

Василий
КАНДИНСКИЙ

*Точка и линия
на плоскости*

КУ 315740



Санкт-Петербург
Издательство "Азбука"
2001

Текст художника

Ступени

ВИДЕТЬ

Синее, синее поднималось, поднималось и падало.
Острое, тонкое свистело и втыкалось, но не протыкало.
Во всех углах загремело.

Густо-коричневое повисло будто на все времена.

Будто. Будто.

Шире расставь руки.

Шире. Шире.

И лицо твое прикрой красным платком.

И может быть, оно еще вовсе не сдвинулось:

сдвинулся только ты сам.

Белый скачок за белым скачком.

И за этим белым скачком опять белый скачок.

И в этом белом скачке белый скачок. В каждом
белом скачке белый скачок.

Вот это-то и плохо, что ты не видишь мутное:

в мутном-то оно и сидит.

Отсюда все и начинается.....

.....Треснуло.....

Первые цвета, впечатлившиеся во мне, были светло-сочно-зеленое, белое, красное кармина, черное и желтое охры. Впечатления эти начались с трех лет моей жизни. Эти цвета я видел на разных предметах, стоящих перед моими глазами далеко не так ярко, как сами эти цвета.

Срезали с тонких прутиков спиралями кору так, что в первой полосе снималась только верхняя кожица, во второй и нижняя. Так получались трехцветные лошадки: полоска коричневая (душная, которую я не очень любил и охотно заменил бы другим цветом), полоска зеленая (которую я особенно любил и которая даже и увядши сохраняла нечто обворожительное) и полоска белая, то есть сама обнаженная и похожая на слоновую кость палочка (в сыром виде необыкновенно пахучая — лизнуть хочется, а лизнешь — горько, — но быстро в увядании сухая и печальная, что мне с самого начала омрачало радость этого белого).

Мне помнится, что незадолго до отъезда моих родителей в Италию (куда ехал трехлетним мальчиком и я) родители моей матери переехали на новую квартиру. И помнится, квартира эта была еще совершенно пустая, то есть ни мебели в ней не было, ни людей. В комнате средней величины висели только совершенно одни часы на стене. Я стоял тоже совершенно один перед ними и

наслаждался белым циферблатом и написанной на нем розой пунцово-красной глубины.

Вся Италия окрашивается двумя черными впечатлениями. Я еду с матерью в черной карете через мост (под ним вода — кажется, грязно-желтая): меня везут во Флоренции в детский сад. И опять черное: ступени в черную воду, а на воде страшная черная длинная лодка с черным ящиком посредине — мы садимся ночью в гондолу.

Большое, неизгладимое влияние имела на все мое развитие старшая сестра моей матери, Елизавета Ивановна Тихеева, просветленную душу которой никогда не забудут соприкасавшиеся с нею в ее глубоко альтруистической жизни. Ей я обязан зарождением моей любви к музыке, сказке, позже к русской литературе и к глубокой сущности русского народа. Одним из ярких детских, связанных с участием Елизаветы Ивановны, воспоминаний была оловянная буланая лошадка из игрушечных скачек — на теле у нее была охра, а грива и хвост были светло-желтые. По приезде моем в Мюнхен, куда я отправился тридцати лет, поставив крест на всей длинной работе прежних лет, учиться живописи, я в первые же дни встретил на улицах совершенно такую же буланую лошадь. Она появляется неуклонно каждый год, как только начнут поливать улицы. Зимой она таинственно исчезает, а весной появляется точно такой, какой она была год назад, не постарев ни на волос: она бессмертна.

И полусознательное, но полное солнца обещание шевельнулось во мне. Она воскресила мою оловянную буланку и привязала узелком Мюнхен к годам моего детства. Этой буланке я обязан чувством, которое я питал к Мюнхену: он стал моим вторым домом. Ребенком я много говорил по-немецки (мать моей матери была немка). И немецкие сказки моих детских лет ожили во мне.

Исчезнувшие теперь высокие, узкие крыши на Promenadeplatz, на теперешнем Lenbachplatz, старый Schwabing и в особенности Au, совершенно случайно открытая мною на одной из прогулок по окраинам города, превратили эти сказки в действительность. Синяя конка сновала по улицам, как воплощенный дух сказок, как синий воздух, наполнявший грудь легким радостным дыханием. Ярко-желтые почтовые ящики пели на углах улиц свою громкую песню канареек. Я радовался надписи «Kunstmühle», и мне казалось, что я живу в городе искусства, а значит, и в городе сказки. Из этих впечатлений вылились позже написанные мною картины из Средневековья. Следуя доброму совету, я съездил в Rothenburg o. T. Неизгладимо останутся в памяти бесконечные пересадки из курьерского поезда в пассажирский, из пассажирского в крошечный поездок местной ветки с заросшими травой рельсами, с тоненьким голоском длинношейного паровичка, с визгом



и погромыхиванием сонных колес и со старым крестьянином (в бархатном жилете с большими филигранными серебряными пуговицами), который почему-то упорно стремился поговорить со мной о Париже и которого я понимал с грехом пополам. Это была необыкновенная поездка — будто во сне. Мне казалось, что какая-то чудесная сила, вопреки всем законам природы, опускает меня все ниже, столетье за столетьем в глубины прошедшего. Я выхожу с маленького (какого-то ненастоящего) вокзала и иду лугом в старые ворота. Ворота, еще ворота, рвы, узкие дома, через узкие улицы вытягивающие друг к другу головы и углубленно смотрящие друг другу в глаза, огромные ворота трактира, отворяющиеся прямо в громадную мрачную столовую, из самой середины которой тяжелая, широкая, мрачная дубовая лестница ведет к номерам, узкий мой номер и застывшее море ярко-красных покатых черепитчатых крыш, открывшееся мне из окна. Все время было ненастно. На мою палитру садились высокие круглые капли дождя.

Трясаясь и покачиваясь, они вдруг протягивали друг другу руки, бежали друг к другу, неожиданно и сразу сливались в тоненькие, хитрые веревочки, бегавшие проказливо и торопливо между красками или вдруг прыгавшие мне за рукав. Не знаю, куда девались все эти этюды. Только раз за всю неделю на какие-нибудь полчаса выглянуло солнце. И ото всей этой поездки осталась всего одна картина, написанная мною — уже по возвращении в Мюнхен — по впечатлению. Это «Старый Город». Он солнечен, а крыши я написал ярко-красные — насколько сил хватило.

В сущности, и в этой картине я охотился за тем часом, который был и будет самым чудесным часом московского дня. Солнце уже низко и достигло той своей

высшей силы, к которой оно стремилось весь день, которой оно весь день ожидало. Недолго продолжается эта картина: еще несколько минут — и солнечный свет становится красноватым от напряжения, все краснее, сначала холодного красного тона, а потом все теплее. Солнце плавит всю Москву в один кусок, звучащий как туба, сильной рукой потрясающий всю душу. Нет, не это красное единство — лучший московский час. Он только последний аккорд симфонии, развивающей в каждом тоне высшую жизнь, заставляющей звучать всю Москву подобно fortissimo огромного оркестра. Розовые, лиловые, белые, синие, голубые, фиштакшковые, пламенно-красные дома, церкви — всякая из них как отдельная песнь, — бешено зеленая трава, низко гудящие деревья, или на тысячу ладов поющий снег, или allegretto голых веток и сучьев, красное, жесткое, непоколебимое, молчаливое кольцо кремлевской стены, а над нею, все превышая собою, подобная торжествующему крику забывшего весь мир «аллилуйя», белая, длинная, стройно-серьезная черта Ивана Великого. И на его длинной, в вечной тоске по небу напряженной, вытянутой шее — золотая глава купола, являющая собою, среди других золотых, серебряных, пестрых звезд обступивших ее куполов, Солнце Москвы.

Написать этот час казалось мне в юности самым невозможным и самым высоким счастьем художника.

Эти впечатления повторялись каждый солнечный день. Они были радостью, потрясавшей до дна мою душу.

И одновременно они были и мучением, так как и искусство вообще, и в частности мои собственные силы представлялись мне такими бесконечно слабыми в сравнении с природой. Должны были пройти многие годы, прежде чем путем чувства и мысли я пришел

к той простой разгадке, что цели (а потому и средства) природы и искусства существенно, органически и мирозаконно различны — и одинаково велики, а значит, и одинаково сильны. Эта разгадка, руководящая нынче моими работами, такая простая и естественно прекрасная, избавила меня от ненужных мук ненужных стремлений, владевших мною вопреки их недостижимости. Она вычеркнула эти муки, и радость природы и искусства поднялась во мне на неомрачимые высоты. С той поры мне дана была возможность беспрепятственно упиваться обоими этими мировыми элементами. К наслаждению присоединилось чувство благодарности.

Эта разгадка освободила меня и открыла мне новые миры. Все «мертвое» дрогнуло и затрепетало. Не только воспетые леса, звезды, луна, цветы, но и лежащий в пепельнице застывший окурок, выглядывающая из уличной лужи терпеливая, кроткая белая пуговица, покорный кусочек коры, влекомый через густую траву муравьем в могучих его челюстях для неизвестных, но важных целей, листок стенного календаря, к которому протягивается уверенная рука, чтобы насильственно вырвать его из теплого соседства остающихся в календаре листков, — все явило мне свой лик, свою внутреннюю сущность, тайную душу, которая чаще молчит, чем говорит. Так ожила для меня и каждая точка в покое и в движении (линия) и явила мне свою душу. Этого было достаточно, чтобы «понять» всем существом, всеми чувствами возможность и наличность искусства, называемого нынче в отличие от «предметного» «абстрактным».

Но тогда, в давно ушедшие времена моего студенчества, когда я мог отдавать живописи лишь свободные часы, я все же, вопреки видимой недостижимости, пытался перевести на холст «хор красок» (так выражался

я про себя), врывавшийся мне в душу из природы. Я делал отчаянные усилия выразить *всю силу* этого звучания, но безуспешно.

В то же время в непрерывном напряжении держали мою душу и другие, чисто человеческие потрясения, так что не было у меня спокойного часа. Это было время создания общестуденческой организации, целью которой было объединение студенчества не только одного университета, но и всех русских, а в конечной цели и западноевропейских университетов. Борьба студентов с коварным и откровенным уставом 1885 года продолжалась непрерывно. «Беспорядки», насилия над старыми московскими традициями свободы, уничтожение уже созданных организаций властями, замена их новыми, подземный грохот политических движений, развитие инициативы* в студенчестве

* Инициатива, или самодеятельность, одна из ценных сторон (к сожалению, слишком мало культивируемая) жизни, втиснутой в твердые формы. Всякий (личный или корпоративный) поступок богат последствиями, так как он потрясает крепость жизненных форм, безотносительно — приносит ли он «практические результаты» или нет. Он творит атмосферу критики привычных явлений, своей тупой привычностью все больше делающих душу негибкой и неподвижной. Отсюда и тупость масс, на которую более свободные души непрерывно горько жалуются. Специально художественные корпорации должны были бы снабжаться возможно гибкими, непрочными формами, более склонными поддаваться новым потребностям, чем руководствоваться «прецедентами», как это было доселе. Всякая организация должна пониматься только как переход к большей свободе, лишь как еще неизбежная связь, но все же снабженная той гибкостью, которая исключает торможение крупных шагов дальнейшего развития. Я не знаю ни одного товарищества или художественного общества, которое в самое короткое время не стало бы организацией против искусства, вместо того чтобы быть организацией для искусства.

непрерывно приносили новые переживания и делали душу впечатлительной, чувствительной, способной к вибрации.

К моему счастью, политика не захватывала меня всецело. Другие и различные занятия давали мне случай упражнять необходимую способность углубления в ту тонко материальную сферу, которая зовется сферой «отвлеченного». Кроме выбранной мною специальности (политической экономии, где я работал под руководством высокоодаренного ученого и одного из редчайших людей, каких я встречал в жизни, профессора А. И. Чупрова) меня то последовательно, а то и одновременно захватывало: римское право (привлекавшее меня тонкой своей сознательной, шлифованной «конструкцией», но в конце концов не удовлетворившее мою славянскую душу своей слишком схематически холодной, слишком разумной и негибкой логикой), уголовное право (задевшее меня особенно и, быть может, слишком исключительно в то время новой теорией Ломброзо), история русского права и обычное право (которое вызывало во мне чувства удивления и любви, как противоположение римскому праву, как свободное и счастливое разрешение сущности применения закона)*, соприкасающаяся с этой наукой этно-

* С сердечной признательностью вспоминаю я полную истинной теплоты и горячности помощь профессора А. Н. Филиппова (тогда еще приват-доцента), от которого я впервые услышал о полном человечности принципе «глядя по человеку», положенном русским народом в основу квалификации преступных деяний и проводившемся в жизнь волостными судами. Этот принцип кладет в основу приговора не *внешнюю* наличность действия, а качество *внутреннего* его источника — души подсудимого. Какая близость к основе искусства!

графия (обещавшая мне открыть тайники души народной).

Все эти науки я любил и теперь думаю с благодарностью о тех часах внутреннего подъема, а может быть, и вдохновения, которые я тогда пережил. Но часы эти бледнели при первом соприкосновении с искусством, которое только одно выводило меня за пределы времени и пространства. Никогда не дарили меня научные занятия такими переживаниями, внутренними подъемами, творческими мгновениями.

Но силы мои представлялись мне чересчур слабыми для того, чтобы признать себя вправе пренебречь другими обязанностями и начать жизнь художника, казавшуюся мне в то время безгранично счастливой. Русская же жизнь была тогда особенно мрачна, мои работы ценились, и я решился сделаться ученым. В избранной же мною политической экономии я любил, кроме рабочего вопроса, только чисто отвлеченное мышление. Практическая сторона учения о деньгах, о банковых системах отталкивала меня непреодолимо. Но приходилось считаться и с этой стороной.

К тому же времени относятся два события, наложившие печать на всю мою жизнь. Это были: французская импрессионистская выставка в Москве — и особенно «Сток сена» Клода Моне — и постановка Вагнера в Большом театре — «Лоэнгрин».

До того я был знаком только с реалистической живописью, и то почти исключительно русской, еще мальчиком глубоко впечатлялся «Не ждали», а юношей несколько раз ходил долго и внимательно изучать руку Франца Листа на репинском портрете, много раз копировал на память Христа Поленова,

поражался «Веслом» Левитана и его ярко писанным отраженным в реке монастырем и т.п. И вот сразу увидел я в первый раз картину. Мне казалось, что без каталога не догадаться, что это — стог сена. Эта неясность была мне неприятна: мне казалось, что художник не вправе писать так неясно. Смутно чувствовалось мне, что в этой картине нет предмета. С удивлением и смущением замечал я, однако, что картина эта волнует и покоряет, неизгладимо врезывается в память и вдруг неожиданно так и встанет перед глазами до мельчайших подробностей. Во всем этом я не мог разобраться, а тем более был не в силах сделать из пережитого таких на мой теперешний взгляд простых выводов. Но что мне стало совершенно ясно — это не подозревавшаяся мною прежде, скрытая от меня дотоле, превзошедшая все мои смелые мечты сила палитры. Живопись открывала сказочные силы и прелесть. Но глубоко под сознанием был одновременно дискредитирован предмет как необходимый элемент картины. В общем же во мне образовалось впечатление, что частица моей Москвы-сказки все же уже живет на холсте*.

* «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 неоимпрессионистов, в конце концов оперировавшая вопросом *воздействия* краски и отказавшаяся от обсуждения воздуха. Все же я чувствовал сначала глухо, а потом и сознательно, что всякая теория, основанная на почве внешних средств (а таковы преимущественно теории вообще), является лишь единичным случаем, наряду с которым одновременно может существовать и много других. Еще позже я понял, что внешнее, не рожденное внутренним, мертворожденно.

«Лоэнгрин»* же показался мне полным осуществлением моей сказочной Москвы. Скрипки, глубокие басы и прежде всего духовые инструменты воплощали в моем восприятии всю силу предвечернего часа, мысленно я видел все мои краски, они стояли у меня перед глазами. Бешеные, почти безумные линии рисовались передо мной. Я не решался только сказать себе, что Вагнер музыкально написал «мой час». Но совершенно стало мне ясно, что искусство вообще обладает гораздо большей мощностью, чем это мне представлялось, и что, с другой стороны, живопись способна проявить такие же силы, как музыка. И невозможность самому устремиться к отысканию этих сил была мучительна.

У меня часто не было сил вопреки всему подчинять свою волю долгу. И я поддался слишком сильному искушению.

Одна из самых важных преград на моем пути сама рушилась благодаря чисто научному событию. Это было разложение атома. Оно отозвалось во мне подобно внезапному разрушению всего мира. Внезапно рухнули толстые своды. Все стало неверным, шатким и мягким. Я бы не удивился, если бы камень поднялся на воздух и растворился в нем. Наука казалась мне уничтоженной: ее главнейшая основа была только заблуждением, ошибкой ученых, не строивших уверенной

* Лишь позже почувствовал я всю сладкую сентиментальность и поверхностную чувственность этой самой слабой оперы Вагнера. Другие же его оперы (как «Тристан», «Кольцо») еще долгие годы силою своею и самобытной выразительностью держали в плену мое чувство критики. Я нашел объективное для нее выражение в своей статье «О сценической композиции», напечатанной впервые по-немецки в 1913 г. (в «Der Blaue Reiter», изд. Р. Пипера, Мюнхен).

рукой камень за камнем при ясном свете божественное здание, а в потемках, наудачу и на ощупь искавших истину, в слепоте своей принимая один предмет за другой.

Уже в детские годы мне были знакомы мучительно-радостные часы внутреннего напряжения, часы внутренних сотрясений, неясного стремления, требующего повелительно чего-то еще неопределенного, днем сжимающего сердце и делающего дыхание поверхностным, наполняющего душу беспокойством, а ночью вводящего в мир фантастических снов, полных и ужаса и счастья. Помню, что рисование и несколько позже живопись вырывали меня из условий действительности, то есть ставили меня вне времени и пространства и приводили к самозабвению. Мой отец* рано заметил мою любовь к живописи и еще в мое гимназическое время пригласил учителя рисования. Ясно помню, как мил мне был самый материал, какими привлекательными, красивыми и живыми казались мне краски, кисти, карандаши, моя первая овальная фарфоровая палитра, позже завернутые в серебряную бумажку

* Мой отец в течение всей моей жизни с необыкновенным терпением относился ко всем моим прихотям и перескакиваниям с одного поприща на другое. Он стремился с самого начала развивать во мне самостоятельность: когда мне не минуло еще десяти лет, он привлек самого меня, насколько это было возможно, к выбору между классической гимназией и реальным училищем. Многие долгие годы он — несмотря на свои скорее скромные средства — чрезвычайно щедро поддерживал меня материально. При моих переходах с одного пути на другой он говорил со мной как старший друг и в самых важных обстоятельствах не употреблял ни тени насилия надо мною. Принципом его воспитания было полное доверие и дружеское ко мне отношение. Он знает, как полон я благодарности к нему.

угольки. И даже самый запах скипидара был такой обволаживающий, серьезный и строгий, запах, возбуждающий во мне и теперь какое-то особое, звучное состояние, главным элементом которого является чувство ответственности. Многие уроки, вынесенные мною из сделанных ошибок, живы во мне и нынче. Еще совсем маленьким мальчиком я раскрашивал акварелью буланку в яблоках; все уже было готово, кроме копыт. Помогавшая мне и в этом занятии тетя, которой надо было отлучиться из дому, советовала мне не трогать этих копыт без нее, а дожидаться ее возвращения. Я остался один со своим неоконченным рисунком и страдал от невозможности положить последние — и такие простые — пятна на бумагу. Мне думалось, что ничего не стоит хорошенько начернить копыта. Я набрал, сколько сумел, черной краски на кисть. Один миг — и я увидел четыре черных, чуждых бумаге, отвратительных пятна на ногах лошади. Позже мне так понятен был страх импрессионистов перед черным, а еще позже мне пришлось серьезно бороться со своим внутренним страхом, прежде чем я решился положить на холст чистую черную краску. Такого рода несчастья ребенка бросают длинную, длинную тень через многие годы на последующую жизнь. И недавно еще я употреблял чистую черную краску с значительно другим чувством, чем чистые белила.

Дальнейшими, особенно сильными впечатлениями моего студенческого времени, также определенно сказывавшимися в течение многих лет, были: Рембрандт в петербургском Эрмитаже и поездка моя в Вологодскую губернию, куда я был командирован Московским обществом естествознания, антропологии и этнографии. Моя задача была двоякого рода: изучение

у русского населения обычного уголовного права (изыскание в области примитивного права) и собирание остатков языческой религии у медленно вымирающих зырян, живущих преимущественно охотой и рыбной ловлей.

Рембрандт меня поразил. Основное разделение темного и светлого на две большие части, растворение тонов второго порядка в этих больших частях, слияние этих тонов в эти части, действующие двузвучием на любом расстоянии (и напомнившие мне сейчас же вагнеровские трубы), открыли передо мной совершенно новые возможности, сверхчеловеческую силу краски самой по себе, а также — с особою яркостью — повышение этой силы при помощи сопоставления, то есть по принципу противоположения. Было ясно, что каждая большая плоскость сама по себе вовсе не является сверхъестественной, что каждая из них сейчас же обнаруживает свое происхождение от палитры, но что эта самая плоскость через посредство другой, ей противоположенной плоскости получает несомненно сверхъестественную силу, так что происхождение ее от палитры на первый взгляд представляется невероятным. Но мне не было свойственно спокойно вводить замеченный прием в собственные работы. К чужим картинам я бессознательно становился так, как теперь становлюсь к природе: они вызывали во мне почтительную радость, но оставались мне все же чужими по своей индивидуальной ценности. С другой же стороны, я чувствовал довольно сознательно, что деление это у Рембрандта дает свойство его картинам, мною еще ни у кого не виданное. Получалось впечатление, что его картины длительны, а это объяснялось необходимостью продолжительно исчерпывать сначала од-

ну часть, а потом *другую*. Со временем я понял, что это деление присваивает живописи элемент ей будто бы недоступный — *время**.

В писанных мною лет двенадцать, пятнадцать тому назад в Мюнхене картинах я пытался использовать этот элемент. Я написал всего три-четыре такие картины, причем мне хотелось ввести в каждую их составную часть «бесконечный» ряд от первого впечатления скрытых красочных тонов. Эти тона должны были быть первоначально (и особенно в темных частях) совершенно *запрятыми*** и открываться углубившемуся, внимательному зрителю лишь со *временем* — вначале неясно и будто бы крадучись, а потом получать все бóльшую и бóльшую, все растущую, «жуткую» силу звучания. К великому моему изумлению, я заметил, что пишу в принципе Рембрандта. Горькое разочарование, болезненные сомнения в собственных силах,

* Простой род употребления времени.

** 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. Одной из первых заметок о красочной красоте была следующая: «живописная прелесть должна с особою силой привлекать зрителя, но одновременно она призвана скрывать глубоко запрятое содержание». Под этим разумелось живописное содержание, но не в чистой его форме (как понимаю я его теперь), а чувство или чувства художника, живописно им выражаемые. В ту пору еще живо было во мне заблуждение, что зритель идет с открытой душой навстречу картине и ищет в ней родственную ему речь. Такие зрители и на самом деле существуют (что вовсе не заблуждение), но они редки, как крупинки золота в песке. Существуют даже такие зрители, которые отдаются произведениям и черпают из произведений, независимо от того, родственен ли им по духу язык их или нет.

в особенности сомнения найти свои средства выражения охватили меня. Вскоре мне представились также и слишком дешевыми способы подобного воплощения моих в ту пору любимых элементов скрытого времени, жутко таинственного.

В ту пору я работал особенно много, часто до глубокой ночи, пока не овладевала мною усталость до физической тошноты. Дни, когда мне не удавалось работать (как бы редки они ни были), казались мне потерянными, легкомысленно и безумно растраченными. При мало-мальски сносной погоде я ежедневно писал этюды в старом Швабинге, тогда еще не слившемся вполне с городом. В дни разочарования в работе в мастерской и в композиционных попытках я писал особенно упорно пейзажи, волновавшие меня, как неприятель перед сражением, в конце концов бравший надо мною верх: редко удовлетворяли меня мои этюды даже частично, хотя я иногда и пытался выжать из них здоровый сок в форме картин. Все же блуждание с этюдником в руках, с чувством охотника в сердце казалось мне менее ответственным, нежели картинные мои попытки, уже и тогда носившие характер — частью сознательный, частью бессознательный — поисков в области композиции. Самое слово *композиция* вызывало во мне внутреннюю вибрацию. Впоследствии я поставил себе целью моей жизни написать «Композицию». В неясных мечтах неуловимыми обрывками рисовалось передо мною подчас что-то неопределенное, временами пугавшее меня своею смелостью. Иногда мне снились стройные картины, оставлявшие по себе при пробуждении только неясный след несущественных подробностей. Раз в жару тифа я видел с большою ясностью целую картину, которая, однако,

как-то рассыпалась во мне, когда я выздоровел. Через несколько лет, в разные промежутки, я написал «Приезд купцов», потом «Пеструю жизнь», и, наконец, через много лет в «Композиции 2» мне удалось выразить самое существенное этого бредового видения, что я сознал, однако, лишь недавно. С самого начала уже одно слово «композиция» звучало для меня как молитва. Оно наполняло душу благоговением. И до сих пор я испытываю боль, когда вижу, как легкомысленно зачастую с ним обращаются. При писании этюдов я давал себе полную волю, подчиняясь даже «капризам» внутреннего голоса. Шпатель я наносил на холст штрихи и шлепки, мало думая о домах и деревьях и поднимая звучность отдельных красок, насколько сил хватало. Во мне звучал предвечерний московский час, а перед моими глазами развертывалась могучая, красочная, в тенях глубоко грохочущая скала мюнхенского цветового мира. Потом, особенно по возвращении домой, глубокое разочарование. Краски мои казались мне слабыми, плоскими, весь этюд — неудачным усилием передать силу природы. Как странно было мне слышать, что я утрирую природные краски, что эта утрировка делает мои вещи непонятными и что единственным моим спасением было бы научиться «преломлению тонов». Это было время увлечения рисунком Каррьера и живописью Уистлера. Я часто сомневался в своем «понимании» искусства, старался даже насильственно убедить себя, заставить себя полюбить этих художников. Но туманность, болезненность и какое-то сладковатое бессилие этого искусства снова меня отталкивали, и я снова уходил к своим мечтам звучности, полноты «хора красок», а со временем и композиционной сложности.

Мюнхенская критика (частью, и особенно при моих дебютах, относившаяся ко мне благосклонно)* объясняла мое «красочное богатство» «византийскими влияниями». Русская же критика (почти без исключения осыпавшая меня непарламентскими выражениями) находила либо что я преподношу России западно-европейские (и там уже даже устарелые) ценности в разбавленном виде; либо что я погибаю под вредным мюнхенским влиянием. Тогда я впервые увидел, с каким легкомыслием, незнанием и беззастенчивостью оперируют большинство критиков. Это обстоятельство служит объяснением тому хладнокровию, с которым выслушивают самые злостные о себе отзывы умные художники.

* И теперь признают многие критики дарование за моими старыми картинами, что и служит в большинстве случаев отличным доказательством их слабости. В позднейших, и в частности в последних, они усматривают заблуждение, тупик, падение моей живописи, а часто и обман, что и служит в большинстве случаев отличным доказательством все увеличивающейся силы этих картин. Опытность и годы развивают безразличие к этого рода оценкам. Там и здесь прорывающиеся хвалебные гимны моей живописи (которым суждено звучать все громче) уже лишены силы волновать меня, как это было во время моих дебютов: художественная критика газет и даже журналов никогда не создавала «общественного мнения», а всегда создавалась им. А именно это-то мнение достигает ушей художника значительно раньше газетных столбцов. Но, думается мне, и само это мнение с твердостью и определенностью угадывается самим художником задолго до его образования. В какую бы сторону ни ошибались вначале (а иногда в течение многих, многих лет) и это мнение, и создаваемая им критическая оценка, художник *в общем* всегда знает в пору своей зрелости цену своему искусству. И ужасна должна быть художнику не внешняя его недооценка, а внешняя его переоценка.

Склонность к «скрытому», к «запрятанному» помогла мне уйти от вредной стороны народного искусства, которое мне впервые удалось увидеть в его естественной среде и на собственной его почве во время моей поездки в Вологодскую губернию. Охваченный чувством, что еду на какую-то другую планету, проехал я сначала по железной дороге до Вологды, потом несколько дней по спокойной, самоутлубленной Сухоне на пароходе до Усть-Сысольска, дальнейший же путь пришлось совершить в тарантасе через бесконечные леса, между пестрых холмов, через болота, пески и отшибающим с непривычки внутренности «волоком». То, что я ехал совсем один, давало мне неизмеримую возможность беспрепятственно углубляться в окружающее и в самого себя. Днем было часто жгуче жарко, а почти беззакатными ночами так холодно, что даже тулуп, валенки и зырянская шапка, которые я получил на дорогу через посредство Н. А. Иваницкого*, подчас оказывались не вполне достаточными, и я с теплым сердцем вспоминаю, как ямщики иногда вновь покрывали меня съехавшим с меня во сне пледом.

* Благородный отшельник города Кадникова, секретарь земской управы, не встречавший интереса в России и печатаемый в Германии ботаник и зоолог, автор серьезных этнографических изысканий и... организатор земской эксплуатации роговых кустарных изделий, выхваченных им из беспощадных рук скупщиков. Впоследствии Н. А. было предложено интересное и выгодное положение в Москве, но он в последнюю минуту отказался: у него не было духу покинуть свое скромное внешне и такое значительное внутренне дело. Во время этой поездки мне не раз случалось встречать одиноких и действительно самоотверженных делателей будущей России, счастливой уже и этой стороной в пестрой ее сложности. Среди них не последнее место занимали сельские священники.

Я въезжал в деревни, где население с желто-серыми лицами и волосами ходило с головы до ног в желто-серых же одеждах или белолицое, румяное с черными волосами было одето так пестро и ярко, что казалось подвижными двуногими картинами. Никогда не изгладятся из памяти большие, двухэтажные, резные избы с блестящим самоваром в окне. Этот самовар был здесь не предметом «роскоши», а первой необходимостью: в некоторых местностях население питалось почти исключительно чаем (иван-чаем), не считая ясного, или яшного (овсяного), хлеба, не поддающегося охотно ни зубам, ни желудку, — все население ходило там со вздутыми животами. В этих-то необыкновенных избах я и повстречался впервые с тем чудом, которое стало впоследствии одним из элементов моих работ. Тут я выучился не глядеть на картину со стороны, а самому *вращаться в картине*, в ней жить. Ярко помню, как я остановился на пороге перед этим неожиданным зрелищем. Стол, лавки, важная и огромная печь, шкафы, поставцы — все было расписано пестрыми, размашистыми орнаментами. По стенам лубки: символически представленный богатырь, сражение, красками переданная песня. Красный угол, весь завешанный писаными и печатными образами, а перед ними красно теплящаяся лампадка, будто что-то про себя знающая, про себя живущая, таинственно шепчущая скромная и гордая звезда. Когда я наконец вошел в горницу, живопись обступила меня, и я вошел в нее. С тех пор это чувство жило во мне бессознательно, хотя я и переживал его в московских церквях, а особенно в Успенском соборе и Василии Блаженном. По возвращении из этой поездки я стал определенно сознавать его при посещении русских живописных церквей, а

позже и баварских и тирольских капелл. Разумеется, внутренне эти переживания окрашивались совершенно друг от друга различно, так как и вызывающие их источники так различно друг от друга окрашены: Церкви! Русская церковь! Капелла! Католическая капелла!

Я часто зарисовывал эти орнаменты, никогда не расплывавшиеся в мелочах и писанные с такой силой, что самый предмет в них *растворялся*. Так же как и некоторые другие, и это впечатление дошло до моего сознания гораздо позже.

Вероятно, именно путем таких впечатлений во мне воплощались мои дальнейшие желания, цели в искусстве. Несколько лет занимало меня искание средств для введения зрителя *в картину* так, чтобы он *вращался* в ней, *самозабвенно* в ней *растворялся*.

Иногда мне это удавалось: я видел это по лицу некоторых зрителей. Из бессознательно-нарочитого воздействия живописи на расписанный предмет, который получает таким путем способность к саморастворению, постепенно все больше вырабатывалась моя способность не замечать предмета в картине, его, так сказать, *прозевывать*. Гораздо позже, уже в Мюнхене, я был однажды очарован в собственной моей мастерской неожиданным зрелищем. Сумерки надвигались. Я возвращался домой с этюда, еще углубленный в свою работу и в мечты о том, как следовало бы работать, когда вдруг увидел перед собой неописуемо прекрасную, пропитанную внутренним горением картину. Сначала я поразился, но сейчас же скорым шагом приблизился к этой загадочной картине, совершенно непонятной по внешнему содержанию и состоявшей исключительно из красочных пятен. И ключ к загадке был найден: это была

моя собственная картина, прислоненная к стене и стоявшая на боку. Попытка на другой день при дневном свете вызвать то же впечатление удалась только наполовину: хотя картина стояла так же на боку, но я сейчас же различал на ней предметы, не хватало также и тонкой лессировки сумерек. В общем, мне стало в этот день бесспорно ясно, что предметность вредна моим картинам.

Страшная глубина, ответственная полнота самых разнообразных вопросов встала передо мной. И самый главный: в чем должен найти замену отринутый предмет? Опасность орнаментности была мне ясна, мертвая обманная жизнь стилизованных форм была мне противна.

Часто я закрывал глаза на эти вопросы. Иногда мне казалось, что эти вопросы толкают меня на ложный, опасный путь. И лишь через много лет упорной работы, многочисленных осторожных подходов, все новых бессознательных, полусознательных и все более ясных и желанных переживаний, при все развивавшейся способности внутренне переживать художественные формы в их все более и более чистой, отвлеченной форме, пришел я к тем художественным формам, над которыми и которыми я теперь работаю и которые, как я надеюсь, получают еще гораздо более совершенный вид.

Очень много потребовалось времени, прежде чем я нашел верный ответ на вопрос: чем должен быть заменен предмет? Часто, оглядываясь на свое прошлое, я с отчаянием вижу длинный ряд лет, потребовавшихся на это решение. Тут я знаю только одно утешение: никогда я не был в силах применять формы, возникавшие во мне путем логического размышления, не путем чувства. Я не умел выдумывать форм, и видеть чисто

головные формы мне мучительно. Все формы, когда бы то ни было мною употребленные, приходили ко мне «сами собою»: они то становились перед глазами моими совершенно готовыми — мне оставалось их копировать, — то они образовывались в счастливые часы уже в течение самой работы. Иногда они долго и упорно не давались, и мне приходилось терпеливо, а нередко и со страхом в душе дожидаться, пока они созреют во мне. Эти внутренние созревания не поддаются наблюдению: они таинственны и зависят от скрытых причин. Только как бы на поверхности души чувствуется неясное внутреннее брожение, особое напряжение внутренних сил, все яснее предсказывающее наступление счастливого часа, который длится то мгновения, то целые дни. Я думаю, что этот душевный процесс оплодотворения, созревания плода, потуг и рождения вполне соответствует физическому процессу зарождения и рождения человека. Быть может, так же рождаются и миры.

Но как по силе напряжения, так и по его качеству эти «подъемы» весьма разнообразны. Лишь опыт может научить их свойствам и способам их использования. Мне пришлось тренироваться в умении держать себя на вожжах, не давать себе безудержного хода, править этими силами. С годами я понял, что работа с лихорадочно бьющимся сердцем, с давлением в груди (а отсюда и с болью в ребрах), с напряжением всего тела не дает безукоризненных результатов: за *таким* подъемом, во время которого чувство самоконтроля и самокритики минутами даже вовсе исчезает, следует неминуемо скорое падение. Такое утрированное состояние может продолжаться в лучшем случае несколько часов, его может хватить на небольшую работу (оно отлично эксплуатируется для эскизов или тех небольших вещей,

которые я называю «импровизациями»), но его ни в каком случае не достаточно для больших работ, требующих подъема ровного, напряжения упорного и не ослабевающего в течение целых дней. Лошадь несет всадника со стремительностью и силой. Но всадник правит лошадью. Талант возносит художника на высокие высоты со стремительностью и силой. Но художник правит талантом. Быть может, с другой стороны, — только частично и случайно — художник в состоянии вызывать в себе искусственно эти подъемы. Но ему дано квалифицировать род наступающего помимо его воли подъема, опыт многих лет дает возможность как задержать в себе такие моменты, так временно совершенно подавить их, с тем чтобы они почти наверное наступили позже. Но полная точность, разумеется, невозможна и здесь. Все-таки относящиеся к этой области опыт и знание являются одним из элементов «сознательности», «расчета» в работе, которые могут быть обозначены и другими именами. Несомненно, что художник должен знать свое дарование до тонкости и, как хороший купец, не давать залеживаться ни крупинке своих сил. Каждую их частицу он шлифует и оттачивает до той последней возможности, которая определена ему судьбою*.

* Часто обсуждаемая нервность, наследие XIX века, породившая целый ряд небольших, хотя и прекрасных произведений во всех областях искусства и не давшая почти ни одного большого и внутренне и внешне, надо думать, уже на исходе. Мне кажется, что время новой внутренней определенности, духовного «знания», становится все ближе, а оно-то только и может дать художникам всех искусств то необходимое длительное напряжение в равновесии, ту уверенность, ту силу над самим собою, которые являются необходимой, лучшей, неизбежной почвой для произведений большой внутренней сложности и глубины.

Эта выработка, шлифовка дарования требует значительной способности к концентрации, ведущей, с другой стороны, к ущербу других способностей. Это мне пришлось испытать и на себе. Я никогда не обладал так называемой хорошей памятью: с самого детства не было у меня способности запоминать цифры, имена, даже стихи. Таблица умножения была истинным мучением не только для меня, но и для моего приходившего в отчаяние учителя. Я и до сих пор не победил этой непобедимой трудности и навсегда отказался от этого знания. Но в то время, когда еще было можно заставлять меня набираться ненужных мне знаний, моим единственным спасением была память зрения. Насколько хватало моих технических знаний, я мог вследствие этой памяти еще в ранней юности записывать дома красками картины, особенно поразившие меня на выставке. Позже пейзажи, писанные по воспоминанию, удавались мне иногда больше, нежели писанные прямо с натуры. Так я написал «Старый Город», а потом целый ряд немецких, голландских, арабских темперных рисунков.

Несколько лет тому назад совершенно неожиданно я заметил, что эта способность пошла на убыль. Вскоре я понял, что нужные для постоянного наблюдения силы направились — вследствие повысившейся способности к сосредоточению — на другой путь, ставший для меня гораздо более важным, необходимым. Способность углубления во внутреннюю жизнь искусства (а стало быть, и моей души) настолько увеличилась в силе, что я проходил подчас мимо внешних явлений, не замечая их, что прежде было совершенно невозможно.

Насколько я могу судить, сам эту способность к углублению я не навязал себе извне — она жила во мне и до того органической, хотя и эмбриональной жизнью. А тут просто пришла ее пора, и она стала развиваться, требуя и моей помощи упражнениями.

Лет тринадцати или четырнадцати на накопленные деньги я наконец купил себе небольшой полированный ящик с масляными красками. И до сегодня меня не покинуло впечатление, точнее говоря, переживание, рождаемое из тюбика выходящей краской. Стоит надавить пальцами — и торжественно, звучно, задумчиво, мечтательно, самоуглубленно, глубоко серьезно, с кипучей шаловливостью, со вздохом облегчения, со сдержанным звучанием печали, с надменной силой и упорством, с настойчивым самообладанием, с колеблющейся ненадежностью равновесия выходят друг за другом эти странные существа, называемые красками, — живые сами в себе, самостоятельные, одаренные всеми необходимыми свойствами для дальнейшей самостоятельной жизни и каждый миг готовые подчиниться новым сочетаниям, смешаться друг с другом и создавать нескончаемое число новых миров. Некоторые из них, уже утомленные, ослабевшие, отвердевшие, лежат тут же подобно мертвым силам и живым воспоминаниям о былых, судьбою не допущенных возможностях. Как в борьбе или сражении, выходят из тюбиков свежие, призванные заменить собою старые ушедшие силы. Посреди палитры особый мир остатков уже пошедших в дело красок, блуждающих на холстах, в необходимых воплощениях, вдали от первоначального своего источника. Это — мир, возникший из остатков уже напи-

санных картин, а также определенный и созданный случайностями, загадочной игрой чуждых художнику сил. Этим случайностям я обязан многим: они научили меня вещам, которых не услышать ни от какого учителя или мастера. Нередкими часами я рассматривал их с удивлением и любовью. Временами мне чудилось, что кисть, непреклонной волей вырывающая краски из этих живых красочных существ, порождала особое музыкальное звучание. Мне слышалось иногда шипение смешиваемых красок. Это было похоже на то, что можно было, наверное, испытывать в таинственной лаборатории полного тайны алхимика.

Как-то мне довелось услышать, что один известный художник (не помню, кто именно) выразился так: «Когда пишешь, то на один взгляд на холст должно приходиться полвзгляда на палитру и десять взглядов на натуру». Это было красиво сказано, но мне скоро стало ясно, что для меня эта пропорция должна быть другой: десять взглядов на холст, один на палитру, полвзгляда на натуру. Именно так выучился я борьбе с холстом, понял его враждебное упорство в отношении к моей мечте и наловчился насильственно его этой мечте подчинять. Постепенно я выучился не видеть этого белого, упорного, упрямого тона холста (или лишь на мгновение заметить его для контроля), а видеть вместо него те тона, которым суждено его заменить, так в постепенности и медленности выучивался я то тому, то другому.

Живопись есть грохочущее столкновение различных миров, призванных путем борьбы и среди этой борьбы миров между собою создать новый мир, который

зовется произведением*. Каждое произведение возникает и технически так, как возник космос, — оно проходит путем катастроф, подобных хаотическому реву оркестра, выливающимся в конце концов в симфонию, имя которой — музыка сфер. Создание произведения есть мироздание.

Так сделались внутренними событиями душевной жизни эти впечатления от красок на палитре, а также и тех, которые еще живут в тюбиках, подобные могущественным внутренне и скромным на вид людям, внезапно в нужде открывающим эти до того скрытые силы и пускающим их в ход. Эти переживания сделались со временем точкой исхода мыслей и идей, дошедших до моего сознания уже, по крайней мере, лет пятнадцать тому назад. Я записывал случайные переживания и лишь позже заметил, что все они стояли в органической связи между собою. Мне становилось все яснее, я все с большею силой чувствовал, что центр тяжести искусства лежит не в области «формального», но исключительно во внутреннем стремлении (содержании), повелительно подчиняющем себе формальное. Мне нелегко было отказаться от привычного взгляда на первенствующее значение стиля, эпохи, формальной теории и душою признать, что качество произведения искусства зависит не от степени выраженного в нем формального духа времени, не от соответствия его признанному безошибочным в известный период уче-

* В противоположность немецкому, французскому, английскому короткому слову это длинное русское слово как бы отпечатлело в себе всю историю произведения — длинную и сложную, таинственную и с призвуками «божественной» предопределенности.

нию о форме, а совершенно безотносительно от степени силы внутреннего желания (= содержания) художника и от высоты выбранных им и именно ему нужных форм. Мне стало ясно, что, между прочим, и самый «дух времени» в вопросах формальных создается именно и исключительно этими полнозвучными художниками — «личностями», которые подчиняют своей убедительностью не только современников, обладающих менее интенсивным содержанием или только внешним дарованием (без внутреннего содержания), но и поколениями веками позже живущих художников. Еще один шаг — потребовавший, однако, так много времени, что мне совестно об этом думать, — и я пришел к выводу, что весь основной смысл вопроса об искусстве разрешается только на базисе внутренней необходимости, обладающей жуткой силой вмиг перевернуть вверх дном все известные теоретические законы и границы. И только в последние годы я научился наконец с любовью и радостью наслаждаться «враждебным» моему личному искусству «реалистическим» искусством и безразлично и холодно проходить мимо «совершенных по форме» произведений, как будто родственных мне по духу. Но теперь я знаю, что «совершенство» это только видимое, быстротечное и что не может быть совершенной формы без совершенного содержания: дух определяет материю, а не наоборот. Обвороженный по неопытности глаз скоро остывает, а временно обманутая душа скоро отворачивается. Предложенное мною мерило обладает той слабой стороной, что оно — «бездоказательно» (особенно в глазах тех, кто лишен сам не только активного, творческого, но и пассивного содержания, то есть в глазах обреченных оставаться на поверхности формы,

неспособных углубляться в неизмеримость содержания). Но великое Помело Истории, сметающее сор внешности с духа внутреннего, явится и тут последним, неумытным судьей*.

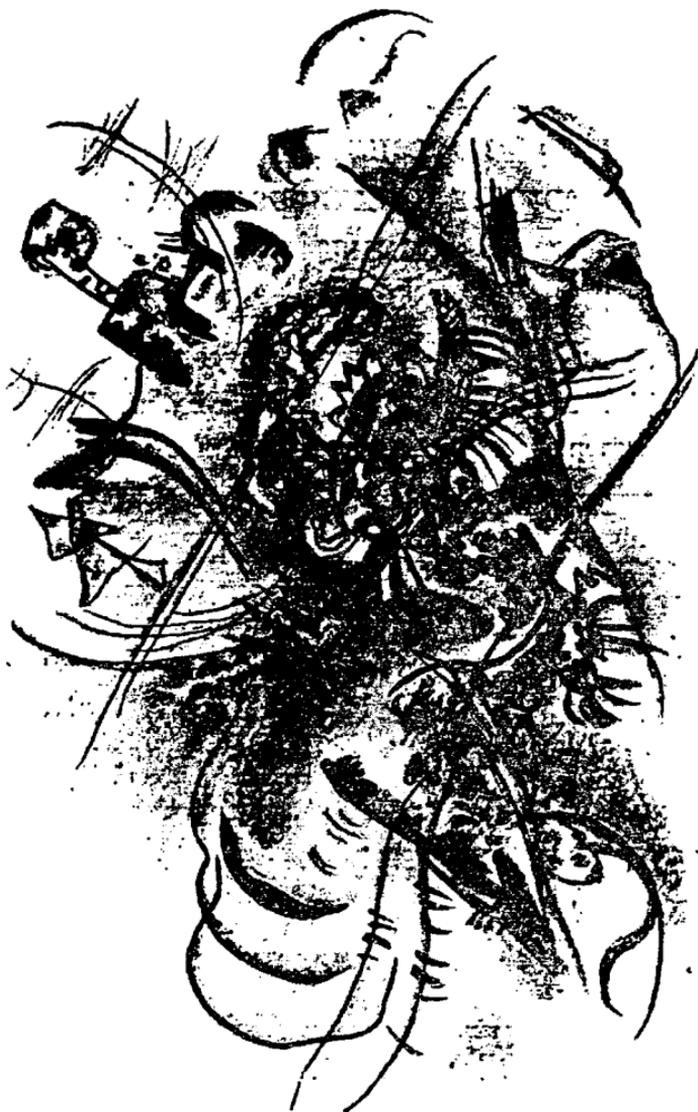
Так постепенно мир искусства отделялся во мне от мира природы, пока наконец оба мира не приобрели полную независимость друг от друга.

Тут мне вспоминается один эпизод из моего прошлого, бывший источником моих мучений. Когда, буд-то вторично рожденный, я приехал из Москвы в Мюнхен, чувствуя вынужденный труд за спиной своей и видя перед лицом своим труд радости, то вскоре уже натолкнулся на ограничение своей свободы, сделавшее меня хотя только временно и с новым обликом, но все же опять-таки рабом, — работа с модели.

* В наших современниках еще так силен принцип l'art pour l'art в его поверхностном смысле, душа их еще так засорена этим «как» в искусстве, что они способны верить ходовому теперь утверждению: природа есть только предлог для выражения художественного, сама по себе она не существенна в искусстве. Именно только привычка поверхностного переживания формы могла до такой степени заглушить душу, что она может не слышать звучания какого-нибудь, хотя бы и второстепенного, элемента в произведении. Мне кажется, что благодаря уже наступившему *внутреннему* — душевному перевороту нашей совершенно особенной эпохи скоро это поистине «безбожное» отношение к искусству если и не изменится во всем своем объеме, то есть в массе художников и «публики», то все же перейдет на более и в этой массе здоровую почву. У многих же проснется их живая и лишь временно приглушенная душа. Развитие душевной восприимчивости и смелости в *собственных* переживаниях — главнейшие, неизбежные к тому условия. Этому сложному вопросу я посвятил жестко-определенную статью «О форме в искусстве» в «Der Blaue Reiter».

Я увидел себя в знаменитой в ту пору, битком набитой школе живописи Антона Ашбе*. Две, три «модели» позировали для головы и для нагого тела. Ученики и ученицы из разных стран теснились около этих дурнопахнущих, безучастных, лишенных выразительности, а часто и характера, получающих в час от 50 до 70 пфеннигов явлений природы, покрывали осторожно, с тихим, шипящим звуком штрихами и пятнами бумагу и холст и стремились возможно точно воспроизвести анатомически, конструктивно и характерно этих им чуждых людей. Они старались пересечением линий отметить расположение мускулов, особыми штрихами и плоскостями передать лепку ноздри, губы, построить всю голову «в принципе шара» и не задумывались, как мне казалось, ни минуты над искусством. Игра линий нагого тела иногда очень меня интересовала. Подчас она меня отталкивала. Некоторые позы некоторых тел развивали противное мне выражение линий, и мне приходилось копировать его, насилуя себя. Я жил в почти непрерывной борьбе с собою. Только выйдя опять на улицу, вздыхал я снова свободно

* Антон Ашбе, славянин по происхождению, был даровитым художником и человеком редких душевных качеств. Многие из его бесчисленных учеников учились у него безвозмездно. На просьбу поработать у него даром он неизменно отвечал: «Работайте, только как можно больше!» Его личная жизнь была, вероятно, очень несчастной. Можно было слышать, но не видеть его смеющимся: губы его в смехе только немножко раздвигались, глаза оставались печальными. Не знаю, известна ли кому-нибудь тайна его жизни. А смерть его была так же одинока, как и жизнь: он умер совершенно один в своей мастерской. Несмотря на его очень крупный заработок, после него осталось всего несколько тысяч марок. Вся мера его щедрости открылась только по его смерти.



Акварель
«Одному голосу» (1916).

и нередко поддавался искушению «удрать» из школы, чтобы побродить с этюдником и по-своему отдаться природе на окраинах города, в его садах или на берегах Изара. Иногда я оставался дома и пытался на память, либо по этюду, либо просто отдаваясь своим фантазиям, иногда порядочно-таки уклонявшимся от «натуры», написать что-нибудь по своему вкусу.

Хотя и не без колебания, но все же я считал себя обязанным заняться анатомией, для чего, между прочим, добросовестно прослушал даже целых два курса. Во второй раз мне посчастливилось записаться на полные жизни и темперамента лекции профессора Мюнхенского университета Moillet, которые он читал специально для художников*. Я записывал лекции, срисовывал препараты, нюхал трупный воздух. И всегда, но как-то только полусознательно, пробуждалось во мне странное чувство, когда приходилось слышать о прямом отношении анатомии к искусству. Мне казалось это странным, почти обидным.

Но скоро стало мне ясно, что каждая «голова», как бы ни показалась она вначале «безобразна», являет собою совершенную красоту. Без ограничений и оговорок обнаруживающийся в каждой такой голове естественный закон конструкции придает ей эту красоту.

* А не для художниц: женщины не допускались на эти лекции, так же как и в академии, что так осталось и до сегодня. Даже в частных школах всегда бывал женоненавистнический элемент. Так и у нас после «собачьей революции» (раньше ученики приходили в мастерскую с собаками, что по постановлению самих же учеников было позже запрещено) было немало охотников произвести «бабью революцию» — «выкинуть баб вон». Но сторонников этой «революции» оказалось недостаточно, и милая эта мечта осталась в области несбывшихся желаний.

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 признательного 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 лекций Moillet.

Впоследствии я понял, что по этой же причине все безобразное целесообразно и в произведении искусства — прекрасно.

Тогда же я чувствовал только смутно, что предо мной открывается тайна особого мира. Но не в моих силах было связать этот мир с миром искусства. Посещая Старую Пинакотеку, я видел, что ни один из великих мастеров не исчерпал всей глубины красоты и разумности природной лепки: природа оставалась непобедимой. Временами мне чудился ее смех. Но гораздо чаще она представлялась мне отвлеченно «божественной»: она творила свое дело, шла *своими* путями к *своим* целям, исчезающим в далеких туманах, она жила в *своем* царстве, бывшем, как это ни странно, вне меня. В каком же отношении стоит к ней искусство?

Несколько товарищей увидели у меня как-то мои внешкольные работы и поставили на мне печать «колориста». Не без ехидства прозвали меня некоторые из них «пейзажистом». И то и другое не было мне приятно, тем более что я сознавал их правоту. Действительно, в области краски я был гораздо больше «дома», нежели в рисунке. Один из очень мне симпатичных товарищей сказал мне в утешение, что колористам часто не дается рисунок. Но это не уменьшало

моего страха перед грозящим мне бедствием, и я не знал, какими средствами от него найти спасение.

Тогда Франц Штук был «первым немецким рисовальщиком», и я отправился к нему, запасшись только школьными моими работами. Он нашел многое плохо нарисованным и посоветовал мне проработать еще год над рисунком, а именно в академии. Я был смущен: мне казалось, что, не выучившись в два года рисунку, я уже никогда ему не научусь. К тому же я провалился на академическом экзамене. Но это обстоятельство меня, впрочем, более рассердило, чем обескуражило: одобрены профессорским советом* были даже рисунки, которые я с полным правом мог назвать бездарными, глупыми и лишенными всяких знаний. После годичной работы дома я во второй раз отправился к Штуку — на этот раз только с эскизами картин, написать которые у меня не хватило умения, и с несколькими пейзажными этюдами. Он принял меня в свой «живописный» класс и на вопрос о моем рисунке ответил, что он очень выразителен. Но при первой же моей академической работе он самым решительным образом запротестовал против моих крайностей в краске и советовал мне поработать некоторое время и для изучения формы только черной и белой краской. Меня приятно поразило, с какой любовью он говорил об искусстве, об игре форм и об их переливании друг

* В низший «рисовальный» класс Академии ученики принимаются после официального экзамена всем советом профессоров этих низших классов. В высший «живописный» профессор принимает по своему личному усмотрению и, придя к убеждению, что ошибся в талантливости ученика, также самостоятельно вычеркивает его из списков, что, впрочем, делал, кажется, только Штук, почему его очень боялись.



Офорт (1916).

в друга, и я почувствовал к нему полную симпатию. Так как я заметил, что он не обладает большой красочной восприимчивостью, то и решил учиться у него только рисуночной форме и вполне отдался ему в руки. Об этом годе работы у него, как ни приходилось мне временами сердиться (живописно тут делались иногда самые невозможные вещи), я вспоминаю в результате с благодарностью. Штук говорил обыкновенно очень мало и не всегда ясно. Иногда после корректуры мне приходилось долго думать о сказанном им, а в заключение я почти всегда находил, что это сказанное было хорошо. Моей главной в то время заботе, неспособности закончить картину, он помог единственным замечанием. Он сказал, что я работаю слишком нервно, срывая весь *интерес* в первые же мгновения, чем неминуемо его порчу в дальнейшей, уже сухой части работы: «я просыпаюсь с мыслью: сегодня я вправе сделать вот то-то». Это «вправе» открыло мне тайну серьезной работы. И вскоре я на дому закончил свою первую картину.

Но еще долгие годы я самому себе казался обезьяной, запутавшейся в сети: органические законы построения сплетались вокруг моих намерений и только после больших усилий и попыток мне удалось опрокинуть эту «стену на пути к искусству». Так я вступил наконец в мир искусства, природы, науки, политических форм, морали и т. д., чувствуя определенно, что каждый из этих миров самостоятелен, управляется самостоятельными ему свойственными законами, причем отдельные эти самостоятельные миры образуют совокупно в окончательном их соединении новый, большой мир, воспринимаемый нами только смутным чувством, предчувствием.

Сегодня — день одного из откровений этого мира. Связь между отдельными мирами осветилась как бы молнией. Ужасая и осчастливливая, миры эти выступили неожиданно из потемок. Никогда не были они так тесно связаны между собою и никогда не были они так резко отграничены друг от друга. Эта молния рождена омрачившимся духовным небом, которое висело над нами черное, удушающее и мертвое. Отсюда начало великой эпохи Духовного.

Только со временем и в постепенности уяснилось мне, что «истина» как вообще, так и в искусстве в частности не есть какой-то X, то есть не есть вечно неполно познаваемая, но все же недвижно стоящая величина, но что эта величина способна к движению и находится в постоянном медленном движении. Мне она вдруг представилась похожей на медленно двигающуюся улитку, по видимости будто бы едва сползающую с прежнего места и оставляющую за собою клейкую полосу, к которой прилипают близорукие души. И здесь я заметил это важное обстоятельство сначала в искусстве, и лишь позже я увидел, что и в этом случае тот же закон управляет и другими областями жизни. Это движение истины чрезвычайно сложно: ложное становится истинным, истинное ложным, некоторые части отпадают, как скорлупа спадает с ореха, время шлифует эту скорлупу, почему эта скорлупа принимается некоторыми за орех, почему эту скорлупу одаряют жизнью ореха, и, пока дерутся из-за этой скорлупы, орех катится дальше, новая истина падает как с неба и кажется в своей бесконечной высоте такой точной, крепкой и твердой, что некоторые влезают по ней, как по деревянному шесту, неограниченно веря, что на этот раз они достигнут самого неба...

пока она не сломится и вместе с тем все лезущие по ней верующие не посыпятся с нее, как лягушки в болото, в безнадежную муть. Человек часто подобен жучку, которого за спинку держишь в пальцах: в немой тоске двигает он своими лапками, хватается за каждую подставленную ему соломинку и верит непрерывно, что в этой соломинке его спасение. Во время моего «неверия» я спрашивал себя: кто держит меня за спину? чья рука подставляет мне соломинку и снова ее отдергивает? или я лежу на спине в пыли равнодушной земли и сам хватаюсь за соломинки, «сами собою» выросшие вокруг меня? Как часто чувствовал я все же эту руку у моей спины, а потом еще и другую, ложившуюся на мои глаза и погружавшую меня таким образом в черную ночь в тот час, когда светит солнце.

Развитие искусства подобно развитию нематериального знания не состоит из новых открытий, вычеркивающих старые истины и провозглашающих их заблуждениями (как это, *по видимости*, происходит в науке). Его развитие состоит во внезапных вспышках, подобных молнии, из взрывов, подобных «букету» фейерверка, разрывающемуся высоко в небе и рассыпающему вокруг себя разноцветные звезды. Эти вспышки в ослепительном свете вырывают из мрака новые перспективы, новые истины, являющиеся, однако, в основе своей не чем иным, как органическим развитием, органическим ростом прежних истин, которые не уничтожаются этими новыми истинами, а продолжают свою необходимую и творческую жизнь, как это неотъемлемо свойственно каждой истине и каждой мудрости. Оттого что вырос новый сук, ствол не может стать ненужным: им обуславливается жизнь этого сука.

Это есть разветвление исконного ствола, с которого «все началось». А разветвление, дальнейший рост и дальнейшее усложнение, представляющееся часто так безнадежно запутанным и запутывающее часто пути человека, — не что иное, как необходимые ступени к могучей кроне: части и условия, в конце концов образующие зеленое дерево.

Таков же ход и нравственной эволюции, имеющей своим первоисточником религиозные определения и директивы. Библейские законы морали, выраженные в простых, как бы элементарно геометрических формулах — не убивай, не прелюбодействуй, — получают в следующем (христианском) периоде как бы более гнутые, волнистые границы: их примитивная геометричность уступает место менее точному внешне, свободному контуру. Недозволенным признается не только чисто материальный проступок, но и действие внутреннее, еще не вышедшее из пределов нематериальности.

Итак, простая, точная и негибкая мысль не только не отвергается, но используется как необходимая ступень для дальнейших в ней коренящихся мыслей. И эти дальнейшие, более мягкие, менее точные и менее материальные мысли подобны более гибким новым ветвям, протыкающим в воздухе новые отверстия.

Христианство в своей оценке кладет на весы не внешнее, жесткое действие, но внутреннее, гибкое. Тут лежит корень дальнейшей переоценки ценностей, непрерывно, а стало быть и в этот час, медленно творящей дальнейшее, а в то же время и корень той внутренней одухотворенности, которую мы постепенно постигаем и в области искусства. В наше время в сильно революционной форме. На этом пути я дошел до того

вывода, что беспредметная живопись не есть вычеркивание всего прежнего искусства, но лишь необычайно и первостепенно важное разделение старого ствола на две главные ветви*, без которых образование кроны зеленого дерева было бы немыслимо.

В более или менее ясной форме я усвоил это обстоятельство уже давно, и утверждения, что я хочу опрокинуть здание старого искусства, всегда действуют на меня неприятно. Сам я никогда не чувствовал

* Я разумею под этими двумя главными ветвями два различных рода деятельности в искусстве. Род *виртуозный* (известный уже давно музыке как специальное дарование, которому в области литературы соответствует сценическое искусство актера) выражается в более или менее индивидуальном восприятии и в художественной, творческой интерпретации «природы» (яркий пример — портрет). Под природой здесь следует понимать и уже существующее, другой рукой созданное произведение: вырастающее отсюда виртуозное произведение относится к роду написанных «с натуры» картин. Желание создавать такие виртуозные произведения до сих пор в общем либо подавлялось в себе художниками, либо отрицалось в возникших этим путем произведениях — о чем можно только пожалеть. Большие художники не боялись и этого желания. К этому же роду относятся и так называемые копии: художник стремится подойти к чужому произведению так же близко, как это делает добросовестный в точности дирижер с чужой композицией.

Другой род есть *род композиционный*, при котором произведение возникает преимущественно или целиком «из художника», что известно в музыке уже в течение столетий. В этом смысле живопись догнала музыку, и оба эти искусства исполняются все растущей тенденцией создавать «абсолютные» произведения, то есть неограниченно «объективные», вырастающие, подобно произведениям природы, «сами собою» чисто закономерным путем и как самостоятельные *существа*. Эти произведения стоят ближе к живущему *in abstracto* искусству, и, быть может, только одни они призваны воплотить в неразгаданное время это живущее *in abstracto* искусство.

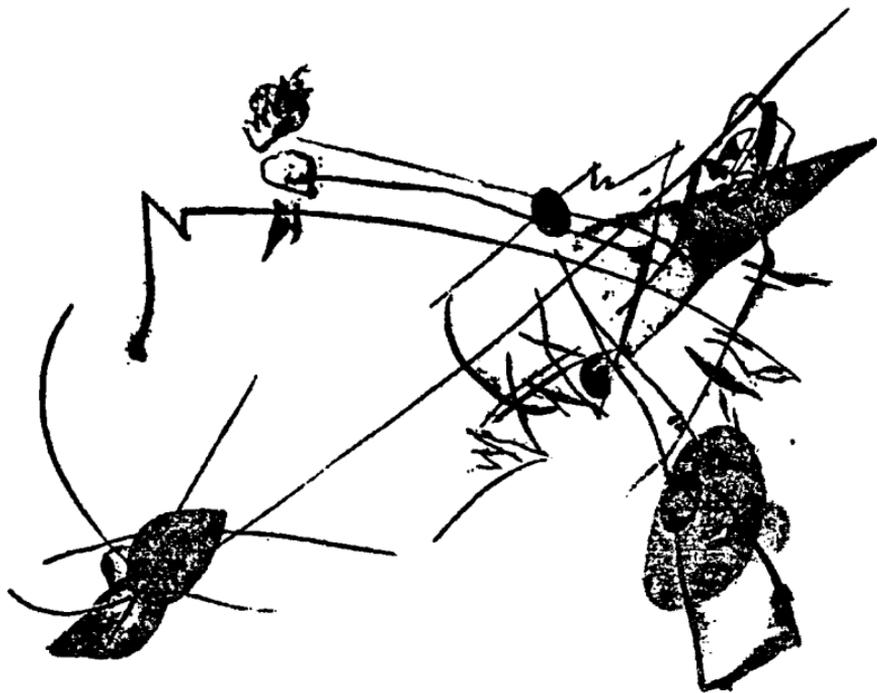
в своих вещах уничтожения уже существующих форм искусства: я видел в них ясно только внутренне логический, внешне органический неизбежный дальнейший рост искусства. Былое чувство свободы постепенно опять достигло моего сознания, и так рушились одно за другим побочные, не относящиеся к сущности искусства требования, которые я ему раньше ставил. Они падают к вящей пользе одного-единственного требования: требования *внутренней* жизни в производстве. К удивлению своему, я тут заметил, что это требование выросло на базисе, подобном базису нравственной оценки*.

* Я заметил, что этот взгляд на искусство вырастает в то же время из чисто русской души, в примитивных уже формах своего народного права являющейся антиподом западноевропейскому юридическому принципу, источником которого было языческое римское право. При решительной логике внутренняя квалификация может быть объяснена следующим образом: данный поступок данного человека не есть преступление, несмотря на то что он в общем и относительно других людей должен быть рассматриваем как преступление. Следовательно, в этом случае преступление не есть преступление. И далее: абсолютного преступления нет (какая противоположность *nulla poena sine lege* — «нет проступка без закона»). Еще дальше: не поступок (реальное), но его корень (абстрактное) созидает зло (и добро). И наконец: каждый поступок морально безразличен. Он стоит на рубеже. Воля дает ему толчок — он падает направо или налево. Внешняя шаткость и внутренняя точность в этом отношении высоко развиты у русского народа, и едва ли я ошибаюсь, предполагая у русских особо сильную способность в этом направлении. А потому и не удивительно, что народы, воспитавшиеся на — во многих отношениях ценных — принципах формального, внешне необыкновенно точного римского духа (напоминаю опять *jus strictum* [твердая власть] *раннего* периода), либо глядят на русскую жизнь, пожимая плечами, либо отворачиваются от нее с презрительным осуждением. В особенности

Выключение предметности из живописи ставит, естественно, очень большие требования — способности внутренне переживать чисто художественную форму. От зрителя требуется, стало быть, особое развитие в этом направлении, являющееся неизбежным. Так создаются условия, образующие новую атмосферу. А в ней, в свою очередь, много, много позже создается *чистое искусство*, представляющееся нам нынче с неописуемой прелестью в ускользающих от нас мечтах.

Со временем я понял, что моя постепенно все больше развивающаяся терпимость к чужому искусству не

поверхностные наблюдатели видят в этой чужому глазу странной жизни только мягкость и внешнюю шаткость, принимаемые за «беспринципность», причем от них ускользает скрытая в глубине внутренняя точность. Следствием отсюда является та снисходительность свободомыслящих русских к другим народам, в которой им самим эти народы отказывают. Та снисходительность, которая так часто переходит у русских в восторженность. Постепенным освобождением духа — счастьем нашего времени — я объясняю тот глубокий интерес и все чаще замечаемую «веру» в Россию, которые все больше охватывают способные к свободным восприятиям элементы в Германии. В последние перед войной годы ко мне все чаще стали приходить в Мюнхене эти прежде не виданные мною представители молодой, неофициальной Германии. Они проявляли не только живой внутренний интерес к сущности русской жизни, но и определенную веру в «спасение с Востока». Мы ясно понимали друг друга и ярко чувствовали, что мы живем в одной и той же духовной сфере. И все же меня часто поражала интенсивность их мечты «когда-нибудь увидеть Москву». И было как-то особенно странно и радостно видеть среди посетителей совершенно такого же внутреннего склада швейцарцев, голландцев и англичан. Уже во время войны в бытность мою в Швеции мне посчастливилось встретить и шведов опять-таки того же духа. Как медленно и неуклонно стираются горы, так же медленно и неуклонно стираются границы между народами. И «человечество» уже не будет пустым звуком.



Акварель (1916).

только не может быть мне вредной, но моим личным стремлениям исключительно благоприятна.

А потому я отчасти ограничиваю, отчасти расширяю обычное выражение «художник должен быть односторонним» и говорю: «художник должен быть односторонним в своем произведении». Способность переживать чужие произведения (что, конечно, и совершается и должно совершаться на свой лад) делает душу более восприимчивой, способной к вибрированию, отчего она и делается богаче, шире, утонченнее и все больше приспособляется к достижению своих целей. Переживание чужих произведений подобно в широком смысле переживанию природы. А слеп и глух не может быть художник. Напротив, еще с более радостным сердцем, с еще более уверенным пылом переходит он к собственной работе, видя, что и другие возможности (а они бесчисленны) верно (или более или менее верно) используются в искусстве. Что касается меня лично, то мне любя каждая форма, с необходимостью созданная духом. И ненавистна каждая форма ему чуждая.

Думается, что будущая философия, помимо сущности вещей, займется с особой внимательностью их духом. Тогда еще более сгустится атмосфера, необходимая человеку для способности его воспринимать дух вещей, переживать этот дух, хотя бы и бессознательно, так же как переживается еще и нынче бессознательно внешнее вещей, что и объясняет собою наслаждение предметным искусством. Эта атмосфера являет собою необходимое условие для переживания человеком сначала духовной сущности в материальных вещах, а позже духовной сущности и в отвлеченных вещах. И путем этой новой способности, которая будет

стоять в знаке «Духа», родится наслаждение абстрактным — абсолютным искусством.

Моя книга «О духовном в искусстве», а также и «Der Blaue Reiter» преследуют преимущественно цель пробуждения этой в будущем безусловно необходимой, обуславливающей бесконечные переживания способности восприятия духовной сущности в материальных и абстрактных вещах. Желание вызвать к жизни эту радостную способность в людях, ею еще не обладающих, и было главным мотивом появления обоих изданий*.

Обе эти книги часто понимались, да и теперь еще понимаются неправильно, то есть как «программы» их авторов — художников, заблудившихся в теоретической, рассудочной работе и в ней погибающих. Но наименее всего пытался я обращаться к рассудку, к мозговой работе. Эта задача была бы сегодня преждевременной; она еще только становится перед художником ближайшей, важной и неизбежной целью (= шагом). Укрепившемуся, пустившему могучие корни духу не может стать, да и не станет опасным ничто, а следовательно, и возбуждающее страх участие рассудочной работы в искусстве, даже ее преобладание над интуитивной частью и, в конце концов, быть может, и с вовсе выключенным «вдохновением». Мы знаем только закон сегодняшний, тех немногих тысячелетий, из которых вырос постепенно (с види-

* «Духовное» года два пролежало в моем столе. Все попытки осуществить «Синего всадника» кончались неудачей. Франц Марк, с которым я в ту пору общей ко мне вражды познакомился, нашел издателя для первой книги. Осуществлению второй он помог также и своим умным и талантливым сотрудничеством.

мыми отклонениями) генезис творчества. Мы знаем свойства только нашего «таланта» с его неизбежным элементом бессознательного и с *определенной* окраской этого бессознательного. Но отдаленное от нас туманами «бесконечности» произведение, быть может, будет создаваться хотя бы вычислением, причем точное вычисление, быть может, будет открываться только «таланту», как, например, в астрономии. И если это будет даже *только* так, то и тогда характер бессознательного будет окрашен иначе, чем в известные нам эпохи.

После нашего уже упомянутого итальянского путешествия и после короткого пребывания в Москве, когда мне было лет пять, родители мои вместе с Е. И. Тихеевой, которой я обязан так многим, должны были переехать по болезни отца на юг, в тогда еще очень малоустроенную Одессу. Там я позже учился в гимназии, непрерывно чувствуя себя как бы временным гостем в этом чуждом нашей семье городе, уже самый язык которого нас удивлял и был нам не всегда понятен. Стремление вернуться в Москву нас никогда не оставляло. С тринадцати лет каждое лето ездил я с отцом, а восемнадцати переселился в Москву с чувством возвращения на родину. Мой отец родом из Нерчинска, куда, как рассказывают в нашей семье, предки его были сосланы по политическим причинам из Западной Сибири. Образование свое он получил в Москве и полюбил ее не менее, чем свою родину. Его глубоко человеческая душа сумела понять «московский дух», что с такой живостью выражается в каждой мелочи; для меня истинное удовольствие слушать, как он перечисляет, например, с особой любовью старинные, ароматные названия «сорока сороков» мос-



Рисунок (1918).

ковских церквей. В нем бьется несомненно живая жилка художника. Он очень любит живопись и в юности занимался рисованием, о чем всегда вспоминает любовно. Мне, ребенку, он часто рисовал. Я и сейчас хорошо помню его деликатную, нежную и выразительную линию, которая так похожа на его изящную фигуру и удивительно красивые руки. Одним из его любимейших удовольствий всегда было посещение выставок, где он долго и внимательно смотрит на картины. Непонятное ему он не осуждает, а стремится понять, спрашивая всех, у кого надеется найти ответ. Моя мать — москвичка, соединяющая в себе все свойства, составляющие в моих глазах всю сущность самой Москвы; выдающаяся внешняя, глубоко серьезная и строгая красота, родовитая простота, неисчерпаемая энергия, оригинально сплетенное из нервности и величественного спокойствия и самообладания соединение традиционности и истинной свободы.

Москва: двойственность, сложность, высшая степень подвижности, столкновение и путаница отдельных элементов внешности, в последнем следствии представляющей собою беспримерно своеобразно единый облик, те же свойства во внутренней жизни, спутывающие чуждого наблюдателя (отсюда и многообразные, противоречивые отзывы иностранцев о Москве), но все же в последнем следствии — жизни, такой же своеобразно единой. Эту внешнюю и внутреннюю Москву я считаю исходной точкой моих исканий. Она — мой живописный камертон. Мне кажется, что это всегда так и было и что благодаря — с течением времени приобретенным — внешним формальным средствам я писал все ту же «натуру», но лишь форма моя совершенствовалась в своей большей сущности

и в большей выразительности. Скачки в сторону, которые случались со мною на этом все же прямом пути, в общем результате не были для меня вредны, а различные мертвые моменты, в которые чувствовал я себя обессиленным, которые я считал иногда концом моей работы, бывали зачастую лишь разбегом и набиранием внутренних сил, новой ступенью, обусловливавшей дальнейший шаг.

Мюнхен, июль—октябрь 1913

Москва, сентябрь 1918