10

15

20

25

другие, более глубокие чувства и способно
сковать целую цепь психических переживаний,
так же может и поверхностное впечатление
краски развиться в переживание.

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

338-1
P2P11, стр. 54 — пустая
338-5
действие краски —
Взаимодействие цвета
"P2P12" «Отделочные»
("P2P12" - 0, 11, 1000 - 10)

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

2) второй главный результат наблюдения, то есть 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 вызывать душевную вибрацию, подобную пламени, так как красное есть цвет пламени. Тепло-красное действует возбуждающе. Это красное может подняться до болезненной мучительности, быть может, также и по сходству с текущей кровью. Тогда эта краска пробуждает воспоминание о другом физическом агенте, который неизменно производит на душу мучительное впечатление.

Если бы это было так, то легко было бы объяснить ассоциацией и другие физические воздействия краски,* то есть воздействия ее не только на зрительный орган, но и на другие органы

* 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.

340:27
наблюдение
Р2П1 имеется в виду
наблюдения краски;
см. также /7000-X

341:19
«физическом»
ни исправлено: см.
/7000-X

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 воздействия краски на вкус через зрение 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 споящего духовно», что этот пациент с завязанными глазами неизменно и безошибочно определяет красочный вкус определенного соуса как синий, то есть воспринимая его как синий цвет.^{*} Может быть, оказалось бы возможным принять сходное, но все же другое объяснение таких случаев, а именно то, что у высокоразвитого человека пути к душе так непосредственны и впечатлительность души так быстро может быть достигнута, что это воздействие, которое достигается

* Dr. med. Freudenberg — Spaltung der Persönlichkeit («Übersinnliche Welt» 1908, No 2, стр. 64–65). Здесь же говорится и о слышании цвета (стр. 65), причем автор замечает, что его таблицы не дали ему достаточно материала для установления закона.

через вкусовые органы, немедленно достигает души и заставляет созвучать соответственные другие пути, идущие из души к другим внешним органам (в данном случае — глаз). Это было бы подобно эху или отклику, как это обычно в музыкальных инструментах, когда они, не потрясенные сами, созвучают другому инструменту, потрясенному непосредственно. Такие сильно чувствующие люди подобны обыгранным хоростим скрипкам, звучащим от всякого прикосновения смычком во всех своих частях и жилках.

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

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

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

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

Выражение «благоухающие краски» общеизвестно, что может служить одним из примеров восприятий краски обонянием. Наконец, слышание цвета так определенно, что не найдется, может быть, ни одного человека, который спал бы искать впечатления ярко-

желтого на басовых клавишах рояли или обозначил бы крапlak звуком сопранo.*

Это объяснение (все же, значит, опирающееся на ассоциацию) оказывается, однако, в некоторых — для нас особенно важных — случаях недостаточным. Знакомые с хромотерапией знают, что цветной свет может оказывать специальное сильное воздействие на все тело. Уже немало сделано попыток использования цветовой

* 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 живописи свой контрапункт.

С другой же стороны, и в практике были сделаны успешные опыты в памяти маломузыкальных детей описать мелодию при помощи цвета (хотя бы *цветов*). Уже много лет работает на этом поприще А. Захарьина-Унковская, построившая специальную методику «писать музыку с красок природы, писать красками звуки природы, видеть красочно звуки и музыкально слышать краски». Давно уже применяется эта методика в школе автора и признана Санкт-Петербургской Консерваторией целесообразной. С другой стороны, параллельная таблица звуковых и красочных тонов была составлена эмпирическим путем Скрыбиным. Таблица эта во многом сходна с таблицей более физического характера Унковской. Скрыбин применил свои принципы в «Прометее». (См. таблицы в еженедельнике «Музыка», Москва, 1911. No 9.)

силы в лечении, например, нервных больных. Было замечено, что красный свет увеличивает интенсивность деятельности сердца, возбуждая и весь организм, а синий — наоборот — может вызывать даже временную парализацию отдельных частей тела. Аналогичные наблюдения, сделанные над животными и даже растениями, исключают последнюю возможность ассоциационного объяснения. Указанные факты несомненно доказывают, что краска обладает, хотя мало еще исследованной, но могучей силой, способной оказывать непосредственное воздействие на человека как на физический организм.

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

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

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

Этот базис должен быть назван принципом внутренней необходимости.

5 VI. ЯЗЫК РИСУНКА И ЦВЕТА

Кто музыки не носит сам в себе,
Кто холоден к гармонии прелестной,
Тот может быть изменником, луном,
Грабитель: души его движенья
Темны, как ночь, и, как Эреб, черна
Его признан. Такому человеку
Не доверяй.
(Шекспир).

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

«Всякий знает, что желтое, оранжевое и красное внушают и представляют собою идеи радости, богатства». (Delacroix).⁴ Обе эти цитаты показывают глубокое сродство искусств вообще, а музыки и живописи в частности. На этом бросающемся в глаза родстве, вероятно, выросла идея Гете, что живопись должна вырабатывать свой контрапункт. Это пророческое выражение Гете

* Signac, o. c.

№ 347:5 При подготовке главы VII «Идущая третья русская редакция: «О духовном в искусстве» Кандианский основывался на более раннем русском тексте лишь в той части, которая сохранилась в верстке РП1; в остальной же, рукописной, части он не опирался на более ранние русские редакции трактата, а сделал новый перевод его немецкого текста НЗП1, который обогатил дополнениями, часто весьма пространственными (как сам перевод, так и новые тексты датируются 1919–1921/1922 гг.). Помимо того, художник во многих местах перестроил структуру главы, перенес некоторые части ее, нередко с изменениями, из приложений в основной текст или наоборот. Дополнения относятся в основном к материалам, отсутствовавшим в первой немецкой машинописи «О духовном в искусстве» (1911, 1909), включенным в главу VII трактата в 1910 г. и переработанным в 1911–1912 гг. с целью уточнения или «актуализации» отдельных терминов и понятий. В новой русской редакции художник дополнительно вводит в текст понятия конструкции и рисуночной композиции, дает определение «мистического» как скрытого, сверхразумного начала, по возможности убирает христианскую лексику и метафору (исключает из текста ссылки на евангельскую притчу о таланте и о рабе ленивом, заменяет «греховное» на «нечистое»). Кандианский также перерабатывает перевод пассажа о соотношении в искусстве теории и практики, появившегося впервые в первой немецкой версии 1909 г., заменяя примечание о ложечках Леонардо более общим рассуждением и обращаясь к приему из архитектуры и музыки.

Вообще почти все сделанные на стадии третьей русской редакции дополнения к главе VII имеют своей целью уточнение терминологического и понятийного аппарата: в них появляются новые трактовки понятий краски и цвета, абстрактного

347:5
 ЖУЖ... ЦВЕТА ---
 ЖУЖ(ФОРМ)(РИСУНК) И
 (КРАСОК)(Цвета)
 РЗПБ исправлено простым
 карандашом.//

Язык формы и цвета
«РЭКЗ» «Оглавление»
(«РЭКЗ» - 0, 141: 100: 30) /
Formen- und Farbengrache
H212, H211 (H211 - 50,
141: 100: 30)

347:7-13
Кого... довери-и> .
Или цитата из Шекспира.
см./ XXX-X и /XXX-X

347:15
Ваша... ..

Венец-чанский > купец /
действие > Ус-цэна > Л.]
РЗП, описанное простым
рандашом не имеет источ-
ника в предшествующих
редакциях

347:20=22
 <=> Всякий...
 богатства<=>...
 ИИ кабычен восстановлены
 см. /XXX-X

347:23
вообще _____животны →
вообще L [y] [a] муны
[y] животны
P/P1 исправлено темно-коричневыми чернилами

и духовного; «форма» исправлена на «рисуночная форма» и т. д. Характерно при этом изменение названия главы: «Язык форм и красок» во второй русской редакции трактата (Р2Р1, № 232:5), соответствующее немецкому «Formen- und Farbensprache» во второй и третьей немецких редакциях (НЗР1, № 474:8; впервые глава VI названа так во второй немецкой корректуре первого издания, датированной 28 октября 1911 г., НЗР1), превращается в «Язык рисунка и цвета». Это свидетельствует о достижении Кандинским-теоретиком нового уровня обобщения: он отказывается от употреблявшихся ранее терминов «форма» и «краска», описывающих материальную конкретность картины (что подчеркнуто употреблением их во множественном числе), и заменяет их на абстрактные «рисунок» и «цвет», в единственном числе, позволяющие говорить о живописи вообще. Но даже в тех случаях, когда новый русский перевод не представляет собой в содержательном отношении ничего нового, он отличается от дореволюционных русских редакций «О духовном в искусстве» формально и стилистически. Текст же, посвященный анализу цвета (самая ранняя часть главы VI в первой немецкой редакции), заново Кандинским не переведен и в корпусе ск отсутствует.

Основная часть дополнений послереволюционного времени в рукописной части главы касается проблемы соотношения абстрактного и органического элементов формы с постепенным усилением абстрактного. Кандинский включает в третью русскую редакцию пространный новый текст (РЗРК1, № 362:9–365:21), в котором дает целый исторический обзор развития формы, от первобытного искусства до «эпохи смешанной формы». Переосмысливая в 1919–1921 гг. свое раннее описание независимой жизни абстрактных форм (РЗРК1, № 354:11–355:4), Кандинский в новом примечании (РЗРК1, № 355:4) предлагает интерпретировать его как

есть предчувствие того положения, в котором нынче находится живопись. Это положение есть исход пупи, 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) рисунком,
- 2) цветом.

Изолированная, одинокая рисуночная форма, как представление предмета (реального или нереального) или как чисто абстрактное отграничение объема, плоскости, может существовать самостоятельно. Цвет — нет. Цвет 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 почное или непочное представление, обладающее известным чисто внутренним психическим звуком.* Это из самого слова

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

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 5 утонченные отклонения красного тона. Поэтому и называют это духовное видение немощным. Но оно одновременно и точно, так как внутренний звук осязается обнаженным без случайных, к де- 10 шаям ведущих склонений к теплу, холоду и так далее. Этот внутренний звук подобен звуку трубы или инструмента, мыслимого при слове труба и так далее, причем подробности отсутст- 15 вуют. Здесь мыслился звук без различий, причиняемых ему звучанием на воле, в закрытом помещении, изолированно или с другими инструментами одночасно, вызванный к бытию охотником, солдаком или виртуозом.

Если же возникает необходимость дать это красное в материальной форме (как в живописи), 20 то оно должно 1) иметь определенный тон из бесконечного ряда различнейших красных тонов выбранный, то есть, так сказать, должно быть характеризовано субъективно, и 2) оно должно 25 быть ограничено на плоскости, ограничено от других красок, которые неизбежно присутствуют, которых избежать ни в коем случае невозможно, вследствие чего (через ограничение и соседство) субъективная характеристика изме- няется непременно.

теоретическое предсказание супрематизма. Тем не менее, утверждая, что живопись отныне окончательно вошла в эпоху господства абстрактной формы, художник неоднократно возвращается к мысли о параллелизме абстрактного и истинно реалистического искусства и о важности предметного компонента формы. Так, он добавляет в примечание об «идеализации» 5 новый текст

о грядущем реализме и о единении разных духовных областей: искусства, науки и философии (РЗРК1, № 358: 2), развивая в новом примечании (РЗРК1, № 366: 17) затро- 10 нутую в основном тексте тему важности в живописи выбора реального предмета на примерах Матисса и Пикассо; дополняет главу рассуждением о воздействии окружающих человека предметов на его внутрен- 15 ний мир (РЗРК1, № 368: 15 сл. и № 368: 15-369: 1).

Далее, в большом новом тексте, отмеченном звездочками в начале и в конце (РЗРК1, № 371: 5-373: 20), художник дает развернутый ответ на вопрос, который был поставлен впервые в большой рукописной вставке в первую немецкую машинопись («1 РК4»): не следует ли совершенно отка- 5 заться от органического, предметного элемента и не заменить ли его исключительно элементом абстрактным. Для второй русской редакции трактата Кандинский в соответствующем месте написал в 1913 г. совершенно другой текст о законах развития искусства, который, однако, не получил развития в послереволюционной версии 10 трактата. Он составляет вторую рукописную вставку в машинописный фрагмент Р1М1, который хранится в РК (Р2РК2, № 248: 12-251: 12); см. также № 248: 14. Отметим также, что если реконструируемая нами по парижскому машинописному фрагменту Р1М1 часть второй русской редакции, пред- 15 варя последние изменения, которые Кандинский предполагал внести в несостоявшееся новое немецкое издание трактата

248:9-10
1) Рисунок, /
2) Цветок. →
3) (Краска) || (Цветок)
(Рисунок, / 2) (Формы) || (Рисунок) || (Цветок).
Р2П1 исправлено сначала

темно-коричневый чер-
тала, затем простым каранда-
шом. /
1. Faube, / 2. Form.
H2T2, H2T1 (H2T1-51,
№ 300-3)

348:11
основная ... форма →
основная (рукописная):
форма
Р2П1 исправлено темно-
коричневыми черталами на
полке не имеет источника в

предполагаемая редакция
348:15
Цвет → (Краска) || (Цвет)
Р2П1 исправлено темно-ко-
ричневыми черталами. /
Die Faube
H2T2, H2T1 (H2T1-51,
№ 300-3)

348:15
Цвет → (Краска) || (Цвет)
Р2П1 исправлено темно-ко-
ричневыми черталами. /
Die Faube
H2T2, H2T1 (H2T1-51,
№ 300-3)

348:29
изменилось
неприменно →
изменилось (изначально)
исприменно;
Р2П1 исправлено темно-ко-
ричневыми черталами. см.

(см. «Поправку» к первому немецкому изданию, стр. 48; *Н4М1, № 614:5), следует тексту третьей немецкой редакции в абзаце о невозможности для современного художника работать только с отвлеченными формами (Р1М1, № 239:22 сл.), то третья русская редакция (Р3РК1, № 356:4) идет здесь существенно дальше, углубляя и расширяя соответствующий немецкий текст. Сходные изменения мы обнаруживаем в новой немецкой рукописной правке, внесенной художником в хранящийся в ГХ экземпляр книги в третьем издании Пипера (Н3П1*), причем невозможно однозначно утверждать, какой из этих новых текстов — русский (Р3) или немецкий (Н4) — был написан раньше, см. *356-4-8 и *482-1-6.

Существенные изменения были внесены Кандинским и в рассуждение о трех основаниях внутренней необходимости, написанное на стадии второй немецкой редакции трактата в 1911 г., которое художник перевел на русский язык в 1913 г. с отдельными дополнениями и которое составляет часть третьей рукописной вставки в парижский машинописный фрагмент Р1М1 (Р2РК3, № 257:7-260:15). В последней русской редакции к нему добавляется важнейший новый текст из семи абзацев, который посвящен исключительно актуальному в советской России вопросу об индивидуальном и коллективном элементах творчества (Р3РК1, № 380:12-384:15). В связи с рассуждением о трех основаниях (элементах) внутренней необходимости, из которых третий элемент — вечно-художественное — «обнажается» лишь очень медленно и постепенно, Кандинский включает в третью русскую редакцию новое примечание о гении, творящем для будущего, приводя в качестве примера современные «открытия» живописи Эль Греко и Брейгеля (Р3РК1, № 385:9), а также еще одно новое примечание о возможности обнаружения «истинной природы» трех элементов «только со временем» (Р3РК1, № 385:12; во второй русской редакции в соответствующем месте другое примечание, в немецких изданиях

Эта неизбежная связь между цветом и формой приводит к наблюдениям над воздействиями, которые рисуночная форма причиняет цвету. Сама по себе эта форма, если даже она оспается вполне отвлеченной и уподобится геометрической, обладает своим внутренним звуком, есть духовное существо со свойствами, идентичными этой форме. Треугольник (без ближайшего определения его остроты, плоскости, равносторонности) есть такое существо с ему одному свойственным духовным ароматом. В сочетании с другими формами этот аромат дифференцируется, приобретает призвучные оттенки, но в основе остается неизменным, как аромат розы, который с ароматом фиалки смешать невозможно. Так же квадрат, круг и все еще возможные формы.⁵ Значит, опять тот же закон, как и в примере с красным: субъективная сущность в объективной оболочке. Здесь ярко выступает взаимодействие формы и краски. Треугольник желтого, круг синего, квадрат красного, опять же треугольник красного, круг желтого, квадрат синего и так далее. Все это совершенно различно действующие существа.¹⁰

* Полную значащую роль играет при этом направление, в котором стоит хотя бы треугольник, то есть движение — обстоятельство огромной важности в конспирации. Этот вопрос должен быть рассматриваем как один из основных принципов рисуночной композиции.²⁵

При этом легко замечешь, что некоторые цвета подчеркиваются в своем воздействии некоторыми формами и другими притупляются. Во всяком случае острые цвета звучат по своему свойству сильнее в острых формах (например, желтые в треугольнике). Склонные к глубокому воздействию увеличиваются в своем воздействии круглыми формами (например, синие в кругу). Это есть арифметическое сложение психических воздействий.

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

Рисуночная форма в тесном смысле слова есть не более, как отграничение одной плоскости от другой,* — таково ее определение со стороны внешней.

* Это отграничение происходит как на материальной плоскости холста, так и на идеальных (иллюзорных) плоскостях, чем кстати достигается и использование пространства между зрителем и картиной, а также и за картиной — понятие объема в живописи.

- 25 250:1 цветом — (краской) (цветом).
РЭП1 исправлено темно-коричневыми чернилами // Farbe, H070, H071 (H371-52, H1.300-X)
250:4 себе эта форма — себе (эта) форма
РЭП1 вписанное темно-коричневыми чернилами на полях не имеет источника в предшествующих редакциях
250:3 которые рисуночная форма — которые (рисуночная) форма
РЭП1 вписанное темно-коричневыми чернилами на полях не имеет источника в предшествующих редакциях
250:3 цветом — (краской) (цветом)
РЭП1 исправлено темно-коричневыми чернилами // die Farbe, H070, H071 (H371-52, H1.300-X)
250:4 себе эта форма — себе (эта) форма
РЭП1 вписанное темно-коричневыми чернилами на полях не имеет источника в предшествующих редакциях
250:7 идентичными этой форме — идентичными (с) этой форме (id) (et)
РЭП1 исправлено темно-коричневыми чернилами
350:16 — 18 Знают — обложки.
РЭП1 вписано в виду не переводимая в РЭ, РЭ часть продолжения H070, H071-см. "300-X"
350:27 некоторые цвета — некоторые (краски) (цветы)
РЭП1 исправлено темно-коричневыми чернилами // gleiche Farbe, H070, H071 (H371-53, H1.300-X)
351:1 живые — живые конструкции — живые конструкции
РЭП1 вписано в живых
351:9 — 10 Это — живых — (это) — живых
РЭП1 вписанное темно-коричневыми чернилами на полях не имеет источника в предшествующих редакциях
351:11 цветом — (краской) (цветом)
РЭП1 исправлено темно-коричневыми чернилами // Farben, H070, H071 (H371-53, H1.300-X)
351:6 желтые — желтое РЭП1, см. "300-X"
351:14 Рисуночная форма — (рисуночная) форма
РЭП1 вписанное темно-коричневыми чернилами на полях не имеет источника в предшествующих редакциях
351:22 — 23 картинной — живописи — картинной (живописи) форма
РЭП1 вписанное темно-коричневыми чернилами на полях не имеет источника в предшествующих редакциях

※ 352:3 Примечание о «безразличной форме» впервые появляется в датированной второй половиной 1910 г. рукописной вставке Кандинского в первую немецкую машинопись (Н1РК4). Ср. оксюморон «выразительная невыразительность» в примечании во второй русской редакции (Р2РК3, № 261:1). Дополнение третьей русской редакции (см. 352:14–29) знаменательно тем, что здесь в качестве доказательства невозможности существования ничего не значащей формы приводятся два примера из сферы языка — слова «ничего не говорят», если они помещены «на чуждую плоскость» другого языка или если они лишние (засоряющие речь словечки вроде «знаете», «понимаете»). Ср. также доклад Кандинского в РАХН «Основные элементы живописи», где в связи с характеристикой точки, которая обычно считается элементом формы, не обладающим выразительностью, художник развивает мысль об относительности терминов выразительности и невыразительности, утверждая, что выразительность зависит от «намерения, с которым данная форма берется в произведении», и что форма оживает, т. е. становится выразительной, «когда она берется из элемента, как одно слово из целого языка, когда она, как слово, поднимается фразе и фраза поднимается течению мысли» (**М18, № 122:12–15).

Но так как все внешнее непременно скрывает в себе и внутреннее (выступающее наружно в более сильной или более слабой степени),^{*} то каждая форма имеет внутреннее содержание.

Итак, форма есть внешнее выражение внутреннего содержания. Таково ее определение со стороны внутренней.

* 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 применено не на правильном месте. Если в разговоре нескольких русских, не знающих французского языка, будет участвовать француз, не знающий русского языка, то не создастся правильного разговора. Это, однако, не будет значить, что топ или другой язык не имеет смысла. Таким образом, неправильно примененная форма в данном случае «ничего не будет говорить» только потому, что она помещена на чуждую ей плоскость. Безразличной может быть форма также и тогда, когда она является лишней: всякая такая форма будет безразличной мертвой привеской, подобной тем бесцельным словечкам, которые иногда благодаря дурной привычке механически вклеиваются в речь, вроде «знаете», «понимаете», «и прочее», «и так далее», «говорит», «здравствуйте», что особенно свойственно русским и так ярко было подмечено Чеховым. Это — частный случай того же применения формы не на месте.

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

Этот принцип и есть принцип внутренней необходимости.

Эти две названные спороны формы в то же время являются и ее двумя целями. Вследствие этого внешнее отграничение только тогда может быть безусловно целесообразным, когда оно с наибольшей точностью выражает* собою вну-

* Так как внешнее формы не имеет другой цели, кроме выражения внутреннего ее содержания, то истинная форма должна быть исчерпывающе выразительна. Нужно однако иметь в виду, что выразительность эта вовсе не должна быть навязчивой: иногда форма именно тогда наиболее выразительна, когда она несколько заглушена. Иногда форма наиболее ярко выражает собою необходимое содержание, когда она не достигает последнего предела ясности, но остается только намеком внешнего выражения, указывая только направление, по которому идет внешнее выраже-

353: 353: 16 В примечании о заглушенном выражении излагается один из важнейших постулатов теории Кандинского, относящийся к первой немецкой редакции «О духовном в искусстве», который затем был развит художником в рассуждении о завуалировании внутреннего звука и обобщен в учение о скрытой конструкции: см. 357:1 и 355:62. В 1912–1914 гг. Кандинский продолжил свои размышления на тему завуалирования («Verschleierung») – или заглушения («Dämpfung») – звука формы как средства усложнения композиции и обогащения выразительности: см. относящиеся к этому времени хранящиеся в ГРХ рукописные фрагменты «Kompositionselemente» («Элементы композиции»; *Gesammelte Schriften* 61:2) и «Definierungen» («Определения»; *Gesammelte Schriften* 62:1). Существенно расширенное по сравнению с предшествующими редакциями, комментируемое примечание свидетельствует о важности этой темы для художника, который, однако, здесь лишь бегло коснулся ее, понимая, что «из этого короткого примечания могла бы возникнуть целая глава о заглушенном выражении или сдержанной выразительности».

Что же касается его предложения о переименовании искусств «изобразительных» в «выразительные», то оно, безусловно, отражает дебаты начала 1920-х гг. о формализме и экспрессионизме, связанные с началом коллективной работы художников и ученых над созданием «новой науки об искусстве»; см. работы Габричевского того времени: «К вопросу о формальном методе», «Новая наука об искусстве», «Формальный метод» (*Габричевский Морфология искусства*: 17–31). В наброске статьи «Новая наука об искусстве» молодой ученый определяет современную послевоенную эпоху как преимущественно «экспрессионистическую» (Там же: 25),

352:13
сказанное примечание —
сказанное (самое по себе
безразлично или, заверше
точно), применено
Р2П1 завернуто темпо-
корректными чернилами

352:14 — 29
Есть — аспект.
Р2М1 не имеет источника
в предшествующих
редакциях
352:2
«цвет» — «(арская)
(цвет)»
Р2П1 исправлено темпо-ко-

ректными чернилами /
«Карты»
10212, 10211 (10211-54,
101.000-00)
353:3
«рисунк» — «(форма)
(рисунк)»
Р2П1 исправлено темпо-
корректными чернилами

«Form»
10212, 10211 (10211-54,
101.000-00)
353:7
«заглушение» —
«заглушение» (рисунк)
Р2П1 исправлено темпо-ко-
ректными чернилами на
полях не имеет источника в

предшествующих редак-
циях; не восстановлено ви-
деление, опущено
Кандинский при прак-
тике, предполагало, по
ошибке
353:12 — 356:15
Эти — «заглуше-
Р2П1 новый, свободный и

расширенный, сделанный,
по всей вероятности, неза-
висимо от материалов ГР,
Р2, русский перевод текста
10212, 10211
Die erwählte... muß.
(10211-55-72,
101.000-0-000-0)

а в статье начала 1920-х гг. «Экспрессионизм в искусстве» для готовившегося в ГАХН «Словаря художественных терминов» он упоминает Кандинского и объединившихся вокруг альманаха «Синий всадник» художников как единственных, кого можно отнести к этому течению в довоенной Германии, забывая (!) работавших в 1905–1913 гг. в Дрездене и затем в Берлине художников группы «Мост» (статья опубликована в современной реконструкции Словаря – см. Чубаров Словарь художественных терминов: 424–436, упоминание Кандинского – на стр. 435). Также и в других ориентированных на немецкую культуру советских теоретических трудах 1920-х гг. общая историческая картина экспрессионизма необходимым образом включала в себя творчество Кандинского как одного из его основных представителей (Фабрикант Экспрессионизм и его теоретик: 397 и 398). См. также Burger Cézanne und Hodler: 107–108.

※ 355:4 Комментируемое в новом, написанном специально для третьей русской редакции трактата примечании рассуждение об абстрактных формах как абстрактных существах действительно, как и утверждает Кандинский, может быть датировано 1910 г., ибо впервые встречается в наиболее поздней части первого немецкого корпуса «О духовном в искусстве» – рукописи Кандинского (н.т.к.д). Особое внимание в этом примечании обращает на себя единственное в послереволюционной редакции трактата упоминание супрематизма, названного «схематически-экспериментальным направлением» современной живописи. Ср. письмо Кандинского от 10 мая 1936 г. его нью-йоркскому агенту Израэлю Бери Нейману, где художник оспаривает утверждение американского искусствоведа, первого директора нью-йоркского Музея современного искусства Альфреда Барра об исключительно кубистском происхождении супрематизма: «Когда основатель супрематизма услышал о моей книге "О духовном в искусстве", он просил перевести ему ее целиком, ибо не знал немецкий. В то время он писал экспрессионистских рус-

преннее содержание формы. Внешнее формы, то есть опграничение, которому служит в этом случае форма, может быть весьма различно.

Но несмотря на все многообразие, представляемое формой, она никогда не выйдет за две крайние границы, а именно:

1) либо форма, как опграничение, служит определенной цели выкроить из плоскости определенный материальный предмет, либо

2) форма остается абстрактной, то есть она не заботится ни о каком реальном предмете, сама по себе не что иное, как вполне абстрактное существо. Такими абстрактными существами, ведущими свою собственную жизнь со всем свойственным всякой жизни влиянием, воздействием и творческими силами, являюся квадрат, круг, треугольник, ромб, трапеция и те бесчисленные другие формы, которые в своем

ние. Из этого короткого примечания могла бы возникнуть целая глава о заглушенном выражении или сдержанной выразительности, но объем этой сжатой книги делает эту главу невозможной, хотя вопрос о выражении есть один из коренных и важнейших вопросов искусства. Значительность этого вопроса так велика, что давно следовало бы переименовать искусства из «изобразительных» в «выразительные». Именно наспушившая эпоха предъявляет это категорическое требование.

РЗРК1-67:67
РЗРК1-67:68

усложнении и в увеличивающейся свободе своих границ уже не могут подойти под математические величины. Все эти формы — равноправные граждане абстрактного мира. **

5 Между обеими этими границами находится нескончаемое число тех форм, в которых сочетаются оба элемента, причем в них перевешивает то элемент материального, то элемент абстрактного. **

10 * Впервые эти строки были написаны в 1910 году и как бы явились теоретическим предсказанием и того схематически-экспериментального направления в русской живописи, которое назвало себя супрематизмом.

15 ** Идя по пути в сторону материальности, искусство иногда теряло совершенно элемент абстрактного. Оно переходило исключительно в изображение «действительности», «реальной жизни», ограничивалось изображением предмета («изобразительное искусство») и теряло поэтому тот плюс
20 формы, в котором и заключена его душа. Искусство переставало быть самодовлеющим миром, делаясь лишь отражением другой сферы жизни и ведя поэтому лишь жизнь отраженную и несамостоятельную. Кажется, наиболее яркой иллюстрацией такого состояния искусства может служить материалистически-реалистическое направление 19 века. Название такого
25 искусства реалистическим неправильно, потому что истинно реалистическое искусство вовсе не должно быть бездушно и может жить своей здоровой, сильной и плодотворной жизнью. Об этом см. приложение. По-видимому, никогда

ских крестьян, а возможно, и кубистских. После того как ему ее перевели, он тотчас же открыл свой супрематизм. Чего Барр, конечно, знать не мог» (цитируется в нашем переводе с немецкого; см. Correspondence # 11). Елена Халь-Фонтен высказала также предположение о влиянии, которое могла оказать на Малевича Цветная таблица (Таблица IV) из «О духовном в искусстве», опубликованная в составе трактата-доклада Кандинского в «Трудах Всероссийского съезда художников» в 1914 г. (РЗРК1, т. II, 122); см. об этом в статье исследовательницы об истории написания трактата, приложенной к переработанному ею новому немецкому изданию книги в швейцарском издательстве «Benteli» (нзпз). *Über das Geistige in der Kunst* 2004: 174.

355:9 Критика бездуховного «материалистически-реалистического» искусства XIX в., совершенно потерявшего элемент абстрактного, ведется в этом новом, написанном для третьей русской редакции трактата, примечании с позиций, близких формалистической эстетике (искусство — «самодовлеющий мир», а не отражение действительности с «плюсом формы»). Интерес представляет также проводимое Кандинским различие между таким искусством и искусством «истинно реалистическим», которое «может жить своей здоровой, сильной и плодотворной жизнью», — в статье «К вопросу о форме» художник объясняет его равноценным искусству абстрактному (русский перевод этой статьи должен был быть напечатан в приложении к последней русской редакции «О духовном в искусстве», к которому в примечаниях несколько раз дается отсылка). «Новому реализму» посвящено в новой русской версии также дополнение к примечанию (РЗРК1, т. II, 358:2) : см. 358:24-359:29. В нем Кандинский, помимо того, на основании современных «данных» утверждает, что в будущем произойдет единение искусства с наукой и философией, — взгляд, безусловно отражающий его настроения периода работы в ИНХУК и РАХН. ср. примечание (РЗРК1, т. II, 393:

355:8
мудр*
РЗРК1 примечание не имеет
источника в НЗТЗ, НЗТН и со-
ответствий в Р1, Р2

355:9
абстрактному*
РЗРК1 примечание не имеет
источника в НЗТЗ, НЗТН и со-
ответствий в Р1, Р2

Эти комбинированные формы были тем арсеналом, из которого художник черпал все отдельные элементы своих творений.

Художник не мог ограничиться чисто абстрактными формами. Эти формы представлялись ему слишком неопределенными, как бы недостаточно полными, выразительными и ясными. Художник сам не удовлетворялся исключительно абстрактной ценностью формы. Он искал материальной основы, к которой ее и привязывал, сращивал ее с нею. Даже в наиболее схематически-оптвлеченной области живописи — в орнаментике — художник исходил из реального предмета, который лишь постепенно, теряя свое символическое значение, терял и облик реальности.

Так должно было созреть время, в котором кажущаяся неопределенность чисто абстрактной формы превратилась в точную определенность и в которое в конце концов абстрактное стало более определенным,

человечество не теряло в такой мере чувства духовности, как в 19 веке, которому почву готовил уже предшествовавший ему 18 век. Религия была опрокинута, Мораль потеряла свой внутренний критерий, став на губительную почву утилитарности. Искусство и наука определенно направились к тому тупику, в который и прибыли в 20 веке.

чем абстрагированное.* » Время это созрело на наших глазах.

С другой стороны, в искусстве не было и будто бы и не может быть безусловно материальной формы, то есть материальной формы без примеси абстрактного элемента. Точная передача материальной формы была до сих пор невозможной: волей-неволей художник подчиняется своему глазу, своей руке. И в этом случае глаз и рука художника исполняли помимо его воли то таинственное назначение искусства, до которого не могла дорасти душа художника-материалиста. Но сознательный художник, не вмещающий своих стремлений в рамки протоколирования натуры, прибавляет к звучанию предмета звучание искусства, то есть то выражение, которое когда-то называлось идеализа-

* Абстрагированные формы — формы, взятые из реальности и претворенные в формы, как бы потерявшие связь с реальностью. Абстрагированные формы должны были явиться и явились на самом деле переходной стадией от форм реальных к формам абстрактным (так называемый «кубизм»), тем мостом, который послужил переходом искусства к его чистой форме.

» 357:1 Примечание написано на стадии третьей русской редакции трактата. Упоминание в нем кубизма, в связи с суждением о переходном характере абстрагированных форм в живописи, ср. с текстом, написанным во второй половине марта — начале апреля 1912 г. специально для второго немецкого издания трактата (НЗП1, нр. 557:6–11). Кубизм назван там одной из переходных форм в живописи, поскольку он вынужден насильственно подчинять природные формы конструктивным целям; см. также » 556:2.

356:1–357:2
Эти... формы
разлет измороно и расше-
рено по сравнению с пред-
шествующими редакциями:
см. /300:8, /300:8 и
/300:8, а также ниже,
«Поправка к НЗП2, стр. 48
(нр. 300)

356:1
Эти... формы —
Эти (комбинированные)
формы
P3PK1 писано коренне-
выми чернилами
356:4–356:8
ограничиться...
Художник — ограничиться

(только) (чисто) аб-
страктными (и) (ими) (стор-
ной) формами. Эти формы
(были) представлялись
ему сложным, неопреде-
ленным, как бы недоста-
точно полными,
выразительными и (попе-
деленными) (ясными). (Кб-

здесь, что) Художник
P3PK1 исправлено корен-
ными чернилами
357:5–6
это есть... эти формы
P3PK1 не имеет источника
в НЗП2, НЗП1 и соответствий
в P1, P2

цией, позже спилизацией и которое получит еще много других названий.*

Невозможность и безрезультатность бесцельного копирования предмета, стремление отнять у предмета выразительность служат

5

* Существенный смысл «идеализации» заключался в стремлении сделать органическую форму более прекрасной, идеальной, причем легко возникала схематичность, приглушая внутреннее звучание индивидуальности. Выросшая же на импрессионистской почве «стилизация» ставила своей первой целью не желание «украсить», сделать более прекрасной органическую форму, но желание дать этой форме наивысшую характерность, средством для чего являлось выбрасывание случайных частностей. Отсюда то внутреннее звучание такой формы приобретало чисто личный характер, но с сильно перевешивающим элементом внешнего. Стоящие у порога трактовка и изменение органической формы будут иметь своей целью глубокое обнажение внутреннего звучания. Органическая форма здесь уже не служит прямым объектом, но есть только элемент божественного языка, нуждающегося в человеческом, так как язык эпит становится понятным человеку лишь тогда, когда он слышит его от человека. Так искусство коснется крайних точек указанных границ реального и абстрактного и проявит невиданную допоне широту и неслыханную полноту выражения. Старые ограничительные законы искусства бесшумно растворятся, крайние точки границ соприкоснутся, и замкнется та великая цепь, которая казалась до тех пор бессильной

10

15

20

25

почками опшравления, от которых в даль-
нейшем пути художник начинает переходить
от «литературной» окраски предмета к чисто ху-
дожественным целям, среди которых бли-
жайшей представлялась «живописность».

для образования великого круга. Абстрактное искусство ро-
дилось на наших глазах и растет с величественной силой,
какие бы препятствия ни ставила ей теперешняя жизнь. А рож-
дение нового реализма, может быть, уже где-нибудь совер-
шилось: великое рождается в тишине. Этот новый реализм
будет не тем материалистическим реализмом, к которому
уже несколько раз обращалось искусство в бессильных попыт-
ках коснуться крайней точки первой границы и который еще
на нашей памяти в последний раз нашел свою наиболее могучую
форму в русском течении «передвижничества». Этот новый
реализм подойдет к реальному с другого конца: он будет
искать не передачи внешней формы для внешних целей, а пере-
дачи внешней формы для выявления ее внутренней жизни.
На этом пути произойдет великое единение разных духов-
ных областей, потому что к общей цели у искусства окажутся
новые спутники — наука и философия. Уже и теперь доста-
точно данных для утверждения, что эти отрасли духовного
мира не являются чем-то обособленным от искусства и чуть
ли не враждебным, как это казалось раньше. И наука, и филосо-
фия перестанут ограничиваться внешним для внешнего
и будут исследовать внешнее для внутреннего. Переживаемый
духовный переворот сделает теоретически невозможное
практически возможным и неизбежным.

В дальнейшем этот путь ведет к композиции.

Чисто живописная композиция сползает в отношении формы перед двумя задачами:

- 1) композиция всего произведения,
- 2) создание отдельных форм, стоящих между собою в различных сочетаниях и подчиняющихся в целом общей композиции. Общая композиция может, разумеется, состоять из самых разнообразных мелких, замкнутых в себе композиций — настолько разнообразных, что они могут с внешней стороны казаться даже враждебными друг другу и общей композиции, но быть все же внутренне связанными с общей композицией и создавать ее в данном случае именно в силу внешней несвязности и враждебности. Таким образом, малые формы в конечном результате подчиняются одной общей форме и ее образуют. Отдельная форма, какова бы ни была ее личная жизнь и ее хотя бы слабое внутреннее звучание, должна рассматриваться прежде всего как часть общей формы — композиции. Эта отдельная форма получила тот, а не иной вид не потому, что ее собственный внутренний звук преобладает этого вида помимо общей композиционной формы, но именно потому, что она служит строительным материалом для общей формы, чем и ограничивается весь смысл ее жизни. Итак, первая из указанных выше компози-

360-7-17

Общая... образуют. → Die große... Färbung
H2H2, H2H1 примечание:
(H2H1-57, H2, XXX-X) /
Большая... окрашенным.
P1 примечание (P1H2 - 54,
H2, XXX-X) /
Общая... окрашенным.
P2 примечание (P1H1, 32,
H2, XXX-X)

360-19

P1H1 стр. 72
сильно окрашенным H2

360-26-27

чел... окрашенным
P1H1 не имеет источника
в H2H2, H2H1 и соответствий
в P1, P2
H2H2H2H2H2

P1H1 не имеет источника
в H2H2, H2H1 и соответствий
в P1, P2

361-2

P1H1 стр. 73
сильно окрашенным H2

361-5

робот притянулся →
schliefen und kauft

sichtbar sich... versteckte
H2H2, H2H1 (H2H1-54,
H2, XXX-X) /
робот и под
калентно притянулся
P1 соответствует H2H2, H2H1
(P1H2, 60, H2, XXX-X)

361-10-12

выделяется...
абстрактная →

dieses Abstrakte von selbst
in den Vordergrund tritt und
an Klang gewinnt
H2H2, H2H1 (H2H1-54,
H2, XXX-X) /
это абстрактное высту-
пает на первый план и
выделяется в мучности
P1 соответствует H2H2, H2H1
(P1H2-60, H2, XXX-X)

361-23

художественной целью →
(аксиоматической) художественной) целью
P1H2 исправлено короче-
шим черчением /
des... künstlerische Ziel
H2H2, H2H1 (H2H1-54,
H2, XXX-X)

ционных задач — композиция всего произведения — и есть неизменная, конечная цель.*

Так постепенно и все определеннее переходит от заднего плана к переднему элемент абстрактного, который еще вчера робко прятался за чисто материалистическими формами.

И этот рост и постепенное преобладание, а в конце концов и чистое применение абстрактного естественны.

Естественно, что, чем более уходит на задний план органическая форма, тем более сама собою выдвигается на первый план форма абстрактная.

* Ясным примером для предметной композиции могут служить Купальщицы Сезанна — композиция в треугольнике (мистический треугольник, проходивший через все века у всех народов во всех искусствах). Эта оставленная благодаря бездушному академическому применению геометрическая форма была снова одухотворена Сезанном и получила у него подчеркнутое чисто живописно-композиционное применение. Треугольник служит тут не внешним способом гармонизации группы женщин, но самодовлеющей ярко выраженной художественной целью. Здесь геометрическая форма есть средство живописной композиции: центр тяжести покоится на чисто живописном стремлении включить в композицию определенное звучание абстрактной формы. Поэтому Сезанн вполне обоснованно изменяет пропорции человеческого тела: не только вся фигура подчиняется усмирению к верхушке треугольника, но и все отдельные члены ее как бы внутренним вихрем рвутся все сильнее и сильнее снизу вверх — подчинение общему смыслу треугольника и его внутреннему содержанию.

№ 362:9 В большом тексте, написанном специально для третьей русской редакции «О духовном в искусстве» (FSPK1, № 362:9–365:21 *Нужно думать ... произведения.*), дается картина зарождения и развития искусства. Ср. другую схему (реалистическая живопись – натуралистическая живопись – композиционная живопись) в статье Кандинского «*Malerei als reine Kunst*» («Живопись как чистое искусство»); опубликована в сентябре 1913 г. в берлинском журнале «*Der Sturm*»; русский перевод ее – *Избранные труды* I: 261–266). Особенностью нового текста является то, что эволюция искусства представлена в нем на фоне общей картины исторической эволюции человека; ср. также рассуждение о поступательном движении и о взрывах как двух элементах эволюции в главе «Поворот» (FSPK1, № 301:7).

Само по себе обращение к политической экономии, статистике и прочим подобным дисциплинам, известным ему со времен университета, не ново для Кандинского, он обращался к ним и в более ранних своих работах об искусстве: см. ссылку на тот же принцип экономической науки – наибольшее накопление материальных благ с наименьшей затратой энергии – в статье 1911 г. «Куда идет новое искусство» (*Избранные труды* I: 88), а также начало главы III в немецких редакциях «О духовном в искусстве» (NЗП1, № 435:25 сл.).

В отличие от ранних текстов, где подобные ассоциации использованы Кандинским при описании духовной атмосферы эпохи, в послереволюционной русской редакции трактата они непосредственно включены в рассуждение о законах развития искусства, в чем, в частности, возможно, сказывается стремление художника облеечь свою теорию живописи в новую языковую форму, соответствующую контексту революционной эпохи. ср. экономико-политическую окраску литературных сочинений Малевича витебского периода, проникнутых духом новейшего времени. По сравнению с ними, глубоко укорененные в исторической науке XIX в. послереволюционные тексты Кандинского должны были восприниматься современниками как устаревшие.

*
*
*

5

Нужно думать, что «природа» или скрытые Законы Необходимости поступали с первобытным человеком так же, как они поступают сегодня с ребенком или примитивным человеком: преследуя свои цели, они вложили в человека желание, удовлетворение которого связано с удовольствием. Лишь таким обманным путем, немедленно давая человеку удовольствие за его усилие, эта Необходимость насыщала человека и физически и духовно, давая ему и физический рост и духовный, как отдаленное последствие, отдаленное от примитивного физического и духовного желания месяцами, годами, столетиями и тысячелетиями. Человек, которому по учению его экономической науки свойственно стремление получать «максимум выгоды при минимуме затраты энергии», не стал бы даже и в лице своих лучших представителей щедро тратить свои силы для результатов, рождающихся после его смерти и часто (при особой важности этих результатов) по исчезновении

10

15

20

25

всего его рода. Нельзя забывать и того, что горизонт человека данной эпохи (даже при условии его гениальности) упирается в лучшем случае в границы этой эпохи и никогда не может их перейти. Вероятно, одним пророкам дан глаз, пробивающий границы эпохи и видящий через эпоху и эпохи скрытое даже от гения.

Примитивный человек, применяя большую физическую силу и неослабное упорство, царапает на камне простой контур царя, героя или божества. Его единственной целью является иметь их изображение. Элемент искусства составляет здесь на первый взгляд настолько слабое приложение, что только через тысячелетия художнику открывается его внутренний смысл.

И первобытный человек, не зная ничего о великих последствиях своего труда, побуждается понятным ему примитивным желанием, которое непосредственно награждается удовольствием.

Много протекает времени, прежде чем этот первобытный художник, занятый бессознательно искусством, получает второе, уже более сложное и богатое будущими ценными плодами желание сделать изображение «прекрасное».

С этого момента более определенно и очевидно наблюдается в произведении заложенный в него маленький, но истинный корешок абстрактной ценности искусства — той абстрактной ценности, которой в бесконечной

отдаленности уже суждено с этого момента стать единым основанием, единым языком для выражения единого содержания абстрактного искусства.

Медленно, неуклонно и «фатально» растет второе желание — дать придаток прекрасного — и, наконец, так усиливается, что становится главной заботой художника.

Органическое отходит, если еще не на задний, то уже на второй план. Художник спремится прежде всего создать Прекрасное и, достигая его, получает то непосредственное удовольствие, которое рождает в нем желание работы.

Наступает ближе всего к нам лежащая, больше всего поддающаяся нашему наблюдению и самая для нас привычная эпоха, которая и кажется нам вследствие этого не только самой естественной, но непреложной и вечной — эпоха комбинации органического и абстрактного или *эпоха смешанной формы*. Привычное представляется человеку постоянным и единственно правильным. А между тем привычное есть всегда лишь ступень к непривычному, постоянное всегда оказывается преходящим, а единственно правильное снова изменяет человеку и, уйдя из-под его ног, заставляет его хвататься за следующую, высшую ступень, которую он снова и неумолимо считает за непреложное.

Эпоха смешанной формы еще, может быть, слишком мало ушла от нас в историческую даль, и мы не в силах различить многообразие ее отдельных стадий. Но в всяком случае мы видим ее крайние точки:

1) основной задачей служит воспроизведение органического, которому привешивается понятие отвлеченно-прекрасного: максимум органического + минимум абстрактного и

2) основная задача становится диаметрально противоположной, органическое воспроизводится по необходимости, оно признается лишь неизбежным придатком (предлогом) в произведении: минимум органического + максимум абстрактного.*

В этой последней стадии эпохи смешанной формы утверждалось, что «предмет» не играет никакой роли в искусстве, что поэтому выбор его безразличен и что он является только предлогом для создания как бы уже абстрактного произведения.

* Одной из последних переходных форм искусства, где органическое загоняется на самый последний план, где оно дробится на отдельные отрезанные кусочки «натуры», призванные в особых комбинациях создавать «искусство», служит кубизм, который, несмотря на свою естественную недолговечность, принял свою временную необходимость за неизменный закон искусства.

XXX-X
произведения. —
РЭК1 заканчивается большой текст, не имеющий источника в НЭОД, НЭП1 и соответствий в Р1, Р2.
см. /XXX-X

363-21
см. ... отечествен
РЭК1 не имеет источника в НЭОД, НЭП1 и соответствий в Р1, Р2

§ 366.3 Пять абзацев до звездочек (РЭРК1, н. 366: 1–370: 6 *Но остающееся ... не-обходимости*.) представляют собой русский перевод текста, который впервые появился в 1910 г. на стадии первой немецкой редакции «О духовном в искусстве». Последующее его развитие проходило в направлении утверждения мысли о важности выбора предмета, или органической формы. Первое дополнение такого рода было сделано в сентябре 1911 г., когда в немецкий текст был включен третий «пример с ролью», где в роли клавишей выступают предметы (впервые зафиксирован в корректуре н2р1). В русском переводе этот дополненный текст присутствует в редакциях 1913–1914 гг. (р2). После революции Кандинский заново переводит этот пассаж, обогащая его целым рядом новых применений, один из которых посвящен критике идеи о безразличности выбора предмета и о том, что предмет является только предлогом для создания произведения – полемика с экспрессионистами (РЭРК1, н. 368:4; ср. с РЭРК1, н. 365: 15 – полемика с кубистами); в других указывается на роль, которую играют предметы (фрукты и музыкальные инструменты) в живописи тех же экспрессионистов и кубистов (РЭРК1, н. 366: 17), а также на то, как человеку свойственно даже в повседневной жизни создавать из предметов соответствующую себе обстановку (РЭРК1, н. 369: 1).

В этой полемике, не вполне актуальной для того времени, можно усмотреть скрытый спор с наиболее радикальным отрицанием какого бы то ни было значения изображаемого предмета и вообще изображения в искусстве, проповедуемым в начале 1920-х гг. супрематистами и конструктивистами. «Умеренная» позиция Кандинского оказывается ближе к идеям продолжателей формальной традиции в России, прежде всего Владимира Фаворского и Александра Габричевского, отстаивавших мысль о том, что изображение (изобразительность, Bild) в живописи не противостоит абстракции: ср. статьи «Об изобразительности в живо-

Но остающееся все же в произведении органическое обладает, как уже говорилось, своим внутренним звуком. § Этот внутренний звук может быть или созвучным, тождественным с абстрактной частью данной формы (простое сочетание 5
обоих элементов, их параллельное или так называемое гармоническое сочетание), или этот внутренний звук являет свою особую природу, не тождественную абстрактной части формы и даже ей совершенно противоположную (сложное или даже необходимо дисгармоническое сочетание). Во всяком случае, если органический элемент формы загоняется даже на самый задний план, он все же и опшуда посылает свое ничем не заглушимое звучание. Поэтому выбор реального предмета не может быть случайным и никак не теряет своего значения.³ В двоезвучии 15

* Очень показательно, что первые экспрессионисты (немецкий термин для последователей Матисса) особенно охотно останавливались еще с легкой руки Сезанна на плодах, которые давали абстрактной части формы необходимое дополнение в смысле свежести, сочности, яркости и примитивности их рисунка и тонов. Кубисты же, следуя за Пикассо, постоянно вводят в свою форму музыкальные инструменты: в это время происходит усиленное сближение живописи с музыкой, живописная форма стремится к музыкальности и хочет выявить свое внутреннее звучание. Музыканты в это же время особенно заботятся о живописности своих композиций и постоянно говорят о красочности.

(духовный аккорд) обеих составных частей формы органическая часть может либо поддерживать абстрактную (в со- или противозвучии) или только мешать ей. Наконец, предмет может
 5 давать лишь случайное звучание, которое при замене его каким-нибудь другим не дает в результате существенного различия в основном тоне. »

Например, композиция в ромбе сплоснётся из известного числа человеческих фигур. Внутренний смысл композиции подвергается испытанию чувством и ставится вопрос: необходимы ли для
 10 внутреннего смысла композиции именно человеческие фигуры, не могут ли они быть заменены какими-нибудь другими органическими формами и именно так, что от этой замены не пострадает внутреннее основное звучание композиции?
 15 и если да, то отсюда ясно следует, что данное звучание данного предмета не только не увеличивает и не пополняет звучание абстрактной сущности, но — как раз наоборот — ей вредит и ее притупляет: безразличность звучания предмета ведет к неминуемому ущербу в общей композиции. Вывод этот правилен не только логически, но и художественно. В разбираемом
 20 случае должен был быть найден другой предмет, ближе подходящий к требованиям данного вну-

писи» Фаворского (ок. 1913–1915; Фаворский Литературно-теоретическое наследие: 62–66) и «Изображение» Габричевского (ок. 1926; Габричевский Морфология искусства: 273–279).

Сходные мысли в скатой форме были высказаны Кандинским во второй русской редакции «О духовном в искусстве», на стр. 3–6 второй рукописной вставки в парижский машинописный фрагмент P1m1, где к тому же современным экспрессионистам указывалось на искусство «примитивов» как пример здорового обращения с предметом (P2K2, н: 250: 8–251: 12).

366: 8–10
 извести ...
 противоположную
 пункт новый тониз, которо-
 му соответствует в H020,
 H011, P1,
 aber auch verschönerter
 Natur sein kann
 H020, H011 (H011-58,
 H: 300-x) //
 либо может быть
 и другой природы

P1 соответствует H020, H011
 (P1K1-61, H: 300-x)

366: 16
 предмета не имеет —
 предмета (что бы ни го-
 ворили экспрессионисты)
 не имеет
 пункт зачеркнуто корин-
 тские червильки

366: 17
 явления*
 пункт прилагание не имеет
 источника в H020, H011
 и соответствует в P1, P2

367: 9
 Внутренний смысл
 пункт не имеет источника
 в H020, H011 и соответствует
 в P1, P2

367: 12
 внутреннего смысла
 пункт не имеет источника
 в H020, H011 и соответствует
 в P1, P2

пренного звука (подходящий в со- или проти-
возвучии), или вообще органическая форма
должна быть признана здесь неподходящей и
заменена абстрактной.*

Здесь опять следует обратиться к примеру
с роялю. Вместо «цвет» и «рисунок» нужно
поставить «предмет». Всякий предмет (безоп-
носительно от того, создан ли он непосредствен-
но природой и вышел ли он из рук человека)
есть особое существо со своей собственной
жизнью, необходимо излучающей свое влияние
и свои творческие силы, то есть свое воздействие
на окружающие его другие существа, какова бы
ни была их природа. Человек непрерывно
подлежит этому влиянию. Все окружающие
человека предметы («живые», «мертвые», ес-
тественные, искусственные) постоянно на
него воздействуют, и, как бы он ни окружал
себя отражающими эти влияния средами, эти
предметы гнут по-своему его внутренний мир
и, наконец, медленно, но неуклонно его пере-

* Безразличность в звучании предмета, оправдываемая
экспрессионистами, доказывает только наступление момен-
та, когда предмет вообще стал лишним среди средств выра-
жения. А утверждение, что эта безразличность доказывает
особенную высоту данной теории, доказывает как раз
обратное: слабость теории, не имевшей сил отрешиться
от ненужного.

спраивают.* Некоторые результаты этого воздействия остаются в «подсознании», где они, однако, незаметно продолжают творчески воздействовать. Некоторые достигают «сознания». От некоторых человек, замыкая свою душу, может временно оградиться. «Природа», то есть постоянно меняющаяся внешняя обстановка человека, приводит струны рояля (души) при посредстве клавишей (предметы) в непрерывные вибрации. Эти влияния, представляющиеся нам часто хаотическими, состоят из трех элементов: влияние цвета предмета, его формы и влияние его самого без отношения к цвету и форме, то есть влияние его внутренней сущности.

Но вот на место природы становится художник, располагающий этими тремя элементами. И сам собою ясен становится вывод: и в этом случае решающим принципом служит целесообразность. А поэтому ясно, что выбор предмета (= созвучающий

* Отсюда ясен источник стремления человека жить в «симпатичных» ему условиях, его желание устроить себе и дома «подходящую» обстановку. Отсюда ясна причина того будто бы странного явления, что всякая «обстановка» носит на себе явный отпечаток внутреннего строя данного человека. Он создает сам себе обстановку, не тормозящую его внутренний рост и дающую самую верную среду для этого роста. Отсюда опять-таки и постепенное (нрзб) в одной форме (нрзб) показывающая ярко, что внутренний рост этого человека прекр (нрзб).

369:4
абстрактно*
рзбк не имеет источника
в нрзб, нрзб и соответ-
ствий в р1, р2

368:15-369:1
Все...перестраивают.
рзбк предположение и при-
мечание к нему не имеют
источника в нрзб, нрзб и
соответствий в р1, р2

369:4
«сознания» —
«Обогащение»
нрзб, нрзб (нрзб-40,
нрзб-40-4) /
«сервисная»
р2 (рзбк-1, нрзб-4)

369:13-14
то есть...сущности
рзбк не имеет источника
в нрзб, нрзб и соответ-
ствий в р1, р2

369:28
лестничное...
прокр - нрзб-
рзбк оборван край стра-
ницы и плохо читается
нижняя строка...-хх
лестничное...

прекр - нрзб-
рзбк оборван край стра-
ницы и плохо читается
нижняя строка

элемент в гармонии форм) должен покоиться исключительно на принципе целесообразного воздействия на человеческую душу.

А следовательно, и выбор того или иного предмета подчиняется принципу внутренней необходимости.

5

*

*

*

10

Чем яснее выступает абстрактный элемент формы, тем чище и проще его звучание. Поэтому в композиции, где органическое является более или менее лишним, возможна большая или меньшая замена этого органического чисто абстрактными или хотя приведенными к чистой абстракции (абстрагированными) органическими формами. При всякой такой замене и при всякой компоновке чисто абстрактных форм единственным решающим судьей может быть только чувство. Конечно, чем художник чаще употребляет эти абстрагированные или абстрактные формы, тем больше чувствует он себя среди них в своей среде и тем глубже вступает он в область чистых и тонких переживаний. А за ним и зритель, ведомый художником, все больше вживается в абстрактный язык, которым в конце концов он и овладевает.

15

20

25

*
*
*

5 Так искусство ставится перед вопросом: не следу-
ет ли совершенно отказаться от органического
элемента или, говоря шире, от предметности,
выбросить ее из арсенала средств выражения
и ограничить этот арсенал исключительно
10 элементом абстрактным?

Этот по видимости сложный и представляю-
щийся таким революционным вопрос на самом
деле может оказаться и простым и скромным.
Все зависит и в этом случае от той мерки, которая
15 к нему прилагается, и от того угла зрения, под
которым он рассматривается. Единственная мер-
ка, применяемая в этой книге, есть мерка, рож-
денная внутренней необходимостью. Единст-
венным углом зрения в этой же книге является
20 утверждение, что форма есть внешнее выражение
внутренней сущности. В вопросе формы, таким
образом, не может быть утверждаемо ни одно
абсолютное решение. Вопрос формы всегда отно-
сительна и не поддается категорическому и не-
25 изменному для всех случаев решению. Как нельзя
заставлять композитора, нашедшего лучшую

330:12
абстрактный элемент →
das Abstrakte
H012, H011 (H011-60,
H1.300-X) //
абстрактное
P1 соответствует H012, H011
(H011-62, H1.300-X)
330:13
проще → primäuer
H012, H011 (H011-60,
H1.300-X) //

примитивное
P1 соответствует H012, H011
(H011-62, H1.300-X)
330:14
органическое →
das Körperliche
H012, H011 (H011-60,
H1.300-X) //
телесное
P1 соответствует H012, H011
(H011-62, H1.300-X)

330:16
органического →
Körperliche
H012, H011 (H011-61,
H1.300-X) //
телесного
P1 соответствует H012, H011
(H011-62, H1.300-X)
330:18
(абстрактноорганическим)
P3PK1 не имеет источника
в H012, H011 и соответствий
в P1, P2

330:18
органическому →
(те - предположительно,
телесными -) органи-
ческому
P3PK1 зачеркнуто коренно-
вым чернилами //
Körperliche
H012, H011 (H011-61,
H1.300-X) //
телесными
P1 соответствует H012, H011
(H011-62, H1.300-X)

330:26
в область ... переходящий →
in dieses Gebiet
H012, H011 (H011-61,
H1.300-X) //
в эту область
P1 соответствует H012, H011
(H011-62, H1.300-X)
331:3 - 331:20
Так ... необходимость.
P3PK1 текст внутри выделен
новый, ему соответ-
ствует один абзац

в H012, H011
Du stehst ... Nacht.
(H011-64, H1.300-X) //
Вот ... исчезает.
P1 соответствует H012, H011
(H011-63-65,
H1.300-X-300-X)

※ 372:6 Уподобление выбора живописцем органической или абстрактной формы выбору композитором формы инструментальной или вокальной встречается у Кандинского также в пассаже, написанном специально для русской редакции 1918 г. статьи «О сценической композиции», где восприятие в живописи абстрактных форм зрителями, неспособными, «как им кажется», к переживанию «комплекса душевных вибраций», которые стремятся в них вызвать художник, сравнивается с восприятием слушателями, привыкшими к вокалу, симфонической музыки как «более или менее громкого, скучного и бессодержательного колебания воздуха» (*Избранные труды* 1: 250 прим. xv).

Более подробно эта тема развита в статье Кандинского, опубликованной в шведском журнале «Konst» под названием «Konsten utan ämne» («Искусство без предмета»). В ней художник ставит своей задачей описать впечатление от концерта инструментальной музыки человека, никогда прежде ее не слышавшего и полностью отождествляющего «музыку» с «песней». Этот человек, полагает Кандинский, не найдет в услышанном ни смысла, ни порядка и не поймет, какие чувства оно выражает; он неминуемо придет к выводу, что «такого рода "музыку" и сам может написать» (см. публикацию немецкой рукописи статьи в *Gesammelte Schriften* 65).

Утверждаемый здесь Кандинским параллелизм (предметная живопись/песня и беспредметная живопись/инструментальная музыка) является производным от более широкого параллелизма живописи и музыки, который был общим местом учебно-популярной литературы по живописи конца XIX – начала XX в. Ср. в книге Франца Шмид-Брейтенбаха, экземпляр которой хранится в парижской библиотеке Кандинского: «Картины, в которых чувство выражено в основном в текущих линиях, в гармонии красок и т. д., похожи на песни без текста и потому требуют от зрителя большей восприимчивости и способности к пониманию» (*Schmid-Breitenbach Stil- und Kompositionslehre für Maler* 6; в принадлежавшей Кандинскому книге это место отмечнуто карандашом).

форму для внутренней сущности своих творений в инструментальной музыке, вводить в эпю форму элементы вокальные, так же нельзя требовать от композитора, прибегающего к форме вокальной, насильственной смены ее формой инструментальной. ※

Требовать от художника, для которого предмет служит одним из необходимых элементов его формы, чтобы он непременно от этого элемента отказался, было бы требованием насильственного обеднения арсенала его средств выражения. Как каждое произнесенное слово (дерево, небо, человек, крокодил, гриб) вызывает только этому представлению свойственную душевную вибрацию + вибрация, рождаемая самим звучанием данного слова, так и каждый изображенный предмет вызывает только ему свойственную вибрацию + вибрация, рождаемая формой его изображения.

Вероятно, было бы неправильно насильственно вдвигать предмет в число средств выражения художника, когда он бы только замутил ясность определенной абстрактной формы, введя в нее чуждое ей звучание предмета и заставляя зрителя переживать вибрации, которые не входят в план художника.

И в этих случаях выбор формы вообще и ее составных элементов в частности не может диктоваться никакой теорией формы, а определяется только внутренней необходимостью, распоряжающейся художником как послушным своим орудием.

Искусство вступило в полосу все увеличивающегося господства абстрактной формы. Эта форма спанет скоро преобладающей. Может быть, ожидаемый и стоящий у порога реализм очень быстро ответит потребностям времени — нахождению живого духа в мертвом теле — и опять уйдет в неизвестность, ожидая новой большой эпохи, которая опять в нем будет нуждаться, в которую он опять выступит в еще более углубленном и упонченном виде.* Во всяком случае абстрактная форма, если и не станет в течение будущих столетий единственной, то все же внутренняя необходимость в ней в течение этих же столетий будет так повелительна, что ей предстоит могучее развитие и неизмеримая сейчас по своим последствиям роль в искусстве.

Искусство «вечно-свободно». Это значит, что оно непоколебимо свободно в выборе своих форм. Но формы эти непоколебимо диктуются ему условиями внутренней необходимости.

* Подобный пример дает история музыки, где господствовавшие и при открытии более сложных комбинаций «запрещенные» параллельные формы вновь появились в новейшей музыке, где и обнаружили в сочетаниях с другими формами особую силу выразительности.

С мыслью о большей доступности для неподготовленного слушателя вокальной музыки по сравнению с инструментальной следует связать приводимую Кандинским схему исторического развития музыки (соответствующую общей схеме развития искусства), согласно которой инструментальная музыка как род «чистого искусства» появилась сравнительно поздно: в Средние века была еще неизвестна, в то время как более ранние музыкальные формы должны были иметь практический смысл и были связаны с танцем или пением, см. немецкий рукописный фрагмент Кандинского: «Im Mittelalter war keine ernste instrumentale Musik bekannt...» («В Средние века не знали серьезной инструментальной музыки...», ок. 1909–1911, хранится в фг: *Gesammelte Schriften* 343–344) и статью «Живопись как чистое искусство» (1913). О спорности представлений Кандинского об истории музыки см. *Vergle Kandinisky und Musik*: 676–678.

373: то в Примечании Кандидский вспоминает поразившее его еще в 1911 г. необыкновенной близостью к его собственным взглядам на историю эволюции форм в искусстве рассуждение Арнольда Шенберга об абсурдности последовавшего за признанием теории консонансом запрещения параллельных октав и квинт в средневековой церковной музыке, которое «действовало» вплоть до новейших времен. Соответствующий отрывок из «Harmonielehre» («Учения о гармонии») Шенберга художник сам перевел на русский язык и прокомментировал для «Салона» в Владимире Издебского (см. Шенберга Параллели в октавах и квинтах). См. также № 499-22.

373: 19 – 20
диктуются ...
необходимости «...» →
диктуются ему (требования)
условиями внутренней
необходимости: / 1) эле-
ментом личного в данном
художестве, / 2) «элемен-
том» данного эпоса в ма-
гисте, / 3) «элементом»

искусства вне личности, времени и пространства». / «прич. С первого взгляда поэтому ясно, что как созданные в былые эпохи формы и «живущие» в них и через них произведения, так и многообразные формы настоящего вре-

мени должны быть признаны правильными, поскольку они удовлетворяют требованию возможной гармонии между формой и содержанием. «/ Вся борьба, обуславливаемая постоянным развитием формы в зависимости от

злых трех элементов и необходимостью ее поступательного движения, есть плод блязны человека, по натуре своей консервативного и мещанского *Svitaющего* предвещающего за вечное.)

РЗКЗ закрыто простым карандашом, не восстанов-

дана точка в конце предложения // P2/P3
примечание и последний абзац зашифрованного текста не имеют источника в H2P2, H3P1 и соответственно в P2 //
Die innere...
(Element ... kennt).
H2P2, H3P1 (H3P1 - 65,

ИИ. XXX-X) является источником начала зачеркнутого текста //

Внутренняя ... (элемент ... пространства).

РРКК: ИИИ (РРКК: 78, ИИ. XXX-X = XXX-X) переключается с началом зачеркнутого текста

※ 374: 17 В связи с изменениями, внесенными в примечание в последней русской редакции «О духовном в искусстве» по сравнению с более ранними его версиями (см. PDPK1. ии-252: 12), отметим, что первая попытка систематического анализа различных форм в зависимости от их движения была сделана Кандинским в семи рукописных недатированных фрагментах под общим условным названием (по начальным словам первого фрагмента) «Alle Formen sind ...» («Все формы бывают ...», ок. 1914; *Gesammelte Schriften* - 567–578). В четвертом из этих фрагментов треугольник охарактеризован спокойным стремлением от земного к небесному: «Мистическая форма, которая, возможно, именно поэтому уже очень рано и часто применялась как форма композиционная. Это противоположение тяжелой основы и легкого острия существенно отличает треугольник от круга и квадрата, имеющих одну простую субстанцию, в то время как треугольник имеет двойную» (*Gesammelte Schriften* - 574).

*
*
*

Переходя ко второй задаче композиции, к созданию отдельных необходимых для построения общей композиции форм, следует еще заметить, что одна и та же форма при одних и тех же условиях звучала бы неизменно одинаково. Но существование одних и тех же условий невозможно, откуда и вытекают два последствия: 1) идеальное звучание всякой формы изменяется в сочетаниях с другими формами, 2) оно изменяется и в той же обстановке (насколько эта обстановка может остаться постоянной величиной) в зависимости от перемены в направлении формы. ※

Нет ничего абсолютного. В частности же, композиция форм, покоящаяся на неизбежной относительности, зависит:

* Что принято называть движением формы. Например, поставленный на свое основание и повернутый острием вверх треугольник дает более спокойное, недвижимое, устойчивое звучание, чем тот же треугольник, поставленный на плоскости вкось. О простом звучании изолированной формы и о сложном ее звучании в зависимости от места ее на плоскости см. ниже.

1) от изменчивости в сопоставлении форм,
2) от изменчивости хотя бы и минимальной
самой отдельной формы.

Каждая форма подвижна и чувствительна,
как колечко дыма: самый незаметный, малей-
ший сдвиг ее отдельных частей изменяет ее
существенно. Эта изменчивость идет так дале-
ко, что, быть может, легче вызвать однородное
звучание разными формами, чем повторением
одной и той же формы: точное повторение
невозможно. Это утверждение имеет более
теоретическую ценность до тех пор, пока
малоразвитое чувство в состоянии восприни-
мать с достаточной остротой лишь общую
композицию. Но когда это чувство станет упо-
теннее, сильнее и острее благодаря привычке
манипуляций с формами абстрактными, лишен-
ными предметной интерпретации, тогда это
утверждение будет получать все более прак-
тическое значение.

374-17
формы" —
H2P2, H2P1 в соответствую-
щем месте далее еще
одно предписание:
Aut. divers. ... basiss.
H2P1-62, H2-XXX-X/7
Из этих ... последовате-
льн соответствует H2P2, H2P1
H2P1-66, H2-XXX-X;
H2P1 отдельным абзисом

H2P1-61, H2-XXX-X)
374-26-27
О простом ... ние.
H2P1 не имеет источника
в H2P2, H2P1 и соответ-
ствия в P1, P2
См. ниже!
H2P1 рукописное дополни-
ние, принимаемое нами за
текст P2: см. /XXX-X

374-19
модификация
H2P1 не имеет источника
в H2P2, H2P1 и соответ-
ствий в P1, P2
375-4
модификация
H2P1 не имеет источника
в H2P2, H2P1 и соответ-
ствий в P1, P2

Так, с одной стороны, трудности искусства возрастают непрерывно, а с другой, одновременно, и рука об руку с ними растет богатство форм в средствах выражения и количественно, и качественно.*

5

* Очень много дебатировалось в свое время право художника на изменение человеческих пропорций лица и тела, на умышленное «искажение» натуры вообще. Такие споры сами собою прекращаются, когда вопрос переносится на более художественную почву: насколько в спорных случаях обнажился или затемнился внутренний звук данной формы? Перенесение вопроса на другую почву (с анатомической на художественную) поведет к еще большему обогащению средств выражения, так как то же затемнение внутреннего звука есть могучая сила в искусстве. А сочетание затемненного с обнаженным образует новые возможности в композиции. Без этого перехода на другую почву композиция стала бы невозможной. Всякий, кому чуждо внутреннее звучание формы (предметной или особенно абстрактной), ничего не увидит в композиции кроме бессодержательного произвола. Миним безрезультатное передвижение отдельных форм в картине представляется в данном случае бессмысленной игрой формами. В «предметной» и особенно «реальной» живописи зритель, стоящий в стороне от художественных созданий, чувствует под собой почву созданий реальных или в частности органических. Он и подходит с этой чуждой искусству почвы к произведению и меряет его чуждой ему мерой. Говоря об анатомических или пер-

10

15

20

25

Итак, гибкость отдельных форм, их, так сказать, внутренне-органическое изменение, их направление на плоскости (движение), замена реальных форм абстрактными, сопоставление отдельных форм, создающее группы форм, сопоставление отдельных форм с группами, а также и групп между собою, образующих в конечном результате большую или общую форму всей картины, далее принципы со- или противозвучия всех этих отдельных или групповых форм, то есть соединение отдельных форм, их слияние, растворение одной в другой, их столкновение, переливы, переходы одной в другую, разрешение одной в другой, внутреннее кипение, подавление или торможение одной формы другой, а также сдвиг одной формы другой,

спективных законах, он думает, что говорит о законах художественных. В «беспредметной» же живописи, выдергивающей из-под его ног чуждую искусству почву, зритель, не умея перейти с почвы ложной на истинную, оказывается висящим в воздухе. Все побочные требования к искусству (анатомия, перспектива, физические законы) исчезают и остается только существенное — художественная цель. Именно возможность — будто бы произвольная, а в действительности строго определенная, — передвижения форм и является одним из источников бесконечного ряда художественных творений.

376-9
критическим)⁸
Рзект призматиче является
изменением русским пере-
водом фрагмента основ-
ного текста H212, H211-
Dabei... Schöpfungen.
H211-63-64,
H2-XXX-X-XXX-X) //
Тогда... творений.
H1 соответствует H212,
H211 (H211-67-69,
H2-XXX-X-XXX-X)

376-12
затемнилась — verschleiert
H212, H211 основной текст
H211-63, H2-XXX-X) //
заулавлирован
H1 основной текст
соответствует
H212, H211 (H211-67,
H2-XXX-X)
376-15
затемнилась —
die Verschleierung
H212, H211 основной текст

(H211-63, H2-XXX-X) //
заулавливаемое
H1 основной текст соответ-
ствует H212, H211 (H211-68,
H2-XXX-X)
376-16
затемнилась —
des Verschleierung
H212, H211 основной текст
(H211-63, H2-XXX-X) //
заулавливаемого
H1 основной текст соот-

ветствует H212, H211
(H211-68, H2-XXX-X)
376-20
предметной...
der körperlichen und besonders
der abstrakten
H212, H211 основной текст
(H211-63, H2-XXX-X) //
телесной или особенно
абстрактной
H1 основной текст соот-

ветствует H212, H211
(H211-68, H2-XXX-X)
377-1 — 378-24
Итак... композиции
Рзект осуществлено изме-
нению и расширено по
сравнению с предыдущи-
ми редакциями

※ 378:24 Первый краткий эскиз «рисуночного контрапункта», появившийся в 1910 г. в первой немецкой и первой русской редакциях «О духовном в искусстве» (см. ※84:27), остался без существенных изменений в тексте немецких изданий Пипера и во второй русской редакции трактата. В период 1911–1914 гг. работа над «рисуночным контрапунктом» велась Кандинским преимущественно в области художественной практики. О корпусе «схематических (подготовительных) и «аналитических» (в которых художник отделяется от творческого процесса, связанного с созданием данной картины) рисунков к его важнейшим работам 1913 г. см. н. 122. Отражением этой практики являются датируемые 1912–1914 гг. теоретические записи под условным названием «Тексты к Учению о композиции» (i) и (ii), развивающие и детализирующие текст о рисуночном контрапункте трактата «О духовном в искусстве». В 1914 г. разрозненные мысли о рисуночной форме были впервые обобщены художником в наброске единого Учения по теории графики, начатого на двух языках в Гольдахе в качестве своеобразного pendant к книге «О духовном в искусстве» (графика)». Обо всех этих текстах см. н. 122. Сл. Очевидно, в послереволюционные годы Кандинский не отказался от мысли посвятить вопросам графической теории отдельное сочинение, с чем, по-видимому, и связано малое количество дополнений к тексту о «рисуночном контрапункте» в третьей русской редакции «О духовном в искусстве». О проекте такого специального сочинения свидетельствует публикуемый нами план книги под названием «Сущность формы и формальный элемент в живописи», особенно пункты 4–7 («РЗМБ. н. 122: 12–15–12). Позднейшим осуществлением этого проекта стала написанная уже в Германии в 1923–1926 гг. книга «Точка и линия на плоскости».

их параллельное, сходящееся, несходящееся и противоположные движения, одинаковая обработка групповых форм, различия их обработки в смысле фактуры, комбинации обнаженного, заглушенного и скрытого внутреннего звучания, комбинация ритмического с асимметрическим на той же плоскости, комбинации абстрактных форм геометрических (простых и сложных) с свободными формами (не поддающимися геометрической терминологии), комбинации отграничений формы от формы (более или менее сильных и определенных), комбинации плоскостей действительных и иллюзорных (то есть будто бы стоящих перед материальной плоскостью или уходящих за нее), комбинации одинаковых форм, в основе однозвучных, но с основным звучанием, выраженным положением этих форм в различных частях материальной плоскости (верх, низ, правая, левая сторона ее) и так далее и так далее — все это элементы, дающие возможность и действительный материал для создания чисто рисуночного «контрапункта» и призванные неизбежно привести к этому контрапункту — к графической теории и композиции.※

А присоединенная к этому теории цветowych элементов и красочной композиции, скрывающих в себе неисчислимые возможности, приведет в этом соединении к живописной теории, на которой покоясь, живопись достигнет чистой ком-

позиции рисуночно-цветовых элементов, числовой живописи и чистого искусства. А на эту голово-
кружильную высоту по безошибочному
пути приведет живопись все тот же принцип внут-
ренней необходимости.

*
*
*

Внутренняя необходимость возникает из трех оснований. Эти три основания — три необходи-
мости; каждая из них вытекает из своего источ-
ника, каждая имеет свое назначение, свою судьбу
и свою продолжительность жизни. Эти три не-
обходимости заключены в каждом художнике
помимо его воли:

1) каждый художник — творец — должен найти
выражение или материализацию только ему од-
ному свойственному содержанию (элемент ин-
дивидуального),

2) каждый художник — дитя своего времени —
должен найти выражение или материализовать
свойственное его эпохе содержание (элемент
стиля во внутреннем его смысле, состоящего из

379-23 — 24
графической ...
жизни
и наем ощущение са-
мобытоственное Кан-
дидаси: при правде сло-
во
теории перед словом гра-
фический ?
теории графический
теории и композиции
РЭПТ описано коренно-

высокий черепица
379-12 — 380-11
Высочайшая ... (до-
мента ... пространства)
РЭПТ сд. с текстом,
завернутым на стр. 8;
см. "380-11"
379-12
из трех оснований —
aus drei mythischen
Gründen

НОП2, НОП1 (НОП1-65,
НП. 300-10) ?
из трех истинно-
основ
Р2 соответствует НОП2,
НОП1 (РЭПТ-1, НП. 300-10)
379-13 — 14
3mu ... необходимость —
Sie wird von drei mythischen
Notwendigkeiten gebildet
НОП2, НОП1 (НОП1-65,

НП. 300-10) ?
Она образуется тремя
истинно-
необходимости
Р2 соответствует НОП2,
НОП1 (РЭПТ-1, НП. 300-10)
379-14 — 15
какая ... или
РЭПТ не имеет источника.
в НОП2, НОП1 и соответ-
ствий в Р1, Р2

379-19 — 20
каждый ...
материализацию —
zum Ausdruck zu bringen
НОП2, НОП1 (НОП1-65,
НП. 300-10) ?
каждый выражает
Р2 соответствует НОП2,
НОП1 (РЭПТ-1, НП. 300-10)

379-24
каждый ...
материализовать —
zum Ausdruck zu bringen
НОП2, НОП1 (НОП1-65,
НП. 300-10) ?
каждый выражает
Р2 соответствует НОП2,
НОП1 (РЭПТ-1, НП. 300-10)

языка данной эпохи и языка данного народа, насколько отдельные народы будут существовать),

3) каждый художник — работник искусства — должен материализовать свойственное искусству вообще (элемент чисто- и вечно-художественный, 5 проходящий через всех людей, через все народы и времена, живущий в каждом художественном произведении каждого художника, каждого народа и каждой эпохи и не знающий в качестве осново-элемента искусства ни времени, ни пространства).

Ища себе выражения, обуреваемый неугомонной, мучительной потребностью выразить себя и не думая ни о своем народе, ни о своем времени, ни об искусстве вообще, художник волей-неволей отыскивает выражение не только себе, но и своему народу и времени, давая совершенно бесспорно помимо этих элементов третий самый ценный, для которого только и существует искусство вообще — элемент чисто- и вечно-художественного, то есть элемент чистого искусства 20 вне времени и пространства. Неся на своих плечах свой кирпич, применяя свою ловкость, свое умение для того, чтобы внести этот кирпич и наилучшим и накрепчайшим образом вмазать 25 его в здание, художник, как каменщик, невольно создающий дом по предназначенному плану, создает искусство вообще по плану, который тайно-ственно от него скрыт.

Третий элемент — чисто- и вечно-художественного — заложен в каждом истинном произведении, является его существенным признаком, рождается наиболее бессознательно, не поддаваясь ни расчету, ни измерению, ни рассудку, и не связан ни временем, ни пространством. Проникая первые два элемента — индивидуальности и стиля, — глаз передает душе вибрацию, вызываемую третьим элементом и могущую иметь источником только истинное и ничем не затемненное искусство. И «грубо» резанная колонна индийского храма, скульптура «диких» обитателей заброшенных островов Тихого Океана или Центральной Африки открывают глазу ту же душу искусства, которою живет и только что созданное произведение большого современного мастера. *

* Отсюда те постоянные уклоны к старому искусству, которые проходят через все периоды. Отсюда эпоха Возрождения, прерафаэлиты, современные примитивисты с самыми сильными примерами Гюгена и Пикассо, от которых пошли более слабые подражатели, стремящиеся соединить форму ушедших содержаний с формами содержаний, еще ищущих своих материализаций.

§ 381: 17 Добавляя в послереволюционной редакции «О духовном в искусстве» к приводившемуся им уже в немецком тексте примеру из архитектуры древнеиндийских храмов новый пример из примитивного искусства — скульптуру, созданную обитателями островов Тихого океана и Центральной Африки, — и называя в связи с этим в примечании имена Гюгена и Пикассо, Кандинский, очевидно, опирается на исследование художника и теоретика искусства Волдемара Матвея (псевдоним — Владимир Марков); см. Ковтун Владимир Марков. В библиотеке Кандинского в г.к. имеются книги Матвея, изданные в 1914 г. петербургским обществом художников «Союз молодежи» (Марков Искусство острова Пасхи — в двух экземплярах; он же Творческие принципы в пластических искусствах) и сборник переводов из китайской поэзии, в соавторстве с поэтом Вячеславом Егорьевым (Егорьев в. Марков Свирель Китая). В архиве ГМ хранятся письма Кандинского Матвею 1912 г., опубликованные в Бужинска Волдемар Матвей - 136 — 138. Кроме книг Матвея, отметим в библиотеке Кандинского два экземпляра книги немецкого историка искусства Карла Эйштейна об африканской скульптуре с дарственными надписями автора Кандинскому, датированными 1922 и 1923 гг.: *Einstein Afrikanische Plastik*. См. также § 276: 26 и § 211: 27.

280: 4
материализовать —
zu livingen
H2P2, H2P1 (H2P1-65,
H1:300-X) ?
найди эквивалент
P2 (P2P3-1, H1:300-X)
280: 12 — 384 — 15
Матв... отпладают,
P3P1 не имеет источника
в H2P2, H2P1 и соответствия
в P1, где в соответствующих
местах два
абзаца:
Matw... etc.

(H2P1-65—66, H1:300-X—
300-X) ?
Стоит ... см. P1.
P2 (P2P3-2—3,
H1:300-X—300-X)

Много обсуждалась и теперь еще, хотя и в другой плоскости, обсуждается индивидуальность в искусстве. Вопрос же сплелся робко и вскользь возбуждался в последние десятилетия и получил в последнее время отчасти другую внешнюю окраску, отчасти другое содержание: он замещается вопросом о коллективном творчестве.

Сложность нашей эпохи, многообразие задач, коренным образом отличающихся от задач предшествующего периода, общий переворот привычных понятий и представлений, начавшийся прежде всего в искусстве и специально в живописи, отсюда необходимо возникающие новые точки зрения на сущность и, стало быть, на формы в искусстве показали художникам непосильными для единичных, индивидуальных усилий. Появилась потребность соединить многие частные усилия в одно движение, и необходимо родилась идея о совместном, или коллективном, творчестве. Тем самым особо прежде ценимый элемент индивидуального в произведении подвергнут был сомнению в своей ценности и многими не только отодвинул на задний план, но и стал признаваться несвоевременным.

С другой стороны, эта отчасти бессознательная переоценка служит признаком особой важности нашей эпохи, ищущей и практически

и теоретически законов искусства вообще — без отношения к отдельным их проявлениям в отдельных произведениях или в сумме произведений отдельного художника. Современная
5 напряженность жизни, слагающаяся из инерции как наследия чисто материалистических усилий двух прошлых веков и из радикального перестроения основ духовной жизни как реакции против тех же чисто материалистических
10 стремлений, породила некоторую преувеличенную радикальность в отрицании всех без исключения прежних ценностей: реакцией индивидуалистической ценности стала ценность коллективизма. Общее же политическое
15 положение, завершающее логический ход материалистического воззрения на устройство общества, дает описанному положению в искусстве новый подход и новую опору. Таким образом, в конце концов материалистические усилия
20 невольно и неизбежно ведут к большой напряженности в переустройстве духовном и посылно ему помогают.

Как бы то ни было, но наиболее сильные творцы в искусстве, его наиболее могучие инструменты, рождая или же производя в современности или в ближайшем будущем «школы», наиболее ярко выражают в своей обесцененной индивидуальности содержание своей эпохи.

« 384:3 Рассматривая причины возникновения коллективного творчества и придания ему в современную эпоху столь важного значения по сравнению с творчеством индивидуальным, Кандинский одновременно утверждает, что наиболее ярким выражением любой эпохи является тем не менее сильная индивидуальность, и предвидит грядущую переоценку ее значения. Высказываясь против «преувеличенной радикальности в отрицании всех без исключения прежних ценностей» (РЗРК1, и-383-10 сл.), художник остается верен своим прежним идеям довоенного времени. В датированных летом 1931 г. записях, сделанных Кандинским для занятий со студентами первого семестра Баухауса, он вновь возвращается к этому вопросу: «Коллективная работа не означает, что все делают одно и то же, но как в оркестре: звуки отдельных групп, казалось бы противоположные направления, в сумме же, однако, цельность (джаз)» (*Unterricht am Bauhaus* I-239).

И в этом отношении неизбежная переоценка элемента индивидуальности поставила его на прежнюю или еще на большую высоту.»

Но как бы ни были важны эти вопросы — об элементе индивидуальном, коллективном или элементе сплыва, — они теряют в перспективе столетий, а позже и тысячелетий свою остроту и важность, становятся безразличными и опшмирают. В архаическом искусстве ни один специалист не может воскресить и установить элемент индивидуального и не сделать подчас ошибок в столетиях. Толкнув художника, его эпоху со всеми его современниками, оба элемента, завершив свою задачу выявления вечно-художественного, отпадают.

И только третий элемент именно вечно-художественного не только не теряет своей ясности, но все более ее выигрывает и остается вечно живым. Египетская скульптура, без сомнения, попрысает нас больше, чем современников ее рождения: современники ее были с нею еще слишком живыми узами связаны, тогда еще живыми признаками времени и индивидуальности, которые и заглушали в ней звучание вечно-художественного. Сегодня же сурдинка оппала и мы слышим обнаженный звук Вечности — Искусства. С другой стороны: чем сильнее в произведении два первые эле-

менша, тем легче достигает оно души современника. И далее: чем больше в произведении претящего элемента, тем сильнее заглушает он два первые, запуская таким образом подход к произведению современников. Поэтому иногда 5 нужны сполешия, для того чтобы первые два элемента стали недоступны наблюдению, а окончательно обнажившийся третий элемент стал доступен наблюдателю.*

Так перевес этого третьего элемента в произведении есть признак его величины и величины художника.**

* Поэтому не без основания искони господствует взгляд на гения, как на творящего не для современности, а для будущих веков, которые образуют, наконец, нужную для понимания гения атмосферу. Ярким примером последнего времени служат два «открытия»: Эль Греко и Брейгель. Противоположность же этих художников почти антиподная — опять 20 признак широты, многообразия и сложности нашей эпохи.

** Истинная же природа каждого из трех элементов обнаруживается тоже только со временем. Современник же легко может принять элемент вечного за элемент индивидуального и наоборот, а также и неправильно переставить в своем значении все три элемента. 25

≈ 385:9 Для обоих упомянутых Кандинских в примечаниях художников, нидерландца Питера Брейгеля Старшего, или «Мужицкого», и испанца греческого происхождения Эль Греко (Доменико Теотокопуло) прижизненная слава обернулась длительным посмертным забвением в течение всего XVIII и вплоть до середины XIX вв.

Пробуждение интереса к Эль Греко, прежде всего как к воплощению образа непонятого, одинокого, потерявшего рассудок гения, связано с эпохой романтизма. После открытия «Испанской галереи Луи Филиппа» в Лувре (1838) искусство его привлекает внимание многих французских художников, в том числе Эдуарда Мане и Поля Сезанна, а Жан-Франсуа Милле и Эдгар Дега даже приобретают его картины. В 1902 г. выставка в Прадо знаменует триумфальное возвращение испанского мастера; в 1908 г. его ретроспектива организована в Париже в рамках Осеннего салона. Влиятельный немецкий искусствовед Юлиус Майер-Грефе объявляет Эль Греко отцом современного искусства (*Meier-Graefe Spanische Reise*), превращая его в эмблематическую фигуру «носителя почетного титула безумца», которым также награждает еще двух гениальных одиночек: Сезанна (*Meier-Graefe Cézanne*) и Ван Гога (*Idem Van Gogh*). См. также Schröder El Greco im frühen deutschen Expressionismus.

В июне 1911 г. тогдашний директор Баварских государственных художественных собраний Гуго фон Чуди (он умер в ноябре того же года) организовал в мюнхенской Старой пинакотеке выставку старинного и нового искусства из частного собрания будапештского коллекционера, королева-

384:17
не терпят своей акности
→ verliert mit der Zeit seine
Kraft nicht
1872, 1871 (1871-66,
1870-70) //
не терпят «с» течением
времени своей силы
P2 (P3PK1-3, 1870-70-70)

385:12
художника*
P3PK1 примечание не
имеет источника в 1872,
1871 и соответствует в P2,
его текст написан на при-
клеенном внизу страницы
ненумерованном листе

385:9
наблюдателю*
P3PK1 примечание не име-
ет источника в 1872, 1871
и соответствует в P2

ского советника Марцелла фон Немеша. Картины Эль Греко, Тинторетто, Рембрандта, Рубенса, Гварди, Гойи и Констебла были выставлены рядом с полотнами Моне, Моне, Дега, Ренуара и Сезанна. В Предисловии к каталогу выставки Чуди писал, что это содействие дает больше для понимания великого испанца, чем любые ученые труды (*Tschudi Sammlung Nemes*; переиздание — *Tschudi Gesammelte Schriften* · 226–231). О родственной близости музейной деятельности Чуди с так называемой «идеей Синего всадника» см. § 496:5.

«Открытие» Эль Греко совпало в Германии с интересом к новейшему французскому искусству, которому как раз в это время было присвоено название «экспрессионизма» см. § 514:1. Увлечение вообще иностранным, а в особенности французским искусством вызвало ожесточенную реакцию в определенных кругах немецких художников. В 1911 г. живописец из Вормсведской колонии художников Карл Финнен издал коллективный «Протест немецких художников», который открывался его собственным памфлетом со стилизованным под Катилинарии Цицерона названием «Quousque tandem» («Доколе»), который был направлен «против великого нашествия французского искусства» (см. *Vinnen Ein Protest deutscher Künstler* · 2) и закупочной политики директоров немецких музеев. Кандинский и Марк ответили на памфлет Финнена сборником «В борьбе за искусство»: см. *Im Kampf um die Kunst*. О непонимании, с которым столкнулись *Meier-Грефе* и Чуди, пожелавшие принести в дар своим соотечественникам «мир идей» и искусство Эль Греко, речь идет в статье Франца Марка «Духовные блага» («Geistige Güter»), напечатанной в альманахе «Синий всадник». Там же репродуцирована картина Эль Греко «Иоанн Креститель» из собрания берлинского промышленника Бергарда Келера, помещенная на одном развороте с «Эйфелевой башней» Робера Делоне. О покупке Чуди картин Эль Греко, «столько испортив-

Каково бы ни было отношение к этим трем элементам, какова бы ни была их временная оценка или переоценка, они представляют собою сумму мистических потребностей, без которой невозможно возникновение художественного произведения. Они, суммою своею давая Внутреннюю Необходимость, тесно сплетены между собою, проникая друг друга и тем и образуя единство произведения. Первые два элемента, нося в себе временное и пространственное, образуют некоторый до известной степени непрозрачный покров вокруг элемента чистого и вечно-художественного, живущего вне времени и пространства. До известной степени ход развития искусства состоит поэтому в том, что спадает покров индивидуальности и стиля и обнажается сущность чистого и вечно-художественного. Таким образом, первые два элемента, с одной стороны, являются силами содействующими, а с другой — тормозящими.

Стиль индивидуальности и эпохи образует в каждой эпохе много почтовых форм, связанных между собою, несмотря на видимое свое крупное различие, так органически, что формы эти носят облик одной формы и должны быть одной формой признаны: их внутреннее звучание так согласовано, что образует не многозвучие, а однозвучие.

Оба эти элемента природы субъективной. Как отдельный художник, так и отдельная эпоха ищут своего выражения, они стремятся отразиться в своих произведениях, материализоваться художественно.

Медленно, постепенно и необходимо образуется стиль эпохи, то есть известная внешняя и субъективная форма. Объективным же элементом является лишь чисто- и вечно-художественное, требующее определенного языка внешнего и субъективного, без которого оно не может быть понято.

Неизбежное и неуклонное стремление объективного найти себе выражение есть та сила, которая носит здесь название внутренней необходимости и которая выбирает из субъективного сегодня одну форму, а завтра другую. Это стремление или необходимость и есть тот постоянный, неутомимый рычаг, та пружина, которая безостановочно толкает «вперед». Дух движется вперед, и потому сегодняшние внутренние законы гармонии сплунут завтра внешними, продолжающими свою жизнь и находящими свое дальнейшее применение в силу уже не внутренней, а внешней необходимости. Внутренняя духовная сила пользуется сегодняшней формой только как ступенью к дальнейшему подъему.

Короче говоря, действие внутренней необходимости, а следовательно, и развитие искусства есть непрерывно движущееся выражение вечно-

шего консервативной крови», Кандинский пишет в четвертом «Письме из Мюнхена» (май—июнь 1910; *Избранные труды* 1: 73). См. также рукопись Кандинского «*Allerhand menschliche Institute ...*» («Всевозможные человеческие институты ...», ок. 1912), где Эль Греко упомянут как пример великого художника, постепенно понять и по достоинству оценить которого смогли лишь очень немногие и безусловно великие же художники, но им для этого потребовались десятилетия, а иногда и века (*Gesammelte Schriften* 465).

В те же годы и параллельно с «открытием» Эль Греко происходило возвращение Брейгеля Старшего: см., например, каталог живописного творчества великого брабантца: *Bastelaer Bruegel l' Ancien; cp. Friedländer Von Eyck bis Bruegel*. В 1910 г. Рейнхард Пипер выпустил в свет книгу немецкого историка искусства Вильгельма Гаузенштейна «*Der Bauern-Bruegel*» («Мужицкий Брейгель»), в которой последний сравнивается с Милле; Брейгель назван там «наиболее полным воплощением нидерландского искусства» (*Hausenstein Der Bauern-Bruegel* 138). Кандинский и Марк были тесно связаны с Гаузенштейном: он участвовал как в ответе на «Протест немецких художников», так и в кампании в защиту Кандинского на страницах издававшегося Гервартом Вальденом в Берлине журнала «*Der Sturm*» (см. *Für Kandinsky*).

Возвращение Кандинского ок. 1920 г. к знакомой ему с мюнхенских времен теме и высказанную им в комментируемом примечании мысль о том, что одновременное «открытие» этих двух «почти антиподно» противоположных художников характеризует широту и сложность современной эпохи, следует рассматривать в более широком контексте соотношения его теории с определенными тенденциями современной ему истории искусства. Отметим в связи с этим последние, написанные одновременно с третьей русской редакцией «О духовном в искусстве» в 1920—1921 гг. статьи

австрийского искусствоведа Макса Дворжака об искусстве маньеризма «Pieter Bruegel der Ältere» («Питер Брейгель Старший») и «Über Greco und den Manierismus» («Об Эль Греко и маньеризме»), которые были включены его учениками в составленный ими посмертный сборник статей своего учителя «Kunstgeschichte als Geistesgeschichte» («История искусства как история духа»). Данное Дворжаком общее описание эпохи маньеризма, возникшего в Италии на исходе Возрождения и получившего распространение в других странах Европы при переходе от позднего Средневековья к Возрождению и Реформации, – эпохи смятения, крушения прочных и «вечных», казавшихся всеобщими идеалов, – удивительно напоминает то, как анализирует современную ему эпоху Кандинский. И подобно Кандинскому, выделяющему в искусстве современности абстракцию и «реалистику», Дворжак также выявляет в искусстве маньеризма два противоположных направления, которые имели «величайшее значение для будущего» и основывались на стремлении «обогащить человеческую жизнь благодаря знанию психологии»: 1) реалистическое и индуктивное (Рабле, Брейгель, Шекспир, вплоть до реалистического искусства Балзака и Достоевского в XIX в.) и 2) идеалистическое, дедуктивное искусство «нового спиритуализма», черпавшее в глубине чувств и ощущений; наивысшего расцвета оно достигло в католических Франции и Испании (св. Франциск Сальский, Эль Греко, Сервантес); см. Dvůřák Kunstgeschichte als Geistesgeschichte: 270–272. Ярчайшими представителями этих двух тенденций в живописи как раз и были Брейгель и Эль Греко. Попытки сравнительного анализа понятия духовного у Кандинского и у Дворжака см. Marchi Dvůřák e la storia dell' arte: 145–158; Schmitz Kunst und Wissenschaft: 249–236.

объективного во временно-субъективном. А с другой стороны, стало быть, оно есть подчинение субъективного и подавление его объективным.

Например, признанная сегодня форма есть не более как завоевание вчерашней внутренней необходимости, достигнувшей и остановившейся на определенной внешней ступени освобождения, свободы от некоторых законов гармонии предыдущей. Эта сегодняшняя свобода была достигнута и утверждена борьбой и представляется многим «последним словом» искусства и, наконец, найденным незыблемым его Законом. Канон эпохи ограниченной свободы утверждается: художник вправе пользоваться всякой формой по своему усмотрению до тех, однако, пор, пока он черпает эти формы из области форм натуральных. Это требование подобно по существу всем прежним, уже изжитым преобразованиям, потому что, передвинув границу, оно все же осталось подчиненным границе. А так как всякая граница не может быть величиной постоянной, то и данное сегодняшнее требование есть величина непременно временная. Это не более как сегодняшнее внешнее выражение, то есть определение сегодняшней внешней необходимости. С точки же зрения внутренней необходимости подобные ограничения недопустимы. Художник может, насколько это ему нужно, без всяких ограничений спать целиком на почве сегодняшнего вну-

тренного — на почву, освобожденную от внешнего ограничения и получающую поэтому следующее утверждение: *художник вправе пользоваться каждой нужной ему формой выражения.*

Отсюда ясно, что сознательные поиски индивидуального элемента или элемента стиля (куда входит и элемент национального) не только не могут быть плодотворными, но и не имеют той важности, которая им отчасти только что приписывалась, отчасти приписывается и теперь.

Общее сродство произведений искусства, не только не ослабевающее, но, наоборот, все усиливающееся с ходом тысячелетий, вырастает не из корня внешнего сходства форм и их законов, не из внешности, но из корня корней — из мистического * содержания искусства. И поэтому страсть к «школам», погоня за «направлением», требование в произведении «принципа» или опреде-

* Под словом «мистическое» я разумею скрытое, сверхразумное начало, которое ищет своего выражения в материальных формах искусств. Эти материальные формы всегда абстрактны по содержанию, в них заключенному. Это содержание сверхразумно, то есть не может быть ни постигнуто, ни определено разумом: оно частично и редко полностью отражается в душевном переживании искусства при посредстве душевных вибраций — волн, точкой отправления которых является материальная форма.

389: 9—9
оп...продвинутой
РЗРК1 не имеет источника
в НЗП1 и соответствия в Р2

389: 11—12
и...Законом
РЗРК1 не имеет источника
в НЗП1 и соответствия в Р2

389: 17—23
Это...временная.
РЗРК1 новый, расширенный
русский перевод немецко-го текста НЗП1.
Diese Forderung ist aber,
wie alle früheren, nur
zeitlich.
(НЗП1—48, НЗ...X)P

Это...временным.
Р2 соответствует НЗП2,
НЗП1 ФЗРК3—95, НЗ...X)
389: 5
Сколько же, что —
endlich (und...
«heute»-), daß
НЗП2, НЗП1 текст в скобках,
РЗРК1 не имеет источника

не переведенный в РЗРК1
(НЗП1—48, НЗ...X)P
опущенные (что...
«heute»-), что
Р2 соответствует НЗП2,
НЗП1 ФЗРК3—11, НЗ...X)
389: 13—14
вырастает... законное
РЗРК1 не имеет источника

в НЗП2, НЗП1 и соответ-
ствия в Р2
389: 15—16
мистического*
РЗРК1 примечание не
имеет источника в НЗП2,
НЗП1 и соответствия в Р2

ленных, свойственных определенному времени формальных основ может повести только по ложному пути непонимания, затемнения и мертвого молчания.

Художник должен быть слеп к «признанной» или «запрещенной» форме и глух к учениям и требованиям времени.

Его ясный взгляд направляется в сторону его собственной внутренней жизни, а чуткое ухо обращено ко рпу внутренней необходимости.

Тогда он естественна-наивно оперирует всяким ему необходимым средством — будь оно разрешено или строго воспрещено.

Все средства святы, если они внутренне-необходимы: из них родится жизнь.

Все средства нечисты, если не вытекают из источника внутренней необходимости: они мертворожденные.

Расчет и вычисление, поиски закона, само собою разумеется, могут относиться как к чистым, так и к нечистым средствам. Они сами по себе — средства, потому что одно содержание может требовать чистой интуиции, а другое не найдет своей формы без хотя бы числового вычисления. Но как было ошибочно думать, что «по всем правилам» написанный пейзаж = художественному произведению, так же ошибочно ожидать, что «правильным вычислением» можно прийти к искусству. При всех внешних методах в истинном произведении есть некий плюс, не подда-

ющийся науке об искусстве. Сделанная по теории работа не выйдет из пределов теоретической ценности и не может быть оживлена биением собственного пульса. Вот почему все теории так же хороши, как и никуда не годны.

Таким образом, теоретические соображения и приемы не могут быть единственным источником произведения. Особенно же в поисках новых средств выражения для нового содержания и специально во время первых потуг этого содержания еще неясное «желание» художника требует того элемента бессознательности, который назывался по «чувством», по «вдохновением», по «интуицией». Если даже и в это время общая конструкция может быть выполнена чисто теоретическими средствами, то все же эти средства оказались бессильными дать тот плюс, который и есть истинная душа произведения (а, следовательно, до известной степени и его сущность): эстетический плюс в неизвестное, неожиданное для самого художника мгновение сразу вспыхивает в произведении, брошенный туда неопределимым чувством. Так как искусство действует на чувство, то оно может действовать тоже только через чувство. При точнейших пропорциях, вернейших весах и мерах изолированный головной расчет и дедуктивная преднамеренность не дадут вер-

390:11
полосатоманно-наивно
РЗКЛ не имеет источника
в НО12, НЭП1 и соответствии
в Р2

390:12
воображено. —
РЗКЛ далее не переводит
абзац в НО12, НЭП1, состоя-

щий из одного предло-
жения.
Dieses... dieses.
НЭП1-69, НЭ: 3000-Х) /
Это... истинно-ис-
ключительно:
Р2 соответствует НО12, НЭП1
(РЗКЛ-13, НЭ: 3000-Х)

390:15
из них родится жизнь
РЗКЛ не имеет источника
в НО12, НЭП1
и соответствии в Р2

390:18
они мертворождены
РЗКЛ не имеет источника
в НО12, НЭП1 и соответствии

в Р2
390:19
мертвоорождены —
мертвоорожденные ("")
РЗКЛ знак отсылки
к примечанию зачеркнул
коренными чернилами,
а само примечание переписано
в основной текст.
см. /3000-Х

390:19—391:5
Расчет... 20ды.
РЗКЛ переписано
в основной текст
из примечания. см. /3000-Х

390:19—391:14
Расчет... «интуитив»
РЗКЛ новый, расширенный
перевод текста НО12, НЭП1-

Und... ersehnen.
НЭП1-69—70,
НЭ: 3000-Х—3000-Х) /
Если... художественно-
истинное.
Р2 соответствует НО12, НЭП1
(РЗКЛ-17—18,
НЭ: 3000-Х—3000-Х) /
см. также: /3000-Х,
/3000-Х и /3000-Х

№ 393:4 Вопрос о роли чувства при создании произведения искусства, сформулированный в более ранних редакциях трактата, — см. №85:27, — в тексте третьей русской редакции уточнен: речь идет, пишет Кандинский, о значении бессознательного, вдохновения или интуиции. Этот вопрос встал перед художником во весь рост именно в период работы над послереволюционным текстом «О духовном в искусстве». «Имеют ли интуиция и логика равные права в создании произведения искусства?» — задавал вопрос Кандинский в так называемой «Кельнской лекции» (январь 1914; оригинал на немецком языке, под названием «Mein Werdegang», «Мое становление», — см. *Die Gesammelten Schriften* 1: 51–59), и отвечал тотчас же: «Сейчас я не могу погружаться в глубины этого вопроса» (*Избранные труды* 1: 318). О том, что в 1920–1921 гг. Кандинский смог наконец это сделать, свидетельствует добавленный в главу «Введение» новый по сравнению с предшествующими редакциями трактата рукописный текст о происхождении и сущности произведения и о примитиве (РЗРК 1, № 278: 18, см. № 276:26), а также доклад «О методе работ по синтетическому искусству», написанный в период организации РАХН в марте 1921 г. («М 13, № 122–12–15 слл.». В тезисах к докладу «План работ секции изобразительных искусств» (1921) Кандинский писал в пункте 24: «Спекулятивно и лабораторно исследуется вопрос о вхождении в произведение некоего X» (*Избранные труды* II: 72); ср. пункт 13 из тезисов к докладу «Основные элементы живописи» в РАХН («М 15, № 122–12–15).

№ 393: 22 Новый абзац и соответственно новое к нему примечание о грядущем повороте в научных методах, который должен «сгладить или даже уничтожить» различия между искусством и наукой и приблизить слияние этих двух духовных областей в однокорневой образ мысли Кандинского в период его совместной работы с представителями «положительных наук» в 1920–1921 гг. (ср. также примечание — РЗРК 1, № 358:2). Начало этому сотрудничеству было положено в руководимой художником Секции монументального искусства ИНХУКа, где в соответствии со «Схематической программой Института художественной культуры по плану В. В. Кандинского», принятой в марте 1920 г., в декабре того же года разработка «плана ближайших совместных работ» была поручена физики Николаю Евгеньевичу Успенскому. Кандинский предложил провести в указанной Секции совместно с Институтом физики, возглавляемым академиком Петром Петровичем Лазаревым, исследования параллелизма цвета и звука. Руководством Секции был также поставлен вопрос о создании научно-экспериментальной лаборатории по исследованию художественного восприятия, учений совет которой должен был состоять из представителей искусства и науки (Хан-Магомедов ИНХУК — возникновение 357–358). Эти темы отражены в тезисах к докладу Кандинского «Наука об искусстве и ИНХУК» (декабрь 1920; см. «РЗМ 9, № 122–12–15 слл.).

Уже после ухода художника из ИНХУКа (февраль 1921), в период создания Научно-художественной комиссии (НХК, вскоре

преобразованной в РАХН), Кандинский возвратился к вопросу о «ценности сотрудничества теоретиков искусства с представителями «позитивной науки» в докладе «О методе работ по синтетическому искусству»: в нем речь идет о необходимости привлечения к совместной работе математиков, механиков, кристаллографов, инженеров, астрономов, лингвистов («М 13, № 122–12–15 слл.». В первом крупном структурном подразделении, созданном в рамках НХК — Физико-психологическом отделении — первым заведующим стал Кандинский, а его заместителем — физик Успенский.

Вопрос о сближении «методов изыскания» в науке и в искусстве стал первой важнейшей темой, которой были посвящены два прочитанных в НХК в начальный период ее существования, в августе 1921 г., доклады: «Роль позитивных наук при изучении общих путей художественного творчества» Николая Успенского и «Роль искусства в позитивных науках» Семена Франка. См. о них подробно № 122–12–15.

Мысль о необходимости сближения искусства и науки восходит к мюнхенскому периоду жизни Кандинского. Ср. его мемуар «Der Blaue Reiter: Rückblick» («Синий всадник: взгляд назад»; впервые опубликован в 1930 г. в веймарском журнале «Das Kunstblatt») о неосуществленных планах второго выпуска альманаха, в котором художник мечтал сопоставить искусство и науку, их происхождение, процесс и методы работы, цели: «Сегодня я знаю намного лучше, чем тогда, как много малых корней ведет к одному великому — работе для будущего».

ного результата. Точные пропорции находятся не ante, а post factum, и вернейшие для прошлого веса и меры спановятся таинственным образом фальшивыми для будущего.※

Эти простые истины, которые в живописи, может быть, покажутся некоторым требующими доказательств, давно могут быть признанными аксиомами в некоторых других искусстваах, как, например, архитектура или музыка. Там легче построить или написать по рецепту безупречно верному, но еще легче увидеть, что рецептные произведения остануся только бездушными манекенами. В этом отличие искусства от теперешней науки, где формула остается неизменной, а произведенное по формуле действие приводит при равных условиях всегда к равным результатам. В этом же и другое отличие искусства от теперешней науки: всякая новая теория искусства опровергается в науке предыдущую и делает ее ложной; в искусстве же история его развития состоипт из непрерывного ряда теорий, хотя и отрицающих друг друга, но самих по себе всегда верных.※

* Может быть, предчувствуемый в науке поворот в методах изыскания и в методах построения теорий сгладит или даже уничтожит эти различия. Между наукой и искусством было много примеров сближения, а великий духовный переворот, приблизив решительно эти две духовные области друг к другу, закончит это сближение толчком, от которого две области сольются в одну.

(Избранные труды II: 279). Мы не располагаем, однако, никакими свидетельствами той эпохи, которые позволили бы нам понимать эту «науку» именно в смысле «положительных наук». Судя по переписке Кандинского с Марком, речь шла в основном о том, чтобы пригласить к участию во втором выпуске, помимо художников, как это было задумано в первом выпуске, также критиков и историков искусства (Вильгельм Вордингер и др.), филолога-ориенталиста (Пауль Кале) и т. д. (Lankheit Die Geschichte des Almanachs: 278 sqq). Cp. также статью Кандинского «Franz Marc» (впервые опубликована по-французски в 1936 г. в парижском журнале «Cahiers d'art», где он говорит об «интеллектуалах»: «Вдохновенные, мы строили планы следующей книги <т-е, второго выпуска альманаха>, в которой бы объединили силы обеспокоенных художников и интеллектуалов. Открыть корень общности искусства и науки стало нашей мечтой и требовало немедленной реализации» (Избранные труды II: 308). См. об этом нн: 122-12-15.

391:1-391:22
Точные... изречения;
разлет новый, расширенный
перевод текста H212, H211,
который в соответствующем

месте вместе содержит единственное предложение и примечание к нему.
Es... gefunden werden.
(41211-70, нн: 300-30)

Таких... подготовили.
PH соответствует H212,
H211 (P3PK1-73, нн: 300-30)

§ 394: 15 Вопрос о живописной грамматике, которая будет строиться не на физических законах, а на законах внутренней необходимости, затрагивается Кандинским уже в самой ранней части корпуса первой немецкой редакции «О духовном в искусстве»: в сентябре 1911 г. художник включает в текст второй немецкой редакции определение кубизма как живописного течения, опирающегося лишь на физические законы: в новом примечании в третьей русской редакции (P3PK1, № 394: 15) он поясняет свой пример с кубизмом, подчеркивая характерную для последнего математическую направленность поиска законов рисуночной конструкции, и присоединяет к кубизму футуризм, представители которого «пытались ввести в живопись „динамику“», оставаясь, однако, на почве реализма. Оба эти определения отражают развитие взглядов Кандинского на кубизм и футуризм, в основном сложившихся у него еще в 1911–1912 гг.

Если в конце 1911–начале 1912 гг. основным предметом обсуждения в переписке Кандинского с Францем Марком был кубизм (см. об этом § 211: 27, § 357: 1 и § 556: 2), то весной–осенью 1912 г. в центре их внимания оказывается футуризм, что было связано с проходившей в апреле–мае 1912 г. в галерее журнала «Der Sturm» в Берлине выставкой футуристов, организованной Гервартом Вальденом. В письме Марку от 11 мая 1912 г. Кандинский пишет о футуристических манифестах (музыка, живопись, политика и т. д.): «(…) беспримерный беспорядок, который, очевидно, может вырасти только из итальянских голов» (*Kandinsky & Marc Briefwechsel*: 171). Ср. письмо Марка Мюнтер от 21 июля 1912 г.: «Футуризм как живописная идея есть и остается для нас чем-то серьезным, чем-то таким, что стоит нам, немцам, подхватить и обдумать дальше (...)» (*Ibidem*: 186); а также письмо Марка Кандинскому от 23 октября 1912 г.: «(…) это блестящие живописцы; конечно, импрессионисты, строящий натурализм; это не идеи „Синего всадника“ и

Во всяком случае пропорции, веса и меры не вне художника, а в нем самом. Они именно то, что называется «чувством меры», художественным тактом — свойства художнику прирожденные и возвышающие его своим не поддающимся учешу подъемом до гениальных откровений. Так нужно понимать и ожидаемый, уже живущий среди нас генерал-бас, предсказанный и для живописи Гете. Живописная грамматика этого рода уже ясно предчувствуется, но когда она выльется в более точные, осязаемые формы, то все же она будет основываться менее на физико-математических законах,* чем на законах внутренней необходимости, которые смело могут быть признаны духовными. §

* Итальянские «футуристы» пытались ввести в живопись «динамику», имея в виду реалистические достижения. «Кубизм» близко подходил к математической обработке плоскости, ища законов рисуночной конструкции.

не то, что Вы ожидаете от грядущего; тем не менее я полагаю, что мы оба (я, во всяком случае) ошибались, когда думали, что у Пикассо натурализм принял свою последнюю возможную форму и, истощив себя, улетучился (..) они «футуристы» стоят обеими ногами на почве реальности (..) Меня, честно говоря, очень радует мысль о том, что существуют такие великие нату-

ралисты; это помогает мне более спокойно и неторопливо следовать моим идеям. Парижские кубисты сейчас по большей части заражены футуристами, но плохо, неумно и по-обезьяньи. Хорошим вещам, т. е. подлинным, подражать невозможно» (*Ibidem*: 198).

В 1913 г. Кандинский резюмирует свое отношение к футуризму и кубизму в статье

*
*
*

Так основой каждой небольшой, а также основой крупнейших проблем живописи всегда была и чем дальше, тем больше будет *основа внутреннего*. Путь, на который мы вступили — величайшее счастье нашего времени, — есть путь освобождения от внешнего.* Откуда естественно проистекает замена основного базиса внешнего основным базисом внутренней необходимости. Но как тепло

* Не следует смешивать понятие «внешнего» с понятием «материи». Первое выражение мною употребляется лишь вместо выражения: «внешняя необходимость», которая никогда не в силах перейти границу признанного и традиционного «прекрасного». «Внутренняя необходимость» не считаясь с этими границами и свободно рождает поэтому и то, что обозначается до времени понятием «безобразного». «Безобразное» есть понятие условное, являющееся внешним результатом когда-то действовавшей и уже воплощенной внутренней необходимости, результатом, которому еще долго суждено вести призрачное существование. В эти прошедшие времена безобразным называлось все, что не стояло в связи с действовавшей тогда внутренней необходимостью. Стоявшее же с нею в связи называлось прекрасным. Что и было вполне основательно: *все, вызванное к жизни внутренней необходимостью, уже только потому, что оно ею вызвано, прекрасно*. Таким оно и будет рано или поздно неизбежно признано.

«Живопись как чистое искусство», где он относит (частично) кубизм и футуризм, заодно симпрессионизмом, неомпрессионизмом и экспрессионизмом, ко второму, после реалистического, натуралистического периоду эволюции живописи, когда выбор формы остается не свободен, но зависит от предмета. Предметное (природа) образует там «нечто вроде подпорки, без которой чисто художественное построение (конструкция) рухнет от недостатка форм». Устранение же предметного элемента возможно лишь при замене его чисто художественной формой, «которая может придать картине силу независимой жизни и которая способна возвысить ее до уровня духовного субъекта»; это происходит, пишет Кандинский, в начавшемся третьем периоде «композиционной живописи» (*Избранные труды* 1-265). См. также письмо Марка Кандинскому из Парижа от 1 октября 1912 г.: «Картин Пикассо я видел очень много, очень-очень хороши, хотя *чистый импрессионизм*; ни следа конструкции; особенно в последних работах; и все же живописный гений» (*Kandinsky & Marc Briefwechsel* 191). То же самое Марк повторяет 5 октября 1912 г. в письме из Бонна, усиливая критику, но и утверждая, что в «живописном умении» Пикассо превосходит всех остальных (*Ibidem* 194). Ср. противопоставление конструктивности и «чистого импрессионизма» в написанном для второй немецкой редакции «О духовном в искусстве» Заключение (из п. 1. и- 574: 4 сл.).

194: 12-13
на... латинский →
auf Grund der physischen
Gesetze
1012, 1011 (1011-71,

101: 1006-X) /
на физических законах
и соответствует 1012,
1011 (1011-71, 101: 1006-X)

194: 13
латинский*
Ришк примечание: раз-
вет и конкретизирует
общую мысль в скобках

внутри основного текста в
соответствующем месте
1012, 1011-
(wie... «Kubismus»)
(1011-71, 101: 1006-X) /

см. также: 1006-X
194: 20
латинский... конструкцию →
латинский (живописный)

(дисциплина) конструкция
Ришк исправлено корин-
скими чернилами
(продолжение см. сл. стр)

укрепляется и развивается упражнением, так и дух. Как бездеятельное тело становится слабым и в конце концов совершенно бессильным, так и дух. Художник должен учесть свои силы и довести их упражнением до высшей потенции.

5

А поэтому не только не безвредно, но должно быть признано необходимым знание точки отправления таких упражнений.

Этой точкой отправления служит взвешивание внутренней ценности живописного материала на субъективно-объективных весах, то есть исследование в данном случае рисуночной и цветовой формы, которые в конце концов обладают силами воздействия на каждого человека.

10

15

(...)

5 ТВОРЕНИЕ И ХУДОЖНИК

Полным тайны, неожиданным и загадочным образом возникает из «художника» произведение. Освобожденное от него, оно получает самостоятельную жизнь, делается индивидом, независимо духовно дышащим субъектом, который ведет и материально-реальную жизнь, который есть существо. Это не есть, стало быть, безразлично и случайно возникшее явление, безразлично же живущее. Это есть явление, рожденное необходимостью, целесообразностью, а потому необходимо наделенное целесообразными же, активными, творческими силами. Оно живет, действует и участвует в создании описанной духовной атмосферы.

397:5 Машинописный текст под названием «Творение и художник» (P3M5, хранится в ГК), который мы публикуем в составе корпуса третьей русской редакции «О духовном в искусстве», представляет собой новый, послереволюционный перевод на русский язык главы VIII немецкой редакции трактата, более свободный, чем перевод 1906 г., по отношению к оригиналу, хотя в отдельных местах оказывается даже ближе к нему. Работая над новым переводом в новых исторических условиях, Кандинский иначе распределил материал, перенес большую часть примечаний в основной текст. При этом он изменил, уточнил и развил ряд положений: с одной стороны, сократил часть текста, изъяв из него утратившие актуальность ссылки на Беклина и Сара Пелладана и удалив эмоциональный пояснительный пассаж о Метерлинке, а с другой стороны — расширил главу, развил некоторые положения, посвященные абстрактному (отвлеченному) искусству.

395:6
Так... была — Так (а)
основа (в) (000)... была
РЗКК исправлено коррек-
турным чернилами //
Am Grunde... liegen nicht
H2T2, H2T1 (H2T1-71,
H1: XXX-X) //
в основе... лежат
P1 (H2T1-71, H1: XXX-X)
395:10
от внешнего
РЗКК примечание пред-
ставляет собой русский
перевод немецкого текста
H2T2, H2T1, впервые по-
явившегося в H2T1
(H2T1-71, H1: XXX-X) P1
(следует H1) оно отсут-
ствует

395:15
Первое... какое —
Первое (последнее) (выра-
жение) много
РЗКК исправлено коррек-
турным чернилами
396:4-5
Художник... полноты.
РЗКК не имеет источника
в H2T2, H2T1, где в соответ-
ствующем месте:
Das dem Künstler... Sklave.
(H2T1-72, H1: XXX-X) //
Полноценное... явление.
P1 соответствует H2T2,
H2T1 (H2T1-72, H1: XXX-X-
XXX-X)
396:10
ценности... материальности —
ценности (жизненности)

материаль-
РЗКК вписано коррек-
турным чернилами не имеет
источника в H2T2, H2T1
и соответствует в P1
396:11
на... время —
на (субъективно-)
объективных время
РЗКК вписано коррек-
турным чернилами //
auf der großen objektiven
Woge
H2T2, H2T1 в соответ-
ствующем месте
(H2T1-72, H1: XXX-X) //
на великих объективных
волнах
P1 соответствует H2T2,
H2T1 (H2T1-72, H1: XXX-X)

396:12
разночного... формы —
der Farbe
H2T2, H2T1 (H2T1-72,
H1: XXX-X) //
краски
P1 соответствует H2T2, H2T1
(H2T1-72, H1: XXX-X) //
см. также /XXX-X
396:15
*** —
РЗКК здесь кончается,
а также кончается рекон-
струированный нами по-
следовательный текст
редакции P2
397:3
(...)
P2 конец главы VII и глава
VIII не сохранялись

397:5
—, творение
РЗМ отсюда начинается
новый русский перевод не-
мецкого текста H2T2, H2T1,
в целом более свободный,
чем перевод соответ-
ствующего текста H1 в P1,
и сделанный, предположи-
тельно, независимо от
этого раннего перевода
397:5
РЗМ глава «Творение и
художник» не имеет P2
подготовочного номера //
VIII. Творение и художник.
*РЗМ «Славление»
(**РЗМ 0, H1: XXX-X)

Под этим углом зрения рассмотренное произведение само дает ответ на всегда столь запруднительный вопрос, хорошо оно или плохо. Независимо от какой бы то ни было признанной или непризнанной формы, произведение хорошо, если оно, говоря простым языком, волнует. Первым элементарным мерилom ценности произведения является именно этот признак, доказывающий, что произведение живо. Если произведение «плохо» или слабо по форме, то это значит, что либо эта форма плоха или слишком слаба, чтобы вызвать число звучащую душевную вибрацию какого бы то ни было рода, либо что эта форма ведет обманную жизнь, не будучи вызвана никаким содержанием, которое она призвана материализовать.*

* Интересным примером могут служить так называемые «безразличные» произведения: они или вовсе неспособны вызывать никакой душевной вибрации (тогда они по нашему определению и не художественны), или, обладая и в каком бы то ни было отношении верной формой, вызывают и душевную вибрацию. В этом последнем случае они «хороши». Если же они и помимо этой душевной вибрации рожают и вибрации чисто телесные, низшего порядка (как принято у нас называть), то отсюда не следует, что надо отрицательно относиться к произведению, а не к тому, кто его низменно воспринимает.

Отсюда ясно, что всякая форма может быть и хороша и дурна отвлеченно, а конкретно она хороша, если соответствует определенному художественному содержанию и его выражает, или в противном случае дурна. Принцип этот, кажущийся шатким и неточным всякому, стоящему далеко от искусства (которому, следовательно, и вообще никакой принцип не нужен), ясен и точен для живущего в сферах искусства. Быть может, близко время, когда можно будет доказать эту теперь лишь осязаемую связь между содержанием и формой. Но в необходимый час будет найдена и формула — проверка этого соотношения.

Дальнейшие выводы отсюда ясны.

В форме предметной не та картина «хорошо написана», которая верна в валерах (неизбежных французских валерах) или как-нибудь особенно, почти научно разделена на теплые и холодные тона, но та картина хорошо написана, которая живет полной внутренней жизнью. В живописи такой картины ни один тон не может быть изменен без того, чтобы не нарушилась эта внутренняя жизнь. А также «рисунок хорош» только тот, в котором ничего не может быть изменено без того, чтобы не нарушилась эта же внутренняя

396:1
Под этим углом зрения —
Aus diesem innerlichen
Standpunkte ist auch
ausschließlich
H202, H201 (H201-114,
H1.300-X)2
Из точки зрения этой
внутренней исключи-
тельно
P1 соответствует H202,
H201 (H203-1, H1.300-X)

396:7
мирлом ... произведение
P3M5 не имеет источника
в H202, H201 и соответ-
ствия в P1
396:14—16
либо ... материализовать
P3M5 не имеет источника
в H202, H201 и соответ-
ствия в P1, за исключением
примечания, которому со-
ответствует примечание
H202, H201 и P1.

(H201-115, H1.300-X),
(H203-2, H1.300-X)
399:1—14
Отсюда ... кони.
P3M5 не имеет источника
в H202, H201 и соответ-
ствия в P1
399:15
В форме предметной
P3M5 не имеет источника
в H202, H201 и соответ-
ствия в P12

Es bleibt ist in Wirklichkeit
H202, H201
в соответствующем месте
(H201-115, H1.300-X)2
Точно так же в действительности
P1 соответствует H202,
H201 (H203-2, H1.300-X)

399:20—23
В живописи ... жизни.
P3M5 не имеет источника
в H202, H201 и соответ-
ствия в P1

жизнь, безусловно к тому, 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 и случайная) форма, а только в том, нужна ли эта форма художнику в том виде, как она существует по внешности, или нет. Точно так же и красочные тона 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 может, но и обязан обходиться с формами так, как это необходимо для его целей. И как могут быть не нужны различные позитивные знания, так же может быть не нужно и принципиальное опрокидывание этих знаний. И эти знания могут быть необходимы. Нужна лишь полная, неограниченная свобода художника в выборе его средств.*

Эта необходимость есть право на неограниченную свободу. Но свобода немедленно рождает преступление, когда уходит с почвы

* Базирована должна быть эта свобода во всей своей неограниченности на почве внутренней необходимости (называемой в общечеловеческой честностью). Из этого принцип не есть только принцип искусства, но и жизни. Он как бы величайший меч сверхчеловека для борьбы с буржуазностью и мещанством.

необходимости. В искусстве право на эту свободу дает помянутая вступенная 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 опровержение. В первом случае рождается мертворожденное произведение. Во втором — художественная ложь, за которой тянется длинная цепь гадких последствий. В первом случае моральная атмосфера ослабляется пуспой. Он ее делает подобной камню. Второй — ее наполняет ядом и чумой.

В форме отвлеченной, где опадают все приведенные, выросшие из предмета пособияные средства, связь между формой и содержанием открывается только «посвященному» — с той разницей от предметного искусства, что это соотношение лежит вполне обнаженным. Оно подобно точному препарату или точной механической конспрукции, невидимой, однако, чуждому глазу. Снесенные абстрактным искусством мостики к природе решительно отделили таинственный оспров

400:5
a... случайная →
also auch nur immer
zufällig
H012, H011 (H011-115,
H0.000-X) /
а потому только и
неизменно случайная
H1 соответствует H012,
H011 (H012-3, H0.000-X)
400:6
красочные тона → farben
H012, H011 (H011-115,
H0.000-X) /

краски
H1 соответствует H012,
H011 (H012-3, H0.000-X)
400:10
и актом акту и природе →
в этом (ладно) (звучит)
и природе
H012 издательское
исправление
401:7-8
В первом... произведении
H012 не имеет источника
а H012, H011 и соответ-
ствия в H1 /

Am ersten... kann
H012, H011 в соответствую-
щем месте (H011-116, H0.
000-X-000-X) /
В первом... цитой
H1 соответствует H012,
H011 (H012-3, H0.000-X-
000-X)
401:9
ложь... цель →
Belug, welcher als Sünde
eine lange Kette... bildet.
H012, H011 не переведено
в H012 полностью

(H011-116, H0.000-X) /
ложь, за которой,
подобно актовой древу,
тянется длинная цепь
H1 соответствует H012,
H011 (H012-3-6, H0.000-X)
401:14-402:15
В форме... аттестовать
H012 не имеет источника
а H012, H011 и соответ-
ствия в H1

искусства от материка привычных условностей, от материка, на который укрываются и на котором так охотно бродят непосвященные, выдающие себя за посвященных («теоретики», «крипики», «интерпретаторы искусства»), от материка, который непосвященные иногда обманчиво принимают, а иногда обманно выдают за таинственный оспров искусства.

Но как зрячий глаз еще издали опличает по будто бы необъяснимым признакам лежащий труп от лежащего живого тела, так мгновенно опличает зрячий глаз мертвую форму, не рожденную необходимостью, от формы живой, которая не могла не возникнуть.

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

Когда искусство отказывается от этой задачи, то пустота остается незаполненной, так как нет другой власти и силы в мире, которые бы могли заменить искусство. А пустота эта легко заполняется ядом и чумой. И всегда во времена

интенсивной душевной жизни делается и искусство жизненное, так как жизнь души и жизнь искусства связаны между собою неразрывной цепью взаимодействия и взаимосовершенствования. В те периоды, когда душевная жизнь запущена и заглушена исключительно или преимущественно материальными воззрениями и вытекающими отсюда чисто практическими стремлениями, искусству, с одной стороны, навязываются тоже чисто практические цели, а с другой стороны, утверждается, что искусство не дано человеку для определенной цели, что оно бесцельно, что искусство существует только для искусства (*l'art pour l'art*). Но этот последний взгляд в то же время есть неосознанное идеальное начало таких времен. Это — бессознательный протест против материализма, который во всех явлениях признает только

20

402:28—403:1

А пусто...чужд

P3M5 соответствует примечанию H2P2, H2P1
(H2P1-117, H2-XXX-X)/P1

примечание соответствует H2P2, H2P1 (H2P3-7, H2-XXX-X)

403:7

исключительно или преимущественно

P3M5 не имеет источника в H2P2, H2P1 и соответствия в P1

403:8

воззрениями и ...

стремлениями →

Anscheinungen, Unglauben und ... Bestrebungen

H2P2, H2P1 не передано в P3M5 полностью

(H2P1-117, H2-XXX-X)/

воззрениями, безверием

и ... стремлениями

P1 соответствует H2P2, H2P1 (H2P3-7, H2-XXX-X)

403:10—12

искусству... стороны

P3M5 не имеет источника в H2P2, H2P1 и соответствия в P1

403:15

l'art pour l'art →*l'art pour l'art**
H2P2, H2P1 знак отсылки

к примечанию (H2P1-117, XXX-X)/P1 соответствует

H2P2, H2P1 (H2P3-7, H2-XXX-X)/P1 перевод не-

малого примечания H2P2, H2P1 см./500-

403:15—404:5

Но этот...убит

P3M5 новый русский перевод немецкого примечания H2P2, H2P1 см./500-X

практически-целесообразное. Тут явное и новое доказательство того, как сильно и непобедимо искусство, как живуч и вечен человеческий дух, который может быть придавлен, но никогда не может быть убит. Во всяком случае общее, описанное выше положение искусства приводит к анестезии связи между искусством и душевной жизнью. Такое положение быстро находит свое возмездие: художник и зритель теряют общий язык и перестают понимать друг друга. Зритель поворачивается к художнику спиной или видит в нем только фигляра, внешней ловкости и изобретательности которого он удивляется.

Прежде всего художник должен спараться изменить это создавшееся положение признанием своих обязанностей как к искусству, так и к самому себе. Он должен смотреть на себя не как на господина положения, а как на слугу высших целей, обязанности которого велики, определены и святы. Он должен воспитать себя в этом сознании, углубиться в свою внутреннюю жизнь, развивать ее и культивировать, чтобы его внешнее дарование не было пусто, как потерянная перчатка с неизвестной руки — пустая, бесцельная видимость руки.

У художника должно что-нибудь быть, что он неизбежно должен сказать на языке своего искусства, так как не овладение формой есть

его задача, а выявление этой формой свойственного его искусству *содержания*.

Без сомнения ясно, что здесь не идет речь о необходимости насильно вписывать в каждую вещь сознательное содержание или насильно одевать в одежды искусства это придуманное содержание: насильно рожденное в искусстве мертворожденно. Всякому истинному художнику знакомо, как на месте обдуманной им формы внезапно и для него неожиданно становится другая — непременно верная. Расчет, компоновка, построение не что иное, как ступени, по которым достигается цель, нередко неожиданная и для самого художника.

Художник вовсе не какой-то особенный баловень судьбы. У него нет права жить без обязанности. Его работа трудна и нередко становится

- 20 404:3
человеческий дух —
die Kraft der menschlichen
Seele
Н032, Н031 примечание
(Н031-117, Н1.300-х) //
сила человеческой души
П1 примечание соответ-
ствует Н032, Н031 (ПРК3-7,
Н1.300-х)
- 404:10
художник ... творит
духу духа —
der Künstler und der
Zuschauer (welche mit
Hilfe der Seelenprache
miteinander reden) sich
nicht mehr verstehen
Н032, Н031 с не перево-
дочным в Р3М5 текстом
в скобках (Н031-117,
Н1.300-х) //
художник и зритель
(говорящие друг с другом
на языке души) пере-
стают понимать
друг друга
П1 соответствует Н032,
Н031 (ПРК3-8, Н1.300-х)

404:22
в себя ... жизнь —
in die eigene Seele
Н032, Н031 (Н031-118,
Н1.300-х) //
в собственную свою душу
П1 соответствует Н032,
Н031 (ПРК3-8, Н1.300-х)

405:3-14
Без сомнения...
художника.
ПРК3 существенно ино-
язычный и сокращенный
русский перевод неко-
рого текста примечания
Н032, Н031 (без последнего
предложения).
Es ist... kann.
(Н031-118, Н1.300-х-х) //
Наверное... механизмов.
П1 примечание соответ-
ствует Н032, Н031 (ПРК3-9,
Н1.300-х-х); см. также
/300-х

для него крестом. Он должен знать, что каждый его поступок, каждое его чувство, мысль икуп неосязаемый, тончайший материал, из которого возникаюи его произведения — если он и свободен, то не в жизни, а только в искусстве.

Если художник действительно «жрец прекрасного», то это Прекрасное должно искать и возможно находить только при помощи того же принципа *внутренней ценности*, который встречали мы повсюду. Это Прекрасное нужно искать и возможно находить только при масштабе *внутренней значительности* и *внутренней необходимости*, который нам не изменил во всем пути до сих пор.

То прекрасно, что соответствует *внутренней душевной необходимости*. То прекрасно, что внутренне прекрасно.

Под этим прекрасным, конечно, разумеется не внешняя или даже внутренняя ходячая мораль, а *все то, что и в самой неосязаемой форме упончаает и обогащает душу*. А поэтому в живописи, например, внутренне прекрасен *всякий цвет*, потому что *всякий цвет родит душевную вибрацию, всякая вибрация обогащает душу*. А потому, наконец, внутренне прекрасно может быть все, что внешне «безобразно»:

«Нет ничего на земле, говорит Метерлинк, что больше жаждет прекрасного и что само легче становится прекрасным, чем душа... Потому-то

P3 M5-5
P3 M5-3 | 5

так немногие души не подчиняются господству души, опдавшейся красоте».*

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

* Von der inneren Schönheit, стр. 187 (K Robert Langewiesche Verlag, Düsseldorf u. Leipzig).

406:5
а только в искусстве. —
P3 M5 далее не переводит
абзац немецкого текста
H012, H011:
Und damit ... groß ist.
(H011-119,
H1.300-X-300-X) /
А отсюда ... обаятельность.
P1 соответствует H012,
H011 (H1K3-10-11,
H1.300-X-300-X)

406:18-26
Под эпитом... «безобразно»
— эпитом сокращенный рус-
ский перевод немецкого
текста (примечания H012,
H011 (без двух последних
предложений)).
Unter diesem...
«идеаль» — иде.
(H011-119-120,
H1.300-X-300-X) /
Под эпитом... «безобразно».

P1 примечание соответст-
вует H012, H011 (H1K3-10V,
H1.300-X)
406:8
всегда цвет — ~~иде~~ Farbe
H012, H011 примечание
(H011-120, H1.300-X) /
~~всегда~~ краски
P1 примечание (H1K3-10V,
H1.300-X)

406:22
говорит Metempsychik —
Bier der ersten ... sagt
H012, H011 не переводит
в P3 M5 полностью
(H011-120, H1.300-X-
300-X)

5

10

15

ТРЕТЬЯ НЕМЕЦКАЯ

РЕДАКЦИЯ

**Über das Geistige
in der Kunst:
insbesondere
in der Malerei**

№ 409: 10. Название книги в изданиях Рейнхарда Пипера, соответствующих как второй, н2 (первое издание – н2п2), так и третьей, н3 (второе и идентичное ему третье издание – н3п1), немецким редакциям трактата, – «Über das Geistige in der Kunst: insbesondere in der Malerei» («О духовном в искусстве: прежде всего в живописи»). Название в первой немецкой редакции (н1) – «Über das Geistige in der Kunst (insbesondere Malerei)» («О духовном в искусстве (прежде всего живописи)») – впервые зафиксировано в карандашной записи на обложке корпуса текстов в MES, которую мы датировали второй половиной 1910 г.

Под названием «Über das Geistige in der Kunst» сочинение впервые упоминается в письме Кандинскому мюнхенского издателя Георга Мюллера от 15 октября 1909 г. (см. № 122). Согласно сохранившемуся

в Мюнхене раннему эскизу обложки будущей книги, первоначально она должна была называться «Über das Geistige in der Kunst: Farbensprache» («О духовном в искусстве: язык красок»). Обычно этот эскиз (лн: 122) относят по стилю приблизительно к 1910 г., хотя можно предложить более раннюю датировку 1909 г. (см. об этом № 122). Два более ранних (соответственно 1904 и 1908–1909 гг.) теоретических текста Кандинского, из которых впоследствии вырос текст трактата, назывались «Die Farbensprache» и «Farbensprache»: в настоящем издании – «Язык красок» (1) и «Язык красок» (1).

Содержание («Inhalt») и Список иллюстративных приложений («Bildbeigaben»), которые в трех первых немецких изданиях трактата были напечатаны в начале книги, в настоящем издании воспроизведены в разделе Дополнения к третьей немецкой редакции (н3п1, № 593: 6 и 594: 6).

№ 410: 5. Посвящение Елизавете Тихеевой впервые появляется в двух машинописных экземплярах немецкого текста «О духовном в искусстве» (н2м1–2), которые, скорее всего, непосредственно предшествовали первому немецкому изданию трактата (н2п2). О том, как важно было для Кандинского присутствие этого посвящения в его главной книге, свидетельствует письмо английскому переводчику «О духовном в искусстве» Майклу Т.Х. Садлеру от 10 апреля 1913 г., в котором художник просит последнего не забыть включить это посвящение в свой перевод («Glew Kandinsky and the Sadlers - 612»). Можно предположить, что Кандинский собирался включить посвящение Тихеевой в русское издание трактата в книжной форме (во второй русской редакции п2), однако начальная часть верстки п2п1 не сохранилась. В позднейших немецких изданиях Макса Билла (н3п2–4) и Елены Халь-Фонте (н3п5) посвящение отсутствует.

*Dem Andenken
an Elisabeth Tichejeff
gewidmet*

5

10

Тихеева Елизавета Ивановна (ум. 1903) – старшая сестра матери Кандинского Лидии Ивановны, урожденной Тихеевой, тети художника. В 1871 г. она переехала вместе с пятилетним Василием и его родителями из Москвы в Одессу («Ступени»; *Избранные труды* 1: 295) и занималась там воспитанием мальчика, когда он, после развода родителей и вторичного замужества матери, остался с отцом (*Kandinsky Nina Kandinsky und ich* 23–25). Елизавета Тихеева имела на развитие будущего художника «большое, неизгладимое влияние»: «Ей я обязан зарождением моей любви к музыке, сказке, позже к русской литературе и к глубокой сущности русского народа» (*Там же*: 268). Ср. письмо Кандинского его немецкой подруге Габриэле Мюнтер от 15 сентября 1903 г.: «Я очень любил целовать ее старые руки, которые сделала для меня так бесконечно много начиная с моего детства, которые меня так нежно гладили и никогда не знали ни отдыха, ни досуга» (*Mts Briefe von Kandinsky an*

VORWORT ZUR ERSTEN AUFLAGE

Die Gedanken, die ich hier entwickle, sind Resultate von Beobachtungen und Gefühlserfahrungen, die sich allmählich im Laufe der letzten fünf bis sechs Jahre sammelten. Ich wollte ein größeres Buch über dieses Thema schreiben, wozu viele Experimente auf dem Gebiete des Gefühls gemacht werden müßten. Durch andere auch wichtige Arbeiten in Anspruch genommen, mußte ich fürs nächste auf den ersten Plan verzichten. Vielleicht komme ich nie zur Ausführung desselben. Ein anderer wird es erschöpfender und besser machen, da in der Sache eine Notwendigkeit liegt. Ich bin also gezwungen, in den Grenzen eines einfachen Schemas zu bleiben und mich mit der Weisung auf das große Problem zu begnügen. Ich werde mich glücklich schätzen, wenn diese Weisung nicht im Leeren verhallt.

Münter). И письмо Францу Марку от 20 марта 1912 г.: «Когда я был еще ребенком, моя тетья (которая меня воспитала) говорила мне: "я хочу, и так и должно быть" принесет тебе в жизни несчастье» (*Kandinsky & Marc Briefwechsel* 148). Возможно, изнанием немецкого языка и немецких сказок («... я рос наполовину немцем», — писал художник 16 ноября 1904 г. Мюнтер, — мой первый язык, мои первые книги были немецкие...); *mes Briefe von Kandinsky an Münter*) Кандинский также обязан своей тете, поскольку он происходил из прибалтийских немцев именно по материнской линии.

§ 411:5 Предисловие к первому немецкому изданию «О духовном в искусстве» (нзп2) восходит к машинописному тексту первой немецкой редакции трактата 1909 г. (н1м1).

410:5-7	411:15
den... gewendet	in Anspruch genommen
(Панкты Елизаветы	(занятый)
Тимофеевой посвящаются)	НЗМ1 отсутствует//
Н1, НЗМ1, НЗП2-5 отсут-	Р1 соответствует Н1
ствует	
411:5	411:20-21
VORWORT...AUFLAGE —	in den Grenzen... und
Vorwort	(оставались в пределах
НЗМ1, НЗП2//	простой схемы и)
Предисловие	НЗМ1 отсутствует//
Р1 (Н1РК1-0, Н1, КОК-0)	Р1 соответствует Н1

§ 413: 5 В Предисловии ко второму изданию «О духовном в искусстве» (рукопись которого не сохранилась) речь идет о дополнении, внесенных в текст трактата, предположительно, в конце сентября – начале октября 1911 г. Они впервые зафиксированы в датированной 28 октября того же года второй корректуре первого немецкого издания книги (нзп1, н: 496: 9–498: 19). Этих дополнений, отнесенных нами ко второй немецкой редакции «О духовном в искусстве», сравнительно немного. Во второе издание добавлены: новое, специально для него написанное Предисловие, вставка в главу VI на стр. 66–68 о трех мистических необходимостях (нзп1, н: 496: 9–498: 19) и две вставки в главу VII: примечание на стр. 111 (нзп1, н: 554: 18) и текст о конструкции на стр. 112–113 (нзп1, н: 556: 2–559: 15). Подробнее об этом см. н: 122.

§ 413: 19 О необходимости для живописца взять за образец теорию гармонии и контрпункта в музыке писал еще Адольф Хельцельсм. об этом н: 122; здесь, однако, это скорее всего намек на «Учение о гармонии» Арнольда Шенберга (*Schönberg Harmonielehre*). Ср. письмо Кандинского Шенбергу от 9 апреля 1911 г.: «Очень Вам завидую. Ваше “Учение о гармонии” уже в печати. Как бесконечно хорошо (пусть даже только относительно) живет музыкантам в их столь далеко ушедшем искусстве. Вот поистине искусство, которое уже сейчас имеет ставшую возможной полностью отказаться от чисто практических целей. Как долго должна ждать этого живопись? Ведь у нее есть на это право (= обязанность): делать сами по себе краски, линия – какой безграничной красотой и силой обладают эти живописные средства. И все же уже сегодня явное начало этого пути. Мы можем сегодня мечтать и о нашем “Учении о гармонии”. Я уже мечтаю и надеюсь, что мне удастся набросать хотя бы

первые тезисы для будущей большой книги. Возможно, то же самое делает сейчас кто-то другой. Тем лучше! Пусть нас будет как можно больше. Я же выкраиваю время и заглядываю понемногу в музыкальную теорию (конечно, самым внешним и поверхностным образом. на глубокий взгляд у меня недостаток сил), чтобы знать, как она примерно построена. Когда Вам будет более или менее ясно, как построен венский Штефан – собор Св. Стефана в Вене, в просторечии *Steffl*, – национальный символ Австрии и символ Вены, самая высокая церковь в Австрии и одна из самых высоких в Европе», тогда Вы, наверное, сможете слепить маленький плоскостный домишко» (*Kandinsky & Schönberg Briefwechsel* – 22).

Издание книги Шенберга задержалось, и волею судьбы она вышла одновременно с трактатом Кандинского (в первой половине декабря 1911 г.). Авторы точчаслали свои книги друг другу. 14 декабря 1911 г. Шенберг уже писал Кандинскому, отмечая сходство их позиций прежде всего в том, что касается сопоставления живописной и музыкальной краски, и выражая свой особый интерес к изложенной в «О духовном в искусстве» «теории форм» и к главе «Теория»: «Вы будете удивлены, сколь многое я говорю совершенно так же, как и вы» (*Ibidem* – 34). Композитор указывал и на свое несогласие с «некоторыми мелочами»: «Прежде всего с тем, что Вы, если я Вас правильно понимаю, стремитесь создать точную теорию. Я же считаю это сегодня ненужным. Мы пока еще только ищем, и ищем (как Вы сами говорите) при помощи чувства. Постараемся же никогда не потерять это чувство ради теории!» (*Ibidem* – 32–33). См. также н: 122.

Кандинский не смог сразу же прочитать трактат Шенберга: его взял для чтения тесно друживший с художником композитор Фома Гартман, который потом объяснил другу неясные для того места. «Мы часами об этом говорили», – писал Кандинский Шенбергу 13 января 1912 г. (*Ibidem* – 38

– 39). Лишь 22 августа 1912 г. Кандинский высказывает наконец в письме австрийскому композитору свое мнение о его книге, превознося общие положения, жалуясь на свое непонимание «положительной стороны» и выражая желание обсудить книгу при встрече. Он также говорит о том, как поразному относятся к теории музыканты и живописцы: «Дело в том, что музыканты сегодня нуждаются более всего в инспировании “вечных законов гармонии”, в то время как живописцам это нужно лишь во вторую очередь. Для нас самое главное – показать возможности композиции (соответственно, конструкции) и установить общий (самый общий) принцип. Это работа, которую я начал в своей книге – в очень “либеральных” чертах» (*Ibidem* – 57).

На самом деле Кандинский был знаком с рядом положений «Учения о гармонии» Шенберга по статье в журнале «Die Musik», фрагменты которой он перевел и прокомментировал для каталога организованной скульптором Владимиром Издебским в феврале 1911 г. в Одессе международной художественной выставки «Салон 2» (*Шенберг Параллели в октавах и квинтах*) и на которую ссылается в главе III «О духовном в искусстве», см. примечания к третьей немецкой (нзп1, н: 456: 18) и ко второй русской редакциям трактата (Р2п1, н: 202: 6) и § 201: 21. Ср. письмо Кандинского Шенбергу от 3 июля 1922 г., где художник говорит о своем желании сыграть его книгу, которую «ждут не дождутся русские музыканты, в Российскую академию художественных наук (РАХН); речь о Шенберге, сообщает Кандинский, заходила на многих заседаниях Академии (*Kandinsky & Schönberg Briefwechsel*: 76).

§ 413: 25 Статья «К вопросу о форме» («Über die Formfrage»), до своего окончательного названия имевшая ряд предварительных: «Konstruktion» («Конструкция»), «Über Konstruktion in der Malerei» («О конструкции в живописи») или «Konstruktion in der Malerei»

(«Конструкция в живописи»), была написана поздней осенью — в самом начале зимы 1911 г. и отослана издателю, Пиперу, до середины января 1912 г. (см. н. н. 122). Тем самым она явилась в буквальном смысле продолжением тех зафиксированных впервые в корректуре нзп1 дополнений к предпечатному тексту «О духовном в искусстве», которые датируются концом сентября — началом октября 1911 г. В 1912 — 1914 гг., чтобы не вносить новых дополнений в главу VI в английском переводе трактата, Кандинский собирался включить эту статью в английское издание книги в качестве приложения (см. письмо художника Майклу Т.Х. Садлеру от 30 сентября 1912 г., отрывок которого в русском переводе приводится в н. н. 122). Как приложение эта статья упоминается также в верстке 1914 г. второй русской редакции Р2 (Р2п1, н. н. 198: 1), в послереволюционной же, третьей русской редакции Р3 это упоминание не только сохранено в соответствующем месте (Р3п1, н. н. 318: 15), но и повторено в новой рукописной ее части (Р3к1, н. н. 301: 10). См. в письме Кандинского Шенбергу от 22 августа 1912 г.: «В дальнейшей <т. е. после написания "О духовном в искусстве"> работе, которая сейчас (и уже многие годы) постепенно созревает во мне, бывали счастливые мгновения, когда мне удавалось дотронуться до всеобщего корня выразительных форм. Мне иногда хочется кусать локти от ярости, что дело движется так медленно» (Kandinsky & Schönberg Briefwechsel: 58).

5 VORWORT ZUR ZWEITEN AUFLAGE

Dieses kleine Buch war im Jahre 1910 geschrieben. Vor dem Erscheinen der ersten Auflage (Januar 1912) habe ich weitere Erfahrungen der Zwischenzeit eingeschoben. Seitdem ist wieder ein halbes Jahr vergangen und manches sehe ich heute freier, mit weiterem Horizont. Nach reiflicher Überlegung habe ich von Ergänzungen abgesehen, da sie noch ungleichmäßig nur manche Teile präzisieren würden. Ich entschloß mich, das neue Material zu schon seit einigen Jahren sich sammelnden scharfkantigen Beobachtungen und Erfahrungen aufzuhäufen, die als einzelne Teile einer Art «Harmonielehre in der Malerei» vielleicht mit der Zeit die natürliche Fortsetzung dieses Buches bilden werden. So blieb die Gestalt dieser Schrift in der zweiten Auflage, die sehr schnell auf die erste folgen mußte, beinahe ganz unberührt. Ein Bruchstück der weiteren Entwicklung (resp. Ergänzung) ist mein Artikel «Über die Formfrage» im «Blauen Reiter». 25

München, im April 1912

KANDINSKY

413:5
VORWORT. AUFLAGE
(Предисловие ко второму изданию)
Р1, Р2п1 текст, соответствующий данному, отсутствует; русский перевод этого текста — нзп1
см. н. н. 100

A. ALLGEMEINES

I. EINLEITUNG

5

Jedes Kunstwerk ist Kind seiner Zeit, oft ist es Mutter unserer Gefühle.

So bringt jede Kulturperiode eine eigene Kunst zustande, die nicht mehr wiederholt werden kann. Eine Bestrebung, vergangene Kunstprinzipien zu beleben, kann höchstens Kunstwerke zur Folge haben, die einem totgeborenen Kinde gleichen. Wir können z. B. unmöglich wie alte Griechen fühlen und innerlich leben. So können auch die Anstrengungen, z. B. in der Plastik die griechischen Prinzipien anzuwenden, nur den griechischen ähnliche Formen schaffen, wobei das Werk seelenlos bleibt für alle Zeiten. Eine derartige Nachahmung gleicht den Nachahmungen der Affen. Äußerlich sind die Bewegungen des Affen den menschlichen vollständig gleich. Der Affe sitzt und hält ein Buch vor die Nase, blättert darin, macht ein bedenkliches Gesicht, aber der innere Sinn dieser Bewegungen fehlt vollständig.

10

15

20

25

Es gibt aber eine andere äußere Ähnlichkeit der Kunstformen, der eine große Notwendigkeit zugrunde liegt. Die Ähnlichkeit der inneren Bestrebungen in der ganzen moralisch-geistigen Atmo-

§ 414: 5 Немецкий текст главы I, «Введение», восходит к стр. 1 – 11 рукописи готическим курсивом н1рк1 (ок. 1910). Во всех немецких редакциях эта глава четко разделяется на три части, каждая из которых отделена от последующей тремя звездочками: первая (н3п1, н1: 414: 7–417: 25 *Jedes Kunstwerk ... nicht.*) – сравнение современного искусства с искусством «примитивов»; вторая (н3п1, н1: 418: 7–422: 11 *Ein großes ... sich ändert.*) – ироническое, в толстовском духе, описание некоей собирательной выставки «искусства для искусства», которое живет лишь настоящим и обречено на краткосрочное существование; и, наконец, третья часть (н3п1, н1: 422: 17–423: 29 *Die andere ... stand.*), которая начинается с характеристики «другого искусства» – подлинного, высшего, обладающего «пробуждающей, пророческой силой», и завершается притчей о не понятном толпой первопроходец, который тащит «тяжелый воз человечества» «вперед и вверх». Этой притчей в свою очередь начинается рассуждение о духовной жизни как движении, которое будет завершено в специально посвященной ему главе II, «Движение».

Первая часть «Введения» в немецких редакциях трактата восходит к стр. 11 – 16 датируемой 1908 – 1909 гг. рукописи «Язык красок» (ii) (*Gesammelte Schriften*: 291 – 293). См. составленные на материале этого Urtext'a трактата: План книги # 1: частично зачеркнутые пункты (соответственно 1, и 1.)

sphäre, das Streben zu Zielen, die im Hauptgrunde schon verfolgt, aber später vergessen wurden, also die Ähnlichkeit der inneren Stimmung einer ganzen Periode kann logisch zur Anwendung der Formen führen, die erfolgreich in einer vergangenen Periode denselben Bestrebungen dienten. So entstand teilweise unsere Sympathie, unser Verständnis, unsere innere Verwandtschaft mit den Primitiven. Ebenso wie wir, suchten diese reinen Künstler nur das Innerlich-Wesentliche in ihren Werken zu bringen, wobei der Verzicht auf äußerliche Zufälligkeit von selbst entstand.

Dieser wichtige innere Berührungspunkt ist aber bei seiner ganzen Wichtigkeit doch nur ein Punkt. Unsere Seele, die nach der langen materialistischen Periode erst im Anfang des Erwachens ist, birgt in sich Keime der Verzweiflung des Nichtglaubens, des Ziel- und Zwecklosen. Der ganze Alpdruck der materialistischen Anschauungen, welche aus dem Leben des Weltalls ein böses zweckloses Spiel gemacht haben, ist noch nicht vorbei. Die erwachende Seele ist noch stark unter dem Eindruck dieses Alpdruckes. Nur ein schwaches Licht dämmert wie ein winziges Pünktchen in einem enormen Kreis des Schwarzen. Dieses schwache Licht ist bloß eine Ahnung, welches zu sehen die Seele

«Действие художественных произведений (грубое и тонкое)» и «Эхо и новые струны» («НТК5, № 59б: 17–19; Wirkung ... Saiten») – и План книги #2, раздел II, «Действие произведений – грубое, тонкое», пункт а), «привычное (эхо)», и б), «будущее (новые струны)» («НТК6, № 60з: 18–22 Wirk - ung ... Saiten»).

Описание во второй части «Введения» выставки «искусства для искусства» восходит к стр. 91–94 (и потерянной стр. 907) рукописи «Язык красок» (I) (Gesammelte Schriften: 308–309), где оно находится в той части текста, которая затем вошла преимущественно в главу VIII немецких изданий трактата. Ср. в Плате книги #1 подчеркнутый пункт «Сегодняшние выставки», который был помещен между пунктами об ответственности художника и о работе из головы и отношении к природе, последний – со ссылками на Уайльда и на Гете; все эти пункты обозначены как II, (см. «НТК5, № 600: 19–22 Seine Verantwortlichkeit ...

Goethe). Эти ссылки составили в первой немецкой редакции трактата основу одного из примечаний к главе VII, соответствующего примечания НЗП1 (№ 555: 2). Текст немецких изданий книги 1911 – 1912 гг. (НЗП2 и НЗП1) во второй части «Введения» отличаются от первой немецкой редакции лишь незначительными исправлениями, в основном стилистического характера. Отметим также, среди неопубликованных рукописных материалов Кандинского, связанных с темами второй части «Введения», сделанный им немецкий перевод фрагмента из письма Мусоргского Стасову 18 октября 1872 г.

(КН Notes biographiques vk 25). Приводим фрагмент по публикации 1911 г.: «Художественное изображение одной красоты, в материальном ее значении, – грубое ребячество – детский возраст искусства. Тончайшие

414-1
A / ALLGEMEINES
нужна название первой
части написано простым
карандашом //
A ЧАСТЬ СЕВЕРА
НТК1 (НТК1-0, № 300х-х)

414-3
НЗП1, стр.2 – пустая

414-5
→ I. EINLEITUNG
НЗП2, глава 1, стр.2–6;
Н1 отсюда начинается
нумерованная часть
НТК1, стр.1–68

414-29
in der ganzen...
Atmosphäre → in der
ganzen (innerlich-
/moralisch-) geistigen

Atmosphäre
НТК1 исправлено неав-
торской рукой (Монтер?)
черными чернилами //
во всей изобразитель-
ной атмосфере
Н1 соответствует Н1
после исправления, рус-
ской перевод: «истина и
до исправления»
(во всей внутренне-ду-
ховной атмосфере)

414-23 – 415-3
Nur... Wirklichkeit. →
Nur ein schwaches Licht
dämmert wie ein winziges
Pünktchen in einem enor-
men Kreis des Schwarzen-
des Wirklichen.
НТК1 пропущена часть
текста, и два предложе-
ния объединены в одно:
ср. также /300х-х //
Только...

действительность.
Н1 соответствует НЗП2,
НЗП1 (НТК1-4,
НЗП 100х-х-х)

415-23
ein schwaches Licht →
ein schwaches Licht
(черный свет НТК1 //
слабый свет
НЗП1 соответствует НЗП2,
НЗП1 (НТК1-4, № 300х-х))

415-24
ein winziges Pünktchen
НТК1, НЗП2
соответствует НЗП1 //
крошечная точка
НЗП1 соответствует Н2,
НЗП1 (НТК1-4, № 300х-х) //
ein winziges Pünktchen
(«единственная точка
- тонкая, тонкая»
НЗП2: 4 «одноко»
НЗП1 (спрм. ред. I)

неверно указано на
ошибку в НЗП1

черты природы человека и человеческих масс, назойливое ковыряние в этих малоизведанных странах и завоевание их — вот настоящее призвание художника. "К новым берегам" бесстрашно сквозь бурю, мели и подводные камни, «к новым берегам»! (...) в человеческих массах, как в восточном человеке, всегда есть тончайшие черты, ускользающие от хватки, черты, никем не тронутые: подмечать и изучать их в чтении, в наблюдении, по догадкам, всем нутром изучать и кормить ими человечество, как здоровым блюдом, которого еще не пробовали. — Вот задача-то! Восторг и присно восторг!» (Мусорский Письма к Стасову: 38).

keinen vollen Mut hat, im Zweifel, ob nicht dieses Licht — der Traum ist, und der Kreis des Schwarzen — die Wirklichkeit. Dieser Zweifel und die noch drückenden Leiden der materialistischen Philosophie unterscheiden stark unsere Seele von der der «Primitiven». In unserer Seele ist ein Sprung und sie klingt, wenn man es erreicht sie zu berühren, wie eine kostbare in den Tiefen der Erde wieder- gefundene Vase, die einen Sprung hat. Deswegen kann der Zug ins Primitive, wie wir ihn momentan erleben, in der gegenwärtigen ziemlich entliehenen Form nur von kurzer Dauer sein.

Diese zwei Ähnlichkeiten neuer Kunst mit Formen vergangener Perioden sind, wie leicht zu sehen ist, diametral verschieden. Die erste ist äußerlich und hat deswegen keine Zukunft. Die zweite ist innerlich und birgt deswegen den Keim der Zukunft in sich. Nach der Periode der materialistischen Versuchung, welcher die Seele scheinbar unterlag und welche sie doch als eine böse Versuchung abschüttelt, kommt die Seele, durch Kampf und Leiden verfeinert, empor. Größere Gefühle, wie Angst, Freude, Trauer usw., welche auch zu dieser Versuchsperiode als Inhalt der Kunst dienen könnten, werden den Künstler wenig anziehen. Er wird suchen, feinere Gefühle, die jetzt namenlos sind, zu erwecken. Er lebt selbst ein kompliziertes, verhältnismäßig feines Leben, und das aus ihm entsprungene Werk wird unbedingt dem Zuschauer, welcher dazu fähig ist, feinere

Emotionen verursachen, die mit unseren Worten nicht zu fassen sind.

Der Zuschauer heutzutage ist aber selten zu solchen Vibrationen fähig. Er sucht im Kunstwerk
entweder eine reine Naturnachahmung, die praktischen Zwecken dienen kann (Porträt im gewöhnlichen Sinne u dgl.), oder eine Naturnachahmung, die eine gewisse Interpretation enthält, «impressionistische» Malerei, oder endlich in Naturformen verkleidete Seelenzustände (was man Stimmung nennt).^{*} Alle diese Formen, wenn sie wirklich künstlerisch sind, erfüllen ihren Zweck und bilden (auch im ersten Falle) geistige Nahrung, besonders aber in dem dritten Falle, wo der Zuschauer einen Mitklang seiner Seele findet. Freilich kann also ein derartiger Mit- (oder auch Wider-) Klang nicht leer oder oberflächlich bleiben, sondern die «Stimmung» des Werkes kann die Stimmung des Zuschauers noch vertiefen — und verklären. Jedenfalls halten solche Werke die Seele von der Vergroberung ab. Sie erhalten sie auf einer gewissen Höhe, wie der Stimmschlüssel die Saiten eines Instrumentes. Aber Verfeinerung und Ausdehnung in Zeit und Raum dieses Klanges bleibt doch einseitig und erschöpft die mögliche Wirkung der Kunst nicht.

* Leider wurde auch dieses Wort, welches die dichterischen Bestrebungen einer lebendigen Künstlerseele zu bezeichnen hat, mißhandelt und schließlich verspottet. Gab es je ein großes Wort, welches die Menge nicht sofort zu entheiligen suchte?

※ 419: 6 В словах о «распятии Христа, написанном не верующим в Него художником», можно усмотреть намек на картину Поля Гогена «Желтый Христос» (1889), которую Кандинский мог видеть во время своего пребывания во Франции (май 1906 – июнь 1907) на большой ретроспективной выставке французского художника, устроенной в парижском Осеннем салоне в 1906 г. (см. об этом Derouet Kandinsky et Les Tendances Nouvelles – 140).

※ 419: 24 О натуралистической живописи, стремящейся к воспроизведению «случайных кусков природы», см. критику теории неомиметизма во второй русской редакции «О духовном в искусстве» (Р2П1, № 204: 17 сл.) и № 29: 13. Ср. ироническое описание Кандинским выставок «бездушной монашеской школы живописи» (Франц фон Штук, Лео Путц) во втором «Письме из Мюнхена» (январь 1910; *Избранные труды* 1: 62): «Голые тела в пленэре без искания даже живописи. Лежащие на полу женщины пятками к зрителю, иногда со всклокоченной головою. Хлопающие крыльями гуси. Набеленные дамы на розовых фонах (серебро с розовым!)».

Ср. также критический отзыв Арнольда Беклина (в изложении Флерке) о выставке в мюнхенском Стекланном дворце (Glasplast): «Каким становишься грубым из-за подобных выставок – как на войне! Это только

*
*
*

Ein großes, sehr großes, kleineres oder mittelgroßes Gebäude in verschiedene Räume geteilt. Alle Wände der Räume mit kleinen, großen, mittleren Leinwänden behängt. Oft mehrere Tausende von

5

10

массы, и такое с ними и обращение. Проходишь будто по полю битвы, смотришь спокойно, хладнокровно, как в траншеях дохнут люди, а еще и сердиться, что какой-нибудь грубиян тебя толкнул. На мой взгляд, все от этого страдают. Ни у кого нет времени обратить внимание на все усилия, которые заключены в золотые рамы, никто туда и не смотрит во всеобщем смертоубийстве (...). Никто не видит, что все эти дружественные, доброжелательные художники – дохнут! Уж эти выставки! Эти увешанные картинами стены (усилия отдельных художников и не различить) выглядят как gobelens, между которыми стоят симпатичные объемные бабы и девки – да, именно объемные. Это звучит несерьезно, но на самом деле много серьезнее, чем самая афишированная серьезность критика, который утверждает, что он-де “изучил” каждую картину. Все больше людей, которые учатся и, следовательно, умеют писать, потому что у них есть деньги, а рядом

люди, которые могли бы научиться, но у них нет на это денег. Все это висит вперемешку. И у тех, и у других один и тот же позолотчик и, значит, те же рамы. Бессмысленная выставка живописи. К чему все это добро? Я обхожу каждый раз эту выставку, как тупой провинциальный помещик. Эти картины больше не говорят нежно: “Посмотри на меня!” Они говорят: “Уйди!” Это касается не только тематики, но и красок, и собственно живописи. Художники просто мученики какие-то. Я же хочу понять и достоверно узнать одно: работает тот или иной в порыве вдохновения, вкладывая в свою работу энергию и радость, или нет» (Fleerke *Zehn Jahre mit Böcklin* – 236).

Ср. письмо Кандинского Францу Марку от 29 сентября 1913 г., в котором он критикует Предисловие к каталогу второй выставки футуристов, прошедшей в берлинской галерее журнала «Der Sturm» в апреле 1912 г.: «Пояснения совершенно такие же, как раньше: “слева генерал X, в центре кай-

Leinwändern. Darauf durch Anwendung der Farbe
Stücke «Natur» gegeben Tiere in Licht und Schatten,
Wasser trinkend, am Wasser stehend, im Grase lie-
gend, daneben eine Kreuzigung Christi, von einem
Künstler dargestellt, welcher an Christus nicht
glaubt, Blumen, menschliche Figuren sitzend, ste-
hend, gehend, auch oft nackt, viele nackte Frauen (oft
in Verkürzung von hinten gesehen), Äpfel und sil-
berne Schüsseln, Porträt des Geheimrats N, Abend-
sonne, Dame in Rosa, fliegende Enten, Porträt der
Baronin X, fliegende Gänse, Dame in Weiß, Kälber
im Schatten mit grellgelben Sonnenflecken, Porträt
Exzellenz Y, Dame in Grün. Dieses alles ist sorg-
fältig in einem Buch gedruckt: Namen der Künstler,
Namen der Bilder. Menschen haben diese Bücher
in der Hand und gehen von einer Leinwand zur
anderen und blättern und lesen die Namen. Dann
gehen sie fort, ebenso arm oder reich, wie sie ein-
traten und werden sofort von ihren Interessen, die
gar nichts mit der Kunst zu tun haben, absorbiert.
Warum waren sie da? In jedem Bild ist geheimnisvoll
ein ganzes Leben eingeschlossen, ein ganzes Leben
mit vielen Qualen, Zweifeln, Stunden der Begeiste-
rung und des Lichtes. »

Wohin ist dieses Leben gerichtet? Wohin schreit
die Seele des Künstlers, wenn auch sie in der Schaf-
fung tätig war? Was will sie verkünden? «Licht in
die Tiefe des menschlichen Herzens senden —

зер У, справа гусарский полк Z". Что общего
между всем этим и живописью, а тем более —
картиной? Это, я думаю, все равно что по-
ставить между душой и картиной мозг». В
том же письме Кандинский утверждает,
что «произведение искусства предназначено
для души, так же как и собирательное про-
изведение (= выставка)» (*Kandinsky & Marc*
Briefwechsel 239). О выставке как о соби-
рательном, едином произведении искусства
 («Gesamtwerk»), построенном по тем же
законам, что и отдельные художественные
произведения, Кандинский говорит также
в письмах к Монтер (29 июня 1907 г.):
«(...) устройство выставок — это тоже искус-
ство (подчинение выставочному окруже-
нию и воздействие соседних работ)» (*Mes*
Briefe von Kandinsky an Münster), и Валь-
дену (20 августа 1912 г.): «(...) обращаться
с материалом моей выставки как с единым
целым, то есть действовать не хронологи-
чески. К тому же лучше при развешивании
картин думать о контрастах: повесить
рядом ясные и "неясные", красочные и не-
красочные и т. д.» (*Kandinsky, Münster &*
Walden Briefe und Schriften 17). Ср. также
принадлежащий перу Кандинского руко-
писный фрагмент «Ein Bild malen und eine
Ausstellung machen...» («Писать картину
и делать выставку...», ок. 1912): «(...) вы-
ставка — это не случайное нагромождение
отдельных случайных произведений, но
одна огромная картина, в которой роль от-
дельных красок играют отдельные души
художников» (*Gesammelte Schriften* 471).

418:3—5
*** — (***)
нельзя при заголовке встав-
лены простым карандашом
аббревиатуры и притискино

рукой Монтер черными
чернилами в скобках:
(Abbildung)
(раздел)

418:7—422:11
Ein großes... ändert.
П1 соответствующий текст
отсутствует: русский пере-
вод текста НОД, НЭП. см.

ИТ. ХХХ, далее Р201-
И опечатка... меняется.
Р201:19—20, ИТ. ХХХ

§ 420: 1 Афоризм Роберта Шумана: «Licht senden in die Tiefe des menschlichen Herzens – des Künstlers Berufs» (*Schumann Gesammelte Schriften* II: 473). Афоризм записан Кандинским на календарном листе за 17 мая 1909 г. (*mes Kandinskys Manuskripte Notizen nach Schumann*). В «Языке красок» (II) слова Шумана приводятся на стр. 88–89 рукописи, в контексте сравнения музыканта и живописца, и непосредственно предшествуют ироническому описанию выставки «искусства для искусства»: «"Посылать свет в глубины человеческого сердца – призвание художника", сказал Шуман. И ни у кого не хватит смелости посоветовать музыканту довольствоваться воспроизведением (личностным или безличностным) внешней природы. Если же в шумановском определении заменить слово "художник" словом "живописец", то живописцы сами будут первыми, кто воспримет подобное к себе требование как ограничение собственной свободы и в большинстве своем вместо возражения удовольствуются тем, что удивленно поднимут брови. По мнению (если пассивное отношение живописцев к этому вопросу можно назвать мнением) живописцев, фразу Шумана нужно было бы дополнить следующим образом: "Посылать свет в глубины человеческого сердца – призвание любого художника (кроме живописца)"» (*Gesammelte Schriften*: 308).

§ 420: 3 Неточный перевод пассажа из трактата Льва Толстого «Что такое искусство?», написанного в 1897–1898 гг. У Толстого живописцы «посвящают свои жизни (...) на то, чтобы уметь рисовать красками и писать все, что они увидят» (*Толстой* Что такое искусство: 28). Первое журнальное издание трактата («Вопросы философии и психологии», 1897–1898) и первое книжное издание в 15-й части (1898) выпущенных Софьей Андреевной Толстой «Сочинений графа Л. Н. Толстого» были напечатаны с большими цензурными изъятиями. Первое бесцензурное издание вышло на английском языке в переводе знакомого Толстого, Эйллера Моода (London, Brotherhood Publishing Co, 1898).

Künstlers Berufs», sagt Schumann. § «Ein Maler ist ein Mensch, welcher alles zeichnen und malen kann», sagt Tolstoi. §

Von diesen zwei Definitionen der Tätigkeit des Künstlers müssen wir die zweite wählen, wenn wir an die eben beschriebene Ausstellung denken — mit mehr oder weniger Fertigkeit, Virtuosität und Brio entstehen auf der Leinwand Gegenstände, die zueinander in gröberer oder feinerer «Malerei» stehen. Die Harmonisierung des Ganzen auf der Leinwand ist der Weg, welcher zum Kunstwerk führt. Mit kalten Augen und gleichgültigem Gemüt wird dieses Werk beschaut. Die Kenner bewundern die «Mache» (so wie man einen Seiltänzer bewundert), genießen die «Malerei» (so wie man eine Pastete genießt).

Hungrige Seelen gehen hungrig ab.

Die große Menge schlendert durch die Säle und findet die Leinwände «nett» und «großartig». Mensch,

Ссылка на Толстого делает еще более очевидной близость всей второй части «Введения» «О духовном в искусстве», посвященной критике «искусства для искусства», к трактату «Что такое искусство?», где цитированное Кандинским определение живописцев иллюстрирует бессмысленность современного искусства, детства высших классов общества, на которое трактуются огромные силы и «прямо жизни человеческие» (*Толстой* Что такое искусство: 28). В «Языке красок» (II) перевод того же высказывания Толстого в несколько иной

форме приводится в контексте сравнения живописи с музыкой, помещенного позднее в начало главы VI «О духовном в искусстве»: вместо того чтобы, подобно музыке, непосредственно обращаться к душе, живопись занимается бессмысленным копированием предметов. Ср. «Язык красок» (II), стр. 8 рукописи: «Живописцы, которых Толстой определяет как людей, которые "могут все нарисовать и написать красками" (и потому он считает эту профессию довольно-таки бесполезной (...))» (*Gesammelte Schriften*: 291). В ранней статье Кан-

der was sagen könnte, hat zum Menschen nichts gesagt, und der, der hören könnte, hat nichts gehört.

Diesen Zustand der Kunst nennt man l'art pour l'art.

5 Dieses Vernichten der innerlichen Klänge, die der Farben Leben ist, dieses Zerstören der Kräfte des Künstlers ins Leere ist «Kunst für Kunst».✖

Für seine Geschicklichkeit, Erfindungs- und Empfindungskraft sucht sich der Künstler in materieller Form den Lohn. Sein Zweck wird Befriedigung des Ehrgeizes und der Habsucht. Statt einer vertieften gemeinsamen Arbeit der Künstler entsteht ein Kampf um diese Güter. Man klagt über zu große Konkurrenz und Überproduktion. Haß, Parteilichkeit, Vereinsmeierei, Eifersucht, Intrigen werden zur Folge dieser zweckberaubten, materialistischen Kunst.*

15 Der Zuschauer wendet sich ruhig ab von dem Künstler, der in einer zweckberaubten Kunst den Zweck seines Lebens nicht sieht, sondern höhere Ziele vor sich hat.

20

* Die wenigen einzeln stehenden Ausnahmen zerstören dieses trostlose, verhängnisvolle Bild nicht, und auch diese Ausnahmen sind hauptsächlich Künstler, deren Credo das l'art pour l'art ist. Sie dienen also einem höheren Ideale, welches im ganzen ein zielloses Zerstören ihrer Kraft ist. Äußere Schönheit ist ein die geistige Atmosphäre bildendes Element. Es hat aber außer der positiven Seite (da Schönes = Gutes ist) den Mangel des nicht erschöpfend ausgenützten Talentes — (Talent im Sinne des Evangeliums).

динского «Критика критиков» (1901) эта же цитата из Толстого приводилась как пример непонимания живописца публикой (ибо в данном случае «такой великий и выдающийся художник пера, как гр. Л.Н.Толстой, представляет из себя одного "из толпы" в живописи») и как подтверждение необходимости подвергнуть «критике критиков»: «(...) только совершенно чуждый живописи человек может определить цели художника, как это делает он в своей книжке об искусстве: художник есть человек, который отдаёт свою жизнь тому, чтобы уметь нарисовать (!) все, что ни попадается ему на глаза» (*Избранные труды* : 38–39). Кандидский указывает также, что цитирует Толстого по памяти: «Книжку я просматривал уже давно и извиняюсь, что, не имея ее под руками, не могу цитировать дословно. Но смысл остался неприкосновенным» (Там же: 47 прим.).

✖ 421 : 6 Данный и последующий абзацы (нзп1, нн: 421 : 4–15 *Dieses Vernichten ... Kunst.*) восходят к той части «Языка красок» (11), которая при переработке этого раннего текста в первую немецкую редакцию трактата была перераспределена между главами I и VIII (ср. нзп1, нн: 563 : 5). См. источник предыдущего абзаца, а также выражения «Zerstören ihrer Kraft» («рассеивание их силы») из примечания к комментируемому абзацу, на стр. 96 рукописи «Язык красок» (11) (*Gesammelte Schriften* : 309), и источник данного абзаца — на стр. 99 (*Ibidem* : 310). Ср. у Густава Флерке высказывание Арнольда Беклина о различии между художником, основной целью которого не должно быть стремление к признанию у публики, и дельцом, «спекулирующим» на всем том, что лежит вне сферы собственно художественного (*Flerke Zehn Jahre mit Böcklin* : 202).

420:15
eine Pastelle genießt —
eine Pastelle («à la reine»)
genießt
нзп1: изнернуто простым
карандашом; вероятно,
имеется в виду «bouchée
à la reine» («пирожок: «по

репуту: «королева» —
род словенского пирога
с малиной; название
его восходит к Марии
Лещинской, жене фран-
цузского короля Людо-
вика XV

421:25
Zerstören ihrer Kraft
: расписание по счёту —
Zerstören ihrer Kunst
нзп1, нн: 1
учетное слово
из немецкого
? примечание соответ-

стает нн, нн: (211)–15, нн:
502:12 :
dieses Zerstören
der Kräfte
des Künstlers ins Leere
(это расписание сил ху-
дожника в пустоту)
«Язык красок» (11), стр. 96

рукописи (*Gesammelte
Schriften* : 309)

«Verstehen» ist Heranbildung des Zuschauers auf den Standpunkt des Künstlers. Oben wurde gesagt, daß die Kunst das Kind ihrer Zeit ist. Eine derartige Kunst kann nur das künstlerisch wiederholen, was schon die gegenwärtige Atmosphäre *klar* erfüllt. Diese Kunst, die keine Potenzen der Zukunft in sich birgt, die also nur das Kind der Zeit ist und nie zur Mutter der Zukunft heranwachsen wird, ist eine kastrierte Kunst. Sie ist von kurzer Dauer und stirbt moralisch in dem Augenblicke, wo die sie gebildet habende Atmosphäre sich ändert.

*

*

*

Die andere, zu weiteren Bildungen fähige Kunst wurzelt auch in ihrer geistigen Periode, ist aber zur selben Zeit nicht nur Echo derselben und Spiegel, sondern hat eine weckende *prophetische Kraft*, die weit und tief wirken kann.

Das geistige Leben, zu dem auch die Kunst gehört und in dem sie eine der mächtigsten Agentien ist, ist eine komplizierte aber bestimmte und ins Einfache übersetzbare Bewegung vor- und aufwärts. Diese Bewegung ist die der Erkenntnis. Sie kann verschiedene Formen annehmen, im Grunde behält sie aber denselben inneren Sinn, Zweck.

In Dunkel gehüllt sind die Ursachen der Notwendigkeit, «im Schweiß des Angesichts», durch Leiden, Böses und Qualen sich vor- und aufwärts zu bewegen. Nachdem eine Station erreicht ist und manche bösen
 5 Steine aus dem Wege geschafft sind, werden von einer üblen unsichtbaren Hand neue Blöcke auf den Weg geworfen, welche manchmal scheinbar diesen Weg gänzlich verschütten und unerkennbar machen.

Da kommt aber unfehlbar einer von uns Menschen,
 10 der in allem uns gleich ist, aber eine geheimnisvoll in ihn gepflanzte Kraft des «Sehens» in sich birgt.

Er sieht und zeigt. Dieser höheren Gabe, die ihm oft ein schweres Kreuz ist, möchte er sich manchmal entledigen. Er kann es aber nicht. Unter Spott
 15 und Haß zieht er die sich sträubende, in Steinen steckende schwere Karre der Menschheit mit sich immer vor- und aufwärts.

Oft ist schon lange nichts von seinem körperlichen
 20 Ich auf Erden geblieben, dann sucht man alle Mittel, dieses Körperliche aus Marmor, Eisen, Bronze, Stein in gigantischen Größen wiederzugeben. Als ob etwas läge an diesem Körperlichen bei solchen göttlichen Menschendienern und Märtyrern, die das Körperliche verachteten und nur dem Geistigen dienten.
 25 Jedenfalls ist dieses Heranziehen des Marmors ein Beweis, daß eine größere Menschenmenge zu dem Standpunkt gelangt ist, wo einst der jetzt Gefeierte stand.¹

422:1
 «Verfehlen» —
 «Verfehlen»
 НІРІЕІ НЕ ВІДІСЛЕНІО //
 «ПОНІМАЮЧО»
 РІ СОПВІСІВІСТІВІТІ НІ
 (©2011-19, НІ. ХХХ-Х)

§ 424:5 Немецкий текст главы II, «Движение», восходит к стр. 11–20 рукописи готическим курсивом н1рк1. В основном эта глава сложилась уже в «Языке красок» (II); см. стр. 17–26 рукописи (*Gesammelte Schriften*: 293–294). Текст изданий 1911–1912 гг. отличается от первой немецкой редакции лишь незначительными стилистическими изменениями. Первая половина главы «Движение» (H3П1, н: 424: 7–428: 20 *Ein großes ... ins Schwarze vor*), в которой духовная жизнь человечества схематически представлена в виде движения треугольника (прототекст на стр. 17–23 рукописи «Язык красок» (II); см. *Gesammelte Schriften*: 293–294), завершает рассуждение о духовной жизни как движении, начавшееся во «Введении» (прототекст на стр. 16–17 рукописи «Язык красок» (II); *Ibidem*: 293). Ср. также в составленном на материале «Языка красок» (II) Плани книги #1 зачеркнутый пункт 1, «Движение к новому <треугольнику> и его отделений» («н1рк5, н: 596: 20–21 *die Bewegung ... Abteile*); а в Плани книги #2 – раздел II, дополнение к пункту б), «как движется <треугольник>» («н1рк6, н: 602: 23 *wie das <Dreieck> sich bewegt*).

Вторая половина главы II (H3П1, н: 428: 21–431: 16 *Die Kunst ... Mittel*) о движении искусства от материального «что» через «как» к новому «что», призванному стать специфическим «художественным содержанием, душой искусства, без которой его тело ("как") никогда не будет жить полной здоровой жизнью», восходит к стр. 24–26

II. DIE BEWEGUNG

5

Ein großes spitzes Dreieck in ungleiche Teile geteilt, mit der spitzesten, kleinsten Abteilung nach oben gewendet — ist das geistige Leben schematisch richtig dargestellt. Je mehr nach unten, desto größer, breiter, umfangreicher und höher werden die Abteilungen des Dreiecks.

10

Das ganze Dreieck bewegt sich langsam, kaum sichtbar nach vor- und aufwärts, und wo «heute» die höchste Spitze war, ist «morgen»* die nächste Abteilung, d. h. was heute nur der obersten Spitze verständlich ist, was dem ganzen übrigen Dreieck eine unverständliche Faselei ist, wird morgen zum sinn- und gefühlvollen Inhalt des Lebens der zweiten Abteilung.

15

An der Spitze der obersten Spitze steht manchmal allein nur ein Mensch. Sein freudiges Sehen ist der inneren unermeßlichen Trauer gleich. Und die, die ihm am nächsten stehen, verstehen ihn nicht. Entrüstet nennen sie ihn Schwindler oder

20

25

* Dieses «Heute» und «Morgen» ist im Inneren den biblischen «Tagen» der Schöpfung ähnlich.

Irrenhauskandidaten. So stand beschimpft zu seinen Lebzeiten auf der Höhe Beethoven allein.* Wie viele Jahre wurden gebraucht, bis eine größere Ab-
5 teilung des Dreiecks an die Stelle gelangte, wo er einst einsam stand. Und trotz allen Denkmälern — sind denn wirklich viele bis an diese Stelle empor gestiegen?*

In allen Abteilungen des Dreiecks sind Künstler zu finden. Jeder von denselben, der über die Gren-
10 zen seiner Abteilung hinaufblicken kann, ist ein Prophet seiner Umgebung und hilft der Bewegung, der widerspenstigen Karre. Wenn er aber nicht

* «Weber, der Komponist des "Freischütz", meinte von derselben
15 (d.h. die VII. Symphonie Beethovens): "Nun haben die Extravaganzen dieses Genius das Nonplusultra erreicht; Beethoven ist nun ganz reif fürs Irrenhaus." Bei der spannenden Stelle zu Beginn des ersten Satzes auf pochendem "e" rief Abbé Stadler, als er sie zum ersten Male hörte, einem Nachbar zu: "Es kommt immer noch
20 das — 'e' — es fällt ihm eb' nix ein, dem talentlosen Kerl!"» («Beethoven» von August Göllerich, siehe S.51 in der Serie «Die Musik», herausgegeben von R.Strauß.)

** Sind nicht manche Denkmäler eine traurige Antwort auf diese Frage?

рукописи «Язык красок» (1) (Gesammelte Schriften - 294). Там этот текст играет ключевую роль, поскольку впервые у Кандинского появляется существенное для него понятие содержания в искусстве, от-
талкиваясь от которого, он почти сразу, вслед лишь за кратким рассуждением о средствах различных искусств на стр. 27—
28 (*ibidem* - 295; это рассуждение потом войдет в главу IV, «Пирамида», трактата «О духовном в искусстве»), переходит на
стр. 28—53 к центральной теме всего сочинения — о специфических средствах живо-
писи, прежде всего о краске (*ibidem* - 295—
301), — теме, которая будет подробно раз-
работана в главе VI трактата. В Планах книги #1 и #2 вопрос о движении искус-
ства «что» к «как» выделен в отдельный пункт. См. раздел II в Планах книги #1: «Что
":от "как" (материалистический период) к "что" (новому)» и «Средства для "что"»,
с указанием на стр. 26 («НТК5, №: 596: 24—
27 Das «Was» ... [26]), а также раздел III в
Планах книги #2: «Материал,
который краска и форма представляют
художественному содержанию» и далее
«Содержание» с указанием на стр. 24 сл.
(«НТК6, №: 604: 1—10 Das Material ... *Inhalt*
[S 24 ff]).

424:5
B./ DIE BEWEGUNG
H2T2, глава 11: стр.10—15

424:8
im inneren —
im inneren Werte

НТК11 правочаение://
По анкетированию: дамы
P1, P2: приращение соответ-
ствует Н1.

P1 (НТК11-18, №: 300-х),
P2 (НТК11-22, №: 300-х)

425:1-2
zu seinen Lebzeiten —
zu seinen Lebzeiten
НТК11, НТК11 //
в дни своей жизни

P1, P2 соответствует Н1:
P1 (НТК11-19, №: 300-х),
P2 (НТК11-22, №: 300-х)

425:2
auf der Höhe
(на вершине)

P1 не переводимо // НТК11
соответствует Н2T2, НЗП11

425:5—7
Und ... empor gestiegen? *—
Und brach allein Denkmä-
lern * ... empor gestiegen?

НТК11 знак: отсылка к при-
ращению в середине пред-
ложения://
P1 вступил: исток
двухзначным * ... ?

P1 соответствует Н1
(НТК11-19, №: 300-х)

425:8
allein — allein
НТК11 выделено

425:15
«... Weber
не восстановлено

по НТК11, где первая
открывающая кавычка
оставлена простыми
кавычками,
и в соответствии с при-
ращением P1, P2:

«Weber
P1 (НТК11-19, №: 300-х),
P2 (НТК11-22, №: 300-х) //

НЗП11, НЗП11, НЗП12—5 она
отсутствует

425:21
S «91»
ни исправлено по
НТК11, P1, P2:

стр. 31
P1 (НТК11-19, №: 300-х),
P2 (НТК11-22, №: 300-х) //

S 1
НЗП11, НЗП11, НЗП12—5
ошибочно

§ 427: 5 Ссылка на роман польского писателя Генрика Сенкевича отсутствует в русских редакциях «О духовном в искусстве». На стр. 21–22 рукописи «Язык красок» (ii) взятое у Сенкевича сравнение приводится более подробно: «Сенкевич сравнивает в одном из своих романов духовную жизнь с плаванием: нужно неустанно работать, иначе пойдешь ко дну. Бывают искусные пловцы, которые могут спокойно лежать на спине, укачиваемые тихими волнами, и остаются на поверхности. Но для такого спокойствия нужно, чтобы волны были тихими. Вообще – кто не смотрит высь, кто не может вкушать от хлеба, который он получает свыше, тот теряет силы и тонет. Пучина бесконечно глубока» (*Gesammelte Schriften* 293–294; слова о хлебе – явная евангельская реминисценция. ср. Ин 6,33–58. «Ибо хлеб Божий есть тот, который сходит с небес и дает жизнь миру (...) Я есмь хлеб, спешший с небес» и т. д.).

Сравнение духовной жизни с плаванием обнаруживаем в романе Сенкевича «Без догмата» (1889–1890), экземпляр которого в русском переводе сохранился в ЛК, а в немецком переводе – в МС (см. Сенкевич Без догмата; *Sienkiewicz Ohne Dogma*). Книга была сразу после выхода высоко оценена русской критикой; ее с восторгом читал Лев Толстой. А вышедший вскоре новый роман Сенкевича «Камо грядеши» (1894–1896; первое русское издание – 1896), принес автору мировую известность. В библиотеке Кандинского были и другие книги Сенкевича, ныне также хранящиеся в РК. см. № 122.

В центре социально-психологического романа «Без догмата», написанного в форме

dieses scharfe Auge besitzt, oder dasselbe aus niederen Zwecken und Gründen mißbraucht oder schließt, dann wird er von allen seinen Abteilungs-
genossen völlig verstanden und gefeiert. Je größer diese Abteilung ist (also je tiefer sie gleichzeitig
liegt), desto größer ist die Menge, der des Künstlers Rede verständlich ist. Es ist klar, daß eine jede
solche Abteilung nach dem entsprechenden geistigen Brot bewußt oder (viel öfter) gänzlich unbewußt
hungert. Dieses Brot wird ihr von ihren Künstlern gereicht und nach diesem Brot wird
morgen schon die nächste Abteilung greifen.

*
*
*

Diese schematische Darstellung erschöpft freilich das ganze Bild des geistigen Lebens nicht. Unter anderem zeigt sie eine Schattenseite nicht, einen großen toten schwarzen Fleck. Es geschieht eben zu oft, daß das erwähnte geistige Brot zur Nahrung manchen wird, die schon in einer höheren Abteilung leben. Für solche Esser wird dieses Brot zu Gift: in kleiner Dosis wirkt es so, daß die Seele aus einer höheren Abteilung in eine niedere allmählich sinkt; in großer Dosis genossen, bringt dieses Gift zu einem Sturz, welcher in immer tiefere und

tiefere Abteilungen die Seele wirft. Sienkiewicz
 vergleicht in einem seiner Romane das geistige
 Leben mit Schwimmen wer nicht unermüdlich ar-
 beitet und mit dem Sinken fortwährend kämpft,
 5 der geht unfehlbar unter. ∞ Hier kann die Bega-
 bung eines Menschen, das «Talent» (im Sinne des
 Evangeliums) zum Fluch — nicht nur des dieses
 Talent tragenden Künstlers, sondern auch für alle
 diejenigen werden, die von diesem giftigen Brot
 10 essen. Der Künstler braucht seine Kraft, um niede-
 ren Bedürfnissen zu schmeicheln; in einer ange-
 blichen künstlerischen Form bringt er einen unrei-
 nen Inhalt, er zieht die schwachen Elemente an
 sich, vermengt sie ständig mit schlechten, betrügt
 15 die Menschen und hilft ihnen, sich zu betrügen,
 indem sie sich und andere überzeugen, daß sie gei-
 stigen Durst haben, daß sie von der reinen Quelle
 diesen geistigen Durst stillen. Derartige Werke
 verhelfen nicht der Bewegung nach aufwärts, sie
 20 hemmen sie, drängen das Vorwärtstrebende zu-
 rück und verbreiten Pest um sich.

Solche Perioden, in welchen die Kunst keinen
 hochstehenden Vertreter hat, in welchen das ver-
 klärte Brot ausbleibt, sind *Perioden des Niedergan-*
 25 *ges* in der geistigen Welt. Unaufhörlich fallen See-
 len aus höheren Abteilungen in tiefere, und das
 ganze Dreieck scheint unbeweglich zu stehen. Es
 scheint sich ab- und rückwärts zu bewegen. Die

дневника «исповеди сына века», — любов-
 ные страдания героя, Леона Плошовского.
 Когда он узнает, что его возлюбленная
 Аня не изменит своего решения и вый-
 дет замуж за другого, им овладевает силь-
 ная тоска, полное равнодушие ко всему
 окружающему и к самому себе, ибо, — как
 пишет в своем дневнике Плошовский, —
 «человек, вплотную прижатый к стене,
 страшно несчастный, далеко не так интере-
 суется собой, как человек счастливый. Вот
 тут-то завистливая судьба и становится до
 некоторой степени безоружной. Я был и на-
 хожусь в таком настроении, что если бы, на-
 пример, разгневанная фортуна явилась ко
 мне персонально и сказала бы мне: «черт
 тебя возьми!» — я ответил бы: «хорошо!
 пусть черт меня возьмет!»» (Сенкевич Без
 догмата - 187 - 188). «Мне в голову все при-
 ходит индеец, — пишет герой романа чуть
 выше (Там же - 187), — который попал в Ниа-
 гару и сначала боролся с водоворотом, на-
 прягая все свои силы, а затем, увидав, что
 спасение немислимо, сложил весла, улегся
 на дно лодки и затанул свою песню. Теперь
 и я готов также петь. Бурное течение Ниа-
 гары, впрочем, имеет ту хорошую сторону,
 что уже если захватит кого-нибудь, то раз-
 можит в куски, а есть и такие течения,
 которые выбрасывают человека на сухие,
 песчаные, бесплодные отмели. Вот это-то
 со мной и приключилось».

Кандидский читал романы Сенкевича,
 очевидно, сразу после их выхода в свет,
 с чем, возможно, и связана неточность из-
 ложения им комментируемого эпизода из
 «Без догмата» в текстах, написанных спустя
 много лет, в 1908 - 1910 гг.

426-23
 manchen — mancher
 НЭП, 1020

427-1-5
 Sienkiewicz... unter.

«Сенкевич в одном из своих
 романов сравнивает духовную
 жизнь с плаванием: кто не ра-

ботает неустанно и не борется
 все время с погружением, не-
 избежно идет ко дну.)

11, 12) отсутствует предложе-
 ние, соответствующее дан-
 ному; ср. зачеркнутые слова в
 НЭП, стр. 21,
 см. /XXX-X

Menschen legen zu diesen stummen und blinden Zeiten einen besonderen ausschließlichen Wert auf äußerliche Erfolge, sie kümmern sich nur um materielle Güter und begrüßen einen technischen Fortschritt, welcher nur dem Leibe dient und dienen kann, als eine große Tat. Die rein geistigen Kräfte werden im besten Falle unterschätzt, sonst überhaupt nicht bemerkt.

Die vereinsamten Hungerer und Seher werden verspottet oder für geistig anormal gehalten. Die seltenen Seelen aber, die nicht in Schlaf gehüllt werden können und dunkles Verlangen nach geistigem Leben, Wissen und Vorschreiten fühlen, klingen im groben materiellen Chorus, trostlos und klagend. Die geistige Nacht sinkt allmählich tiefer und tiefer. Grauer und grauer wird es um solche erschrockene Seelen, und ihre Träger, von Zweifeln und Angst gepeinigt und entkräftet, ziehen oft diesem allmählichen Verdunkeln um sie den plötzlichen, gewaltsamen Sturz ins Schwarze vor.

Die Kunst, die zu solchen Zeiten ein erniedrigtes Leben führt, wird ausschließlich zu materiellen Zwecken gebraucht. Sie sucht ihren inhaltlichen Stoff in der harten Materie, da sie die feine nicht kennt. Die Gegenstände, die wiederzugeben sie für ihr einziges Ziel hält, bleiben unverändert dieselben. Das «Was» in der Kunst fällt eo ipso aus. Nur die Frage, «wie» derselbe körperliche Gegenstand vom Künstler wiedergegeben wird, bleibt allein da.

Diese Frage wird zum «Credo». Die Kunst ist enteelt.

Auf diesem Wege «Wie» geht die Kunst weiter. Sie spezialisiert sich, wird nur den Künstlern selbst verständlich, die über Indifferenz des Zuschauers zu ihren Werken zu klagen anfangen. Da der Künstler durchschnittlich zu solchen Zeiten nicht viel sagen braucht und schon durch ein geringes «Anders» bemerkt wird und von gewissen Häufchen Mäzenen und Kunst Kennern dadurch hervorgehoben wird (was weiter eventuell große materielle Güter mitbringt!), so stürzt sich eine große Menge äußerlich begabter, gewandter Menschen auf die Kunst, die scheinbar so einfach zu erobern ist. In jedem «Kunstzentrum» leben Tausende und Aber-tausende solcher Künstler, von denen die Mehrzahl nur nach neuer Manier sucht und ohne Begeisterung mit kaltem Herzen, schlafender Seele Millionen von Kunstwerken schafft.

Die «Konkurrenz» nimmt zu. Das wilde Jagen nach Erfolg macht die Suche immer äußerlicher. Kleine Gruppen, die sich zufällig aus diesem Künstler- und Bilderchaos durchgearbeitet haben, verschanzen sich in ihren eroberten Stätten. Das zurückgebliebene Publikum schaut verständnislos zu, verliert das Interesse für eine derartige Kunst und dreht ihr ruhig den Rücken.

426:23
-vom... Künstler wieder-
gegeben wird
не издается по ННП1,
ННП2, и в соответствии
с П1, П2
передается... художником
П1 (ПНП1-21Е, НН.ХХХ-Х),
П2 (ПНП1-25, НН.ХХХ-Х) /
zum Künstler
wiedergegeben wird
ННП1, ННП2 - 4 экземпляра

427:1-5
scheinbar... zu erobern ist --
scheinbar so einfach zu
erobern
geworden ist
ННП1 /
кажется так легко
добычным
П1 (ПНП1-21Е, НН.ХХХ-Х),
П2 (ПНП1-25, НН.ХХХ-Х)

*
*
*:

5

※ 430: 13 Упоминание Моисея, вождя и законодателя Древнего Израиля, отсутствует в «Языке красок» (II) и впервые появляется в первой немецкой редакции «О духовном в искусстве». Его нет в русских редакциях. Отметим, что в мае 1912 г. в альманахе «Синий всадник» был опубликован немецкий перевод фрагмента из «Итальянских впечатлений» Василия Розанова (СПб., 1909), в котором речь идет, в частности, о том, как Моисей на языке чисел и мер передает еврейскому народу Божественный план построения Скинии. См. *Der Blaue Reiter*: 187–188.

Aber trotz aller Verblendung, trotz diesem Chaos und dem wilden Jagen bewegt sich in Wirklichkeit langsam, aber sicher, mit unüberwindlicher Kraft das geistige Dreieck vor- und aufwärts.

10

Der unsichtbare Moses kommt vom Berge, sieht den Tanz um das Goldene Kalb. Aber doch bringt er eine neue Weisheit mit sich zu den Menschen.※

Seine für Massen unhörbare Sprache wird zuerst doch vom Künstler gehört. Erst unbewußt, für sich selbst nicht bemerklich, folgt er dem Rufe. Schon in derselben Frage «Wie» liegt ein verborgener Kern der Genesung. Wenn dieses «Wie» auch im großen und ganzen fruchtlos bleibt, so ist doch im selben «Anders» (was wir auch noch heute «Persönlichkeit» nennen) eine Möglichkeit vorhanden, nicht das rein harte Materielle allein am Gegenstande zu sehen, sondern auch noch das, was weniger körperlich als der Gegenstand der realistischen Periode ist, den man allein und «so wie er ist», «ohne zu phantasieren» wiederzugeben versuchte.*

15

20

25

* Es ist hier oft die Rede vom Materiellen und Nichtmateriellen und von den Zwischenzuständen, die als «mehr oder weniger»

Wenn weiter dieses «Wie» auch die Seelen-
emotion des Künstlers einschließt und fähig ist,
sein feineres Erlebnis auszuströmen, so stellt sich
schon die Kunst an die Schwelle des Weges, auf
welchem sie später unfehlbar das verlorne «Was»
wiederfindet, das «Was», welches das geistige Brot
des jetzt beginnenden geistigen Erwachens bilden
wird. Dieses «Was» wird nicht mehr das mate-
rielle, gegenständliche «Was» der hintengebliebe-
nen Periode sein, sondern ein künstlerischer Inhalt,
die Seele der Kunst, ohne welche ihr Körper (das
«Wie») nie ein volles gesundes Leben führen kann,
ebenso wie der einzelne Mensch oder ein Volk.

*Dieses Was ist der Inhalt, welchen nur die Kunst in sich
fassen kann, und welchen nur die Kunst zum klaren Aus-
druck bringen kann durch die nur ihr gehörenden Mittel.*

materiell bezeichnet werden. Ist alles Materie? Ist alles Geist? Kön-
nen die Unterschiede, die wir zwischen Materie und Geist legen,
nicht nur Abstufungen nur der Materie sein oder nur des Geistes?
Der als Produkt des «Geistes» in positiver Wissenschaft bezeich-
nete Gedanke ist auch Materie, die aber nicht groben, sondern fei-
nen Sinnen fühlbar ist. Was die körperliche Hand nicht betasten
kann, ist das Geist? In dieser kleinen Schrift kann nicht darüber
weiter geredet werden, und es genügt, wenn keine zu scharfen
Grenzen gezogen werden.

430:11-26
Der unsichtbare... versuchte.
P1, P2: отсутствует соответ-
ствующий текст, русский пе-
ревод текста НЗП2, НЗП1
см. НЗ.ХХХ
430:14
unsichtbare Sprache --
(unklare) (unsichtbare) Sprache
НЗП2 исправлено неизвест-
ной рукой гот шпр. простым
карандашом

430:26
versuchte*
P1, P2: текст примечания
в главе III:
Алге... символическости.
P1 в крутих скобках внутри
основного текста (P1NKS.27-
28, НЗ.ХХХ-Х), P2 в примеча-
нии (P2N1-42-43, НЗ.ХХХ-Х)
430:29-401:18
die -als... bezeichnet

werden
НЗ: вставлено нами в соот-
ветствии с нормами языка //
die... bezeichnet werden
НЗП2, НЗП1
401:4
an die Schwelle --
auf die Schwelle
НЗП1, НЗП2
401:22
nicht groben, sondern

feinen -- nicht gröberem, son-
dern feinerem
НЗП1, P2
не более грубыми, а
более уточненными
P1, P2 примечание:
P1 (P1NKS.28, НЗ.ХХХ-Х),
P2 (P2N1-43, НЗ.ХХХ-Х)
401:24-26
In dieser... werden.
(В данном небольшом сочи-
нении невозможно говорить

об этом более пространно, и
достаточно, если мы не
будем проводить никаких
реких границ.)
P1, P2 не соответствует НЗ,
НЗП2, НЗП1:
Я попросил...
символическости.
P1 (P1NKS.28, НЗ.ХХХ-Х),
P2 (P2N1-43, НЗ.ХХХ-Х)

№ 433: 5 Во всех немецких редакциях «О духовном и в искусстве» (включая известные черновики «Содержания»; см. н1рк7, н1рк8 и н1рк9, н1-608: 5, 610: 5, 612: 5) глава III называется «Geistige Wendung» («Духовный поворот» или «Поворот к духовному», как это было переведено Андреем Лисовским в русском издании 1967 г., авторизованном Ниной Кандинской, см. *О духовном в искусстве 1967-33*). Лишь весьма малая часть текста главы III имеет источник в «Языке красок» (ii).

На стр. 20–39 немецкой рукописи готическим курсивом н1рк1 главою о духовном повороте продолжает, с одной стороны, начатое в главе II описание движения духовного треугольника, а с другой – анализ современной духовной атмосферы, разговор о кризисе традиционной науки, и о свободном творчестве (на примере Метерлинка) на стр. 54–58 рукописи «Язык красок» (ii) (*Gesammelte Schriften*: 301–302), где соответствующий текст вырастает из характеристики сочетания красного и синего как дисгармонического на стр. 52–53 (*Ibidem*: 301). В Планах книги #1 дополнениям, внесенным в главу III на стадии первой немецкой редакции, соответствует зачеркнутое название пункта (ii) «Конец материалистического периода: наука, литература» (н1рк5, н1-600: 7–8 *Schluss ... Literatur*). Этот пункт помещен там сразу после пункта (ii) о краске и форме, о краске теплой и холодной, светлой и темной, о грубом определении изолированной краски и о сочетании красной и синей краски (н1рк5, н1-600: 1–6 *Farbe ... blau*), который вошел в главу VI трактата, и непосредственно перед пунктами (ii) о сближении искусств и их взаимообучении и о монументальном искусстве (н1рк5, н1-600: 8–10 *Annäherung ... Kunst*), составивших главу IV. Сравнительно с первой немецкой редакцией трактата, в изданиях 1911–1912 гг. глава III содержит ряд дополнений, появляющихся, предположительно, в сентябре 1911 г. и впервые зафиксированных в корректуре н2п1. См. № 25: 5 о том, как по-разному использован текст «Языка красок» (ii) в главе III в первой немецкой и первой русской редакции «О духовном в искусстве».

№ 433: 7 Структура воображаемого Кандинским духовного треугольника (описание которого впервые появляется в первой немецкой редакции «О духовном в искусстве»), где политика – удел обитателей низших и средних отделений, лишь со стороны наблюдающих за его движением, а выше помещаются ученые и представители различных искусств, среди которых встречаются смелые одиночки, готовые всем пожертвовать ради человечества, – была для него не абстрактной метафорической фигурой, а результатом осмысления собственного жизненного опыта. См. об этом н1-122: 12–15. Там же мы приводим некоторые свидетельства, позволяющие составить представление о политических симпатиях и антипатиях Кандинского, ибо прямые его высказывания на политические темы редки и относятся в основном к частной сфере (переписка). Тем более важно отметить уникальность такого прямого высказывания художника в начале главы III в немецких редакциях «О духовном в искусстве».

Помещая республиканцев, анархистов и социалистов в низшем отделении своего духовного треугольника и обвиняя их прежде всего в атеизме, Кандинский близок здесь, в частности, к Дмитрию Мережковскому. Последний, критикуя в знаменитой статье «Грядущий хаос», входящей в сборник статей писателя, сохранившийся в библиотеке Кандинского в г.к. (*Мережковский Грядущий хаос*), научный позитивизм Джона Стюарта Милля, выросший «из научного и философского сознания в бессознательную религию» (Там же: 6), «правовой социализм» Герцена, анархизм Бакунина, – утверждает, что причиной всех бед является антирелигиозное сознание (Там же: 3–13). Он описывает Хаос – олицетворение «духовного мешательства» России: «мертвый позитивизм» самодержавной и православной казенщины, хулиганство, босничество, черную сотню, – и мечтает об объединении интеллигенции с церковью и народом в религиозную общественность, которая «спасет Россию» (Там же: 37). См. № 87: 7 об интересе Кандинского к творчеству Мережковского и предполагаемом личном знакомстве художника с писателем.

Вообще, текст первого абзаца главы «Духовный поворот», в котором речь идет прежде всего о материализме и атеизме, отражает настроения Кандинского 1909–1910 гг., когда его особенно интересовала проблема религиозной жизни в России, – в это время художник, в частности, возобновляет дружеские отношения с Сергеем Николаевичем Булгаковым, с которым вместе учился в Московском университете, женатым к тому же на кузине художника: см. письмо Кандинского Мюнстер из Москвы в Мюнхен от 25 октября (7 ноября) 1910 г. (*Mes Briefe von Kandinsky an Münster*). Позднее он собирался заказать Булгакову статью о русском религиозном движении для альманаха «Синий всадник», о чем сообщает Францу Марку 1 сентября 1911 г. (*Kandinsky & Marc Briefwechsel*: 55). Кандинскому должна была импонировать мировоззренческая эволюция Булгакова, – как и он сам, университетского ученика профессора-экономиста Чупрова: в юности Булгаков был марксистом, но в начале XX в. стал на религиозный путь. О хорошем взаимопонимании между Кандинским и Булгаковым свидетельствует также положительная оценка, данная последним в 1915 г. книге «О духовном в искусстве» (см. № 211: 27).

5 III. GEISTIGE WENDUNG

Das geistige Dreieck⁴³³ bewegt sich langsam nach vor- und aufwärts. Heute erreicht eine der untersten größten Abteilungen die ersten Schlagworte des materialistischen «Credo» — religiös führen ihre Einwohner verschiedene Titel. Sie heißen Juden, Katholiken, Protestanten usw. In Wirklichkeit sind sie Atheisten, was einige der Kühnsten oder Beschränktesten auch offen bekennen. Der «Himmel» ist entleert. «Gott ist gestorben.»⁴³⁴ Politisch sind diese Einwohner Volksvertretungsanhänger oder Republikaner. Die Angst, den Abscheu und Haß, welchen sie gestern gegen diese politischen Ansichten hegten, haben sie heute auf die Anarchie übertragen, die sie nicht kennen und von welcher ihnen nur der schreckeinföbende Name bekannt ist. Ökonomisch sind diese Menschen — Sozialisten. Sie schärfen das Schwert der Gerechtigkeit, um der kapitalistischen Hydra den tödlichen Hieb zu versetzen und das Haupt des Übels abzuhaufen.

⁴³³ 433: 15 Имеется в виду провозглашенный в сочинении «Так говорил Заратустра» знаменитый постулат Фридриха Ницше, чья «философия будущего» последнего периода, постулирующая «смерть Бога» и «переоценку всех ценностей» и формулирующая идеал «сверхчеловека», оказала большое влияние на Кандинского как своими идеями, так и пафосом и афористическим способом выражения. Ср. в верстке второй русской редакции «О духовном в искусстве» о «потрагивании морали» «сильной рукой Ницше» (РЗРК т. II, 185: 7 сл.); в примечании к первой русской редакции — о «сверхчеловеке» (РЗРК т. II, 155: 10); в третьей русской редакции — о «пересмотре всех ценностей» (РЗРК т. II, 304: 4), а также в статье «Куда идет "новое" искусство»: «Уже с гениальной руки Ницше началась воляная или неволяная "переоценка ценностей". И что стояло крепко — сдвинулось. В душе произошло как бы великое землетрясение» (*Избранные труды* 1995). В библиотеках РК и МЗ нет книг Ницше, изданных до или одновременно с созданием «О духовном в искусстве»; в ГК сохранилось лишь более позднее издание 1932 г.: *Nietzsche in seinen Briefen*. Означении Ницше для искусства начала XX в. (в том числе для Кандинского) см., например, Schaeffer *L'art de l'âge moderne* 262–296.

433: 5
88. GEISTIGE WENDUNG.
H3P3, GRAFA III: стр. 16–31
433: 7–436: 14
Das geistige ... schätzen.
P1, P2 отсутствует соответствующий текст / русский перевод этого текста H3P3, H3P1 см. H300, перевод первой фразы см. также P3:
Духовный ... черт.
(P1M3: 1, H300: 10)

№ 435: 22 «Я вскрыл множество трупов и ни разу не обнаружил души» — знаменитая фраза Рудольфа Вирхова (1821 — 1902), немецкого ученого-патолога и врача-патологоанатома, основателя теории клеточной патологии, директора Патологического института в Берлине, а также политического деятеля прогрессистского направления. Ср. рукопись «Jede Kunst hat 2 Möglichkeiten ...»: 1) «Всякое искусство имеет 2 возможности ...» 2) на самую душу ...», где Кандидский, не называя имени Вирхова, пишет о «ловко режущих анатомах», которые при вскрытии трупов не обнаружили не только душу, но и «мысли, чувства, добро и зло, и все, что наполняет "сердце" умершего или что там еще» (*Gesammelte Schriften* - 411 — 412). В статье «Куда идет "новое" искусство» эта же цитата из Вирхова сопровождается следующим комментарием художника: «Большие люди всегда выражают свою эпоху. И вот большой человек невольно выразил в этих поверхностных и легкомысленных словах всю поверхность и легкомыслие XIX века» (*Избранные труды* 1-88).

№ 435: 30 Предложение в скобках отсутствует в первой немецкой редакции трактата: оно датируется, предположительно, сентябрем 1911 г., поскольку впервые появляется во второй корректуре №21. Иоганн Баптист фон Швейцлер — германский политический деятель, романист, соратник Лассалля по рабочему движению. Кроме «Эммы», изданной в 1864 г., Швейцлером написан еще один роман, «Люцинда, или Капитал и Труд», опубликованный в 1871 г. «Эмма» дважды была издана в России: первое издание (СПб., Байдаковская, 1871) было запрещено цензурой и распространялось подпольно среди рабочих для привлечения их к революционному движению; второе издание (СПб., А. Тверская и Ко, 1906) вышло уже в разгар революционного книгопечатания. Швейцлер подробно излагает здесь основные взгляды Лассалля: так называемый железный закон заработной платы и идею производительных ассоциаций рабочих, осуществления которой последний хотел добиться при помощи всеобщего избирательного права.

«Железный экономический закон» Фердинанда Лассалля, немецкого философа и экономиста, крупного деятеля социалистического движения, — теория, согласно которой средняя заработная плата определяется величиной затрат, обеспечивающих существование и воспроизводство рабочей силы, и колеблется вокруг физически необходимого минимума средств существования под влиянием естественного увеличения или уменьшения численности населения, ведущего к увеличению или снижению предложения рабочей силы. Ср. в датированном 1 марта 1863 г. сочинении Лассалля «Гласный ответ Центральному Комитету, учрежденному для созыва общего германского рабочего конгресса в Лейпциге»: «При теперешних отношениях, подгосподством спрса и предложения труда, рабочую плату определяет следующий железный закон. средний размер заработной платы всегда сводится на безусловно необходимое содержание, требуемое привычками народа для поддержания жизни и для размножения» (*Лассаль Гласный ответ Центральному Комитету* - 26). Таким образом, данная теория

тесно связана с теорией народонаселения Мальтуса. Теория Лассалля была положена в основу так называемой Готской программы социалистической рабочей партии Германии (1875), раскритикованной Карлом Марксом. Основной труд Маркса — «Капитал» — том I издан автором в 1867 г.; том II и том III изданы Фридрихом Энгельсом соответственно в 1885 и 1894 гг. (русский перевод Германа Лопатина и Николая Даниэльсона. СПб., 1872, 1885, 1896).

Здесь Кандидский обращается к темам из политической экономики, на которых он специализировался в Московском университете, работая на кафедре политической экономики и статистики под руководством профессора Александра Ивановича Чупрова. Ср. предположенную им ок. 1893 г. в работе «Le minimum de salaire et l'encyclique "Rerum Novarum" par Mgr Sébastien Nicotra» («Минимальная заработная плата и энциклика "Рерум Новарум"» - <Доклад> Моисея Себастьяна Никотра») критику экономических положений, содержащихся в написанном на основе знаменитой энциклики папы Льва XIII (1891) докладе вице-президента «Брюссельского общества социальной экономики» епископа Никотра, который был прочитан в 1892 г. на Первом католическом конгрессе социальных наук в Генуе. См. также датируемый тем же временем (ок. 1893) «Изложение теорий железного закона и рабочего фонда с точки зрения исторического развития и последующей критической их оценки», где он подробно разобрал доктрины Адама Смита, Томаса Мальтуса, Давида Рикардо, Лассалля и др. (публикация рукописей этих работ — *Gesammelte Schriften* - 92 — 102 и 106 — 198).

Рецензия Кандидского на доклад Никотра, который был издан в 1893 г. отдельной брошюрой в переводе с итальянского на французский Луи Жозефа Лалье (*Nicotra Le minimum de salaire*), вызвала интерес профессора Чупрова, и он написал ходатайство об оставлении автора рецензии при университете. Копия письма Чупрова руководству юридического факультета от 22 мая 1893 г. сохранилась в архиве Московского университета в деле «Об оставлении Василия Кан-

Da diese Einwohner dieses großen Abteiles des Dreiecks nie selbständig zur Lösung einer Frage gekommen sind und stets in der menschlichen Karre durch sich selbst opfernde Mitmenschen, die stets hoch über ihnen standen, gezogen wurden, so wissen sie nichts von diesem Schieben, welches sie stets nur aus großer Entfernung beobachtet haben. Sie stellen sich deswegen das Schieben sehr leicht vor und glauben an einwandfreie Rezepte und an unfehlbar wirkende Mittel.

Die folgende tieferliegende Abteilung wird von der oben beschriebenen blindlings auf diese Höhe gezogen. Hält sie aber noch fest an der alten Stelle, sträubt sich vor Angst, ins Unbekannte zu geraten, um nicht betrogen zu werden.

Die höheren Abteilungen sind religiös nicht nur blind atheistisch, sondern sie können ihre Gottlosigkeit durch fremde Worte begründen (z B. Virchows eines Gelehrten nicht würdigen Satz: Ich habe viele Leichen seziert und nie dabei eine Seele entdeckt). » Politisch sind sie noch öfter Republikaner, kennen verschiedene parlamentarische Bräuche, lesen in den Zeitungen die politischen Leitartikel. Ökonomisch sind sie Sozialisten verschiedener Nuancen und können ihre «Überzeugungen» durch viele Zitate unterstützen. (Von Schweitzers «Emma», durch das «Eherner Gesetz» von Lassale, zum Marxschen «Kapital» und noch viel weiter.) »

динского для приготовления к профессорскому званию по кафедре политической экономики и статистики». В своем ходатайстве Чупров ссылался на «представленное весьма дельное сочинение», убедившее его «в том, что из г. Кандинского может вырабатываться со временем полезный научный деятель» (Фонд московского императорского университета 62 #247-9; цит. — Письма Кандинского Чупрову: 339). Сергей Шумихин, впервые опубликовавший этот документ, предположил, что Чупров здесь имел в виду упомянутый нами выше реферат о теориях железного закона и рабочего фонда. Однако, на наш взгляд, нельзя исключать, что речь шла о рецензии на брошюру Никотра, реферат же был написан чуть позже, уже в соответствии с составленной Чупровым «Инструкцией В. В. Кандинскому, оставленному при Московском университете по кафедре политической экономики и статистики». Молодой ученый, очевидно, ревностно следовал наставлениям своего учителя, который разделял основные положения исторической и этической школы политической экономики, а отчасти и научного социализма. Согласно этой инструкции, Кандинскому рекомендовалось «начать свои занятия с изучения главных экономических теорий в исторической последовательности». Далее шел внушительный список этих теорий, начиная с трудов экономистов классического периода (Смита, Мальтуса, Рикардо), их предшественников и последователей, и кончая «доктринами, отступающими от классической системы»: протекционизма, фритредерства, социализма («особенно Родбертус-Ягеллов и К. Маркс»); в заключение инструктируемому надлежало «с особым вниманием остановиться на учениях современной исторической школы» (Фонд чупрова 1 #311-1-1; (цит. — Турчин Кандинский в Московском университете : 201)). Из рекомендованной Чупровым литературы в ГК сохранился труд Джона Стюарта Милля (Милль Система логики). Ко времени окончания университетского курса и начала подготовки диссертации (1892 — 1893) относится дружеское сближение Кандинского с Чупровым; см. также ил. 122-12 — 15(II).

436: 14 Среди книг, на которые Кандин-
 ский мог опереться в своей критике позити-
 визма и натурализма, отметим брошюру
 французского критика, историка и теоре-
 тика литературы Фердинанда Брюнетьера
 «La renaissance de l'idéalisme» (1896), экзе-
 мпляр которой в русском переводе хранится
 в ЯК. Ср. Брюнетьер Возрождение идеа-
 лизма: 3–4. «Лет двадцать или тридцать
 тому назад (...) господствовало учение,
 известное в философии под именем *позити-
 тивизма*, а в искусстве и литературе под
 названием *реализма* или *натурализма*;
 оно перешло к нам по прямой линии от во-
 семнадцатого века (...)» Курс позитивной
 философии" Огюста Конта явился его Еван-
 гелием. Учение это в главных чертах со-
 стоит в следующем: вне того, что может
 быть сосчитано, взвешено, измерено, вне
 того, что поддается опыту и чувствам, вне
 фактов и их группировки, – все – сомни-
 тельно, гадательно, призрачно». Среди тех,
 чьи мысль и творчество основаны на этом
 учении, – искавшим в действительности,
 утверждает он, подлинные идеи Огюста
 Конта, – Брюнетьер приводит Тэна, Леконта
 де Лиля, Флобера, Курбе, Литтре. Близкая
 точка зрения высказана в «Искусстве живо-
 писи XIX века» немецкого историка иску-
 ства Рихарда Мутера, согласно которому
 позитивистское мировоззрение составляет
 основу живописного натурализма, или ре-
 ализма, довольствующегося изображением
 внешней действительности (Милле, Курбэ,
 Менцель): «(...) реализм не мог оставаться
 выражением всей сущности современной
 жизни. (...) Слова Золя о том, что искусство –
 природа, отраженная в темпераменте, при-
 нимаются уже не вполне» (Мутер История
 живописи в XIX веке «8–296 и 301). Крити-
 куя позитивизм с вытекающими из него на-
 турализмом и реализмом, оба автора при-
 ветствуют «возвращение идеализма» (Брю-
 нетьер), или «нео-идеализм» (Мутер), про-
 явившийся в развитии символистских
 тенденций в литературе и искусстве Фран-
 ции, Англии и Германии 1880–1890-х гг.

In diesen höheren Abteilungen kommen allmäh-
 lich noch andere Rubriken vor, die in den eben be-
 schriebenen fehlten Wissenschaft und Kunst, wozu
 auch Literatur und Musik gehören.

Wissenschaftlich sind diese Menschen Positivi-
 sten und anerkennen nur das, was gewogen, gemes-
 sen werden kann. Das übrige halten sie für densel-
 ben manchmal schädlichen Unsinn, für welchen sie
 gestern die heute «erwiesenen» Theorien hielten.

In der Kunst sind sie Naturalisten, wobei sie bis
 zu einer gewissen Grenze, die von anderen gezogen
 wurde und an die sie deswegen unerschütterlich
 glauben, Persönlichkeit, Individualität und Tempera-
 ment des Künstlers anerkennen und auch schätzen.

*
 *
 *

In diesen höheren Abteilungen ist trotz der sichtbar
 großen Ordnung, Sicherheit und trotz den Prinzi-
 pien, die unfehlbar sind, jedoch eine versteckte
 Angst zu finden, eine Verwirrung, ein Wackeln und
 eine Unsicherheit, wie in den Köpfen der Passagiere
 eines großen, festen überseeischen Dampfers, wenn
 auf der hohen See bei in Nebeln verschwundenem
 festem Land sich schwarze Wolken sammeln und

der düstere Wind das Wasser zu schwarzen Bergen auftürmt. Und dies ist dank ihrer Bildung. Sie wissen, daß der heute angebetete Gelehrte, Staatsmann, Künstler noch gestern ein ausgespotteter, keines ernststen Blickes würdiger Streber, Schwindler, Pfuscher war.

Und je höher in dem geistigen Dreieck, desto sichtbarer tritt mit ihren scharfen Kanten diese Angst, die Unsicherheit zutage. Erstens finden sich hier und da Augen, die auch selbst sehen können, Köpfe, die zu Zusammenstellungen fähig sind. Derartig begabte Menschen fragen sich: Wenn diese Weisheit von vorgestern durch diese von gestern und die letztere von der von heute umgeworfen wurde — kann es dann nicht auch irgendwie möglich sein, daß die von heute von der von morgen auch umgeschmissen wird. Und die Mutigsten von ihnen antworten «Es liegt im Bereiche der Möglichkeiten.»

Zweitens finden sich Augen, die das sehen können, was von der heutigen Wissenschaft «noch nicht erklärt» wurde. Derartige Menschen fragen sich: «Wird die Wissenschaft auf dem Wege, auf welchem sie schon lange sich bewegt, zur Lösung dieser Rätsel kommen? Und wenn sie dazu kommt, wird man sich auf ihre Antwort verlassen können?»

In diesen Abteilungen befinden sich auch professionelle Gelehrte, welche sich erinnern können,

wie jetzt feststehende, von Akademien anerkannte Tatsachen von denselben Akademien im Anfang begrüßt wurden. Hier befinden sich auch Kunstgelehrte, die anerkennungsvolle tiefsinnige Bücher schreiben über die Kunst, die gestern un- 5
sinnig war. Durch diese Bücher nehmen sie die Schranken weg, über welche die Kunst ihren Sprung längst gemacht hat und stellen neue auf, die diesmal fest und für alle Zeiten auf dem neuen Platze bleiben sollen. Bei dieser Beschäftigung 10
merken sie nicht, daß sie die Schranken nicht vor, sondern hinter der Kunst bauen. Wenn sie es morgen bemerken, so schreiben sie neue Bücher und verlegen geschwind ihre Schranken weiter. Und diese Beschäftigung wird so lange ohne Verän- 15
derung bleiben, bis eingesehen wird, daß das äußere Prinzip der Kunst nur für die Vergangenheit gelten kann und nie für die Zukunft. Es kann keine Theorie dieses Prinzips für den weiteren im Reiche des Nichtmateriellen liegenden Weg geben. Es 20
kann sich materiell nicht kristallisieren das, was materiell noch nicht existiert. Der in das Reich von morgen führende Geist kann nur durch Gefühl (wozu das Talent des Künstlers die Bahn ist) erkannt werden. Die Theorie ist die Laterne, die 25
die kristallisierten Formen des Gestern und des vor dem Gestern Liegenden beleuchtet. (Siehe Weiteres darüber in Kap. VII. Theorie.)

Und wenn wir noch höher steigen, so sehen wir
noch größere Verwirrung, wie in einer großen, fest
nach allen architektonisch mathematischen Regeln
gebauten Stadt, welche plötzlich von einer uner-
5 meßbaren Kraft geschüttelt wird. Die Menschen,
die hier leben, leben wirklich in so einer geistigen
Stadt, wo plötzlich solche Kräfte wirken, mit wel-
chen die geistigen Architekten und Mathematiker
nicht gerechnet haben. Hier ist ein Teil von der
10 dicken Mauer wie ein Kartenhäuschen gefallen. Da
liegt ein zum Himmel reichender, kolossaler, aus
vielen spitzenartigen, aber «unsterblichen» geisti-
gen Pfeilern gebauter Turm in Trümmern. Der alte
vergessene Friedhof bebt. Alte vergessene Gräber
15 öffnen sich, und vergessene Geister heben sich aus
ihnen. Die so kunstvoll gezimmerte Sonne zeigt
Flecken und verfinstert sich und wo ist der Ersatz
zum Kampf mit der Finsternis?

In dieser Stadt leben auch taube Menschen,
20 die fremde Weisheit betäubt hat, die keinen Sturz
hören, die auch blind sind, da sie fremde Weisheit
geblendet hat, und die sagen Unsere Sonne wird
immer heller, und bald sehen wir die letzten Fle-
cken verschwinden. Aber auch diese Menschen
25 werden hören und sehen.

№ 441 : 23 Ср. в «Языке красок» (ii), на стр. 54 рукописи: «Современная химия, например, сомневается в том, существует ли материя вообще. Атомы делятся и далее. Различные между разными состояниями материи сведено к минимуму». И далее в примечании: «Различия между твердой, жидкой, газообразной и т. д. материей сводятся, как показывают физические опыты, к скорости движения молекул» (*Gesammelte Schriften* - 301). См. также статью Кандинского «Куда идет "новое" искусство» (*Избранные труды* 1-92). В «Rückblicke»/ «Ступенях» художник пишет об открытии разложения атома как о важнейшем событии, пошатнувшем «веру» его, — в то время занятого научной карьерой в Москве, — в науку (ср. его письмо Чупрову от 7 ноября 1895 г. — *Письма Кандинского Чупрову* - 341) и способствовавшим, таким образом, решению резко изменить свою жизнь и посвятить себя искусству. Это открытие было «подобно внезапному разрушению всего мира»: «все стало неверным, шатким и мягким»; «наука казалась мне уничтоженной» (*Избранные труды* 1-274). А в дополнении (впервые появившемся в корректуре н2п1) к главе «Теория» трактата «О духовном в искусстве» тот «факт», что позитивная наука, «"наиболее прочная" основа духовной жизни человека», «стоит на пороге растворения материи», приводится Кандинским как довод в пользу скорого появления «чистой композиции» в живописи (н3п1, ии-537: 4-11).

Речь идет, скорее всего, об открытии в 1896 г. Антуаном Анри Беккерелем естественной радиоактивности урана, за которым последовали квантовая теория (ок. 1901) Макса Планка, частная, или специальная, теория относительности (1905) Альберта Эйнштейна, планетарная модель атома (1911) Эрнеста Резерфорда, теория атома (1913) Нильса Бора и другие выдающиеся научные открытия начала XX в., прежде всего в области физики и химии. См. *Regards sur le passé et autres textes* : 255-256 note 42; *Die Gesammelten Schriften* 1-153, а также работу, специально посвященную этой теме (*Schmidt Kandinskys physikalische Kreise*).

Приведенные выше цитаты из сочинений Кандинского показывают, что открытие раз-

ложения материи рассматривалось им самим как имевшее первостепенное значение не только для его решения посвятить себя искусству вообще, но и для последующего решения идти по пути именно абстрактного искусства. Как важная сфера духовной жизни, искусство, согласно представлениям художника, развивалось до некоторой степени параллельно науке; отсюда пристальный интерес к физическим исследованиям, о котором, в частности, свидетельствует состав его библиотеки, изученной Кристианой Шмидт.

Однако если труды специалистов по физике были приобретены художником в основном уже в 1920-е гг. (см. список хранящейся в библиотеке фк литературы по естественным наукам, составленный немецкой исследовательницей, — *Schmidt Kandinskys physikalische Kreise* : 402-403), то во время до Первой мировой войны преимущественным источником знаний Кандинского в этой области были издания околонучного популярного толка вроде московского ежемесячного журнала «Спиритуалист». См., например, ссылки на английских радиохимика Фредерика Содди и физика Эрнеста Резерфорда в статьях из номеров журнала «Спиритуалист», имевшихся в библиотеке Кандинского (*Ларчевский* Взгляд на материю и сознание : 127; ср. *Фламмарин* Можно ли верить в спиритизм : 203).

При этом трудно не согласиться с немецким историком искусства Рейнхардом Циммерманом в том, что открытия современной физики интересовали Кандинского преимущественно как подтверждение исключительно популярной в то время гипотезы об энергетическом строении материи (*Zimmermann Reinhard Die Kunsttheorie von Kandinsky* 1-288-295). Это оживленно обсуждалось в начале XX в. в русских символистских кругах; в поисках русских параллелей образа мыслей Кандинского немецкая исследовательница Ноеми Смолик приводит публикации 1904 г. в журнале «Весы», а также высказывания Андрея Белого и Велимира Хлебникова о значении этих открытий для дальнейшего развития искусства (*Smolik Von der Ikone zum gegenstandslosen Bild* : 150-151). См. также № 122 : 12-15.

*
*
*

5

10

15

20

Und noch höher ist *keine Angst* mehr zu finden.
Da geht eine Arbeit, die kühn an den von den
Menschen gestellten Pfeilern rüttelt. Hier finden
wir auch professionelle Gelehrte, die die Materie
wieder und wieder prüfen, die keine Angst haben,
vor keiner Frage, und die endlich die Materie, auf
welcher noch gestern alles ruhte und das ganze Welt-
all gestützt wurde, in Zweifel stellen. Die Theorie
der Elektronen, d. h. der bewegten Elektrizität, die
die Materie vollständig ersetzen soll, findet momen-
tan kühne Konstrukteure, die hier und da über die
Grenze der Vorsicht gehen und an der Eroberung der
neuen wissenschaftlichen Burg zugrunde gehen, wie
sich vergessende, sich den andern opfernde Sol-
daten bei dem verzweifelden Sturm einer hartnä-
ckigen Festung. Aber — «es gibt keine Festung, die
man nicht nehmen kann», ☼

№ 443: 19 Уже в «Языке красок» (II), на стр. 54–55 рукописи, Кандинский указывает на интерес современных ученых к «изучению загадочных фактов, которые уже невозможно ни отрицать, ни замалчивать», и приводит в примечании имена Шарля Рише, Камиллы Фламариона и Чезаре Ломброзо, «основоположника антропологического метода в изучении преступности» (*Gesammelte Schriften* - 301). Согласно Фердинанду Бронтеферу, «спиритизм, оккультизм, магия, нео-буддизм, нео-христианство» свидетельствуют о «протесте современной души против грубого господства фактов» (Бронтефер Возрождение идеализма - 12).

Упоминание в примечании ученые: Целльнер, Иоганн Карл Фридрих (1834–1882), – немецкий астрофизик, профессор Лейпцигского университета, автор трудов по астрофотометрии, строению комет и атмосферы Солнца; изобрел астрофотометр для визуальных наблюдений за небесными светилами; в последние годы жизни увлекся спиритическими явлениями, которые он пытался объяснить теорией четвертого измерения, – этим явлениям посвящены некоторые его статьи. Книжки Целльнера имеются в хранящейся в фк библиотеке Кандинского (*Zöllner Zur Aufklärung des deutschen Volkes; Idem Naturwissenschaft und christliche Offenbarung*); в мес находится его книга, принадлежавшая брату Габриэлю Монтеру Карлу (*Zöllner Die transcendente Physik*).

Вagner, Николай Петрович (1829–1907), – русский зоолог и писатель, профессор Казанского и Петербургского университетов, автор трудов по фауне беспозвоночных Белого моря и по энтомологии; открыл явление педогенеза у насекомых; увлекся спиритизмом, изучал бессознательные психические функции человека и медиумические явления; был президентом Русского Общества экспериментальной психологии, основанного в 1891 г. Краткий биографический очерк о Вагнере и посвященный ему некролог были напечатаны в журнале «Спиритуалист» (*Spirituалист* 1906 №2 - 49–

51; *Spirituалист* 1907 №4 - 187); оба номера хранятся в библиотеке Кандинского.

Бутлеров, Александр Михайлович (1828–1886), – знаменитый русский химик-органик, заслуженный профессор Петербургского университета и академик Петербургской Академии наук, создатель теории химического строения, согласно которой свойства веществ определяются порядком связей атомов в молекулах и их взаимным влиянием; известны также его работы, рассматривающие и popularизирующие явления медиумизма.

Крукс, Уильям (1832–1919), – английский физик и химик, член (1863) и президент (1913–1915) Лондонского Королевского общества; автор трудов по химии редких металлов и спектральному анализу, исследований по распространению электрического разряда в чрезвычайно разреженных газах, что он пытался объяснить существованием четвертого, «лучистого», состояния вещества. Известность приобрели его статьи и речи в защиту реальности спиритических явлений, причем его большой научный авторитет способствовал распространению спиритических воззрений. В 1896–1899 гг. был президентом британского «Общества психических исследований» (см. ниже).

Рише, Шарль (1850–1935), – выдающийся французский физиолог, бактериолог, психолог, член (с 1914) и президент (с 1933) Парижской Академии наук; автор трудов по физиологии пищеварения, дыхания, терморегуляции, нервно-мышечного аппарата, а также по токсикологии и экспериментальной терапии; лауреат Нобелевской премии по физиологии и медицине (1913). Как психолог известен, в частности, своими статьями по искусственно вызываемому сомнамбулизму, давшими первоначальный импульс исследованиям Жана-Мартена Шарко и других выдающихся неврологов.

Фламарион, Камилль (1842–1925), – французский астроном, проводил исследования Марса, Луны и двойных звезд; автор известных научно-популярных книг и «астрономических» романов. Знаменитые слова

Фламариона «Je le constate, mais je ne l'explique pas» («Я это констатирую, а не объясняю»), цитируемые Кандинским в примечании, вынесены в эпиграф к письмустатье Фламариона, напечатанной в русском переводе в еженесячном журнале «Спиритуалист» (Фламарион Можно ли верить в спиритизм: 74). Ссылка на астрономический роман Фламариона «La fin du monde» («Конец мира», 1895) содержится в работе Кандинского (см. о ней № 435-30) «Минимальная заработная плата...» (*Gesammelte Schriften* - 102).

Ломброзо, Чезаре (1835–1909), – известный итальянский психиатр и криминалист, родоначальник антропологического направления в криминологии, профессор Туринского университета. О его участии в спиритических сеансах со знаменитой итальянской крестьянкой-медиумом Евзанией Палладино в Генуе см. в номере журнала «Annales des sciences psychiques» за январь 1907 г. из парижской библиотеки Кандинского (*Annales des sciences psychiques* - 54–61). Ср. в «Rückblicke» «Ступенях»: «с. уголовное право (задевшее меня особенно и, быть может, слишком исключительно в то время теорией Ломброзо)...» (*Избранные труды* I: 272). В библиотеке художника сохранился также французский перевод одной из книг Уильямо Ферреро (*Ferrero Les Lois psychologiques du Symbolisme*), итальянского историка и социолога, зятя Ломброзо, написавшего совместно с последним труд «La donna delinquente» («Преступная женщина», 1893).

Когда Кандинский далее в том же примечании пишет о том, что, помимо отдельных ученых, посвящающих себя исследованию загадочных фактов, постепенно ради тех же целей создаются также целые ученые союзы и сообщества, он имеет в виду, скорее всего, британское «Общество психических исследований» («Society for Psychical Research»), основанное в 1882 г. профессорами Кембриджского университета. Во Франции Шарль Рише и психолог Теодоль

*
*
*

5

Andererseits vermehren sich oder werden nur öfter bekannt solche *Tatsachen*, die die gestrige Wissenschaft mit dem gewohnten Wort «Schwindel» begrüßte. Sogar Zeitungen, diese größtenteils gehorsamsten Diener des Erfolgs und der Plebs, die den Handel mit «was ihr wollt» treiben, finden sich gezwungen, in manchen Fällen den ironischen Ton ihrer Berichte der «Wunder» zu beschränken und auch gar zu unterlassen. Verschiedene Gelehrte, unter welchen sich reinste Materialisten befanden, widmen ihre Kräfte der wissenschaftlichen Untersuchung der rätselhaften *Tatsachen*, die nicht mehr zu leugnen, nicht mehr zu verschweigen sind.*

20

* Zöllner, Wagner, Butleroff, Petersburg, Crookes, London usw. Später Ch. Richet, C. Flammarion (sogar der Pariser «Matin» hat die Äußerungen des letzteren unter dem Titel «Je le constate, mais je ne l'explique pas» vor etwa zwei Jahren gebracht). Endlich C. Lombroso, der Schöpfer der anthropologischen Methode in der Frage des Verbrechens, geht mit Eusapia Palladino zu gründlichen spiritistischen Sitzungen über und anerkennt die Phänomene. Außer noch anderen Gelehrten, die auf eigene Faust sich solchen Studien widmen, bilden sich allmählich ganze wissenschaftliche Vereine und Gesellschaften, die dieselben Zwecke verfolgen (z. B. Société des Études psychiques in Paris, die sogar Berichtreisen in Frankreich veranstaltet, um das Publikum mit den von ihr erzielten Resultaten in einer durchaus objektiven Form bekannt zu machen).

30

Рибо образовали в 1885 г. по британскому образцу «Общество физиологической психологии» («Société de psychologie physiologique»), председателем которого стал Жан-Мартен Шарко; однако уже в 1890 г. оно прекратило свое существование. Вопросы сомнамбулизма и медиумизма продолжали обсуждаться на страницах выпускаемого Рибо журнала «La Revue philosophique»; помимо того, в ответ на роспуск «Общества ...» Рибо, совместно с доктором-офтальмологом Ксавье Дарьеском, основал в 1890 г. журнал «Annales des sciences psychiques», членами редакционного комитета которого были Ломброзо, Фламмарин и др.; один номер этого журнала за январь 1907 г. (№1) сохранился в библиотеке Кандинского в фк (см. *Annales des Sciences Psychiques*). В 1900 – 1901 гг. Рибо и философ, психолог, врач Гьер Жане создали «Международный психический институт» («Institut psychique international»), переименованный в 1902 г. во «Всеобщий психологический институт» («Institut psychologique général»); однако Жане сразу же отошел от Рибо, создав уже в 1901 г. «Общество психологии» («Société de psychologie»), прообраз современного «Французского общества психологии» («Société française de psychologie»), отделив тем самым психологию как университетскую науку от парапсихологии, которая стала уделом «Международного психического института» (об истории «психических» исследований во Франции см. Brower Unruity Spirits). Кандинский же, по-видимому, имеет в виду именно последний, когда пишет в примечании о парижском «Обществе психических исследований» («Société des études psychiques»), очевидно, путая его название с наименованием прекрасного ему известного журнала «Annales des sciences psychiques». Именно из этого и других подобных изданий Кандинский в основном и почерпнул примеры, которые он приводит в комментируемом примечании. Так, в его библиотеке сохранились номера за 1906 – 1907 гг. ежемесячного журнала «Спиритуалист» («Вестник исследований в области общения с загробным миром»; см. *Спиритуалист*). См., например, опубликованную в одном из этих номеров статью московского писателя и публициста Михаила Иогеля

«Бессмертие и наука»: «Человек – гражданин неба!» торжественно воскликнул Фламмарин, и голос его, дружно поддержанный такими мыслителями, такими великими учеными нашего времени, как проф. Н.П. Вагнер; проф. А.М. Бутлеров (...) проф. Г.К. Цельнер, проф. Ч. Ломброзо, проф. Ш. Рише, К. Фламмарин (...) У. Крукс (...) Владимир Соловьев (...) и др., – не остался голосом вопиющего в пустыне» (*Иголь Бессмертия и наука* - 202). О других книгах и журналах спиритуалистического и оккультного характера, хранящихся в библиотеках ГК и МЗ, см. № 122; Там же см. об интересе Кандинского к этой проблематике, восходящему, предположительно, к московскому периоду его жизни (начало 1890-х гг.).

§ 445: 24 Упомянутый в примечании месмеризм, или животный магнетизм, названный по имени австрийского врача Франца Антона Месмера, применявшего его как метод лечения самых разных болезней, был разоблачен отчасти как обман, отчасти как результат воображения и подражания учреденной в 1784 г. комиссией Парижской Академии наук (членами этой комиссии были, в частности, Лавуазье и Франклин). Несмотря на разоблачения, месмеризм находил все новых и новых приверженцев. Так, один из адептов месмеризма, маркиз де Пуэзегор, обнаружил возможность внушать загипнотизированным субъектам определенные мысли и получать от них ответы на вопросы, что сблизало месмеризм с ясновидением. Знаменитый аббат Фариа достигал гипнотического состояния простым приказанием спать. Первые серьезные исследования гипнотизма, проводившиеся английским врачом Джеймсом Брейдом, датируются 1840-ми гг., однако внимание научного мира было обращено на гипнотизм лишь в 1878 г., в связи с изучением искусственного сна у больных истерией, которым занимался Шарко.

Ср. в знаменитой книге «Мыслеформы» («Thought Forms») теософов Анни Бесант и Чарльза Уэбстера Ледбитера, экземпляр второго немецкого издания которой (1926) принадлежал Кандинскому и хранится ныне в ГК (Besant & Leadbeater Gedankenformen: 1): «Эфир начинает теперь укрепляться в царстве науки и постепенно становится более чем гипотезой. Месмеризм под своим

новым названием "гипнотизм" снова стал современен. Хотя на эксперименты Рейхенбаха < Карл фон Рейхенбах – химик, естествоиспытатель, философ, последователь Месмера > по-прежнему смотрят с некоторым недоверием, но их уже не осуждают категорически». И в журнале «Annales des sciences psychiques» за январь 1907 г. (таже в ГК): «Вспомним историю гипнотизма – сегодня никто больше и не думает оспаривать реальности его феноменов, которых из-за предвзятых, априорных идей Медицинская академия не могла признать в течение столетий лет и несмотря на ряд весьма убедительных отчетов. Сегодня медиумистические феномены проходят ту же фазу, которую вчера проходили феномены гипнотические» (*Annales des sciences psychiques* - 62; против последней фразы пометка карандашом на полях – возможно, рукой Кандинского). См. также в одном из принадлежавших художнику номеров журнала «Спиритуалист» статью, в том числе о Рейхенбахе (*Дювилье Опытное исследование животного магнетизма*), и обширный список имевшихся в мюнхенской библиотеке Монтер кинг по магнетизму, часть которых принадлежала Кандинскому (*Ringborn Art in «The Epoch of the Great Spiritual»* - 416–417), – в частности, *Bratley Die Kunst der Faszination; Gessmann Magnetismus und Hypnotismus*. О значении изучения магнетизма и родственных ему явления для формирования понятий вибрации у Кандинского см. *Zimmermann Reinhard Die Kunsttheorie von Kandinsky* 1: 316–345.

*
*
*

5

10

15

20

25

Andererseits endlich mehrt sich die Anzahl der Menschen, welche keine Hoffnung setzen auf die Methoden der materialistischen Wissenschaft in Fragen, die mit «Nichtmaterie» oder einer Materie zu tun haben, die unseren Sinnen nicht zugänglich sind. Und ebenso wie in der Kunst, welche bei den Primitiven Hilfe sucht, wenden sich diese Menschen halbvergessenen Zeiten zu mit ihren halbvergessenen Methoden, um da Hilfe zu finden. Diese Methoden sind aber noch lebendig bei Völkern, auf welche wir von der Höhe unserer Kenntnisse mitleidig und verächtlich zu schauen gewohnt waren.

Zu diesen Völkern gehören z.B. die Inder, welche von Zeit zu Zeit rätselhafte Tatsachen vor die Augen der Gelehrten unserer Kultur stellen, Tatsachen, die entweder nicht beachtet wurden oder welche man wie lästige Fliegen durch oberflächliche Erklärungen und Worte * zu scheuchen versuchte. Die Frau H P Blawatzky* war wohl die erste, die nach lang-

* Sehr häufig wird in solchen Fällen das Wort Hypnose gebraucht, dieselbe Hypnose, welcher in ihrer ersten Form des Mesmerismus verschiedene Akademien verächtlich den Rücken kehrten.

» 445: 25 Блаватская, Елена Петровна, урожденная Ган (1831 – 1891), – русская писательница; в 1875 г. совместно с английским полковником Генри Стилом Олкоттом основала в Нью-Йорке «Теософское общество», призванное изучать оккультизм и эзотеризм в различных, преимущественно восточных, формах. Основные ее сочинения написаны по-английски. О цитируемой Кандинским ниже (НЗП 1, н. 447: 19) книге Блаватской см. » 183: 8. О Кандинском и теософии см. » 447: 14.

445: 7 445: 21
Andersson's stellen → stellen
НЗП 1, 000719 НЗП 1, 00072

445: 10
«Nichtmaterie» →
«Nichtmaterie»
НЗП 1, 000720

№ 447: 14 В то время, когда Кандинский писал пассажи о теософии для первой немецкой редакции «О духовном в искусстве» (1909–1910), упомянутый в примечании австрийский философ, создатель «духовной науки» антропософии Рудольф Штейнер (1861–1925) еще был председателем Германской секции Теософского общества. Выход Штейнера из Теософского общества, возглавляемого тогда Анни Безант, и основание им Антропософского общества приходится на 1912–1913 гг. Неудивительно, что Кандинский здесь, как в дополнении к седьмому изданию «О духовном в искусстве» («Benteli», 1962, н3п4) утверждает автор Введения к изданию и его оформитель, ученик Кандинского в Баухаусе швейцарский художник Макс Билл, «еще не делал различия между духовной наукой Штейнера и идущей с востока теософией Е. Блаватской» и ее английских последователей – Безант и Ледбитера.

Предыстория появления этого подписанного самим Биллом и датированного 18 августа 1962 г. дополнения (*Über das Geistige in der Kunst* 1962–42 Anm. 2) весьма любопытна. 2 июля 1962 г. издательство «Benteli» пересылает Биллу датированное 3 мая того же года письмо распорядителя литературного наследия Штейнера Эдвина Фробеизе, с которым тот обратился в издательство с требованием внести изменения в комментируемый здесь текст Кандинского, указав на различие между учениями Блаватской и Штейнера. Категорически отка-

зываясь вносить какие-либо поправки в текст самого трактата, Билл предлагает Фробеизе в своем ответе 11 июля сформулировать соответствующее дополнение для его, Билла, Введения к изданию «О духовном в искусстве». Полученный им от Фробеизе в письме от 18 августа текст дополнения без существенных изменений он включает наконец в примечание к тексту трактата, о чем и сообщает Фробеизе 21 августа (см. письмо из издательства «Benteli» Биллу от 2 июля, письмо Фробеизе Биллу от 18 августа и копию письма Билла к Фробеизе от 21 августа 1962 г.; в LL-Stiftung). См. также копию письма Билла Фробеизе от 11 июля 1962 г., отправленную швейцарским художником вдове Кандинского из Цюриха в Нейи; *FK Legs Nina Kandinsky Correspondance de Max Bill adressée a Nina Kandinsky* # 542).

В примечании Кандинский ссылается на принадлежность ему сочинения Штейнера: экземпляр второго издания трактата «Theosophie» (1908; первое издание – 1904), с пометками художника и печатью с его именем на титульном листе (Steiner Theosophie; хранится в mes), и статьи, опубликованные в журнале «Lucifer-Gnosis» в 1904–1908 гг. (некоторые номера журнала хранятся в mes и FK: см. Steiner Lucifer-Gnosis; в mes сохранилась также записная книжка Кандинского с выписками из этого журнала: см. mes Kandinskys Manuskrifte Notizen nach Steiner). О других свидетельствах интереса Кандинского к трудам Штейнера, относящихся к 1908–1911 гг., см. ил. 122–12–15.

В 1913 г. фрагмент из главы III немецких изданий трактата (н2п2, н3п1) о духовном перевооружении в науку и о теософии был переведен Кандинским на русский язык; перевод до нас не дошел, поскольку содержавшие его стр. 31–32 были изъяты из напечатанной в 1914 г. верстки (р2п1) при подготовке последней русской редакции (1919–1921/22). Вероятно, Кандинский сделал это по цензурным соображениям, поскольку сам он продолжал интересоваться спиритуализмом как в то время, так и в позднейшие годы: см., например, «Схематическую программу Института художественной культуры по плану В.В. Кандинского» (1920), где он предлагает «обратиться к оккультному знанию, в котором можно найти ряд ценных указаний о сверхчужденных переживаниях» (*Избранные труды* II–50). См. также обращение к самым разнообразным оккультным учениям, к масонской символике, к теософии на занятиях художника в Баухаусе (1922–1933): «Для теософов: желтый = разум (земной); синий = религиозный смысл (небесный); красный = гнев, «кипение» (недатированные записки; *Unterricht am Bauhaus* I–505). О значении для Кандинского оккультизма и теософии вообще, и работ Штейнера в частности, см. Ringbom Art in «The Epoch of the Great Spiritual»; *Idem* The Sounding Cosmos; *Idem* Kandinsky und das Okkulte, а также Zimmermann Reinhard Die Kunststheorie von Kandinsky I: 455–460, *passim*.

jährigen Aufenthalten in Indien ein festes Band zwischen diesen «Wilden» und unserer Kultur gebunden hat. Von hier ab beginnt in dieser Beziehung eine der größten geistigen Bewegungen, die heute eine große Anzahl von Menschen vereinigt und sogar eine materielle Form dieser geistigen Einigung in «Theosophischer Gesellschaft» gebildet hat. Diese Gesellschaft besteht aus Logen, die auf dem Wege der *inneren* Erkenntnis sich den Problemen des Geistes zu nähern versuchen. Ihre Methoden, die einen vollen Gegensatz zu den positiven bilden, sind im Ausgangspunkte dem schon Dagewesenen entliehen und werden wieder in eine verhältnismäßig präzise Form gebracht.*

Die theosophische Theorie, die zum Grund dieser Bewegung dient, wurde von Blawatzky aufgestellt in einer katechismusartigen Form, wo der Schüler präzise Antworten des Theosophen auf seine Fragen bekommt.** Theosophie ist nach den Worten Blawatzkys gleichbedeutend mit *ewigwährender Wahrheit* (§ 248). «Ein neuer Sendbote der Wahrheit wird von der theosophischen Gesellschaft die Menschheit für seine Botschaft vorbereitet fin-

* Siehe z.B. Dr. Steiners «Theosophie» und seine Artikel in «Lucifer-Gnosis» über Erkenntnispfade.

** H.P. Blawatzky: Der Schlüssel der Theosophie. Leipzig, Max Altmann 1907. Das Buch erschien in englischer Sprache in London 1889.

den es wird eine Ausdrucksform geben, in die er die neuen Wahrheiten wird kleiden können, eine Organisation, die in einer gewissen Beziehung seine Ankunft erwartet, um dann die materiellen Hindernisse und Schwierigkeiten von seinem Wege hinwegzuheben» (S.250). Und da nimmt Blawatzky an, «daß im einundzwanzigsten Jahrhundert die Erde ein Himmel sein werde im Vergleich zu dem, was sie gegenwärtig ist» — damit schließt sie ihr Buch.

Und jedenfalls, wenn auch die Neigung der Theosophen zur Schaffung einer Theorie und die etwas voreilige Freude, bald Antwort auf die Stelle des ewigen immensen Fragezeichens stellen zu können, leicht den Beobachter etwas skeptisch stimmen kann, so bleibt doch die große, doch *geistige* Bewegung da, welche in der geistigen Atmosphäre ein starkes Agens ist und die auch in dieser Form als Erlösungsklang zu manchem verzweifelten in Finsternis und Nacht gehüllten Herzen gelangen wird, doch erscheint damit eine Hand, die zeigt und Hilfe bietet.

*
*
*

5

Wenn die Religion, Wissenschaft und Moral (die letzte durch die starke Hand Nietzsches) gerüttelt werden, und wenn die äußeren Stützen zu fallen drohen, wendet der Mensch seinen Blick von der Äußerlichkeit ab und *sich selbst zu*.

10

Die Literatur, Musik und Kunst sind die ersten empfindlichsten Gebiete, wo sich diese geistige Wendung bemerkbar macht in realer Form. Diese Gebiete spiegeln das düstere Bild der Gegenwart sofort ab, sie erraten das Große, was erst als ein kleines Pünktchen nur von wenigen bemerkt wird und für die große Menge nicht existiert.

15

Sie spiegeln die große Finsternis, die erst kaum angedeutet hervortritt. Sie verfinstern sich selbst und verdüstern sich. Andererseits wenden sie sich ab von dem seelenberaubten Inhalt des gegenwärtigen Lebens und wenden sich zu Stoffen und Umgebungen, die freie Hand lassen dem nichtmateriellen Streben und Suchen der dürstenden Seele.

20

Einer von solchen Dichtern auf dem Gebiete der Literatur ist Maeterlinck. Er führte uns in die Welt, die man phantastisch oder richtiger übersinnlich nennt. Seine *Princesse Maleine*, *Sept Princesses*,

25

Les Aveugles usw. usw. sind *keine Menschen* vergangener Zeiten, wie uns die stilisierten Helden Shakespeares vorkommen. Es sind direkt Seelen, die in Nebeln suchen, von Nebeln erstickt zu werden bedroht sind, über welchen eine unsichtbare, düstere Macht schwebt. Die geistige Finsternis, Unsicherheit des Nichtwissens und die Angst vor demselben sind die Welt seiner Helden. So ist Maeterlinck vielleicht einer der ersten Propheten, der ersten künstlerischen Berichterstatter und Hellseher des oben beschriebenen Niederganges. Die Verdüsterung der geistigen Atmosphäre, die zerstörende und gleichzeitig führende Hand und die verzweifelte Angst vor ihr, der verlorene Weg, der vermißte Führer spiegeln sich deutlich in diesen Werken*.

Diese Atmosphäre bildet er hauptsächlich durch rein künstlerische Mittel, wobei die materiellen Mittel (düstere Burgen, Mondnächte, Sümpfe, Wind, Eulen usw.) eine mehr symbolische Rolle spielen und mehr als innerer Laut angewendet werden.**

* Zu solchen Hellsehern des Niederganges gehört in der ersten Linie auch Alfred Kubin. Mit unüberwindlicher Gewalt wird man in die schauerliche Atmosphäre der harten Leere hineingezogen. Diese Gewalt entströmt den Zeichnungen Kubins ebenso wie seinem Roman «Die andere Seite».

** Als in Petersburg unter Maeterlincks eigener Leitung einige von seinen Dramen aufgeführt wurden, ließ er selbst bei einer

Das Hauptmittel von Maeterlinck ist die Anwendung des Wortes.

Das Wort ist ein innerer Klang. Dieser innere Klang entspringt teilweise (vielleicht hauptsächlich) dem Gegenstand, welchem das Wort zum Namen dient. Wenn aber der Gegenstand nicht selbst gesehen wird, sondern nur sein Name gehört wird, so entsteht im Kopfe des Hörers die abstrakte Vorstellung, der dematerialisierte Gegenstand, welcher im «Herzen» eine Vibration sofort hervorruft. So ist der grüne, gelbe, rote Baum auf der Wiese nur ein materieller

Probe, um einen fehlenden Turm zu ersetzen, einfach ein Stück Leinwand hängen. Es war ihm nicht wichtig, eine fein nachgeahmte Kulisse verfertigen zu lassen. Er tat so wie die Kinder, die größten Phantasten aller Zeiten, immer in ihren Spielen tun, wenn sie einen Stock für ein Pferd ansehen oder aus bekannten Papierkrähen ganze Regimenter Kavallerie in ihrer Phantasie machen, wobei ein Kniff in der Krähe plötzlich aus einem Kavalleristen ein Roß bildet (Kügelgen: «Erinnerungen eines alten Mannes»). Dieser Zug zur Anregung der Phantasie des Zuschauers spielt im jetzigen Theater eine große Rolle. In dieser Beziehung hat besonders viel gearbeitet und erreicht die russische Bühne. Dies ist ein nötiger Übergang vom Materiellen zum Geistigen des Theaters der Zu-

490:8–16
So (it... Werken.
H1PK1 отсутствует

490:8–16
«... Zu solchen Hellenen
H1PK1 знак оставил простым карандашом, и им же дополнено на полях:
см. р-русское «иш-анит»
H1PK1 соответствует новому тексту, не имеющему источника в немецкой редакции; в приложении P2 (P211–14, H1–12–15-7); см. /12:23

490:19
angewendet werden*
P2 примечание русский перевод примечания H1PK1, H1PK1 с существительным из основного и дополнением (P211–15, H1–12–15-7); см. также /12:4; точный русский перевод текста H1PK1, H1PK1 см. H1–12–15:23
490:23
Stürfte
H1PK1 отсутствует
490:24
Als in Protenburg... bildet →
H1PK1 внутри основного

текста; отметка о переносе из основного текста в примечание простым карандашом и описан чернилами
490:28–491:20
Bei... um →
so ließ er selbst um
H1PK1
491:3
Das Wort... Klang →
Das Wort ist ein innerer Klang
H1PK1 выделено инициалом
491:20
Kügelgen... Mannes) →

(Kügelgen... Mannes)
H1PK1 написано на полях простым карандашом.
491:24
der Zukunft. →
H1PK1 в конце примечания знак оставил простым карандашом, и им же дополнено внутри страницы:
см. р-русское «иш-анит»
H1PK1 соответствует новому тексту, не имеющему источника в немецкой редакции; в приложении P2 (P211–15, H1–12–15-7)

Fall, eine zufällige materialisierte Form des Baumes, welchen wir in uns fühlen, wenn wir das Wort Baum hören. Geschickte Anwendung (nach dichterischem Gefühl) eines Wortes, eine innerlich nötige Wiederholung desselben zweimal, dreimal, mehrere Male nacheinander, kann nicht nur zum Wachsen des inneren Klanges führen, sondern noch andere nicht geahnte geistige Eigenschaften des Wortes zutage bringen. Schließlich bei öfterer Wiederholung des Wortes (beliebtes Spiel der Jugend, welches später vergessen wird) verliert es den äußeren Sinn der Benennung. Ebenso wird sogar der abstrakt gewordene Sinn des bezeichneten Gegenstandes vergessen und nur der reine Klang des Wortes entblößt. Diesen «reinen» Klang hören wir vielleicht unbewußt auch im Zusammenklänge mit dem realen oder später abstrakt gewordenen Gegenstände. Im letzten Falle aber tritt dieser reine Klang in den Vordergrund und übt einen direkten Druck auf die Seele aus. Die Seele kommt zu einer gegenstandslosen Vibration, die noch komplizierter, ich möchte sagen «übersinnlicher» ist, als eine Seelenschütterung von einer Glocke, einer klingenden Saite, einem gefallenem Brette usw. Hier öffnen sich große Möglichkeiten für die Zukunftsliteratur. In embryonaler Form wird diese Kraft des Wortes z.B. schon in den «Serres chaudes» angewendet. In Maeterlincks Anwendung klingt deswegen düster ein Wort, welches

auf den ersten Eindruck neutral erscheint. Ein einfaches, gewohntes Wort (wie z. B. Haare) kann in richtig gefühlter Anwendung die Atmosphäre von Trostlosigkeit, Verzweiflung verbreiten. Und dies ist das Mittel Maeterlincks. Er zeigt den Weg, auf welchem man bald sieht, daß Donner, Blitz und Mond hinter jagenden Wolken äußerliche materielle Mittel sind, welche auf der Bühne noch mehr wie in der Natur «dem schwarzen Mann» der Kinder gleichen. Wirkliche innere Mittel verlieren nicht so leicht ihre Kraft und Wirkung.* Und das Wort, welches also zwei Bedeutungen hat — die erste direkte und zweite innere —, ist das reine Material der Dichtung und der Literatur, das Material, welches nur diese Kunst anwenden kann, und durch welches sie zur Seele spricht.

Etwas Ähnliches tat in der Musik R Wagner. Sein berühmtes Leitmotiv ist ebenso eine Bestrebung, den Helden nicht nur durch theatralische Ausrüstungen, Schminken und Lichteffekte zu charakterisieren, sondern durch ein gewisses, präzises

* Dieses tritt klar zutage bei Vergleich der Werke Maeterlincks und Poes. Und dies ist wieder ein Beispiel für das Fortschreiten auch der künstlerischen Mittel vom Materiellen zum Abstrakten.

452:2
Kühlen → охлаждение
НЗПКС, НЗТО выделено
450:9-28
Schließlich ... angewendet
НЗПКС отсутствует //
НЗКС соответствует НЗ1 //
Наименее ... будущего
Указание... «Series
слайдов»
НЗ2 соответствует НЗ192,
НЗП1 (2011-36, НЗ. XXX-X-
XXX-X,

Далее (2011-37,
НЗ. XXX-X)
450:28
Zukunftsbetrachtung
НЗП11: знак ставлен
простым карандашом,
и им же дополнено на
полях;
см. 2-ую колонку и 1-ую-4-ую
НЗП11: соответствует нор-
мону тексту, не имеющему
источника в исходном
редактировании, в П2 (2011-36—

37, НЗ. XXX-X—XXX-X),
см. 2-ую XXX-X
451:7
Äußerliche ... welche
НЗ исправлено в соответ-
ствии с нормами граммати-
ки; ср. НЗТО - 5 //
äußerliche materielle Mittel
sind, welches
НЗТО - 5 ошибочно //
ein äußerliches materielles
Mittel sind, welches
НЗПКС, НЗП11

451:10
gleiches. Wirkliche →
gleiches, die bald eralten,
daß es nur «das Greichen»
ist. Wirkliche
(которые - дети - быстро
догадываются, что это
вообще лая, «Гречен») -
нзпкс зачеркнуто черными
чернилами

Motiv, also durch ein rein *musikalisches Mittel*. Dieses Motiv ist eine Art musikalisch ausgedrückter geistiger Atmosphäre, die dem Helden vorausgeht, die er also auf Entfernung geistig ausströmt.*

Die modernsten Musiker, wie *Debussy*, bringen geistige Impressionen, die sie oft aus der Natur entnehmen und in rein musikalischer Form in geistige Bilder verwandeln. Gerade Debussy wird deswegen oft mit den Impressionisten-Malern verglichen, indem man behauptet, daß er diesen Malern gleich in großen persönlichen Zügen die Naturerscheinungen zum Zweck seiner Stücke macht. Die Wahrheit, die in dieser Behauptung liegt, ist nur ein Beispiel dafür, daß verschiedene Künste zu unserer Zeit beieinander lernen und in Zielen oft einander gleichen. Es wäre aber kühn zu behaupten, daß in der gebrachten Definierung Debussys Bedeutung erschöpfend dargestellt ist. Trotz dem Berührungspunkt mit den Impressionisten ist der Drang dieses Musikers zum inneren Inhalt dermaßen stark, daß man in seinen Werken sofort die gesprungen klingende Seele des Gegenwärtigen erkennt mit allen peinigenden Leiden und erschütterten Nerven. Und andererseits braucht Debussy

* Viele Versuche haben gezeigt, daß eine derartige geistige Atmosphäre nicht nur Helden, sondern jedem Menschen zugute kommt. Die Sensitiven können z.B. nicht im Zimmer bleiben, wo vorher ein Mensch war, welcher ihnen geistig widerwärtig ist, wenn sie von dessen Anwesenheit auch nichts wußten.

auch in den «impressionistischen» Bildern nie eine ganz materielle Note, die das Charakteristische der Programmusik ist, sondern bleibt bei der Ausnützung des inneren Wertes der Erscheinung.

5 Einen großen Einfluß auf Debussy hat die russische Musik gehabt (Mussorgsky). So ist es nicht
wunderlich, daß er eine gewisse Verwandtschaft
mit den jungen russischen Komponisten hat, zu
welchen in erster Linie Skrjabin gerechnet werden
10 muß. Es ist ein verwandter innerer Klang in den
Kompositionen der beiden. Und derselbe Fehler
verstimmt oft den Zuhörer. D.h. manchmal werden
beide Komponisten ganz plötzlich aus dem Be-
reiche der «neuen» «Häßlichkeiten» herausgeris-
15 sen und folgen dem Reize der mehr oder weniger
konventionellen «Schönheit». Der Zuhörer fühlt
sich oft im wirklichen Sinne beleidigt, da er wie ein
Tennisball fortwährend über das Netz geschleudert
wird, über das Netz, welches die zwei gegnerischen
20 Parteien trennt: die Partei des äußeren «Schönen»

434-5
Debussy — Debussy
H311 не выделено //
Debussy
P2 соответствует H1
(H311-38, H1-300-X)
434-6
deutsche — geistige
H311 не выделено //
духовные
P2 не выделено (H311-38,
H1-300-X)
434-13
Jag! — eingeschlossen ist
H313
435-2
eine... Note
H1 не выделено
H1 H311, H312 //
eine ganze materielle Note
(H311 материальной ноты)
H1 // H312 — соответ-
ствует H312, H311 //
элемент

материальной формы
P2 (H311-39, H1-300-X)
435-3
Programmusik — ist
H311 знак простым каран-
дашом о вставке нового
примечания, и тем же ка-
рандашом дополнено
внизу страницы
См. p. -усское -ид -ание»
(примечание)
H311 соответствует
новому, не имеющему ис-
точника в немецкой ре-
дакции, применению в P2
(H311-39, H1-300-X);
см. /300-X
435-4
des inneren Wertes — des
inneren Wertes
H311 не выделено //
внутренней ценности
P2 соответствует H312,
H311 (H311-39, H1-300-X)

435-5 — 437-7
Einen großen...
«Zukunftsmusik».
H313 отсутствует //
Большое... «крупные
будущее».
P2 соответствует H312,
H311 (H311-39-41,
H1-300-X — 300-X)
435-13
mühsam — auf eine
schöne Weise
(загадочным образом)
H311 //
утомил
P2 соответствует H312,
H311 (H311-40, H1-300-X)
435-16
«Schönheit». Der —
«Schönheit». Und gerade
diese Schönheiten lassen
sich nicht gerne berühren,
wie wundt Köpfe am ge-
sunden Körper. Der

H311, перевод текста H311,
не вошедшего в H312, H311
(И как раз к этим красотам
приоткрылся невозмож-
но, как к бляшкам на здо-
ровом теле.)
435-16
«Schönheit». —
H311 знак простым каран-
дашом о вставке нового
примечания, и тем же
карандашом дополнено
внизу страницы (со знаком
повтора такой же отсылки,
данной выше: см. /300-X)
«См. p. -усское -ид -а-
ние» (примечание) //
о Скарбине и Швабе
H311 соответствует но-
вому, не имеющему ис-
точника в немецкой
редакции, применению в
P2 (H311-40, H1-300-X),
см. /300-X

und die des inneren «Schönen». Dieses innere Schöne ist das Schöne, welches mit Verzicht auf das gewohnte Schöne aus befehlender innerer Notwendigkeit angewendet wird. Dem nicht daran Gewöhnten erscheint *natürlich* dieses innere Schöne 5
häßlich, da der Mensch im allgemeinen zum Äußeren neigt und nicht gerne die innere Notwendigkeit erkennt. (Und das ganz besonders heute!) Mit diesem vollen Verzicht auf das gewohnte Schöne, *alle* Mittel, 10
die zum Zwecke der Selbstäußerung führen, heilig heißend, geht heute noch allein, nur von wenigen begeistert anerkannt, der Wiener Komponist Arnold Schönberg. Dieser «Reklamemacher», «Schwindler» und «Pfuscher» sagt in seiner Harmonielehre: 15
«... jeder Zusammenklang, jede Fortschreitung ist möglich. Ich fühle aber bereits heute, daß es auch hier gewisse Bedingungen gibt, von denen es abhängt, ob ich diese oder jene Dissonanz verwende».*

Hier fühlt Schönberg genau, daß die größte Freiheit, welche die freie und unbedingte Atmungsluft der Kunst ist, nicht absolut sein kann. Jeder Epoche 20
ist ein eigenes Maß dieser Freiheit gemessen. Und über die Grenzen *dieser* Freiheit vermag die genialste Kraft nicht zu springen. Aber *dieses* Maß muß jedenfalls erschöpft werden und wird jedesmal erschöpft. Es mag die widerspenstige Karre sich sträu- 25

* «Die Musik», X, 2, S. 104. Auszug aus der «Harmonielehre» (Verlag der «Universal Edition»).

ben wie sie will! Diese Freiheit zu erschöpfen sucht auch Schönberg, und auf dem Wege zum innerlich Notwendigen hat er schon Goldgruben der neuen Schönheit entdeckt. Schönberg'sche Musik führt uns in ein neues Reich ein, wo die musikalischen Erlebnisse keine akustischen sind, sondern rein seelische. Hier beginnt die «Zukunftsmusik».

Nach den realistischen Idealen kommen die diese ablösenden impressionistischen Bestrebungen in der Malerei. Die letzteren enden in ihrer dogmatischen Form und rein naturalistischen Zielen in der Theorie des Neo-Impressionismus, welcher zur selben Zeit ins Abstrakte greift: Seine Theorie ist (eine von ihm als universal angesehene Methode), nicht das zufällige Stück Natur auf Leinwand zu fixieren, sondern die ganze Natur in ihrer Glanz- und Prachterscheinung zu bringen.*

* Siehe z.B. Signac: «De Delacroix au Néo-impressionnisme». (Deutsch erschienen im Verlag Axel Juncker, Charlottenburg 1910.)

456-11
allen, nur von wenigen —
allen, von der Menge ge-
schöpft, von wenigen
HЗП1; перевод текста
HЗП1, не вошедшего в
HЗП2, HЗП1 (Бранимый
только)
456-26 — 457-3
Es mag... hat er schon
HЗП1 рядом с текстом
простым карандашом
отчеркнуто на полях,
и на же написано:
Fülle
(во)
456-26 — 29
Auszug... (Verlag der
«Universal Edition») —
Auszug aus der «Klein-
leben, die nächsten im Ver-
lag der «Universal Edition»

erschleht.
(Отрывок из «Меня
о гармонии», которое
вскрывается в издании
«Universal Edition».)
HЗП1, HЗП2
457-2 — 4
und auf den Wiege...
entdeckt
(и на пути к внутренне
необходимому он уже
открыл золотые прииски
новой красоты)
P2 отсутствует русский пе-
ревод текста HЗП2, HЗП1
457-2
«Zukunftsmusik» —
HЗП1: эмблематика прост-
ным карандашом, и на же
дополнено на полях.
Воскани в p-условно-
изд-авт»

HЗП1* соответствует тексту
в P1, P2, не имеющему ис-
точника в немецком
редакции:
P1 (P1P1-24 — 26,
HЗП1-30 — 300-30),
P2 (P2P1-41 — 42,
HЗП1-30 — 300-30);
св. P300-30
457-3
«Idealischen»
не исправлено по HЗП1*
и в соответствии
с HЗП1, HЗП2
idealischen
HЗП1* зачеркнуто и вписа-
но простым карандашом
на полях. HЗП2 соот-
ветствует HЗП2
idealischen
(идеалистический)
HЗП1, HЗП2 — 4 соответ-
ствуют HЗП1

реалистический
P1 соответствует HЗП1
(P1P1-26, HЗП1-300-30)
457-13 — 15
ist (eine...
Methode), nicht —
ist eine... Methode nicht
HЗП1 без ошибок
457-20
(Deutsch... 1910.)
(По-немецки появилось
в издании Axel Juncker,
Charlottenburg 1910.) —
(Deutsch erschienen
im Verlag
HЗП1, HЗП1 текст в скоб-
ках не зачеркнут. P2 текст
HЗП1, HЗП1 в скобках
не переводен

Ziemlich zur selben Zeit bemerken wir drei ganz andere Erscheinungen, 1. Rossetti und seinen Schüler Burne-Jones mit der Reihe ihrer Nachfolger, 2. Böcklin mit dem von ihm entsprungenen Stuck und ihren Nachfolgern und 3. Segantini, dem auch die formellen Nachahmer eine nichtswürdige Schleppe bilden.

Gerade diese drei Namen wurden gewählt als Charakteristik des Suchens auf nicht materiellen Gebieten. Rossetti wandte sich zu den Präraffaeliten und suchte ihre abstrakten Formen wieder zum Leben zu bringen. Böcklin ging auf das Gebiet des Mythologischen und des Märchenhaften, wobei er im Gegensatz zu Rossetti in stark entwickelte materielle körperliche Formen seine abstrakten Gestalten kleidete. Segantini, der in dieser Reihe äußerlich der materiellste ist, nahm ganz fertige Naturformen, die er manchmal ins kleinste durcharbeitete (z. B. Bergketten, auch Steine, Tiere usw.), und immer verstand er, trotz der sichtbar materiellen Form, abstrakte Gestalten zu schaffen, wodurch er innerlich vielleicht der unmateriellste dieser Reihe ist.

Das sind die Sucher des Inneren im Äußerem.

Auf eine andere Art, die den *reinen malerischen Mitteln* näher steht, ging zu ähnlicher Aufgabe der Sucher des neuen Gesetzes der Form — *Cézanne*. Er verstand aus einer Teetasse ein beseeltes Wesen zu schaffen oder richtiger gesagt, in dieser Tasse

ein Wesen zu erkennen. Er hebt die «nature morte» zu einer Höhe, wo die äußerlich «toten» Sachen innerlich lebendig werden. Er behandelt diese Sachen ebenso wie den Menschen, da er das innere Leben überall zu sehen begabt war. Er bringt sie zu farbigem Ausdruck, welcher eine *innere malerische Note* bildet und preßt sie in die Form, welche zu abstrakt klingenden, Harmonie ausstrahlenden, oft mathematischen Formeln heraufgezogen werden. Nicht ein Mensch, nicht ein Apfel, nicht ein Baum werden dargestellt, sondern das alles wird von Cézanne gebraucht zur Bildung einer innerlich malerisch klingenden Sache, die Bild heißt. So nennt auch schließlich seine Werke einer der größten neuesten Franzosen — Henri Matisse. Er malt «Bilder» und in diesen «Bildern» sucht er das «Göttliche» wiederzugeben.* Um dieses zu erreichen, braucht er keine anderen Mittel, als den Gegenstand (Mensch oder sonst etwas) als *Ausgangspunkt* und die der Malerei und nur ihr eigenen Mittel — *Farbe und Form*.

Durch rein persönliche Eigenschaften geleitet, als Franzose speziell und vorzüglich koloristisch begabt, legt Matisse Schwerpunkt und Überge-

* Siehe seinen Artikel in «Kunst und Künstler» 1909, Heft VIII.

439-5
ihnen Nachfolger →
ihnen (toten) Nachfolger
нпкз зачеркнуто синим
карандашом; русский
перевод нп до зачеркива-
ния: (но неживыми
последователями)
439-15
Matisse → Matisse
нпкз не выделено //
Matisse
P1, P2 соответствуют нп:
P1 (P1K1-30, H1, XXX-X),
P2 (P2P1-44, H1, XXX-X)
439-21
Богот. —
нпкз здесь кончается
глава III (H212, H211 текст
далее до конца главы
впервые появляется в
H211, P1 соответствует нп
(P1K1-30, H1, XXX-X-XXXX-X)

wicht auf die Farbe. Ebenso wie Debussy kann er sich lange nicht immer von der gewohnten Schönheit befreien der Impressionismus rollt ihm im Blut. So trifft man bei Matisse unter Bildern, die von großer innerer Lebendigkeit sind, von dem Zwange der inneren Notwendigkeit hervorgerufen, auch andere Bilder, die, hauptsächlich durch äußere Anregung, äußere Reize entstanden (wie oft denkt man da an Manet!), hauptsächlich oder ausschließlich nur das äußere Leben besitzen. Hier wird die spezifisch französische verfeinerte, gourmande, rein melodisch klingende Schönheit der Malerei auf eine über Wolken stehende kühle Höhe gezogen.

Nie unterliegt *diesem* Schönen der andere große Pariser, der Spanier Pablo *Picasso*. Immer durch Selbstäußerungszwang geführt, oft stürmisch hingerissen, wirft sich Picasso von einem äußeren Mittel zum anderen. Wenn eine Kluft zwischen diesen Mitteln liegt, so macht Picasso einen tollen Sprung, und da steht er auf der anderen Seite zum Entsetzen seiner unmenschlich dichten Schar der Nachfolger. Gerade wähten sie ihn erreicht zu haben. Nun muß wieder das mühsame Hinab und Hinauf beginnen. So entstand die letzte «französische» Bewegung des Kubismus, über welche im Teil II ausführlich gesprochen wird. Picasso sucht durch Zahlenverhältnisse das Konstruktive zu erreichen. In seinen letzten Werken (1911) kommt er auf logischem Wege zur Vernichtung des Materiellen,

nicht aber durch Auflösung desselben, sondern durch eine Art Zerstückelung der einzelnen Teile und konstruktive Zerstreuung dieser Teile auf dem Bild. Dabei scheint er aber merkwürdigerweise den Schein des Materiellen beibehalten zu wollen. Picasso scheut vor keinem Mittel zurück, und wenn ihn die Farbe im Problem der rein zeichnerischen Form stört, so wirft er sie über Bord und malt ein Bild mit Braun und Weiß. Diese Probleme sind auch seine Hauptkraft. Matisse — Farbe. Picasso — Form. Zwei große Weisungen auf ein großes Ziel.

460:13

gezeichnet: ~

НЗП1: простым карандашом черта, и также простым (более мелким) карандашом написано на полях.

конец 1^{ой} копп-експуры -

НЗП1: здесь же знак встав-

ки простым карандашом, и

ниже дополнено на полях:

см. p-рускою: ~ изд-анец!

НЗП1: соответствует новому,

не имеющему источни-

ка в немецкой редакции,

тексту в P2 (P2П1-44-45,

НЗП1:XXX-X-XXX-X).

см. / XXX-X

460:14-26

Me... gesprochen wird.

P2: соответствующий

текст существенно изме-

нен и расширен (P2П1-45-

46, НЗП1:XXX-X-XXX-X).

см. /XXX-X; точный русский

перевод текста НЗП1 см.

НЗП1:XXX/P2П1: границы

данного пассажа отмечены

простым карандашом, и

ниже написано на полях:

streichen!

(вычеркнуть!)

460:26-461:5

Picasso...zu wollen

НЗП1: отсутствует./

См. Picasso...видимость

P2: соответствует НЗП2,

НЗП1 (P2П1-46,XXX-X-

XXX-X)

§ 462:5 Немецкий текст главы IV, «Пирамида», восходит к стр. 40–44 рукописи го-
 тическим курсивом н1рк1, которая в свою
 очередь имеет источником два фрагмента
 из рукописи «Язык красок» (II), стр. 26–27
 и 58–62 (*Gesammelte Schriften* · 294–295
 и 302–303); первый из них расположен
 между теми частями текста, которые позд-
 нее войдут в главы II и VI трактата, а второй –
 между частями, которые войдут в главы III
 и VII. Перераспределение материала при
 трансформации «Языка красок» (II) в пер-
 вую немецкую редакцию «О духовном в ис-
 кусстве» заключалось в том, что фрагменты
 рукописи «Язык красок» (II), стр. 54–62 и 26
 – 27, в которых рассматриваются общие
 вопросы, касающиеся различных искусств
 (*Ibidem* · 301–303 и 294–295), были поме-
 щены в первую часть будущего трактата,
 главы III и IV, а большой фрагмент о форме
 и краске на стр. 28–54 «Языка красок» (II)
 (*Ibidem* · 295–301) – во вторую, посвящен-
 ную специфическим вопросам живописи,
 и составил основу главы VI.

В Планах книги #1 будущей главы IV со-
 ответствуют пункты (II): «Сближение ис-
 кусств и их взаимообучение» и «Монумен-
 тальное искусство» (н1рк5, нн-600: 8–10
Annäherung ... Kunst.), – помещенные сразу
 после пункта (также II) о завершении
 материалистического периода в науке, ли-
 тературе и музыке (см. н1рк5, нн-600: 7–8
Schluss ... Musik.), который в первой немец-
 кой редакции трактата «О духовном в ис-
 кусстве» составляет основу главы «Духовный
 поворот». Что же касается Плана книги #2,

IV. DIE PYRAMIDE

5

So stellen sich allmählich verschiedene Künste auf
 den Weg, das zu sagen, was sie am besten sagen
 können, und durch die Mittel, die jede von ihnen
 ausschließlich besitzt.

10

Und trotz oder dank dieser Absonderung, nie
 standen in den letzten Zeiten die Künste, als sol-
 che, einander näher als in dieser letzten Stunde
 der geistigen Wendung.

In allem Erwähnten sind die Keime des Strebens
 zum Nichtnaturellen, Abstrakten und zu innerer
 Natur. Bewußt oder unbewußt gehorchen sie dem
 Worte Sokrates': «Erkenne dich selbst!» Bewußt
 oder unbewußt wenden sich allmählich die Künst-
 ler hauptsächlich zu ihrem Material, prüfen das-
 selbe, legen auf die geistige Waage den inneren
 Wert der Elemente, aus welchen zu schaffen ihre
 Kunst geeignet ist.

15

20

Und aus diesem Streben kommt von selbst die
 natürliche Folge — das Vergleichen der eigenen Ele-
 mente mit denen einer anderen Kunst. In diesem
 Falle zieht man die reichste Lehre aus der Musik.
 Mit wenigen Ausnahmen und Ablenkungen ist die
 Musik schon einige Jahrhunderte die Kunst, die
 ihre Mittel nicht zum Darstellen der Erscheinun-

25

gen der Natur brauchte, sondern als Ausdrucksmittel des seelischen Lebens des Künstlers und zum Schaffen eines eigenartigen Lebens der musikalischen Töne.

Ein Künstler, welcher in der wenn auch künstlerischen Nachahmung der Naturerscheinungen kein Ziel für sich sieht und ein Schöpfer ist, welcher seine innere Welt zum Ausdruck bringen will und muß, sieht mit Neid, wie solche Ziele in der heute unmateriellsten Kunst — der Musik — natürlich und leicht zu erreichen sind. Es ist verständlich, daß er sich ihr zuwendet und versucht, dieselben Mittel in seiner Kunst zu finden. Daher kommt das heutige Suchen in der Malerei nach Rhythmus, nach mathematischer, abstrakter Konstruktion, das heutige Schätzen der Wiederholung des farbigen Tones, der Art, in welcher die Farbe in Bewegung gebracht wird usw.

Dieses Vergleichen der Mittel verschiedenster Künste und dieses Ablernen einer Kunst von der anderen kann nur dann erfolg- und siegreich werden, wenn das Ablernen nicht äußerlich, sondern prinzipiell ist. D. h. eine Kunst muß bei der anderen lernen, wie sie mit ihren Mitteln umgeht, sie muß es lernen, um dann ihre eigenen Mittel prinzipiell gleich zu behandeln, d. h. in dem Prinzip, welches ihr allein eigen ist. Bei diesem Ablernen muß der Künstler nicht vergessen, daß jedes Mittel eine ihm geeignete Anwendung in sich birgt und daß diese Anwendung herauszufinden ist.

то там пункт «Монументальное искусство» находится в разделе III, вместе с пунктами о единстве и подражании в искусстве, об определении картины, о произволе в искусстве и работе из головы, а также об ответственности художника (см. «Н1РКБ, № 604: 19–22 Jede Kunst ... des K «ünstle» rs), — темали, которые затрагиваются в главах VII и VIII трактата. Впервые название «Монументальная Kunst» для обозначения главы IV использовано в исправленном тексте Черновика содержания #1 («Н1РК7, № 608: 21); оно было заменено на окончательное название «Die Pyramide» в Черновике содержания #2 («Н1РК8, № 610: 11).

Отличие немецких изданий 1911–1912 гг. от первой немецкой редакции трактата касается в основном языка и стиля; в смысле же содержательного текста главы «Пирамида» можно считать уже окончательно сложившимся в 1910 г. Единственным новым текстом в главе IV, относящимся ко второй немецкой редакции, является впервые появившееся в корректуре НЗП1 примечание (см. НЗП1, № 464: 9).

462:5
IV. DIE PYRAMIDE
НЗП2, глава IV. стр.32–34

462:16
zu unserer Natur
zu unserer Natur
Н1РК1, НЗП2 выделено
иначе

462:26
Kunst. — In diesem
Н1РК1 притиснуто
простым карандашом
рукой Менгера:
(Altsatz!)
искусства. / В этом
Н1, Р2 абзац есть
Н1 (Н1РК1-32, №.300-X),
Р2 (НЗП1-47, №.300-X)

462:38–39
rd...Jahrhunderle
(музыка уже несколько
столетий является: —
war die Musik stets
Н1РК1 //
архана всегда была
Н1, Р2 соответствует Н1.
Н1 (Н1РК1-32, №.300-X),
Р2 (НЗП1-47, №.300-X)

463:3
Töne. —
НЗП1 в конце абзаца
одна пустая строка —
возможно, ошибка на-
беришца. /
Н1РК1 притиснуто рукой
Менгера простыми
карандашом.
(Altsatz!)

463:7
und muß
(и должен)
Н1РК1 отсутствует //
Н1, Р2 соответствует Н1

463:8
Neben-
Н1РК1 отсутствует // Н1, Р2
соответствует Н1

463:16
gebracht wird und. —
НЗП1 в конце абзаца
одна пустая строка —
возможно, ошибка
наберишца

463:17
verschiedener
(самых различных) —
verschiedener

Н1РК1, НЗП2 //
различных
Н1, Р2 соответствуют Н1.
Н1 (Н1РК1-33, №.300-X),
Р2 (НЗП1-48, №.300-X)

№ 464: 5 В немецкой версии примечания наиболее подробно рассматривается вопрос о программной музыке; ср. примечания к первой (Р1РК1, ил. 39: 11) и второй (Р2П1, ил. 198: 1) русским редакциям трактата. При этом немецкая версия ближе всего к тексту на стр. 59—61 рукописи «Язык красок» (11), где программная музыка упоминается как пример исключительно внешнего и формального обращения одного искусства к средствам другого. Так, вместо того, чтобы воздействовать на слушателя чисто музыкальными средствами, программная музыка занимается «ничемным подражанием литературе» (*Gesammelte Schriften*— 302). И подражание каквзяно или кудахтанно не может вызвать ответного движения души, какое вызывают события, происходящие в живой природе, которые «воздействуют непосредственно и точно, будучи подлинным языком природы. (...) Но такой же силы воздействие может достигнуть и любое искусство, если оно захочет выразить себя не материальным, но собственным языком» (*Ibidem*— 303).

В недатированном рукописном фрагменте Кандинского «Музик! Das ist immer die abstrakte Kunst gewesen...» («Музыка! Она всегда была абстрактнейшим из искусств...», ок. 1909—1910, мес) вопрос о программной музыке рассматривается как частный случай вопроса о натурализме в искусстве. Осуждая программную музыку как попытку «материализовать содержание музыки», Кандинский все же признает возможность использования натуралистического звукоподражания в музыке, но лишь в качестве элемента формы. Согласно этому фрагменту, программная музыка должна особенно нравиться «персонажу Шекспира, предателю и разбойнику». И далее: «Бьют бабашные часы. Воет ветер. Кукарекает петух. Смеется человек. Есть ловкие

In Anwendung der Form kann die Musik Resultate erzielen, die die Malerei nicht erreichen kann. Andererseits bleibt hinter manchen Eigenschaften der Malerei die Musik zurück. Z.B. hat die Musik die Zeit, die Ausdehnung der Zeit zur Verfügung. Die Malerei aber kann dagegen, indem sie den erwähnten Vorzug nicht besitzt, in einem Augenblick den ganzen Inhalt des Werkes dem Zuschauer bringen, wozu wieder die Musik nicht fähig ist.* Die Musik, die von der Natur äußerlich ganz emanzipiert ist, braucht nicht irgendwo äußere Formen für ihre Sprache zu leihen.*⁸ Die Malerei ist heute noch beinahe vollständig an die naturellen Formen, aus der Natur geliehene Formen angewiesen. Und ihre Aufgabe ist

* Diese Unterschiede sind, wie *alles* in der Welt, relativ zu bestehen. Im gewissen Sinne kann die Musik die Ausdehnung in der Zeit vermeiden und die Malerei—diese Ausdehnung anwenden. Wie gesagt, haben alle Behauptungen einen nur relativen Wert.
** Wie kläglich Versuche ausfallen, die musikalischen Mittel zur Wiedergabe der äußeren Formen zu brauchen, zeigt eng verstandene Programmmusik. Es wurden noch letzthin solche Experimente gemacht. Froschgesänge, Hühnerhöfe, Messerschleifen nachzuahmen, ist wohl einer Variétébühne ganz würdig und kann als unterhaltender Spaß ganz lustig wirken. In der ernsten Musik aber bleiben solche Ausschweifungen nur lehrreiche Beispiele, für Mißerfolge «Natur zu geben». Die Natur hat ihre eigene Sprache, die auf uns mit einer unüberwindlichen Macht wirkt. Diese Sprache ist nicht nachzuahmen. Wenn man einen Hühnerhof musikalisch darstellt, um die Stimmung der Natur dadurch zu schaffen, den Zuhörer in diese Stimmung zu versetzen, so kommt klar zutage,

heute, ihre Kräfte und Mittel zu prüfen, sie kennenzulernen, wie es die Musik schon lange tut, und zu versuchen, diese Mittel und Kräfte in rein malerischer Weise zum Zweck des Schaffens anzuwenden.

So grenzt die Vertiefung in sich eine Kunst von der anderen ab, so bringt sie die Vergleichung wieder zueinander im inneren Streben. So merkt man, daß jede Kunst ihre Kräfte hat, die durch die einer anderen nicht ersetzt werden können. So kommt man schließlich zur Vereinigung der eigenen Kräfte verschiedener Künste. Aus dieser Vereinigung wird mit der Zeit die Kunst entstehen, die wir schon heute vorahnen können, die wirkliche monumentale Kunst.

Und jeder, wer sich vertieft in die verborgenen inneren Schätze seiner Kunst, ist ein beneidenswerter Mitarbeiter an der geistigen Pyramide, die bis zum Himmel reichen wird.¹⁰

daß es eine unmögliche und nicht nötige Aufgabe ist. Eine derartige Stimmung kann von jeder Kunst geschaffen werden, aber nicht durch äußerliche Nachahmung der Natur, sondern durch künstlerische Wiedergabe dieser Stimmung in ihrem inneren Wert.

люди, которые, выступая в театре в ариете со скрипками и смывками в руках, умеют так ловко подражать всевозможным звукам, что им бурно аплодирует весь театр. Но такие "нехудожественные" представления отвергаются сегодня всеми искусствами. В музыке используется натуралистический звук, но только как элемент формы, без стремления облечь в эту натуралистическую форму все звуки. Нужно, чтобы просто звучало, и звук должен проникнуть внутри человека и вызвать в нем желаемую вибрацию» (Gesammelte Schriften - 337). Тему программной музыки Кандинский подвергает дальнейшему развитию в примечании ко второй русской редакции «О духовном в искусстве» (Р2П1, № 198: 1). См. также 199: 2.

Трактовка Кандинским вопроса о программной музыке близка точке зрения, высказанной австрийским музыкальным критиком Эдуардом Гансликом в его книге «О музыкально-прекрасном», в связи с проблемой толкования музыкальных пьес: «Иногда толкование подходит, иногда нет, необходимости в нем нет никогда. Необходимость существует только в музыкально-эстетических законах (...)» (Ганслик О музыкально-прекрасном - 86). Далее Ганслик подвергает критике представление о сонатах Бетховена как об «образце программной музыки» (Там же - 88-89 прим.). О программной музыке, в том числе музыке с поэтическими заглавиями, см. также предисловие русского переводчика книги Ганслика - Германа Лароша (Там же: XXXIX сл.).

444:11 - 460:4
In Anwendung...
anwenden. — В применении...
теоретически.
P1 период с измененными вынесен в примечание (P1P1-33v, № 300-X)
P2 в применении... теоретически.
P2 в существующем виде период вновь помещен в основной текст (P2P1-44-49, № 300-X-300-X)
444:9
"Einig ist"
НЗП1 примечание впервые появляется в НЗП1
НЗП3 оно отсутствует

P1 соответствует Н1
P2 соответствует Н2П, НЗП1 с дополнением в скобках (P2P1-49, № 300-X), см. также P-300-X
444:9-49
von der Natur äußerlich ganz —
von der Natur ganz
НЗП1 P1, P2 отсутствует русский перевод:
äußerlich ganz
(вынесен полностью)
444:12
zu leben"
P1 смысл примечания НЗП2, НЗП1 кратко передан в двух фрагментах текста примечания, заключенных в скобки:

(Вздох... живыми)
(Путь... правды)
(P1P1-33, № 300-X)
P2 текст примечания НЗП2, НЗП1 развит в основном тексте в главе IV.
У переводов...
(P2P1-49-50, № 300-X-300-X)
НЗП1 первая фраза примечания переписывается с первой фразой примечания P2 в главе IV:
Бесш...
(P2P1-49, № 300-X)
P-300-X
444:10
Wie gesagt...
(Как сказано, все

утверждения имеют лишь относительную ценность...
(Wie gesagt...
НЗП1 заверяют простым карандашом; соответствует P2, где русский перевод этого предложения отсутствует
444:10
Wert...
НЗП1 знак оставлен простым карандашом, и им же дополнено на полях: см. P-300-X-300-X-300-X
НЗП1* имеется в виду исправление, внесенное в примечание НЗП2, по сравнению с НЗП2, НЗП1 (см. P-300-X и P-300-X)

444:10-460:22
Wie kläglich... Wert...
(Wie kläglich...
НЗП1* заверяют простым карандашом, и написано на полях:
In ruß-ischer...
Ausgabe gedruckt
(в русском издании заверяют)
НЗП1* имеется в виду перенос примечания в основной текст в P2
444:2
schon lange tat —
von jeher tat
НЗП1*
лоскутками с мажорантных ирисов
P1 примечание соответствует Н1

(P1P1-33v, № 300-X)
делает сравнительно уже дано
P2 соответствует НЗП2, НЗП1, но с уточнением (P2P1-49, № 300-X)
460:4
anwenden —
НЗП1* знак оставлен примечанием простым карандашом, и им же написано внизу страницы:
Anwendung —
ruß-ische...
N1P1-ische...
N1P1* имеется в виду новое, но имеющее источник в немецкой редакции, примечание в P2 (P2P1-49, № 300-X)

НЗП1* Там же поместил также простым карандашом, и им же дополнено на полях:
см. P-300-X-300-X-300-X
НЗП1* имеется в виду новый, но имеющий источник в немецких изданиях, текст в P2 (P2P1-49-50, № 300-X-300-X), см. также P-300-X
460:17
reichen wird...
Н1 ДЗП1 поместил НЗП1
НЗП1 стр. 40 — русизм

B. MALEREI

№ 466:5 Глава V, «Действие краски», по всей вероятности, один из позднейших текстов, вошедших в корпус материалов первой немецкой редакции «О духовном в искусстве», — он должен датироваться 1910 г. Сохранился в виде рукописи, написанной рукой Мюнтер, стр. 1 — 10 (H PK3). В Планах книги # 1 и 2 пункт, соответствующий главе «Действие краски», был первым по счету («H PK5, № 596:5, и «H PK6, № 602:7) — текст «Языка красок» (ii) действительно начинался с вопроса о воздействии краски. Перестановка его связана с прослеживаемой по двум вариантам Черновика содержания # 1 реорганизацией летом 1909 г. всего текста будущего трактата и разделением его на две части, посвященные соответственно: часть А — общим вопросам «духовной жизни» (см. «H PK7, № 608:17 А. *Über das geistige Leben*), а часть В — живописи (см. «H PK7, № 608:23 В. *Über die Malerei*). На стадии трансформации «Языка красок» (ii) в первую немецкую редакцию трактата была окончательно найдена немецкая форма языкового и стилистического выражения, а также были развиты, углублены и исправлены некоторые положения более раннего текста. Вышедшее в декабре 1911 г. первое немецкое издание «О духовном в искусстве» содержит дополнения, относящиеся, скорее всего, к сентябрю 1911 г. и впервые зафиксированные в корректуре H2P1.

V. WIRKUNG DER FARBE

5

Wenn man die Augen über eine mit Farben besetzte Palette gleiten läßt, so entstehen zwei Hauptresultate:

1. es kommt eine rein physische Wirkung zustande, d. h. das Auge selbst wird durch Schönheit und andere Eigenschaften der Farbe bezaubert. Der Schauende empfindet ein Gefühl von Befriedigung, Freude, wie ein Gastronom, wenn er einen Leckerbissen im Munde hat. Oder es wird das Auge gereizt, wie der Gaumen von einer pikanten Speise. Es wird auch wieder beruhigt oder abgekühlt, wie der Finger, wenn er Eis berührt. Dies alles sind jedenfalls physische Gefühle, welche als solche nur von kurzer Dauer sein können. Sie sind auch oberflächlich und hinterlassen keinen dauernden Eindruck, wenn die Seele geschlossen bleibt. Ebenso wie man bei Berührung von Eis nur das Gefühl einer physischen Kälte erleben kann und dieses Gefühl nach dem Wiedererwärmen des Fingers vergißt, so wird auch die physische Wirkung der Farbe vergessen, wenn das Auge abgewendet wird. Und ebenso, wie das physische Gefühl der Kälte des Eises, wenn es tiefer eindringt, andere tiefere Gefühle erweckt und eine ganze Kette psychischer Erlebnisse bilden kann, so

10

15

20

25

kann auch der oberflächliche Eindruck der Farbe sich zu einem Erlebnis entwickeln.

Nur die gewohnten Gegenstände wirken bei einem mittelmäßig empfindlichen Menschen ganz oberflächlich. Die aber, die uns zum erstenmal begegnen, üben sofort einen seelischen Eindruck auf uns aus. So empfindet die Welt das Kind, welchem jeder Gegenstand neu ist. Es sieht das Licht, wird dadurch angezogen, will es fassen, verbrennt sich den Finger und bekommt Angst und Respekt vor der Flamme. Dann lernt es, daß das Licht außer feindlichen Seiten auch freundliche hat, daß es die Dunkelheit verscheucht, den Tag verlängert, daß es wärmen, kochen und lustiges Schauspiel bieten kann. Nach der Sammlung dieser Erfahrungen ist die Bekanntschaft mit dem Lichte gemacht und die Kenntnisse über dasselbe werden im Gehirn aufgespeichert. Das *stark intensive* Interesse verschwindet, und die Eigenschaft der Flamme, ein Schauspiel zu bieten, kämpft mit voller Gleichgültigkeit gegen sie. Allmählich wird auf diesem Wege die Welt entzaubert. Man weiß, daß Bäume Schatten geben, daß Pferde schnell laufen können und Automobile noch schneller, daß Hunde beißen, daß der Mond weit ist, daß der Mensch im Spiegel kein echter ist.¹

466:1
B. MALEREI
НПКА название второй
части написано простым
карандашом. /
E. ЖИВОПИСЬ:
P1 (P1M3: 19, H1: 300-X)

466:1
H3P1 стр.42 — пустая
466:5
— V. WISKUNG DER FARBE
H3P2, глава V, стр.37 — 42;

466:11
besaubert →
besaubert und besitzt
H1PK3 /
запримечан и замечан
P1, P2 соответствуют H1:
P1 (P1M3: 19, H1: 300-X),
P2 (P2H1: 55, H1: 300-X)

466:29
psychischer →
(physischer) (psychischer)
H1PK3 исправлено
простым карандашом. /

психические
P1, P2 соответствуют H1
после исправления:
P1 (P1M3: 19, H1: 300-X),
P2 (P2H1: 55, H1: 300-X) /
русский перевод текста
H1 до исправления:
(физическая)

467:17
im Gehirn →
im Altkasten
H1PK3 /
в изложнице

P1, P2 соответствуют H1:
P1 (P1M3: 38, H1: 300-X),
P2 (P2H1: 56, H1: 300-X)
467:19
Schauspiel →
Spektakel
H1PK3

Und nur bei einer höheren Entwicklung des Menschen erweitert sich immer der Kreis derjenigen Eigenschaften, welche verschiedene Gegenstände und Wesen in sich einschließen. Bei hoher Entwicklung bekommen diese Gegenstände und Wesen inneren Wert und schließlich *inneren Klang*. Ebenso ist es mit der Farbe, die bei niedrigem Stand der seelischen Empfindsamkeit nur eine oberflächliche Wirkung verursachen kann, eine Wirkung, die bald nach beendigtem Reiz verschwindet. Aber auch in diesem Zustand ist diese einfachste Wirkung verschiedener Art. Das Auge wird mehr und stärker von den helleren Farben angezogen und noch mehr und noch stärker von den helleren, wärmeren Zinnoberrot zieht an und reizt, wie die Flamme, welche vom Menschen immer begierig angesehen wird. Das grelle Zitronengelb tut dem Auge nach längerer Zeit weh, wie dem Ohr eine hochklingende Trompete. Das Auge wird unruhig, hält den Anblick nicht lange aus und sucht Vertiefung und Ruhe in Blau oder Grün.

Bei höherer Entwicklung aber entspringt dieser elementaren Wirkung eine tiefergehende, die eine Gemütserschütterung verursacht. In diesem Falle ist 2. das zweite Hauptresultat des Beobachtens der Farbe vorhanden, d. h. die *psychische* Wirkung derselben. Hier kommt die psychische Kraft der Farbe zutage, welche eine seelische Vibration hervorruft. Und die erste, elementare physische Kraft wird nun

zur Bahn, auf welcher die Farbe die Seele erreicht.

Ob diese zweite Wirkung tatsächlich eine direkte ist, wie man aus den letzten Zeilen annehmen kann, oder ob sie durch Assoziation erreicht wird, bleibt vielleicht eine Frage. Da die Seele im allgemeinen fest mit dem Körper verbunden ist, so ist es möglich, daß eine psychische Erschütterung eine andere, ihr entsprechende, durch *Assoziation* hervorruft. Z. B. die rote Farbe kann eine der Flamme ähnliche seelische Vibration verursachen, da das Rot die Farbe der Flamme ist. Das warme Rot wirkt aufregend, dieses Rot kann bis zu einer schmerzlichen Peinlichkeit steigen, vielleicht auch durch Ähnlichkeit mit fließendem Blut. Hier erweckt also diese Farbe eine Erinnerung an ein anderes physisches Agens, welches unbedingt eine peinliche Wirkung auf die Seele ausübt.

Wenn dies der Fall wäre, so würden wir leicht durch die Assoziation eine Erklärung auch der anderen physischen Wirkungen der Farbe finden, d. h. zu den Wirkungen nicht nur auf das Sehorgan, sondern auch auf die anderen Sinne. Man kann eben annehmen, daß z. B. helles Gelb einen sauren Eindruck macht aus der Assoziation mit der Zitrone.

Es ist aber kaum möglich, derartige Erklärungen durchzuführen. Was gerade den Geschmack der Farbe betrifft, so sind verschiedene Beispiele bekannt, wo diese Erklärung nicht gebraucht werden

469:7
psychische
Erschütterung —
physische Erschütterung
(physisches Agens)
H19K3 entspricht «Воздуху
красок» (10, стр. 3) рукописи
(Gesammelte Schriften).
2000 //

психическое потрясение
H1, H2 соответствуют
H19K2, H19K3
H1 (H19K3-45, H1, 3000-X),
H2 (H211-52, H1, 3000-X) //
H19K1 см. также исправле-
ние («3000-X)

kann. Ein Dresdener Arzt erzählt von einem seiner Patienten, den er als «geistig ungewöhnlich hochstehenden» Menschen charakterisiert, daß er eine bestimmte Sauce immer und unfehlbar «blau» schmeckte, d. h. wie blaue Farbe empfand.* Man könnte vielleicht eine ähnliche, aber doch andere Erklärung annehmen, daß gerade bei hochentwickelten Menschen die Wege zur Seele so direkt und die Eindrücke derselben so schnell zu erreichen sind, daß eine Wirkung, die durch den Geschmack geht, sofort zur Seele gelangt und die entsprechenden Wege aus der Seele zu anderen materiellen Organen mitklingen läßt (in unserem Falle — Auge). Es wäre eine Art Echo oder Widerschall, wie man es bei Musikinstrumenten hat, wenn sie, ohne selbst berührt zu werden, mit einem anderen Instrumente mitklingen, welches direkt berührt wurde. Solche stark fühlenden Menschen sind wie gute, vielgespielte Geigen, welche bei jeder Berührung mit dem Bogen in *allen* Teilen und Fasern vibrieren.

* Dr. med. Freudenberg, Spaltung der Persönlichkeit. (Übersinnliche Welt 1908, Nr. 2, S. 64–65.) Hier wird auch über Farbenhören gesprochen (S. 65), wobei der Verfasser bemerkt, daß die vergleichenden Tabellen kein allgemeines Gesetz feststellen. Vgl. L. Sabanejeff in der Wochenschrift «Musik», Moskau 1911, Nr. 9: Mit Bestimmtheit wird hier auf das baldige Kommen eines Gesetzes hingewiesen.

Bei der Annahme dieser Erklärung muß freilich das Sehen nicht nur mit dem Geschmack, sondern auch mit allen anderen Sinnen in Zusammenhang stehen. Dieses ist auch der Fall. Manche Farben können unglatt, stechend aussehen, wogegen andere wieder als etwas Glattes, Samtartiges empfunden werden, so daß man sie gern streicheln möchte. (Ultramarinblau dunkel, Chromoxydgrün, Krapplack.) Selbst der Unterschied zwischen kalt und warm des Farbertones beruht auf dieser Empfindung. Es gibt ebenso Farben, die weich erscheinen (Krapplack) oder andere, die stets als harte vorkommen (Kobaltgrün, grünblau Oxyd), so daß die frisch aus der Tube ausgepreßte Farbe für trocken gehalten werden kann.

Der Ausdruck «duftende Farben» ist allgemein gebräuchlich.

Endlich ist das Hören der Farben so präzise, daß man vielleicht keinen Menschen findet, welcher den Eindruck von Grelgelb auf den Baßtasten des Klaviers wiederzugeben suchen oder Krapplack dunkel als eine Sopranstimme bezeichnen würde.*

* Auf diesem Gebiete wurde schon viel theoretisch und auch praktisch gearbeitet. Auf der vielseitigen Ähnlichkeit (auch physikalischer Luft- und Lichtvibration) will man auch der Malerei eine Möglichkeit finden, ihren Kontrapunkt zu bauen. Andererseits in der Praxis wurde es mit Erfolg versucht, wenig musikalischen Kindern durch Hilfe der Farben (z.B. durch Blumen) eine

470:26-28
Vgl. ... hingewiesen.
H1NK3 отсутствует //
H1 соответствует H1-
рус-
ской перекод. текста H1N2,
H1N1 см. рукописное
дополнение в H1N3,
приведённое ниже
за текст P2 (7000: X)

471:13
In Zusammenhang stehen →
vorhanden sein
H1NK3 →
Korrespondieren in zusammenh.
H1 (H1NK1-44, X000: X),
P2 (P2H1-58, X000: X)

471:16
gefaßten werden kann →,
H1N11* пометы простым ка-
рандашом, и им же допол-
нено на полях:
см. p-уское → цд-анше-
а лаверанности
H1N11* имеется в виду но-
вый, не имеющий источ-

ника в нескольких редак-
циях, текст P2 (P2H1-58-59,
H1, X000: X-1000: X)
471:21
bezeichnet würde* →,
H1 в соответствующем ме-
сте заканчивается глаголом
(H1NK1-46, H1, X000: X000: X)
nicht begnügen können →,

H1 здесь заканчивается
глава V H1NK3
471:22
In der Praxis wurde es →,
H1NK3 текст приращения
обрубается
471:22
Andererseits ... (S. ... Nr. 9.)

H1 соответствующий текст
отсутствует //
С другой стороны ...
(См. ... H1N6).
P2 соответствует H1N2, H1N3
(P2H1-58, H1, X000: X-X), но
не переведено слово
überzeugend
(убедительно)

Diese Erklärung (also eigentlich doch durch Assoziation) wird aber in manchen Fällen, die für uns von ganz besonderer Wichtigkeit sind, nicht genügen. Wer von Chromotherapie gehört hat, weiß, daß das farbige Licht eine ganz besondere Wirkung auf den ganzen Körper verursachen kann. Es wurde verschiedentlich versucht, diese Kraft der Farbe auszunützen und bei verschiedenen Nervenkrankheiten anzuwenden, wobei man wieder bemerkte, daß das rote Licht belebend, aufregend auch auf das Herz wirkt, das Blaue dagegen zu zeitlicher Paralyse führen kann. Wenn man eine derartige Wirkung auch auf Tiere und sogar Pflanzen beobachten kann, was der Fall ist, so fällt hier die Assoziationserklärung gänzlich weg. Diese Tatsachen beweisen jedenfalls, daß die Farbe eine wenig unter-

Melodie einzuprägen. Viele Jahre arbeitet auf diesem Gebiete Frau A. Sacharjin-Unkowsky, welche eine spezielle präzise Methode konstruiert hat, «die Musik von den Farben der Natur abzuschreiben, die Laute der Natur zu malen, die Laute farbig zu sehen und die Farben musikalisch zu hören». Diese Methode wird schon seit Jahren in der Schule der Erfinderin angewendet und wurde vom St. Petersburger Konservatorium als zweckmäßig anerkannt. Andererseits hat Skrjabin auf empirischem Wege eine parallele Tabelle der musikalischen und farbigen Töne zusammengestellt, die der mehr physikalischen Tabelle der Frau Unkowsky sehr gleicht. Skrjabin hat sein Prinzip im «Prometheus» überzeugend angewendet. (S. Tabelle in der Wochenschrift «Musik», Moskau 1911, Nr. 9).

suchte, aber enorme Kraft in sich birgt, die den ganzen menschlichen Körper, als physischen Organismus, beeinflussen kann.

Wenn uns aber die Assoziation in diesem Falle nicht ausreichend erscheint, so werden wir uns auch in der Wirkung der Farbe auf die Psyche mit dieser Erklärung nicht begnügen können. Im allgemeinen ist also die Farbe ein Mittel, einen direkten Einfluß auf die Seele auszuüben. Die Farbe ist die Taste. Das Auge ist der Hammer. Die Seele ist das Klavier mit vielen Saiten.

Der Künstler ist die Hand, die durch diese oder jene Taste zweckmäßig die menschliche Seele in Vibration bringt.

So ist es klar, daß die Farbenharmonie nur auf dem Prinzip der zweckmäßigen Berührung der menschlichen Seele ruhen muß.

Diese Basis soll als Prinzip der inneren Notwendigkeit bezeichnet werden.

№ 474:8 Первая дошедшая до нас (в первом немецком корпусе в MES) редакция главы VI, «Язык форм и красок», состоит из трех одновременных частей. 1) рукопись готическим курсивом н1Рк2, стр. 11–12 (ок. 1910); 2) машинопись н1М1, стр. 1–8 и 10–21 (1909; самая ранняя часть первой немецкой редакции); 3) рукопись Кандинского н1Рк4 – пространная рукописная вставка, на стр. 9–9, в машинописи, стр. 2. Мы датируем рукопись н1Рк4 1910 г.; вероятно, текст ее был написан позднее всех других составных частей первого немецкого корпуса.

Машинописная часть главы VI в первой немецкой редакции соответствует стр. 28–53 рукописи «Язык красок» (ii) (*Gesammelte Schriften*: 295–301), где после краткого экскурса о сочетаниях краски и форм идет подробное рассуждение на тему изолированной краски; в этом раннем тексте нет частей, посвященных форме и композиции, но анализ свойств красок в существенных своих частях уже есть. Ср. в Плане книги #1 зачеркнутый пункт, обозначенный позднее как II, «1) Краска 2) Форма». Этот пункт первоначально помещен там в большой (также зачеркнутый) раздел II, «Средства для "что"», непосредственно предшествуя пунктам, обозначенным позднее как II.

«Конец материалистического периода:

VI. FORMEN- UND FARBENSPRACHE

«Der Mann, der nicht Musik hat in ihm selbst,
Den nicht die Eintracht süßer Töne rührt,
Taugt zu Verrat, zu Räuberei, zu Tücken,
Die Regung seines Sinns ist dumpf wie Nacht,
Sein Trachten düster wie der Erebus:
Trau keinem solchen! — Horch auf die Musik!»
(Shakespeare)

10

15

Der musikalische Ton hat einen direkten Zugang zur Seele. Er findet da sofort einen Widerklang, da der Mensch «die Musik hat in sich selbst».

20

«Jedermann weiß, daß gelb, orange und rot Ideen der Freude, des Reichtums einflößen und darstellen» (Delacroix).*

Diese zwei Zitate zeigen die tiefe Verwandtschaft der Künste überhaupt und der Musik und

25

* P. Signac o. c. — Siehe auch den interessanten Artikel von K. Scheffler — «Notizen über die Farbe» (Dekorative Kunst, Febr. 1901).

Malerei insbesondere. Auf dieser auffallenden Verwandtschaft hat sich sicher der Gedanke Goethes konstruiert, daß die Malerei ihren Generalbaß erhalten muß. Diese prophetische Äußerung Goethes ist ein Vorgefühl der Lage, in welcher sich heute die Malerei befindet. Diese Lage ist der Ausgangspunkt des Weges, auf welchem die Malerei durch Hilfe ihrer Mittel zur Kunst im abstrakten Sinne heranwachsen wird und wo sie schließlich die rein malerische Komposition erreichen wird.

Zu dieser Komposition stehen ihr zwei Mittel zur Verfügung:

1. Farbe.

2. Form.

Die Form allein, als Darstellung des Gegenstandes (realen oder nicht realen) oder als rein abstrakte Abgrenzung eines Raumes, einer Fläche, kann selbstständig existieren.

Die Farbe nicht. Die Farbe läßt sich nicht grenzenlos ausdehnen. Man kann sich das grenzenlose

наука, литература, музыка – будущая глава III трактата; «Сближение искусств и их взаимообучение» и «Монументальное искусство» – будущая глава IV (см. н1PK5, н1-596: 27–600: 10 Die Mittel ... Kunst.). В Плате #2 пункты, соответствующие содержанию главы VI, открывают раздел III, «Материал, который красна и форма представляют художественному содержанию», как пункты 1 и 2, предшествуют пунктам 3 и 4, вошедшим соответственно в главы VII, VIII и IV (см. н1PK6, н1-604: 3–22 Das Material ... des K <ünstle > rs). Предшествует же им завершающий раздел II пункт о движении треугольника (будущая глава II). Отметим, однако, что перечисленные в разделе III (пункт 2) вопросы о значении формы и об изолированной форме так и не были разработаны Кандинским в рамках трактата «О духовном в искусстве».

Две страницы рукописи готическим курсивом н1PK2 были включены в главу VI позднее основного машинописного корпуса. Они содержат рассуждение о родстве «искусств вообще и музыки и живописи в частности», заключающемся в их способности иметь «прямой доступ в душу» (см. P1PK1, н1-55: 15). Это рассуждение впервые появляется на стр. 7–9 рукописи «Язык красок» (II). Там же приводится цитата из Шекспира, отсылка к которой была приписана Кандинским на обороте стр. 7 (Gesammelte Schriften: 290–291). Последней по времени составной частью главы VI в пер-

474:8
— VI. FORMEN.
UND FARBENSPRACHE
H2D2, глава VI, стр. 42–49;
H1PK2, стр. 11–12
474:9
Formen
und Farbensprache →
Farbensprache
H1PK2 /
Язык красок
P1 соответствует H1PK2
(H1PK1-47, H1-300-X) /
Язык формы и красок
P2 соответствует H2D2, H2D1
(H2D1-61, H1-300-X)
474:10–15
«Der Mann... Musik»
H2D2, H2D1 цитата из «Ве-
нецианского купца» Шек-
спира (Лейстман V, сцена I)
в немецком переводе

A. B. фон Штотеля приво-
дится с несколькими измене-
ниями (Shakespeare
Werke II, 340).
Der Mann, der nicht Musik
hat in ihm selbst,
Den nicht die Entzucht
süßer Töne rührt,
Taugt zu Verrat, zu Ränken
und zu Tücken,
Die Reizung seines Sinns ist
dumf wie Nacht,
Sein Trachten duster wie
der Erdbus.
Trau' keinem schein'—
Horch auf die Muske!

Is fit for treason,
Triflagers, and spolis;
The motions of his spirit are
dull as night,
And his affections dark as
Erebus.
Let no such man be trusted.
Mark the music!
P2 русский перевод
П. И. Беленьяра (P2H1-45,
H1-300-X)
474:10
in ihm — in sich
H1PK2 /
in sich
P1PK1, P1H1 соответствуют
H1 (H1PK1-47, H1-300-X) /
H2D2, H2D1 ср. ниже.
The man that hath no music
in himself,
Nor is not mov'd with
concord of sweet sounds,
474:11

die Entzucht →
die Entzucht
H1PK2, P1H1
474:12
zu Räuberei, zu Tücken →
zu Räuberei und Tücken
H1PK2 /
zu Räuberei und Tücken
P1H1 воспроизводит вари-
ант H1 с ошибкой
474:14
Sein... Erbus →
Und seine Lüste schwarz
wie Erebus
H1PK2, P1H1
474:16
(Shakespeare) →
(Shakespeare) (Kaufman
v-on) Wenedig V Akt
Lorenzo zu Jenaki
H1H1, H1H1
простым карандашом,

см. русский перевод:
«Венецианский купец»,
действие V, Лейстман
Джонсон
H2D1: применяется нами
за вариант H1, частично
соответствует рукописному
дополнению к P2H1, при-
мому нами к текст P1
(P2H1-61, H1-300-X)
см. /300-X/
474:18
K. Schöffler →
K. Schöffler
H1PK2, H2D1-2 не выде-
лено H1PK2 (K. Schöffler)
474:19
— Die Farbe nicht.
H1 отсюда начинается
H2H1, стр. 1–34

вой немецкой редакции является рукописная вставка Кандинского (н1рк4), посвященная размышлениям над определением формы, проблеме материальных и абстрактных форм, а также подробному изложению учения о принципе внутренней необходимости, лишь намеченному в машинописной части главы. О переработке соответствующего текста «Языка красок» (и1) в главу vi трактата «О духовном в искусстве» см. также § 5.5.

Результаты существенной переработки, которой подверглась глава vi «О духовном в искусстве» в 1911 г., на стадии второй немецкой редакции, можно увидеть при сравнении текста первой немецкой редакции с корректурой н2п1. Именно на этом этапе истории книги первоначальное название «Farbensprache» («Язык красок») было заменено новым, свидетельствующим об увеличении в ней удельного веса теории формы, названием «Formen- und Farbensprache» («Язык формы и красок»). Текст о соотношении краски и формы остался в корректуре н2п1 практически без изменений, те же отдельные небольшие дополнения, которые были внесены в него Кандинским в сентябре 1911 г., свидетельствуют о более глубоком теоретическом осмыслении художником проблемы взаимодействия между абстрактно понимаемыми краской (цветом) и формой; они – результат обобщения собственной новой живописной практики. В ряду этих дополнений – лаконичные резюме о субъективных и объективных свойствах краски (цвета) и формы, рассматриваемых как по отдельности, так и в конкретном материальном окружении (см. /477-8-9 и /477-25-26), а также мысль об относительности представлений о гармоничности тех или иных сочетаний форм и красок (см. /478-14-18). Овошедшей в то время в живописную практику художника работе с отвлеченными формами говорит также дополнение к абзацу, посвященному перечислению элементов «рисуночного контрпункта», где Кандинский формулирует принципы со- или противозвучия форм (см. /492-27-493-2). Неудивительно,

Rot nur denken oder geistig sehen. Wenn man das Wort Rot hört, so hat dieses Rot in unserer Vorstellung keine Grenze. Dieselbe muß mit Gewalt, wenn es nötig ist, dazu gedacht werden. Das Rot, was man nicht materiell sieht, sondern sich abstrakt vorstellt, erweckt andererseits eine gewisse präzise und unpräzise innere Vorstellung, die einen rein inneren, psychischen Klang hat.* Dieses aus dem Wort klingende Rot hat auch selbständig keinen speziell ausgesprochenen Übergang zu warm oder kalt. Dasselbe muß noch dazu gedacht werden, wie feine Abstufungen des roten Tones. Deswegen nenne ich dieses geistige Sehen unpräzis. Es ist aber auch zur selben Zeit präzise, da der innere Klang bloß bleibt, ohne zufällige, zu Einzelheiten führende Neigungen zu warm und kalt usw. Dieser innere Klang ist ähnlich dem Klang einer Trompete oder eines Instrumentes, welchen man sich vorstellt bei dem Wort «Trompete» usw., wobei die Einzelheiten ausbleiben. Man denkt sich eben den Klang ohne die Unterschiede, welche er erleidet durch Klingen im Freien, im geschlossenen Raum, allein oder mit andern Instrumenten, wenn ihn ein Postillion, ein Jäger, ein Soldat oder ein Virtuose hervorruft.

Wenn aber dieses Rot in materieller Form gegeben werden muß (wie in der Malerei), so muß es

* Sehr ähnliches Resultat, wie bei dem weiterfolgenden Beispiel mit Baum, in welchem aber das materielle Element der Vorstellung einen größeren Raum einnimmt.

1. einen bestimmten Ton haben aus der unendlichen Reihe der verschiedenen Rot gewählt, also sozusagen subjektiv charakterisiert werden, und 2. muß es auf der Fläche abgegrenzt werden, von anderen Farben abgegrenzt, die *unbedingt* da sind, die man in keinem Falle vermeiden kann und wodurch (durch Abgrenzung und Nachbarschaft) die subjektive Charakteristik sich verändert (eine objektive Hülse erhält): hier spricht der objektive Beiklang mit.

Dieses unvermeidliche Verhältnis zwischen Farbe und Form bringt uns zu Beobachtungen der Wirkungen, welche die Form auf die Farbe ausübt. Die Form selbst, wenn sie auch ganz abstrakt ist und einer geometrischen gleicht, hat ihren inneren Klang, ist ein geistiges Wesen mit Eigenschaften, die mit dieser Form identisch sind. Ein Dreieck (ohne die nähere Bezeichnung, ob es spitz, flach, gleichseitig ist) ist ein derartiges Wesen mit dem ihm allein eigenen geistigen Parfüm. In Verbindung mit anderen Formen differenziert sich dieses Parfüm, bekommt beiklingende Nuancen, bleibt aber im Grunde unveränderlich, wie der Duft der Rose, der niemals mit dem des Veilchens verwechselt werden kann. Ebenso Kreis, Quadrat und alle anderen möglichen Formen.* Also derselbe Vorfall, wie oben mit Rot: subjektive Substanz in objektiver Hülse.

* Eine bedeutungsvolle Rolle spielt dabei auch die Richtung, in welcher z.B. das Dreieck steht, also die Bewegung. Dies ist von großer Wichtigkeit für die Malerei.

что в последней русской редакции «О духовном в искусстве» этот абзац будет переработан в сторону еще большего расширения.

Дополнения корректуры нзп1 в основном касаются той части текста, которая была написана позже других, — рукописной вставки Кандинского 1910 г. (н1Ркд), — в 1911 г. она подверглась наиболее значительно расширению. Так, в продолжение примера с «роялью», включенного тогда же в главу v, в главу vi были введены сравнения художественных форм и изображаемых в живописи реальных предметов с фортепианными клавишами (см. /479-14-480-8 и /487-10-488-12), призванные проиллюстрировать главную функцию принципа внутренней необходимости, — целенаправленное воздействие на человеческую душу. Наиболее же существенным дополнением, внесенным во вторую немецкую редакцию главы, является пространный текст, занимающий двенадцать абзацев (нзп1, н1: 494: 7-496: 8 и н1: 498: 20-499: 22; ср. /494: 7-496: 8-н1 /498: 20-499: 22), в котором развернуто учение о трех мистических основаниях внутренней необходимости: элементе индивидуального, элементе стиля (т.е. языка эпохи и народа) и элементе «чисто и вечно-художественного». Отметим, между прочим, что к тому же времени относится добавленное в текст примечания о «Купальщиках» Сезанна (нзп1, н1: 484: 17) упоминание мистического треугольника.

Что касается остального немецкого текста главы vi, то сравнение корректуры нзп1 с ранней машинописью н1м1 показывает, что в 1911 г. художник включил в него немалое количество разрозненных (и часто существенных) дополнений. Так, 1911 г. датируются: характеристика кубизма как попытки построить грамматику живописи на основе физических законов, вместо «душевных» законов внутренней необходимости

478: 8
«physichischen» Klang
н1 исправлено по н1м1,
нзп2 и в соответствии
с р1, р2.

«physichischen» Klang
н1м1, нзп2, 4

478: 19
die Einzelebenen —
ausdrücken
нзп1* рядом с этим текстом
описано простыми ка-

рандажом на полях
комед 2^{ой} кор-ректур-ы
нзп1* соответствует на-
чалу сокращающегося
фрагмента р1м1 с исправ-
лениями и рукописными

оставками, принятыми
нами за текст р2.
см. /500-х
477: 8-9
(eine...Hülle erhält)

(получает объективную
оболочку): здесь стано-
вится заметным объектив-
ный призыв!
н1м1 отсутствует /14, р2
соответствует н1

сти (см. /501-12-13); ряд обобщений, как, например, замечание о «неизмеримой внутренней важности и значении» склонности краски к холодному или теплему (см. /504-23-25); характеристика синего цвета в примечании (НЗП1, нр. 510: 2) как «торжественной, сверхземной углубленности»; определение широкой гаммы холодных и теплых тонов красного как обладающей «полнотой внутренних возможностей» в примечании (НЗП1, нр. 517: 20); текст в защиту употребления «грязной», т.е. смешанной с другой вплоть до превращения в серую, краски, которая может быть «внутренне чистой» (см. /518-15-28); описание коричневого как краски, при правильном применении которой рождается «неописуемая внутренняя красота: замедление» (см. /518-18-23); важнейшая характеристика построенной на современной гармонии композиции как «сочетания красочных и рисуночных форм» (см. /529-7-16); пространный текст в конце главы (НЗП1, нр. 530: 17-533: 9), в котором говорится о наличии сегодня большого арсенала возможностей выражения и детально разбирается проблема отхода от предметного через исключение третьего измерения как из рисунка, так и из живописи (здесь содержится, в частности, критика кубизма), а также вопрос о растяжении пространства как важном элементе рисуночно-живописной композиции. Таким образом, именно на 1911 г. приходится третья основная часть тех дополнений к тексту главы VI, в которых разрабатывается учение о внутренней необходимости и о рисуночно-живописной композиции.

Hier kommt die Gegenwirkung der Form und Farbe klar zutage. Ein Dreieck mit Gelb ausgefüllt, ein Kreis mit Blau, ein Quadrat mit Grün, wieder ein Dreieck mit Grün, ein Kreis mit Gelb, ein Quadrat mit Blau usw. Dies sind alle ganz verschiedene und ganz verschieden wirkende Wesen.

Dabei läßt sich leicht bemerken, daß manche Farbe durch manche Form in ihrem Wert unterstrichen wird und durch andere abgestumpft. Jedenfalls spitze Farben klingen in ihrer Eigenschaft stärker in spitzer Form (z. B. Gelb im Dreieck). Die zur Vertiefung geneigten werden in dieser Wirkung durch runde Formen erhöht (z. B. Blau im Kreis). Natürlich ist es andererseits klar, daß das Nichtpassen der Form zur Farbe nicht als etwas «Unharmonisches» angesehen werden muß, sondern umgekehrt als eine neue Möglichkeit und also auch Harmonie.

Da die Zahl der Farben und der Formen unendlich ist, so sind auch die Kombinationen unendlich und zur selben Zeit die Wirkungen. Dieses Material ist unerschöpflich.

*
*
*

Die Form im engeren Sinne ist jedenfalls nichts weiter, wie die Abgrenzung einer Fläche von der anderen. Dies ist ihre Bezeichnung im Äußeren. Da aber alles Äußere auch unbedingt Inneres in sich birgt (stärker oder schwächer zum Vorschein kommend), so hat auch jede Form inneren Inhalt.* Die Form ist also die Äußerung des inneren Inhaltes. Dies ist ihre Bezeichnung im Inneren. Hier muß an das vor kurzem gebrachte Beispiel mit dem Klavier gedacht werden,

* Wenn eine Form gleichgültig wirkt und, wie man es nennt, «nichts sagt», so ist dieses nicht buchstäblich zu verstehen. Es gibt keine Form, wie überhaupt nichts in der Welt, was nichts sagt. Dieses Sagen gelangt aber oft zu unserer Seele nicht, und zwar dann, wenn das Gesagte an und für sich gleichgültig ist oder, richtiger bezeichnet, nicht an der richtigen Stelle angebracht wurde.

477:25-26
Also...Hölse.
НЗП1 отсутствует // P1 соответствует нп.
Значит...оболочка.
P2 русский перевод текста
НЗП2, НЗП3 (P2П1-63,
НЗ.ХХХ-Х); см. также /ХХХ-Х
477:26
subjektive...Hölse →
subjektive Substanz in
subjektiver Hölse.
НЗП2 подчеркивание
простым карандашом
принимается
нами за вариант нп
478:5
verschiedene und
совсемно различные и)
НЗП1 отсутствует // P1, P2
соответствуют нп

478:13-14
(z. B. ...Kreis). Natürlich →
(z. B. ...Kreis) (z. Tabelle).
Natürlich
НЗП1
z. B. Kreis (im Kreis)
(z. Tabelle IV). Natürlich
НЗП1
... (im. maßgebend)...
P1 соответствует нп
(P1P1.53, НЗ.ХХХ-Х) //
см. также /ХХХ-Х
479:14-18
Natürlich...Harmore.
(С другой стороны, разуме-
ется, вою, что несоответ-
ствие между формой
и цветом не должно рас-
считываться как нечто
интереснейшее...), на-
против, что несоответствие
открывает новую
возможность, а также

и гармонич.)
НЗП1 отсутствует // P1, P2
соответствуют нп
479:20-22
unerschöpflich. →
НЗП1 знак аставки
(является в виду нткх-
ом. /ХХХ-Х) красным ка-
рандашом; НЗП1 далее без
зачеркнутого текст НЗ.ХХХ-Х,
ср. /ХХХ-Х
479:31-5
*** →
НЗП1 пометка на полях
против трех заглавных со-
ответствует рукописному
дополнению в P1N3, прави-
льному нами за текст P2:
см. /ХХХ-Х

479:17-493:28
Die Form...
НЗП1, стр.94-95, аставка
в НЗП1, стр.2
479:18
von der anderen →
НЗП1 отменя простыми ка-
рандашом в аставке, пред-
положительно, нового
примечания, и внизу страни-
цы добавлен его текст
том же карандашом с по-
правками на же:
(Diese Abgrenzung findet
auf der materiellen Fläche
(der Leinwand) und also auf
den ideellen (Wahrzeichen)
Flächen statt, wodurch auch
die Anreizung des Raumes
zwischen dem Ziel)
(Bei schauer und dem Bild
erzielt wird, und ebenso des
Raumes hinter dem Bild.)

НЗП1 дополнительный текст,
принятый нами за ва-
риант нп, соответствует но-
вому, не имеющему
источника в немецкой ре-
дакции, тексту примеча-
ния P2 (P2П1-64, НЗ.ХХХ-Х);
см. /ХХХ-Х и /ХХХ-Х
479:19-12
kontinuität...
kontinuität...
НЗП1 знак отсылки
к примечанию по соседне
приложения; НЗП2, НЗП3
перенос отсылки связан
с исправлениями про-
теженими нп.
P1, P2 соответствуют нп:
P1 (P1P1-53, НЗ.ХХХ-Х),
P2 (P2П1-64, НЗ.ХХХ-Х)

479:12-14
Die Form...im Inneren. →
(Die Form...im Inneren).
НЗП1 в аставке (без подче-
ркивания) черным пере-
лином на левом поле
страницы //
Итак...содержания.
P1, в соответствии с нп,
не выделено (P1P1-54,
НЗ.ХХХ-Х) // P2П1 соот-
ветствует P1 (P2П1-64,
НЗ.ХХХ-Х); P2 см.
также /ХХХ-Х
479:14-484:8
Hier muß...bezeichnet.
НЗП1 отсутствует //
P1 соответствует нп //
Здесь...обозначается
P2П1 соответствует НЗП2,
НЗП3 (P2П1-64, НЗ.ХХХ-Х
ХХХ-Х)

Если не считать несущественных стилистических отклонений, текст корректуры НЗП1 идентичен тексту первого издания трактата (НЗП2), хотя и здесь следует отметить одно исключение. Так, в примечании о Van Gогe и белой краске (НЗП1, № 514:1), при описании новой художественной практики, тяготеющей прежде всего к «элементу внутренней импресси», мы обнаруживаем важное дополнение о том, что эта внутренняя импрессия «недавно получила наименование экспресси» (указание на формирующееся в это время новое художественное явление – экспрессионизм). В корректуре это дополнение отсутствует, оно было внесено в текст книги непосредственно перед ее выходом в свет, после 28 октября 1911 г., подробнее об этом см. № 514:1.

Семь новых абзацев были включены в главу VI при подготовке к печати второго немецкого издания трактата в апреле 1912 г. (НЗП1, № 496:9-498:19; ср. /496:9-499:19); они разбивают дополнение 1911 г., посвященное трем мистическим элементам внутренней необходимости. В этих новых абзацах особо подчеркивается объективная сущность третьего, главного элемента: «чисто-и вечно-художественного».

Наконец, последние изменения немецкого текста главы VI «О духовном в искусстве» были сделаны при подготовке четвертого, неосуществленного издания книги в новой, четвертой, немецкой редакции Н4 (1914-1921/22). Они относятся в основном к тем частям текста, которые восходят

к рукописи Кандинского 1910 г., и содержат уточнения, касающиеся некоторых аспектов работы с чисто абстрактными формами. Мы обнаруживаем эти изменения в рукописной правке, внесенной автором в экземпляры первого и третьего изданий трактата, хранящиеся ныне в ГК (НЗП2 и НЗП1*); см. /479: 8, /481: 15–17 и /481: 15, /482: 1–6, 484: 3), а также в машинописном списке «Маленьких поправок к “О духовном”» («Kleine Änderungen zum “Über das Geistige”»). см. «Поправки» к первому немецкому изданию, стр. 48 и 49 («НЗМ1, нн: 614: 5 и 614: 24). Два дополнения «рисуночной форме», вписанные в экземпляр третьего издания книги НЗП1* (см. /503: 15 и /503: 18), были сделаны в части текста, восходящей к первой немецкой машинописи 1909 г. (НЗМ1). Во всех этих дополнениях, которые мы считаем вариантами четвертой немецкой редакции «О духовном в искусстве», частично учитываются изменения, сделанные в русском тексте на стадии его второй (1913–1914) и третьей редакций (1919–1921/22).

wobei man statt «Farbe» — «Form» stellt: der Künstler ist die Hand, die durch diese oder jene Taste (= Form) zweckmäßig die menschliche Seele in Vibration bringt. So ist es klar, daß die Formenharmonie nur auf dem Prinzip der zweckmäßigen Berührung der menschlichen Seele ruhen muß.

Dieses Prinzip wurde hier als das Prinzip der inneren Notwendigkeit bezeichnet.

Die erwähnten zwei Seiten der Form sind zur selben Zeit ihre zwei Ziele. Und deshalb ist die äußere Abgrenzung dann erschöpfend zweckmäßig, wenn sie den inneren Inhalt der Form am ausdrucksvollsten zum Vorschein bringt.* Das Äußere der Form, d. h. die Abgrenzung, welcher in diesem Falle die Form zum Mittel dient, kann sehr verschieden sein.

Aber trotz aller Verschiedenheit, die die Form bieten kann, wird sie doch nie über zwei äußere Grenzen hinausgehen, und zwar:

1. entweder dient die Form, als Abgrenzung, dem Ziele, durch diese Abgrenzung einen materiellen Gegenstand aus der Fläche herauszuschneiden, also diesen materiellen Gegenstand auf die Fläche zu zeichnen, oder

* Diese Bezeichnung «ausdrucksvoll» ist richtig zu verstehen: manchmal ist die Form dann ausdrucksvoll, wenn sie gedämpft ist. Die Form bringt manchmal gerade dann das Nötige am ausdrucksvollsten, wenn sie nicht bis zur letzten Grenze geht, sondern nur ein Wink ist, nur die Richtung zum äußeren Ausdruck zeigt.

2. bleibt die Form abstrakt, d.h. sie bezeichnet keinen realen Gegenstand, sondern ist ein vollkommen abstraktes Wesen. Solche rein abstrakte Wesen, die als solche ihr Leben haben, ihren Einfluß und ihre Wirkung, sind ein Quadrat, ein Kreis, ein Dreieck, ein Rhombus, ein Trapez und die unzähligen anderen Formen, die immer komplizierter werden und keine mathematische Bezeichnung besitzen. Alle diese Formen sind gleichberechtigte Bürger des abstrakten Reiches.¹

Zwischen diesen beiden Grenzen liegt die unendliche Zahl der Formen, in welchen beide Elemente vorhanden sind und wo entweder das Materielle überwiegt oder das Abstrakte.

Diese Formen sind momentan der Schatz, aus welchem der Künstler alle einzelnen Elemente seiner Schöpfungen entlehnt.

480:8
berechnet. →
H3P11* простым каранда-
шом на полях пометка,
и написано:
Vor hier noch dem
auf-ischen Text ergänzt.
(До сюда еще добавлено
в русский текст.)
H3P11* здесь же другой знак
также простым (более мел-
ким) карандашом,
и на же дополнено сверху
страницы на полях:
Одно. Две стороны
ausfindendoms →
P2 попомонному в H3P11*
немцакому тексту соответ-
ствует концу P2P1
(P2P11-64, H1.XXX-X)

480:9
Die erdritten zwei Seiten
(Упомянутые две сторо-
ны) → Diese zwei Seiten
H3P14.
Эти две стороны
P1 соответствует H1
(P1P11-54, H1.XXX-X)

480:12
am ausdrucksverleiten...
bringt*
am ausdrucksverleiten*...
bringt.
H3P14 отсылка к применя-
нию раньше//
P1, P2 соответствуют H1;
P1 (P1P11-54, H1.XXX-X),
P2 (P1P11-65, H1.XXX-X)

481:10
des abstrakten Reiches →
духовной державы
P1 (P1P11-55, H1.XXX-X) //
абстрактного мира
P2 (P1P11-66, H1.XXX-X)

481:15-17
Diese Formen... entsteht.
(Эти формы являются нача-
лом той сокращенной,
на которой художник за-
нимается отдельные эле-
менты своих творений.) →
Diese Formen (sind mo-
mentan) (waren das jetzt)
vor kurzem (der Schatz, aus
welchem der Künstler alle
einzelnen Elemente seiner
Schöpfungen entlehnt).

H3P11* исправленный про-
стым карандашом текст,
приведенный ниже за ва-
риант (на частично соответ-
ствует H3 (P1P11-67,
H1.XXX-X); русский перевод
текста H3P11* после
исправления:
(Эти формы еще недавно
были той сокращенной,
из которой художник за-
нимался отдельные эле-
менты своих творений.)

481:15
momentan der Schatz →
momentan (größtenteils)
der Schatz
H3P11* дополненное про-
стым карандашом прини-
мается ниже за вариант H1;
русский перевод, дополне-
ния H1;
(большая частью);
см. также *ны, *поправ-
ка к H3P2, стр. 48 (H1.XXX)

Mit ausschließlich rein abstrakten Formen kann der Künstler heute nicht auskommen. Diese Formen sind ihm zu unpräzise. Sich auf ausschließlich Unpräzises zu beschränken, heißt sich der Möglichkeiten berauben, das rein Menschliche ausschließen und dadurch seine Ausdrucksmittel arm machen. 5

Andererseits gibt es in der Kunst keine vollkommen materielle Form. Es ist nicht möglich, eine materielle Form genau wiederzugeben. Wohl oder übel unterliegt der Künstler *seinem* Auge, *seiner* Hand, die in diesem Falle künstlerischer sind als seine Seele, die nicht über photographische Ziele hinausgehen will. Der bewußte Künstler aber, welcher mit dem Protokollieren des materiellen Gegenstandes sich nicht begnügen kann, sucht unbedingt dem darzustellenden Gegenstande einen Ausdruck zu geben, was man früher idealisieren hieß, später stilisieren und morgen noch irgendwie anders nennen wird.*. 10 15

Diese Unmöglichkeit und Zwecklosigkeit (in der Kunst), den Gegenstand ohne Ziel zu kopieren, dieses Streben, dem Gegenstande das Ausdrucks- 20

* Das Wesentliche des «Idealisierens» lag im Bestreben, die organische Form zu verschönern, ideal zu machen, wobei leicht das Schematische entstand und das innere Klingen des Persönlichen verstumpfte. Das «Stilisieren», mehr aus dem impressionistischen Grunde emporwachsend, hatte als ersten Zweck nicht die «Verschönerung» der organischen Form, sondern ihr starkes Charakterisieren durch das Auslassen der zufälligen Einzelheiten. Deswe- 25

H3P1:57
H3P1:56|57

volle zu entleihen, sind die Ausgangspunkte, von welchen auf weiterem Wege der Künstler von der «literarischen» Färbung des Gegenstandes zu rein künstlerischen (bzw. malerischen) Zielen zu streben anfängt. Dieser Weg führt zum Kompositionellen.

Die rein malerische Komposition hat in bezug auf die Form zwei Aufgaben vor sich:

1. Die Komposition des ganzen Bildes.
2. Die Schaffung der einzelnen Formen, die in

gen war das hier entstehende Klingen ganz persönlichen Charakters, aber mit überwiegend sprechendem Äußeren. Die kommende Behandlung und Veränderung der organischen Form hat zum Ziel das Bloßlegen des inneren Klanges. Die organische Form dient hier nicht mehr zum direkten Objekt, sondern ist nur ein Element der göttlichen Sprache, die Menschliches braucht, da sie durch Menschen an Menschen gerichtet ist.

482:1-6
Mit ausschließlich...
machen.
(Dovольstvatsya odnim
chisto abstraktsionny
formami khudozhnika ne
moget. Etye formy dlya
ego sluzhat ne dlya
osobogo znacheniya.
Ogranichivayusya tolko
notonnyimi — znachit
otkazivatsya ot svoey
vozmozhnosti, is-
klyuchay chisto chelove-
cheskoye i takimi obrazoi
obedinit svoi vyrazitel-
nye sredstva.) —
(Heute können nur wenige
Künstler: r) Mit aussch-
ließlich rein abstrak-
ten Formen kann der Künstler
heute nicht auskommen.
Diese Formen sind (ihm)
zu dem Künstler selbst
zu unklar. (Es scheint ihm,
Sich auf ausschließlich
Unpräzises zu beschränken,
heißt sich die Möglichkeiten
berauben, das rein Mensch-
liche auszulesen und
dadurch seine Ausdrucks-
mittel am machen.

(Сегодня только немногие
художники могут доволь-
ствоваться чисто абстракт-
ными формами. Эти
формы для художника
часто слишком неточны.
Ему кажется, органи-
зоваться только неточным —
значит отказываться от
собой возможности, исклю-
чить чисто человеческое и та-
ким образом объединить
свои выразительные сред-
ства.)
H3P1* исправленный текст
принимается нами за вари-
ант ит.
Mit ausschließlich...
machen. —
H3P1* простым каранда-
шом знак выведен, текст
которой отсутствует, ему
соответствует новый абзац
внизу, не имеющий источ-
ника в других немецких ре-
дациях, см. «Полровка» к
H3P1, стр. 48
(H3P1) —
Mit ausschließlich

rein abstrakten Formen
ka (r) nicht der Künstler
(heute) nicht auskommen.
Diese Formen (sind) (waren)
ihm zu unklar. Sich auf
ausschließlich Unpräzises zu
beschränken, heißt sich die
Möglichkeiten berauben, das
rein Menschliche
auszulesen und dadurch
seine Ausdrucksmittel am
machen. (So mußte die Zeit
reife, in der das Unpräzise
des Abstrakten sich zum Prä-
zisen entwickelte und in der
schließlich das Abstrakte
präzise, als das Abstrakte
waren. Diese Zeit wurde
erst vor einigen
Jahren reif.)
(Dovольstvatsya odnim
chisto abstraktsionny
formami khudozhnika ne
moget. Etye formy dlya
ego sluzhat ne dlya
osobogo znacheniya. Ogran-
ichivayusya tolko noton-
nyimi — znachit отказыва-
ться от своей возможности,
исключить чисто человеческое
и таким образом объединить

свои выразительные сред-
ства. Так должно было со-
зреть время, когда
неточность абстрактного
превратилась в точность и
когда, наконец, абстракт-
ное стало точнее, чем аб-
страктное.)
H3P1* зачеркнуто и исправ-
лено простым каранда-
шом, им же доведено
внизу страницы, данный
абзац отчеркнут простым
карандашом на полях, где
им же написано:
S:rehe » rullische Ausgabe!
(Geländert)
(См. русское издание!
(напомню!)
H3P1* исправленный текст,
принятый нами за ва-
риант ит., частично соот-
ветствует написанному в двух
абзацах P3.
H3P1* 42 — 48, H3P1: 500-X —
500-X) см. 500-X

482:12 — 483:1
dem Gegenstande...
zu entfalten —
dem Gegenstande das
Ausdrucksvermögen
(zu geben und weiter):
zu entfalten
H3P1* дополнено над стро-
кой черными чернилами и
позже зачеркнуто простым
карандашом, русский пе-
риод текста ит с допол-
нением до зачеркивания.
(Придать присутствию выраз-
тельности и затем ее у него
замысловать.)
H3P1* дополнено у пред-
мета его выразительность
P1 соответствует тексту ит
после правки, H3P1, H3P1
(H3P1: 50, H3P1: 500-X);
/ 500-X

483:17
geschleht ist. —
H3P1* на полях простым
карандашом написано:
S:rehe » rullische »
Ausgabe!
(См. русское издание!)
H3P1* имеется в виду
новый, не имеющий источ-
ника в немецких редак-
циях текст рукописного
дополнения к P1, принявший
наши за текст P3, или также не
имеющий источника в не-
мецких редакциях текст
примечания к P3:
P1 (H3P1: 36, H3P1: 500-X),
см. также: 500-X,
P3 (H3P1: 70-71,
H3P1: 500-X), см. также
/ 500-X

483:14
des inneren Klanges —
des inneren Klanges
H3P1* выделено на полях
аннотировочного звука
P1 соответствует ит
(H3P1: 50, H3P1: 500-X)

verschiedenen Kombinationen zueinander stehen, sich der Komposition des Ganzen unterordnen.* So werden mehrere Gegenstände (reale und eventuell abstrakte) im Bild *einer* großen Form untergeordnet und so verändert, daß sie in diese Form passen, diese Form bilden. Hier kann die einzelne Form persönlich wenig klingend bleiben, sie dient in erster Linie der Bildung der großen kompositionellen Form und ist hauptsächlich als Element dieser Form zu betrachten. Diese einzelne Form ist so und nicht anders gestaltet; nicht, weil *ihr* eigener innerer Klang, abgesehen von der großen Komposition, es unbedingt verlangt, sondern größtenteils, weil sie als Baumaterial dieser Komposition zu dienen berufen ist. Hier wird die erste Aufgabe — die Komposition des ganzen Bildes — als definitives Ziel verfolgt.**

* Die große Komposition kann selbstverständlich aus kleineren in sich geschlossenen Kompositionen bestehen, die äußerlich sogar feindlich einander gegenüberstehen, aber doch der großen Komposition (und gerade in diesem Falle durch das Feindliche) dienen. Diese kleineren Kompositionen bestehen aus einzelnen Formen auch verschiedener innerer Färbung.

** Starkes Beispiel dafür — die badenden Frauen von Cézanne, Komposition im Dreieck. (Das mystische Dreieck!) Solches Aufbauen in geometrischer Form ist ein altes Prinzip, welches zuletzt verlassen wurde, da es in steife akademische Formeln ausartete, die keinen inneren Sinn, keine Seele, mehr hatten. Die Anwendung

So tritt in der Kunst allmählich immer näher in den Vordergrund das Element des Abstrakten, welches noch gestern schüchtern und kaum sichtbar sich hinter die rein materialistischen Bestrebungen versteckte.

Und dieses Wachsen und schließlich Überwiegen des Abstrakten ist natürlich.

Es ist natürlich, da, je mehr die organische Form zurückgetrieben wird, desto mehr dieses Abstrakte von selbst in den Vordergrund tritt und an Klang gewinnt.

dieses Prinzips durch Cézanne gab demselben eine neue Seele, wobei das Reinmalerisch-Kompositionelle besonders stark betont wurde. Das Dreieck in diesem wichtigen Falle ist kein Hilfsmittel für Harmonisierung der Gruppe, sondern das laut gebrachte künstlerische Ziel. Hier ist die geometrische Form zur selben Zeit Mittel zur Komposition in der Malerei: der Schwerpunkt ruht auf rein künstlerischem Streben bei starkem Mitklingen des Abstrakten. Deswegen verändert Cézanne mit vollem Recht die menschlichen Proportionen: nicht nur die ganze Figur muß zur Spitze des Dreiecks streben, sondern auch einzelne Körperteile werden immer stärker von unten nach oben wie durch inneren Sturm in die Höhe getrieben, werden immer leichter und dehnen sich sichtlich aus.

484-1
stehen →
stehend
нѣмк. /
стоящих
P1, P2 соответствуют нп;
P1 (H1K1-58, H1-XXX-X),
P2 (H1K1-70, H1-XXX-X)

484-3
male...abstrakte
(реальные и, быть может,
абстрактные) →
male oder eventuell
abstrakte
нѣмк. /
реальнее или, быть

момент, абстрактные
P1 соответствует нп
(H1K1-58, H1-XXX-X) /
male und eventuell abstrakte
(oder rein abstrakte)
(реальные и, быть может,
абстрактные или чисто
абстрактные)
H1K1-2: дополненный на
полях простым карандашом
текст принимается
нами за вариант нп, см.
также H1M1, «Поправки»
к H1K1, стр. 49 (H1-XXX)

483-36
Das mystische Dreieck!
нѣмк. отсутствует /
P1 соответствует нп /
Mystisches /
прежельние!
H1M1 рукописное допол-
нение в примечании, при-
нимаемое нами за текст
P2, соответствует H1K12,
H1M1 (P1M1-37, H1-
XXX-XX)
см. /XXX-XX
485-4
materialistisch →
material (ist) /schen

нѣмк. исправлено
простым карандашом
рукой Мюллер /
матер-иальными >
P1 (H1K1-40, H1-XXX-X),
сп. /XXX-X /
materialistisch /
P2 (H1K1-73, H1-XXX-X)
485-9
durch inneren Sturm
(внутренним
ураганом) →
ураганом
P1 (H1K1-40, H1-XXX-XX)

485-23
zurückgetrieben wird →
(zurück) / zurückgetrieben)
wird
нѣмк. исправлено чер-
ными чернилами /
отодвигается на
задний план
P1 (H1K1-40, H1-XXX-X) /
rückt auf hinteren Plan
P2 (H1K1-73, H1-XXX-X)

Das bleibende Organische hat aber, wie gesagt, eigenen inneren Klang, welcher entweder mit dem inneren Klang des zweiten Bestandteiles derselben Form (des Abstrakten darin) identisch ist (einfache Kombinierung der beiden Elemente), oder auch verschiedener Natur sein kann (komplizierte und möglicherweise notwendig disharmonische Kombinierung). Jedenfalls aber läßt das Organische in der gewählten Form seinen Klang hören, wenn auch dieses Organische ganz in den Hintergrund gedrängt wird. Deswegen ist die Wahl des realen Gegenstandes von Wichtigkeit. In dem Doppelklange (geistiger Akkord) der beiden Bestandteile der Form kann der organische den abstrakten unterstützen (durch Mit- oder Widerklang) oder für denselben störend sein. Der Gegenstand kann einen nur zufälligen Klang bilden, welcher, durch einen anderen ersetzt, keine *wesentliche* Änderung des Grundklanges hervorruft.

Eine rhomboidale Komposition wird z.B. durch eine Anzahl menschlicher Figuren konstruiert. Man prüft sie mit dem Gefühl und stellt sich die Frage: sind die menschlichen Figuren für die Komposition unbedingt notwendig oder dürfte man sie durch andere organische Formen ersetzen, und zwar so, daß der *innere* Grundklang der Komposition dadurch nicht leidet? Und wenn ja, so ist hier der Fall vorhanden, wo der Klang des Gegenstandes nicht nur

dem Klang des Abstrakten nicht hilft, sondern ihm direkt schadet: gleichgültiger Klang des Gegenstandes schwächt den Klang des Abstrakten ab. Und dieses ist nicht nur logisch, sondern auch künstlerisch tatsächlich der Fall. Es sollte also in diesem Fall entweder ein anderer, mehr zum inneren Klang des Abstrakten passender Gegenstand gefunden werden (passend als Mit- oder Widerklang) oder überhaupt sollte diese ganze Form eine rein abstrakte bleiben. Hier wird wieder an das Beispiel mit dem Klavier erinnert. Statt «Farbe» und «Form» soll der «Gegenstand» gestellt werden. Jeder Gegenstand (ohne Unterschied, ob er direkt von der «Natur» geschaffen wurde oder durch menschliche Hand entstanden ist) ist ein Wesen mit eigenem Leben und daraus unvermeidlich fließender Wirkung. Der Mensch unterliegt fortwährend dieser psychischen Wirkung. Viele Resultate derselben werden im «Unterbewußtsein» bleiben (wo sie ebenso lebendig und schöpferisch wirken). Viele steigen zum «Oberbewußtsein». Von vielen kann sich der Mensch befreien, indem er seine Seele dagegen abschließt. Die «Natur», d. h. die stets wechselnde äußere Umgebung des Menschen, versetzt durch die Tasten (Gegenstände) fortwährend die Saiten des Klaviers (Seele) in Vibrationen. Diese Wirkungen, welche uns oft chaotisch zu sein scheinen, bestehen aus drei

480:26
der основ Grundklang
(внутренний основной
звук) →
der Grundklang
H3P11.1
основной звук
P1 соответствует H1
(H3P11-62, H1.XXX-X)

487:2
direkt schadet → direkt
(eventuell) schadet
H3P11 зачеркнуто простым
карандашом; русский пе-
ревод зачеркнутого слова
(покалуй)
487:10 → 488:12
Hier... Notwendigkeit
H3P11 отсутствует // P1 со-

отвечает H1.1
H1 здесь... Необходимость
P2 русский перевод текста
H3P11, H3P11 (H3P11-1-2,
H1.XXX-X-XXX-X)
487:16
erinnert... Statt
H3P11-2 знак абзаца про-
стым карандашом

487:17 → 18
Der Mensch... Wirkung.
P2 отсутствует русский
перевод данного предло-
жения.
Человек... влияние.
P2 (H3P11-18, H1.XXX-X),
не переведено слово
rhythmischen
(ритмическому)

Elementen das Wirken der Farbe des Gegenstandes, seiner Form und das von Farbe und Form unabhängige Wirken des Gegenstandes selbst.

Nun tritt aber an die Stelle der Natur der Künstler, welcher über dieselben drei Elemente verfügt. Und wir kommen ohne weiteres zum Schluß: auch hier ist das Zweckmäßige maßgebend. *So ist es klar, daß die Wahl des Gegenstandes (= Beiklingendes Element in der Formharmonie) nur auf dem Prinzip des zweckmäßigen Berührung der menschlichen Seele ruhen muß.*

Also entspringt auch die Wahl des Gegenstandes dem Prinzip der inneren Notwendigkeit.

Je freier das Abstrakte der Form liegt, desto reiner und dabei primitiver klingt es. In einer Komposition also, wo das Körperliche mehr oder weniger überflüssig ist, kann man auch dieses Körperliche mehr oder weniger auslassen und durch rein abstrakte oder durch ganz ins Abstrakte übersetzte körperliche Formen ersetzen. In jedem Falle dieser Übersetzung oder dieses Hineinkomponierens der rein abstrakten Form soll der einzige Richter, Lenker und Abwäger das Gefühl sein. Und freilich, je mehr der Künstler diese abstrahierten oder abstrakten Formen braucht, desto heimischer wird er im Reiche derselben und tritt immer tiefer in dieses Gebiet ein. Und ebenso durch den Künstler geführt auch der Zuschauer, welcher immer mehr Kenntnisse in der abstrakten Sprache sammelt und sie schließlich beherrscht.

Da stehen wir vor der Frage: müssen wir denn nicht auf das Gegenständliche überhaupt verzichten, es aus unserer Vorratskammer in alle Winde zerstreuen und das rein Abstrakte ganz bloßlegen? Dies ist die natürlich sich aufdrängende Frage, welche durch das Auseinandersetzen des Mitklingens der beiden Formelemente (des gegenständlichen und abstrakten) uns auch gleich auf die Antwort stößt. Wie jedes gesagte Wort (Baum, Himmel, Mensch) eine innere Vibration erweckt, so auch jeder bildlich dargestellte Gegenstand. Sich dieser Möglichkeit, eine Vibration zu verursachen, zu berauben, wäre: das Arsenal seiner Mittel zum Ausdruck zu vermindern. So steht es jedenfalls heute. Aber außer dieser heutigen Antwort bekommt die oben gestellte Frage die Antwort, die in der Kunst die ewige bleibt auf alle Fragen, die mit «muß» anfangen. Es gibt kein «muß» in der Kunst, die ewig frei ist. Vor dem «muß» flieht die Kunst, wie der Tag vor der Nacht.

Bei der Betrachtung der zweiten kompositionellen Aufgabe, der Schaffung der einzelnen zum Aufbau der ganzen Komposition bestimmten Formen muß noch bemerkt werden, daß dieselbe Form bei gleichen Bedingungen immer gleich klingt. Nur sind die Bedingungen immer verschieden, woraus zwei Folgen fließen

489:22
Abwäger → Wägemesser
H984, f.
исполнением
P1 (P19K1-03, H1.3000-X)
489:16
Antwort... bleibst →
Antwort... die (sonstige)
(ewige) bleibst
H19K1 исправлено
простым карандашом
рукой Мюнхер/

ответом, который
останется вечным
P1 соответствует H1 после
исправления, H02, H3P1
(P19K1-04, H1.3000-X) f.
русский перевод текста H1
до исправления:
(ответ, который... остается
единственным)
489:19
vor der Nacht →,
H3P1* пометка простым

карандашом, и ни же до-
ложено на полях:
S: (siehe - luß-liche) Auf-
gabe.
(См. русское издание.)
H3P1* имеется в виду
новый текст, не имеющий
источника в немецком ре-
дакции, в P2, или также не
имеющий источника в не-
мецком редакциях текст
внутри заведён в P2.
P2 (P29K2-5-6, H1.3000-X) =

3000-X), см. f. 3000-X;
P1 (P19K1-02-05, H1.3000-X) =
3000-X), см. f. 3000-X f.
H3P1* в том же месте от-
черкнуто на полях
489:21
Aufgabe →
H3P1* пометка простым ка-
рандашом, и ни же нали-
чено и исправлено ввиду
страницы:
(Schluß) Концы 3^{ей} коррек-

туры, (не доведенной
до слов «bei der...», т.е.
оставка не закончена.)
При рассмотрении 2^{ой}
задачи-09-07
P2 пометка H3P1*
соответствует концу P29K2
и продолжение P19K1
(P29K2-6-P19K1-7 f.1, H1.
3000-X)

1. ändert sich der ideale Klang durch Zusammenstellung mit anderen Formen.

2. ändert er sich auch in derselben Umgebung (soweit das Festhalten derselben möglich ist), wenn diese Form in ihrer Richtung verschoben wird.*
Aus diesen Folgen fließt weiter eine andere von selbst heraus.

Es gibt nichts Absolutes. Und zwar ist die Formenkomposition, auf dieser Relativität ruhend, abhängig
1. von der Veränderlichkeit der Zusammenstellung
der Formen und 2. von der Veränderlichkeit jeder
einzelnen Form bis ins kleinste. Jede Form ist so
empfindlich wie ein Rauchwölkchen das unmerklichste geringste Verrücken jeder ihrer Teile verändert sie *wesentlich*. Und dies geht so weit, daß es
vielleicht leichter ist, denselben Klang durch verschiedene Formen zu erzielen, als ihn durch die
Wiederholung derselben Form wieder zum Ausdruck zu bringen eine wirklich genaue Wiederholung liegt außer der Möglichkeit. Solange wir nur für
das Ganze der Komposition besonders empfänglich sind, ist diese Tatsache mehr theoretisch wichtig. Wenn aber die Menschen durch das Gebrauchen der abstrakteren und abstrakten Formen (die keine Interpretation von Körperlichem erhalten wer-

* Was man Bewegung nennt; z B. ein Dreieck einfach nach oben gerichtet klingt ruhiger, unbeweglicher, stabiler, als dasselbe Dreieck schief auf die Fläche gestellt.

den) ein feineres und stärkeres Empfinden bekommen werden, so wird diese Tatsache immer mehr an praktischer Bedeutung gewinnen. Und so werden einerseits die Schwierigkeiten der Kunst wachsen, aber gleichzeitig wird auch der Reichtum an Formen in den Ausdrucksmitteln quantitativ und qualitativ mitwachsen. Dabei wird auch die Frage des «Verzeichnens» von selbst fallen und wird durch eine andere viel künstlerischere ersetzt: wie weit ist der innere Klang der gegebenen Form verschleiert oder entblößt? Diese Änderung in den Ansichten wird wieder noch weiter und zu noch größerer Bereicherung der Ausdrucksmittel führen, da die Verschleierung eine enorme Macht in der Kunst ist. Das Kombinieren des Verschleierte und des Bloßgelegten wird eine neue Möglichkeit der Leitmotive einer Formenkomposition bilden.

Ohne solche Entwicklung auf diesem Gebiete würde die Formenkomposition unmöglich bleiben. Jedem, den der innere Klang der Form (der körperlichen und besonders der abstrakten) nicht erreicht, wird ein derartiges Komponieren stets als bodenlose Willkür erscheinen. Gerade das scheinbar folgenlose Verschieben der einzelnen Formen auf der Bildfläche erscheint in diesem Fall als inhaltloses Spiel mit den Formen. Hier finden wir denselben

490:1
der ideale Klang
(идеальный звук) → звук
P1 (H1P1-65, H1.X00-X) /
H1P14 соответствует H2D2,
H2D1
490:6
Weiß weiter →
Weiß weiter wieder
H1P14 /
опять услышим дальше

P1 соответствует H1
(H1P1-66, H1.X00-X)
490:19
eine -wählich...
Wiederholung
H1 ist исправно по H1P14 и
в соответствии с P1
действительно точное
повторение
(H1P1-66, H1.X00-X) /
eine wichtige genau

Wiederholung
(действительно точное
повторение)
H2D2, H2D1, H2D2-4
ошибочно
491:3
an praktischer Bedeutung →
an Bedeutung
H2M1-2 //
в...практически
аналично

P1 соответствует H1, H2D2,
H2D1 (H1P1-66, H1.X00-X)
491:3
gewissen → steigen
H1P14 //
выскакивать
P1 (H1P1-67, H1.X00-X)
491:16-17
eine neue...
Formenkomposition →
eine neue Möglichkeit der

(S1P1) Leitmotive), —
eine Formenkomposition
H1P14 исправно рукой
Меннер простыми карандашом //
новые возможности
в комбинации форм
P1 (H1P1-68, H1.X00-X)
491:22
Formenkomposition →
eine neue Möglichkeit der

als bodenlose skulpturische
Willkür
H1P14 //
беспочвенными скульптур-
ными произвольными
P1 соответствует H1
(H1P1-68, H1.X00-X) /
бессодержательного
произведения
P3 применение (H1P1-68,
H1.X00-X)

Maßstab und dasselbe Prinzip, welches wir bis jetzt überall als das einzige rein künstlerische, vom Nebensächlichen freie fanden *Das Prinzip der inneren Notwendigkeit*.

Wenn z.B. Gesichtszüge oder verschiedene Körperteile aus künstlerischem Grunde verschoben und «verzeichnet» werden, so stößt man doch außer auf die rein malerische Frage auch auf die anatomische, die die malerische Absicht hemmt und ihr Nebensächliches Berechnen aufzwingt. In unserem Falle fällt aber alles Nebensächliche von selbst ab und es bleibt nur das Wesentliche — das künstlerische Ziel. Gerade diese scheinbar willkürliche, aber in Wirklichkeit streng bestimmbare Möglichkeit, die Formen zu verschieben, ist eine der Quellen einer unendlichen Reihe rein künstlerischer Schöpfungen.

Also die Biegsamkeit der einzelnen Form, ihre sozusagen innerlich-organische Veränderung, ihre Richtung im Bilde (Bewegung), das Überwiegen des Körperlichen oder des Abstrakten in dieser einzelnen Form einerseits und andererseits die Zusammenstellung der Formen, die die großen Formen der Formengruppen bilden, die Zusammenstellung der einzelnen Formen mit den Formengruppen, welche die große Form des ganzen Bildes schaffen, weiter die Prinzipien des Mit- oder Widerklangs aller erwähnten Teile, d.h. das Zusammentreffen einzelner Formen, das Hemmen einer Form durch die andere, ebenso das Schieben, das Mit- und Zerreißen der

einzelnen Formen, die gleiche Behandlung der Formengruppen, des Kombinierens des Verschleierte mit dem Bloßgelegten, des Kombinierens des Rhythmischen und Arhythmischen auf derselben Fläche, des Kombinierens der abstrakten Formen als rein geometrischer (einfacher, komplizierter) und geometrisch unbezeichnenbarer, des Kombinierens der Abgrenzungen der Formen voneinander (stärkerer, schwächerer) usw. usw. — dies alles sind die Elemente, die die Möglichkeit eines rein zeichnerischen «Kontrapunktes» bilden und die zu diesem Kontrapunkt führen werden. Und dies wird der Kontrapunkt der Kunst des Schwarz-Weißen, solange die Farbe ausgeschaltet ist.

Und die Farbe, die selbst ein Material zu einem Kontrapunkt bietet, die selbst unendliche Möglichkeiten in sich birgt, wird in Vereinigung mit der Zeichnung zum großen malerischen Kontrapunkt führen, auf welchem auch die Malerei zur Komposition gelangen wird und sich als wirklich reine Kunst in den Dienst des Göttlichen stellt. Und immer derselbe unfehlbare Führer bringt sie auf diese schwindelnde Höhe: *das Prinzip der inneren Notwendigkeit!*

490:14
ist eine der Quellen →

НПРК1 //

содержащихся истоничном
Р1 соответствует Н1
(НРК1-49, Н1-300-х)

490:22 — 490:3

d. h. ... der Formengruppen
(т. е. соединение отдельных форм; торможение одной форм другой;

также сдвиг, обложение и разрыв отдельных форм; одинаковая обработка групп форм)

НПРК1 отсутствует //

Р1 соответствует Н1 //

то есть ...

групповых форм

Р1 соответствует текст

расширен (НРК1-49-49,

Н1-300-х-300-х)

490:23-24

das Prinzip ...

Notwendigkeit →

das Prinzip der inneren

Notwendigkeit

НПРК1 имено выделено //

принцип внутренней

необходимости

Р1 соответствует Н1, Н2,

Н3Н1 (НРК1-49, Н1-300-х)

490:24

der inneren

Notwendigkeit! →

Н1 1200-х КОНТАКТС НПРК1

*
*
*

5

Die innere Notwendigkeit entsteht aus drei mystischen Gründen. Sie wird von drei mystischen Notwendigkeiten gebildet:

1. hat jeder Künstler, als Schöpfer, das ihm Eigene zum Ausdruck zu bringen (Element der Persönlichkeit), 10

2. hat jeder Künstler, als Kind seiner Epoche, das dieser Epoche Eigene zum Ausdruck zu bringen (Element des Stiles im inneren Werte, zusammengesetzt aus der Sprache der Epoche und der Sprache der Nation, solange die Nation als solche existieren wird), 15

3. hat jeder Künstler, als Diener der Kunst, das der Kunst im allgemeinen Eigene zu bringen (Element des Rein- und Ewig-Künstlerischen, welches durch alle Menschen, Völker und Zeiten geht, im Kunstwerke jedes Künstlers, jeder Nation und jeder Epoche zu sehen ist und als Hauptelement der Kunst keinen Raum und keine Zeit kennt). 20

Man muß nur diese zwei ersten Elemente mit dem geistigen Auge durchdringen, um dieses dritte Element bloßgelegt zu sehen. Dann sieht man, daß eine «grob» geschnitzte Indianertempel-Säule vollkommen durch dieselbe Seele belebt ist, wie ein noch so «modernes» lebendiges Werk. 25

Es wurde und wird noch heute viel vom Persönlichen in der Kunst gesprochen, hier und da fällt ein Wort und wird jetzt immer öfter fallen über den kommenden Stil. Wenn diese Fragen auch von großer Wichtigkeit sind, so verlieren sie durch Jahrhunderte und später Jahrtausende gesehen allmählich an Schärfe und Wichtigkeit, werden schließlich gleichgültig und tot.

Nur das dritte Element des Rein- und Ewig-Künstlerischen bleibt ewig lebendig. Es verliert mit der Zeit seine Kraft nicht, sondern gewinnt an ihr ständig. Eine ägyptische Plastik erschüttert uns heute sicherlich mehr, als sie ihren Zeitgenossen zu erschüttern vermochte: sie war an ihre Zeitgenossen noch viel zu stark durch damals noch lebendig gewesene Merkmale der Zeit und der Persönlichkeit gebunden und durch sie gedämpft. Heute hören wir in ihr den entblöhten Klang der Ewigkeit-Kunst. Und andererseits: je mehr ein «heutiges» Werk von den ersten zwei Elementen hat, desto leichter wird es natürlicherweise den Zugang zur Seele des Zeitgenossen finden. Und weiter: je mehr das dritte Element im heutigen Werk vorhanden ist, desto mehr werden die ersten zwei

494:3-5

н1м1 отб1ва строки и
л1д1и1и1 отсутствует //
р1 соответствует н1 //
н0п1 соответствует
н0п2, н0п1

494:7-495:22

Die immer... g1l1t1t1.
н1м1 отсутствует //
р1 соответствует н1 //
н0п1 отсутствующий в н1
текст был написан в два
приема: двенадцать аб-
зацев появились впервые

в Н0П1 и семь в Н0П1 (см.
/7000-X/, /2000-X и /3000-X/)

494:7-495:6
Die immer... der Künstler.

Н0П1 впервые
закреплено: //
Внутренняя...
художника.

р2 значительно расши-
ренный русский перевод
текста Н0П2, Н0П1 (2РК3-1
→5, НР: 3000-X→3000-X)

495:14
war an ihre Zeitgenossen
noch → war an ihre noch
Н0П2

≈ 496:5 Ср. Предисловие историка искусства, директора Баварских государственных художественных собраний (1909–1911) Гуго фон Чуди к каталогу выставки из будапештского собрания венгерского коллекционера Марцелла фон Немеша, проходившей в мюнхенской Старой пинакотекке в 1911 г. (*Tschudi Sammlung Nemes*). Не имея возможности сказать с полной определенностью, каково было воздействие картин Эль Греко и Веласкеса на их современников, Чуди там, в частности, утверждает: «Однако мы можем быть уверены, что эти мастера воздействуют на нас не только иначе, но и интенсивнее, хотя бы уже из-за отсутствия у нас непосредственного интереса. Для жителей Толедо Эль Греко был страстным создателем религиозных видений. Веласкес же для своих венценосных заказчиков был, конечно, в первую очередь безотказным и верным живописцем мадридского двора и его разнообразных прихлебателей. Какому уточенному роскошному цветку суждено было вырасти из их живописного искусства в будущем, могли предчувствовать лишь они сами и редчайшие из их современников, особенно близко их знавшие. Нам же это проще – скрытая долгое время от нас громадная потенциальная сила их живописи открывается теперь благодаря творческой работе величайших из современных нам художников» (переклад – *Tschudi Gesammelte Schriften* :227). По просьбе Франца Марка Кандинский приобрил и выслал ему этот каталог: см. письмо Марка Кандинскому от 27 июля 1911 г. и ответ Кандинского от 11 августа того же года (*Kandinsky & Marc Briefwechsel* :47, 51).

Нетрудно заметить родство выраженной здесь точки зрения, в соответствии с которой для понимания Эль Греко нам больше, чем любые посвященные ему учебные труды, дают Сезанн и вся французская живопись XIX в.,

überläut und dadurch der Zugang zur Seele des Zeitgenossen erschwert. Deswegen müssen manchmal Jahrhunderte vergehen, bis der Klang des dritten Elementes zur Seele der Menschen gelangen kann. ≈

So ist das Überwiegen dieses dritten Elementes im Werk das Zeichen seiner Größe und der Größe des Künstlers.

Diese drei mystischen Notwendigkeiten sind die drei notwendigen Elemente des Kunstwerkes, die fest miteinander verbunden sind, d. h. sie durchdringen sich gegenseitig, was in jeder Zeit das Einheitliche des Werkes ausdrückt. Trotzdem haben die zwei ersten Elemente das Zeitliche und Räumliche in sich, was im Rein- und Ewig-Künstlerischen, welches außer Zeit und Raum steht, eine gewisse verhältnismäßig undurchsichtige Hülle bildet. Der Vorgang der Kunstentwicklung besteht gewissermaßen aus dem Sichabheben des Rein- und Ewig-Künstlerischen von dem Element der Persönlichkeit, dem Element des Zeitstiles. So sind diese zwei Elemente nicht nur mitspielende Kräfte, sondern auch bremsende.

Der persönliche und zeitliche Stil bildet in jeder Epoche viele präzise Formen, die trotz den scheinbar großen Verschiedenheiten so organisch verwandt sind, daß sie als eine Form bezeichnet werden können ihr innerer Klang ist schließlich nur ein Hauptklang.

Diese beiden Elemente sind subjektiver Natur. Die ganze Epoche will sich abspiegeln, ihr Leben künstlerisch äußern. Ebenso will der Künstler sich äußern und wählt nur die ihm seelisch verwandten Formen.

Allmählich und schließlich bildet sich der Stil der Epoche, d. h. eine gewisse äußere und subjektive Form. Das Rein- und Ewig-Künstlerische ist dagegen das objektive Element, welches mit Hilfe des subjektiven verständlich wird.

Das unvermeidliche Sichausdrückenwollen des Objektiven ist die Kraft, die hier als innere Notwendigkeit bezeichnet wird und die aus dem Subjektiven heute eine allgemeine Form braucht und morgen eine andere. Sie ist der ständige unermüdliche Hebel, die Feder, die ununterbrochen «vorwärts» treibt. Der Geist schreitet weiter und deshalb sind die heutigen inneren Gesetze der Harmonie morgen äußere Gesetze, die in weiterer Anwendung nur durch diese äußerlich gewordene Notwendigkeit leben. Es ist klar, daß die innere geistige Kraft der Kunst sich aus der heutigen Form nur eine Stufe macht, um zu weiteren zu gelangen.

Kurz gesagt, ist die Wirkung der inneren Notwendigkeit und also die Entwicklung der Kunst eine fortschreitende Äußerung des Ewig-Objektiven im Zeitlich-Subjektiven. Und also andererseits das Bekämpfen des Subjektiven durch das Objektive.

496:9 - 498:19
Diese drei - русские
НЗП1 впервые зафиксиро-
ваны? Это три - русские
P2 расширенный русский
перевод текста НЗП1
(ФРКЗ-5-11, НГ. XXX-X-
XXX-X)

с идеей прямого диалога между произведениями старого и нового, западного и восточного, профессионального и дилетантского искусства, положенной в основу альманаха «Синий всадник». Не случайно Кандинский собирался напечатать отрывок из текста Чуди в альманахе: см. письмо Кандинского Марку от 1 сентября 1911 г. (*Ibidem* - 55). В конце концов текст все же не был включен в первый номер «Синего всадника»: редакторы иначе смогли выразить свою духовную связь с видным историком искусства, который скончался после тяжелой болезни, омрачившей последние годы его жизни, в ноябре 1911 г., незадолго до открытия ими первой выставки, которая проходила под знаком «Синего всадника» (декабрь того же года). Кандинский и Марк посвятили памяти Чуди первый номер альманаха (в русском издании 1996 г. посвящение, к сожалению, было опущено: см. *Синий всадник*); помимо того, о его деятельности в Берлине и Мюнхене как высочайшем образце истинного духовного служения Франц Марк написал в открывающей первый номер «Синего всадника» программной статье «Духовные блага» («Geistige Güter»; русский перевод ее под названием «Духовные сокровища» - *Синий всадник* - 9 - 10). См. также ≈ 385:9 об «открытии» живописи Эль Греко в Германии и о роли в этом Гуго фон Чуди.

Вообще весь пассаж о внутренней необходимости из главы VI (НЗП1, № 494 - 7-499: 22), впервые включенный в сентябрь 1911 г. во вторую немецкую редакцию и дополненный в марте - начале апреля 1912 г. при подготовке второго издания Пипера (в редакции НЗ), написан одновременно с работой над альманахом и имеет прямое отношение к сформулированной Кандинским и Марком так называемой идее «Синего всадника» - идее искусства, которое «не знает ни границ, ни народов, ему известно лишь человечество», как писали они в октябре 1911 г. в сохранившемся в машинописи Предисловии к альманаху (*Синий всадник* - 84). См. также ≈ 499:22.

§ 499: 22 Текст о диалектике свободы и необходимости в творческом процессе (So sieht... stammen.), – включенный в трактат «О духовном в искусстве» впервые на стадии второй немецкой редакции, в сентябре 1911 г., и дополненный в марте – апреле 1912 г. при подготовке нового (второго) издания (в редакции 13). – Кандинский писал, находясь в постоянном диалоге с Арнольдом Шенбергом. Близость его эстетических воззрений к своим собственным он почувствовал, посетив 2 января 1911 г. в Мюнхене концерт из произведений австрийского композитора (с этого концерта началась официальная история атональной музыки) и прочитав в программе к нему несколько строк из еще не изданного «Учения о гармонии» Шенберга. Художник тотчас вступил в переписку с композитором и принялся за перевод и комментарий фрагмента главы «Параллели в октавах и квинтах» («Oktaven- und Quinten-parallelism») из его труда, опубликованной в журнале «Die Musik», для «Салона 2» Владимира Издебского. Дополнения к «О духовном в искусстве» на тему внутренней необходимости и современной конструкции свидетельствуют о том, что он воистину «вжился» в текст Шенберга. Ср. в письме Кандинского Шенбергу от 6 февраля 1911 г.: «Я сам перевел ее <статью> – главу из книги Шенберга», ибо, несмотря на нехватку времени, хотел в нее хорошенько вжиться. Она нравится мне чрезвычайно» (Kandinsky & Schönberg Briefwechsel: 21). См. также § 556: 2 о «скрытой конструкции».

Ср. у Шенберга в переводе Кандинского: «И вот легко себе представить, как из положений: "нет больше необходимости писать только в октавах и квинтах" (...) вдруг сделались утверждения: "неверно писать в октавах и квинтах" (...) Такие утверждения делаются уже правилами, нарушение которых становится запретным. Происхождение этих правил, разумеется, легко забывается. Т. е. легко забывается, что октавы и квинты не сами по себе плохи, но

Z. B. ist die heutige anerkannte Form eine Eroberung der gestrigen inneren Notwendigkeit, die auf einer gewissen äußeren Stufe der Befreiung, der Freiheit geblieben ist. Diese heutige Freiheit wurde durch Kampf gesichert und scheint, wie immer, vielen «das letzte Wort» zu sein. Ein Kanon dieser beschränkten Freiheit ist: der Künstler darf jede Form zum Ausdruck brauchen, solange er auf dem Boden der aus der Natur entliehenen Formen bleibt. Diese Forderung ist aber, wie alle früheren, nur zeitlich. Sie ist der heutige äußere Ausdruck, d. h. die heutige äußere Notwendigkeit. Vom Standpunkt der inneren Notwendigkeit gesehen, darf eine derartige Beschränkung nicht gemacht werden, und der Künstler darf sich vollkommen auf die heutige innere Basis stellen, welcher die heutige äußere Beschränkung genommen wird, und die dadurch folgendermaßen zu definieren ist: der Künstler darf jede Form zum Ausdruck brauchen.

So sieht man endlich (und dieses ist von unbeschreiblicher Wichtigkeit für alle Zeiten und ganz besonders «heute»!), daß das Suchen nach dem Persönlichen, nach dem Stil (und also nebenbei nach dem Nationalen) nicht nur durch Absicht nicht zu erreichen ist, sondern auch nicht die große Bedeutung hat, die heute der Sache beigemessen wird. Und man sieht, daß die allgemeine Verwandtschaft der Werke, die durch Jahrtausende nicht geschwächt, sondern immer mehr und mehr gestärkt

wird, nicht im Äußeren, im Äußerlichen liegt, sondern in der Wurzel der Wurzeln — im mystischen Inhalt der Kunst. Und man sieht, daß das Hängen an der «Schule», das Jagen nach der «Richtung», das Verlangen in einem Werk nach «Prinzipien» und bestimmten, der Zeit eigenen Ausdrucksmitteln nur auf Irrwege führen kann und zu Unverständnis, zur Verfinsterung, Verstummung bringen muß.

Blind gegen «анеканте» oder «ананеканте» Form, taub gegen Lehren und Wünsche der Zeit soll der Künstler sein.

Sein offenes Auge soll auf sein inneres Leben gerichtet werden und sein Ohr soll dem Munde der inneren Notwendigkeit stets zugewendet sein.

Dann wird er zu jedem erlaubten Mittel und ebenso leicht zu jedem verbotenen Mittel greifen. Dieses ist der einzige Weg, das Mystischnotwendige zum Ausdruck zu bringen.

Alle Mittel sind heilig, wenn sie innerlich-notwendig sind.

Alle Mittel sind sündhaft, wenn sie nicht aus der Quelle der inneren Notwendigkeit stammen. ☼

Und andererseits, wenn man auf diesem Wege auch heute ins Unendliche theoretisieren kann, so ist jedenfalls die Theorie in weiteren Einzelheiten verfrüht. In der Kunst geht nie die Theorie voraus,

как раз наоборот, сами по себе были хороши, что они были найдены только уставшими, слишком примитивными, сравнительно художественными. И что не было никакого ни физического, ни эстетического основания, по которому они не могли бы быть опять когда-нибудь применены. Вспомним, что эти правила в форме "ты не должен ..." целые столетия все больше распространялись (...) Что касается меня, то я спокойно сказал бы ученику: всякое сочетание звуков, всякий шаг вперед допустимы. Но я уже и сегодня чувствую, что и здесь существуют известные границы, от которых зависит мой выбор того или иного диссонанса. Мы еще слишком близко стоим к бытиям нынешнего дня для того, чтобы иметь возможность узнать их законы. Слишком, быть может, еще много видим мы на первом плане несущественного, заслоняющего собою существенное. (...) Я думаю, что в конце концов в гармонии нас, самых передовых, будут открыты те же законы, как и в гармонии старых мастеров. Только соответственно расширенными, более общезвестными (Шенберг Параллели в октавах и квинтах: 17 и 18). См. также № 49б5.

49б: 20 — 49б: 22
So sieht... (латинск.)
НЗП1 впервые зафиксировано!
Такой путь... (русск.)
P2 расширенный русский перевод текста НЗП2, НЗП1 (P2P3-11-13, НЗ: 3000-X-3000-X)

49б: 19 — 22
— Alle Mittel... (латинск.)
НЗП2 на полях против этого текста пометка простым карандашом
49б: 22
(латинск.) —
НЗП1: знак вставки простым карандашом, и. и. и.

же дополнено ввиду странности
S: (латинск.) — Anmerkungen in russischer Ausgabe. (См. примечание в русском издании.)
НЗП1: имеется в виду новое, не имеющее источника в немецкой редакции, примечание в P2 иже

также не имеющий источника в немецкой редакции текст в P1, который предназначался для примечания, но был переименован в основной текст:
P2 (P2P3-11-13, НЗ: 3000-X), см. также: 3000-X;
P3 (P2P3-11-13, НЗ: 3000-X),

см. также: 3000-X
49б: 23
Und andererseits (И с другой стороны) НЗП1 отсутствует в
НЗП2, НЗП1 эти слова, вероятно, были написаны одновременно с записыванием в текст главы VI нового

пассажа (перед данными продолжением), впервые появляющегося в НЗП1 см. 3000-X и 3000-X // P2 соответствует НЗ

und zieht die Praxis nie nach sich, sondern umgekehrt. Hier ist alles und ganz besonders im Anfang Gefühlssache. Nur durch Gefühl, besonders im Anfang des Weges, ist das künstlerisch Richtige zu erreichen. Wenn die allgemeine Konstruktion auch rein theoretisch zu erreichen ist, so bleibt doch dieses Plus, welches die wahrhaftige Seele der Schöpfung ist (und also auch verhältnismäßig ihr Wesen), nie durch Theorie geschaffen und nie gefunden, wenn es nicht plötzlich vom Gefühl in die Schöpfung eingehaucht wird. Da die Kunst auf das Gefühl wirkt, so kann sie auch nur durch das Gefühl wirken. Bei sichersten Proportionen, bei feinsten Waagen und Gewichten, kommt aus der Kopfrechnung und deduktiven Wägung nie ein richtiges Resultat zur Folge. Es können solche Proportionen nicht ausgerechnet werden und solche Waagen können nicht fertig gefunden werden. * Die Pro-

* Der große, vielseitige Meister Leonardo da Vinci ersann ein System oder eine Skala von Löffelchen, mit welchen verschiedene Farben zu nehmen waren. Es sollte dadurch ein mechanisches Harmonisieren erreicht werden. Einer seiner Schüler quälte sich mit der Anwendung dieses Hilfsmittels, und durch Mißerfolge verzweifelte, wendete er sich an seinen Kollegen mit der Frage, wie der Meister selbst mit den Löffelchen umgehe. «Der Meister wendet sie nie an», antwortete ihm der Kollege. (Mereschkowski: «Leonardo da Vinci», deutsche Übersetzung von A. Eliasberg im Verlage R. Piper & Co., München.)

portionen und Waagen sind nicht außerhalb des Künstlers, sondern in ihm, sie sind das, was man auch Grenzgefühl, künstlerischen Takt nennen kann — Eigenschaften, die dem Künstler angeboren sind und durch Begeisterung erhöht werden zur genialen Offenbarung. In diesem Sinne ist auch die Möglichkeit eines von Goethe prophezeiten Generalbasses in der Malerei zu verstehen. Eine derartige Malgrammatik läßt sich momentan nur vorahnen, und wenn es endlich zu derselben kommt, so wird dieselbe weniger auf Grund der physischen Gesetze gebaut werden (wie man schon versuchte und heute wieder versucht: «Kubismus»), sondern auf den Gesetzen der inneren Notwendigkeit, die man ruhig als seelische bezeichnen kann. »

» 501: 15 Вариант этой фразы, близкий к ее же версии в первой немецкой редакции трактата, записан Кандинским карандашом на отдельном листочке (хранится в МГ): «Wenn es aber endlich zu einer derartigen Grammatik kommen würde, so würde dieselbe weniger auf Grund der physischen Naturgesetze gegründet, als auf den Gesetzen der inneren Notwendigkeit, die man ruhig als seelische bezeichnen kann» («Когда, наконец, мы дойдем до подобной грамматики, то она окажется основанной не столько на физических природных законах, сколько на законах внутренней необходимости, которые можно с уверенностью назвать душевными»). На стороне verso листочка с этим текстом записаны цифры, соответствующие цене дома в Мурнау (так называемый «Russenhaus», «дом русских»), который купила в августе 1909 г. Габриэле Мюнтер и где они с Кандинским проводили летние месяцы вплоть до начала в августе 1914 г. Первой мировой войны.

500:1
sindem umgekehrt —
НЗП11 знак вставлен
простым карандашом, и
ниже внизу страницы
знак повтора отсылки,
данной выше («500-X»);
«Sei-»-Anrede-
in russischer Ausgabe —
(См. примечание в рус-
ском издании.)
НЗП11 имеется в виду
новое, не имеющее исто-
ника в немецких редак-
циях, примечание в P2

(P1M1: 45, Nr. 500-X);
см. "500-X"
500:3
im Anfang — am Anfang
НЗМ1
500:5-11
Wenn... eingehaucht wird.
НЗМ1 отсутствует.
Bom... чужестранец.
P1 соответствует НЗП2,
НЗП1 (P1M1: 72, Nr. 500-X
500:18
gefunden werden*
НЗП11 пометка соответ-

НЗМ1 примечание отсутст-
вует, есть только отсылка
к нему и внизу страницы
оставлено для него место
P1 соответствует НЗП2,
НЗП1
НЗП1 (P1M1: 72, Nr. 500-X)
500:18
gefunden werden —
НЗП11 отсылка простым
карандашом, и ни же до-
полнено внизу страницы
Концы 4^й корректуры.
НЗП11 пометка соответ-

ствует концу сохранявше-
гося фрагмента P1M1 с ру-
кописными исправлениями и встав-
ками, принятыми нами
как текст P2. НЗП11*
здесь же еще одна по-
метка простым каранда-
шом, и ни же дополнено
на полях.
«Sei-»-«uß-»-
Ausgabe!
(См. русское издание!)
НЗП11 имеется в виду
новый, не имеющий источни-

ка в немецких редакциях,
текст в P2 (P1M1: 503-504,
Nr. 500-X-500-X);
см. "500-X"
501:12-13
wie... «Kubismus» —
wie man schon
(zu machen) versuchte
НЗМ1 исправлено (рукой
Мюнтер!) простым
карандашом;
как рус- и пробова-
ли сновать
P1 соответствует НЗ

до исправления
(P1M1: 74, Nr. 500-X)
501:14
Gesetz der inneren
Gesetz der inneren
НЗМ1 иначе выделено

*
*
*

5

So sehen wir, daß im Grunde eines jeden kleinen und im Grunde des größten Problems der Malerei das *Innere* liegen wird. Der Weg, auf welchem wir uns heute schon befinden, und welcher das größte Glück unserer Zeit ist, ist der Weg, auf welchem wir uns des Äußeren * entledigen werden, um statt die-

10

* Der Begriff «Äußeres» soll hier nicht mit dem Begriff «Materie» verwechselt werden. Den ersten Begriff brauche ich nur als einen Ersatz für «äußere Notwendigkeit», welche nie über die Grenzen des anerkannten und also nur traditionellen «Schönen» führen kann. Die «innere Notwendigkeit» kennt diese Grenzen nicht und schafft dadurch oft Dinge, die man gewöhnt ist, als «häßlich» zu bezeichnen. «Häßlich» ist also nur ein Gewohnheitsbegriff, welcher als äußeres Resultat einer der früher gewirkt habenden und schon verkörperten inneren Notwendigkeiten noch lange ein Scheinleben weiter führt. Als häßlich wurde in dieser vergangenen Zeit *alles* gestempelt, was damals in keinem Zusammenhang mit der inneren Notwendigkeit stand. Was aber im Zusammenhang mit ihr war, wurde als schön definiert. Und dieses letzte mit Recht. — *alles*, was die innere Notwendigkeit hervorruft, ist schon dadurch schön. Und wird auch als solches früher oder später unvermeidlich anerkannt.

15

20

25

ser Hauptbasis eine ihr entgegengesetzte zu stellen
Die Hauptbasis der inneren Notwendigkeit. Aber
wie der Körper durch Übungen gestärkt und ent-
wickelt wird, so auch der Geist. Wie der vernachlässig-
te Körper schwach und schließlich impotent
wird, so auch der Geist. Das dem Künstler angeborene
Gefühl ist eben das evangelische Talent, welches
nicht vergraben werden darf. Der Künstler, welcher
seine Gaben nicht nützt, ist der faule Sklave.

Deswegen ist es nicht nur unschädlich, sondern
unbedingt notwendig, daß der Künstler den Aus-
gangspunkt dieser Übungen kennt.

Dieser Ausgangspunkt ist das Wägen des inneren
Wertes des Materials auf der großen objektiven
Waage, d. h. Untersuchung — in unserem Falle —
der Farbe, die im großen und ganzen jedenfalls auch
auf jeden Menschen wirken muß.

Man konzentriert sich zunächst auf *isolierte Farbe*,
man läßt *einzelnstehende Farbe* auf sich wirken.

Dabei kommt ein möglichst einfaches Schema in Be-
tracht. Die ganze Frage wird in eine möglichst einfache
Form hineingepreßt.

Die zwei großen Abteilungen, die dabei sofort ins
Auge fallen, sind:

502:4-6

НММ без абзаца, отбивки
строки и заголовка. Р1 со-
ответствует Н1 (P1K1-74,
H1-XXX-X)

502:9

Problems der Malerei →
Problems in der Malerei
НММ //
проблемы в живописи
Р1 соответствует Н1
(P1K1-74, H1-XXX-X)

502:13

der Außen*
НММ примечание отсутст-
вует // Р1 соответствует Н1

502:22-23

*Resultat einer der...
Notwendigkeiten* →
*Resultat einer der...
Notwendigkeit*
НММ: ошибочно...
результатов...
необходимости
Р1 примечание (P1K1-106,
H1-XXX-X-X)

503:8

nicht vergraben werden →
nicht (in die Erde gesteckt)
vergraben werden
НММ исправлено простым
карандашом рукой Мей-
стер // зарыть и зало-
жить Р1 (P1K1-75, H1-XXX-X)

503:9

seine Gaben nicht nützt
(не использует своих
даров) →
es derartig behandelt
НММ //
поступающий так
Р1 следует Н1 (P1K1-75,
H1-XXX-X)

503:15

*Untersuchung... der
Farbe* →
*Untersuchung — in unserem
Falle der zeichnerischen
Form und* → *der Farbe*
НММ: достояние про-
стым карандашом на по-
верхности принимается на-
звать

за вариант Н4 //

использовать в данном
случае рисуночной
и цветовой формы
Р3 соответствует доста-
точному варианту Н1
(P1K1-107, H1-XXX-X);
см. также /XXX-X

503:16

Farbe → *Farbe*
НММ не выделено //
краски
Р1 соответствует Н1
(P1K1-75, H1-XXX-X)

503:18

→ *Man konzentriert sich*
НММ: знак отставки про-

стым карандашом, и вы же
написано на полях:
Вставка о рисуночной
форме
НММ: написанный также
простым карандашом
некое на полях текст
вставки, не имеющий
соответствия в русском
редактировании, принимается
наим за вариант Н4:
1. Diese einfache
schematische Darstellung
der inneren Werte der
z-eichnerischen >
Form gab uns ein ge-
nügende-s Material
zur Analyse der z-eichneri-

schen - Form. 1

Это простое схематиче-
ское изображение внут-
ренних ценностей
рисуночной формы да-
ло нам достаточный ма-
териал для анализа рисуноч-
ной формы. 1

503:19

einzelstehende →
einzelne
НММ //
единичной
Р1 соответствует Н1 (без
выделений) (P1K1-75-76,
H1-XXX-X)

1. Wärme und Kälte des farbigen Tones und
2. Helligkeit oder Dunkelheit desselben.

So entstehen sofort vier Hauptklänge jeder Farbe: entweder ist sie I. *warm* und dabei 1. *hell* oder 2. *dunkel*, oder sie ist II. *kalt* und 1. *hell* oder 2. *dunkel*.

5

Die Wärme oder die Kälte der Farbe ist eine Neigung ganz im allgemeinen zu Gelb oder zu Blau. Dies ist eine Unterscheidung, die sozusagen auf derselben Fläche geschieht, wobei die Farbe ihren Grundklang behält, aber dieser Grundklang wird mehr materiell oder mehr unmateriell. Es ist eine horizontale Bewegung, wobei das Warme sich auf dieser horizontalen Fläche zum Zuschauer bewegt, zu ihm strebt, das Kalte — sich vom Zuschauer entfernt.

10

15

Die Farben selbst, die diese horizontale Bewegung einer anderen Farbe verursachen, sind auch durch dieselbe Bewegung charakterisiert, haben aber noch eine andere Bewegung, die sie stark voneinander in der inneren Wirkung trennt: sie sind dadurch der *erste große Gegensatz* im inneren Werte. So ist also die Neigung der Farbe zu Kalt oder Warm von einer unermesslichen *inneren Wichtigkeit* und Bedeutung.

20

25

Der *zweite große Gegensatz* ist der Unterschied zwischen Weiß und Schwarz, also der Farben, die das andere Paar der vier Hauptklänge erzeugen die Neigung der Farbe zu Hell oder zu Dunkel. Diese

letzten haben auch dieselbe Bewegung zum und vom Zuschauer, aber nicht in dynamischer, sondern statischer — erstarrter Form (siehe Tabelle I).[§]

§ 505:3 Таблицу I в немецком варианте см. нн: 583:1. О ее значении см. § 95:5; об историчее создания — нн: 122 п. 2.

Die zweite Bewegung von Gelb und Blau, die zum ersten großen Gegensatz beiträgt, ist ihre ex- und konzentrische Bewegung.* Wenn man zwei Kreise macht von gleicher Größe und einen mit Gelb füllt und den andern mit Blau, so merkt man schon bei kurzer Konzentrierung auf diese Kreise, daß das Gelb ausstrahlt, eine Bewegung aus dem Zentrum bekommt und sich beinahe sichtbar dem Menschen nähert. Das Blau aber eine konzentrische Bewegung entwickelt (wie eine Schnecke, die sich in ihr Häuschen verkriecht), und vom Menschen sich entfernt. Vom ersten Kreis wird das Auge gestochen, während es in den zweiten versinkt.

Diese Wirkung vergrößert sich, wenn man den Unterschied in Hell und Dunkel hinzufügt: die Wirkung des Gelb steigert sich bei Aufhellen (einfach gesagt: bei Beimischung des Weißen), die Wirkung des Blau steigert sich bei Verdunkeln der Farbe (Beimischung des Schwarzen). Diese Tatsache bekommt noch eine größere Bedeutung, wenn man bemerkt, daß das Gelb dermaßen zum Hellen (Weiß) neigt, daß es überhaupt kein sehr dunkles Gelb geben kann. Es ist also eine tiefe Verwandt-

* Alle diese Behauptungen sind Resultate empirisch-seelischer Empfindung und sind auf keiner positiven Wissenschaft basiert.

504:17—18
Bewegung...verursachen—
Bewegung einer anderen
verursachen
НЗМ1 / P1 соответствует Н1
(P1PK1-77, НН: 300-X);
см. также: 300-X
504:23—25

So ist...Bedeutung
(Итак, склонность краски
к холодному или тепловому
имеет неизмеримую
внутреннюю важность
и значение.)
НЗМ1 отсутствует //
P1 соответствует Н1

505:2—3
aber...Form →
aber in erstarrter Form
НЗМ1 //
но не в динамической,
в статической форме
определенной
P1 соответствует НЗМ2.

НЗМ1 (P1PK1-77, НН: 300-X)
505:3
Form.../siehe Tabelle I) →
Form (siehe Tabelle I)
НЗМ1 описано черными
черточками //
форма... (см. таблицу I)

P1 соответствует Н1 с до-
полнением, НЗМ2, НЗМ1
(P1PK1-77, НН: 300-X)
505:6
Bewegung* → Bewegung
НЗМ1 отсутствует при-
мечание // P1 соответствует

НЗМ2, НЗМ1
(P1PK1-78,
НН: 300-X)

schaft bei Gelb und Weiß im physischen Sinne, ebenso wie bei Blau und Schwarz, da das Blau eine Tiefe bekommen kann, die an das Schwarz grenzt. Es ist außer dieser physischen Ähnlichkeit auch eine moralische da, die im innern Werte die zwei Paare (Gelb und Weiß einerseits und Blau und Schwarz andererseits) voneinander stark trennt und die zwei Glieder eines jeden Paares sehr verwandt miteinander macht (worüber Näheres später bei Besprechung von Weiß und Schwarz).

Wenn man versucht, Gelb (diese typisch warme Farbe) kälter zu machen, so bekommt sie einen grünlichen Ton und verliert sofort an beiden Bewegungen (horizontaler und exzentrischer). Es bekommt dadurch einen etwas kränklichen und übersinnlichen Charakter, wie ein Mensch voll Streben und Energie, welcher durch äußere Zustände in diesem Streben und der Anwendung seiner Energie verhindert wird. Das Blau, als eine ganz entgegengesetzte Bewegung, bremst das Gelb, wobei schließlich bei weiterem Hinzufügen von Blau beide entgegengesetzten Bewegungen sich gegenseitig vernichten und volle Unbeweglichkeit und Ruhe entsteht. Es entsteht *Grün*.

Dasselbe geschieht auch mit Weiß, wenn es durch Schwarz getrübt wird. Es verliert an Beständigkeit und es entsteht zuletzt Grau, welches im moralischen Werte sehr dem Grün nahesteht.

Nur sind im Grün Gelb und Blau als paralyisierte Kräfte verborgen, die wieder aktiv werden können. Eine lebendige Möglichkeit liegt im Grün, die im Grau ganz fehlt. Sie fehlt deswegen, weil das Grau aus Farben besteht, die keine rein aktive (sich bewege-nde) Kraft besitzen, sondern einerseits aus unbeweglichem Widerstand bestehen und andererseits aus widerstandsunfähiger Unbeweglichkeit (wie eine ins Unendliche gehende Mauer von unendlicher Stärke und ein bodenloses unendliches Loch).

Und da beide das Grün schaffenden Farben aktiv sind und eine Bewegung in sich haben, so kann man schon rein theoretisch nach dem Charakter dieser Bewegungen das geistige Wirken der Farben feststellen, und ebenso, wenn man hier experimental handelt und die Farben auf sich wirken läßt, kommt man wieder zu demselben Resultate. Und tatsächlich die erste Bewegung von Gelb, das Streben zum Menschen, welches bis zur Aufdringlichkeit erhoben werden kann (bei Verstärkung der Intensivität des Gelb), und auch die zweite Bewegung, das Springen über die Grenze, das Zerstreuen der Kraft in die Umgebung sind gleich den Eigenschaften jeder materiellen Kraft, die sich unbewußt auf den Gegenstand stürzt und ziellos nach allen Seiten ausströmt. Andererseits das Gelb, wenn es direkt betrachtet wird

506:27
 СРАВН. — ГРАУ
 ИЛИ НЕ ВЫДЕЛЕНО?
 СОРНО
 Р1 СООТВЕТСТВУЕТ И1
 (P1P1-11, H1:XXX-X);
 СМ. ТАКЖЕ / XXX-X

(in irgendeiner geometrischen Form), beunruhigt den Menschen, sticht, regt ihn auf und zeigt den Charakter der in der Farbe ausgedrückten Gewalt, die schließlich frech und aufdringlich auf das Gemüt wirkt.* Diese Eigenschaft des Gelb, welches große Neigung zu helleren Tönen hat, kann zu einer dem Auge und dem Gemüt unerträglichen Kraft und Höhe gebracht werden. Bei dieser Erhöhung klingt es, wie eine immer lauter geblasene scharfe Trompete oder ein in die Höhe gebrachter Fanfarenton.**

§ 508: 11 Ср. в «Rückblicke»/«Ступенях» о ярко-желтых почтовых ящиках, поющих на улицах песню канареек (Избранные труды 1 - 268).

Gelb ist die typisch irdische Farbe. Gelb kann nicht weit in die Tiefe getrieben werden. Bei Abkühlung durch Blau bekommt es, wie oben erwähnt, einen

* So wirkt z.B. der gelbe bayerische Briefkasten, wenn er seine ursprüngliche Farbe nicht verloren hat. Es ist interessant, daß die Zitrone gelb ist (scharfe Säure), der Kanarienvogel gelb ist (scharfes Singen). Hier ist eine besondere Intensität des farbigen Tones vorhanden.

** Das Korrespondieren der farbigen und musikalischen Töne ist selbstverständlich nur relativ. Ebenso wie eine Geige sehr verschiedene Töne entwickeln kann, die verschiedenen Farben entsprechen können, so ist es z.B. auch bei dem Gelb, welches in verschiedenen Nuancen durch verschiedene Instrumente ausgedrückt werden kann. Man denkt sich bei solchen hier stehenden Parallelismen hauptsächlich den mittelklingenden reinen farbigen Ton und in der Musik den mittleren Ton ohne Variierung desselben durch Vibrieren, Dämpfer etc.

kränklichen Ton. Verglichen mit dem Gemütszu-
stand des Menschen könnte es als farbige Darstel-
lung des Wahnsinns wirken, aber nicht der Melan-
cholie, Hypochondrie, sondern eines Wutanfalles,
der blinden Tollheit, der Tobsucht. Der Kranke
überfällt die Menschen, schlägt alles zugrunde und
schleudert seine physischen Kräfte nach allen Sei-
ten, verbraucht sie plan- und grenzenlos, bis er sie
vollständig verzehrt hat. Es ist auch wie die tolle
Verschwendung der letzten Sommerkräfte im
grellen Herbstlaub, von welchem das beruhigende
Blau genommen wird und zum Himmel steigt. Es
entstehen Farben von einer tollen Kraft, welcher
die Vertiefungsgabe ganz fehlt.

Diese Vertiefungsgabe finden wir im *Blau* und
ebenso erst theoretisch in ihren physischen Bewe-
gungen 1. vom Menschen weg und 2. zum eigenen
Zentrum. Und ebenso, wenn man das Blau (in jeder
gewünschten geometrischen Form) auf das Gemüt
wirken läßt. Die Neigung des Blau zur Vertiefung
ist so groß, daß es gerade in tieferen Tönen inten-
siver wird und charakteristischer innerlich wirkt.
Je tiefer das Blau wird, desto mehr ruft es den Men-
schen in das Unendliche, weckt in ihm die Sehn-
sucht nach Reinem und schließlich Übersinnlichem.
Es ist die Farbe des Himmels, so wie wir ihn uns
vorstellen bei dem Klange des Wortes Himmel.

506:16 – 17

So ... verloren hat.

(Так, например, действует
на человека жёлтый бе-
лый свет, который вы-
зывает потерю ориен-
тировки.)

Р1 отсутствует русский
перевод этого приложе-
ния. (НЗП1 соответствует

НЗП2, НЗП1

506:17 – 20

Es ist ... vorhanden.

НЗП1 отсутствует /

Интересно ... жёлтым.

НЗП1 переводно

(НЗП1-10, НЗП1-11)

Blau ist die typisch himmlische Farbe.* Sehr tiefgehend entwickelt das Blau das Element der Ruhe.** Zum Schwarzen sinkend, bekommt es den Beiklang einer nicht menschlichen Trauer.*** Es wird eine unendliche Vertiefung in die ersten Zustände, wo es kein Ende gibt und keines geben kann. Ins Helle übergehend, wozu das Blau auch weniger geeignet ist, wird es von gleichgültigerem Charakter und stellt sich zum Menschen weit und indifferent, wie der hohe hellblaue Himmel. Je heller also, desto klangloser, bis es zur schweigenden Ruhe übergeht — weiß wird. Musikalisch dargestellt ist helles Blau einer Flöte ähnlich, das dunkle dem Cello, immer tiefer gehend den wunderbaren Klängen der Baßgeige;

* ... les nymbes ... sont dorés pour l'empereur et les prophètes (also für Menschen) et bleu de ciel pour les personnages symboliques (also für nur geistig existierende Wesen). (Kondakoff, N.Histoire de l'art byzantin consid.princip.dans les miniatures. Paris 1886–1891. Vol.II, p.38, 2.)

** Nicht wie Grün — welches, wie wir später sehen werden, irdische, selbstzufriedene Ruhe ist — sondern feierliche, überirdische Vertiefung. Dies ist buchstäblich zu verstehen: auf dem Wege zu diesem «über» liegt das «irdische», welches nicht zu vermeiden ist. Alle Qualen. Fragen. Widersprüche des Irdischen müssen erlebt werden. Keiner hat sich ihnen entzogen. Auch hier ist innere Notwendigkeit, die durch das Äußere verdeckt wird. Die Erkenntnis dieser Notwendigkeit ist die Quelle der «Ruhe». Da uns aber diese Ruhe am entferntesten liegt, so können wir uns auch im Farbenreiche dem Überwiegen des Blau innerlich schwer nähern.

*** Auch anders als violett, wie dieses weiter unten bezeichnet wird.

in tiefer, feierlicher Form ist der Klang des Blau dem der tiefen Orgel vergleichbar.

Das Gelb wird leicht akut und kann nicht zu großer Vertiefung sinken. Das Blau wird schwer

haben.
Ideales Gleichgewicht in der Mischung dieser zwei in allem diametral verschiedenen Farben bildet das Grün. Die horizontalen Bewegungen vernichten sich gegenseitig. Die Bewegungen aus und ins Zentrum vernichten sich ebenso. Es entsteht Ruhe. Dies ist der logische Schluß, welcher theoretisch leicht zu erzielen ist. Und das direkte Wirken auf das Auge und schließlich durch das Auge auf die Seele führt zu demselben Resultat. Diese Tatsache ist längst nicht nur den Ärzten (speziell Augenärzten), sondern allgemein bekannt. Absolutes Grün ist die ruhigste Farbe, die es gibt: sie bewegt sich nach nirgend hin und hat keinen Beiklang der Freude, Trauer, Leidenschaft, sie verlangt nichts, ruft nirgends hin. Diese ständige Abwesenheit der Bewegung ist eine Eigenschaft, die auf ermüdete

510:4
Es wird eine —
Es wird wie eine
НЗП1, НЗП2:
Оно делается подобным
P1 соответствует Н1
(ФНЧ1-45, Н1:300-Х)
510:11 — 511:2
weiß ... vergleichbar. —
weiß wird, da der Mensch
geschaffen ist.)
НЗП1: см. /300-Х
и /300-Х
510:12 — 511:2
Ähnlichlich ... vergleichbar:
НЗП1 находится ниже
(см. /300-Х);
НЗП1 на месте этого
текста другой текст после

зиптой, который в НЗП2,
НЗП1 находится ниже
(НЗП1-79,
Н1:300-Х-Х).
da der Mensch ...
geschaffen ist.)
В архивальном ... оригина.
P1 соответствует НЗП2,
НЗП1 (ФНЧ1-46, Н1:300-Х)
510:19 — 20
Kondakoff ... Vol. —
Kondakoff, N. (Histoire ...
табл. в. 2 Bände in 4.). Vol.
НЗП1 вписано простыми
карандашами
510:22 — 23
feierliche ... Vertiefung —
feierliche Vertiefung
НЗП1

P1 примечание соответ-
ствует Н1, отсутствует
перевод слова
überirdische
(сверхземная)
510:26 — 30
Dies ist ... nähem.
НЗП1 отсутствует:
P1 соответствует Н1;
русский перевод всего
примечания НЗП2, НЗП1
см. Н1:300
510:31
weiter ... wird —
weiter bezeichnet wird
НЗП1:
будет показано ниже
P1 примечание соответ-
ствует НЗП2, НЗП1

(ФНЧ1-45, 300-Х)
511:2
vergleichbar — gleich
НЗП1:
равен
P1 соответствует Н1
(ФНЧ1-46, Н1:300-Х)
511:5
sich heben. — sich heben.
(Siehe Tabelle 6)
НЗП1 вписано черными
чернилами:
высоты (см. таблицу 6)
P1 соответствует Н1
(ФНЧ1-46, Н1:300-Х)
sich heben.
(Siehe Tabelle 7)
НЗП1, НЗП2 — 2, НЗП2, НЗП1
отсутствует текст

в круглых скобках
511:11
Es entsteht Ruhe.
(Возникает состояние
покоя.)
P1 нет русского перевода:
НЗП1 соответствует НЗП2,
НЗП1
511:15
fährt —
bringt
НЗП1
511:21
«Nirgende»
Н1 исправлено по НЗП1:
nirgend
НЗП2, НЗП1, НЗП1 — в соот-
ветствует НЗП2, НЗП1

Menschen und Seelen wohltuend wirkt, aber nach einiger Zeit des Ausruhens leicht langweilig werden kann. Die in grüner Harmonie gemalten Bilder bestätigen diese Behauptung. Wie das in Gelb gemalte Bild immer eine geistige Wärme ausströmt, oder ein blaues zu abkühlend erscheint (also aktive Wirkung, da der Mensch als ein Element des Weltalls zu ständiger, vielleicht ewiger Bewegung geschaffen ist), so wirkt das Grüne nur langweilend (passive Wirkung). Die Passivität ist die charaktervollste Eigenschaft des absoluten Grün, wobei diese Eigenschaft von einer Art Fetttheit, Selbstzufriedenheit parfümiert wird. Deswegen ist das absolute Grün im Farbenreich das, was im Menschenreich die sogenannte Bourgeoisie ist: es ist ein unbewegliches, mit sich zufriedenes, nach allen Richtungen beschränktes Element. Dies Grün ist wie eine dicke, sehr gesunde, unbeweglich liegende Kuh, die nur zum Wiederkauen fähig mit blöden, stumpfen Augen die Welt betrachtet.* Grün ist die Hauptfarbe des Sommers, wo die Natur die Sturm- und Drangperiode des Jahres, den Frühling überstanden hat und in eine selbstzufriedene Ruhe getaucht ist. (Siehe Tabelle II.)»

» 512: 24 Таблицу II в немецком варианте см. № 584: 1. О ее значении см. » 119: 2; об истории ее создания — № 122 п. 2.

Wenn das absolute Grün aus dem Gleichgewicht gebracht wird, so steigt es zu Gelb, wobei es leben-

* So wirkt auch das ideale, viel gepriesene Gleichgewicht. Wie gut Christus auch das gesagt hat: «Du bist weder kalt noch warm...»

dig wird, jugendlich und freudig. Es ist wieder durch Beimischung von Gelb eine aktive Kraft eingetreten. Ins Tiefe sinkend, bei Übergewicht von Blau, bekommt das Grün einen ganz anderen Klang: es wird
 5 ernst und sozusagen nachdenklich. Da tritt also auch ein aktives Element ein, aber vollständig anderen Charakters wie bei dem Erwärmen von Grün.

Bei Übergang ins Helle oder Dunkle behält das Grün den ursprünglichen Charakter der Gleichgültigkeit und Ruhe, wobei im Hellen die erstere, im Dunkeln die letztere stärker klingt, was auch natürlich ist, da diese Änderungen durch Weiß und Schwarz erzielt werden. Musikalisch möchte ich
 10 das absolute Grün wohl am besten durch ruhige, gedehnte, mitteltiefe Töne der Geige bezeichnen.

Diese letzten zwei Farben — Weiß und Schwarz — sind schon im allgemeinen definiert worden. Bei der näheren Bezeichnung ist das Weiß, welches
 15 oft für eine Nichtfarbe gehalten wird (besonders dank den Impressionisten, die «kein Weiß in der

512:2 werden → wollen
 Н1М1
 512:3 kann. Die in größer →
 kann. Musikalisch ... gleich.
 Die in größer

Н1М1: см. /'2000-X, /'2000-X и /'2000-X/
 может ... в долиной
 Р1 соответствует Н102,
 Н101 (Н1К1 - В), Н1:
 2000-X)

512:5 eine feine Wärme
 (духовную теплоту) →
 интелтуальную теплоту
 Р1 (Н1К1-В, Н1, 2000-X)

512:7-9 da der Mensch...
 geschaffen ist
 Н1М1 находится выше:

см. /'2000-X/
 (начиная ... деление)...
 делению
 Р1 соответствует Н102,
 Н101, с вариацией
 (Н1К1-В, Н1, 2000-X-X)

512:15
 соединяете
 (так называемая)
 Р1 отсутствует русский
 перевод данного слова.
 Н1М1 соответствует
 Н102, Н101

512:24
 ist. (Siehe Tabelle II.) →
 ist. (Siehe Tabelle II.)
 Н1М1 описано черными
 черными...
 локон. (см. таблицу II).
 Р1 соответствует Н1 с до-
 полнением, Н102, Н101
 (Н1К1-В, Н1, 2000-X)

513:6-7
 Element ... wie →
 Element ein, aber...
 Charakter: wie
 Н1М1 дополнено черными
 черными руской
 Ментри:
 элемент, но характера
 совершенно другой, чем
 Р1 соответствует Н1 после
 исправления, Н102, Н101
 (Н1К1-В, Н1, 2000-X)

513:16
 — Weiß und Schwarz —
 (белое и черное)
 Н1М1 отсутствует
 Р1 соответствует Н1

№ 514:1 В дополнении, которое было внесено в примечание перед самым выходом книги в свет (оно не вошло в корректуру нзп1 и датируется концом октября – ноябрем 1911 г.), Кандинский ссылается на недавно появившийся термин «экспрессия» («Expression»), обозначающий, как он пишет, «внутреннюю импрессию». Одно из первых употреблений этого термина, призванного противостоять импрессионистскому понятию внешней импрессии (впечатления), зафиксировано у Анри Матисса в статье «Заметки живописца» (1908): «Ce que je poursuis par-dessus tout, c'est l'expression» (*Matissse Écrits et propos sur l'art*: 42). Странность известного Кандинскому русского перевода «Заметок живописца» (он упоминается в примечании ко второй русской редакции, см. р2п1. н. 207:9), который в 1909 г. был напечатан в московском журнале «Золотое руно», где французскому «expression» соответствуют сразу два слова, «экспрессия» и «выразительность»: «Но что я преследую прежде всего, это экспрессия и выразительность» (*Matissse Заметки художника*. IV), – свидетельствует о колебаниях переводчика при передаче слова, которое только начинало тогда осознаться как новый термин. Заметим, впрочем, что в современном русском немецком переводе статьи Матисса, которым Кандинский пользовался в конце 1910 – начале 1911 гг. (см. № 35:17) французское слово «expression» переведено как «Ausdruck» («выражение», «выразительность»): «Was ich vor allem zu erreichen suche, ist der Ausdruck» (*Matissse Notizen eines Malers*: 336).

В 1910–1911 гг. термины «экспрессионизм» и «экспрессионисты» употребляются главным образом применительно к постимпрессионистской французской живописи. Современный американский исследователь немецкого экспрессионизма Дональд Гордон отмечает примеры такого употребления этих терминов в статьях художественных критиков той эпохи: чешского – Антонина

Natur» * sehen), wie ein Symbol einer Welt, wo alle Farben, als materielle Eigenschaften und Substanzen, verschwunden sind. Diese Welt ist so hoch über uns, daß wir keinen Klang von dort hören können. Es kommt ein großes Schweigen von dort, welches, materiell dargestellt, wie eine unübersteigliche, unzerstörbare, ins Unendliche gehende kalte Mauer uns vorkommt. Deswegen wirkt auch das Weiß auf unsere Psyche als ein großes Schweigen, welches für uns absolut ist. Es klingt innerlich wie ein Nichtklang, was manchen Pausen in der Musik ziemlich entspricht, den Pausen, welche nur zeitlich

* Van Gogh stellt in seinen Briefen die Frage, ob er nicht eine weiße Mauer direkt weiß malen könnte. Diese Frage, die für einen Nichtnaturalisten keine Schwierigkeiten bieten kann, da er Farbe als inneren Klang braucht, erscheint einem impressionistisch-naturalistischen Maler als ein kühnes Attentat auf die Natur. Diese Frage muß dem letzteren Maler ebenso revolutionär vorkommen, wie seinerzeit revolutionär und verrückt die Änderung der braunen Schatten in blaue schien (das beliebte Beispiel vom «grünen Himmel und blauen Gras»). Wie im letzteren Falle der Übergang vom Akademismus und Realismus zum Impressionismus und Naturalismus zu erkennen ist, so ist in der Frage van Goghs der Kern der «Übersetzung der Natur» zu bemerken, d.h. der Neigung, die Natur nicht als äußerliche Erscheinung darzustellen, sondern überwiegend das Element der inneren Impression, die kürzlich Expression genannt wurde, kundzugeben.

die Entwicklung eines Satzes oder Inhaltes unterbrechen und nicht ein definitiver Abschluß einer Entwicklung sind. Es ist ein Schweigen, welches nicht tot ist, sondern voll Möglichkeiten. Das Weiß klingt wie Schweigen, welches plötzlich verstanden werden kann. Es ist ein Nichts, welches jugendlich ist oder, noch genauer, ein Nichts, welches vor dem *Anfang*, vor der Geburt ist. So klang vielleicht die Erde zu den weißen Zeiten der Eisperiode.

Und wie ein Nichts ohne Möglichkeit, wie ein totes Nichts nach dem Erlöschen der Sonne, wie ein ewiges Schweigen ohne Zukunft und Hoffnung klingt innerlich das *Schwarz*. Es ist musikalisch darstellt wie eine vollständig abschließende Pause, nach welcher eine Fortsetzung kommt wie der Beginn einer andern Welt, da das durch diese Pause Abgeschlossene für alle Zeiten beendetigt, ausgebildet ist: der Kreis ist geschlossen. Das Schwarz ist etwas Erloschenes, wie ein ausgebrannter Scheiterhaufen, etwas Unbewegliches, wie eine Leiche, was zu allen Ereignissen nicht fühlend steht und alles von sich gleiten läßt. Es ist wie das Schweigen des Körpers nach dem Tode, dem Abschluß des Lebens. Das ist äußerlich die klangloseste Farbe, auf welcher deswegen jede andere Farbe, auch die am schwächsten klingende, stärker und präziser klingt. Nicht wie auf Weiß, auf welchem beinahe alle Farben sich im

Матейчека (январь 1910) и британского – Артура Клаттона-Брока (январь 1911) – о выставках французской постимпрессионистской живописи соответственно в Праге и в Лондоне.

Важную роль в становлении термина сыграла международная выставка в Кельне, которая в мае 1912 г. была организована «Зондербундом» («Sonderbund westdeutscher Kunstfreunde und Künstler», «Особый союз западногерманских друзей искусства и художников») – объединением художников, коллекционеров и музейных деятелей прирейнских областей, образованным в 1909 г. в Дюссельдорфе по инициативе основателя художественного музея в Хагене, мецената Карла Эрнста Остхауса. В ее каталоге термин «экспрессионизм» употреблен уже расширительно и относится к международному постимпрессионистскому, или антимпрессионистскому, движению, с немецкими художниками во главе. Подробнее об этом см. *Gordon Expressionism: 174–176*. Перенос термина «экспрессионизм» на творчество сначала немецких художников, а затем и поэтов и введение его в широкий обиход связывается с деятельностью берлинского писателя, критика и издателя Гертвта Вальдена и основанного им журнала «Der Sturm» и датируется 1911 г. (см. *Tonop* Энциклопедический словарь экспрессионизма: 6–7, *passim*; ср. также *Raabe Expressionismus*). Впрочем, по свидетельству немецкого писателя Казимира Эдшмида, в разговорах Вальден употреблял этот термин и раньше (*Edschmid Lebendiger Expressionismus: 60*).

Кандинский сразу попадает в орбиту нового движения, постепенно становясь одним из его лидеров. Издатель Кандинского Рейхард Пипер в проспекте своего издательства «R. Piper & Co» на 1914 г. цитирует следующее мнение художника Вальтера Георги о книге «О духовном в искус-

514:28
die...geplant wurde
(издано получившей
наименование
экспрессионизм;
нын, нп1 отсутствует;
p1 соответствует n1

515:12
ohne Zukunft →
ohne Möglichkeit
(без возможности)

НПМ1 /
без будущего
p1 соответствует НПМ2,
НПМ1 (19141-92, n1, 300-3)

515:16
einer andern Welt →
einer andern Welt
НПМ1 выделено /
какое-то море
p1 не выделено (19141-92,
n1, 300-3)

515:30
wie eine Leiche
НПМ1 отсутствует /
как труп
p1 соответствует НПМ2,
НПМ1 (19141-92, n1, 300-3)

515:22 – 23
Schwergen ... Tod →
Schwergen (des Körpers)
nach dem Tode
НПМ1 вписано простым

кардиналом /
возмущение тела после
смерти
p1 соответствует n1 с до-
полнением, НПМ2, НПМ1
(19141-92, n1, 300-3)

стве», высказанное им на страницах «Deutsche Welt» (еженедельное приложение к берлинской газете «Deutsche Zeitung»): «В лице русского Кандинского экспрессионизм нашел себе яростного защитника: в проникнутом высоким идеализмом и тонким художественным чутьем сочинении «О духовном в искусстве» он высказал как бы «десять заповедей» этого направления» (Piper Almanach des Verlaages 1913: 228). А анонсируя книгу Кандинского «Klänge» («Звуки», 1912), Пипер приводит (без упоминания имени автора) отрывок из статьи, напечатанной в газете «Mannheimer Tageblatt», где трактат «О духовном в искусстве» объявлен программным текстом экспрессионизма: «В нем развернута программа экспрессионизма, художественного направления, которое требует внутреннего, духовного в искусстве (и особенно в живописи) и ставит во главу угла необходимость живописного произведения» (анонс напечатан на отдельном листе; хранится в фк).

Klange trüben und manche ganz zerfließen, einen schwachen, entkräfteten Klang hinterlassen.*

Nicht umsonst wurde Weiß als reiner Freude Gewand gewählt und unbefleckter Reinheit. Und Schwarz als Gewand der größten, tiefsten Trauer und als Symbol des Todes. Das Gleichgewicht dieser beiden Farben, welches durch mechanische Mischung entsteht, bildet *Grau*. Natürlich kann eine derartig entstandene Farbe keinen äußeren Klang und keine Bewegung bieten. Grau ist klanglos und unbeweglich. Diese Unbeweglichkeit ist aber eines anderen Charakters wie die Ruhe des Grün, welches zwischen zwei aktiven Farben liegt und ihr Produkt ist. Das Grau ist deswegen die Unbeweglichkeit, die trostlos ist. Je dunkler dieses Grau wird, desto mehr Übergewicht bekommt das Trostlose, kommt das Erstickende zur Geltung. Bei Aufhellen kommt eine Art Luft, Möglichkeit des Atmens in die Farbe, die ein gewisses Element von versteckter Hoffnung enthält. Ein ähnliches Grau entsteht durch optische Mischung von Grün und Rot: es entsteht aus gei-

* Das Zinnoberrot z.B. klingt auf Weiß matt und schmutzig, auf Schwarz bekommt es eine grelle, reine verblüffende Kraft. Hellgelb wird schwach, zerfließend auf Weiß; auf Schwarz wirkt es so stark, daß es sich direkt vom Hintergrunde befreit, in der Luft schwebt und ins Auge springt.

stiger Mischung der selbstzufriedenen Passivität und eines starken aktiven Glühens in sich.*

Das Rot, so wie man es sich denkt, als grenzenlose, charakteristisch warme Farbe, wirkt innerlich als eine sehr lebendige, lebhaft, unruhige Farbe, die aber nicht den leichtsinnigen Charakter des sich nach allen Seiten verbrauchenden Gelb besitzt, sondern trotz aller Energie und Intensität eine starke Note von beinahe zielbewußter immenser Kraft zeugt. Es ist in diesem Brausen und Glühen hauptsächlich *in sich* und sehr wenig nach außen, eine sozusagen männliche Reife (siehe Tabelle II).

Dieses ideale Rot kann aber in realer Wirklichkeit große Änderungen, Abschwefungen und Verschiedenheiten dulden. Das Rot ist sehr reich und verschieden in der materiellen Form. Man denke sich nur: Saturnrot, Zinnoberrot, Englischrot, Krapplack, vom hellsten in die dunkelsten Töne! Diese Farbe zeigt die Möglichkeit, den Grundton ziemlich zu behalten und dabei charakteristisch warm oder kalt auszusehen.**

* Grau — Unbeweglichkeit und Ruhe. Dieses ahnte schon Delacroix, welcher Ruhe durch Mischung von Grün und Rot erzielen wollte (Signac o.c.).

** Warm und kalt kann freilich jede Farbe sein, aber nirgends findet man diesen Gegensatz so groß wie beim Rot. Eine Fülle von inneren Möglichkeiten!

516/2
Klang hinterlassen* —
Klang hinterlassen*.
(siehe Tabelle I)
НЗМ1 вписано черными
чернилами.
мук (см. таблицу I).
П1 соответствует Н1
с дополнением (ПНП1-95,
Н1. XXX-X) /

Кlang hinterlassen*.
(siehe Tabelle I/2)
НЗМ1 / НЗМ1-2 соответ-
ствует НЗП2, НЗП1
516/7-9
weiblich... entloßt
(которое возникает
путем механического
соединения)
П1 отсутствует русский

перевод // НЗМ1 соответ-
ствует НЗП2, НЗП1
516/8
Ged. — Natürlich
НЗП1* помпоза простым
карандашом, я же же
дополнено в две строки
внизу страницы.
Естественно, что
так как — / Концы 5^{ой}
стр. — ректуры —
НЗП1* соответствует П1
(ПНП1-95, Н1. XXX-X)

516/8
Natürlich — kann
НЗП1* помпоза простым
карандашом, я же же
дополнено в две строки
внизу страницы.
Естественно, что
так как — / Концы 5^{ой}
стр. — ректуры —
НЗП1* соответствует П1
(ПНП1-95, Н1. XXX-X)

517/12
Reife (siehe Tabelle II) —
Reife (siehe Tabelle II)
НЗМ1 вписано черными
чернилами.
древность (см. таблицу II)
П1 соответствует Н1 с до-
полнением, НЗП2, НЗП1
(ПНП1-95, Н1. XXX-X)
517/25
/ nirgends

Н1 исправлено по НЗМ1 /
nirgends
НЗП2, НЗП1, НЗП3-4
517/26-27
Eine Fülle... Möglichkeiten!
(Изобилие внутренних
возможностей!)
НЗМ1 отсутствует // П1 при-
мечание: соответствует Н1

※ 518: 29 Тема «грязной краски» (впервые появившаяся в трактате «О духовном в искусстве» на стадии второй немецкой редакции в корректуре н2п1) затрагивается Кандинским также в недатированной (состоящей из семи фрагментов) рукописи «Alle Formen sind ...» («Все формы бывают ...»), которая писалась, вероятно, до 1914 г. и хранится ныне в ГК: «Никаких грязных красок нет. Краски могут лишь казаться грязными, когда изображается "природа" Из-за несоответствия "природе" краска кажется грязной. Когда же пишут картину (композицию), то всякая краска, которая находится на своем месте, чиста. Здесь ее оценивают по ее внутреннему содержанию, и, исходя из этого, та краска чиста, которая внутренне чисто звучит. А всякая краска внутренне звучит чисто, когда она дает подлинное выражение желанию, вызвавшему к жизни именно ее и поставившему ее именно на это место. (...) Грязной же является та нанесенная на холст краска, которая, находясь на плоскости, морально этой плоскости чужда (...) Значит, грязь и чистота тона — не внешнее, а только внутреннее = моральное понятие» (*Gesammelte Schriften* - 578).

Das helle warme Rot (*Saturn*) hat eine gewisse Ähnlichkeit mit Mittelgelb (enthält auch als Pigment ziemlich viel Gelb) und erweckt das Gefühl von Kraft, Energie, Streben, Entschlossenheit, Freude, Triumph (lauter) usw. Es erinnert musikalisch auch an den Klang der Fanfaren, wobei die Tuba beiklingt — hartnäckiger, aufdringlicher, starker Ton.

Im mittleren Zustande, wie *Zinnober*, gewinnt das Rot an der Beständigkeit des scharfen Gefühls: es ist wie eine gleichmäßig glühende Leidenschaft, eine in sich sichere Kraft, die nicht leicht zu über-tönen ist, die sich aber durch Blau löschen läßt, wie glühendes Eisen durch Wasser. Dieses Rot verträgt überhaupt nichts Kaltes und verliert durch dasselbe an seinem Klang und Sinn. Oder besser zu sagen diese gewaltsame, tragische Abkühlung erzeugt einen Ton, welcher als «*Schmutz*» besonders heute von Malern vermieden und verpönt wird. Und dieses mit Unrecht. Der Schmutz in materieller Form als materielle Vorstellung, als materielles Wesen besitzt jedem anderen Wesen gleich seinen inneren Klang. Deshalb ist das Vermeiden des Schmutzes in der Malerei heute ebenso ungerecht und einseitig, wie die gestrige Angst vor «reiner» Farbe es war. Nie soll vergessen werden, daß alle Mittel rein sind, die aus innerer Notwendigkeit entspringen. Hier ist das äußerlich Schmutzige innerlich rein. Sonst ist das äußerlich Reine innerlich schmutzig. ※ Mit Gelb verglichen sind Saturn- und Zinnober-

rot ähnlichen Charakters, wobei aber das Streben zum Menschen viel geringer ist: dieses Rot glüht, aber mehr *in sich*, der etwas wahnsinnige Charakter des Gelb fehlt ihm beinahe ganz. Deswegen wird es vielleicht mehr geliebt als Gelb: es wird gerne und viel in primitiver, volkstümlicher Ornamentik gebraucht und auch viel in Volkstrachten verwendet, wo es im Freien als Komplementärfarbe zu Grün besonders «schön» wirkt. Dieses Rot ist hauptsächlich materiellen und sehr aktiven Charakters (isoliert genommen) und nicht zur Vertiefung geneigt, ebenso wie Gelb. Nur durch das Eindringen in ein höheres Milieu bekommt dieses Rot einen tieferen Klang. Das Vertiefen durch Schwarz ist gefährlich, da das tote Schwarz die Glut löscht und auf das Minimum reduziert. Es entsteht aber dabei das stumpfe, harte, wenig zur Bewegung fähige *Braun*, in welchem das Rot wie ein kaum hörbares Brodeln klingt. Und trotzdem entspringt diesem äußerlich leisen Klang ein lauter gewalt-samer innerer. Durch notwendige Anwendung des Braun entsteht eine unbeschreibliche innere Schönheit: das Hemmen. Zinnoberrot klingt wie die Tuba und kann in Parallele gezogen werden mit starken Trommelschlägen.

519:14-15
verliert... an seinem
Klang und Sinn
теряет всякий
звук и смысл
→
verliert... jedes
Klang und Sinn
теряет всякий
звук и смысл
P1 соответствует Н1
(ФНКТ -96, Н1. XXX-X)

519:15-28
Oder... schmutzig.
Н1М1 entspricht, aber
зафиксировано в Н1П1

P1 соответствует Н1; рус-
ский перевод этого тек-
ста H2P2, H3P1
см. Н1. XXX

519:9-10
«schön» wirkt. Dieses →
«schön» (ausfüllt) (wirkt).
Dieses
Н1М1 исправлено с помощью
черными неизвестной
рукой (Мюнхен?)

лучше с...
P1 (ФНКТ -96a, Н1. XXX-X)

519:30
und sehr aktivem

(и очень активный)
P1 entspricht russischer
Übersetzung Н1М1 соответ-
ствует Н2P2, Н3P1

519:16
löscht... entsteht →
löscht und es entsteht
Н1М1

daselbst... denizhikuyte
P1 соответствует Н1
(ФНКТ -97, Н1. XXX-X)

519:16
auf das Minimum reduziert
(сводит к минимуму)
Н1М1 entspricht

P1 соответствует Н1

519:18
Braun → Braun
Н1М1 исправлено
используя
P1 соответствует Н1
(ФНКТ -97, Н1. XXX-X)

519:19-23
in welchem... Hemmen
Н1М1 entspricht
P1 соответствует Н1
русский перевод текста
H2P2, H3P1 см. Н1. XXX

Wie jede im Grunde kalte Farbe, läßt sich auch *das kalte Rot* (wie Krapplack) sehr vertiefen (besonders durch Lasur). Es verändert sich auch erheblich im Charakter: der Eindruck des tieferen Glühens wächst, das Aktive verschwindet aber allmählich ganz. Dieses Aktive ist aber andererseits nicht so vollkommen abwesend, wie z.B. im tiefen Grün, sondern läßt eine Ahnung, ein Erwarten eines neuen energischen Aufglühens wie etwas, was sich in sich zurückgezogen hat, was aber auf der Lauer liegt und die versteckte Fähigkeit in sich birgt oder hatte, einen wilden Sprung zu machen. Darin liegt auch der große Unterschied zwischen ihm und der Vertiefung des Blau, da bei Rot auch in dieser Lage doch etwas vom Körperlichen zu spüren ist. Es erinnert doch an ein Element von Leiden-schaften tragende, mittlere und tiefere Töne des Cello. Das kalte Rot, wenn es hell ist, gewinnt noch mehr an Körperlichem, aber an reinem Körperlichen, klingt wie jugendliche, reine Freude, wie eine frische, junge, ganz reine Mädchengestalt. Dieses Bild ist leicht durch höhere klare, singende Töne der Geige zu musikalischem Ausdruck zu bringen. *

* Reine, freudige, oft nacheinander folgende Töne kleiner Glocken (auch Pferdeschellen) werden im Russischen als «himbeerfarbenes Klingen» bezeichnet. Die Farbe des Himbeersaftes liegt nahe dem eben beschriebenen hell und kalt Rot.

von Weiß intensiv werdend, ist als Kleidungsfarbe beliebt für junge Mädchen.

Das warme Rot, durch verwandtes Gelb erhöht, bildet Orange. Durch diese Beimischung wird die Bewegung in sich des Rot zum Anfang der Bewegung des Ausstrahlens, des Zerfließens in die Umgebung gebracht. Das Rote aber, welches eine große Rolle im Orange spielt, erhält dieser Farbe den Beiklang des Ernstes. Es ist einem von seinen Kräften überzeugten Menschen ähnlich und ruft deswegen ein besonders gesundes Gefühl hervor. Wie eine mittlere Kirchenglocke, die zum Angelus ruft, klingt diese Farbe, oder wie eine starke Altstimme, wie eine Largo singende Altgeige.

Wie Orange entsteht durch das Näherziehen des Rot zum Menschen, ebenso entsteht durch das Zurückziehen des Rot durch Blau das Violett, welches die Neigung hat, vom Menschen sich weg zu bewegen. Dieses im Grunde liegende Rot muß aber kalt sein, da das Warm des Rot mit dem Kalt des Blau sich nicht mischen läßt (durch kein Verfahren), was auch auf dem Gebiete des Geistigen stimmt.

520:13

Es verändert sich auch →
Es verändert sich aber auch
H1M1 //
оно все же меняется
H1 соответствует H11
(H1M1 79, H1.300-X)

520:16-18

Es erinnert... des Cello...
Es erinnert (an dich) (dich
an) ein Hornet von Leidenschaft—(agende)n,
mitteilen (n) und befehlen (n)
Töne des Cello.
(Wie же оно вызывает
воспоминание об эле-
менте страсти—сильные,

средних и низких тонов
виолончели.)
H1M1 исправлено
простым карандашом. //
Es erinnert... (agende)n,
mitteilen und befehlen
Tönen des Cello.
H1M2 // 5 //

Все же... вспоминали:
H1 соответствует H1M2,
H1M1 (H1M1 79V, H1.300-X)
520:22-24
ist nicht... zu bringen →
ist (bequem) (leicht)...
zu bringen
H1M1 исправлено русской
Монитор (?) черными чер-

нилами; русский перевод
исправлен.
(удобно/легко) //
Передается это...
H1 (H1M1 79V, H1.300-X)

520:27
auch Pferdeschellen
(а также конские бубенцы):
H1 отсутствует русский пе-
ревод. // H1M1 соответ-
ствует H1M2, H1M1

521:3
durch... erhöht →
архидикутое желтым
H1 (H1M1-06, H1.300-X);
H1 отсутствует русский

перевод слова
vermalen
(разданными) //
H1M1 соответствует H1M2,
H1M1

521:8
erhält → (breiter) hält
H1M1 исправлено
черными чернилами
521:11-14

Wie... Allgeige:
H1 является предложе-
нием, соответствующее да-
ющему.
Значение «кто-то» так
и ступенному.

(H1M1-99, H1.300-X-X);
ср. наш русский перевод
текста H1M2, H1M1 → в усло-
виях скобках текст, отсут-
ствующий в H1. (Значение
«кто-то» подобно среднему
«привычному» колоколу,
«привычному» к колоде-
лю Angelus, или сильному
голосу алты, или альтовой
скрипки, поющей Largo...)

521:16
das Näherziehen...
Menschen →
das Ziehen des Rotes aus
sich und zum Menschen
H1M1 //

толкание красной
к человеку
H1 (H1M1-99, H1.300-X)
521:17
durch Blau
(через—соединение с—
синим)
H1 отсутствует русский
перевод. // H1M1 соответ-
ствует H1M2, H1M1

Violett ist also ein abgekühltes Rot im physischen und psychischen Sinne. Es hat deswegen etwas Krankhaftes, Erlöschtes (Kohlenschlacken!), hat etwas Tauriges in sich. Diese Farbe wird nicht umsonst als passend für Kleider alter Frauen gehalten. Die Chinesen brauchen sie direkt als Farbe der Trauerkleider. Es ist dem Klange ähnlich des englischen Horns, der Schalmei, und in der Tiefe den tiefen Tönen der Holzinstrumente (z. B. Fagott).*

Beide letzte Farben, die aus einem Summieren von Rot mit Gelb oder Blau entstehen, sind von einem wenig stabilen Gleichgewicht. Bei der Mischung der Farben beobachtet man die Neigung derselben, das Gleichgewicht zu verlieren. Man bekommt das Gefühl eines Seiltänzers, welcher aufpassen und nach beiden Seiten fortwährend balancieren muß. Wo beginnt Orange und hört das Gelb, das Rot auf? Wo ist die Grenze des Violetts, welche es streng von Rot oder Blau trennt? **

Beide zuletzt charakterisierten Farben (Orange und Violett) sind der vierte und letzte Gegensatz im Farbenschema der einfachen primitiven Farbtöne, wobei sie zueinander stehen im physikalischen Sinne so

* Unter Künstlern antwortet man manchmal scherzweise auf die Frage nach dem Befinden: «ganz violett», was nichts Erfreuliches bedeutet.

** Das Violett hat auch eine Neigung, zum Lila überzugehen. Und wann endet dies und fängt das andere an?

wie die des dritten Gegensatzes (Rot und Grün),
d.h. als Komplementärfarben (siehe Tabelle II).

Wie ein großer Kreis, wie eine sich in den Schwanz
beißende Schlange (das Symbol der Unendlichkeit
und Ewigkeit) stehen vor uns die sechs Farben, die
in Paaren drei große Gegensätze bilden. Und
rechts und links die zwei großen Möglichkeiten des
Schweigens; das des Todes und das der Geburt
(siehe Tabelle III).≈

*
*
*

Es ist klar, daß alle die gebrachten Bezeichnungen
dieser nur einfachen Farben sehr provisorisch und
grob sind. So sind auch die Gefühle, die als
Bezeichnungen der Farben gebracht wurden (wie
Freude, Trauer usw.). Diese Gefühle sind auch nur
materielle Zustände der Seele. Die Töne der Far-
ben, ebenso wie die der Musik, sind viel feinerer
Natur, erwecken viel feinere Vibrationen der Seele,
die mit Worten nicht zu bezeichnen sind. Jeder Ton
kann sehr wahrscheinlich mit der Zeit einen Aus-
druck auch im materiellen Wort finden, es wird

≈ 523:9 Таблицу III в немецком варианте см.
ни- 585:1. О ее значении см. ≈ 119:8; об ис-
тории ее создания – ни- 122 п. 2.

522:3
Kohlfenschlacken!
(угольные шлаки!)
Н1 отсутствует // Н1 соот-
ветствует Н1
522:4-5
Diese Farbe... gehalten.
(Не случайно этот цвет
считается подходящим
для латтея стерж.)
Н1 отсутствует русский пе-
ревод // Н1Н1 соответствует

цвет Н1Н2, Н1Н1
522:9
Fagott → (Hoboe) (Fagott)
(гобой / фанто)
Н1Н1 исправлено простым
карандашом
522:12
wenig «stabilen»
Gleichgewicht
ни исправлено по Н1Н1
и в соответствии с Н1:
мало устойчивым

≈ равновесия
(Н1Н1-100, Н1-XXX-X) //
wenig labilen Gleichge-
wicht
(мало неустойчивого рав-
новесия)
Н1Н2, Н1Н1 //
wenig stabiles
Gleichgewicht
Н1Н2-4 исправлено
523:2
(als... siehe Tabelle II) →

als Komplementärfarben
(siehe Tabelle II)
Н1Н1 вписано черными
чернилами //
как дополнительные
цвета (см. таблицу II)
Н1 соответствует Н1 с до-
полнением, Н1Н2, Н1Н1
(Н1Н1-101, Н1-XXX-X)
523:8-9
der Geburt... (siehe
Tabelle II) →

der Geburt (siehe
Tabelle II)
Н1Н1 вписано простым
карандашом //
рождения
(см. таблицу II)
Н1 соответствует Н1 с до-
полнением, Н1Н2, Н1Н1
(Н1Н1-101, Н1-XXX-X)

aber immer noch ein übriges bleiben, was vom Worte nicht vollständig ausgeschöpft werden kann, was aber nicht eine luxuriöse Beigabe des Tones ist, sondern gerade das Wesentliche in demselben. Deswegen sind und bleiben Worte nur Winke, ziemlich äußerliche Kennzeichen der Farben. In dieser Unmöglichkeit, das Wesentliche der Farbe durch das Wort und auch durch andere Mittel zu ersetzen, liegt die Möglichkeit der monumentalen Kunst. Hier unter sehr reichen und verschiedenen Kombinationen ist eine zu finden, die gerade auf der eben festgestellten Tatsache ruht. Und nämlich: derselbe innere Klang kann hier in demselben Augenblicke durch verschiedene Künste gebracht werden, wobei jede Kunst außer diesem allgemeinen Klang noch das ihr geeignete wesentliche Plus zeigen wird und dadurch einen Reichtum und eine Gewalt dem allgemeinen innern Klang hinzufügen wird, die durch *eine* Kunst nicht zu erreichen sind.

Welche dieser Harmonie an Kraft und Tiefe gleichkommenden Disharmonien und unendlichen Kombinationen mit dem Übergewicht einer Kunst, mit dem Übergewicht der Gegensätze verschiedener Künste auf dem Grund still mitklingender anderer usw. usw. dabei möglich sind, kann jedem klar werden.

Oft hört man die Meinung, daß die Möglichkeit, eine Kunst durch andere zu ersetzen (z. B. durch das Wort resp. die Literatur), die Notwendigkeit

der Verschiedenheit der Künste widerlegen würde. Das ist aber nicht der Fall. Wie gesagt, ist eine genaue Wiederholung desselben Klanges durch verschiedene Künste nicht möglich. Wenn dieses aber auch möglich wäre, so würde doch die Wiederholung desselben Klanges wenigstens äußerlich anders gefärbt werden. Wenn aber auch dies nicht der Fall wäre, wenn also die Wiederholung durch verschiedene Künste desselben Klanges ganz genau jedesmal *denselben* Klang (äußerlich und innerlich) erzielen würde, so würde auch eine derartige Wiederholung nicht überflüssig sein. Schon deswegen, weil verschiedene Menschen für verschiedene Künste begabt sind (aktiv oder passiv, d. h. als Absender oder als Empfänger des Klanges). Wenn aber auch dieses nicht der Fall wäre, so würde doch dadurch die Wiederholung nicht einfach bedeutungslos werden. Das Wiederholen derselben Klänge, die Aufhäufung derselben verdichtet die geistige Atmosphäre, die notwendig ist zum Reifen der Gefühle (auch der feinsten Substanz), so wie zum Reifen verschiedener Früchte die verdichtete Atmosphäre eines Treibhauses notwendig, eine absolute Bedingung zum Reifen ist. Ein leises Beispiel davon ist der einzelne Mensch, auf

524:18
hinzufügen wird →
beiwirken wird
H1M1
524:20
gleichkommenden →
gleiches
H1M1 /
равные
P1 (H1P11-103, H1.3000-X)
524:27
z. B. → oder
H1M1 /
или

P1 соответствует H1
(H1P11-103, H1.3000-X)
525:1
widerlegen würde →
streichen würde
H1M1
525:14-15
(aktiv ... des Klanges) →
aktiv ... des Klanges
H1M1 без круглых скобок /
активно ... музыка
P1 соответствует H1
(H1P11-104, H1.3000-X)

525:16-18
so würde ... werden
(то и тогда повторение
ни стало бы просто
бессмысленным) →
so würde man doch die
Wiederholung nicht einfach
streichen können
H1M1 /
то ... повторность
P1 соответствует H1
(H1P11-103V, H1.3000-X)

welchen Wiederholung von Handlungen, Gedanken, Gefühlen einen schließlich gewaltigen Eindruck macht, wenn er auch wenig fähig ist, die einzelnen Handlungen usw. intensiv aufzusaugen, wie ein ziemlich dichter Stoff die ersten Regentropfen.*

Man muß sich aber nicht nur in diesem beinahe greifbaren Beispiel die geistige Atmosphäre vorstellen. Diese ist geistig dasselbe wie die Luft, die auch rein oder von verschiedenen fremden Elementen erfüllt sein kann. Nicht nur Handlungen, die jeder beobachten kann, und Gedanken und Gefühle, die äußeren Ausdruck haben können, sondern auch ganz versteckte Handlungen, von welchen «niemand was weiß», nicht ausgesprochene Gedanken, nicht zum äußeren Ausdruck gekommene Gefühle (also Handlungen im Menschen) sind die Elemente, die die geistige Atmosphäre bilden. Selbstmorde, Morde, Gewalttaten, unwürdige, niedere Gedanken, Haß, Feindseligkeit, Egoismus, Neid, «Patriotismus», Parteilichkeit sind geistige Gestalten, die Atmosphäre *schaffenden* geistigen Wesen.** Und umgekehrt Selbstopfer, Hilfe,

* Äußerlich ist auf dieser Wiederholung die Wirkung der Reklame basiert.

** Es gibt Perioden der Selbstmorde, der feindlichen Kriegsempfindungen etc. Krieg und Revolution (letztere in kleinerer Dosis als der Krieg) sind Produkte solcher Atmosphäre, welche durch sie weiter verpestet wird. Mit dem Maß, mit dem du mißt, wird auch dir gemessen werden!

reine hohe Gedanken, Liebe, Altruismus, Freude an
anderer Glück, Humanität, Gerechtigkeit sind
eben solche Wesen, die die ersteren, wie die
Sonne die Mikroben, töten und reine Atmosphäre
herstellen.*

Die andere (kompliziertere) Wiederholung ist
die, an welcher verschiedene Elemente in verschiede-
ner Form teilnehmen. In unserem Falle verschiede-
ne Künste (also realisiert und summiert — die
monumentale Kunst). Diese Form der Wiederho-
lung ist noch gewaltiger, da verschiedene Men-
schennaturen verschieden auf einzelne Mittel rea-
gieren; für die eine ist die zugänglichste die musi-
kalische Form (die überhaupt auf alle wirkt —
die Ausnahmen sind zu selten), der zweiten — die
malerische, der dritten — die literarische usw. Au-
ßerdem sind die in verschiedenen Künsten ver-
borgenen Kräfte im Grunde verschieden, so daß sie
das zu erzielende Resultat auch bei denselben Men-
schen steigern, wenn auch jede Kunst auf eigene
Faust isoliert arbeitet.

* Solche Zeiten kennt die Geschichte auch. War eine größere
da, als das Christentum, welches die Schwächsten in den geistigen
Kampf mitriß? Auch im Kriege und der Revolution gibt es Agen-
zien, die zu dieser Gattung gehören und die ebenso die Pestluft
entdichten.

526-2
Gefühlen einen —
Gefühlen (fremden,
ausgedrückten) einen
HIMM unterstützten positiven
Korridoren
S26:4-7
in diesem Beispiel —
in diesem Beispiel
gewählten Beispiel
HIMM unterstützten
positiven Korridoren,
H1 entspricht H1, do no-

правления (H1H1-101, H1:
XXX-X)

526:4-7
in diesem Beispiel —
in diesem Beispiel
gewählten Beispiel
HIMM unterstützten
positiven Korridoren,
H1 entspricht H1, do no-

ни же поставлен знак
вопроса на полях:
подобные почти обяза-
тельно представляются
H1 (H1H1-101, H1:XXX-X)

526:23
die Wirkung der Reklame
(действие рекламы) —

die Reklame
HIMM /
реклама
H1 привнесены соответ-
ствует H1 (H1H1-101,
H1:XXX-X)

*
*
*

5

Dieses schwer definierbare Wirken der einzelnen isolierten Farbe ist der Grund, auf welchem verschiedene Werte *harmonisiert* werden. Es werden Bilder (kunstgewerblich — ganze Einrichtungen) in einem Lokalon gehalten, welcher nach künstlerischem Gefühle gewählt wird. Das Durchdringen eines farbigen Tones, das Zusammenbinden zweier nebeneinander liegender Farben durch Beimischung einer zur anderen ist die Basis, auf welcher oft die farbige Harmonie aufgebaut wurde. Aus dem eben über Farbenwirkungen Gesagten, aus der Tatsache, daß wir zu einer Zeit leben, die voll von Fragen, Ahnungen, Deutungen ist und deswegen voll von Widersprüchen (man denke auch an die Schichten des Dreiecks), können wir leicht die Folge ziehen, daß gerade unserer Zeit ein Harmonisieren auf dem Grunde der einzelnen Farbe am wenigsten passend ist. Vielleicht neidisch, mit trauriger Sympathie können wir die Mozartschen Werke empfangen. Sie sind uns eine willkommene Pause im Brausen unseres inneren Lebens, ein Trostbild und eine Hoffnung, aber wir hören sie doch wie Klänge aus anderer, vergangener, im Grunde uns fremder

Zeit. Kampf der Töne, das verlorene Gleichgewicht, fallende «Prinzipien», unerwartete Trommelschläge, große Fragen, scheinbar zielloses Streben, scheinbar zerrissener Drang und Sehnsucht, zerschlagene Ketten und Bänder, die mehrere zu einem machen, Gegensätze und Widersprüche — das ist unsere *Harmonie*. Auf dieser Harmonie fußende *Komposition* ist eine Zusammenstellung farbiger und zeichnerischer Formen, die als solche selbständig existieren, von der inneren Notwendigkeit herausgeholt werden und im dadurch entstandenen gemeinsamen Leben ein Ganzes bilden, welches Bild heißt.

Nur diese einzelnen Teile sind wesentlich. Alles übrige (also auch das Behalten des gegenständlichen Elements) ist nebensächlich. Dieses Übrige ist nur Beiklang.

Logisch fließt daraus auch die Zusammenstellung zweier farbiger Töne miteinander. Auf demselben Prinzip der Antilogik werden jetzt Farben nebeneinander gestellt, die lange Zeit für disharmonisch galten. So ist es z.B. mit der Benachbarung von Rot und Blau, dieser in keinem physikalischen Zusammenhang stehenden Farben, die aber gerade durch den großen geistigen Gegensatz unter ihnen als eine der stärkst wirkenden, eine der best passenden Harmonien heute gewählt werden. Unsere Harmonie ruht hauptsächlich auf dem Prinzip des Gegensatzes, dieses zu allen Zeiten größten Prinzips in

529:27
 (внутренней)
 нм1т отсутствует //
 p1 соответствует n1
 529:1—12
 Kampf ... *Beiklang* ←

нм1т" на полях против
 этого текста поставлена
 простым карандашом
 квадратная скобка,
 том же карандашом
 сделана пометка
 и вписано слово

Harmonie
 (гармония)
 529:7—16
 Auf dieser
 Harmonie ...
 Beiklang
 нм1т отсутствует //

p1 соответствует n1 //
 русский
 перевод текста НМ1Т,
 нм1т
 см. н1:xxx

№ 531: 8 Данный абзац (написан, предположительно, в сентябре 1911 г.), посвященный перечислению чисто живописных возможностей красок, переключается с датируемыми обычно 1913 г. записями и рисунками Кандинского на тему теории цвета (mes), получившими в научной литературе о художнике общее название «Farbtheoretische Betrachtungen und Skizzen» («Размышления и рисунки к теории цвета»; см. *Werkverzeichnis der Zeichnungen* I № 309–311). Ср. пояснение Кандинского к двум из этих схематических рисунков (№ 309) как примерам того, что «внешняя дисгармония = внутренней гармонии»: рисунки изображают растекание пятна бледной краски в двух разных поворотах: при повороте вверх влево оно «должно, — утверждает художник, — иметь ядро (например, коричневое в серо-синие-бледном)». Далее он пишет о «слабости» бледной краски, особенно когда она растекается в светлом или темном окружении: «Слабость склонается к падению. Поэтому, когда такое пятно повернуто вверх (и особенно влево), то получается неестественность (внутренний диссонанс). Ядро (особой силы — таинственное коричневое! что там спрятано?) является скрытой силой (внутреннее кипение!), и тогда верится в этот поворот пятна, слабого самого по себе» (текст опубликован полностью; см. *Hanfstängl* Kandinsky — *Zeichnungen und Aquarelle* — 174 № 264). См. также схематические этюды, созданные Кандинским для исследования цвета («Farbstudien», 1913; хранятся в mes; *Werkverzeichnis der Aquarelle* I № 344–347).

Выражение «допустимые и недопустимые сочетания» в начале комментируемого абзаца отсылает к переведенным художником в январе 1911 г. на русский язык отрывкам главы «Параллели в октавах и квинтах» из «Учения о гармонии» Арнольда Шенберга, о «признанных» и «непризнанных» формах и диалектике свободы и необходимости см. № 499:22.

der Kunst. Unser Gegensatz ist aber der des inneren Gegensatzes, welcher allein dasteht und jede Hilfe (heute Störung und Überflüssigkeit) anderer harmonisierender Prinzipien ausschließt!

Мerkwürdig, daß gerade diese Zusammenstellung von Rot und Blau dermaßen bei den Primitiven beliebt war (bei den alten Deutschen, Italienern usw.), daß sie sich bis heute in den Überbleibseln dieser Zeit (z.B. der volkstümlichen Form der Herrgottschnitzerei) erhalten hat.* Sehr oft sieht man in solchen Werken der Malerei und farbigen Plastik die Mutter Gottes im roten Hemd mit einem übergeworfenen blauen Überkleid; es scheint, als ob die Künstler die himmlische Gnade bezeichnen wollten, die auf den irdischen Menschen gesandt wurde und das Menschliche durch das Göttliche verdeckte. Logisch fließt aus der Bezeichnung unserer Harmonie, daß gerade «heute» die innere Notwendigkeit ein unendlich großes Arsenal der Ausdrucksmöglichkeiten braucht.

«Erlaubte», «unerlaubte» Zusammenstellungen, der Zusammenstoß der verschiedenen Farben, das Übertönen einer durch die andere, vieler durch eine, das Herausklängen einer aus der anderen, das Prä-

* Mit vielen koloristischen Entschuldigungen brachte in seinen früheren Bildern diese Zusammenstellung wahrscheinlich als einer der ersten noch «gestern» Frank Brangwyn.

zisieren des farbigen Fleckes, das Auflösen ein- und vielseitiges, das Zurückhalten des fließenden Farbenfleckes durch zeichnerische Grenze, das Übersprudeln dieses Fleckes über diese Grenze, 5 das Ineinanderfließen, das scharfe Abtrennen usw. usw. eröffnen eine sich in unerreichbare Fernen verlierende Reihe der reinmalerischen (= farbigen) Möglichkeiten. »

Die Abwendung vom Gegenständlichen und 10 einer der ersten Schritte in das Reich des Abstrakten war in zeichnerisch-malerischer Beziehung das Ausschließen der dritten Dimension, d. h. das Streben, das «Bild» als Malerei auf einer Fläche zu behalten. Es wurde die Modellierung ausgeschaltet. 15 Dadurch wurde der reale Gegenstand zum abstrakteren gerückt, was einen gewissen Fortschritt bedeutete. Dieser Fortschritt hatte aber sofort zur Folge das Annageln der Möglichkeiten an eine reale Fläche der Leinwand, wodurch die Malerei 20 einen neuen durchaus materiellen Beiklang gewann. Dieses Annageln war gleichzeitig eine Beschränkung der Möglichkeiten. »

Das Streben, sich von diesem Materiellen und dieser Beschränkung zu befreien, vereint mit dem

» 531 : 22 Текст от начала данного абзаца и до конца главы (восходит к корректуре н2п1) интересен как попытка подробного, в том числе и в историческом аспекте, анализа проблемы плоскости и пространства в живописи. При этом весьма симптоматично, что исключение третьего измерения, т. е. стремление удержать картину на одной плоскости и отказ от моделировки, Кандинский называет здесь одним из первых шагов в «царство абстрактного». Относительно моделировки замечательно то, что в 1911 г. художник высказывает те же мысли, что и в одном из своих первых теоретических набросков на русском языке «Рисунок и форма» (1898; хранится в фк), где он утверждал, что «можно изучать форму, не думая о моделировке» и исследуя лишь простой контур: «Бестолковое сильное моделирование даже вредно, потому что оно отучает видеть форму во всей своей интенсивности независимо от света и тени. Сильная моделировка только и нужна для отношений света и тени, т. к. здесь нужен весь *Gegensatz* - *контраст* - между ними» (*Gesammelte Schriften* - 202). Апология линии и контура восходит к традиции «Arts and Crafts Movement» («Движение искусств и ремесел») - художественного течения, возникшего во 2-й половине XIX в. в Англии и ставшего предтечей международного направления, известного в России как стиль модерн, а в Германии как югендстиль; ср. первую фразу книги одного из главных представителей «Arts and Crafts Movement», художника и теоретика Уолтера Крейна: «Контур - это альфа и омега искусства» (*Creative Line & Form* - 1).

Приведенный выше отрывок из раннего текста «Рисунок и форма» может быть истолкован как критика Кандинским основанного на «принципе шара» метода австро-словацкого художника Антона Ажбе, у которого, переехав из Москвы в Мюнхен, он начинал учиться живописи, - критика, возможно, в оправдание своего перехода в Мюнхенскую Академию художеств, в класс Фрауэн фон Штука. Решение учиться у последнего, виднейшего представителя мюнхенского югендстиля, означало признание Кандинским на рубеже веков основных художественных принципов этого между-

530:7
bei den alten... usw. →
alle Deutsche, Italiener etc.
H1M1 :
старые немцы,
итальянцы и так далее
H1 (H1M1-106, H1-300-X)

530:11
Werken... Plastik →
Werken (Malerei und
farbige Plastik)
H1M1 :
530:16
verdeckte, →

вещи (живопись и
красочная скульптура)
H1 соответствует H1
(H1M1-106, H1-300-X)

530:13
es scheint, als ob →
es wäre, als ob
H1M1 :
как будто бы
H1 (H1M1-106, H1-300-X)

530:16
verdeckte, →

H1M1 здесь констатирует
глава VI :
бесспорными. →
H1 соответствует H1
(H1M1-107, H1-300-X)

530:17 - 532:9
Logisch...Komposition.
H1M1 впервые зафиксиро-
вано? русский перевод
текста H1M1, H1M1
см. H1-300

531:2
verlängert →
H1 восстановлено по H0M2
и согласно исправлению
простым карандашом
в H1M1*.
verlängert / r / i / s / t /
verlängert
H1M1 / H1M2 - 5 соответствует
H1M1

народного направления; подробнее об этом см. *Podziemski Colore simbolo immagine*: 33–37.

Высказанное же в комментируемом тексте «О духовном в искусстве» важнейшее для Кандинского утверждение, что отрицательным последствием исключения третьего измерения в живописи является «"прикрепление" возможностей к реальной плоскости полотна, вследствие чего живопись получила новый, вполне материальный призвук», нужно рассматривать в контексте более поздней (1909–1910) критики художником принципа «искусства для искусства» и связанной с ним апологии «peinture» (см. §165–10). В основании критикуемого Кандинским подхода к живописи лежит определение картины, данное в 1890 г. французским художником-символистом Морисом Дени (*Denis Définition du néo-traditionnisme*: 1; цитируется в §23:20). В отрицательной оценке, которую дает Кандинский тенденции к усилению материального аспекта в живописи, можно заметить скрытую полемику с художественным критиком и издателем Сергеем Маковским, критиковавшим, напротив, тенденцию к «дематериализации» природы у современных французских художников и у их русских последователей – участников объединения «Голубая роза». О полемике Кандинского со взглядами, изложенными Маковским в его книге «Страсти художественной критики» (в РК сохранилась вторая ее часть с пометками: см. н. 122), в частности по проблеме формы и содержания в живописи, см. также §23:20.

§ 532: 2 Говоря о стремлении освободиться от прикреплённости к материальной плоскости, соединённом со стремлением к композиционному, Кандинский понимает под композиционным не просто «организацию картины» (ср. §59:2 о примечании английского переводчика «О духовном в искусстве» Майкла Т.Х. Садлера в начале главы vi английского издания трактата), но особый, вышедший в его глазах тип творческого процесса и его результат, о чём см. §569:5.

Streben zum Kompositionellen, mußte natürlich zum Verzicht auf eine Fläche bringen. Es wurde versucht, das Bild auf eine ideelle Fläche zu bringen, die sich dadurch vor der materiellen Fläche der Leinwand bilden mußte.* So entstand aus der Komposition mit flachen Dreiecken eine Komposition mit plastisch gewordenen, dreidimensionalen Dreiecken, d. h. mit Pyramiden (der sogenannte «Kubismus»). Es entstand aber auch hier sehr bald die Inertionsbewegung, die gerade auf diese Form sich konzentrierte und so wieder zur Verarmung an Möglichkeiten führte. Das ist das unvermeidliche Resultat der äußerlichen Anwendung eines aus innerer Notwendigkeit entsprungenen Prinzips.

Gerade in diesem Falle von ausschließlich großer Wichtigkeit soll man nicht vergessen, daß es auch andere Mittel gibt, die materielle Fläche zu behalten, eine ideelle Fläche zu bilden und die letztere nicht nur als eine flache Fläche zu fixieren, sondern sie als dreidimensionalen Raum auszunützen. Schon die Dünne oder die Dicke einer Linie, weiter das Stellen der Form auf der Fläche, das Überschneiden einer Form durch die andere sind als Beispiele für die zeichnerische Ausdehnung des Raumes genügend. Ähnliche Möglichkeiten bietet die Farbe, die, richtig

* Siehe z B. den Artikel von *Le Fauconnier* in dem Katalog der II. Ausstellung der Neuen Künstlervereinigung München (1910–11).

angewendet, vor- oder zurücktreten und vor- oder zurückstreben kann und das Bild zu einem in der Luft schwebenden Wesen machen kann, was der malerischen Ausdehnung des Raumes gleichbedeutend ist. »

5

Das Vereinen der beiden Ausdehnungen im Mit- oder Widerklang ist eines der reichsten und gewaltigsten Elemente der zeichnerisch-malerischen Komposition.

» 533 : 5 Вводимое Кандинским в предшествующем абзаце и развиваемое в данном различение понятий «идеальная» и «материальная» плоскость датируется, предположительно, сентябрем 1911 г. и заменяет используемое в написанных ранее, на стадии первой немецкой редакции, частях книги «О духовном в искусстве» понятие «внешняя плоскость», в котором «материальность» и «идеальность» были смешаны: см., например, примечание к главе VII в первой немецкой машинописи нзп1, не вошедшее в другие редакции трактата, в 1543-15, а также » 143 : 18. Ср. также определения материальной и идеальной плоскости в недатированном рукописном фрагменте Кандинского «Definierungen» («Определения», ок. 1912/1914): «Плоскость, материальная, — это материальное основание, на котором средства выразительности получают свое воплощение. Плоскость, идеальная, создающая впечатление, что формы держатся на ней при помощи искусства» (*Gesammelte Schriften* - 620). Другими словами, материальная плоскость понимается художником как поверхность художественного произведения, а идеальная плоскость — как художественный результат оформления реального пространства.

В рассуждении об идеальной плоскости Кандинский обращается к цитируемой им в примечании (нзп1, н: 533 : 5) статье Анри Ле Фоконье (см. о нем ниже) «L'œuvre d'art» («Произведение искусства», рукопись хранится в МЭ), напечатанной по-немецки, под названием «Das Kunstwerk», в каталоге второй выставки «Нового мюнхенского художественного объединения» («Neue Künstlervereinigung München», NKVM). Русский перевод ее, сделанный с немецкого, был опубликован во втором сборнике петербургского общества «Союз молодежи» в 1912 г. Произведение искусства рассматривается в этой статье как «закон, который человечество находит на элементах природы», как числовое отношение.

В частности, речь идет о том, что «число фактически изображает собой расстояние различных точек рельефа до идеальной плоскости, которая идет параллельно плоскости картины, разделяя пространство на две половины и этим самым внушая ощущение, что остальные пространства невидимы» (Ле Фоконье *Произведение искусства* : 36). Ле Фоконье, Анри Виктор Габриэль, — французский художник-кубист, близкий к Альберу Глезу и Роберу Делоне; с начала 1911 г. входил в так называемую «группу Пюто», объединявшую несколько кубистов, собиравшихся в городке Пюто близ Парижа у художника, также кубиста, Жака Вийона. Участник НКУМ, Ле Фоконье привнес сторону Кандинского, когда произошел разрыв последнего с этим художественным объединением; во время работы над альманахом «Синий всадник» он содействовал установлению связей редакторов (Кандинского и Марка) с французскими художественными кругами. Исключительно туманное определение идеальной плоскости у Ле Фоконье, к которому отсылает Кандинский как к теоретическому обоснованию современных попыток отказаться от «прикрепления» живописи к «реальной плоскости полотна», может быть сопоставлено с механизмом создания целостного художественного впечатления в греческом рельефе, как его объясняет немецкий скульптор и теоретик искусства Адольф фон Гильдебранд. В книге «Das Problem der Form in der bildenden Kunst» («Проблема формы в изобразительном искусстве», 1893) он предлагает представить себе две параллельные стеклянные стены и заключенную между ними фигуру, «живущую» таким образом в «плоскостном слое, занимающем одинаковую с ней глубину» (см. Гильдебранд *Проблема формы* : 44).

Критикуя последователей кубизма за возведение в принцип описанного Ле Фоконье построения идеальной плоскости впереди материальной плоскости полотна, Кандинский в следующем абзаце предлагает достичь трехмерности пространства при сохранении материальной плоскости

средствами чисто рисуночного и/или живописного растяжения пространства. Перечисленные в этом абзаце художественные средства он разрабатывает в своих рисунках 1911 — 1913 гг. и обобщает в записях предвоенного периода по теории композиции, хранящихся ныне в РК: например, о растяжении см. в рукописных фрагментах «Die Technik — das Auftragen der Farbe (Фактур) ...» («Техника — нанесение краски (фактура) ...»), «Bild ist Kombination der Farbe und Linie ...» («Картина — это комбинация краски и линии ...»), в уже упомянутых «Определениях» (*Gesammelte Schriften* : 551, 555, 619 — 622), а также в сопроводительном схематическими рисунками недатированном отрывке «Richtung. Einzelne Formen» («Направление. Отдельные формы»); «Отдельные формы, благодаря которым возникают различные плоскости, чем создается глубина» (*Gesammelte Schriften* : 565). Впрочем, эти и подобные им проблемы интересовали Кандинского уже на самом раннем этапе его занятий живописью: см., например, о «пересечении» форм уже упоминавшийся выше, в § 531:22, рукописный отрывок «Рисунок и форма» (*Gesammelte Schriften* : 202) и два схематических рисунка (лиш. 122 и 122), иллюстрирующие движение лессировочных (прозрачных) и кроющих красок в рукописном фрагменте 1904 г. «Das Bild — Die himmlische und irdische Trauer ...» («Картина — «Небесная и земная скорбь»», хранится в МС; *Gesammelte Schriften* : 243 — 244).

При всей кажущейся искусственности разграничения идеальной и материальной плоскостей, рассуждение Кандинского предвещает в существенных чертах фундаментальную для науки об искусстве 1920-х гг. концепцию художественной плоскости, выдвинутую молодым товарищем художника по работе в РАХН Александром Габричевским в статье «Поверхность и плоскость» (написана в 1923 — 1924 гг., издана в 1928 г.). Ставя перед собой задачу изучения природы плоскостного образа и плоскости как фактора оформления пространства, ученый рассматривает там плос-

кость как особый вид поверхности со специфической для нее дихотомией материального и формально-абстрактного (*Габричевский Морфология искусства* : 219 — 252; о поверхности и фактуре в этой работе Габричевского см. *Подземская Дискуссии о материале и фактуре* : 76 — 78).

Ср. также в недатированной рукописи Кандинского «Die materielle Fläche» («Материальная поверхность», ок. 1912 — 1914; хранится в РК) рассуждение, в котором проводится различие между пассивной и активной функциями материальной плоскости: пассивная функция — предоставление ею художественным элементам возможности быть организованными таким образом, чтобы они в полной мере выражали внутреннее содержание композиции, а активная функция — ее участие в выражении композиционного содержания своими собственными силами и свойствами. Кандинский объясняет далее, что каждая точка плоскости, в зависимости от ее расположения, звучит по-разному, имеет свой собственный голос. При соприкосновении с этими точками элементы композиции образуют с ними различные сочетания — созвучия (*Gesammelte Schriften* : 591).

5 VII. THEORIE

Aus der Charakteristik unserer heutigen Harmonie folgt von selbst, daß es zu unserer Zeit weniger als je möglich ist, eine vollkommen fertige Theorie zu bauen,* einen konstruierten malerischen General-
10 baß zu schaffen. Solche Versuche würden in der Praxis zum selben Resultat führen, welches z. B. die schon erwähnten Löffelchen Leonardo da Vincis gebracht haben. Aber zu behaupten, daß es in der Ma-
15 lerei nie feste Regeln, an Generalbaß erinnernde Prinzipien geben wird, oder daß dieselben stets nur zu Akademismus führen werden, wäre doch übereilt. Auch die Musik kennt ihre Grammatik, die aber wie
20 alles Lebende sich in großen Perioden verändert, die andererseits gleichzeitig, als Hilfe, als eine Art Wörterbuch immer erfolgreiche Anwendung fand.

Unsere Malerei ist aber wieder heute in einem anderen Zustand; ihre Emanzipation von der direkten Abhängigkeit von der «Natur» ist im allerersten

25 * Solche Versuche wurden gemacht. Dazu trägt viel bei der Parallelismus mit der Musik, z. B. «Tendances Nouvelles», Nr. 35: Henri Rovel — Les lois d'harmonie de la peinture et de la musique sont les mêmes (p. 721).

§ 535: 5 В главе VII, «Теория», нашли свое развитие темы, связанные с проблемой использования в живописи природных и абстрактных форм, затронутые в самых ранних теоретических текстах Кандинского из корпуса «Языка красок» (I) (*Gesammelte Schriften* - 267, 268, 272). Эти темы позднее были разработаны на стр. 62–75 рукописи «Язык красок» (II) в связи также с проблемой орнамента (*Gesammelte Schriften* - 303–306); подробнее об этом см. § 131: 5. В составленных на материале «Языка красок» (II) планах будущего трактата «О духовном в искусстве» материалы планируемых глав VII и VIII тесно переплетены друг с другом.

В Планах книги #1 тематика будущей главы VII распределена по пунктам, обозначенным преимущественно как II: «(Орнаментика, математика, конструкция)», «Использование матер-*и*альных» формы и краски (красная лошадь)», «Фантазия: дракон, черт, смерть и т. д.», — но и II: «Работа из головы. Отношение к природе. Уайльд, Гете». Весь этот тематический комплекс, идущий вслед за темами «Монументальное искусство» (будущая глава IV трактата) и «Путь живописи: новые формы» (позднее появляется в конце главы VII), переплетен с темами, которые позднее войдут в главу VIII (в Планах #1 все они также в основном обозначены как II): «Что такое картина — существо», «Художник использует формы

535: 5
VII. THEORIE
H212, глава VII: стр. 61–64

535: 22
wieder heute
H1M1 отсылает к /
опись-таки р/мач:
P1 соответствует H212,
H211 (фрнкл-189, ит. 1000-3)

535: 27
«Tendances ... (p. 721) —
«Tendances Nouvelles»
H40
H1M1 приписано

простым карандашом;
на этом текст
приведения комментируется

для своих целей», «Его ответственность» (пункт - II). См. «Н1РК5, н: 600: 10-19 Monum < entale > ... Verantwortlichkeit.

В Плате #2 (раздел II) после тем, вошедших в главу VI (пункты 1 и 2), мы обнаруживаем пункт 3, «Связь краски и формы (орнамент < >)», новые формы и старые (черты)» (будущая глава VII), и пункт 4, где перечислены темы, которые найдут свое место в главе VIII (кроме монументального искусства, о котором пойдет речь в главе IV). См. «Н1РК5, н: 604: 17-22 Zusammenhang ... des K < änstle > rs.

На раннем этапе трансформации Языка красок» (I) в первую немецкую редакцию «О духовном в искусстве», о котором свидетельствует Черновик содержания #1, весь этот тематический корпус, предположительно, должен был целиком войти в заключительную главу «Произведение искусства и художник», фигурирующую там под номером VII и помещенную непосредственно вслед за главой VI, «Язык красок» («Н1РК7, н: 608: 25-26 Farbensprache ... Künstler). Появление главы «Теория», впервые упомянутой в Черновике содержания #2 (см. «Н1РК8, н: 610: 18 Theorie), которая будет помещена между главами «Язык красок» и «Произведение искусства и художник», вероятно, было продиктовано необходимостью разредить и перераспределить по двум главам столь обширный и слишком разнородный материал.

При этом, открывая главу VII указанием на проблему построения живописной теории (H3П1, н: 535: 7 сл.), художник вновь обратился к теме генерал-баса, которая уже затрагивалась, также по следам «Языка красок» (I), в главе VI (см. H3П1, н: 475: 3 и 501: 6 сл.). Тогда же, со стр. 109 той же рукописи «Язык красок» (I) (Gesammelte Schriften- 311), в примечание в главе VII (см. H3П1, н: 555: 2) попала цитата из Уайльда о соотношении искусства и природы, которая была дополнена цитатой из Гете (оба эти имени мы обнаруживаем также в Плате книги #1). Помимо того, в первой немецкой редакции глава VII (сохранившаяся в наибо-

Anfange. Wenn bis jetzt die Farbe und Form als innere Agentien verwendet wurden, so war es hauptsächlich unbewußt. Das Unterordnen der Komposition einer geometrischen Form wurde schon in alter Kunst angewandt (z.B. bei den Persern). Das Bauen aber auf der rein geistigen Basis ist eine lange Arbeit, die erst ziemlich blind und aufs Geratewohl beginnt. Dabei ist es nötig, daß der Maler außer seinen Augen auch seine Seele kultiviert, damit sie auch fähig wird, die Farbe auf ihrer Waage zu wiegen und nicht nur beim Empfangen der äußeren Eindrücke (auch freilich hie und da der inneren), sondern als bestimmende Kraft beim Entstehen ihrer Werke tätig ist.

Wenn wir schon heute anfangen würden, ganz das Band, das uns mit der Natur verknüpft, zu vernichten, mit Gewalt auf die Befreiung loszusteuern und uns ausschließlich mit der Kombination von reiner Farbe und unabhängiger Form zu begnügen, so würden wir Werke schaffen, die wie eine geometrische Ornamentik aussehen, die, grob gesagt, einer Krawatte, einem Teppich gleichen würden. Die Schönheit der Farbe und der Form ist (trotz der Behauptung der reinen Ästheten oder auch der Naturalisten, die hauptsächlich auf «Schönheit» zielen) kein genügendes Ziel in der Kunst. Wir sind eben infolge unseres elementaren Zustandes in der Malerei sehr wenig fähig, von ganz emanzipierter Farben-, Formenkomposition schon heute ein inneres Erlebnis zu erhalten. Die Nerven vibration wird freilich vorhanden sein (wie etwa vor kunstgewerb-

lichen Werken), sie bleibt aber hauptsächlich im Bereiche der Nerven stecken, weil sie zu schwache Gemütsvibrationen, Erschütterungen der Seele hervorrufen wird. Wenn wir aber bedenken, daß die geistige Wendung ein direkt stürmisches Tempo angeschlagen hat, daß auch die «festeste» Basis des menschlichen Geisteslebens, d. h. die positive Wissenschaft, mitgerissen wird und vor der Tür der Auflösung der Materie steht, so kann behauptet werden, daß nur noch wenige «Stunden» uns von dieser reinen Komposition trennen.

Auch die Ornamentik ist freilich kein ganz lebloses Wesen. Sie hat ihr inneres Leben, welches uns entweder nicht mehr verständlich ist (alte Ornamentik), oder nur ein alogischer Wirrwarr ist, eine Welt, wo sozusagen erwachsene Menschen und Embryos gleich behandelt werden und gesellschaftlich gleiche Rollen spielen, wo Wesen mit abgerissenen Körperteilen auf ein Brett mit selbständig lebenden Nasen, Zehen und Nabeln gestellt werden. Es ist der Wirrwarr eines Kaleidoskopes*, wo der mate-

* Dieser Wirrwarr ist natürlich auch ein präzises Leben, aber einer anderen Sphäre.

лее ранней, 1909 г., части этого корпуса – машинописи № 141, стр. 24 – 30) была по сравнению с прототекстом «Языка красок» (ii) расширена двумя текстами: о сходстве художественного произведения с языковым сообщением (см. НЗП1, № 544: 17 сл.) и об определении пути к живописи между двумя областями: абстракцией и фантастикой (см. НЗП1, № 553: 14 сл.).

Немецкий текст главы VII «О духовном в искусстве» подвергался переработке в 1911, 1912 и 1914 гг., на стадии второй, третьей и четвертой немецких редакций. Так, тема «нового танца», в первой немецкой и первой русской редакциях едва обозначенная в коротком примечании в связи с проблемой внутреннего смысла движения, была перенесена в основной текст и развернута в обширном дополнении о танце и о композиции для сцены (см. НЗП1, № 548: 10 и № 548: 10–553: 8), включенном в главу VII, предположительно, в сентябре 1911 г., на стадии второй немецкой редакции (в корректуре НЗП1); также осенью 1911 г. следует датировать два русских черновика статьи Кандинского «О композиции для сцены», опубликованной по-немецки в альманахе «Синий всадник» под названием «Über Bühnenkomposition» (вариант без названия и «Предисловие к “Композициям для сцены”»; см. соответственно *Du théâtre* 143–149, 151–161). Далее, во второе немецкое издание трактата, вышедшее в апреле 1912 г., Кандинский внес два новых дополнения, которые мы относим уже к третьей немецкой редакции. Они связаны с эволюцией понимания им абстрактного искусства. Текст в конце главы о «конструкциях в целях композиции» как объективном

536:3
Das Unterordnen...
(z. B. bei den Personen). →
НЗП1 отсутствует
Подчинение...
(здесь бы Person).
П1 соответствует НЗП2,
НЗП3 (№ 141: 109, 300: X)

536: 3–5
Das Wesen aber →
Das Wesen
НЗП1
Но существование
П1 соответствует НЗП2,
НЗП3 (№ 141: 109, № 300: X)

536:5
auch... innen
(иногда, правда, ко-где
и внутренне)
П1 отсутствует русский
перевод; НЗП1 соответ-
ствует НЗП2, НЗП3

536: 11–12
(dies... ziehen) →
And... ziehen
НЗП1 без круглых скобок;
всплеск утвердительно...
красоты
П1 соответствует НЗП
№ 141: 110, № 300: X)

536: 22–25
«Schönheit» → Schönheit
НЗП1 без заглавной;
красоты
П1 соответствует НЗП
№ 141: 110, № 300: X)

536: 24
von ganz materialien
(полное замаски-
рованной)
П1 отсутствует русский
перевод; НЗП1 соответ-
ствует НЗП2, НЗП3

537: 4–11
Wesens wir aber... breiten.
П1 соответствует НЗП

(Но если мы примем во внимание, что поворот к духовному начинает идти бурным темпом и что даже «наиболее прочная» основа духовной жизни человека, то есть материальная наука, вызванные этим процессом и стоит на пороге растворения материи, то можно утверждать, что лишь некоторые «части» отделились нас от этой частой композиции.)
НЗП1 отсутствует;
П1 соответствует НЗП

537: 11
breiten. →
breiten. (Die erste St-unde
→ hat schon geschlagen)
НЗП1 дополнение на полях: простыми карандашами примечание: «наименее вариант не, см. также НЗП1, «Полтора» и НЗП2, стр. 45 (№ 300)

537: 21
Kaleidoskop*
НЗП1 примечание
отсутствует; П1 соот-
ветствует НЗП

537: 23–24
Dieser Wirrwarr... Sphäre.
(Эта многозначность
также, безусловно, имеет
своей тоной определен-
ность, но это – жизнь
другой сферы.)
П1 отсутствует русский
перевод

элементе формы (нзп1, и: 55б: 2–55г: 15) и новое примечание (нзп1, и: 55д: 18) о тождестве грядущей реалистики и абстракции на примере Анри Руссо, со ссылкой на свою статью «К вопросу о форме» из «Синего всадника». Рукописи этих двух дополнений, написанные рукой Габриэле Монтер (нзпк1), хранятся в мс.

Последние изменения, внесенные в главу VII, предположительно, в 1914–1921/22 гг., мы относим к четвертой немецкой редакции; они связаны с подготовкой неосуществленного нового (четвертого) издания «О духовном в искусстве» в издательстве Рейнхарда Пипера. В машинописном списке «Маленьких поправок к "О духовном"» мы обнаруживаем три дополнения к главе «Теория» (см. «Поправки» к нзп2, стр. 83, 84 и 93; *н4м1, и: 61б: 1, 7, 14), одно из которых внесено также в экземпляр первого немецкого издания трактата, который хранится в РК (нзп2*, /537–11). В них, во-первых, уточняется современное состояние живописи, которая уже полностью владеет абстрактными формами, а во-вторых, подчеркиваются «опасности», подстерегающие живопись на ее новых путях. Наконец, в двух дополнениях, внесенных в парижский (также в гю) экземпляр третьего немецкого издания книги (нзп1*), детализируется понятие созвучия элементов в композиции для сцены (см. /552–10 и /552–10–11).

rielle Zufall und nicht der Geist der Urheber ist. Und trotz dieser Unverständlichkeit oder Unfähigkeit, überhaupt verständlich zu werden, wirkt auf uns die Ornamentik doch, wenn auch zufällig und planlos: * ein orientalisches Ornament ist auch innerlich ganz anders als ein schwedisches, negerisches, altgriechisches usw. Nicht ohne Grund ist es z.B. allgemein gebräuchlich, Musterstoffe als lustig, ernst, traurig, lebhaft usw. zu bezeichnen, d.h. mit denselben Adjektiven, welche von den Musikern stets gebraucht werden (Allegro, Serioso, Grave, Vivace etc.), um den Vortrag des Stückes zu bestimmen. Es ist zum großen Teile möglich, daß das Ornament auch einst aus der Natur entstand (auch die modernen Kunstgewerber suchen ihre Motive in Feldern und Wäldern). Aber wenn wir auch annehmen würden, daß keine andere Quelle als äußere Natur gebraucht war, so wurden doch im guten Ornament andererseits die Naturformen und Farben nicht rein äußerlich behandelt, sondern vielmehr als Symbole, die schließlich beinahe hieroglyphisch angewendet wurden. Und gerade deswegen wurden sie allmählich unverständlich, und wir können nicht mehr ihren inneren Wert entziffern. Ein chinesischer

* Die eben beschriebene Welt ist doch eine Welt mit dem ihr unbedingt eigenen inneren Klang, welcher im Grunde, im Prinzip notwendig ist und Möglichkeiten bietet.

Drache z.B., welcher in seiner ornamentalen Form doch sehr viel präzis Körperliches beibehalten hat, wirkt auf uns so wenig, daß wir ihn ruhig in EB- und Schlafzimmern vertragen können und nicht stärker als einen Tischläufer mit gestickten Gänseblümchen empfinden.

Es wird sich vielleicht zum Schlusse unserer jetzt dämmernden Periode wieder eine neue Ornamentik entwickeln, die aber kaum aus geometrischen Formen bestehen wird. Heute aber, an der Stelle, an der wir angelangt sind, würde ein Versuch, diese Ornamente mit Gewalt zu schaffen, dem Versuch gleichen, eine kaum angedeutete Knospe durch Gewalt der Finger zur Blume öffnen zu wollen.

Wir sind heutzutage noch fest an die äußere Natur gebunden und müssen unsere Formen aus ihr schöpfen. Die ganze Frage ist nun die: wie dürfen wir das machen? d.h. wie weit darf unsere Freiheit gehen, diese Formen zu ändern und mit welchen Farben dürfen sie verbunden werden?

Diese Freiheit darf so weit gehen, so weit das Gefühl des Künstlers reichen kann. Von diesem Standpunkte aus ist zugleich zu sehen, wie unendlich groß die Notwendigkeit der Pflege dieses Gefühls ist.

Einige Beispiele werden das zweite Glied der Frage ziemlich ausreichend beantworten.

539:5
planlos*
H3M1 примечание отсутствует / P1 соответствует
H3P2, H3P3 (H3P5-111,
H3.300-X)
539:15-20
= Wv ... werden?
H3P1* пометка на полке

против данного абзаца
простым карандашом
соответствует изменению
его в ПОСЛ. и НМЛ:
см. /XXXX-X и /XXXX-X
539:15
heutzutage noch →
heutzutage (im Allgem.
einen): noch

529:17
schöpfen. Die ganze —
schöpfen. (Die mit ab-

strakte Bilder sind heute noch selten!) Die ganze HMM; cm. taubes «Полная» к «Полн», стр. 84 (HMM: 100)

Die stets erregende, isoliert betrachtete, warme rote Farbe wird ihren inneren Wert wesentlich verändern, wenn sie nicht mehr isoliert ist und als abstrakter Laut bleibt, sondern zum Element eines Wesens verwendet wird, indem sie mit einer naturrellen Form verbunden wird. Dieses Summieren des Rot mit verschiedenen naturrellen Formen wird auch verschiedene innere Wirkungen verursachen, die aber durch die ständige sonst isolierte Wirkung des Rot verwandt klingen werden. Verbinden wir dieses Rot mit Himmel, Blume, Kleid, Gesicht, Pferd, Baum. Ein roter Himmel bringt uns auf die Assoziation mit Sonnenuntergang, Brand und dergleichen. Es ist also eine «natürliche» (diesmal feierliche, drohende) Wirkung, die dabei entsteht. Nun hängt freilich sehr viel davon ab, wie die anderen Gegenstände, die mit dem roten Himmel kombiniert werden, behandelt werden. Wenn sie in eine kausale Verbindung gestellt werden, und auch mit für sie möglichen Farben verbunden werden, so klingt das Naturelle im Himmel noch stärker. Wenn aber die anderen Gegenstände sehr von der Natur entrückt sind, so können sie dadurch den «natürlichen» Eindruck des Himmels abschwächen, eventuell sogar vernichten. Ziemlich ähnlich wird die Verbindung des Rot mit einem Gesicht ausfallen, wo das Rot als Gemütsregung der gemalten Figur wirken kann, oder durch eine spezielle Beleuchtung erklärt wird,

wobei derartige Wirkungen nur durch große Abstraktion der anderen Teile des Bildes zerstört werden können.

Rot im Kleid ist dagegen ein ganz anderer Fall, da das Kleid von jeder beliebigen Farbe sein kann. So ein Rot wird am liebsten eventuell als «malerische» Notwendigkeit wirken können, da das Rot hier allein ohne eine direkte Assoziation mit materiellen Zielen behandelt werden kann. Aber es entsteht doch eine gegenseitige Wirkung von diesem Rot im Kleid auf die mit diesem Rot bekleidete Figur und umgekehrt. Wenn z.B. die ganze Note des Bildes eine traurige ist und diese Note besonders in der in Rot gekleideten Figur konzentriert ist (durch die Stellung der Figur in der ganzen Komposition, durch ihre eigene Bewegung, durch Gesichtszüge, Haltung des Kopfes, Farbe des Gesichtes usw.), so wird dieses Rot im Kleid als Gemütsdissonanz ganz besonders stark die Traurigkeit des Bildes und besonders dieser Hauptfigur betonen. Unbedingt würde hier eine andere Farbe, die selbst traurig wirkte, den Eindruck schwächen durch Verminderung des dramatischen Elementes.* Also

* Es muß hier wieder ausdrücklich betont werden, daß alle solche Fälle, Beispiele etc. nur als schematisierte Werte anzusehen sind. Alles dies ist konventionell und kann durch die große Wirkung der Komposition und ebenso leicht durch einen Strich geändert werden. Die Möglichkeiten ziehen sich in unendliche Reihen.

wieder das schon erwähnte Prinzip des Gegensatzes. Das dramatische Element entsteht hier nur durch Einschließen des Rot in die gesamte traurige Komposition, da das Rot, wenn es ganz isoliert ist (also auch auf die ruhige Spiegelfläche der Seele fällt), bei gewöhnlichen Zuständen nicht traurig wirken kann.*

Wieder anders wird es stehen, wenn dasselbe Rot an einem Baum verwendet wird. Der Grundton des Rot bleibt, wie in allen erwähnten Fällen. Dazu wird sich aber der seelische Wert des Herbstes anschließen (da das Wort «Herbst» allein eine seelische Einheit ist, wie es auch jeder reale, abstrakte, unkörperliche, körperliche Begriff ist). Die Farbe verbindet sich vollständig mit dem Gegenstand und bildet ein isoliert wirkendes Element ohne den dramatischen Beiklang, welchen ich bei Anwendung des Rot am Kleide eben erwähnt habe.

Ein ganz anderer Fall endlich ist ein rotes Pferd. Schon der Klang dieser Worte versetzt uns in eine andere Atmosphäre. Die naturelle Unmöglichkeit eines roten Pferdes verlangt unbedingt ein ebenso unnatürliches Milieu, in welches dieses Pferd gestellt wird. Andernfalls kann die Gesamtwirkung

* Immer muß unterstrichen werden, daß die Ausdrücke, wie «traurig, freudig» usw., sehr grober Natur sind und nur als Wegweiser zu den feinen, unkörperlichen Gemütsvibrationen dienen können.

entweder als Kuriosität wirken (also nur oberflächliche und ganz unkünstlerische Wirkung), oder als ein ungeschickt aufgefaßtes Märchen* (also als begründete Kuriosität mit unkünstlerischer Wirkung). Eine gewöhnliche, naturalistische Landschaft, modellierte, anatomisch gezeichnete Figuren würden mit diesem Pferd einen solchen Mißklang bilden, welchem kein Gefühl folgen würde und was in Eins zu verbinden es keine Möglichkeit geben würde. Wie dieses «Eins» zu verstehen ist, und wie es sein kann, zeigt die Definierung der heutigen Harmonie. Daraus ist zu schließen, daß es möglich ist, das ganze Bild zu spalten, in Widersprüche zu tauchen, durch alle Art äußere Flächen zu führen, auf alle Art äußeren Flächen zu bauen, wobei aber die *innere Fläche* immer dieselbe bleibt. Die Elemente der Konstruktion des Bildes sind eben jetzt nicht auf diesem Äußern, sondern nur auf der *inneren Notwendigkeit* zu suchen.

* Wenn das Märchen nicht im ganzen «übersetzt» ist, so hat es zur Folge ein Resultat, ähnlich dem der kinematographischen Märchenbilder.

542:11
der stielliche Wert
(душевная ценность) →
der moralische Wert
Н1М1:2
моральная ценность
P1 соответствует Н1
(Н1К1-118, Н1-300-3)

542:12
das Wort «Held» →
das Wort Hirt
Н1М1 без каавчик:2
слово «осень»
P1 соответствует Н1
(Н1К1-118, Н1-300-3)

543:15
eine stielliche Einheit
(душевная единица) →
eine moralische Einheit
Н1М1:2
моральная единица
P1 соответствует Н1
(Н1К1-118, Н1-300-3)

544:1-5
äußeren Flächen →
äußeren Flächen**
Н1М1 знак отсылки к примечанию, отсутствующему во всех других изданиях и русском редакциях: его текст (использованный средними простыми карандашами).

Unter «Äußern in Fläche»
wird wohl niemand die
Fläche der Leinwand verstehen.
Eine derartige «Revolution»,
wobei man einen Teil
desselben Bildes auf die
richtige und den anderen
auf die Rückseite der Leinwand
malen würde, würde
(in) manchen unethischen
Betrachtern als *Unschicklichkeit*,
gesehen, die *in* der
Schmutz im großen Strom
bald in Massen vorhanden
sein werden. Aus das auch
Christus verkauft.
(Под «внешней плоскостью»
никто, конечно, не
станет понимать плоскость
холста. Подобная «революция»,
при которой одну
часть той же самой картины
стали бы писать на одной,
а другую на обратной
стороне холста, была бы
похожа на иные нечестные
экстравагантности *à la* той
или «любимой циничной-фигуры»,
которые, к сожалению,
вскоре появятся в кабаре,
как грав в сильную
бурю. Иуда тоже продаст
Христа.)

ты» никто, конечно, не
станет понимать плоскость
холста. Подобная «революция»,
при которой одну
часть той же самой картины
стали бы писать на одной,
а другую на обратной
стороне холста, была бы
похожа на иные нечестные
экстравагантности *à la* той
или «любимой циничной-фигуры»,
которые, к сожалению,
вскоре появятся в кабаре,
как грав в сильную
бурю. Иуда тоже продаст
Христа.)

Der Zuschauer ist auch zu sehr gewöhnt, in solchen Fällen einen «Sinn», d. h. einen äußerlichen Zusammenhang der Teile des Bildes, zu suchen. Wieder hat dieselbe materialistische Periode im ganzen Leben und also auch in der Kunst einen Zuschauer ausgebildet, welcher sich dem Bilde nicht einfach gegenüberstellen kann (besonders ein «Kunstkenner») und im Bilde alles mögliche sucht (Naturnachahmung, Natur durch das Temperament des Künstlers — also dieses Temperament, direkte Stimmung, «Malerei», Anatomie, Perspektive, äußerliche Stimmung usw. usw.), nur sucht er nicht, das innere Leben des Bildes selbst zu fühlen, das *Bild* auf sich direkt wirken zu lassen. Durch die äußeren Mittel geblendet, sucht sein geistiges Auge nicht, was durch diese Mittel lebt. Wenn wir ein interessantes Gespräch mit einem Menschen führen, so suchen wir uns in seine Seele zu vertiefen, suchen die innere Gestalt, seine Gedanken und Gefühle und denken nicht daran, daß er sich Worte zu Hilfe nimmt, die aus Buchstaben bestehen, daß die Buchstaben nichts wie zweckmäßige Laute sind, die zur Entstehung das Einziehen der Luft in die Lunge brauchen (anatomischer Teil), durch Ausstoßen der Luft aus der Lunge und spezielle Stellung der Zunge, Lippen usw. eine Luftvibration verursachen (physikalischer Teil), die weiter durch das Trommelfell usw. zu unserem Bewußtsein gelangen (psycho-

logischer Teil), die eine Nervenwirkung erzielen (physiologischer Teil) usw. ins Unendliche. Wir wissen, daß alle diese Teile bei unserer Unterhaltung sehr nebensächlich sind, rein zufällig, als momentan notwendige äußere Mittel gebraucht werden müssen und daß das *Wesentliche im Gespräch* die Mitteilung der Ideen und Gefühle ist. Ebenso sollte man sich zum Kunstwerk stellen und sich die direkte abstrakte Wirkung des Werkes dadurch verschaffen. Dann wird mit der Zeit die Möglichkeit sich entwickeln, durch reine künstlerische Mittel zu sprechen, dann wird es überflüssig werden, Formen aus der äußerlichen Welt zum innerlichen Sprechen zu leihen, die uns heute die Gelegenheit geben, Form und Farbe verwendend, dieselben im innern Werte zu vermindern oder zu steigern. Der Gegensatz (wie das rote Gewand in der traurigen Komposition) kann unbegrenzt gewaltig sein, muß aber auf einer und derselben moralischen Fläche bleiben.

Wenn aber diese Fläche auch vorhanden ist, so wird damit die Farbenfrage in unserm Beispiel nicht ganz gelöst. Die «unnatürlichen» Gegenstände und die dazu stimmenden Farben können leicht einen literarischen Klang bekommen, indem die Komposition als ein Märchen wirkt. Dies letzte Resultat versetzt den Zuschauer in eine Atmosphäre, welche er, da sie märchenhaft ist, ruhig gelten läßt, und wo er dann 1. die Fabel sucht, 2. unempfind-

544:9
Der Zuschauer...
im ganzen → (Der Zuschauer...
Perioden) im ganzen
HTML-аттестом коринте-
вский черепками рукой
Монитор в начале стра-

низи, где было оставлено
место HTML-аттестом
замерзнут в прищипки
см. "1000-X" /
Зритель... период
P1 в основном тексте, соот-
ветствует исправленному
тексту HTML, HTML, HTML

(HTML-120, HTML-XXX-X)
544:26
«Kunstkammer» →
Kunstkammer
HTML //
«Знаком»
P1 соответствует HTML,

HTML (HTML-120, HTML-XXX-X)
545:15
aus der Lunge
HTML entspricht //
из лонга
P1 соответствует HTML,
HTML (HTML-121, HTML-XXX-X)

XXX-X
verwendend →
zu verwenden
HTML
545:26
wiki → wiki*
HTML знак отсылки

к применению
и его текст ввиду стра-
ницы, зачеркнутый про-
стым карандашом
(см. "1000-X")
(Der Zuschauer...
Perioden)

lich oder wenig empfindlich gegen die reine Far-
benwirkung bleibt. Jedenfalls ist in diesem Falle
die direkte, reine innere Wirkung der Farbe nicht
mehr möglich: das Äußerliche hat leicht über das
Innerliche Übergewicht. Und der Mensch im allge-
meinen geht nicht gerne in große Tiefen, er bleibt
gerne an der Oberfläche, da dieselbe weniger An-
strengung verlangt. Es gibt zwar «nichts tieferes als
Oberflächlichkeit», aber diese Tiefe ist die des
Sumpfes. Gibt es andererseits eine Kunst, die
leichter genommen wird als die «plastische»? Je-
denfalls sobald sich der Zuschauer im Märchen-
lande glaubt, ist er sofort gegen starke seelische
Vibrationen immun. Und so wird das Ziel des
Werkes zu Nichts. Deswegen muß eine Form ge-
funden werden, die erstens die Märchenwirkung*
ausschließt und zweitens die reine Farbenwirkung
in keiner Weise hemmt. Zu diesem Zweck müssen
Form, Bewegung, Farbe, die aus der Natur (realen
oder nicht realen) geliehenen Gegenstände keine
äußerliche und äußerlich verbundene erzähleri-
sche Wirkung hervorrufen. Und je äußerlich un-
motivierter z. B. die Bewegung ist, desto reiner,
tiefer und innerlicher wirkt sie.

* Dieser Kampf mit der Märchenluft ist dem Kampfe mit
der Natur gleich. Wie leicht und oft ganz gegen den Willen
des Farbenkomponisten «die Natur» sich von selbst in seine
Werke eindringt! Es ist leichter, die Natur zu malen, als mit
ihr zu kämpfen!

5 *
*
*

10 Eine sehr einfache Bewegung, von welcher das Ziel unbekannt ist, wirkt schon an und für sich als eine bedeutende, geheimnisvolle, feierliche. Und das, solange man das äußerliche, praktische Ziel der Bewegung nicht kennt. Dann wirkt sie als reiner Klang. Eine einfache gemeinsame Arbeit (z.
15 B. die Vorbereitung zur Hebung eines großen Gewichtes) wirkt, wenn das Ziel unbekannt ist, so bedeutungsvoll, so geheimnisvoll, so dramatisch und packend, daß man unwillkürlich stehen bleibt, wie vor einer Vision, wie vor einem Leben auf anderer
20 Fläche, bis plötzlich der Zauber fort ist, die praktische Erklärung wie ein Schlag kommt und das rätselhafte Vorgehen und den Grund desselben bloßlegt. In der einfachen Bewegung, die äußerlich nicht motiviert ist, liegt ein unermeßlicher Schatz
25 voller Möglichkeiten. Solche Fälle kommen besonders dann leicht vor, wenn man in abstrakte

546:28-29
«die Natur» sich...
eindrückt → «die Natur»
sich... einprägt
(«природа»...
запечатлевается)
НЗП2-4 читается //
природа... впечатлится
П1 примечание соответ-
ствует НЗП2, НЗП1
(П1П1-124, НЗП-Х)

547:5-7

НЗП1 закончен отсут-
ствует // П1 в соответ-
ствующем месте без
абзаца (П1П1-125, НЗП-
ХХХ-Х)
547:13-14
als reiner Klang →
als reiner Klang?
НЗП1 знак отсылки к при-

мечанию в итог текст
внизу страницы:
Auf diesem Prinzip sollte
und wird der neue «Tanz»
gebaut werden, der das
einzige Mittel ist, die
ganze Bedeutung, den
ganzen inneren Sinn der
Bewegung in Zeit und
Raum zu bringen und
auszumöbren // П1 при-

мечание соответствует
НЗП (П1П1-125, НЗП-ХХХ-Х)
НЗП2, НЗП1 примечание
существенно расширено
и перенесено ниже
в основной текст
Auf diesem...
Notwendigkeit
(НЗП1-104-110, НЗП-
ХХХ-Х); см. также // ХХХ-Х

547:21
wie ein Schlag
НЗП1 отсутствует //
как удар
П1 соответствует НЗП2,
НЗП1 (П1П1-126, НЗП-
ХХХ-Х)
547:25
Möglichkeiten. Solche →
Möglichkeiten. Solche →
Künstler. Solche

НЗП1 //
возможностями. Такие
П1 соответствует НЗП2,
НЗП1 (П1П1-126,
НЗП-ХХХ-Х);
русский перевод интер-
виденного текста НЗП1:
«для художника»

Gedanken vertieft hinwandert. Diese Gedanken reißen den Menschen aus dem alltäglichen, praktischen, zweckmäßigen Treiben. Deswegen wird das Beobachten solcher einfacher Bewegungen außerhalb des praktischen Kreises möglich. Sobald man sich aber erinnert, daß in unseren Straßen nichts Rätselhaftes vorkommen darf, so fällt im selben Augenblicke das Interesse für die Bewegung aus: der praktische Sinn der Bewegung löscht den abstrakten Sinn derselben aus. Auf diesem Prinzip sollte und wird der «neue Tanz» gebaut werden, der das einzige Mittel ist, die ganze Bedeutung, den ganzen inneren Sinn der Bewe-

5

10

※ 549:2 О сексуальном происхождении танца см. в статье Кандинского 1913 г. «Malelei als reine Kunst» (в русском переводе – «Живопись как чистое искусство», *Избранные труды* 1: 263).

※ 549:24 Дункан, Айседора (1878–1927), – американская танцовщица, вместе с швейцарским композитором и педагогом Эмилем Жаком-Далькрозом, венгерским хореографом Рудольфом фон Лабаном и др. стоявшая у истоков так называемого свободного (пластического) танца; танцевала босая, одетая в греческую тунику. Ее мюнхенские выступления упоминаются в переписке Кандинского и Мюнтера. см. письмо Кандинского Мюнтеру от 30 ноября 1902 г. и письмо Мюнтер Кандинскому от 3 марта 1904 г. (M.S. Briefe von Kandinsky an Münster; Briefe von Münster an Kandinsky) 31 октября (13 ноября) 1910 г. Кандинский пишет из Москвы Мюнтеру «глупой школе Дункан»: «Это же просто греческий китч» (M.S. Briefe von Kandinsky an Münster). Ср. примечание английского переводчика «О духовном в искусстве» Майкла Т. Х. Садлера к соответствующему месту английского издания книги: «Предлагаемый Кандинским пример Айседоры Дункан, возможно, не очень удачный. Эта знаменитая танцовщица основывает свое искусство прежде всего на изучении греческой

вазописи, причем не обязательно древнейшего периода. Ее целью определенно является то, что Кандинский называет “условной красотой”, но, возможно, более важно, что ее движения диктуются не только “внутренней гармонией”, но и в значительной мере сознательным внешним подражанием греческим позам. Более поздние < 1912–1913 > балеты Нижинского: “Le sacre du Printemps” < “Весна священная” на музыку Стравинского >, “L’après-midi d’un Faune” < “Послеполуденный отдых фавна” на музыку Дебюсси >, “Jeux” < “Игры”, также на музыку Дебюсси > или ведущая идея эвритмической системы Жака-Далькроза, повидимому, больше соответствуют направлению художественных предчувствий Кандинского. В первом случае “условная красота”, к ужасу большинства критиков и зрителей, была отброшена, и произошло окончательное возвращение к примитивной угловатости и резкости. Во втором случае движение и танец выходят совершенно спонтанно из души учеников, по зову “внутренней гармонии” Сравнение между Айседорой Дункан и г-ном Даль-

gung in Zeit und Raum auszunützen. Der Ursprung des Tanzes ist scheinbar rein sexueller Natur. 8
Jedenfalls sehen wir noch heute dieses ursprüngliche Element im Volkstanz entblößt liegen. Die
5 später entstandene Notwendigkeit, den Tanz als Mittel zum Gottesdienst zu gebrauchen (Mittel zur Inspiration), bleibt sozusagen auf der Fläche der angewandten Ausnützung der Bewegung. All-
10 mählich bekamen diese beiden praktischen Verwendungen eine künstlerische Färbung, die sich durch Jahrhunderte entwickelte und mit der Sprache der Ballettbewegungen endete. Diese Sprache ist heute nur wenigen verständlich und verliert
15 immer an Klarheit. Außerdem ist sie für die kommende Zeit viel zu naiver Natur: sie diente eben nur dem Ausdrucke der materiellen Gefühle (Liebe, Angst usw.) und muß durch eine andere ersetzt werden, die imstande ist, feinere seelische Vibrationen zu verursachen. Aus diesem Grunde
20 haben die Tanzreformatoren unserer Zeit ihren Blick zu vergangenen Formen gewendet, wo sie auch noch heute Hilfe suchen. So entstand das Band, welches Isadora Duncan zwischen dem griechischen Tanz und dem kommenden anknüpfte. 8
25 Dieses ist also aus demselben Grunde geschehen, aus welchem die Maler bei den Primitiven Hilfe suchten. Natürlich ist es auch im Tanz (ebenso wie in der Malerei) nur ein Übergangsstadium. Wir stehen vor der Notwendigkeit der Bildung des neuen

крозом – это сравнение между “натуралистическими” и “символистскими” идеалами в искусстве...» (*The Art of Spiritual Harmony/ Concerning the Spiritual in Art* 2006: 99 – 100).

Можно согласиться с Садлером в том, что приведенный Кандинским пример Айседоры Дункан до некоторой степени случаен, но если выбирать танцовщика, наиболее соответствующего в 1911 г. (когда была написана эта часть главы) эстетическим идеалам художника, то более, чем Нижанский и Жак-Далькроз, с которыми он не был лично знаком (об отношении Кандинского к Жаку-Далькрозу см. § 55 - 17), таковым представляется художник и танцовщик Александр Сахаров. В 1908-1909 гг. Сахаров принял участие вместе с Кандинским и Гартманом в работе над «композициями для сцены» (см. об этом н- 122). Однако в 1911 г. Кандинский не посчитал нужным упомянуть Сахарова, который в то время был мало кому известен и к тому же, поскольку принадлежал к ярко выраженному андрогинному типу, вызывал неоднозначные реакции в обществе, в то время как Айседора Дункан пользовалась всеобщим признанием. Для Кандинского же ее имя должно было прочно ассоциироваться с концепцией «театра будущего» Гордона Эдвина Крэга, под безусловным воздействием которого сформировалась его собственная идея «композиции для сцены» (см. об этом н- 122).

О своих синестетических экспериментах с Сахаровым и Гартманом Кандинский вспомнит в 1921 г. в Москве, в докладе на Первой Всероссийской конференции заведующих подотделами искусств; там он опишет, как проходили эти эксперименты, но так и не назовет имен участников («Наука об искусстве и ИНХУК»; см. стенограмму выступления – 11 М11, н- 122 слл.).

§ 550:1 Выражение «танец будущего», как и «музыка будущего» (см. нзп1. н- 457:7; р2п1. н- 203:3), восходит к вагнеровскому «художественному произведению будущего». Ср. в одноименной книге Дункан, написанной под сильным влиянием Ницше и Шопенгауэра «Танец будущего, — если обратиться к первоисточнику всякого танца в природе, — это танец далекого прошлого; это танец, который всегда был и вечно останется неизменным. (...) И достигнув вершин цивилизации, человек вернется к нагоде; но это уже не будет бессознательная нагота дикаря. Нет, это будет сознательная добровольная нагота зрелого человека, тело которого будет гармоническим выражением его духовного существа. (...) Когда движение вселенной сосредоточивается в индивидуальном теле, оно проявляется, как "воля"». А также (ср. у Кандинского в начале главы I, «Введение», трактата «О духовном в искусстве» — р1рк1. н- 5: 15 сл.): «Из всего сказанного мною, может быть, можно заключить, что цель моя — вернуться к древнегреческим танцам, и будто я думаю, что танец будущего будет возрождением танцев древних греков или даже танцев диких племен. Нет, танец будущего будет совершенно новым движением, он будет плодом всего того развития, которое человечество имеет за собой. Возвратиться к греческим танцам так же невозможно, как и бесполезно: мы не греки и не можем танцевать, как они. Но будущий танец действительно станет высоко-религиозным искусством, каким он был у греков» (Дункан Танец будущего. 6–9, 27–28).

Tanzes, des Tanzes der Zukunft. § Dasselbe Gesetz der unbedingten Ausnützung des inneren Sinnes der Bewegung, als des Hauptelementes des Tanzes, wird auch hier wirken und zum Ziele bringen. Auch hier muß und wird die konventionelle «Schönheit» der Bewegung über Bord geworfen und der «natürliche» Vorgang (Erzählung = literarisches Element) als unnötig und schließlich störend erklärt. Ebenso wie in der Musik oder in der Malerei kein «häßlicher Klang» und keine äußere «Dissonanz» existiert, d. h. ebenso wie in diesen beiden Künsten jeder Klang und Zusammenklang schön (= zweckmäßig) ist, wenn er aus der inneren Notwendigkeit stammt, so wird bald auch im Tanze der innere Wert jeder Bewegung gefühlt und es wird die innere Schönheit die äußere ersetzen. Den «unschönen» Bewegungen, die jetzt plötzlich schön werden, entströmen sofort eine ungeahnte Gewalt und lebendige Kraft. Von diesem Augenblick an beginnt der Tanz der Zukunft.

5

10

15

20

*
*
*

5

10

Dieser Tanz der Zukunft, welcher also auf die Höhe der heutigen Musik und Malerei gestellt wird, wird in demselben Augenblick die Fähigkeit bekommen, als das dritte Element, die *Bühnenkomposition* zu verwirklichen, welche das erste Werk der *Monumentalen Kunst* sein wird.※

15

Die *Bühnenkomposition* wird zunächst aus diesen drei Elementen bestehen

1. musikalische Bewegung,
2. malerische Bewegung,
3. tanzkünstlerische Bewegung.

20

Nach dem oben von der reinmalerischen *Komposition* Gesagten wird jeder verstehen, was ich unter der dreifachen Wirkung der inneren *Bewegung* (= *Bühnenkomposition*) verstehe.

25

Ebenso wie die zwei Hauptelemente der Malerei (zeichnerische und malerische Form) jedes ein selbständiges Leben führen, durch eigene und nur ihnen allein eigene Mittel sprechen, ebenso wie aus der Kombinierung dieser Elemente und

※ 551:13 Основные принципы «композиции для сцены» сформулированы Кандинским в тексте внутри звездочек (нзп11, нн-551:8–553:8), который был написан в сентябре 1911 г. и впервые появился в корректуре нзп1, в период интенсивной разработки художником собственной концепции монументального искусства.

Уже в раннем, написанном по-немецки Предисловии к четырем первым «Композициям для сцены», которое датируется 1908–1909 гг., Кандинский выделял три элемента композиции для сцены: музыкальный звук, звук красок и движение, – утверждая необходимость применения их «обнаженными» (имеется в виду обнажение их внутренней ценности). Он говорил при этом о двух возможностях «сложного воздействия» упомянутых трех элементов: комбинации средств, воздействующих одинаково, что приводит к возрастанию силы этого воздействия («возникает фортиссимо чувства»), или комбинации различно воздействующих средств, чем достигается ослабление чувства (внутренний звук будет походить на «физический звук треснувшей вазы» («Vorwort», см. *Du théâtre*: 48, ср. ПРК1, нн:7:10). В каждом случае в качестве главного выступает элемент, воздействие которого наиболее велико.

Позднее, осенью 1911 г., Кандинский, не отказываясь полностью от концепции, изложенной им ранее, утверждает уже, что для современного художника интересна прежде всего вторая возможность «сложного воздействия» элементов различных искусств. Он оттачивает свою аргументацию, ведая в главе «Теория» «О духовном

в искусстве» полемику со Скрябиным, а в первом по времени русском черновике Предисловия к «Композициям для сцены» — с Вагнером и Метерлинком (вариант без названия; см. *Du théâtre* 143 — 149). Во втором черновике («Предисловие к "Композициям для сцены"»; *Ibidem* 151 — 161) основным «оппонентом» Кандинского становится Вагнер. (Оба черновых русских Предисловия датируются, как и корректура н2п1, осенью 1911 г.) В обеих окончательных редакциях статьи: в немецкой из «Синего всадника» и в последней русской 1918 г., — полемике с Вагнером отводится много места; кроме того, там критически упоминается «Прометей» Скрябина. Если рассматривать в этом контексте главу VII «О духовном в искусстве», то бросается в глаза отсутствие в ней даже упоминания имени Вагнера, что может объясняться либо тем, что текст корректуры н2п1 был написан несколько раньше, чем черновики Предисловия к «Композициям для сцены», либо нежеланием художника противоречить самому себе, поскольку в главе III своего трактата он дает музыке Вагнера положительную оценку: см. § 195:24.

Ср. также позднейшую «Схематическую программу Института художественной культуры ...» (март 1920) о конструкции произведения монументального искусства, где написано, что «самый простой способ комбинации» выразительных средств отдельных искусств был применен Скрябиным в его симфонической поэме «Прометей» — это «параллельное течение звука и цвета» (*Избранные труды* II: 60). О различных типологиях связи элементов отдельных искусств в одном произведении синтетического искусства Кандинский говорил в своем докладе «О методе работ по синтетическому искусству» (март 1921), прочитанном, по всей вероятности, в учрежденной Государственным ученым советом (ГУС) при Наркомпросе «особой комиссии по организации Научно-Художественного Института», (об этой комиссии пишет в статье, посвященной созданию и началу деятельности РАХН/ГХН, ученый секретарь Академии Алексей Сидоров; см. § 122). Кандинский критиковал там Вагнера и Скрябина за применение исключительно

ihrer sämtlichen Eigenschaften und Möglichkeiten die Komposition in der Malerei entsteht, gerade so wird die Komposition auf der Bühne unter Mit-(= Gegen-)wirkung der obengenannten drei Bewegungen möglich werden.

Der obenerwähnte Versuch Skrijabins (die Wirkung des musikalischen Tones durch die Wirkung des entsprechenden farbigen Tones zu erhöhen) ist natürlich nur ein sehr elementarer Versuch, welcher nur eine Möglichkeit ist. Außer dem Mitklange zweier oder schließlich der drei Elemente der Bühnenkomposition kann noch folgendes verwendet werden der Gegenklang, abwechselnde Wirkung der einzelnen, Verwendung der vollkommenen Selbständigkeit (natürlich äußeren) jedes der einzelnen Elemente usw. Gerade dieses letzte Mittel hat Arnold Schönberg in seinen Quartetten schon angewendet. Und hier sieht man, wie stark der innere Zusammenklang an Kraft und Bedeutung gewinnt, wenn der äußere Zusammenklang in diesem Sinne gebraucht wird. Man denkt sich nun die glückerfüllende neue Welt der drei mächtigen Elemente, die einem schöpferischen Ziele dienen werden. Ich bin hier gezwungen, auf das weitere Entwickeln dieses bedeutungsvollen Themas zu verzichten. Der Leser soll nur das für die Malerei gegebene Prinzip auch in diesem Falle korrespondierend verwenden und auch vor seinem geistigen

Auge wird sich von selbst der glückvolle Traum der Zukunftsbühne stellen. Auf den verwickelten Wegen dieses neuen Reiches, welche durch schwarze Urwälder, über unermeßliche Klüfte auf eisige Höhen, an schwindelnden Abgründen als ein endloses Netz vor dem Pionier liegen, wird ihn mit unfehlbarer Hand immer derselbe Führer lenken — das Prinzip der inneren Notwendigkeit.

Aus den oben geprüften Beispielen der Anwendung einer Farbe, aus der Notwendigkeit und Bedeutung der Anwendung «natureller» Formen in Verbindung mit Farbe als Klang geht hervor 1. wo der Weg zur Malerei liegt und 2. wie im allgemeinen Prinzip dieser Weg zu betreten ist. Dieser Weg liegt zwischen zwei Gebieten (die heute zwei Gefahren sind): rechts liegt das vollständig abstrakte, ganz emanzipierte Anwenden der Farbe in «geometrischer» Form (Ornamentik), links das mehr reale, zu stark von äuß-

принципа параллельности и утверждал, что в дальнейшем перед синтетическим искусством открывается возможность применения, кроме принципа параллельности, принципа противоположения («М13, н122-12-15 сл.». См. об этом также доклад Кандинского в РАХН «Основные элементы живописи» («М18, н122-12-15 сл.)).

Критика Кандинским вагнеровского синтеза, основанного на параллельности воздействия средств различных искусств, и предпочтении им таких средств, как контраст, чередование и использование полной внешней самостоятельности каждого из отдельных элементов, иллюстрируемое в «О духовном в искусстве» на примере Шенберга, можно сопоставить с соображениями, высказанными Всеволодом Мейерхольдом в статье «Первые попытки создания Условного театра» (1907), включенной в состав его эссе «Театр (К истории и технике)» в сборник статей разных авторов «Театр. Книга о Новом театре»: «Театр всегда обнаруживает дисгармонию творцов, коллективно выступающих перед публикой. Автор, режиссер, актер, декоратор, музыкант, бутафор никогда идеально не сливаются в коллективном своем творчестве. И не кажется мне поэтому возможным вагнеровский синтез искусств» (Мейерхольд Театр: 157). О знакомстве Кандинского с теорией и первыми попытками создания «условного театра» в России см. § 188.6. См. также в библиотеке художника в Гк. Евреинов Театр как таковой.

О самостоятельности отдельных элементов как основным принципе контрапункта в теории Кандинского см. 122.

552-10
Anklänge ist. Auffer →
Anklänge ist (a=nd → an
Umsingensang einverr.):
Auffer
НЗП1* дополнительное про-
стым карандашом при-
знается как за
вариант не.
(в казенный поле
в уножи)
553-10
Anklänge zweier →
Anklänge (apar Ansp-
zuden). zweier
НЗП1* дополнительное про-

стым карандашом при-
знается как за вари-
ант не.
(пусть даже сложного)
553-11-13

НЗП1 звездочкой зако-
начивается текст, впервые
появившийся в НЗП1-
см. / 200-х; НЗП1
источником дальнейшего
текста является нзм1 //
р1 соответствует н1
(ПРК1-127, н1.200-х)
НЗП1* дополнительное про-

553-14
Aut... Beispiel
(Из рассмотренных
выше примеров) →
Aut diesen Beispielen
нзм1 //
Из этих примеров
р1 соответствует н1
(ПРК1-127, н1.200-х)
553-17
Wd → wo
НЗП1 не выделено //
de
р1 соответствует н1
(ПРК1-127, н1.200-х)

553-18
alle → viele
НЗП1 не выделено //
как
р1 соответствует н1
(ПРК1-127, н1.200-х)
553-22
Ornamentik →
Gefahr des Aussetens in
ästhet. Ornamentik
(опасность вырождения
во внешнюю
орнаментацию)
нзм1, см. также нзм1,
«Потрава»: н102,
стр.91 (н1.200)

№ 554: 18. Примечание впервые появилось в третьей немецкой редакции (№ 311, март – апрель 1912). оно содержит ссылку на статью Кандинского «К вопросу о форме» из альманаха «Синий всадник», которую сам Кандинский считал прямым продолжением «О духовном в искусстве» и которую он собирался включить во вторую (и позднее в третью) русскую редакцию в качестве приложения. В статье вместо «чистых» речь идет о «великих» абстракции и реализике.

Анри Руссо – знаменитый французский живописец-самоучка, вошедший в историю искусства под прозвищем «Таможенник», хотя на самом деле служил по акцизной части. Осенью 1911 г. Рейнхард Пипер посылает Кандинскому недавно вышедшую монографию немецкого художественного критика и коллекционера Вильгельма Уде о Руссо (написанную на французском языке; *Ude Henri Rousseau*), которую Кандинский тотчас пересылает Францу Марку и 29 октября 1911 г. восторженно пишет ему: «Что за чудесный человек был этот Руссо! И, конечно, связанный с "потусторонним миром." И что за глубина в его картинах! (...) О Боже! Там корень реализма, нового реализма! (...) Как я только мог забыть Руссо!! Сегодня ночью он меня часто будил ... (...) Я нахожу, что Руссо принадлежит вот к какому обществу. Калер, Кубин, Эпштейн, Шенберг, Мюнтер. Мои антиподы! Может быть, поэтому я их так люблю и ценю? (...) Я нахожу бесконечное сходство между Руссо и русскими народными картинками (...)» (*Kandinsky & Marc Briefwechsel: 68–69*). Кандинский тотчас заказывает для «Синего всадника» клише картин Руссо у Уде и уговаривает Пипера издать немецкий перевод его монографии. Возможно, в тот же период Кандинский приобрел две небольшие картины Руссо, ныне хранящиеся в гк: «Le Peintre et son modèle» («Художник и его модель») и «La Basse-Cour» («Птичий двор») см. *Derouet & Boissel Œuvres de Kandinsky* №845, 846. Они были показаны на первой выставке «Синего всадника» в декабре 1911 г., а репродукция «Птичьего двора» помещена также в альманахе. В гк сохранился карандашный рисунок Кандинского, в котором набросана композиция картины «Художник и его модель» (*Ibidem* №847).

Картину Таможенника Руссо Кандинский впервые увидел в 1907 г., когда жил во Фран-

ren Formen gelähmte Gebrauchen der Farbe in «körperlicher» Form (Phantastik). Und zur selben Zeit schon (und, womöglich nur heute) ist die Möglichkeit vorhanden, bis zur rechtsliegenden Grenze zu schreiten und... sie zu überschreiten, und ebenso bis zur linksliegenden und darüber hinaus. Hinter diesen Grenzen (hier verlasse ich meinen Weg des Schematisierens) liegt rechts: die reine Abstraktion (d. h. größere Abstraktion als die der geometrischen Form) und links reine Realistik (d. h. höhere Phantastik — Phantastik in härtester Materie). Und zwischen denselben — grenzenlose Freiheit, Tiefe, Breite, Reichtum der Möglichkeiten und hinter ihnen liegende Gebiete der reinen Abstraktion und Realistik — alles ist heute, durch den heutigen Moment, dem Künstler zu Diensten gestellt. Heute ist der Tag einer Freiheit, die nur zur Zeit einer keimenden großen Epoche denkbar ist.* Und im selben Augenblick ist diese selbe Freiheit eine der größten Unfreiheiten, da alle diese Möglichkeiten zwischen, in und hinter den Grenzen aus einer und derselben Wurzel wachsen aus dem kategorischen Rufen der Inneren Notwendigkeit.

* Über diese Frage siehe meinen Artikel «Über die Formfrage» im Blauen Reiter (Verlag R Piper & Co., 1912). Von dem Werk Henri Rousseaus ausgehend, beweise ich hier, daß die kommende Realistik in unserer Periode nicht nur gleichwertig mit der Abstraktion ist, sondern ihr identisch.

Daß die Kunst über der Natur steht, ist keine irgendwie neue Entdeckung.* Neue Prinzipien fallen auch nie vom Himmel, stehen hingegen im kausalen Zusammenhang mit der Vergangenheit und der Zukunft. Nur ist uns wichtig, in welcher Lage heute dieses Prinzip liegt und wohin wir mit Hilfe desselben morgen gelangen können. Und dieses Prinzip, das muß wieder und wieder betont werden, muß nie mit Gewalt angewendet werden. Wenn aber der Künstler seine Seele nach dieser

* Besonders die Literatur drückte längst dies Prinzip aus. Z.B. sagt Goethe: «Der Künstler steht mit freiem Geiste über der Natur und kann sie seinen höheren Zwecken gemäß traktieren... er ist ihr Herr und Sklave zugleich. Er ist ihr Sklave, insofern er mit irdischen Mitteln wirken muß, um verstanden zu werden. (NB!) Ihr Herr aber, insofern er diese irdischen Mittel seinen höheren Intentionen unterwirft und ihnen dienstbar macht. Der Künstler will zur Welt durch ein Ganzes sprechen. Dieses Ganze findet er aber nicht in der Natur, sondern es ist die Frucht seines eigenen Geistes oder, wenn man will, des Anwehens eines befruchtenden göttlichen Odems.» (Karl Heinemann, Goethe, 1899, S.684.) Zu unserer Zeit O.Wilde: «Kunst fängt an da, wo die Natur aufhört» (De Profundis). Auch in der Malerei finden wir oft solche Gedanken. Delacroix sagte z.B., die Natur wäre für den Künstler nur ein Wörterbuch. Und: «den Realismus sollte man den Antipoden der Kunst definieren» («Mein Tagebuch», S.246. Bruno Cassirer Verlag, Berlin 1903).

ции. см. более позднее свидетельство об этом Мюнттер (Eichner Kandinsky und Münster-520). О том, что интерес к Руссо и вообще к «антиподному» искусству был непосредственно связан с развитием абстрактных форм в его собственной живописи, см. и: 277: 12(1). О «чистой абстракции» и «чистой реалистике» см. также 148:25. Там же упоминается также в следующих теоретических работах Кандинского: «Kitsch sind nur die Werke ...» («Китч — это только такие произведения ...», ок. 1912 — 1913; *Gesammelte Schriften* - 483) и в немецкой рукописи статьи «Über den Künstler» («О художнике»; хранится в МЭ; публикацию см. *Gesammelte Schriften* - 641), которая вышла на шведском языке в феврале 1916 г. отдельной брошюрой под названием «Om Konstnären». Ср. также в главе третьей русской редакции «О духовном в искусстве» (РЗРК1, и: 277: 8-13) и 277: 10.

555: 2 Цитируемое в примечании длинное рассуждение Гете имеет источником выписку Мюнттер из книги Гейнemann о немецком поэте (M.E. Müntters Manuskripte Notizen nach Heinemann). Цитата приводится Кандинским точно, за исключением единственного расхождения в порядке слов. У Гейнemann (ср. Heinemann Goethe - 684) в записи Мюнттер: «Dieses Ganze aber findet er». См. также 151:2.

Дополненная в корректуре н2п1 последняя в примечании цитата из Делакруа приводится по немецкому изданию «Дневника» («Journal») французского художника (Delacroix Mein Tagebuch; в русском переводе — Делакруа Дневник 1961 (1): 343). Выписанная Кандинским цитата сохранилась в собрании недатированных разрозненных листов с выписками на немецком языке из «Дневника» Делакруа (ф.к. Notes biographiques vk 25).

По тому же немецкому переводу «Дневника» другая цитата из Делакруа приводится в альманахе «Синий всадник»: «Большин-

554:2
Phantastik —
Gefahr der flachen
Phantastik!
(омножеств. плоской
фантастики)
НАМ1; см. также НАМ1,
«Поправка» к НЭП2,
стр.93 (ит. 2004)

554:2-23
Und zur... Notendiebstahl
НАМ1 отсылает к:
И в «то же»...
Heine'schen
Р1 соответствует НЭП2,
НЭП1 (Р1К1-127 138,
И1-3000-31-3000-3)3000-3

d. h. — Phantastik —
d. h. (ohne Phantastik) —
Phantastik
НЭП2: зачеркивание
простым карандашом
принимается нами
за вариант 144

ство сочинений об искусстве написано людьми, которые не являются художниками: отсюда все ложные понятия и суждения» (*Der Blaue Reiter*: 51). Как утверждает, комментируя цитату (*ibidem*: 329), немецкий искусствовед Клаус Ланкейт, крупнейший специалист по творчеству Франца Марка, это издание находилось в личной библиотеке последнего.

§ 556: 2 Текст отсюда, завершающий во втором немецком издании трактата главу VII, «Теория» (H3N1, № 556: 2–559: 15), впервые появляется в третьей немецкой редакции. В нем Кандинский дает важнейшие определения конструкции вообще и скрытой конструкции в частности – прямое продолжение его размышлений на эту тему осенью 1911 г., которым посвящены части «О духовном в искусстве», написанные на стадии второй немецкой редакции (ср. особенно Заключение), а также статья «К вопросу о форме», которая, до того как получила свое окончательное название, имела несколько черновых: «Конструкция», «О конструкции в живописи» или «Конструкция в живописи»: см. §43–25. О понятии «конструкция» у Кандинского см. № 122.

В комментируемом здесь тексте художник определяет «конструкцию в целях композиции» как объективный элемент формы, который в конечном счете может быть выражен числом – «последним абстрактным выражением в каждом искусстве»; он различает при этом, во-первых, «обнаженную конструкцию», в основании которой лежит внешний, «для глаза», «геометрически» наглядный принцип рациональных (называемых им «регулярными») чисел, и, во-вторых, «скрытую конструкцию», предназначенную «для души»,

Stimmgabel stimmt, so werden schon von selbst seine Werke in diesem Ton klingen. § Und speziell die heute fortschreitende «Emanzipation» wächst auf dem Boden der inneren Notwendigkeit, die, wie schon bezeichnet wurde, die geistige Kraft des Objektiven in der Kunst ist. *Das Objektive der Kunst* sucht sich heute mit einer besonders starken Spannung zu offenbaren. Es werden also die zeitlichen Formen gelockert, damit das Objektive klarer zum Ausdruck kommen kann. Die naturellen Formen stellen Grenzen, die in vielen Fällen diesem Aus-

которая зиждется на иррациональных («нерегулярных») числах и чревата бесконечностью связанных с будущим развитием искусства конструктивных возможностей.

С первой из них Кандинский связывает кубизм. Определение последнего как переходной формы в становлении конструктивных форм в живописи соответствует суждению, высказанному художником в других текстах, написанных той же осенью 1911 г. Ср. в письме Кандинского Марку от 4 октября 1911 г.: «Пикассо ищет числовую меру. Но разве числа не являются также чем-то чисто условным?» (*Kandinsky & Marc Briefwechsel*: 63). И в статье «К вопросу о форме»: «Поиск единой формулы выражения композиционного – причина возникновения так называемого кубизма. Эта “математическая” конструкция есть форма, которая в определенных случаях должна вестись и при последовательном ее применении ведет к полному уничтожению материальной связи между частями предмета.

(Например, у Пикассо.) Конечная цель этого пути – создать картину, вызванную к жизни, ставшую существом посредством ее собственных, схематически сконструированных органов. В общем, если этому пути можно что-то поставить в упрек, то не что иное, как слишком ограниченное использование числа. Все может быть выражено математической формулой или просто числом. Но есть разные числа: 1 и 0,3333... – они равно имеют право на существование, это равно живые, обладающие внутренним звучанием существа. Почему нужно довольствоваться 1? Почему нужно исключать 0,3333? В связи с этим возникает вопрос: зачем нужно обеднять художественную выразительность, используя исключительно треугольники и подобные им геометрические формы и тела? Следует повторить: композиционные искания “кубистов” напрямую связаны с необходимостью создания чисто живописных существ, которые, с одной стороны, гово-

druck im Wege liegen. So werden sie zur Seite geschoben und die freie Stelle wird für das *Objektive der Form* gebraucht — Konstruktion zum Zweck der Komposition. Dadurch erklärt sich der schon heute klar daliegende Drang, die konstruktiven Formen der Epoche zu entdecken. Als eine der Übergangsformen zeigt z.B. der Kubismus, wie oft die naturrellen Formen den konstruktiven Zwecken gewaltsam untergeordnet werden müssen und welche unnötigen Hindernisse diese Formen in solchen Fällen bilden.

Jedenfalls wird heute im allgemeinen eine entblößte Konstruktion angewendet, welche scheinbar die einzige Möglichkeit ist, dem Objektiven in der Form Ausdruck zu verleihen. Wenn wir aber daran denken, wie die heutige Harmonie in diesem Buch definiert wurde, so können wir auch auf dem Gebiete der Konstruktion den Geist der Zeit erkennen nicht eine klar daliegende, oft in die Augen springende («geometrische») Konstruktion, die an Möglichkeiten reichste bzw. die ausdrucksvollste zu

рядом предметом и через предметное и, с другой стороны, через различные комбинации с более или менее звучащими предметами переходят в конце концов к чистой абстракции» (перевод выполнен нами по немецкому оригиналу — *Der Blaue Reiter* - 172; другой перевод — *Избранные труды* 1-228—229).

Итак, в конце 1911 — начале 1912 гг. Кандинский утверждает, что кубизм является неудачной попыткой обретения подлинной конструктивности — той самой, которую Франц Марк в статье «Духовные блага» из альманаха «Синий всадник» связывает с живописью Сезанна и Эль Греко и называет «мистически-внутренней конструкцией» («die mystisch-innerliche Konstruktion»; *Der Blaue Reiter* - 23). Эта внутренняя конструктивность может быть обретаема, согласно Кандинскому, не только в чистой абстракции, но и в чистой реалистике. Ср. письмо Кандинского Марку от 29 октября 1911 г. о конструктивности Тажоженника Руссо и русских народных картинок: «В основании всего лежит все же число, пусть и о.3333...» (*Kandinsky & Marc Briefwechsel* - 69), а также примечание в третьей русской редакции «О духовном в искусстве» (РЗР1, № 357: 1), где кубизм назван переходной стадией от форм реальных к формам абстрактным. Ср. также недатированный рукописный фрагмент «Verschiebung» («Сдвиг», ок. 1912—1914; FK) из рукописного корпуса «Texte zur Kompositionslehre» («Тексты к Учению о композиции») (1). «Тем самым ясно, что образом всех художественных или свободных форм являются формы схематические, а основой — геометрические». И далее в примечании: «Поэтому кубизм является переходной формой искусства, ступенью перехода от смешанной плоскости к чистой, но не самой чистой плоскости в собственном смысле. Этим объясняется, почему кубизм был так быстро превойден в эволюции искусства» (*Gesammelte Schriften* - 585).

Кандинский формулирует свое учение 1911 г. о «скрытой конструкции» в постоян-

(см. стр. 553)

554:18

denkbar ist*

НЭП примечание впервые появляется в НЭП1; русский перевод Кандинского текста НЭП1 отсутствует

554:25—28

Über diese...Adenbach.

По этому вопросу смитрию мою статью "К вопросу о форме" в Синем

Всаднике (издательство

R. Piper & Co., 1912).

Я довольно давно, исходя из произведений Анри Руссо, что в наше время граду-

шая реалистика не только равноценна абстракции, но и идентична ей.

555:23

beifolgenderen —

beifolgenderen

(оплодотворенного)

НЭП2 - 5 ошибочно / оплодотворенного

НЭП1 соответствует НЭП2, НЭП1

(НЭП1 - 129; НЭП1 - 100; 100)

НЭП1 соответствует НЭП2, НЭП1

НЭП1 соответствует НЭП2, НЭП1

НЭП1 соответствует НЭП2, НЭП1

НЭП1 соответствует НЭП2, НЭП1

НЭП1 соответствует НЭП2, НЭП1

НЭП1 соответствует НЭП2, НЭП1

НЭП1 соответствует НЭП2, НЭП1

куства» («Мой дневник», стр. 24; Bruno Cassirer Verlag, Berlin 1903).

НЭП1 отсутствует /

НЭП1 соответствует НЭП1

НЭП1 соответствует НЭП1

НЭП1 соответствует НЭП1

НЭП1 соответствует НЭП1

НЭП1 соответствует НЭП1

НЭП1 соответствует НЭП1

НЭП1 соответствует НЭП1

НЭП1 соответствует НЭП1

НЭП1 соответствует НЭП1

НЭП1 соответствует НЭП1

НЭП1 соответствует НЭП1

НЭП1 соответствует НЭП1

НЭП1 соответствует НЭП1

557:21—558:1

zu sein - scheint -, sondern

ни восстановлено по до-

полнению простым кара-

дажом на полях в НЭП1:

zu sein (scheint), sondern /

zu sein, sondern

НЭП1 по ошибке НЭП2 - 5

НЭП1 соответствует НЭП1

НЭП1 соответствует НЭП1

НЭП1 соответствует НЭП1

НЭП1 соответствует НЭП1

НЭП1 соответствует НЭП1

НЭП1 соответствует НЭП1

НЭП1 соответствует НЭП1

НЭП1 соответствует НЭП1

НЭП1 соответствует НЭП1

НЭП1 соответствует НЭП1

ном диалоге с теорией диссонансов Шенберга, произведения которого он услышал впервые на концерте в Мюнхене 2 января 1911 г. См. написанную 3 января под впечатлением от этого концерта картину «Impression III (Konzert)» («Импрессия III (Концерт)»; *Catalogue Raisonné of the Oil-Paintings* 1: # 375), где пронзительно-колющий желтый «извергается во все стороны» из черного пятна роаяля: о движении желтого см. Р1 РКГ, ил. 97: 11–19. Кандинский сразу почувствовал свою близость как к музыке, так и к теории Шенберга, с основами которой он познакомился тотчас же. см. выше § 413: 19. О диалоге Кандинского и Шенберга о конструкции см. ил. 122.

О связи понятия скрытой конструкции у Кандинского с символистской эстетикой вообще и с Метерлинком в частности, а также с антропософским учением Штейнера, см. *Washton Long Kandinsky* 66–72. Об игре намеков, сознательном недоограждении, недосказанности в театре см. в статье Мейерхольда «Литературные предвестия о новом театре», составляющей часть его эссе «Театр (К истории и технике)» (*Мейерхольд Театр* 139–140).

Вопрос о завуалировании и скрытой конструкции следует связать с темой понимания искусства и с темой времени как фактора его восприятия (см. § 66: 9 и § 217: 21). Ср. ответ Кандинского на критическое замечание Шенберга о слишком большом формате его картин, который мешал целному их рассмотрению и явномучению их цветовых пропорций: художник объясняет, что использует увеличение формата и усложнение в качестве художественных средств и иногда ставит себе целью «при помощи размера помешать одним взглядом окинуть картину» (письмо Кандинского Шенбергу от 13 января 1912 г.; ср. письмо Шенберга Кандинскому от 14 декабря 1911 г.; *Kandinsky & Schönberg Briefwechsel* 39, 33).

О связанном с темой скрытой конструкции использовании противоречий и

sein scheint, sondern die versteckte, die aus dem Bilde unbemerkt herauskommt und also weniger für das Auge als für die Seele bestimmt ist.

Дiese versteckte Konstruktion kann aus scheinbar zufällig auf die Leinwand geworfenen Formen bestehen, die wieder scheinbar in keinem Zusammenhang zueinander stehen die äußere Abwesenheit dieses Zusammenhanges ist hier seine innere Anwesenheit. Das äußerlich Gelockerte ist hier das innerlich Zusammengeschmolzene. Und dieses bleibt in bezug auf beide Elemente gleich: in der zeichnerischen und in der malerischen Form.

Und gerade hier liegt die Zukunft der Harmonielehre der Malerei. Die «irgendwie» zueinander

контрастов, в важности которых для искусства Кандинский убедился много раньше 1911 г., когда находился в поисках пути преодоления декоративной поверхностности, см. § 134: 16 и § 143: 18. Ведь совершенно очевидно, что понятие «скрытой конструкции» восходит к художественному приему, прекрасно знакомому Кандинскому, например из советов Беклина, тщательно записанных его учениками: см. свидетельство Густава Флерке о предпочтении Беклином скрытой конструкции, поскольку он считал, что зритель не должен повторять путь, по которому прошел художник, не должен входить во все детали

художественного процесса: (...) конструктивное должно исчезнуть перед совершенной, сияющей формой, перед картиной как явлением (...)» (*Flerke Zehn Jahre mit Böcklin* 66).

stehenden Formen haben doch im letzten Grunde eine große und präzise Beziehung zueinander. Und schließlich läßt sich auch diese Beziehung in einer mathematischen Form ausdrücken, nur wird hier
5 vielleicht mehr mit unregelmäßigen als mit regelmäßigen Zahlen operiert.

Als letzter abstrakter Ausdruck bleibt in jeder Kunst die Zahl.

Es ist selbstverständlich, daß dieses objektive
10 Element andererseits die Vernunft, das Bewußte (objektive Kenntnisse — malerischer Generalbaß) als eine notwendige *mitwirkende* Kraft unbedingt verlangt. Und dieses Objektive wird dem heutigen Werk auch in der Zukunft die Möglichkeit geben,
15 statt «ich war» — «ich bin» zu sagen.

№ 560:5 Первая дошедшая до нас редакция главы VIII трактата, «Творение и художник», сохранилась на стр. 30–34 первой немецкой машинописи 1909 г. (Н1М1). В том, что касается содержания, она практически уже сложилась на стадии «Языка красок» (II), где, однако, материал, позднее составивший эту главу, на стр. 75, 81–85, 96–100 и 104–110 рукописи (*Gesammelte Schriften*: 306–307, 309–310), был частью единого текста, другие части которого, на стр. 88–96 и 99 (*Ibidem*: 308–310), вошли в главу I, и на стр. 79–81 (*Ibidem*: 306), – в главу VII; при этом в рукописи «Язык красок» (II) не сохранились стр. 76–78, 90, 101–103.

Теснейшая связь между этими будущими тремя главами трактата «О духовном в искусстве» наблюдается уже в Плате книги #1, где пункты, перераспределенные впоследствии между главами I, VII и VIII, обозначены как I, II и III и записаны в следующем порядке: «Что такое картина, – существо», соответствует будущей главе VIII; «Орнаментика», – главе VII; «Художник использует формы для своих целей», – главе VIII; «Его ответственность», – главе VIII; «Сегодняшние выставки», – главе I; «Работа из головы», – главе VII (см. Н1РК5, II: 600:15–21 *Was ... Kopfarbeit*).

По сравнению с «Языком красок» (II) в первой немецкой редакции «О духовном в искусстве» присутствует новый последний пассаж, в котором речь идет о внутренней

VIII. KUNSTWERK UND KÜNSTLER

5

Auf eine geheimnisvolle, rätselhafte, mystische Weise entsteht das wahre Kunstwerk «aus dem Künstler». Von ihm losgelöst bekommt es ein selbständiges Leben, wird zur Persönlichkeit, zu einem selbständigen, geistig atmenden Subjekt, welches auch ein materiell reales Leben führt, welches ein Wesen ist. Es ist also nicht eine gleichgültig und zufällig entstandene Erscheinung, die auch gleichgültig in dem geistigen Leben weilt, sondern, wie jedes Wesen besitzt es weiterschaffende, aktive Kräfte. Es lebt, wirkt und ist an der Schöpfung der besprochenen geistigen Atmosphäre tätig. Aus diesem innerlichen Standpunkte ist auch ausschließlich die Frage zu beantworten, ob das Werk gut oder schlecht ist. Wenn es «schlecht» in der Form ist oder zu schwach, so ist diese Form schlecht oder zu schwach, um in jeder Art rein klingende Seelenvibrationen hervorzurufen.* Ebenso ist in Wirklich-

10

15

20

25

* Die z. B. sogenannten «unmoralischen» Werke sind entweder überhaupt unfähig, eine Seelenvibration hervorzurufen (dann sind sie nach unserer Definierung unkünstlerisch), oder sie verursachen auch eine Seelenvibration, indem sie eine irgendeiner Beziehung richtige Form besitzen. Dann sind sie «gut».

keit nicht das Bild «gut gemalt», welches richtig
in Werten (die unvermeidlichen Valeurs der
Franzosen) ist oder irgendwie beinahe wissen-
schaftlich in Kalt und Warm geteilt ist, sondern
das Bild ist gut gemalt, welches innerlich voll lebt.
Die «gute Zeichnung» ist auch nur die, an welcher
nichts geändert werden kann, ohne daß dieses inner-
liche Leben zerstört wird, ohne jede Rücksicht dar-
auf, ob diese Zeichnung der Anatomie, Botanik
oder sonst einer Wissenschaft widerspricht. Hier
besteht die Frage nicht darin, ob eine äußerliche
(also auch nur immer zufällige) Form verletzt wird,
sondern nur darin, ob der Künstler diese Form,
wie sie äußerlich existiert, braucht oder nicht.
Ebenso müssen Farben angewendet werden, nicht,
weil sie in der Natur in diesem Klang existieren
oder nicht, sondern weil sie in diesem Klang im Bilde
notwendig sind oder nicht. Kurz gesagt, der Künstler
ist nicht nur berechtigt, sondern verpflichtet, mit den

Wenn sie aber, von dieser seelischen Vibration abgesehen, auch
eine rein körperliche Vibration niederer Gattung (wie es zu unse-
rer Zeit genannt wird) erzeugen, so dürfte man daraus nicht den
Schluß ziehen, daß das Werk, aber nicht die auf dies Werk durch
niedrige Vibrationen reagierende Persönlichkeit zu verachten ist.

необходимости и о Метерлинке. Первая
немецкая редакция мало отличается от
окончательного текста, опубликованного
Пипером: в машинописи н1м1 отсутствуют
два примечания (см. нЗП1, № 560: 24 и 563:
16), в первом из которых речь идет о «без-
нравственных произведениях». Однако они
были написаны не позднее октября 1910 г.,
поскольку их русскую версию мы обнаружи-
ваем уже в первой русской редакции трак-
тата. В отличие от других глав готовивше-
гося в конце 1911 г. первого немецкого из-
дания «О духовном в искусстве», глава VIII
не претерпела изменений в корректуре нЗП1,
за исключением лишь одного примечания
(см. нЗП1, № 565: 3), к которому была до-
бавлена фраза о грядущем контрапункте.

540:5
VIE. KUNSTWERK
UND KÜNSTLER
H2T2, GLAUBE VIII: стр.95—
996
540:20
beantworten →
verantworten
H2T2: 4
540:22
in jeder Art
H1M1 отсутствует //

какого бы то
ни было рода
п1, п3 соответствуют
H2T2, H2T1
п1 (П1ПК-2, №.XXX-X);
п3 (П3МС-1, №.XXX-X)
340:24
beantwortet*
H1M1 примечание
отсутствует //
п1 соответствует H2T2,
H2T1 (П1ПК-2, №.XXX-X);
ср. п3 (П3МС-1, №.XXX-X)

541:1
das Bild → das Bild
H1M1 не выделено
541:5
das Bild → das Bild
H1M1 выделено только
541:4—8
Die... zerstört wird →
Die... zerstört wird
H1M1 не выделено //
А также... илль
п1, п3 соответствуют H1:
п1 (П1ПК-3, №.XXX-X),

п3 (П3МС-2, №.XXX-X)
541:15—18
Ebenso müssen... nicht...
Ebenso müssen...
nobody... nicht...
H1M1 выделено только:
nobody...
Точно... илль... only...
нет...
п1 соответствует H1
(П1ПК-3—4, №.XXX-X) //
Точно... илль... only...
нет...

п3 (П3МС-2, №.XXX-X)
541:19—542:1
die... nicht... ist...
ist der Künstler nicht nur
berechtigt, sondern ver-
pflichtet mit den Formen so
H1M1 выделено
илюстрик... илль...
илюстрик... илль
п1 соответствует H1
(П1ПК-4, №.XXX-X) //

п3 не выделено (П3МС-2,
№.XXX-X)
541:21—22
auch... eine... Vibration
ist notwendig in соответ-
ствии с нормами языка //
auch eine körperliche
Vibration
H2T2, H2T1

Formen so umzugehen, wie es für seine Zwecke notwendig ist. Und weder Anatomie oder dergleichen, noch das prinzipielle Umwerfen dieser Wissenschaften ist notwendig, sondern volle unbeschränkte Freiheit des Künstlers in der Wahl seiner Mittel.* Diese Notwendigkeit ist das Recht auf unbeschränkte Freiheit, die sofort zum Verbrechen wird, wenn sie nicht auf derselben beruht. Künstlerisch ist das Recht darauf die besprochene innere moralische Fläche. Im ganzen Leben (also auch in der Kunst) — reines Ziel.

Und speziell: ein zweckloses Befolgen der wissenschaftlichen Tatsachen ist nie so schädlich, wie ein zweckloses Umwerfen derselben. Im ersten Fall entsteht eine Naturnachahmung (materielle), welche für verschiedene spezielle Zwecke verwendet werden kann.** Im zweiten — ein künstlerischer

* Diese unbeschränkte Freiheit muß auf dem Grunde der inneren Notwendigkeit (die man Ehrlichkeit nennt) basiert sein. Und dieses Prinzip ist nicht nur das der Kunst, sondern das des Lebens. Dieses Prinzip ist das größte Schwert des wirklichen Übermenschen gegen das Philistertum.

** Es ist klar, daß diese Naturnachahmung, wenn sie von der Hand eines Künstlers stammt, welcher seelisch lebt, nie eine ganz tote Wiedergabe der Natur bleibt. Auch in dieser Form kann die Seele sprechen und gehört werden. Als Gegenbeispiel können z B. Landschaften Canalettos dienen zu den traurig berühmten Köpfen von Denner (Alte Pinakothek in München).

Betrug, welcher als Sünde eine lange Kette von üblen Folgen bildet. Der erste Fall läßt die moralische Atmosphäre leer. Er versteinert sie. Der zweite vergiftet und verpestet sie.

Die Malerei ist eine Kunst und die Kunst im ganzen ist nicht ein zweckloses Schaffen der Dinge, die im Leeren zerfließen, sondern eine Macht, die zweckvoll ist, und muß der Entwicklung und Verfeinerung der menschlichen Seele dienen — der Bewegung des Dreiecks. Sie ist die Sprache, die in nur ihr eigener Form von Dingen zur Seele redet, die für die Seele das tägliche Brot sind, welches sie nur in dieser Form bekommen kann.

Wenn die Kunst sich dieser Aufgabe entzieht, so muß die Lücke offen bleiben, da es keine andere Macht gibt, die die Kunst ersetzen kann.* Und immer zu der Zeit, wo die menschliche Seele stärkeres Leben führt, wird auch die Kunst lebendiger, da Seele und Kunst in einer Verbindung von wechselseitiger Wirkung und Vervollkommenung stehen. Und in den Perioden, in welchen die Seele durch materialistische Anschauungen, Unglauben und daraus fließende rein praktische Bestrebungen betäubt und vernachlässigt wird, entsteht die Ansicht, daß die «reine» Kunst nicht für spe-

* Diese Lücke kann auch leicht durch Gift und Pest ausgefüllt werden.

562:1-2
 11012, 11013, 11014, 11015, 11016, 11017, 11018, 11019, 11020, 11021, 11022, 11023, 11024, 11025, 11026, 11027, 11028, 11029, 11030, 11031, 11032, 11033, 11034, 11035, 11036, 11037, 11038, 11039, 11040, 11041, 11042, 11043, 11044, 11045, 11046, 11047, 11048, 11049, 11050, 11051, 11052, 11053, 11054, 11055, 11056, 11057, 11058, 11059, 11060, 11061, 11062, 11063, 11064, 11065, 11066, 11067, 11068, 11069, 11070, 11071, 11072, 11073, 11074, 11075, 11076, 11077, 11078, 11079, 11080, 11081, 11082, 11083, 11084, 11085, 11086, 11087, 11088, 11089, 11090, 11091, 11092, 11093, 11094, 11095, 11096, 11097, 11098, 11099, 11100, 11101, 11102, 11103, 11104, 11105, 11106, 11107, 11108, 11109, 11110, 11111, 11112, 11113, 11114, 11115, 11116, 11117, 11118, 11119, 11120, 11121, 11122, 11123, 11124, 11125, 11126, 11127, 11128, 11129, 11130, 11131, 11132, 11133, 11134, 11135, 11136, 11137, 11138, 11139, 11140, 11141, 11142, 11143, 11144, 11145, 11146, 11147, 11148, 11149, 11150, 11151, 11152, 11153, 11154, 11155, 11156, 11157, 11158, 11159, 11160, 11161, 11162, 11163, 11164, 11165, 11166, 11167, 11168, 11169, 11170, 11171, 11172, 11173, 11174, 11175, 11176, 11177, 11178, 11179, 11180, 11181, 11182, 11183, 11184, 11185, 11186, 11187, 11188, 11189, 11190, 11191, 11192, 11193, 11194, 11195, 11196, 11197, 11198, 11199, 11200, 11201, 11202, 11203, 11204, 11205, 11206, 11207, 11208, 11209, 11210, 11211, 11212, 11213, 11214, 11215, 11216, 11217, 11218, 11219, 11220, 11221, 11222, 11223, 11224, 11225, 11226, 11227, 11228, 11229, 11230, 11231, 11232, 11233, 11234, 11235, 11236, 11237, 11238, 11239, 11240, 11241, 11242, 11243, 11244, 11245, 11246, 11247, 11248, 11249, 11250, 11251, 11252, 11253, 11254, 11255, 11256, 11257, 11258, 11259, 11260, 11261, 11262, 11263, 11264, 11265, 11266, 11267, 11268, 11269, 11270, 11271, 11272, 11273, 11274, 11275, 11276, 11277, 11278, 11279, 11280, 11281, 11282, 11283, 11284, 11285, 11286, 11287, 11288, 11289, 11290, 11291, 11292, 11293, 11294, 11295, 11296, 11297, 11298, 11299, 11300, 11301, 11302, 11303, 11304, 11305, 11306, 11307, 11308, 11309, 11310, 11311, 11312, 11313, 11314, 11315, 11316, 11317, 11318, 11319, 11320, 11321, 11322, 11323, 11324, 11325, 11326, 11327, 11328, 11329, 11330, 11331, 11332, 11333, 11334, 11335, 11336, 11337, 11338, 11339, 11340, 11341, 11342, 11343, 11344, 11345, 11346, 11347, 11348, 11349, 11350, 11351, 11352, 11353, 11354, 11355, 11356, 11357, 11358, 11359, 11360, 11361, 11362, 11363, 11364, 11365, 11366, 11367, 11368, 11369, 11370, 11371, 11372, 11373, 11374, 11375, 11376, 11377, 11378, 11379, 11380, 11381, 11382, 11383, 11384, 11385, 11386, 11387, 11388, 11389, 11390, 11391, 11392, 11393, 11394, 11395, 11396, 11397, 11398, 11399, 11400, 11401, 11402, 11403, 11404, 11405, 11406, 11407, 11408, 11409, 11410, 11411, 11412, 11413, 11414, 11415, 11416, 11417, 11418, 11419, 11420, 11421, 11422, 11423, 11424, 11425, 11426, 11427, 11428, 11429, 11430, 11431, 11432, 11433, 11434, 11435, 11436, 11437, 11438, 11439, 11440, 11441, 11442, 11443, 11444, 11445, 11446, 11447, 11448, 11449, 11450, 11451, 11452, 11453, 11454, 11455, 11456, 11457, 11458, 11459, 11460, 11461, 11462, 11463, 11464, 11465, 11466, 11467, 11468, 11469, 11470, 11471, 11472, 11473, 11474, 11475, 11476, 11477, 11478, 11479, 11480, 11481, 11482, 11483, 11484, 11485, 11486, 11487, 11488, 11489, 11490, 11491, 11492, 11493, 11494, 11495, 11496, 11497, 11498, 11499, 11500, 11501, 11502, 11503, 11504, 11505, 11506, 11507, 11508, 11509, 11510, 11511, 11512, 11513, 11514, 11515, 11516, 11517, 11518, 11519, 11520, 11521, 11522, 11523, 11524, 11525, 11526, 11527, 11528, 11529, 11530, 11531, 11532, 11533, 11534, 11535, 11536, 11537, 11538, 11539, 11540, 11541, 11542, 11543, 11544, 11545, 11546, 11547, 11548, 11549, 11550, 11551, 11552, 11553, 11554, 11555, 11556, 11557, 11558, 11559, 11560, 11561, 11562, 11563, 11564, 11565, 11566, 11567, 11568, 11569, 11570, 11571, 11572, 11573, 11574, 11575, 11576, 11577, 11578, 11579, 11580, 11581, 11582, 11583, 11584, 11585, 11586, 11587, 11588, 11589, 11590, 11591, 11592, 11593, 11594, 11595, 11596, 11597, 11598, 11599, 11600, 11601, 11602, 11603, 11604, 11605, 11606, 11607, 11608, 11609, 11610, 11611, 11612, 11613, 11614, 11615, 11616, 11617, 11618, 11619, 11620, 11621, 11622, 11623, 11624, 11625, 11626, 11627, 11628, 11629, 11630, 11631, 11632, 11633, 11634, 11635, 11636, 11637, 11638, 11639, 11640, 11641, 11642, 11643, 11644, 11645, 11646, 11647, 11648, 11649, 11650, 11651, 11652, 11653, 11654, 11655, 11656, 11657, 11658, 11659, 11660, 11661, 11662, 11663, 11664, 11665, 11666, 11667, 11668, 11669, 11670, 11671, 11672, 11673, 11674, 11675, 11676, 11677, 11678, 11679, 11680, 11681, 11682, 11683, 11684, 11685, 11686, 11687, 11688, 11689, 11690, 11691, 11692, 11693, 11694, 11695, 11696, 11697, 11698, 11699, 11700, 11701, 11702, 11703, 11704, 11705, 11706, 11707, 11708, 11709, 11710, 11711, 11712, 11713, 11714, 11715, 11716, 11717, 11718, 11719, 11720, 11721, 11722, 11723, 11724, 11725, 11726, 11727, 11728, 11729, 11730, 11731, 11732, 11733, 11734, 11735, 11736, 11737, 11738, 11739, 11740, 11741, 11742, 11743, 11744, 11745, 11746, 11747, 11748, 11749, 11750, 11751, 11752, 11753, 11754, 11755, 11756, 11757, 11758, 11759, 11760, 11761, 11762, 11763, 11764, 11765, 11766, 11767, 11768, 11769, 11770, 11771, 11772, 11773, 11774, 11775, 11776, 11777, 11778, 11779, 11780, 11781, 11782, 11783, 11784, 11785, 11786, 11787, 11788, 11789, 11790, 11791, 11792, 11793, 11794, 11795, 11796, 11797, 11798, 11799, 11800, 11801, 11802, 11803, 11804, 11805, 11806, 11807, 11808, 11809, 11810, 11811, 11812, 11813, 11814, 11815, 11816, 11817, 11818, 11819, 11820, 11821, 11822, 11823, 11824, 11825, 11826, 11827, 11828, 11829, 11830, 11831, 11832, 11833, 11834, 11835, 11836, 11837, 11838, 11839, 11840, 11841, 11842, 11843, 11844, 11845, 11846, 11847, 11848, 11849, 11850, 11851, 11852, 11853, 11854, 11855, 11856, 11857, 11858, 11859, 11860, 11861, 11862, 11863, 11864, 11865, 11866, 11867, 11868, 11869, 11870, 11871, 11872, 11873, 11874, 11875, 11876, 11877, 11878, 11879, 11880, 11881, 11882, 11883, 11884, 11885, 11886, 11887, 11888, 11889, 11890, 11891, 11892, 11893, 11894, 11895, 11896, 11897, 11898, 11899, 11900, 11901, 11902, 11903, 11904, 11905, 11906, 11907, 11908, 11909, 11910, 11911, 11912, 11913, 11914, 11915, 11916, 11917, 11918, 11919, 11920, 11921, 11922, 11923, 11924, 11925, 11926, 11927, 11928, 11929, 11930, 11931, 11932, 11933, 11934, 11935, 11936, 11937, 11938, 11939, 11940, 11941, 11942, 11943, 11944, 11945, 11946, 11947, 11948, 11949, 11950, 11951, 11952, 11953, 11954, 11955, 11956, 11957, 11958, 11959, 11960, 11961, 11962, 11963, 11964, 11965, 11966, 11967, 11968, 11969, 11970, 11971, 11972, 11973, 11974, 11975, 11976, 11977, 11978, 11979, 11980, 11981, 11982, 11983, 11984, 11985, 11986, 11987, 11988, 11989, 11990, 11991, 11992, 11993, 11994, 11995, 11996, 11997, 11998, 11999, 12000, 12001, 12002, 12003, 12004, 12005, 12006, 12007, 12008, 12009, 12010, 12011, 12012, 12013, 12014, 12015, 12016, 12017, 12018, 12019, 12020, 12021, 12022, 12023, 12024, 12025, 12026, 12027, 12028, 12029, 12030, 12031, 12032, 12033, 12034, 12035, 12036, 12037, 12038, 12039, 12040, 12041, 12042, 12043, 12044, 12045, 12046, 12047, 12048, 12049, 12050, 12051, 12052, 12053, 12054, 12055, 12056, 12057, 12058, 12059, 12060, 12061, 12062, 12063, 12064, 12065, 12066, 12067, 12068, 12069, 12070, 12071, 12072, 12073, 12074, 12075, 12076, 12077, 12078, 12079, 12080, 12081, 12082, 12083, 12084, 12085, 12086, 12087, 12088, 12089, 12090, 12091, 12092, 12093, 12094, 12095, 12096, 12097, 12098, 12099, 12100, 12101, 12102, 12103, 12104, 12105, 12106, 12107, 12108, 12109, 12110, 12111, 12112, 12113, 12114, 12115, 12116, 12117, 12118, 12119, 12120, 12121, 12122, 12123, 12124, 12125, 12126, 12127, 12128, 12129, 12130, 12131, 12132, 12133, 12134, 12135, 12136, 12137, 12138, 12139, 12140, 12141, 12142, 12143, 12144, 12145, 12146, 12147, 12148, 12149, 12150, 12151, 12152, 12153, 12154, 12155, 12156, 12157, 12158, 12159, 12160, 12161, 12162, 12163, 12164, 12165, 12166, 12167, 12168, 12169, 12170, 12171, 12172, 12173, 12174, 12175, 12176, 12177, 12178, 12179, 12180, 12181, 12182, 12183, 12184, 12185, 12186, 12187, 12188, 12189, 12190, 12191, 12192, 12193, 12194, 12195, 12196, 12197, 12198, 12199, 12200, 12201, 12202, 12203, 12204, 12205, 12206, 12207, 12208, 12209, 12210, 12211, 12212, 12213, 12214, 12215, 12216, 12217, 12218, 12219, 12220, 12221, 12222, 12223, 12224, 12225, 12226, 12227, 12228, 12229, 12230, 12231, 12232, 12233, 12234, 12235, 12236, 12237, 12238, 12239, 12240, 12241, 12242, 12243, 12244, 12245, 12246, 12247, 12248, 12249, 12250, 12251, 12252, 12253, 12254, 12255, 12256, 12257, 12258, 12259, 12260, 12261, 12262, 12263, 12264, 12265, 12266, 12267, 12268, 12269, 12270, 12271, 12272, 12273, 12274, 12275, 12276, 12277, 12278, 12279, 12280, 12281, 12282, 12283, 12284, 12285, 12286, 12287, 12288, 12289, 12290, 12291, 12292, 12293, 12294, 12295, 12296, 12297, 12298, 12299, 12300, 12301, 12302, 12303, 12304, 12305, 12306, 12307, 12308, 12309, 12310, 12311, 12312, 12313, 12314, 12315, 12316, 12317, 12318, 12319, 12320, 12321, 12322, 12323, 12324, 12325, 12326, 12327, 12328, 12329, 12330, 12331, 12332, 12333, 12334, 12335, 12336, 12337, 12338, 12339, 12340, 12341, 12342, 12343, 12344, 12345, 12346, 12347, 12348, 12349, 12350, 12351, 12352, 12353, 12354, 12355, 12356, 12357, 12358, 12359, 12360, 12361, 12362, 12363, 12364, 12365, 12366, 12367, 12368, 12369, 12370, 12371, 12372, 12373, 12374, 12375, 12376, 12377, 12378, 12379, 12380, 12381, 12382, 12383, 12384, 12385, 12386, 12387, 12388, 12389, 12390, 12391, 12392, 12393, 12394, 12395, 12396, 12397, 12398, 12399, 12400, 12401, 12402, 12403, 12404, 12405, 12406, 12407, 12408, 12409, 12410, 12411, 12412, 12413, 12414, 12415, 12416, 12417, 12418, 12419, 12420, 12421, 12422, 12423, 12424, 12425, 12426, 12427, 12428, 12429, 12430, 12431, 12432, 12433, 12434, 12435, 12436, 12437, 12438, 12439, 12440, 12441, 12442, 12443, 12444, 12445, 12446, 12447, 12448, 12449, 12450, 12451, 12452, 12453, 12454, 12455, 12456, 12457, 12458, 12459, 12460, 12461, 12462, 12463, 12464, 12465, 12466, 12467, 12468, 12469, 12470, 12471, 12472, 12473, 12474, 12475, 12476, 12477, 12478, 12479, 12480, 12481, 12482, 12483, 12484, 12485, 12486, 12487, 12488, 12489, 12490, 12491, 12492, 12493, 12494, 12495, 12496, 12497, 12498, 12499, 12500, 12501, 12502, 12503, 12504, 12505, 12506, 12507, 12508, 12509, 12510, 12511, 12512, 12513, 12514, 12515, 12516, 12517, 12518, 12519, 12520, 12521, 12522, 12523, 12524, 12525, 12526, 12527, 12528, 12529, 12530, 12531, 12532, 12533, 12534, 12535, 12536, 12537, 12538, 12539, 12540, 12541, 12542, 12543, 12544, 12545, 12546, 12547, 12548, 12549, 12550, 12551, 12552, 12553, 12554, 12555, 12556, 12557, 12558, 12559, 12560, 12561, 12562, 12563, 12564, 12565, 12566, 12567, 12568, 12569, 12570, 12571, 12572, 12573, 12574, 12575, 12576, 12577, 12578, 12579, 12580, 12581, 12582, 12583, 12584, 12585, 12586, 12587, 12588, 12589, 12590, 12591, 12592, 12593, 12594, 12595, 12596, 12597, 12598, 12599, 12600, 12601, 12602, 12603, 12604, 12605, 12606, 12607, 12608, 12609, 12610, 12611, 12612, 12613, 12614, 12615, 12616, 12617, 12618, 12619, 12620, 12621, 12622, 12623, 12624, 12625, 12626, 12627, 12628, 12629, 12630, 12631, 12632, 12633, 12634, 12635, 12636, 12637, 12638, 12639, 12640, 12641, 12642, 12643, 12644, 12645, 12646, 12647, 12648, 12649, 12650, 12651, 12652, 12653, 12654, 12655, 12656, 12657, 12658, 12659, 12660, 12661, 12662, 12663, 12664, 12665, 12666, 12667, 12668, 12669, 12670, 12671, 12672, 12673, 12674, 12675, 12676, 12677, 12678, 12679, 12680, 12681, 12682, 12683, 12684, 12685, 12686, 12687, 12688, 12689, 12690, 12691, 12692, 12693, 12694, 12695, 12696, 12697, 1269

≈ 564:3 Понятие «практически-целесообразное» («praktisch zweckmäßig») в примечании образовалось из «целесообразного» в первой немецкой редакции (H1M1, см. 564:25 zweckmäßig) и «практической цели» в тексте примечания русской редакции (см. РГРЗ, № 158:15) на стадии корректуры H2M1, осенью 1911 г., как и в написанной приблизительно в то же время для «Синего всадника» статье Кандинского «К вопросу о форме».

зиelle Zwecke dem Menschen gegeben ist, sondern zwecklos, daß Kunst nur für Kunst existiert (l'art pour l'art).^{*} ≈ Hier wird das Band zwischen Kunst und Seele halb anästhesiert. Das rächt sich aber bald, da der Künstler und der Zuschauer (welche mit Hilfe der Seelensprache miteinander reden) sich nicht mehr verstehen, und der letztere wendet dem ersteren den Rücken oder sieht ihn an wie einen Gaukler, dessen äußere Geschicklichkeit und Erfindungskraft bewundert werden.

In erster Linie soll dann der Künstler die Lage zu ändern versuchen, dadurch, daß er seine Pflicht der Kunst und also auch sich gegenüber anerkennt und sich nicht als Herr der Lage betrachtet, sondern als Diener höherer Zwecke, dessen Pflichten präzise, groß und heilig sind. Er muß sich erziehen und vertiefen in die eigene Seele, diese eigene Seele vorerst pflegen und entwickeln, damit sein äußeres Talent etwas zu bekleiden hat und nicht, wie der verlorene Handschuh von einer unbekannten Hand, ein leerer zweckloser Schein einer Hand ist.

^{*} Diese Ansicht ist eins der wenigen idealen Agentien zu solchen Zeiten. Es ist ein unbewußter Protest gegen den Materialismus, welcher alles praktisch zweckmäßig haben will. Und das beweist wieder, wie stark und unverwundlich die Kunst ist und die Kraft der menschlichen Seele, die lebendig ist und ewig, die betäubt, aber nicht getötet werden kann.

Der Künstler muß etwas zu sagen haben, da nicht die Beherrschung der Form seine Aufgabe ist, sondern das Anpassen dieser Form dem Inhalt.*

- 5 * Es ist doch sicher klar, daß hier die Rede von der Erziehung der Seele ist und nicht von einer Notwendigkeit, gewaltsam in jedes Werk einen bewußten Inhalt hinein zu pressen oder diesen erdachten Inhalt gewaltsam künstlerisch zu bekleiden! In diesen Fällen würde nichts als leblose Kopfarbeit entstehen. Es wurde
- 10 auch schon oben gesagt: Geheimnisvoll entsteht das wahre Kunstwerk. Nein, wenn die Künstlerseele lebt, so braucht man sie durch Kopfgedanken und Theorien nicht zu unterstützen. Sie findet selbst etwas zu sagen, was dem Künstler selbst im Augenblick ganz unklar bleiben kann. Die *innere Stimme der Seele* sagt
- 15 ihm auch, welche Form er braucht und von wo sie zu holen ist (äußere oder innere «Natur»). Jeder Künstler, welcher nach dem sogenannten Gefühl arbeitet, weiß, wie plötzlich und für ihn unerwartet die von ihm ersonnene Form ihm widrig erscheint, wie «wie von selbst» sich eine andere, richtige an die Stelle der ersten, verworfenen stellt. Böcklin sagte, daß ein richtiges Kunstwerk wie eine große Improvisation sein muß, d. h. Überlegung, Aufbau, vorherige Komposition sollen nichts als Vorstufen sein, auf welchem das Ziel erreicht wird, welches dem Künstler selbst unerwartet erscheinen kann. So soll auch die Verwendung des
- 20 kommenden Kontrapunktes verstanden werden.

564:25
praktisch zweckmäßig —
zweckmäßig
НЗМТ /
практическую цель
П применение соответствует НЗТД, НЗТТ (ПНЗ-7, НЗ-300-Х) /
практическо-целесообразное
Р) основной текст соответствует НЗТД, НЗТТ (РЗМЗ-4, НЗ-300-Х)

563:1-3
Der Künstler ... dem Inhalt — Der Künstler ... dem Inhalt
НЗМТ выделено только слово *Inhalt* /
У художника...
соответствует
П соответствует НТ (ПНЗ-9, НЗ-300-Х) /
У художника...
соответствует
(РЗМЗ-4, НЗ-300-Х)

563:1
haben, da — haben, (und nur dann ist es Kunst; da
НЗМТ завернуто простым карандашом /
П соответствует НТ после исправления; русский перевод завернутого текста НТ:
(Н только тогда он художник)

563:11-14
Kunstwerk ... kann — Kunstwerk (Noin... braucht) / (man... kann)
НЗМТ вписано рукой
Место корректурных нормализов и продолжено на отдельном нумерованном листе / исправлено
...
множественно)
П соответствует НТ с рукописным дополнением, НЗТД, НЗТТ (ПНЗ-9, НЗ-300-Х)

563:24-25
So soll... werden.
(Так следует понимать и применение гражданского контрапункта)
НЗМТ опущено /
П следует НТ

Der Künstler ist kein Sonntagskind des Lebens: Er hat kein Recht, pflichtlos zu leben, er hat eine schwere Arbeit zu verrichten, die oft zu seinem Kreuz wird. Er muß wissen, daß jede seiner Taten, Gefühle, Gedanken das feine unbetastbare, aber feste Material bilden, woraus seine Werke entstehen, und daß er deswegen im Leben nicht frei ist, sondern nur in der Kunst.

Und daraus geht von selbst hervor, daß der Künstler dreifach verantwortlich ist, im Vergleich zum Nichtkünstler. 2. muß er sein ihm gegebenes Talent wieder erstatten, 2. bilden seine Taten, Gedanken, Gefühle, wie die jedes Menschen, die geistige Atmosphäre, so daß sie die geistige Luft verklären oder verpesten und 3. sind diese Taten, Gedanken, Gefühle das Material zu seinen Schöpfungen, welche noch einmal wieder an der geistigen Atmosphäre tätig sind. Er ist nicht nur «König», wie ihn Sar Peladan nennt, in dem Sinne, daß er die große Macht hat, sondern auch in dem Sinne, daß auch seine Pflicht groß ist.

Wenn der Künstler Priester des «Schönen» ist, so ist auch dieses Schöne durch dasselbe Prinzip des inneren Wertes zu suchen, welchen wir überall gefunden haben. Dieses «Schöne» ist nur durch den Maßstab der inneren Größe und Notwendigkeit zu messen, welche uns bis jetzt überall und durchweg richtige Dienste geleistet hat.

НЗП1:119;120
НЗП1:119;120

*Das ist schön, was einer inneren seelischen Notwendigkeit entspringt. Das ist schön, was innerlich schön ist.**

Einer der ersten Vorkämpfer, einer der ersten seelischen Komponisten in der Kunst von heute, der die Kunst von morgen entspringen wird, Maeterlinck, sagt:

«Es gibt nichts auf Erden, das nach Schönheit begieriger wäre und sich leichter verschönt, als eine Seele... Darum widerstehen auch sehr wenige Seelen auf Erden der Herrschaft einer Seele, die sich der Schönheit hingibt.» **

Und diese Eigenschaft der Seele ist das Öl, durch das die langsame, kaum sichtbare, zeitweise äußerlich stockende, aber fortwährende, ununterbrechbare Bewegung des geistigen Dreiecks nach vor- und aufwärts möglich ist.

* Unter diesem Schönen wird selbstredend nicht die äußere oder sogar innere im allgemeinen Verkehr angenommene Moral verstanden, sondern *alles* das, was auch in der ganz untastbaren Form die Seele verfeinert und bereichert. Deshalb ist, z. B., in der Malerei jede Farbe innerlich schön, da jede Farbe eine Seelenvibration verursacht und jede Vibration bereichert die Seele. Und deshalb endlich kann *alles* innerlich schön sein, was äußerlich «häßlich» ist. So ist es in der Kunst, so ist es im Leben. Und deshalb ist nichts «häßlich» im inneren Resultat, d. h. in der Wirkung auf die Seele der anderen. ** Von der inneren Schönheit. (K. Robert Langewiesche Verlag Düsseldorf und Leipzig, S. 187.)

※ 567: 11 Цитата из начала статьи Метерлинка в немецком переводе «Von der inneren Schönheit» («О внутренней красоте»; в оригинале – «La beauté intérieure», «Внутренняя красота», из сборника «Le trésor des humbles», «Сокровище смиренных», 1896) приводится по одноименному сборнику, сохранившемуся в библиотеке Монтер в МС, где соответствующее место отмечено на полях простым карандашом. Ср. неточность в первой фразе. В книге (см. Maeterlinck Von der inneren Schönheit - 187): «Es gibt nichts auf Erden, das nach Schönheit begieriger wäre und sich leichter verschönte, als eine Seele» («Нет ничего на земле, что больше жаждало бы прекрасного и что бы легче становилось прекрасным, чем душа»). См. также ※ 162-9.

566: 4-5
jede... Gedanken →
jede seine Tat, Gefühl,
Gedanke
H1M1 //
каждый его поступок, каж-
дый его чувство, мысль
P1 соответствует H1

(H1P1:10, H1:300-X) //
каждый его поступок, каж-
дый его чувство, мысль
P1 соответствует H1
(P1M1:4, H1:300-X)
567:3-16
Es... möglich ist.
H1M1 текст на стр.34.

которая сохранялась
в двух экземплярах:
H1M1 и H1M2
567:12-16
das Öl, durch das...
möglich ist
(...масло, с помощью кото-
рого... возможно) →

das Öl, welches...
aufwärts ist
H1M1 //
das Öl, welches...
aufwärts ist. (ironing!)
H1M2: дополнение: простым
карандашом, очевидно, для
замены выражения aufwärts
ist, которое, предположи-

тельно, Кандинский забыл
зачеркнуть //
масло, которое обильнее
P1, P2 ближе к H1M2 с ру-
кописным дополнением:
P1 (H1P1:11-12, H1:300-X),
P2 (P1M1:5, H1:300-X)

567:16
möglich ist. →
H1M1, H1M2 внизу под
текстом справа напечатано:
Mittau (Oberbayern) 3. VIII.
1909. //
H1M2 подчеркнуто
простым карандашом
двойной чертой: 1909

№ 569-5 Текст Заключения впервые появляется в корректуре н2п1 и датируется, предположительно, сентябрем 1911 г. Рукопись его не сохранилась. В марте – апреле 1912 г., при подготовке второго немецкого издания «О духовном в искусстве» в редакции н3 (н3п1), в текст были внесены незначительные стилистические исправления. Среди подготовительных материалов книги в музеях хранится отдельный лист, вырванный из первого издания (н2п2, стр. 103 – 104), с исправлениями простым карандашом, сделанными, скорее всего, рукой Монтер. Русский перевод Заключения см. № 647-5.

В корректуре н2п1 и во всех трех изданиях книги 1911 – 1912 гг. (н2п2, н3п1) автор сообщает в Заключении о шести приложенных к тексту «О духовном в искусстве» репродукциях, то время как на самом деле их там восемь. Поскольку написание Заключения и выбор иллюстраций никак не документированы, трудно сказать с полной определенностью, в чем причина такого несоответствия: идет ли речь об ошибке в тексте или об изменении первоначального замысла Кандинского, возможно, предполагавшего ограничиться шестью репродукциями, но позднее добавившего к ним еще две. К репродукциям, которые художник, безусловно, с самого начала собирался включить в свою книгу, поскольку они прямо упоминаются в тексте Заключения, относятся пять: «Равенская мозаика», «Купальщицы» Сезанна и три картины самого Кандинского (по одному конкретному примеру из «Импресси», «Импровизаций» и «Композиций»). Окончательный выбор репродукций, по-видимому, состоялся сразу после написания Заключения (конец сентября 1911). О репродукциях, подобранных Кандинским для различных изданий «О духовном в искусстве», см. № 647-5(II).

В тексте Заключения Кандинский предпочитает наиболее последовательную и несколько педантичную попытку прямого

переноса музыкальной терминологии на живопись: проводимое здесь различие мелодических и симфонических композиций не встречается в других теоретических работах художника. К вопросу о ритме он снова обращается в контекстах занятий в Баухаузе, в частности, в начале 1930-х гг. в рамках семинара для студентов второго семестра (*Unterricht am Bauhaus* : 383 – 387; 449–455).

Предлагаемое здесь знаменитое разделение Кандинским своих картин на три главных типа, в зависимости от источников их возникновения: импрессия, импровизация, композиция, – отражает типологию живописи Кандинского по состоянию на 1911 г. Ведь именно тогда были созданы все шесть «Импресси», в то время как над «Импровизациями» художник работал в период между 1909 и 1914 гг. Из трех этих типов картин «Композиции» имеют наиболее длительную историю. Впервые это название было употреблено Кандинским, предположительно, в серии не дошедших до нас семи работ, созданных в Берлине между сентябрем 1907 и апрелем 1908 гг. (*Catalogue Raisonné of the Oil-Paintings* I : #181 – 183, 185, 559 – 561); некоторые из них известны по архивным фотографиям. Сокращение в названиях этих картин – «C. mit gelber Wolke» («К. с желтым облаком»; *Ibidem* : #181), «C. mit der Nonne» («К. с монахиней»; *Ibidem* : #559) и т. д. – соответствует обычному у Кандинского обозначению слова «Komposition» («Composition») инициалом. Работа над «Композицией I» и «Композицией II» (*Ibidem* : #327, 334) приходится на рубеж 1909 и 1910 гг., последняя из «Композиций», «Композиция X» (*Catalogue Raisonné of the Oil-Paintings* II : #1093), датирована 1939 г.

Данное в Заключении определение композиции было, по существу, аналогично тому, которое в 1904–1908 гг. Кандинский давал общему понятию «картина» («Bild»):

произведение большого формата на холсте, исполненное преимущественно в мастерской. Понятие картины, или композиции, в противоположность писавшимся с натуры маленьким этюдам маслом, рассматривалось им как наивысший художественный результат «работы из головы», т. е. по памяти и воображению (см. об этом № 122-12–15). В раннем творчестве Кандинского «картин» как таковых было немного, и «работа из головы» была представлена целым пластом произведений малого формата: гравюрами (преимущественно ксилографиями) и рисунками темперой на картоне – так называемыми «красочными рисунками» (подробнее об этом см. *Podzemskaja Colore simbolo imagine* : 81–104). Многочисленным произведениям, создававшимся в мастерской, типологически противостали небольшие этюды маслом, писавшиеся с натуры.

Это противостояние полностью определяло логику раннего этапа творческого развития Кандинского. Оно было закреплено в классификации, разрабатываемой художником в 1904 – 1908 гг. в так называемых Домашних каталогах, см. № 122. В отличие от технически точных критериев классификации раннего периода (в зависимости от техники, материала, формата), предложенное предложение в Заключении к трактату разделение на «Композиции», «Импровизации» и «Импресси» и по «источникам возникновения» страдает явной неточностью и субъективностью. Ведь если рассмотреть картины, которые Кандинский относит к этим категориям, то мы увидим, что все они написаны «из головы», в мастерской, маслом на холсте: иными словами, соответствуют раннему определению «картин» или даже «композиций». Единственным объективным критерием, позволяющим выделить в отдельную категорию собственно «Композиции», остается большой формат, а также сложный и долгий процесс воплощения замысла.

Таким образом, становится очевидным, что «Импровизации» и «Импрессии» являются в художественной практике Кандинского, по существу, разновидностями «Композиций» и отличаются от «Композиций» в собственном смысле лишь более непосредственным характером перехода от замысла к его воплощению. Это очевидно в случае с «Импровизациями», которые начиная с 1909 г. превосходят более поздние, монументальные и сложные «Композиции». Что же касается «Импрессий», то кратковременное существование этой категории картин связано, скорее всего, с некоторой искусственностью ее возникновения, объясняющейся несколько излишне педантичной попыткой Кандинского завершить перенесение музыкальных категорий на живопись. Различие «Импрессий» и «Импровизаций» было, очевидно, не всегда ясно самому художнику, который называет одну и ту же картину – «Impression II (Moskau)» («Импрессия II (Москва)», 1911; *Catalogue Raisonné of the Oil-Paintings I* # 373; см. [2] № 122) в Домашнем каталоге «Импрессией», а в пояснительном тексте к ней, сохранившемся в подписанной художником рукописи рукой Монтер текста «Zum Bild "Moskau"» («К картине «Москва»», – «Импровизацией» (*Gesammelte Schriften* 441).

В 1994 г. Магдалена Меллер, директор берлинского Музея Брюке, посвященного творчеству художников-экспрессионистов объединения «Brücke» («Мост»), в каталоге организованной ею выставки раннего творчества Кандинского указывает, ссылаясь на труды Сикстена Рингбома и Роз Карол Уолтон Лонг о теософских и антропософских источниках его художественного творчества и эстетической теории, на возможную аналогию тройственного разделения Кандинским своих картин на «Импрессии», «Импровизации» и «Композиции» трем ступеням высшего познания у Штейнера: воображению, вдохновению и интуиции (*Meller Der frühe Kandinsky* # 106 *Komm.*).

5 SCHLUSSWORT

Die beigefügten acht Reproduktionen sind Beispiele der konstruktiven Bestrebungen in der Malerei.

Die Formen dieser Bestrebungen zerfallen in zwei Hauptgruppen

1. die einfache Komposition, die einer klar zum Vorschein kommenden einfachen Form unterordnet ist. Diese Komposition nenne ich die *melodische*;

2. die komplizierte Komposition, die aus mehreren Formen besteht, die weiter einer klaren oder verschleierte Hauptform unterordnet sind. Diese Hauptform kann äußerlich sehr schwer zu finden sein, wodurch die innere Basis einen besonders starken Klang bekommt. Diese komplizierte Komposition nenne ich die *symphonische*.

Zwischen diesen zwei Hauptgruppen liegen verschiedene Übergangsformen, in welchen das melodische Prinzip unbedingt vorhanden ist.

Der ganze Entwicklungsvorgang ist auffallend dem in der Musik ähnlich. Abweichungen in diesen

548:5
SCHLUSSWORT
НЗПЗ: Заключение:
стр. 101 – 104; впервые по-
является в НЗПЗ // русское
редактирование отсутствует //
русский перевод текста
НЗПЗ, НЗПЗ-см. № 1004

«acht»
не исправлено в соответ-
ствии с правой простой
карандашом в НЗПЗ:
(acht) (acht)
(acht) (Vosch) //
acht
НЗПЗ, НЗПЗ, НЗПЗ //
acht
НЗПЗ – 5 исправлено

≈ 570 : 17 Фермата (итал. *fermata*, остановка) – в нотном письме знак над нотой или паузой, увеличивающий их длительность на неопределенное время, по усмотрению исполнителя. Кандинский не раз обращается к этому термину в период 1912 – 1914 гг., употребляя его вместе с терминами «замедление» («Hemmung», буквально: «торможение») и «внутреннее кипение» («inneres Kochen»): см., в частности, отрывок «Определения» (*Gesammelte Schriften* 620) и «Размышления и рисунки к теории цвета» (*Werkverzeichnis der Zeichnungen* 1 #310; *Hantstaengl Zeichnungen und Aquarelle* 174 #265). См. также рукописный фрагмент рисунками «Направление. Отдельные формы»: «Фермата (в определенных случаях = замедление)» (*Gesammelte Schriften* 565).

≈ 570 : 24 Отдавая должное заслуге швейцарского художника Фердинанда Ходлера в возрождении мелодических (= ритмических) композиций и называя многие картины последнего «мелодическими композициями с симфоническими созвучиями» (см. примечание ниже – нзп1, нр 571 : 23 сл.), Кандинский представляет здесь знаменитого живописца как своего предтечу. Ср. далее в тексте (нзп1, нр 573 : 1) пассаж о его собственных произведениях как симфонических композициях, в которых мелодический элемент играет подчиненную роль. Эта исключительно высокая оценка творчества Ходлера находится в очевидном контрасте с более ранним, не вошедшим в немецкие редакции «О духовном в искусстве», критическим отзывом Кандинского о швейцарском мастере в первой русской редакции трактата (Р1РК2, нр 88 : 1); см. также ≈ 88 : 3.

Различная окраска этих двух упоминающих Ходлера в дополнениях к тексту трактата, написанных на стадии первой русской и второй немецкой редакций и датируемых соответственно октябрём 1910 и сентябрём – октябрём 1911 гг., связана, предположительно, со знакомством Кандинского с кубизмом. Реакция на кубистскую ориентацию Пикассо (о переписке Кандинского с

beiden Vorgängen sind Resultate eines anderen mitspielenden Gesetzes, welches aber schließlich immer bis jetzt dem ersten Entwicklungsgesetz unterlag. So sind diese Abweichungen hier nicht maßgebend.

Wenn man in der melodischen Komposition das Gegenständliche entfernt und dadurch die im Grunde liegende malerische Form entblößt, so findet man primitive geometrische Formen oder die Aufstellung einfacher Linien, die einer allgemeinen Bewegung dienen. Diese allgemeine Bewegung wiederholt sich in einzelnen Teilen und wird manchmal durch einzelne Linien oder Formen variiert. Diese einzelnen Linien oder Formen dienen in diesem letzten Falle verschiedenen Zwecken. Sie bilden z.B. eine Art Abschluß, welchem ich den musikalischen Namen «Fermata» gebe. * Alle diese konstruktiven Formen haben einen einfachen inneren Klang, welchen auch jede Melodie hat. Deswegen nenne ich sie die melodischen. Durch Cézanne und später Hodler zum neuen Leben erweckt, bekamen diese melodischen Kompositionen zu unserer Zeit die Bezeichnung der *rhythmischen*. ≈ Das war der Kern der Wiedergeburt der

* Siehe z.B. das Mosaik in Ravenna, welches in der Hauptgruppe ein Dreieck bildet. Zu diesem Dreieck neigen sich immer weniger bemerklich die übrigen Figuren. Der ausgestreckte Arm und der Türvorhang bilden die *fermata*.

kompositionellen Ziele. Daß die Beschränkung des Begriffes «rhythmisch» auf ausschließlich diese Fälle zu eng ist, ist auf den ersten Blick klar. Ebenso wie in der Musik jede Konstruktion einen eigenen Rhythmus besitzt, ebenso wie in der ganz «zufälligen» Verteilung der Dinge in der Natur auch *jedesmal* ein Rhythmus vorliegt, so auch in der Malerei. Nur ist in der Natur dieser Rhythmus uns manchmal nicht klar, da uns seine Ziele (in manchen und gerade wichtigen Fällen) nicht klar sind. Diese unklare Zusammenstellung wird deshalb arhythmisch genannt. Diese Teilung in das Rhythmische und Arhythmische ist also vollkommen relativ und konventionell. (Geradeso wie die Teilung der Konsonanz von der Dissonanz, die im Grunde nicht existiert.)*

Komplizierte «rhythmische» Kompositionen mit einer starken Andeutung des symphonischen Prinzips sind viele Bilder, Holzschnitte, Miniaturen usw. der vergangenen Kunstepochen. Man erinnere sich nur der alten deutschen Meister, der Perser, Japaner, der russischen Ikonen und besonders der Volksblätter usw. usw. **

* Als Beispiel dieser klar daliegenden melodischen Konstruktion mit offenem Rhythmus ist in diesem Buch das Bild von Cézanne «Die Badenden» gebracht.

** Melodische Kompositionen mit symphonischen Anklängen sind viele Bilder Hodlers.

Францем Марком в начале октября 1911 г., в которой обсуждались последние вещи Пикассо, см. §211:27) выразилась у Кандинского в том, что он считал необходимым сформулировать свои взгляды на современное развитие живописи и определить в нем свое собственное место, причем сделал это через своего соратника Марка. См. примечание в статье Марка «Две картины» из альманаха «Синий всадник»: «Например, во Франции от Сезанна и Гогена до Пикассо, в Германии — от Маре и Ходлера до Кандинского» (Синий всадник - 14). Это примечание было настолько важно для Кандинского, что он пошел ради него на прямую конфронтацию с издателем альманаха Рейнхардом Пипером, который настаивал на его изъятии из статьи. О споре, который разгорелся из-за этого примечания между Пипером, с одной стороны, и Марком и Кандинским с другой, см. н. 122.

Однако при общем согласии Кандинского со схемой Марка (в которой он был к тому же лично «заинтересован»), ему была, очевидно, чужда лежащая в ее основе свойственная немецкому теоретизированию дихотомия романского и германского духа. Ср., например, основанное на той же схеме рассуждение немецкого художника, теоретика и историка искусства Фрица Бургера о двух «внешне противоположных, в сущности близких» путях развития современной живописи, «апостолами» которой объявлялись Ходлер и Сезанн. Бургер высказал эту мысль в своей книге о современном искусстве, впервые опубликованной в 1913 г. (см. Burger Cézanne und Hodler - 30). В заключении трактата «О духовном в искусстве» Ходлер не противопоставлен Сезанну, а представлен скорее как его последователь, что вполне соответствует восходящему к Юлиусу Мейеру-Грефе символистско-мистическому прочтению Сезанна Кандинским. подробнее об этом см. §35:7.

570:21-22

«er» = «weil»

нз исправлено так же,

как в НЗП2-5/7

geweckt

НЗП2, НЗП1

571:17

Композиция «en»

нз восстановлено по

НЗП2/3

571:26-27

ist in diesem...

gebracht

(в этой книге

приведена картина: —

kann das Bild...

betrachtet werden

(можно считать картину)

НЗП2-5

Композиция

НЗП1

§ 571 : 23 Первое упоминание древнеперсидского искусства в главе VII «О духовном в искусстве» было, очевидно, включено в русский текст трактата при подготовке доклада в Москве в октябре 1910 г. (см.

122-12-153. При чтении его Кандинский демонстрировал искусство примитивов и персов по репродукциям, которые ему достали Гартманы. см. 133-9, а также н-122. Можно предположить, что Кандинский собирался первоначально включить в трактат многочисленные иллюстративные примеры из древней живописи и примитивного искусства и отказался от этой идеи лишь осенью 1911 г., в связи с одновременной работой над альманахом «Синий всадник». Действительно, в перечислении в тексте Заключения сложных ритмических композиций из древних эпох можно увидеть как след этого замысла, так и один из первых набросков программы задуманного альманаха.

572: 8 При характеристике в примечании трудноуловимого для современников споксийства (возвышенности) серьезных произведений искусства Кандинский сравнивает их внутреннее звучание со звуком слов, произнесенных для вечности: «Здесь я». Слова эти – высшее свидетельство принятия воли Божией: ср. «Вот я», трижды произнесенное библейским патриархом Авраамом, готовым принести в жертву сына своего Исаака (Быт 22, 1-7, 11). Патетический тон примечания, привлечение библейских реминисценций соответствуют представлению Кандинского о произведениях искусства как живых существах, рожденных внутренней необходимостью, дающих хлеб насущный душе, призванных участвовать в построении «нового духовного царства» для грядущей эпохи Великой Духовности. В английском издании Майкла Т.Х. Садлера соответствующее этому примечание отсутствует (см. *The Art of Spiritual Harmony/Concerning the Spiritual in Art* 2006: 111).

In beinahe allen diesen Werken ist die symphonische Komposition noch sehr stark an die melodische gebunden. D.h. wenn man das Gegenständliche entfernt und dadurch das Kompositionelle entschleiern, so kommt eine Komposition zum Vorschein, die aus dem Gefühle der Ruhe, der ruhigen Wiederholung, der ziemlich gleichmäßigen Verteilung gebaut ist.* Unwillkürlich kommen alte Chorkompositionen, Mozart und schließlich Beethoven in Erinnerung. Das alles sind Werke, die mehr oder weniger mit der erhabenen, ruhe- und würdevollen Architektur eines gotischen Domes verwandt sind: Gleichgewicht und gleichmäßige Verteilung der einzelnen Teile ist die Stimmgabel und die geistige Basis solcher Konstruktionen. Solche Werke gehören zu der Übergangsform.

* Hier spielt eine große Rolle die Tradition. Und ganz besonders in der volkstümlich gewordenen Kunst. Solche Werke entstehen hauptsächlich zur Blütezeit einer Kulturkunstperiode (oder greifen in die nächste ein). Die ausgebildete offene Blüte verbreitet die Atmosphäre der inneren Ruhe. Zu Keimungszeiten sind zu viel kämpfende, zusammenstoßende, hemmende Elemente da, als daß die Ruhe eine sichtlich überwiegende Note bilden könnte. Im letzten Grunde ist natürlich jedes ernste Werk doch ruhig. Diese letzte Ruhe (Erhabenheit) ist nur für den Zeitgenossen nicht leicht zu finden. Jedes ernste Werk klingt innerlich so, wie die ruhig und erhaben gesagten Worte: «ich bin da.» Liebe oder Haß dem Werke gegenüber verduften, lösen sich auf. Der Klang dieser Worte ist ewig.

Als Beispiele der neuen symphonischen Kompositionen, in welchen das melodische Element nur manchmal und als einer der untergeordneten Teile Anwendung findet, dabei aber eine neue Gestaltung bekommt, habe ich drei Reproduktionen nach meinen Bildern beigegeben.

Diese Reproduktionen sind Beispiele drei verschiedener Ursprungsquellen

1. direkter Eindruck von der «äußeren Natur», welcher in einer zeichnerisch-malerischen Form zum Ausdruck kommt. Diese Bilder nenne ich «*Impressionen*»;

2. hauptsächlich unbewußte, größtenteils plötzlich entstandene Ausdrücke der Vorgänge inneren Charakters, also Eindrücke von der «inneren Natur». Diese Art nenne ich «*Improvisationen*»;

3. auf ähnliche Art (aber ganz besonders langsam) sich in mir bildende Ausdrücke, welche lange und beinahe pedantisch nach den ersten Entwürfen von mir geprüft und ausgearbeitet werden. Diese Art Bilder nenne ich «*Komposition*». Hier spielt die Vernunft, das Bewußte, das Absichtliche, das Zweckmäßige eine überwiegende Rolle. Nur wird dabei nicht der Berechnung, sondern stets dem Gefühl recht gegeben.

572/21
ausgebildete offene →
sich ausgebildet habende,
offene
H37D

572/22
hemmende Elemente →
hemmende etc. Elemente
H37D

572/24
für den Zeitgenossen →
dem Zeitgenossen
H37D

573/8
drei verschiedenen →
drei verschiedenen
H37D //
von drei verschiedenen
H37D - 5 исправлено

≈ 574:10 О критике кубизма в переписке Кандинского и Франца Марка 1911 — 1912 гг., в которой также «чистому импрессионизму» противопоставлена конструктивность, см. ≈394:15; ср. примечание Кандинского «третьей русской редакции «О духовном в искусстве»» (РЗРК1, нн- 394:15).

Welche unbewußte oder bewußte Konstruktion allen drei Arten meiner Bilder zugrunde liegt, wird wohl dem geduldigen Leser dieses Buches klar sein.

Zum Schluß möchte ich bemerken, daß meiner Ansicht nach wir der Zeit des bewußten, vernünftigen Kompositionellen immer näher rücken, daß der Maler bald stolz sein wird, seine Werke *konstruktiv* erklären zu können (im Gegensatz zu den reinen Impressionisten, die darauf stolz waren, daß sie nichts erklären konnten), ≈ daß wir schon jetzt die Zeit des zweckmäßigen Schaffens vor uns haben und endlich, daß dieser Geist in der Malerei im organischen direkten Zusammenhang mit dem schon begonnenen Neubau des neuen geistigen Reiches steht, da dieser Geist die Seele ist der Epoche des großen Geistigen.

574:2
alle < n >
нн: исправлено
в соответствии с нормами
немецкого языка //
aller
H072, H07H, H07D-5

ПЕРВАЯ РУССКАЯ

РЕДАКЦИЯ

ВТОРАЯ НЕМЕЦКАЯ

РЕДАКЦИЯ

ТРЕТЬЯ НЕМЕЦКАЯ

РЕДАКЦИЯ

5

10

Таблицы

№ 575: 1. Четыре русские таблицы были опубликованы в 1914 г. в первом томе «Трудов Второго Всероссийского съезда художников в Петрограде». Таблицы I, II и III напечатаны там как приложение к докладу Кандинского, сразу после его текста № 111. Цветная таблица (Таблица IV) опубликована после стенограммы прений на отдельном нумерованном листе мелованной бумаги.

Русские таблицы были «рисованы» с немецких оригиналов, а аннотации к ним переведены на русский язык на последней стадии работы над русским переводом «брошюры» в Москве в 20-х числах октября 1910 г., одновременно с правой перепечатанного уже на машинке текста (см. № 122-12-15). Рукописные варианты русских таблиц не сохранились, за исключением Таблицы I (№ 194). Немецкие рукописные «оригиналы» Таблиц I—III относятся, наравне с рукописью № 194, к наиболее поздним частям корпуса первой немецкой редакции. Они были созданы, предположительно, также в 1910 г., в октябре или незадолго до того.

Рукописный вариант Цветной таблицы сохранился лишь в немецком варианте. Это набросок на обратной стороне листа с Черновиком содержания № 1, датированный летом 1909 г. (см. № 197, № 122-12-15). По всей видимости, Кандинский собирался включить Цветную таблицу в немецкую версию трактата. В машинописи № 11 и во второй корректуре набора, датированной 28 октября 1911 г. (№ 111), он делает на нее ссылку. Очевидно, Таблица IV была исключена из

первого немецкого издания «О духовном в искусстве» уже на самом последнем этапе его подготовки, в ноябре—декабре 1911 г., из-за высокой цены цветной печати.

Резюмирующие в наглядных схематических рисунках основные положения теории цвета Кандинского, четыре таблицы складывались параллельно с развитием этой теории в течение 1904—1909 гг. Стремясь дать характеристики основных свойств различных цветов, художник с самого начала искал для своих формулировок наиболее адекватные визуальные схемы. Таким образом, первые схематические рисунки, иллюстрирующие его учение о цвете, обнаруживаются в самых ранних теоретических рукописях 1904 г. (см. прежде всего «Определение красок» и «Картина „Скорбь небесная и земная“»). О преддистории схематических элементов Таблиц I—IV см. № 122-12-15 п. 3.

Цветная таблица иллюстрирует взаимодействие краски и формы и зависимость восприятия цветной формы от цвета фона, на котором она расположена (см. об этом № 67:15). Подробно об истории Цветной таблицы и ее соотношении с текстом «О духовном в искусстве» см. № 122-12-15 п. 1.

Таблицы I, II и III дополняют рассуждение о цветовых противоположениях в начальной части главы VI «О духовном в искусстве». Для большей четкости и наглядности, в первых двух таблицах эти противоположения сгруппированы попарно. В Таблице I дается характеристика первой пары, «внутреннего характера в смысле душевной вибрации»

(теплое / холодное и светлое / темное). В Таблице II — вторая пара, «физического характера, как дополнительных цветов» (красное / зеленое и оранжевое / фиолетовое). В Таблице III все эти четыре противоположения сведены в единую систему. Подробно об иллюстрируемой тремя этими таблицами теории цвета Кандинского см. № 95:5, № 119:2 и № 119:8. О сравнительной истории Таблиц I, II и III и их связи с текстом трактата см. № 122-12-15 п. 2.

В то время как Таблицу IV, которая сохранилась в единственном варианте в русском издании № 111, мы включили в этой форме в первый том настоящего издания, публикация Таблиц I, II и III сопряжена с рядом проблем, ибо их русские и немецкие варианты весьма различаются. Для создания максимально объективной картины соотношения между текстом и таблицами мы публикуем во втором томе в специальном разделе все сохранившиеся варианты таблиц на обоих языках (см. № 122-12-15 сл.). Для первого же тома мы предлагаем заново оформленные унифицированные таблицы, сохраняющие основные смысловые членения русских и немецких вариантов. Включенные в первый том русские таблицы максимально основываются: Таблица I — на рукописном варианте № 194, а Таблицы II и III — на печатных вариантах № 111. Светлым начертанием выделены детали, исправленные нами по другим вариантам таблиц и в соответствии с текстом трактата.

ТАБЛИЦА I

ПЕРВАЯ ПАРА ПРОТИВОПОЛОЖЕНИЙ
(внутреннего характера в смысле душевной вибрации)

I. ТЕПЛОЕ (ЖЕЛТАЯ КРАСКА)

ХОЛОДНОЕ (СИНЯЯ КРАСКА)

5

Горизонтальное движение

К зрителю (телесное)

От зрителя (духовное)

10



Центробежное движение

Центростремительное движение

15



20

II. СВЕТЛОЕ (БЕЛАЯ КРАСКА)

ТЕМНОЕ (ЧЕРНАЯ КРАСКА)

Движение противодействия

25

Вечное противодействие
со скрытой возможностью
(рождение)

Абсолютное отсутствие
противодействия без возможности
(смерть)



Центробежное движение,
как в желтом,
но в окаменелой форме

Центростремительное движение,
как в синем,
но в окаменелой форме

ТАБЛИЦА II

ВТОРАЯ ПАРА ПРОТИВПОЛОЖЕНИЙ
(физического характера как дополнительных цветов)

5

III.	КРАСНОЕ	ЗЕЛЕНОЕ
	(духовно погашенная пара)	

10

Движение в себе

Отсутствие движения
Потенциальность движения



15

Центробежное и центростремительное движение отсутствует

При смещении оптическом = серое
т.е. как при механическом смещении черного и белого = серое

20

IV.	ОРАНЖЕВОЕ	ФИОЛЕТОВОЕ
	Возникают из I противоположения при помощи:	

25

активного элемента
желтого в красном

пассивного элемента
синего в красном



ТАБЛИЦА III

ПРОТИВОПОЛОЖЕНИЯ В ВИДЕ КОЛЬЦА

МЕЖДУ ДВУМЯ ПОЛЮСАМИ

Жизнь красок между рождением и смертью

(цифры обозначают противоположения)

5

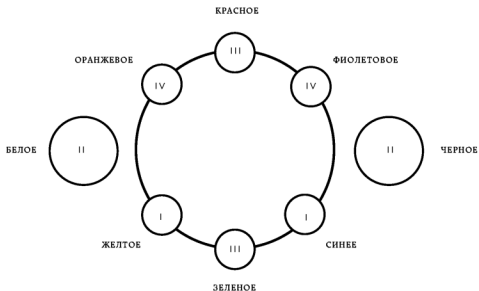


ТАБЛИЦА IV

ЭЛЕМЕНТАРНАЯ ЖИЗНЬ ПРОСТОЙ КРАСКИ
И ЕЕ ЗАВИСИМОСТЬ ОТ ПРОСТЕЙШЕЙ СРЕДЫ

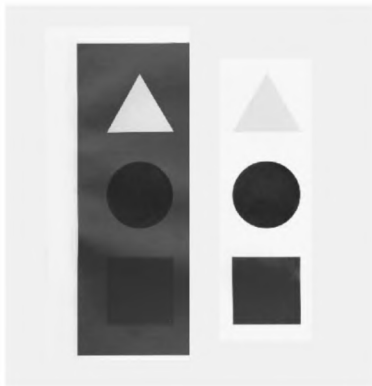
5

10

15

20

25



№ 583: 1 Три черно-белых Таблицы на немецком языке были опубликованы в первом, а также втором (третьем) изданиях Пипера в 1911—1912 гг. Они там напечатаны вразброс на нумерованных листах внутри текста.

Эти Таблицы I, II и III восходят к рукописным вариантам рукописи Н1РК5, сохранившейся в корпусе первой немецкой редакции «О духовном в искусстве» и датируемой, предположительно, 1910 г., причем Таблица III была создана, предположительно, несколько позднее двух других.

Сравнение Таблиц в немецких изданиях трактата с их вариантами в немецкой рукописи и с соответствующими им русскими таблицами (Р1РП1) показывает, что при публикации Пипера многие схематические элементы их были искажены. В настоящем издании мы привели Таблицы I и II в соответствии с авторской рукописью Н1РК4, а также с русскими вариантами Р1РК4 (для Таблицы I) и Р1РП1, выделяя бледным цветом детали, которые отсутствуют или искажены в печатных вариантах НЗП1.

Особенно много вопросов вызывает немецкая Таблица III. В рукописи Н1РК4 и в соответствующем ей русском печатном вари-

анте Р1РП1 лишь противоположение III (красное / зеленое) было соотносено с диагональю круга, в то время как противоположения I (желтое / синее) и IV (оранжевое / фиолетовое) были расположены по хордам. В печатных вариантах НЗП2 и НЗП1 все три противоположения были перераспределены по диагоналям, в результате чего цветовой круг принял нетрадиционный вид, где зеленое оказалось между фиолетовым и желтым.

В публикуемой нами в первом томе немецкой Таблице III мы решили следовать печатному варианту НЗП1, сохраняя тот же порядок следования цветов, как в оригинальных немецких изданиях Пипера, где все противоположения распределены по диагоналям, поскольку у нас нет свидетельств того, чтобы Кандинский собирался впоследствии изменить этот порядок. Для сравнения см. воспроизведение рукописного и печатного немецких вариантов Таблицы III во втором томе (гл. 122-12-15 и н. 122-12-15). Это единственное отличие включенных в первый том немецких таблиц, которые в остальном оформлены полностью в pendant к их унифицированным русским аналогам.

TABELLE I

ERSTES PAAR DER GEGENSÄTZE

(innerlichen Characters als seelische Wirkung)

5

I. WARM (GELB)

KALT (BLAU)

Horizontale Bewegung

10

Zum Beschauer (körperlich)

Vom Beschauer (geistig)



15

Exzentrische Bewegung

Konzentrische Bewegung



20

II. HELL (WEISS)

DUNKEL (SCHWARZ)

Die Bewegung des Widerstandes

25

Ewiger Widerstand
und trotzdem Möglichkeit
(Geburt)

Absolute Widerstandslosigkeit
und keine Möglichkeit
(Tod)



Exzentrische Bewegung,
wie bei Gelb,

Konzentrische Bewegung,
wie bei Blau,

aber in erstarrter Form

TABELLE II

ZWEITES PAAR DER GEGENSÄTZE
(physikalischen Charakters, als Komplementärfarben)

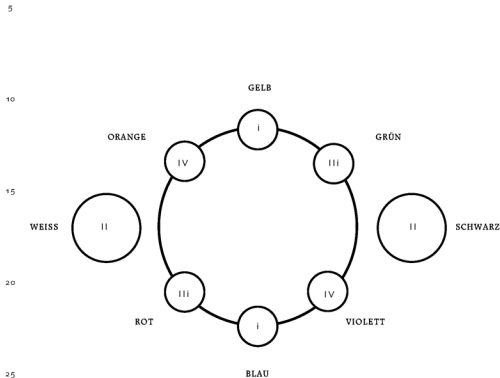
III.	ROT	GRÜN	5	
(der geistig gelöschte 1. Gegensatz)				
Bewegung in sich		Unbeweglichkeit Beweglichkeit in Potenz	10	
				
Ex- und konzentrische Bewegungen fehlen ganz			15	
Bei optischer Mischung = Grau				
wie bei mechanischer von Weiss und Schwarz = Grau				
IV.	ORANGE	VIOLETT	20	
entstanden aus dem I. Gegensatz durch				
aktives Element des Gelb in Rot		passives Element des Blau in Rot	25	
				
nach exzentrischer Richtung		Bewegung in sich		nach konzentrischer Richtung

TABELLE III

DIE GEGENSATZE ALS RING ZWISCHEN ZWEI POLEN

Das Leben der einfachen Farben zwischen Geburt und Tod

(die römischen Zahlen bedeuten die Gegensätze)



ИЗДАНИЕ 4

05

10

15

20

Дополнения

ПЕРВАЯ НЕМЕЦКАЯ

РЕДАКЦИЯ

ТРЕТЬЯ НЕМЕЦКАЯ

РЕДАКЦИЯ

ЧЕТВЕРТАЯ НЕМЕЦКАЯ

РЕДАКЦИЯ

ПЕРВАЯ РУССКАЯ

РЕДАКЦИЯ

ВТОРАЯ РУССКАЯ

РЕДАКЦИЯ

№ 587 : 7 В раздел «Дополнения» включены различного рода сопроводительные материалы к русским и немецким редакциям «О духовном в искусстве». Помимо двух текстов Содержание трактата в первой русской и третьей немецкой редакциях и Списка иллюстративных приложений к н3, все эти материалы публикуются впервые.

Тексты Содержания Р1 и н3 входят в корпус этих двух полных законченных редакций. Первый из них, публикуемый по рукописному варианту Р1Рк1, датируется октябрём 1910 г. и является точным (за исключением названия главы III) переводом соответствующего немецкого варианта н1. Второй – это Содержание трактата в том виде, в каком оно было напечатано в апреле 1912 г. во втором издании Пипера (н3п1), с изменённым названием главы VI, двумя Предисловиями и Заключением. Составленный в процессе предпечатной подготовки первого немецкого издания книги осенью 1911 г., Список иллюстративных приложений также публикуется в редакции н3.

В МЭС сохранились написанные рукой Кандинского два варианта плана будущей книги «О духовном в искусстве» на основе материалов «Языка красок» (II). Эти документы не озаглавлены и не датированы, но, предположительно, были написаны в июне 1909 г., если учесть, что текст «Языка красок» (II) был закончен не ранее мая этого года, а к 3 августа должна была быть уже написана не дошедшая до нас первоначальная немецкая рукопись трактата «О духовном в искусстве» (машинопись первой немецкой редакции, н1м1, является сохранившейся частью ее перепечатки). Два варианта плана отражают процесс переосмысления художником написанного, поиск наиболее последовательного и логичного построения материала задуманной книги.

Дальнейшие этапы переработки ранней рукописи «Язык красок» (II) в первую немецкую редакцию книги «О духовном в искусстве» можно проследить по трем недатированным разрозненным листам с тремя Черновиками

содержания будущей книги. Все эти документы, которые также хранятся в МЭС, предположительно, датируются июнем – июлем 1909 г.

Они свидетельствуют о том, что двухчастная структура книги сложилась лишь постепенно и также постепенно был определен окончательный порядок глав и найдено место главе V, «Действие краски».

В заключение мы публикуем три фрагмента к разным редакциям «О духовном в искусстве». Первый из них – это машинописный список поправок к немецкой редакции трактата, составленный Кандинским ввиду подготовки нового (четвертого) немецкого издания, которое никогда не было осуществлено. Этот ценнейший документ (н4м1) из парижского архива Кандинского публикуется нами впервые на языке оригинала (немецком) и в русском переводе.

Наконец, дополнениями к первым двум русским редакциям являются два фрагмента, хранящиеся в МЭС в составе рукописной части корпуса Р1. Первый из них написан на обороте страницы из рукописи Р1Рк2, но содер­жательно соотносится, предположительно, с более поздними теоретическими текстами о движении форм и поэтому отнесен нами условно ко второй русской редакции Р2. Второй же связан непосредственно с историей написания редакции Р1, но имеет самостоятельное значение и обозначен нами «Р1Рк5». Мы идентифицируем его как вступление к докладу. Предположительно, речь идет о докладе в Москве 9/22 октября 1910 г., когда перед внимательной публикой, преимущественно музыкантами, Кандинский прочитал первую часть не оконченного еще тогда русского перевода своей «Брошюры» (см об этом нн : 122 : 12–13).

Содержание в первой русской редакции	591
Содержание в третьей немецкой редакции	593
Список иллюстративных приложений для третьей немецкой редакции	594
План будущей книги # 1	596
План будущей книги # 2	602
Черновик содержания # 1	608
Черновик содержания # 2	610
Черновик содержания # 3	612
«Маленькие поправки к "О духовном"»	614
Примеры проявления «желания ритмичности» в искусстве (фрагмент)	618
Вступление к докладу (фрагмент)	619

№ 591:5 Рукопись в составе Р1РК1, М5.
1 нумерованный лист 33 x 21 см. Бумага
верже с филигранью REICHSADLERPAPIER.

Текст, озаглавленный «Содержание», сохранившийся в первой русской редакции «О духовном в искусстве» как в публикуемом рукописном (Р1РК1), так и в двух машинописных (Р1М2 и Р1М3) и одном печатном (Р1П1) вариантах, следует в основном первой немецкой редакции трактата (Н1). Здесь так же, как и там, отсутствует упоминание о Предисловии, в то время как текст его входит в корпус обеих редакций; также название главы VI, «Язык красок», соответствует первоначальному названию ее в первой немецкой редакции («Farbensprache») и, как и там, отсутствует Заключение, написанное, по-видимому, лишь в сентябре 1911 г. на стадии второй немецкой редакции и впервые зафиксированное во второй, последней корректуре немецкого текста «О духовном в искусстве» (Н2П1), непосредственно перед выходом книги в свет. Отметим лишь другое название в первой русской редакции главы III — «Поворот», в то время как в первой немецкой редакции она называется «Geistige Wendung» («Духовный поворот»). Об истории составления плана книги при переработке «Языка красок» (II) в первую немецкую редакцию трактата см. № 596:5, № 602:5, № 608:5, № 610:5, № 612:5.

В последующих немецких и русских редакциях трактата его структура не изменяется (структуру последней, третьей, русской редакции полностью восстановить невозможно). Относительно планировавшихся изменений известно лишь о том, что Кандинский собирался включить во вторую и третью русские редакции в качестве приложения русский перевод своей статьи «Über die Formfrage» («К вопросу о форме») из альманаха «Синий всадник». Об изменениях названия главы VI во второй и третьей русских редакциях трактата см. № 232:5 и № 347:5.

СОДЕРЖАНИЕ «О ДУХОВНОМ В ИСКУССТВЕ»
В ПЕРВОЙ РУССКОЙ РЕДАКЦИИ

5 СОДЕРЖАНИЕ

А. ЧАСТЬ ОБЩАЯ

- 10 I. Введение
II. Движение
III. Поворот
IV. Пирамида

15 Б. ЖИВОПИСЬ

- V. Действие краски
VI. Язык красок
VII. Теория
VIII. Творение и художник

591:20
Творение ==
(Художественное
произведение)
(Творение)

Р1РК1 исправлено
черными чернилами.
Кистью
Н1РК1, Н2П2, Н3П1
(Н0П1 -0, Н1: 300-X)

591:20
художник ==
Р1М2 дополнено ниже
простым карандашом.
Относимо до конца
стр. 29

№ 593 : 6 Текст, озаглавленный «Inhalt» («Содержание»), публикуется по печатному варианту трактата «О духовном в искусстве» во втором немецком издании Рейнхарда Пипера (нзп1), где он находится в начале книги.

План книги был составлен, предположительно, летом 1909 г., при переработке «Языка красок» (ii) в первую немецкую редакцию трактата. Публикуемые в данном разделе два варианта плана, составленные на материале «Языка красок» (ii) (см. н1рк5, н1-596 : 5 и н1рк6, н1-602 : 5), и три Черновика содержания нового уже сочинения (*н1рк7, н1-608 : 5, н1рк8, н1-610 : 5 и н1-612 : 5) последовательно отражают все этапы наиболее ранней истории формирования общего замысла трактата.

Содержание книги в немецкой рукописи готическим курсивом (н1рк1, ок. 1910), содержит еще первоначальное название главы vi, «Farbensprache», как в первой русской редакции трактата, р1, – «Язык красок» (см. р1рк1, н1-591 : 18). Окончательное немецкое Содержание появилось после того, как было изменено название главы vi и добавлено написанное в это время Заключение, – предположительно, уже на самом последнем этапе предпечатной подготовки книги, ибо Содержание отсутствует во второй корректуре первого немецкого издания, датированной 28 октября 1911 г. (н2п1). Отметим также, что в первой немецкой редакции «О духовном в искусстве» Предисловие в Оглавлении не упоминается, в то время как текст его входит в ее состав.

СОДЕРЖАНИЕ «О ДУХОВНОМ В ИСКУССТВЕ»

В ТРЕТЬЕЙ НЕМЕЦКОЙ РЕДАКЦИИ

INHALT

VORWORT ZUR ERSTEN AUFLAGE

VORWORT ZUR ZWEITEN AUFLAGE

A. ALLGEMEINES

I. EINLEITUNG

II. DIE BEWEGUNG

III. GEISTIGE WENDUNG

IV. DIE PYRAMIDE

B. MALEREI

V. WIRKUNG DER FARBE

VI. FORMEN- UND FARBENSPRACHE

VII. THEORIE

VIII. KUNSTWERK UND KÜNSTLER

SCHLUSSWORT

593:6

REIALT

НЗП1, НЗП2

593:В-9

Vorwort...ZWEITEN

Aufgabe

(Предисловие к первому
изданию / Предисловие
ко второму изданию.
НЗП1 отсутствует // Р1 со-

ответствует Н1 //

VORWORT

(Предисловие)

НЗП2

593:19

Folgen- und Farbenprache

→

Farbetrache

НЗП1 //

Язык красок

Р1 соответствует Н1

(НЗП1-0, НЗП100-Х) //

Язык форм и красок

Р2 соответствует НЗП2,

НЗП1 (02П1-61,

НЗП100-Х) //

Язык рисунка и цвета

Р3 (02П1-61, НЗП100-Х) //

Язык формы и цвета

*НЗП2 «Оглавление»

(НЗП2-0, НЗП100-Х)

593:23

Schlusswort

НЗП1 отсутствует //

Р1 соответствует Н1 //

Заключение

*НЗП2 «Оглавление»

(НЗП2-0, НЗП100-Х)

№ 594:6 Список иллюстративных приложений к книге «О духовном в искусстве», озаглавленный «Bildbeigaben», сохранился лишь в печатных вариантах первых трех немецких изданий трактата (нзп2, нзп1), где он помещен в начале книги, сразу после Содержания. Список публикуется нами по второму его изданию (нзп1); он отсутствует в посмертных изданиях книги, вышедших в издательстве «Benteli» (нзп2–5). О восьми воспроизведенных во всех немецких изданиях произведениях изобразительного искусства см. НИИ : XXX с.л.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАТИВНЫХ ПРИЛОЖЕНИЙ К ТРЕТЬЕЙ НЕМЕЦКОЙ РЕДАКЦИИ

BILDBEIGABEN

1. Mosaik in S. Vitale (Ravenna)
2. Victor und Heinrich Dünwegge
«Kreuzigung Christi» (Alte Pinakothek-München) 10
3. Albrecht Dürer «Beweinung Christi»
(Alte Pinakothek-München)
4. Raffaele Santi «Die heilige Familie aus dem
Hause Canigiani» (Alte Pinakothek-München) 15
5. Paul Cézanne «Die Badenden»
(mit Genehmigung von Bernheim Jeune-Paris)
6. Kandinsky — Impression «Park» (1910)
7. Kandinsky — Improvisation № 18 (1911)
8. Kandinsky — Komposition № 2 (1910) 20

Список иллюстративных приложений

1. Мозаика в Сан Витале (Равенна)
- 10 2. Виктор и Генрих Дюнвегге «Распятие Христа»
(Старая Пинакотека, Мюнхен)
3. Альбрехт Дюрер «Оплакивание Христа»
(Старая Пинакотека, Мюнхен)
4. Рафаэль Санти «Святое Семейство Каниджани»
15 (Старая Пинакотека, Мюнхен)
5. Поль Сезанн «Купальщицы»
(с разрешения Бернгейма Младшего, Париж)
6. Кандинский—Импрессия «Парк» (1910)
7. Кандинский—Импровизация 18 (1911)
- 20 8. Кандинский—Композиция 2 (1910)

394: 6
Bildbeigaben
(Иллюстративные
приложения)
н1, н012, н011
отсутствует

394: 10
Victor und Heinrich
Dünwegge
н012, н011 //
согласно современной
атрибуции автор кар-

тины — Дирек Батерг
(Swiss Burger)
Victor und Heinrich
Dünwegge

394: 14
Raffaello Santi — Raffael
н012, н011 в подписи
под репродукцией
(н011 - 0, н1.000-х)

394: 18
/Impression «Park» —

Impression Nr. 4
н012, н011 в подписи
под репродукцией
(н011 - 0, н1.000-х),

в соответствии,
предположительно,
с первоначальным
названием; оконча-
ние: «Impression V
(Park)», см. н1.000

394: 19—20
«KANDINSKY»

ни фамилия Кандин-
ского дважды восстано-
влена по знакам
повтора в н012, н011

ПЛАН БУДУЩЕЙ КНИГИ #1

Wirkung der Farbe

5

(1) **physische (Auge)** (dekorative
Malerei, Schönes)

2) **psychische** (kann nur zufällig
entstehen, wenn der Künstler
nicht aus der Seele arbeitet
zu 1) auch andere Sinne)

10

(I₁ und II) (Farbe und Form (Musik)
(daraus Möglichkeit der Theorie
(Contrapunkt) und Malerei.)

15

(I₂) (Wirkung der Kunstwerke
(grobe und) feine)

(I_{2A}) (Echo und neue) Saiten. (I_{2B})
(die Bewegung zum Neuen des
Dreiecks und dessen Abteile)

20

[—————]

(II) **Das «Was»: vom «Wie»**
(materialistische Periode) zum «Was»
(Neuem)

25

(II) (Die Mittel zum «Was»: (26)

Текст без названия, написан простым карандашом на обеих сторонах листа. В рукописи много зачеркиваний синими карандашами, две вставки коричневыми чернилами; также коричневыми чернилами слева и иногда справа от текста римскими цифрами или сочетанием римских и арабских цифр пронумерованы отдельные пункты схемы. В настоящем издании вставки коричневыми чернилами и зачеркивания синим карандашом обозначены просто как вставки и зачеркивания; другие случаи отмечаются особо.

В Плате #1 основные разделы содержания перечислены в том же порядке, в котором они изложены в «Языке красок» (10); против двух пунктов, справа, теми же коринтевскими чернилами стоит указание на стр. 26 и 28 рукописи «Языка красок» (11). Некоторые другие номера страниц присутствуют в карандашном тексте. Пункты и подпункты, обозначенные в Плате #1 сочетаниями римских и арабских цифр коринтевскими чернилами на полях слева, свидетельствуют о первой или одной из первых попыток новой организации материала «Языка красок» (1), то есть, предположительно, разделения его на несколько больших частей с перераспределением текста между ними (I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII).

Публикуется впервые.

5 Действие краски

- (1) физическое (глаз)
 I (декоративная живопись, прекрасное)
 10 2) психическое I (может возникнуть лишь
 случайно, если художник работает
 не из души)
 к 1) также другие органы чувств)
 I₁ и II (краска и форма (музыка))
 15 (отсюда возможность теории
 (контрапункт) и живопись.)
 I₂ (Действие художественных
 произведений (грубое и) тонкое)
 I_{1A} (Эхо и новые) струны: I_{2B}
 20 (движение к новому
 треугольника и его отделений)
 I _____
 II) «Что»: от «как»
 25 (матер-иалистический > период) к «что»
 (новому)
 II) Средства для «что»: I 26)

996:8-9
del < positive >
Alain Schles
 ЧИПС подчеркнута
 синим карандашом

596-20
=N=свст
НГ исправлено нами.
Левин
*ижеко

596:20-21
« des Dreiecks »
ИВ ВОССТАВЛЕНА НАМИ /
ЧИПКС В ЭТОМ МЕСТЕ РАСУ-
НОК ТОМУТОДНЕСА

596-26
= N = 2000
191 БОКТАНОВИЧО НАМН
2000
741985

Wichtig der Teile
1) physische (Körper) (dunkel, blau, Schöner)
2) psychische (Körper) (Körper im geistig, nicht im
Sache nicht ist)
3) auch von der Seele

I_{1nI} ~~1. Teil (Körper) (Körper)~~
~~2. Teil (Körper) (Körper)~~
~~3. Teil (Körper) (Körper)~~

I_2 ~~1. Teil (Körper) (Körper)~~
~~2. Teil (Körper) (Körper)~~
~~3. Teil (Körper) (Körper)~~

I_{2n} ~~1. Teil (Körper) (Körper)~~
~~2. Teil (Körper) (Körper)~~
~~3. Teil (Körper) (Körper)~~

I ~~1. Teil (Körper) (Körper)~~
~~2. Teil (Körper) (Körper)~~
~~3. Teil (Körper) (Körper)~~

II ~~1. Teil (Körper) (Körper)~~
~~2. Teil (Körper) (Körper)~~
~~3. Teil (Körper) (Körper)~~

II_2 ~~1. Teil (Körper) (Körper)~~
~~2. Teil (Körper) (Körper)~~
~~3. Teil (Körper) (Körper)~~

[illegible]

- (II₂) 1) Farbe { Zusammenhang. Farbe
(warm und kalt, hell
und dunkel) einzelne —
grobe Definierung.
2) Form { Zusammenstellung:
rot + blau } 5
- (II₃) (Schluß der materialistischen Periode:
Wissenschaft, Literatur), Musik. Annäherung
der Künste und **Ablernen**. (58)
- (II₃) Monumentale Kunst. 10
- (II₂) Weg der Malerei: neue Formen
- (II₂) (Ornamentik, Mathematik, Konstruktion).
- (II₂) Anwendung der materiellen Form + Farbe
(rotes Pferd).
- (II₃) Was ein Bild ist — Wesen 15
- (II₂) (**Ornamentik S. 79!**)
- (II₂ U) Künstler braucht die Formen
zu seinen Zwecken. S. 84
- (II₃) Seine Verantwortlichkeit und 104 (Heutige
Ausstellungen S. 90) und 106f. 20
- (II₃) **Kopfarbeit**. Stellung zur Natur: Wilde,
Goethe 109
- (II₂) Farbe wirkt, wenn sie befreit ist.
- (II₂) Vibrationen und Zusammenstellungen.
- (II₂) Fantasie: Drache, Teufel, Tod etc. 25
- (II₂) Farbe muß jetzt nicht sachlich sein

- (П₂) 1) Краска { Связь. Краска
(теплая и холодная, светлая
и темная) отдельная —
грубое определение.
2) Форма { Сочетание:
красная + синяя
- (П₃) { Конец мат<ериалистического>
периода: наука, литература,) музыка.
Сближение искусств и их взаимообучение [58]
- (П₃) Монументальное искусство.
- (П₂) Путь живописи: новые формы
- (П₂) (Орнаментика, математика, конструкция).
- (П₂) Использование матер<иальных> формы + краски
(красная лошадь).
- (П₃) Что такое картина — существо
- (П₂) { *Орнаментика стр. 79!*
- (П₂<U>) Художник использует формы для своих
целей. стр.84.
- (П₃) Его ответственность и 104 (Сегодняшние вы-
ставки стр.90) и 106 сл.
- (П₃) *Работа из головы. Отношение к природе: Уайльд,
Гете 109*
- (П₂) Краска действует, если она освобождена.
- (П₂) Вибрации и сочетания.
- (П₂) Фантазия: дракон, черт, смерть и т.д.
- (П₂) <Краска> не должна сейчас быть
предметной <вещественной?>

600:7-8
(Schluß... Literatur)
*итпкз зачеркнуто короче-
выми чернилами
600:9
Abtönen
*итпкз подчеркнуто
коричневыми чернилами
600:10

(П₂)
*итпкз перенесено сюда
стрелкой коричневыми чер-
нилами со своего места в
левом вертикальном ряду
600:16
(Соплатенбік S.79f)
*итпкз обведено в кружок
простым карандашом,

зачеркнуто синим
600:17
U
*итпкз знак коричневыми
чернилами, наклонивший
галочку
600:19-20
(Hefzige... 90)
*итпкз зачеркнуто

коричневыми чернилами
600:20
90
*итпкз подчеркнуто
синим карандашом
600:20
106g
*итпкз подчеркнуто
синим карандашом

600:21
Kopfzettel
*итпкз подчеркнуто
синим карандашом
600:21
...
ит точка поставлена наискл./
*итпкз без знаков
претинание

№ 602 : 5 Рукопись «НТ РКБ. 1 лист 33 x 21 см.
Бумага верже REICHADLER PAPER.

*НТ РКБ-0

Текст без названия, написан на одной стороне листа коричневыми чернилами; подчёркивания и зачёркивания сделаны также коричневыми чернилами; вставки – простым карандашом.

В Плате #2 отражен новый этап переосмысления Кандинским текста «Языка красок» (i) на пути превращения его в книгу «О духовном в искусстве». Скорее всего, План #2 относится к тому же времени, что и вставки коричневыми чернилами в Плате #2. Пункты, соответствующие тем или иным местам рукописи «Язык красок» (i), указаны в Плате #2 лишь выборочно и распределены между тремя большими частями, на которые, согласно этому плану, делится материал «Языка красок» (ii): («Действие краски», «Действие произведений», «Материал, который краска и форма представляют художественному содержанию»). Карандашные отсылки к страницам соответствуют нумерации страниц в «Языке красок» (ii).

Публикуется впервые.

ПЛАН БУДУЩЕЙ КНИГИ #2

I

5

Wirkung der Farbe

1) physische

2) psychische (S. 30 ff.)

10

(zu 1) — andere Sinne

(Ähnlichkeit mit der Musik

< Ähnlichkeit mit dem > Laut (Wort))

II

15

(zu 2) —

Wirkung der Werke —

grobe, feine

a) gewohnte (Echo) und

20

[was der Zuschauer findet.]

b) weckende (neue Saiten)

zu b) wie das Dreieck sich bewegt

[S. 17 — 23.]

Musik. Wort [S 7.] 26

5 1

Действие краски

- 1) физическое
10 2) психическое (стр.30 сл.)
(к 1) — другие органы чувств
(Сходство с музыкой
<Сходство с> звуком (слово))

15 11

- (к 2) —
Действие произведений —
грубое, тонкое
20 а) привычное (эхо) и
(что находит зритель.)
б) будящее (новые струны)
к б) как движется треугольник
(стр.17 — 23.)
музыка, слово (стр.7, 26

602:13
«Ähnlichkeit mit dem»
Lauf
не восстановлено нами. /
«нтрк в этом месте два
прочерка

602:23
«Dreieck»
не восстановлено нами. /
«нтрк в этом месте рису-
нок треугольника

602:25
26
«нтрк относится к после-
дующему тексту (в части II),
поскольку в рукописи «язык
краски» (II) на стр. 26 ре-
шается о художественном
содержании

III

Das Material, welches Farbe und Form bieten dem künstlerischen

Inhalt

5

1) einzelne Farbe

2) Möglichkeiten

Inhalt

10

[S. 24 ff]

(1) Farbe wie sie wirkt

(1) (2) Abgrenzung der Farbe

Bedeutung der Form

15

Isolierte Form (Plastik, Architektur)

(2) (3) Zusammenhang von Farbe und Form

(Ornament), neue Formen und alte (Teufel)

(3) (4) Jede Kunst ist Einheit, keine Nachahmung.

Monumentale Kunst.

20

[Was ein Bild ist.] Keine Gewalt (Kopfarbeit), Ver-
antwortung des Künstlers

III

Материал, который краска и форма
предоставляют художественному

содержанию

1) отдельная краска

2) возможности

Содержание

(стр.24 слл.)

(1) краска, как она действует

(1) (2) отграничение краски

Значение формы

Изолированная форма (пластика, архитектура)

(2) (3) Связь краски и формы (орнамент<)>, новые формы и старые (черт)

(3) (4) Каждое искусство есть единица, не подражание. Монументальное искусство.

[Что такое картина <.>] Никакого насилия

(работа из головы), ответственность художника

I Wirkung der Farbe

1) physische

2) psychische S. 30 ff.

Zeit - andere Sinne

~~Ästhetik~~ ist ~~die~~ Musik
_____ Laut / Wort)

II zu 2. Wirkung der Farbe - farbige, feine

a) gewohnte (Echo) - d.
was die Sprache ausdrückt.

b) wirkliche (neue Saiten)

zu 6) wie in Δ sich bewegt

III Im Material, ^{musik. Wort} S. 17-23, Farbe u. Form, Licht, der Kunst. Inhalt

Inhalt S. 24 ff.

Form u. die Wirkung

4) Abgrenzung der Farbe

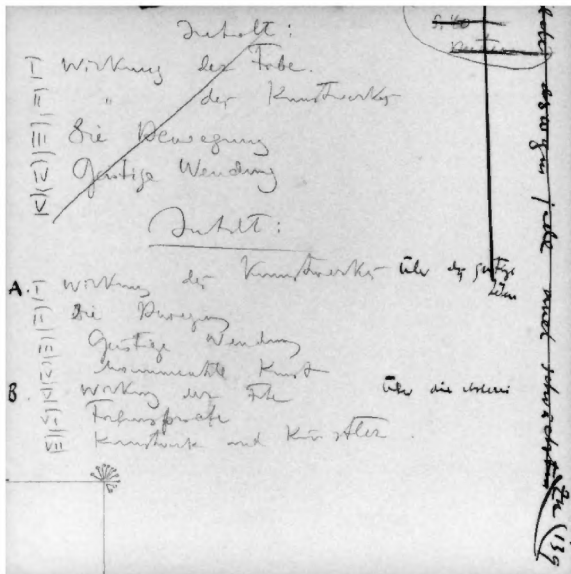
Bedeutung der Form

Moderne Form (Plastik, Architekt.)

3) Zusammenhang v. Farbe u. Form (Ornamentale Form)

4) Jede Kunst ist Einheit, keine Nachahmung, sondern Kunst.

Was ein Bild ist keine Gewalt (Kopierbild), Verantwortung des K'ns



№ 121 Рукопись № 1 РК7. 1 лист 16,6 x 16,6 см.
Бумага верже REICHSDADLER PAPIER.

*H1PK7-Q

Текст, озаглавленный «Inhalt» («Содержание»), написан на стороне recto листа простым карандашом и коричневыми чернилами; на стороне verso — набросок Цветной таблицы. Первый вариант Содержания, на верхней части листа, написан и зачеркнут карандашом; на нижней части листа находится написанный также карандашом второй, измененный, вариант Содержания, со вставками коричневыми чернилами.

В МЭС сохранилось три недатированных разрозненных листа с тремя Черновиками содержания будущей книги «О духовном в искусстве», по которым можно проследить дальнейшие (после Планов № 1 и № 2) этапы переработки ранней рукописи «Языка красок» (ii) в первую немецкую редакцию книги Кандинского: все эти документы, предположительно, датируются июнем — июлем 1909 г.

Три Черновика содержания свидетельствуют о том, что двухчастная структура книги сложилась лишь постепенно и также постепенно был определен окончательный порядок глав и найдено место главе V, «Действие краски», на страницы, соответствующие документу (или документам), который (-ые) невозможно идентифицировать. В некоторых случаях, скорее всего, речь идет о рукописи «Языка красок» (ii), откуда Кандинский взял тексты, вошедшие затем в те или иные главы готовящейся книги. Однако поскольку в «Языке красок» (ii) лишь 115 страниц, в то время как во всех черновиках упоминаются страницы до 213-й, то можно предположить существование других, несохранившихся текстов, развивающих и дополняющих «Язык красок» (ii). Можно выдвинуть и другое предположение, а именно: что страницы, указанные в Черновиках содержания, уже относятся к гипотетической первоначальной рукописи «О духовном в искусстве», к которой прямо восходят сохранившиеся машинописные части корпуса первой немецкой редакции трактата и, возможно, как результат дополнительных промежуточных этапов переработки, две готические рукописи (H1PK1 и H1PK2). Дата 3 августа 1909 г. в конце первой немецкой машинописи (H1M1) может рассматриваться как terminus ante quem для определения

ЧЕРНОВИК СОДЕРЖАНИЯ #1

{ Inhalt:

5

- I Wirkung der Farbe.
- II Wirkung des Kunstwerkes
- III Die Bewegung
- IV Geistige Wendung
- V }

10

Inhalt:

15

- [A. Über das geistige Leben]
 - I Wirkung des Kunstwerkes
 - II Die Bewegung
 - III Geistige Wendung
 - IV Monumentale Kunst

20

- [B. Über die Malerei]
 - V Wirkung der Farbe
 - VI Farbensprache
 - VII Kunstwerk und Künstler

25

Дополнения

5 (Содержание:

- I Действие краски.
- II <Действие> художественного произведения
- 10 III Движение
- IV Духовный поворот
- V}

15 Содержание:

- [A. О духовной жизни]
- I Действие художественного произведения
- II Движение
- 20 III Духовный поворот
- IV Монументальное искусство

- [B. О живописи]
- V Действие краски
- 25 VI Язык красок
- VII Художественное произведение и художник.

времени создания этой первоначальной рукописи. Но и в таком случае, учитывая раздельную историю подготовки первой и второй части книги на стадии первой немецкой редакции «О духовном в искусстве» (см. н. 122 п. 2-2-2), нельзя исключить, что эта предполагаемая рукопись имела отдельную нумерацию страниц в каждой части, о чем, в частности, свидетельствует карандашный текст сверху листа, на котором написан третий Черновик содержания (см. № 612-5).

Черновик содержания #1 прекрасно показывает процесс трансформации «Языка красок» (II) в первую немецкую редакцию трактата «О духовном в искусстве». Зачеркнутый первый вариант, в котором подразумевается текст «Языка красок» (II) разделен на 5 глав, в основном следует порядку изложения исходного материала, который начинается с пространного рассуждения о воздействии краски. Во втором же варианте пункт «Действие краски» переставлен из начала в середину. Эта перестановка помогает Кандинскому найти новую структуру будущей книги, которая теперь может быть разделена на две части: первая – о духовной жизни, вторая – о живописи. Такое разделение было реализовано Кандинским, очевидно, на более позднем этапе, которому в Черновике содержания #1 соответствуют вставки коричневыми чернилами.

Отметим, что в этом варианте будущая глава «Введение» называется «Действие художественного произведения», будущая «Пирамида» – «Монументальное искусство», а глава «Теория» отсутствует вообще. На полях коричневыми чернилами написана и инициалы же зачеркнута часть фразы («Iche < r?> deswegen jede auch schwächsten»), с указанием на стр. 139, – возможно, прообраз фразы из главы VI о черной краске в первой немецкой машинописи (н. 114), перешедшей во вторую и затем третью редакции трактата (н. 311, н. 515: 23–26 *Das ist äußerlich ... klingt*; ср. Р1РК1, н. 109: 13–16 *Внешнее черное ... определенное*). Указание на стр. 139, как уже было отмечено, никак не может относиться к сохранившейся рукописи «Языка красок» (II), в которой лишь 115 страниц.

Публикуется впервые.

№ 610 : 5 Рукопись » H1PK8. 1 лист 22 x 14,2 см. Бумага плотная, без водяных знаков.

На стороне recto листа простым карандашом написан текст без названия, на стороне verso сверху – зачеркнутый набросок письма доктору Шнабелю (см. о нем ниже).

По сравнению с Черновиком содержания #1, Черновик содержания #2 отражает более поздний этап истории текста «О духовном в искусстве», когда обе его части, А и В, а также все главы получили окончательные названия и появилась новая глава «Теория». Здесь при названиях некоторых глав мы обнаруживаем отсылки к страницам, которые, как правило, относятся к «Языку красок» (II), откуда были взяты и по-новому распределены отдельные тексты. Так, на стр. 16 в рукописи «Язык красок» (II) действительно находится текст, который на стадии первой немецкой редакции «О духовном в искусстве» был включен Кандинским в главу I будущей книги, «Введение»; на стр. 54 – текст, вошедший в будущую главу III, «Духовный поворот»; на стр. 1 – текст, перенесенный затем в главу V, «Действие краски».

Тем не менее приходится вновь предположить существование какой-то другой, несохранившейся, рукописи, поскольку стр. 169, указанная Кандинским в Черновике содержания #2 при названии главы «Теория», соответствует «Языку красок» (II) не может.

Помимо того, на полях Черновика содержания #2 упомянуты письма Ван Гог: «Briefe v. Gogh's citieren». («Цитировать письма Ван Гог.»), а также рассуждение о материальном и нематериальном («Materiell und Nichtmateriell»), которых нет в «Языке красок» (II) и которые появляются впервые в первой немецкой редакции трактата, – эти карандашные пометки на полях относятся, очевидно, к более позднему по сравнению с Черновиком содержания #2 времени, когда Кандинский решил включить эти материалы в свою книгу.

На обратной стороне листа черными чернилами написан и потом зачеркнут черновик

ЧЕРНОВИК СОДЕРЖАНИЯ #2

A Allgemeines

5

I Einleitung S 16

II Die Bewegung S { 11 }

{ III }

{ IV } { III } Geistige Wendung S 54.

10

IV Die Pyramide

B Malerei

15

V Wirkung der Farbe S 1

VI Farbensprache

VII Theorie 169

VIII Kunstwerk und Künstler

20

25

5 А Общее

- I Введение стр.16
- II Движение стр.(11)
- (III)

- 10 (IV) (III) Духовный поворот стр.54
- IV Пирамида

В Живопись

- 15 V Действие краски стр.1
- VI Язык красок
- VII Теория 169
- VIII Художественное произведение
- 20 и художник

25

письма Кандинского доктору Шнабелю, датированный 22 августа (вероятно, 1909 г.), где в ответ на письмо Шнабеля от 18 августа художник пишет о своих с ним разногласиях. Доктор Генрих Шнабель, один из учредителей (среди нехудожников) в январе 1909 г. НКМ, нередко упоминается в переписке Кандинского с Мюнтер 1909–1910 гг., часто вместе с художником Александром Канольдтом и его сестрой Иоганной, «фрейлейн Канольдт», – также соучредителями НКМ. (На заседании жюри 2 декабря 1911 г., на котором речь шла о третьей выставке НКМ, Шнабель и Канольдты были с теми, кто голосовал против «Композиции v» Кандинского; в знак протеста против отказа жюри принять на свою выставку эту картину Кандинский, Марк и Мюнтер вышли из НКМ и за две недели сами подготовили другую выставку в галерее Танхаузера, назвав ее «первой выставкой, организованной редакторами <еще не изданного к тому времени альманаха> "Синий всадник"», «erste Ausstellung der Redaktion "Der Blaue Reiter"»; см. об этом н. 122.) Под зачеркнутым началом письма Шнабелю простым карандашом написана фраза «Kritik kann auch nicht anders sein, da die Kunst vom Gefühl zur Theorie geht» («Критика и не может быть иной, ибо искусство идет от чувства к теории»), со ссылкой на стр. 64, которая, однако, к стр. 64 «Языка красок» (II) отношения не имеет. Сама же эта фраза в переработанном виде присутствует в главе vi в первой немецкой машинописи «О духовном в искусстве» (н 1 м 1) и затем во второй и третьей немецких редакциях трактата (нзп 1, н. 499: 23–500: 13 *Und andererseits ... wirken.*; ср. Р1РК 1, н. 85: 12–87: 2 *Если и окажется ... через чувство.*).

Публикуется впервые.

№ 612 : 5 Рукопись «H1PK9». 1 лист 22 x 14,2 см.
Бумага плотная, без водяных знаков.

На одной стороне листа сверху простым карандашом написан публикуемый текст с перечислением номеров страниц, под ним проведена черными чернилами горизонтальная черта, под которой или же написан текст, озаглавленный «Inhalt» («Содержание»).

Текст Черновика содержания #3, идентичный Содержанию в первой немецкой редакции «О духовном в искусстве», очевидно, самый поздний из трех черновиков: если названия частей А и В в Черновике содержания #2, скорее всего, были добавлены позднее, то в этом последнем варианте они были написаны одновременно с остальным текстом.

Учитывая, что Черновики содержания #2 и #3 написаны на одинаковых листах бумаги, близки текстуально, а также, что скорее всего, Черновик содержания #2 и написанное сверху Черновика содержания #3 распределение текста («Страницы») относятся к страницам одного и того же неизвестного документа, можно предположить, что эти документы совсем недалеко отстоят друг от друга по времени.

Озаглавленный «Seiten» («Страницы») карандашный текст сверху страницы (см. л. н. 122) посвящен распределению страниц некоей гипотетической неидентифицируемой рукописи между частями А, «Allgemeines» («Общее»), и В, «Malerei» («Живопись»). При этом к части А отнесено «начало» («Anfang») со стр. 16–99., к части В – продолжение, текст «далее» («weiter») со стр. 1–189 и «потом» («dann») дополнение к стр. 190, текст на стр. 190–196, дополнение (?) к стр. 197–209, дополнение к стр. 209 и текст на стр. 210–213. Эта нумерация лишь частично совпадает с номерами страниц, указанными в Черновике содержания #2: «Введение» начинается на стр. 16, а глава V, открывающая вторую часть, – на стр. 1, что соответствует «Языку красок» (II). Однако, как и в Черновике содержания #2, указание на страницы после 115-й вновь говорит о существовании какой-то другой, несохранившейся, рукописи, возможно, с отдельной нумерацией страниц в каждой из двух частей будущей книги.

Публикуется впервые.

ЧЕРНОВИК СОДЕРЖАНИЯ #3

Inhalt

5

A. Allgemeines

- I Einleitung
- II Die Bewegung
- III Geistige Wendung
- IV Die Pyramide

10

15

B. Malerei

- V Wirkung der Farbe
- VI Farbensprache
- VII Theorie
- VIII Kunstwerk und Künstler

20

25

Дополнения

5 Содержание

A. *Общее*

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

15

B. *Живопись*

- V Действие краски
- VI Язык красок
- 20 VII Теория
- VIII Художественное произведение
и художник

25

№ 614: 1 Недатированная машинопись
 «НДМ1. РК Trésor national # 195. 1 лист 33 x
 21 см., следы разреза слева. Бумага плотная,
 желтевшая, производства берлинской
 фирмы Макса Краузе, с филигранью М.
 К. PAPIER.

Машинопись черным шрифтом на одной
 стороне листа. Подчеркивания машинопис-
 ные, а также рукописные красным каранда-
 шом, одно разделение простым каранда-
 шом двух слов, напечатанных слитно. Места
 с машинописными подчеркиваниями в ори-
 гинале даны в настоящем издании курси-
 вом, а подчеркнутые в оригинале красным
 карандашом в настоящем издании под-
 черкнуты.

Список «Маленьких поправок к "О ду-
 ховном"» был составлен, скорее всего, для
 издателя Рейнхарда Пипера, выпустившего
 в свет первые три немецких издания книги,
 в ходе подготовки так и не осуществленного
 четвертого издания. К Пиперу художник
 обращается в тексте «Поправок», когда
 пишет о том, что хочет «облегчить задачу»
 редактора и издателя, подчеркивая добав-
 ленные слова красным карандашом. Эти
 поправки были, «собственно, маленькими
 дополнениями, поскольку я ничего не вы-
 черкнул», — уточнял Кандинский в письме
 своему итальянскому переводчику Колон-
 нади Чезаро от 19 июня 1933 г. (см. *Kan-
 dinsky & Colonna di Cesaro Correspondence*.
 91); четыре из них имели целью отразить
 развитие абстрактных форм «чистой живо-
 писи», одна указывала на связанные с таким
 развитием «опасности».

На основании анализа бумаги, исполь-
 зованной Кандинским, а также письма
 Пипера ему от 21 марта 1922 г., где обсуж-
 дался вопрос о новом издании книги, мы
 предлагаем для документа широкую дати-
 ровку: 1914–1922 гг. (см. об этом подроб-
 нее № 122 слл. п. д.).

Ссылки на страницы первого немец-
 кого издания трактата соотносятся с каран-
 дашными исправлениями, сделанными
 Кандинским в принадлежавшем ему экзе-
 мпляре «О духовном в искусстве» (№ 212+).

KLEINE ÄNDERUNGEN ZUM «ÜBER DAS GEISTIGE»

Seite 48, zweiter Absatz:

Diese Formen sind momentan grösstenteils
 der Schatz, aus welchem der Künstler alle ein-
 zelnen Elemente seiner Schöpfungen entleiht.

Heute können nur wenige Künstler mit rein
 abstrakten Formen auskommen. Diese Formen
 sind dem Künstler oft zu unpräzis. Es scheint
ihm: sich auf ausschliesslich Unpräzises zu be-
 schränken, heisst sich der Möglichkeiten berau-
 ben, das rein Menschliche ausschliessen und
 dadurch seine Ausdrucksmittel arm machen.

Gleichzeitig aber wird schon heute die ab-
 strakte Form als eine rein präzise erlebt und als
ausschliessliches Material in malerischen Werken
verwendet. Das äussere «arm machen» verwan-
delt sich zu innerer Bereicherung.

(weiter kommt der vierte Absatz unverändert:
 Andererseits gibt es in der Kunst usw.)

Seite 49, vierter Absatz, Zeile 12:

So werden mehrere Gegenstände (reale und even-
 tuell abstrakte, oder rein abstrakte) im Bild einer
 grossen Form unterordnet und so verändert usw.

Seite 83, oben:

МАЛЕНЬКИЕ ПОПРАВКИ К «О ДУХОВНОМ»

Страница 48, второй абзац:

Эти формы являются ныне в большей своей части той кровянищей, из которой художник заимствует все отдельные элементы своих творений.

Сегодня только немногие художники могут довольствоваться чисто абстрактными формами. Эти формы для художника часто слишком неточны. Ему кажется: ограничиваться только неточным — значит отнимать у себя возможности, исключать чисто человеческое и таким образом обеднять свои выразительные средства.

В то же время уже и сегодня абстрактная форма переживается как вполне точная и используется в произведениях живописи как исключительный материал. Внешнее «обеднение» превращается во внутреннее обогащение. (далее следует четвертый абзац без изменений: С другой стороны в искусстве и т. д.)

Страница 49, четвертый абзац, строка 12:

Так многие предметы (реальные или, возможно, абстрактные, или чисто абстрактные) подчиняются в картине одной большой форме и так изменяются, и т. д.

Эти карандашные исправления учтены нами в критическом аппарате третьей немецкой редакции «О духовном в искусстве», к чему мы отсылаем в соответствующих текстологических примечаниях к «Маленьким поправкам ...». Отметим, однако, что список «Маленьких поправок ...» не всегда следует карандашным исправлениям в книге.

«Маленькие поправки к "О духовном"» никогда не были включены в немецкий текст трактата. См. № 122, где мы полностью реконструируем историю включения их в переводные издания «О духовном в искусстве».

Немецкий текст «Поправок» публикуется нами полностью впервые; мы лишь переставили первые две из них, чтобы следовать порядку страниц. См. также воспроизведение документа — илл. № 122.

658:5
Seite 48, zweiter Absatz
nicht имеется
в виду НОТ2;
см. НОТ1 (НОТ1 - 5);
ил. 300-Х)

658:6
grübelndes ...
нам1 подчеркнутое крас-
ным карандашом соответ-
ствует правке в НОТ2*;
см. /300-Х

658:9-15
Heute ... am machen.
нам1 соответствует правке
в НОТ2*;
нам1 не выделены исправ-
ления в первом двух пред-
ложениях

658:16-20
Gleichzeitig ...
Bewertung ...
нам1 подчеркнутой
красным карандашом
соответствует знаку вставки
в НОТ2*;
см. /300-Х

658:24
Seite 49, vierter Absatz, Zeile
12
nicht имеется в виду
НОТ2; см. НОТ1 (НОТ1 - 5);
ил. 300-Х-Х)

oder rein abstrakte
нам1 подчеркнутое крас-
ным карандашом соответ-
ствует правке в НОТ2*;
см. /300-Х/ нам1 не выде-
лена новая заплата

Nach den Schlussworten «so kann behauptet werden, dass nur noch wenige "Stunden" uns von dieser reinen Komposition trennen» muss ein *kleiner Satz* kommen Die erste Stunde hat schon geschlagen.

5

Seite 84, zweiter Absatz:

Wir sind heute im Allgemeinen noch fest an die äussere Natur gebunden und müssen unsre *Formen* aus ihr schöpfen. (Die rein abstrakten Bilder sind noch selten!) Die ganze Frage ist nun die: wie dürfen das machen? usw.

10

Seite 93, Zeile 7:

Dieser Weg liegt zwischen zwei Gebieten (die heute zwei «Gefahren» sind): Rechts liegt das vollständig abstrakte, ganz emanzipierte Anwenden der Farbe in «geometrischer» Form (Gefahr des Ausartens in äussere Ornamentik), links das mehr reale, zu stark von äusseren Formen gelähmte Gebrauchen der Farbe in «körperlicher» Form (Gefahr der flachen Phantastik!).

15

20

(Anm. Um Ihnen die Aufgabe zu erleichtern unterstreiche ich die neu eingefügten Worte mit rotem Stift. Die Worte, die im Text unterstrichen waren und unterstrichen bleiben sollen, haben einen schwarzen Strich.)

25

Страница 83, сверху:

После заключительных слов «то можно утверждать, что лишь немногие "часы" отделяют нас от этой чистой композиции» должна идти одна маленькая фраза: Первый час уже пробил.

Страница 84, второй абзац:

Сегодня мы в общем еще крепко привязаны к внешней природе и вынуждены черпать из нее наши формы. (Чисто абстрактные картины еще редки!) Весь вопрос нынче состоит в том: как можно это делать? и т. д.

Страница 93, строка 7:

Этот путь лежит между двумя областями (которые сегодня представляют собой две «опасности»): направо — целиком абстрактное, совершенно змансипированное применение краски в «геометрической» форме (опасность вырождения во внешнюю орнаменту), налево — более реальное, слишком парализованное внешними формами употребление краски в «телесной» форме (опасность плоской фантастики!).

(Прим. Чтобы облегчить Вам задачу, я подчеркиваю добавленные слова красным карандашом. Слова, которые были подчеркнуты в тексте и должны оставаться подчеркнутыми, подчеркнуты черным.)

616-1
Seite 83, oben
"nicht" имеется в виду H312;
см. H311 (H311-98,
H3-XXX-X-X)
616-5
Die erste geschlagen, —
nicht подчеркнутое крас-
ным карандашом соответ-
ствует правке в H312-1.

см. /XXX-X
616-7
Seite 88, zweiter Absatz
"nicht" имеется в виду H312;
см. H311 (H311-100,
H3-XXX-X-X)
616-8
heute — heutezutage
H312, H311 (H311-100,
H3-XXX-X-X)

H3-XXX-X)
616-8
an Allgemeinen
nicht подчеркнутое крас-
ным карандашом соответ-
ствует правке в H312-1.
см. /XXX-X
616-10
Die rein abstrakten Bilder

(auf noch selbst)
H312-1 entspricht
616-12
dürfen das machen —
dürfen wir das machen
H312, H311 (H311-100,
H3-XXX-X-X)
616-14
Seite 93, Zeile 7
"nicht" имеется в виду H312;

см. H311 (H311-110,
H3-XXX-X-X)
616-16
«Gefahren» — Gefahren
H312, H311 bei Kautschuk
616-19
Gefahr der Ausbreitung
in Ausbreite
H312-1 entspricht

НМТ не подчеркнута
красным карандашом
в качестве новых слог
in Ausbreite, // ср. /XXX-X
616-22
Gefahr der Ausbreitung
H312-1 entspricht

№ 618: 10 Рукописи в составе большой рукописной вставки Р1РК2 в рукописи первой русской редакции «О духовном в искусстве» (Р1РК1). Хранится в мз. Текст синим карандашом на обороте стр. 73 рукописи Р1РК1, глава VI. См. также № 122 пп. 1-1-1 и 1-1-5.

Данный текст без названия, отсутствующий в других вариантах первой русской редакции трактата и не имеющий источника в его немецких версиях, скорее всего, следует соотнести с внесенным также синим карандашом (и синим же карандашом зачеркнутым) указанием на стр. 1 рукописи Р1РК2, где напротив слов (Р1РК2, № 87-11-12 1) *желание ритмичности u/2* <желание симметрии> вписано на полях: «примеры». См. также 87-11-12. Хотя невозможно полностью исключить, что этот список примеров проявления «желания ритмичности» в искусстве мог быть набросан Кандинским одновременно с написанием основного текста самой вставки, представляется более вероятным, что художник написал его позднее, когда были созданы другие наброски на тему движения форм, вошедшие в корпус «Texte zur Kompositionslehre» («Тексты к Учению о композиции», 1912 – 1914; *Gesammelte Schriften* 549 – 621). Поэтому мы предпочитаем рассматривать эти примеры в контексте работы Кандинского уже над второй русской редакцией трактата как свидетельство намерения автора уточнить и обогатить примерами свой более ранний русский текст. Остановилось ли осуществление этого намерения на стадии наброска или нашло свое продолжение и развитие в гипотетическом новом тексте, в настоящее время установить невозможно, ибо мы не располагаем никакими материалами, подготовленными художником для этой части главы VI во второй русской редакции.

Публикуется впервые.

ПРИМЕРЫ ПРОЯВЛЕНИЯ
«ЖЕЛАНИЯ РИТМИЧНОСТИ»
В ИСКУССТВЕ (ФРАГМЕНТ)

- 1. **простой усеченный треугольник**
- + **ритмическое повторение линий**
- 2. **тройной треугольник**
- 3. **простой ритм**
- 4. " "
- 5. " " **руки**
- 5а. **архитектурный ритм**
- ритм + архитектурное подчинение**
- 7. **пресеченный ритм движения**
- 8. **квадрат и ритмическая повторность**
линий рукавов и ног

5

10

15

20

25

№ 121 Рукопись в составе «Р1 PK5. MES. 1
нenumерованный лист 33 x 21 см. Бумага
верже REICHSHADLER PAPIER.

Текст без названия, написан черными чер-
нилами на обеих сторонах листа. Одно
слово подчеркнуто простым карандашом.
На обороте листа, кроме текста, схематиче-
ский рисунок карандашом, вероятно набро-
сок плана прямоугольного выставочного
помещения с перегородками.

Недатированный текст, существующий
в единственном экземпляре, хранящемся
в составе машинописного корпуса первой
русской редакции в МЭС (Р1МЗ) и отсутст-
вующий во всех других русских и немецких
редакциях, предположительно, предназна-
чался для доклада в частном московском
кружке, где Кандинский 9/22 октября 1910 г.
прочитал сокращенный русский перевод
своей тогда еще не изданной книги «Über
das Geistige in der Kunst», над которым он
продолжал в то время работать; в отличие
от чисто книжных предисловий к первой
русской и первой немецкой редакциям
«О духовном в искусстве», данный текст,
скорее всего, представляет именно устное
выступление.

Публикуется впервые.

5 ВСТУПЛЕНИЕ К ДОКЛАДУ
(ФРАГМЕНТ)

10 Должен впредь особенно ясно указать на то,
что, во-первых, я буду часто вынужден гово-
рить о самых общеизвестных вещах и, во-вто-
рых, особенно в таком кратком изложении
я не могу говорить иначе, как исключительно
15 схематически.

Первый видимый недостаток мой я могу
несколько оправдать тем, что все не обще-
известное или даже и вновь «открываемое»
всегда создается из давно известных вещей,
20 как всякая самая нужная и эпоху создающая
картина пишется давно всем известными
красками. Все дело тут не в абсолютной ценно-
сти отдельных элементов, а в том, к какому
построению они привели.

Второй видимый недостаток мой, который
причиняет боль прежде всего мне самому —
схематичность — может временами и за-
быться. А потому я усиленно прошу не забы-
вать ни на миг, что каждое мое положение —
исключительно и неизменно есть только

схема. Нет в мире по видимости ни одного простого явления. От каждого бегут сотни сотен, тысячи тысяч путей во все стороны. И всякое явление есть одновременно черное и белое, а стало быть, и всех цветов видимых и невидимых. Все дело в том, откуда посмo- 5
треть. Или откуда мы способны смотреть в ны-
нешний день. И это утверждение есть тоже
уже схема. Потому что часто видятся именно
эти многоцветные стороны (опять схематиче- 10
ское обозначение), но нeмыслимо идти обре-
мененному телом сразу даже и по двум путям.

5

10

15

20

Приложение

ПЕРЕВОДЫ

ФРАГМЕНТОВ

ТРЕТЬЕЙ

НЕМЕЦКОЙ

РЕДАКЦИИ

№ 621 : то Третья немецкая редакция «О духовном и искусстве» (н3), выдержавшая два издания в мюнхенском издательстве Рейнхарда Пипера в 1912 г. (н3п1), представляет собой наиболее полный текст трактата, прошедший всю предельную подготовку при непосредственном участии Кандинского. Именно в этой редакции книга получила распространение в Германии, именно ее текст (с несколькими поправками для нового, так и не осуществленного при жизни автора издания в четвертой немецкой редакции, н4) предлагался художником для перевода на другие языки.

Перевод на русский язык текста третьей немецкой редакции трактата, сделанный самим автором, должен был выйти в 1914 г. в московском издательстве «Искусство». Этот (скорее всего, законченный) перевод – в редакции п2 – сохранился, однако, не полностью: отсутствует его начало и почти целиком вторая часть. Отсутствующие фрагменты могут быть частично восполнены материалами раннего русского корпуса «О духовном и искусстве» 1910 г. (редакция п1), который представляет собой перевод самой ранней немецкой версии (н1, 1909 – 1910) и поэтому не учитывает ряд дополнений, вошедших в немецкий текст на более поздних этапах его второй (н2, 1911) и третьей (н3, 1912) редакций. При подготовке трактата к изданию в послереволюционной России (редакция п3, 1919 – 1921/22) некоторые фрагменты немецкого текста были переведены Кандинским заново.

Насколько можно судить по сохранившимся русским материалам трактата «О духовном и искусстве», Кандинский при переводе в основном следовал своему немецкому тексту, только в отдельных местах дополняя и уточняя его. При этом лишь небольшую часть этих изменений можно объяснить естественной для переводчика необходимостью адаптировать текст для читателя, живущего в другом языке и культуре; чаще же всего они отражают развитие теоретической мысли художника, для которой, очевидно, было не столь важно, в каком конкретном языке она находит свое

вложение. Немецкий и русский тексты Кандинского плавно перетекают один в другой и обратно, взаимодополняя и взаимопроверяя друг друга, так что иногда приходится ставить под сомнение саму идею четкого различения оригинала и перевода – нередко русский «переведенный» (а на самом деле заново написанный в соответствии с эволюцией взглядов автора) текст выглядит сильнее, яснее и прозрачнее «оригинального» немецкого, в котором угадывается первоначальная зависимость автора от глубинных русских языковых структур (несмотря на то что в детстве, – как Кандинский сам признавался Мюнтер, – немецкий был его «первым языком» – см. § 4.10.5).

Эта теснейшая взаимосвязь русских и немецких редакций «О духовном и искусстве» делает текст трактата в значительной мере двуязычным, поэтому для его наилучшего понимания необходимо их параллельное прочтение. Отсюда наше решение построить настоящее издание на постоянном сопоставлении русских и немецких вариантов текста Кандинского, отсюда и отказ от включения в книгу чужого, выполненного не самим автором, полного русского перевода трактата (на сегодня существует только один такой перевод: Андрея Лисовского, см. о нем нр. 122 слл.). Представляя в критическом аппарате обширный перечень разночтений, относящихся к немецким и русским версиям этого важнейшего теоретического сочинения Кандинского, мы тем самым даем возможность читателю самостоятельно «реконструировать» на их основании текст русского перевода трактата, как его, в точном соответствии со своим замыслом, с учетом его естественной эволюции с течением времени, мог бы выполнить сам художник.

Мы сочли целесообразным включить в издание «чужие» переводы лишь тех фрагментов немецкого текста, которые либо вовсе не были переведены автором или переведены действительно значительными отклонениями от оригинала. Краткие фрагменты такого рода мы приводим в критическом аппарате третьей немецкой редакции «О духовном и искусстве», более обширные –

в настоящем разделе. Включенные в него фрагменты взяты из перевода Андрея Лисовского, отредактированного Евгением Жиглевич и Ниной Кандинской («О духовном и искусстве» 1967). Однако, поскольку этот перевод был сделан по посмертному изданию «О духовном и искусстве» (*Über das Geistige in der Kunst* 1952), мы сочли необходимым внести в публикуемые ниже его фрагменты ряд исправлений, чтобы максимально приблизить их к представленному в настоящем издании немецкому тексту прижизненного второго издания трактата: это касается распределения текста по абзацам, шрифтового выделения отдельных его частей, а также исправленных нами ошибок и опечаток. Помимо того, в ряде случаев мы внесли в перевод Лисовского незначительную правку терминологического характера, учитывающую специфику словоупотребления Кандинского в его русских текстах, написанных в одно время с немецкими редакциями «О духовном и искусстве». Это касается, например, дифференцированного перевода слова «Farbe» как «цвет» и «краска», равно как и манеры Кандинского употреблять названия отдельных красок/цветов в мужском, женском и среднем роде («красный», «красная», «красное» и т. п.), а также авторского перевода термина «Bühnenkomposition» как «композиция для сцены» в текстах до 1914 г. (впоследствии он переводил этот термин как «сценическая композиция»).

Учитывая вспомогательный характер данного раздела, мы не комментируем здесь тексты Кандинского. Соответствующий комментарий помещен при оригинальном немецком тексте, публикуемом в настоящем издании.

ПЕРЕВОДЫ ФРАГМЕНТОВ
ТРЕТЬЕЙ НЕМЕЦКОЙ РЕДАКЦИИ

№ 623 : 6 Русский перевод немецкого текста
«Предисловия ко второму изданию» (нзп1,
н: 413-5). См. также 413-5.

Поскольку начальные страницы верстки, подготовленной в 1914 г. для публикации в московском издательстве «Искусство» (рзп1), не сохранились, так как были изъяты Кандинским в 1919–1921/22 гг. (в ходе работы над третьей русской редакцией трактата, рз, для которой он написал новое Предисловие), у нас нет никакой возможности узнать, каким именно было задумано начало книги в 1913–1914 гг. Тем не менее, исходя из общей истории текста и истории второй русской редакции в частности, мы считаем наиболее вероятным, что Кандинский осенью 1913 г. перевел для нее на русский язык свое Предисловие ко второму немецкому изданию, – возможно, частично изменив перевод по сравнению с немецким оригиналом. Подробнее об этом см. н: 122 слл. и 122 слл.

ПРЕДИСЛОВИЕ КО ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ

Эта небольшая книга была написана в 1910 году. До выхода в свет в январе 1912 года первого издания я успел включить в него мои дальнейшие опыты. С тех пор прошло еще полгода, и мне сегодня открылся более свободный, более широкий горизонт. После зрелого размышления я отказался от дополнений, так как они только неравномерно уточнили бы некоторые части. Я решил присоединить этот новый материал к накапливавшимся уже в течение нескольких лет тщательным наблюдениям и опытам, которые со временем, возможно, составят естественное продолжение этой книги в качестве отдельных частей, скажем, «Учения о гармонии в живописи». Таким образом, построение этой книги во втором издании, которое должно было выйти в свет вскоре вслед за первым, осталось почти без изменений. Фрагментом дальнейшего развития (или дополнением) является моя статья «К вопросу о форме» в «Синем всаднике».

Мюнхен, апрель 1912

КАНДИНСКИЙ

№ 624: 9 Русский перевод немецкого текста (нзп1, нн-418: 7–420: 11 *Ein großes ...führt*). См. также /418: 7–422: 11.

Данный фрагмент главы I «О духовном в искусстве» в ранней немецкой версии (н1), вероятно, был переведен Кандинским в октябре 1910 г. для первой русской редакции трактата, но ради сокращения общего объема выпущен. Скорее всего, этот перевод был частью текста, который содержали изъятые из первой русской рукописи (Р1РК1) стр. 8–14. Можно предположить, что он был сохранен и использован автором в 1913 г., при работе над новой русской редакцией трактата (Р2). Однако в ее материалах этого фрагмента также нет: соответствующие страницы верстки были изъятые Кандинским в 1919–1921/22 гг. Подробнее об этом см. нн-122 пп. 1–3, нн-122.

ГЛАВА I ВВЕДЕНИЕ (ФРАГМЕНТ)

*
*
*

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

5

10

15

20

25

тельно 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, какими были, войдя сюда, и тотчас 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 вызывает душа художника, если и она участвовала в творчестве? Что она хочет возвестить? «Призвание художника — посылать свет в глубины человеческого сердца», говорит Шуман. «Художник — это человек, который умеет все рисовать и писать красками», говорит 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 грубом или тонком «живописном» взаимоотношении. Гармонизация целого на полотне — это и есть путь, ведущий к созданию произведения искусства.

№ 626: 8 Русский перевод немецкого текста, без примечания (нзп1, н: 430: 11–26 *Der unsichtbare ... versuchte.*). См. также /430: 11–26.

Этот фрагмент главы II «О духовном в искусстве», присутствующий уже в немецкой рукописи готическим курсивом (н1рк1, ок. 1910), не был переведен Кандинским ни для одной из русских редакций трактата. В первой из них его место занял написанный сразу по-русски абзац (н1рк1, н: 21: 12–20 *Уже и в это время ... художника.*). См. также /212: 12–20 Он затем вошел и в верстку 1914 г. (р2п1, н: 177: 18–27). Нами опущено примечание (н: 430: 26), присутствующее во всех немецких редакциях трактата, поскольку оно было переведено Кандинским на русский язык уже в 1910 г., однако перенесено в главу III и помещено там в круглых скобках внутри основного текста (р1рк1, н: 29: 23–31: 15). В русской верстке 1914 г. соответствующий текст оказывается в примечании (р2п1, н: 205: 9).

ГЛАВА II ДВИЖЕНИЕ (ФРАГМЕНТ)

5

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

10

Его неслышную для масс речь прежде всех дру-
гих слышит художник. Сначала бессознательно и
незаметно для самого себя, следует он 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 на-
зываем «индивидуальностью») уже есть возмож-
ность видеть в предмете не одно только исключи-
тельно твердо материальное, но также и нечто
менее телесное, чем предмет реалистического пе-
риода, который пытались воспроизводить как тако-
вой и «таким, как он есть», «без фантазирования».

15

20

§ 627:9 Русский перевод немецкого текста (нзп1, н: 433:7–436:14 *Das geistige ... schätzen.*). См. также /433:7–436:14.

Этот фрагмент не был переведен Кандинским для первой русской редакции «О духовном в искусстве», которая в этой части текста расходится с немецкой рукописью готическим курсивом (н1рк1, 1910), следуя другому фрагменту «Языка красок» (11); см. об этом § 25:5. В сентябре 1913 г. Кандинский, вероятно, перевел этот фрагмент уже по опубликованному тексту третьей немецкой редакции трактата (нзп1). Однако этот перевод в сверстанном в 1914 г. для издательства «Искусство» тексте не сохранился, поскольку соответствующие стр. 27–28 верстки в 1919–1921/22 гг. были вынуты и заменены новым машинописным текстом (рзп3, н: 293:7–300:8). Частично новый текст сохранился также в рукописи (рзпк1, н: 300:9–304:11).

5 ГЛАВА III Духовный поворот (ФРАГМЕНТ 1)

Духовный треугольник медленно движется вперед
и ввысь. В наше время одно из нижних наибольших
отделений его достигает ступени первых лозунгов
материалистического «Credo». В религиозном от-
ношении обитатели этого отделения носят различ-
ные имена. Они называются иудеями, католиками,
протестантами и т. д. В действительности же они
атеисты, что открыто признают некоторые из наи-
более смелых или наиболее ограниченных из них.
«Небеса» опустели. «Бог умер». В политическом от-
ношении эти обитатели являются приверженцами
народного представительства или республикан-
цами. Боязнь, отвращение и ненависть, которую
они вчера чувствовали к этим политическим воз-
зрениям, они сегодня перенесли на анархию, ко-
торая им неизвестна; им знакомо только ее назва-
ние, и оно вызывает в них ужас. В отношении эконо-
мическом эти люди являются социалистами.
Они оттачивают меч справедливости, чтобы на-
нести смертельный удар гидре капитализма и от-
рубить этому злу голову.

Обитатели большого отделения треугольника никогда самостоятельно не решали никаких вопросов: их всегда тащили в повозке человечества жертвующие собою ближние, стоящие духовно выше их. Поэтому им ничего не известно о том, что значит тащить повозку, — они наблюдали это всегда с большого расстояния. Поэтому они думают, что тащить ее очень легко. Они верят в безупречные рецепты и в безошибочно действующие средства.

Следующее, более низкое отделение слепо тянется на эту высоту за упомянутым выше. Но оно все еще крепко держится на старом месте, сопротивляется, опасаясь попасть в неизвестное, чтобы не оказаться обманутым.

Более высокие отделения не только слепо атеистичны в религиозном отношении, но могут основать свое безбожие чужими словами, — например, недостойной ученого фразой Вирхова: «Я вскрыл много трупов и никогда при этом не обнаружил души». В политическом отношении они чаще бывают республиканцами; им знакомы различные парламентские обычаи; они читают политические передовицы в газетах. В экономическом отношении они являются социалистами различных нюансов и могут подкреплять свои «убеждения» многими цитатами (от «Эммы» Швейцера через «Железный закон» Лассалля до «Капитала» Маркса и еще многого другого).

В этих более высоких отделениях постепенно появляются и другие рубрики, которых не было в только что описанных: это наука и искусство, а также литература и музыка.

В научном отношении эти люди — позитивисты. Они признают только то, что может быть взвешено и измерено. Остальное они считают такой же вредной чепухой, какой они вчера считали «доказанные» сегодня теории.

В искусстве они натуралисты. Они признают и ценят личность, индивидуальность и темперамент художника, но только до известной границы, проведенной другими, и в эту границу поэтому они твердо верят.

*
*
*

(ФРАГМЕНТ 2)

А еще выше *никакого страха* уже не существует. Там происходит работа, смело расшатывающая заложенные людьми устои. Здесь мы также находим профессиональных ученых, которые снова и снова исследуют материю; они не знают страха ни перед каким вопросом и в конце концов ставят под сомнение саму материю, на которой еще вчера все покоилось и на которую опиралась вся вселенная. Теория электронов, т.е. движущегося электричества, которое должно всецело заменить материю,

§ 629: 21 Русский перевод немецкого текста (нзп1, нн: 441: 7–447: 14 *Und noch höher...gebracht*). См. также 441: 7–447: 14.

Данный фрагмент не был переведен Кандинским в 1910 г. с немецкого. В сентябре 1913 г., в ходе работы над второй русской редакцией трактата, художник, вероятно, перевел и его (уже по опубликованному тексту нзп1). Однако перевод в верстке р2п1 не сохранился, поскольку соответствующие ее стр. 31–32 в 1919–1921/22 гг. были Кандинским исключены: см. 183: 3.

находит сейчас отважных конструкторов, которые то здесь, то там переступают границы осторожности и погибают при завоевании новой научной твердыни: так погибают воины при отчаянном штурме упорной крепости, забывая о себе и принося себя в жертву. Но «нет крепости, которую невозможно было бы взять».

5

*

*

10

*

С другой же стороны, множатся или чаще становятся известными факты, которые вчерашняя наука приветствовала привычным словом «надувательство». Даже газеты, эти большей частью послушнейшие слуги успеха и плебса, встречающие покупателя словами «чего изволите?», вынуждены в некоторых случаях умерять или даже совсем отказываться от иронического тона при сообщениях о «чудесах». Различные ученые, среди которых имеются и материалисты чистейшей воды, посвящают свои силы научному исследованию загадочных фактов, которые невозможно дольше ни отрицать, ни замалчивать.*

15

20

25

* Целльнер, Вагнер, Бутлеров в Петербурге, Крукс в Лондоне и т. д., позднее Ш Рише, К. Фламмарин (парижская «Matin» приблизительно 2 года тому назад напечатала высказывания последнего под заголовком «Je le constate, mais je ne l'explique pas»: Я это кон-

*
*
*

5 С другой стороны, множится, наконец, число людей, которые не возлагают никаких надежд на методы материалистической науки в вопросах, касающихся «нематерии» или материи, которая недоступна нашим органам чувств. И, подобно искусству, ко-
10 торое ищет помощи у примитивов, эти люди обращаются к полузабытым временам с их полузабытыми методами, чтобы там найти помощь. Эти методы, однако, еще живы у народов, на которых мы, с высоты наших знаний, привыкли смотреть
15 с жалостью и презрением.

К числу таких народов относятся, напр., индусы, которые время от времени преподносят ученым нашей культуры загадочные факты, — факты, на

20 статирую, но не объясняю). Наконец, Ч. Ломброзо, основоположник антропологического метода в области преступности, участвует в серьезных сеансах с Евзанией Палладино и признает спиритические феномены. Кроме того, еще некоторые ученые на свою ответственность занимались изучением этого предмета.

25 Постепенно основываются и целые научные объединения и общества, ставящие себе те же цели (напр., Société des Études Psychiques в Париже, которое организовало по Франции турне с докладами в совершенно объективной форме для ознакомления публики с достигнутыми результатами).

которые или не обращали внимания, или от которых, как от назойливых мух, пытались отмахнуться поверхностными словами и объяснениями.* Госпожа Е.П.Блаватская, пожалуй, первая, после долголетнего пребывания в Индии, установила крепкую связь между этими «дикарями» и нашей культурой. Этим было положено начало одному из величайших духовных движений, которое объединяет сегодня большое число людей в «Теософском обществе». Общество это состоит из лож, которые путем *внутреннего* познания пытаются подойти к проблемам духа. Их методы являются полной противоположностью позитивистским методам; в своей исходной точке они взяты из уже существовавшего ранее, но получили теперь новую, сравнительно точную форму.**

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

** См., напр., «Theosophie» доктора Штейнера и его статьи о путях познания в «Lucifer-Gnosis».

(ФРАГМЕНТ 3) ПРИМЕЧАНИЕ

* Когда в Петербурге под личным руководством Метерлинка ставили некоторые из его драм, то во время одной из репетиций он велел повесить просто кусок холста взамен недостающей башни. Ему было неважно, будет ли изготовлена тщательно подражающая ей кулиса. Он поступил, как всегда поступают в своих играх дети, величайшие фантасты всех времен, когда они в палке видят коня или в своем воображении создают из всем известных бумажных ворон целые полки кавалерии, причем какая-нибудь складка в вороне внезапно делает из кавалериста коня (Кюгельген, «Воспоминания старого человека»). Эта черта — пробуждать фантазию зрителя — играет большую роль в современном театре. В этом направлении особенно много работы сделано и многое достигнуто на русской сцене. Это нужный переход от материального к духовному в театре будущего.

(ФРАГМЕНТ 4)

Соблазну такой красоты никогда не поддается другой великий парижанин, испанец Пабло Пикассо. Всегда одержимый потребностью самовыявления, часто бурно увлекающийся, Пикассо бро-

§ 633 : 3 Русский перевод немецкого текста примечания к главе III (нзп1, н. 450: 21). См. также /450-21.

Данное примечание не было переведено Кандинским для первой русской редакции «О духовном в искусстве». Художник перевел его в 1913 г. по опубликованному Пипером тексту третьей немецкой редакции трактата (нзп1), и оно сохранилось в верстке (рзп1, н. 188-6). Но поскольку авторский перевод в нескольких местах сильно расходится с немецким оригиналом, мы предлагаем здесь для сравнения другой, более точный.

§ 633 : 26 Русский перевод немецкого текста (нзп1, н. 460: 14-26 *Nie unterliegt... gesprochen wird.*). См. также /460-14-26.

Немецкий текст о Пикассо, завершающий главу III «О духовном в искусстве», был написан для второй немецкой редакции трактата в два приема, в сентябре и ноябре 1911 г., т. е. до и после датированной 28 октября его второй немецкой корректуры (нзп1). См. /460-26-461-5. Мы предлагаем здесь точный русский перевод первой части этого текста, поскольку русский перевод, выполненный Кандинским осенью 1913 г. и сохранившийся в верстке, значительно расширен по сравнению с немецким оригиналом (рзп1, н. 211: 20-213: 14). О том, что в новом, неосуществленном четвертом немецком издании трактата (редакция нд, 1914-1921/22) Кандинский, возможно, собирался переработать свой немецкий текст в соответствии с его более поздними русскими вариантами, свидетельствует пометка в сохранившемся в фк экземпляре третьего немецкого издания книги (нзп1+): см. /460-14-26.

сается от одного внешнего средства к другому. Когда между этими средствами возникает пропасть, Пикассо делает безумный прыжок и, к ужасу неисчислимой толпы своих последователей, — он уже на другой стороне. Они-то думали, что вот уже догнали его, а теперь им снова предстоят тяжкие испытания спуска и подъема. Так возникло последнее «французское» движение кубизма, о котором подробно будет сказано во II части.

5

§ 635 : 9 Русский перевод немецкого текста примечания к главе IV (нзп1, н: 464 : 12). См. также : 464 : 12.

Канди́нский не включил перевод этого появившегося уже в немецкой рукописи готическим курсивом (н1рк1) примечания ни в одну из русских редакций «О духовном в искусстве». В первой из них смысл его кратко передан в двух фрагментах текста, заключенных в скобки в единственном примечании к главе IV (р1рк1, н: 39 : 11). Во второй же примечание существенно переработано и помещено в основном тексте (р2п1, н: 218 : 12—220 : 26). Обдумывая четвертое немецкое издание своей книги, Канди́нский, предположительно, собирался следовать второй русской редакции и перенести примечание в основной текст. В одном из принадлежавших ему немецких экземпляров книги (нзп1*) художник зачеркнул текст примечания и приписал, что оно зачеркнуто в «русском издании». См. : 464 : 20—465 : 22.

5 ГЛАВА IV ПИРАМИДА ПРИМЕЧАНИЕ

* Примером того, к каким жалким результатам приводят попытки пользоваться музыкальными средствами для воспроизведения внешних форм, является узко понятая программная музыка. Такие эксперименты производились еще не так давно. Подражание кваканью лягушек, шумам курятника, точению ножей — вполне уместно на эстраде варьетэ и, как занимательная шутка, может вызывать веселый смех. В серьезной музыке подобные излишества служат наглядным примером неудач «представлять природу». У природы свой собственный язык, который с непреодолимой силой действует на нас. Подражать этому языку невозможно. Музыкальное изображение звуков курятника, с целью этим путем создать настроение природы и передать это настроение слушателю, показывает очевидную невозможность и ненужность такой задачи. Такое настроение может быть создано любым видом искусства, но не внешним подражанием природе, а только путем художественной передачи *внутренней* ценности этого настроения.

§ 636 : 9 Русский перевод немецкого текста
примечания к главе VI (нзп1, н: 510 : 2).
См. также : 510 : 23–30.

Русский перевод ранней версии данного
примечания, сделанный Кандинским по
первой немецкой машинописи (н1м1,
1910), вошел в раннюю русскую редакцию
«О духовном в искусстве» (н1рк1, н: 101 : 2).
Во второй немецкой редакции трактата
текст примечания был расширен: впервые
расширенный текст появился 28 октября
1911 г. в корректуре н2п1. Кандинский, ско-
рее всего, перевел его в 1913 г. на русский
язык, но перевод не сохранился, поскольку
соответствующая часть трактата не была
сверстана, а в рукописи до нас не дошла.

§ 636 : 25 Русский перевод немецкого
текста (нзп1, н: 518 : 15–28 *Oder besser ...
schmutzig.*). См. также : 518 : 15–28.

Впервые появившийся в немецкой коррек-
туре н2п1 и напечатанный во всех немецких
изданиях «О духовном в искусстве» Рейн-
харда Пипера (н2п2, нзп1), этот фрагмент
не сохранился в русском переводе, предпо-
ложительно, подготовленном Кандин-
ским в 1913 г. для издательства «Искус-
ство», поскольку соответствующая часть
трактата во второй русской редакции до
нас не дошла.

ГЛАВА VI

ЯЗЫК ФОРМ И КРАСОК

(ФРАГМЕНТ 1) ПРИМЕЧАНИЕ

* Не так, как зеленое, которое, как мы позже уви-
дим, есть земной самоудовлетворенный покой, а
как торжественная, сверхземная углубленность.
Это следует понимать буквально: на пути к этому
«сверх» лежит «земное», которого нельзя избежать.
Все мучения, вопросы, противоречия земного дол-
жны быть пережиты. Никто еще их не избежал.
И тут имеется внутренняя необходимость, прикры-
тая внешним. Познание этой необходимости есть
источник «покоя». Но так как *этот* покой больше
всего удален от нас, то мы и в царстве цвета с трудом
приближаемся внутренне к преобладанию синего.

(ФРАГМЕНТ 2)

Или, лучше сказать, это насильственное трагиче-
ское охлаждение вызывает тон, который художни-
ками, особенно нашего времени, избегается и от-
вергается как «грязь». Но это незаслуженно, так как
грязь в материальной форме, как материальное
представление, как материальное существо, обла-
дает, подобно всякому другому существу, своим

внутренним звучанием. Поэтому в современной живописи избегание грязи так же несправедливо и односторонне, как вчерашний страх перед «чистой» краской. Не следует никогда забывать, что все средства чисты, если возникают из внутренней необходимости. В этом случае внешне грязное — внутренне чисто. В ином случае внешне чистое будет внутренне грязным.

(ФРАГМЕНТ 3)

Углубление <красного в среднем состоянии — кинвари> посредством черного опасно, так как мертвое черное гасит горение и сводит его к минимуму. Но в этом случае возникает тупое, жесткое, мало склонное к движению *коричневое*, в котором красное звучит, как еле слышное кипение. Тем не менее, из этого внешне тихого звучания возникает внутренне мощное звучание. При правильном применении коричневой краски рождается неопишуемая внутренняя красота: замедление. ✕

(ФРАГМЕНТ 4)

Основанная на этой гармонии композиция есть сочетание красочных и рисочных форм, которые существуют самостоятельно как таковые, просясь из внутренней необходимости и образуют в возник-

✕ 637: 13 Русский перевод немецкого текста (нзп1, ии-519: 14–23 *Das Vertiefen ... das Hemmen*). См. также /519-18–23.

Основу данного фрагмента составляет текст, сохранившийся в самой ранней, машинописной части первой немецкой редакции трактата (н+м1); он был переведен Кандинским на русский язык в октябре 1910 г. (Р1РК1, ии-112: 27–113: 3). Первоначальный немецкий текст был расширен на стадии подготовки второй немецкой редакции: дополнения, появившиеся впервые в корректуре н2п1, были включены в первое и последующие издания Гипера (н2п2, н3п1). Русский перевод этого расширенного текста, возможно подготовленный Кандинским для второй русской редакции «О духовном в искусстве», не сохранился.

✕ 637: 22 Словом «замедление» мы переводим немецкое «das Hemmen», буквально — «торможение».

✕ 637: 28 Русский перевод немецкого текста (нзп1, ии-529: 7–16 *Auf dieser Harmonie ... Beiklang*). См. также /529-7–16.

Оригинальный текст, впервые появившийся в корректуре н2п1, возможно, был переведен Кандинским в 1913 г. для второй русской редакции «О духовном в искусстве», но этот гипотетический перевод до нас не дошел.

шей благодаря этому совместной жизни целое, называемое картиной.

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

5

№ 638: 11 Русский перевод немецкого текста (НЗП1, н. 530: 17–533: 9 *Logisch fließt ... Komposition.*). См. также /530. 17–533: 9.

Оригинальный текст впервые появился на стадии работы над второй немецкой редакцией «О духовном в искусстве», в корректуре н2П1. Неизвестно, был ли он переведен Кандинским для второй русской редакции трактата.

(ФРАГМЕНТ 5)

10

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

«Допустимые» и «недопустимые» сопоставления, столкновение различных красок, заглушение одной краски другою, многих красок — одною, звучание одной краски из другой, уточнение границ красочного пятна, растворение одной и многих красок, удерживание растекающегося красочного пятна на границе рисунка, переливание этого пятна через эту границу, слияние, четкое отграничение и т. д., и т. д. — открывают ряд чисто художественных (= цветовых) возможностей, теряющийся в недостижимых даях.

15

20

25

Отходом от предметного и одним из первых шагов в царство абстрактного было исключение третьего измерения как из рисунка, так и из живописи, т. е. стремление сохранить «картину» как

живопись на одной плоскости. Была отвергнута моделировка. Благодаря этому реальный предмет получил сдвиг к абстрактному, что означало извест-
5 повлек за собою «прикрепление» возможностей к реальной плоскости полотна, вследствие чего живопись получила новый, совершенно материальный призыв. Это «прикрепление» было одновременно ограничением возможностей.

10 Стремление освободиться от этого материального и от этого ограничения, соединенное со стремлением к композиционному, должно было, естественно, привести к отказу от *одной* плоскости. Делались попытки поместить картину на идеаль-
15 ную плоскость, которая, благодаря этому, должна была образоваться перед материальной плоскостью полотна.* Так из композиции с плоскими треугольниками возникла композиция из треугольни-
20 ков в трех измерениях, то есть из пирамид (так называемый «кубизм»). Однако и здесь очень скоро возникло инерционное движение, которое концентрировалось именно на этой форме и снова привело к оскудению возможностей. Таков неизбеж-
25 ный результат внешнего применения принципа, возникшего из внутренней необходимости.

* См., напр., статью Le Fauconnier в каталоге второй выставки Нового мюнхенского художественного объединения, 1910–1911 гг.

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

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

№ 641 : 9 Русский перевод немецкого текста
(из пп. 1, № 548 : 10–553 : 8 *Auf diesem Prinzip*
... *Notwendigkeit*). См. также № 548–10–553–8.

Оригинальный текст впервые появился
в корректуре изд. 1. Неизвестно, был ли он
переведен Кандинским на русский язык для
второй русской редакции трактата.

5 ГЛАВА VII
ТЕОРИЯ
(ФРАГМЕНТ 1)

На этом принципе следовало бы построить и будет
10 построен «новый танец», так как это единствен-
ный способ использовать *все* значение, весь внут-
ренний смысл движения *во времени и в про-*
странстве. Танец имеет, по-видимому, чисто сексу-
альное происхождение. Во всяком случае, мы еще и
15 теперь видим, как этот первоначальный элемент
танца открыто проявляется в народной пляске.
Возникшая позднее необходимость использовать
танец в качестве элемента богослужения (способ
вызвать воодушевление) остается, так сказать, в
20 сфере прикладного использования движения. По-
степенно оба эти практические применения полу-
чили художественную окраску, которая развива-
лась на протяжении столетий и закончилась язы-
ком балетных движений. Этот язык сегодня поня-
25 тен лишь немногим и все больше утрачивает яс-
ность. Кроме того, он имеет слишком наивную
природу для будущего: ведь он служил только для
выражения материальных чувств (любви, страха и
так далее) и должен быть заменен другим, который

мог бы вызывать более тонкие душевные вибрации. Поэтому современные реформаторы танца обратили свои взоры на формы прошлого, где они еще и сейчас ищут помощи. Так возникла связь, которую Айседора Дункан установила между танцем греческим и грядущим. По той же причине художники искали помощи у примитивов. Разумеется, и в танце (так же как и в живописи) это является лишь переходной стадией. Мы стоим перед необходимостью создания нового танца, танца будущего. Тот же самый закон безусловного использования *внутреннего* смысла движения в качестве главного элемента танца будет действовать и здесь, и он приведет к цели. И тут общепринятая «красивость» движения должна будет и будет выброшена за борт, а «естественный» процесс (повествование = литературный элемент) будет объявлен ненужным и, в конечном счете, мешающим. Так же, как в музыке или в живописи не существует «безобразного звучания» и внешнего «диссонанса», т. е. так же, как в этих двух искусствах всякий звук и созвучие прекрасны (целесообразны), если вытекают из внутренней необходимости, так в скором времени и в танце будут чувствовать внутреннюю ценность *каждого* движения, и внутренняя красота заменит внешнюю. От «некрасивых» движений, которые теперь внезапно и немедленно становятся прекрасными, тотчас исходит небывалая мощь и живая сила. С этого мгновения начинается танец будущего.

*
*
*

Этот танец будущего, который таким образом становится на высоту современной музыки и живописи в качестве третьего элемента, и получит сейчас же способность осуществить *композицию для сцены*,
¹⁰ которая будет первым произведением *монументального искусства*.

Композиция для сцены сначала будет состоять из следующих трех элементов:

- 1) музыкальное движение,
- ¹⁵ 2) живописное движение,
- 3) движение художественного танца.

После сказанного выше о чисто живописной композиции каждому станет понятно, как я понимаю
троякое действие внутреннего движения (= композиции для сцены).
²⁰

Так же, как два главных элемента живописи (рисуночная и живописная форма) ведут каждый свою самостоятельную жизнь и говорят при помощи собственных и им одним присущих средств;
²⁵ так же, как из комбинирования этих элементов и всех их свойств и возможностей возникает в живописи композиция, — точно так же возможной станет композиция для сцены при содействии и противодействии указанных трех движений.

Упомянутая выше попытка Скрябина (усилить действие музыкального тона действием соответствующего цветного тона) является, разумеется, лишь очень элементарной попыткой, лишь одной из возможностей. Кроме созвучия двух или, наконец, трех элементов композиции для сцены, может быть использовано еще и следующее: противоположное звучание, чередующееся действие отдельных звучаний, использование полной самостоятельности (конечно, внешней) каждого из отдельных элементов и т. д. Именно это последнее средство уже применял Арнольд Шенберг в своих квартетах. И тут мы видим, как сильно возрастает сила и значение *внутреннего* созвучия, когда *внешнее* созвучие применяется в этом духе. Представьте себе только преисполненный счастьем новый мир трех мощных элементов, которые будут служить одной творческой цели. Мне приходится здесь отказаться от дальнейшего развития этой значительной темы. Пусть читатель и в данном случае соответствующим образом применит принцип живописи, и перед его духовным взором сама собою возникнет счастливая мечта о сцене будущего. По запутанным путям этого нового царства, бесконечной сетью расстилающимся перед пионером, через вековые черные леса, через неизмеримые ущелья, ледяные высоты и головокружительные пропасти его непогрешимой рукой будет направлять тот же самый руководитель — принцип *внутренней необходимости*.

(ФРАГМЕНТ 2)

И именно сегодняшний процесс «эмансипации»
вырастает из почвы внутренней необходимости,
которая, как я уже указывал, является духовной
силой объективного в искусстве. Сегодня объек-
тивное в искусстве стремится себя проявить с особен-
ной силой. Временные формы расшатываются,
чтобы объективное могло выразить себя яснее.

Природные формы устанавливают границы, кото-
рые часто препятствуют этому выражению. Эти гра-
ницы устраняются и заменяются объективным эле-
ментом формы — конструкцией в целях компози-
ции. Этим объясняется уже явное сегодня стремле-
ние открыть конструктивные формы эпохи. Так, на-
пример, кубизм, как одна из переходных форм, по-
казывает, насколько часто природные формы при-
ходится насильственно подчинять конструктив-
ным целям и какие ненужные препятствия в таких
случаях такими формами создаются.

Сегодня, в общем, применяется обнаженная кон-
струкция, что является, по-видимому, единствен-
ной возможностью для выражения объективного в
форме. Если мы, однако, подумаем о том, какое
определение было дано в настоящей книге сего-
дняшней гармонии, то мы поймем дух времени и в
области конструкции: не как ясно очерченную, за-
частую бросающуюся в глаза конструкцию («геоме-
трическую»), которая как будто наиболее богата воз-

§ 645: 3 Русский перевод немецкого текста
(нзп1, нн-556: 2–559: 15 *Und speziell ...
zu sagen*). См. также 556–2–559–15

Оригинальный текст впервые появился
в третьей немецкой редакции «О духовном
в искусстве», во втором издании Пипера
(нзп1); неизвестно, был ли он переведен Кан-
динским на русский язык для второй рус-
ской редакции трактата.

возможностями или наиболее выразительна, а скрытую, которая незаметно выходит из картины и, следовательно, предназначена не столько для глаза, сколько для души.

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

Именно в этом будущность учения о гармонии в живописи. «Кое-как» соотносящиеся одна с другой формы в конечном счете тесно и точно связаны между собой. И, наконец, эта связь может быть выражена в математической форме, только здесь приходится оперировать больше нерегулярными, чем регулярными числами.

Последним абстрактным выражением в каждом искусстве остается число.

Само собой разумеется, что этот объективный элемент, с другой стороны, непременно требует рассудка и сознания (объективное знание — генерал-бас живописи), как силы, необходимой для сотрудничества. И это объективное даст возможность сегодняшнему произведению и завтра вместо «я было» сказать «я есмь».

№ 647 : 5 Русский перевод немецкого текста Заключения (нзп1. н- 569: 5-574: 16). См. также /569-5.

Написанная на стадии подготовки первого немецкого издания трактата в сентябре 1911 г. и впервые появившаяся в корректуре нзп1, последняя глава немецкой версии «О духовном в искусстве», «Заключение», скорее всего, была переведена Кандинским на русский язык в 1913 г. и должна была, вместе с иллюстрировавшими ее репродукциями, войти во вторую русскую редакцию трактата, однако точно это установить пока невозможно.

5 ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Приложенные <восемь> репродукций являются примерами конструктивных стремлений в живописи.

По форме эти стремления распадаются на две
10 главные группы:

1. Композиция простая, подчиненная ясно находямой простой форме. Такую композицию я называю *мелодической*;

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

20 Между этими двумя главными группами лежат различные переходные формы, которым обязательно присущ мелодический принцип.

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

Если в мелодической композиции удалить предмет-
 ный элемент и этим обнажить лежащую в основе
 художественную форму, то обнаружатся примитив-
 ные геометрические формы или расположение
 простых линий, которые служат одному общему
 движению. Это общее движение повторяется в от-
 отдельных частях и иногда варьируется отдельными
 линиями или формами. Эти отдельные линии или
 формы служат в этом последнем случае различным
 целям. Они образуют, например, род заключения,
 которому я даю музыкальное обозначение «fer-
 mata».* Все эти конструктивные формы обладают
 простым внутренним звучанием, которое имеет и
 каждая мелодия. Я называю их поэтому мелодиче-
 скими. Эти мелодические композиции, пробуж-
 денные к новой жизни Сезанном, а позже Ходле-
 ром, в наше время получили обозначение *ритмиче-*
ских. Это было стержнем возрождения компози-
 ционных целей. С первого взгляда ясно, что
 ограничение понятия «ритмические» одними
 лишь этими случаями слишком узко. Как в музыке
 каждая конструкция обладает своим собственным
 ритмом, как и в совершенно «случайном» распре-
 делении вещей в природе *каждый* раз наличествует
 ритм, — так и в живописи. Только в природе этот

* См., напр., мозаику в Равенне, которая в главной группе обра-
 зует треугольник. К этому треугольнику все менее заметно
 склоняются остальные фигуры. Простертая рука и занавес на
 двери образуют фермату.

ритм нам иногда неясен, так как цели его (в некоторых и как раз важных случаях) нам неясны. Этот неясный подбор называют поэтому аритмическим. Таким образом, это деление на ритмическое и аритмическое совершенно относительно и условно (так же как и деление на гармоническое и дисгармоническое, которого, в сущности, не существует)*

Примером более сложной «ритмической» композиции с ярко выраженным симфоническим принципом являются многие картины, гравюры по дереву, миниатюры и т. д. прошедших художественных эпох. Достаточно лишь вспомнить старых немецких мастеров, персов, японцев, русских иконописцев, и особенно лубочные картинки, и т. д., и т. д.**

Почти во всех этих произведениях симфоническая композиция еще очень сильно связана с мелодической. Это означает, что при удалении предметного элемента и обнажении тем самым композиционного становится видимой композиция, построенная на чувстве покоя, спокойного повторения и довольно равномерного распределения.***

* Примером такой ясно различимой мелодической конструкции с открытым ритмом можно считать картину Сезанна «Купальщицы».

** Многие картины Ходлера являются мелодическими композициями с симфоническим оттенком.

*** Большую роль здесь играет традиция. И в особенности в искусстве, ставшем народным. Такие произведения возникают главным образом в период культурно-художественного расцвета (или при переходе в следующий). Законченный полный

Невольно вспоминаются старинные хоровые композиции, Моцарт и, наконец, Бетховен. Все эти произведения имеют большее или меньшее сродство с возвышенной, полной покоя и достоинства архитектурой готического собора: равновесие и равномерное распределение отдельных частей являются камертоном и духовной основой подобных конструкций. Такие произведения принадлежат к переходным формам.

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

Эти репродукции служат примером трех различных источников возникновения:

1) Прямое впечатление от «внешней природы», получающее выражение в рисуночно-живописной форме. Я называю эти картины «*цимпрессиями*»;

расцвет излучает атмосферу внутреннего покоя. В период зарождения слишком много борющихся, сталкивающихся, тормозящих элементов, и спокойствие не может быть явно преобладающей нотой. В основе своей, естественно, каждое серьезное произведение все же спокойно. Только современникам нелегко найти это последнее спокойствие (возвышенность). Каждое серьезное произведение внутренне звучит, как спокойно и величаво сказанные слова: «Здесь я». Любовь и ненависть к произведению улетучиваются, исчезают. Звучание этих словечно.

2) Главным образом бессознательно, большей частью внезапно возникшие выражения процессов внутреннего характера, т.е. впечатления от «внутренней природы». Этот вид я называю «импровизациями»;

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

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

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

Архивы и фонды, материалы которых использовались в настоящем издании	музейными учреждениями Наркомата просвещения РСФСР – Главнаука)	фонд министерства просвещения РСФСР <i>Управление делами</i> ГАРФ. Фонд А 2306. Описание 2
АРХИВ ЛАВРЕНТЬЕВА	фонд Главнауки <i>Научный отдел</i> ГАРФ. Фонд А 2307. Описание 2	фонд московского императорского университета ЦИАМ. Фонд 418 (Московский университет)
Архив Александра Николаевича Лаврентьева, Москва	фонд Главнауки <i>Секретариат</i> ГАРФ. Фонд А 2307. Описание 1	фонд секции монументального искусства ИХУКА
АРХИВ СЕВЕРЦЕВОЙ	фонд государственного ученого совета ГАРФ. Фонд А 298 (Государственный ученый совет Наркомата просвещения РСФСР – ГУС).	Архив Селима Омаровича Хан-Магомедова, Москва.
Архив Ольги Сергеевны Северцевой, Москва	фонд государственного ученого совета <i>Научно-политическая секция</i> ГАРФ. Фонд А 298. Описание 1	Материалы Секции монументального искусства ИХУКА, май 1920 – январь 1921 гг. (бывший архив Алексея Васильевича Бабичева)
Фонд БЕНУА Отдел рукописей ГРМ. Фонд 137 (Бенуа Александр Николаевич)	фонд домогачкого Отдел рукописей ГТГ. Фонд 12 (Домогачкий Владимир Николаевич)	фонд сидорова (гмии) Отдел рукописей ГМИИ. Фонд 52 (Сидоров Алексей Алексеевич)
фонд БРЮСОВОЙ	фонд ИЗО Наркомпроса РСФСР РГАЛИ. Фонд 665 (Отдел изобразительных искусств Наркомпроса РСФСР – ИЗО Наркомпроса РСФСР)	фонд сидорова (РГБ) Отдел рукописей РГБ. Фонд 776 (Сидоров Алексей Алексеевич)
РГАЛИ. Фонд 2009 (Брюсова Надежда Яковлевна)	фонд КОГАНА РГАЛИ. Фонд 237 (Коган Петр Семенович),	фонд херсонского РГАЛИ. Фонд 2740 (Херсонский Хрисанф Николаевич)
фонд ВАКСЕЛЯ	фонд КОНДРАТЬЕВА РГАЛИ. Фонд 2232 (Кондратьев Аким Ипатович)	фонд чупрова ЦИАМ. Фонд 2244 (Чупров Александр Иванович)
Отдел рукописей РНБ. Фонд 124 (Ваксель Платон Львович)	фонд КОЧЕТОВА РГАЛИ. Фонд 2037 (Кочетов Николай Разумникович)	фонд ШЕНШИНА РГАЛИ. Фонд 1964 (Шеншин Александр Алексеевич)
фонд ВХУТЕМАСА	фонд МАШКОВЦЕВА Отдел рукописей ГТГ. Фонд 120 (Машковцев Николай Георгиевич)	фонд ШЕРВИНСКОГО РГАЛИ. Фонд 1364 (Шервинский Сергей Васильевич)
РГАЛИ. Фонд 681. Описание 2 (Высшие художественно-технические мастерские – ВХУТЕМАС)	фонд министерства просвещения РСФСР ГАРФ. Фонд А 2306 (Министерство просвещения РСФСР – Минпрос РСФСР)	фонд ШЕСТИРИКОВА & БОГАЕВСКОЙ РГАЛИ. Фонд 1633 (Шестерников Сергей Петрович, Богаевская Ксения Петровна).
фонд ГАХН	фонд министерства просвещения РСФСР <i>Научный отдел</i> ГАРФ. Фонд А 2306. Описание 19	фонд ЯВОРСКОГО Российский национальный музей музыки. Фонд 146 (Яворский Болеслав Леопольдович)
РГАЛИ. Фонд 941 (Государственная Академия Художественных Наук – ГАХН)	фонд министерства просвещения РСФСР <i>Изобразительный отдел</i> ГАРФ. Фонд А 2306. Описание 23	
фонд ГАХН <i>Личные дела</i> РГАЛИ. Фонд 941. Описание 10	фонд министерства просвещения РСФСР <i>Личный состав</i> ГАРФ. Фонд А 2306. Описание 49	
фонд ГАХН <i>Президиум</i> РГАЛИ. Фонд 941. Описание 1		
фонд ГАХН <i>Секция пространственных искусств</i> РГАЛИ. Фонд 941. Описание 3		
фонд ГАХН <i>Театральная секция</i> РГАЛИ. Фонд 941. Описание 4		
фонд ГАХН <i>Физико-психологическое отделение</i> РГАЛИ. Фонд 941. Описание 12		
фонд ГАХН <i>Философское отделение</i> РГАЛИ. Фонд 941. Описание 14		
фонд Главнауки ГАРФ. Фонд А 2307 (Главное управление научными, научно-художественными и		

BAUHAUS-ARCHIV

Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung,
Berlin

BILL-STIFTUNG

max, binia + jakob bill stiftung, Zurich

FONDAZIONE WEREFKIN

Fondazione Marianne Werefkin.

Museo Comunale d'Arte Moderna d'Ascona

FONDAZIONE WEREFKIN

Quaderni di lettura # 1

FMW 15L-3-537

FONDAZIONE WEREFKIN

Quaderni sulla tecnica pittorica

FMW 30L-1-599; FMW 30L-2-600

GK

The Getty Research Institute for the History
of Arts and the Humanities, Los Angeles.

Special Collections. Wassily Kandinsky

Papers B50910

GK Kandinsky manuscripts

Wassily Kandinsky Papers B50910. Series II.

Kandinsky Manuscripts, undated: Series II

A. Manuscript in Russian of *Über das Gei-
stige in der Kunst*; Series II B. Other texts
by Kandinsky

GMS

Gabriele Münter-Stiftung, Städtische Galerie
im Lenbachhaus, München

GK PAPERS OF THE RAKHN

Wassily Kandinsky Papers B50910. Series III.

Russian Academy of Artistic Sciences

(RAKhN)

GK Correspondence

Wassily Kandinsky Papers B50910. Series IV.

Correspondence

FK

Centre Pompidou-MNAM/CCI-Bibliothèque

Kandinsky, Paris. Fonds Kandinsky

НК – фонд Нины Кандинской в FK

VK – фонд Василия Кандинского в FK

FONDS MAGNELLI

Centre Pompidou-MNAM/CCI-Bibliothèque

Kandinsky, Paris. Fonds Magnelli

KUBIN-ARCHIV

Städtische Galerie im Lenbachhaus, München,

Kubin-Archiv

MES

Gabriele Münter- und Johannes Eichner-
Stiftung, München

SHOR ARCHIVES

The National Library of Israel, Jerusalem.

Department of Archives. David & Evsey Shor

Archives NLI. Arch. 4' 1521

STURM-ARCHIV

Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer

Kulturbesitz. Sturm-Archiv

Сокращенные названия учреждений, организаций и ассоциаций, упомянутых в настоящем издании

ВХУТЕМАС – Высшие художественно-технические мастерские

ГАРФ – Государственный архив Российской Федерации

ГАХН – Государственная академия художественных наук, до 1925 г. РАХН

Главнаука – Главное управление научными, музейными и научно-художественными учреждениями Наркомпроса РСФСР

ГМИИ – Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина

ГРМ – Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

ГСХМ – Государственные свободные художественные мастерские, в 1918–1919 гг. ГСХМ

ГТГ – Государственная Третьяковская галерея

ГУС – Государственный ученый совет Наркомпроса РСФСР

ИЗО – Отдел изобразительных искусств Наркомпроса РСФСР

ИНХУК – Институт художественной культуры

МГХПА им. С. Г. Строганова – Московская государственная художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова

МЖК – Музей живописной культуры

МИХИМ – Московский Институт историко-художественных изысканий и музееведения при РАИМК

МХАТ – Московский художественный академический театр

МУЗО – Музыкальный отдел Наркомпроса РСФСР

Наркомпрос – Народный комиссариат просвещения РСФСР

НХК – Научно-художественная комиссия (будущая РАХН)

РАБИС – Профессиональный союз работников искусства

РАИМК – Российская академия истории материальной культуры

РАХН – Российская академия художественных наук, после 1925 г. ГАХН

РГАЛИ – Российский государственный архив литературы и искусства, Москва

РГБ – Российская государственная библиотека, Москва

РНБ – Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург

ГСХМ – Свободные государственные художественные мастерские, в 1920 г. ГСХМ

ЦИАМ – Центральный исторический архив г. Москвы

CEFR – Centre d'études franco-russe, Moscou

CNRS – Centre national de la recherche scientifique, France

CRAL – Centre de recherches sur les arts et le langage, Paris

EHESS – École des hautes études en sciences sociales, Paris

ENS – École normale supérieure, Paris

ITEM – Institut des textes et manuscrits modernes, Paris

MES – Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München

MNAM-CCI – Musée national d'Art moderne – Centre de creation industrielle Georges Pompidou

NKVM – Neue Künstlervereinigung München

NLI – The National Library of Israel, Jerusalem

RMN – Réunion des musées nationaux, France

BSTGS – Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Научное издание
Василий Кандинский
О духовном в искусстве
Полное критическое издание
с дополнениями и другими текстами
о науке об искусстве
Том 1
О духовном в искусстве

Составитель,
автор статей и комментариев
Н.П.Подземская
Выпускающий редактор
Н.И.Кухарева
Редактор
С.Ю.Касьян
Технический редактор
Е.К.Мосалева
Дизайн, верстка,
обработка иллюстраций
К.В.Ильющенко
Аннотированный
именной указатель
С.Ю.Касьян, при участии
Ю.Н.Якименко
Предметный указатель
Дж.Винчигуэрра
Корректоры
Н.И.Кухарева,
Л.Шредер

Подписано в печать Quadrupel
Формат 84x108/16. Гарнитуры: Humanist C,
Raleigh C (автор В.Ефимов)
Печать офсетная Усл. печ. л. 73,92. Заказ №
Тираж 300 экз.

ООО «БуксМАрт»
117452, Москва, Черноморский бульвар,
д. 17, к. 1, оф. 209
e-mail: booksmart@rambler.ru
тел. +7 (495) 310-54-77
www.booksmart-moscow.ru

ISBN 978-5-907043-58-9
ISBN 978-5-907043-59-6