план

Введение

1. Абстракционистский идеал В. В. Кандинского

2. Кандинский о сущности произведения искусства

3. Мысли В.В. Кандинского о духовном в искусстве

Заключение

Список использованной литературы

введение

Василий Кандинский - один из крупнейших художников XX века, определивших лицо нашего времени (Кандинский, Шагал, Пикассо, Дали...). С "Абстрактной акварели" Кандинского (1910 г.) начинается история современного абстрактного искусства.

В. Кандинский родился в Москве в 1866 г., окончил Московский Университет, изучал экономику и право. В 1896 году получил место профессора юридического факультета знаменитого Дерптского университета, однако, именно в это время, тридцати лет от роду он решает оставить научную карьеру и полностью посвятить себя живописи.

Кандинский переезжает в 1896 году в Мюнхен и учится в лучших художественных школах (школе Ашбе, Мюнхенской Академии), занимается теорией искусства. Он много путешествует и ищет свой стиль в живописи. Ранний Кандинский – самый неожиданный. Темы разные: древнерусские, рыцарские, восточные – через откровения абстракции становящиеся импрессиями, импровизациями и композициями (так сам разделял он свои произведения). Многие годы Кандинский жил в Мурнау - маленьком городке в предгорьях Альп – и темы Мурнау из сияющих пейзажей переходят в абстрактные образы, а русские темы от живописной "Русской красавицы" и "Святого Владимиpa" - в абстрактные полотна со святым Георгием и праздником Всех Святых.

В 1911 году Кандинский организует в Мюнхене сообщество художников "Синий всадник", в которое входили: Франц Марк, Аугуст Маке, Давид Бурлюк, Арнольд Шенберг, композитор и художник. Однако, в 1914 году начинается война, Кандинский возвращается на родину, а талантливые немецкие художники Марк и Маке погибают на фронтах войны.

В Москве после революции Кандинский пытается внести в искусство атмосферу новаторства и синтеза науки и искусства, пытается активно влиять на развитие искусства, став вице-президентом Российской академии художественных наук. В конце 1921 года, в годы великого исхода русской интеллигенции Кандинский уезжает в Германию. В 1933 году снова переезд - теперь уже от фашистов во Францию, где он и живет до конца жизни (1944 г.). По-настоящему Кандинский возвращается на родину только теперь - выставками, книгами, альбомами - славой. И этой книгой тоже.

Основной свой программный труд - книгу "О духовном в искусстве" Кандинский написал еще в 1910 году в Мюнхене на немецком языке. Книга позже неоднократно переиздавалась на разных языках.

Русские художники ознакомились с этой книгой в изложении Н. И. Кульбина на своем съезде в 1911 году. Этот доклад позже был опубликован в нашей печати. Сама же книга "О духовном в искусстве" была издана на русском в 1967 году в Нью-Йорке Международным Литературным содружеством (с предисловием Нины Кандинской, жены художника).

1. Абстракционистский идеал В. В. Кандинского

Подлинное искусство отражает свою эпоху на самых глубинных уровнях; само творчество поднимает художника даже над собой. «…В художественном творчестве, говорил Элем Климов, – все гораздо сложнее, нередко произведение оказывается выше своего создателя, талант – выше разума».

Именно работая на «сверхразумных» уровнях, мастер раскрывает через идеи универсальность и всеобщность своего творчества, поднимая человека к высшим духовным ценностям. В поисках духовного в искусстве в современной изобразительной культуре особое место принадлежит основателю абстракционизма, как художественного направления, В. В. Кандинскому.

Абстракционизм как художественное направление, с его идеалами и методами, имеет философским обоснованием интуитивизм Бергсона с его учением о «жизненном порыве» как первооснове всего существующего, постигаемом только «интуицией», энергетизм Оствальда с его идеей о первичности энергии относительно материи (вещества) и антропософию Штейнера с ее концепцией скрытых экстраспиритуальных способностей.

Согласно философии абстракционизма, духовная энергия космоса, являющаяся основой мироздания, рождает порядок из хаоса и не может проявиться в устойчивых вещественных предметах. При этом В. В. Кандинский подчеркивал, что духовность связана с выражением внутреннего мира человека, который наиболее адекватно раскрывается в беспредметных формах, так как предметность – это искушение бездуховным материализмом. При этом, говоря об отношениях между материей и духом, он имел в виду вульгарный материализм позитивистского толка: «Не являются ли, быть может, различия, полагаемые нами между материей и духом, только разностепенностью только материи и только духа», т.е. отмечал относительность границы между материальным и идеальным. Поэтому идеалом мироздания становится здесь совокупность дематериализованных (десубстанциализированных) явлений, т.е. освобожденных от вещественного субстрата. В них указанная космическая энергия, так сказать, бьет ключом, проявляя себя явно. Символом этой энергии у В. В. Кандинского стала синяя лошадь, а впоследствии круг. Предметность же является маской, скрывающей истинный смысл этой энергии. Теперь от предмета остаются только абстрактные свойства – форма, цвет и т.п.- которые могут комбинироваться с аналогичными свойствами других предметов. В результате на смену реальному предмету, существующему в пространстве и времени, приходит комбинация чистых линий, форм и цветовых пятен, не соответствующая, вообще говоря, никакому реальному объекту. Из этого следует, что беспредметность в абстракционизме не означает неизобразительности: все графические и цветовые элементы, в конечном счете, заимствуются из каких-то реальных объектов, у которых они отражают какие-то свойства. Таким образом, речь идет об отказе от изображения предметов, но не свойств.

Наивысший расцвет абстрактной живописи приходится на 40-50-е годы ХХ в., когда художники стремились уйти от мрачной реальности военных потрясений в мир, далекий от всего этого. Абстрактное искусство в этом случае стало бегством от реальности именно по тому, что реальность оказалась источником исключительно отрицательных эмоций. Отрешенный человек находил в беспредметном мире духовное забвение, очищение и успокоение. Обеспредмечивание реальных предметов согласовывается с идеалом отрешенного человека. Оно также является частным случаем их идеализации и выглядит как постепенное «испарение» предмета (а тем самым, и сюжета). Согласно этому представлению, идеальная картина должна представлять собой искусственное графически-цветовое поле, обладающее внутренним напряжением и поэтому излучающее космическую энергию (вложенную в нее художником). Художник-абстракционист приобщает зрителя к духовной сущности мира, дает ему возможность ощутить эту сущность и самому стать ее носителем.

Согласно абстракционистскому идеалу, абстрактная картина только тогда сможет выполнить свое назначение, когда будет содержать в себе беспредметность и независимость выразительности художественного образа от положения картины в пространстве. Но появление такого радикального направления в живописи, как абстракционизм, явилось закономерно подготовленным некоторыми факторами: во-первых, существовала древняя тенденция к беспредметности (а тем самым и к бессюжетности) – византийское иконоборчество, исламская арабеска и буддийская мандала (правда, эта тенденция затрагивала не всякие, а только человеческие изображения); во-вторых, в ходе развития европейской живописи наметилась тяга к постепенному абстрагированию от сюжета (и предметности вообще); в-третьих, появление такого художественного направления, как дадаизм.

В. В. Кандинский настаивал на том, что картина, как материальный объект, передает настроение художника и вызывает настроение зрителя и что «подобное произведение удерживает душу от огрубления». Наиболее действенны здесь, по его мнению, абстрактные образы, так как они «внутренне наименее материальны», но нематериальны, ибо духовное воздействие картины невозможно вне его материального бытия. Наиболее сильным фактором, воздействующим на человека, художник считал цвет.

Так, например, после восприятия красного «…глаз начинает беспокоиться, не может долго выдерживать воздействия и ищет углубления и покоя в синем и зеленом… Рождается потрясение духа». Потрясение духа рождает «второй главный результат наблюдения краски, т.е. 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».

По мнению В. В. Кандинского, абстрактная картина проникает в глубины человеческой психики, в глубины человеческого духа с помощью чисто живописной композиции, которая через краски и форму порождает музыкальное звучание живописи (свой контрапункт). Оранжевый цвет, например, звучит как «Ода радости», как сила, пробуждающая в человеке богатство его бытия.

Не менее сильно воздействует форма. Круг, квадрат, треугольник в сочетании с краской рождают композицию картины, которая звучит в зависимости от: 1) увеличения или уменьшения и 2) сдвинутости и направления формы.

Эти принципы эстетики В. В. Кандинский пытался реализовать в искусстве. Как известно, он глубоко изучал иконопись и народный лубок, впитав в себя важнейшие художественные принципы того и другого, творчески развив их. Рассматривая «Троицу» Андрея Рублева, мы заметим, что ее композиция построена не только по кругу, но что в ней использован и принцип треугольника, направленного вершиной кверху (прием передачи спокойствия и устойчивости в композиции), при этом вершина треугольника уходит за пределы иконы, что вызывает чувство особой возвышенной духовной умиротворенности, устойчивости, равновесия и покоя. У В. В. Кандинского мы читаем: «Большой остроконечный треугольник, обращенный кверху, – вот каков вид духовной жизни. Весь треугольник движется медленно, почти незаметно, вперед и вверх…»

Принцип сдвинутости формы В. В. Кандинского также связан с древнерусской культурой. В «Троице» Андрей Рублев, «желая, обратить особое внимание зрителя на чашу, являющуюся идейным центром изображения, и на среднего ангела… сместил чашу и руку, на нее указующую, несколько вниз и вправо от центра иконы, а голову среднего ангела несколько влево от основной вертикали построения», создав тем самым особое звучание темы милосердия и любви.

Действие же отдельных красок, говорил В. В. Кандинский, есть основа гармонизации отдельных красочных тонов. Однако гармония не есть нечто внутреннее непротиворечивое, она возникает из «противоположения тонов, особенно синего и красного, дающего богатство цветов от фиолетового до пурпурного».

А, как известно, в византийской православной культуре эти цвета имели особое символическое значение. Так, в византийской цветовой символике, «пурпур объединял вечное, трансцендентное, небесное (синее, голубое) с земным (красное). Соединяя в себе противоположности, пурпурный цвет приобрел в культуре антиномического мышления особую значимость».

Красочная полихромность и естественная упрощенность форм народного лубка также оказали большое влияние на его поиски новых способов художественного мышления.

Органичное соединение в своем творчестве народно-мифологического слоя культуры с решением социально актуальных задач художественного развития позволило В. В. Кандинскому возглавить основные тенденции развития искусства нашего времени.

2. кандинский о сущности произведения искусства

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

Существует, однако, иного рода внешнее сходство художественных форм: его основой является настоятельная необходимость. Сходство внутренних стремлений всей духовно-моральной атмосферы, устремленность к целям, которые в основном и главном уже ставились, но впоследствии были забыты, то есть сходство внутреннего настроения целого периода, может логически привести к пользованию формами, которые успешно служили тем же стремлениям периода прошлого. Частично этим объясняется возникновение нашей симпатии, нашего понимания, нашего внутреннего сродства с примитивами. Эти чистые художники так же, как и мы, стремились передавать в своих произведениях только внутренне-существенное, причем сам собою произошел отказ от внешней случайности.

Но, несмотря на всю значимость, эта важная внутренняя точка соприкосновения является все же только точкой. Наша душа, лишь недавно пробудившаяся от долгого периода материализма, таит в себе зародыш отчаяния)- следствие неверия, бессмысленности и бесцельности. Еще не совсем миновал кошмар материалистических воззрений, сделавший из жизни вселенной злую бесцельную игру. Пробуждающаяся душа все еще живет под сильным впечатлением этого кошмара. Лишь слабый свет мерцает, как одинокая крошечная точка на огромном круге черноты. Этот слабый свет является лишь чаянием для души и увидеть его у души еще не хватает смелости; она сомневается, не есть ли этот свет - сновидение, а круг черноты - действительность. Это сомнение, а также гнетущие муки - последствие философии материализма - сильно отличает нашу душу от души художников "примитивов". В нашей душе имеется трещина, и душа, если удается ее затронуть, звучит как надтреснутая драгоценная ваза, найденная в глубине земли. Вследствие этого переживаемое в настоящее время тяготение к примитиву может иметь лишь краткую длительность в его современной, в достаточной мере заимствованной форме.

В настоящее время зритель, однако, редко способен к таким вибрациям. Он хочет найти в художественном произведении или чистое подражание природе, которое могло бы служить практическим целям (портрет в обычном смысле и т. п.), или подражание природе, содержащее известную интерпретацию: "импрессионистская" живопись, или же, наконец, облеченные в формы, природы душевные состояния (то, что называют настроением). Все такие формы, если они действительно художественны, служат своему назначению и являются духовной пищей, даже и в первом случае. Особенно верно это для третьего случая, когда зритель в своей душе находит с ними созвучие. Разумеется, такая созвучность (также и отклик) не должны оставаться пустыми или поверхностными, а наоборот: "настроение" произведения может углубить и возвысить настроение зрителя. Такие произведения, во всяком случае, ограждают душу от вульгарности. Они поддерживают ее на определенной высоте, подобно тому, как настройка поддерживает на надлежащей высоте струны музыкального инструмента. Однако, утончение и распространение этого звучания во времени и пространстве, все же остается односторонним и возможное действие искусства этим не исчерпывается.

Духовная жизнь, частью которой является искусство и в которой оно является одним из наиболее мощных факторов, есть движение вперед и ввысь; это движение сложное, но определенное и переводимое в простое. Оно есть движение.

Во мраке скрыты причины необходимости устремляться "в поте лица" вперед и ввысь - через страдания, зло и муки. После того, как пройдет один этап и с пути устранены некоторые преграды, какая-то неведомая злая рука бросает на дорогу новые глыбы, которые иной раз, казалось бы, совершенно засыпают дорогу, делая ее неузнаваемой.

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

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

3. мысли В.В. кандинского О духовном в искусстве

Литература, музыка и искусство являются первыми, наиболее восприимчивыми сферами, где этот поворот к духовному становится заметным в реальной форме. Эти сферы немедленно отражают мрачную картину современности, они предугадывают то Великое, которое, как крошечная точка, замечается немногими и для масс не существует.

Они отражают великий мрак, который еще едва проступает. Они сами облекаются во мрак и темноту. С другой же стороны, они отворачиваются от опустошающего душу содержания современной жизни и обращаются к сюжетам и окружению, дающим свободный исход нематериальным устремлениям жаждущей души.

В области литературы одним из таких явлений является писатель Метерлинк. Он вводит нас в мир, который называют фантастическим или, вернее, сверхчувственным. Его Prihcesse Maleine, Sept Princesses, Les Aveugles и т. д. не являются людьми прошедших времен, каких мы встречаем среди стилизованных героев Шекспира. Это просто души, ищущие?" в тумане, где им угрожает удушье. Над ними нависает невидимая мрачная сила. Духовный мрак, неуверенность неведения и страх перед ними - таков мир его героев. Таким образом Метерлинк является, быть может, одним из первых пророков, одним из первых ясновидцев искусства, возвещающих описанный выше упадок. Омрачнение духовной атмосферы, разрушающая и в то же время ведущая рука, отчаяние и страх перед ней, утерянный путь, отсутствие руководителя, отчетливо отражаются в его сочинениях.

Эту атмосферу он создает, пользуясь чисто художественными средствами, причем материальные условия - мрачные замки, лунные ночи, болота, ветер, совы и т. д., - играют преимущественно символическую роль и применяются больше для передачи внутреннего звучания.

Нечто подобное вносил в музыку Р. Вагнер. Его знаменитый лейтмотив также представляет собою стремление характеризовать героя не путем театральных аксессуаров, грима и световых эффектов, а путем точного мотива, то есть чисто музыкальными средствами. Этот мотив является чем-то вроде музыкально выраженной духовной атмосферы, предшествующей герою, атмосферы, которую он, таким образом, духовно излучает на расстоянии.

После реалистических идеалов в живопись, сменяя их, входят импрессионистские стремления. В своей догматической форме и чисто натуралистических целях они завершаются теорией неоимпрессионизма, одновременно приближающегося к области абстрактного. Теорией неоимпрессионистов - которую они считают универсально признанным методом - является не передача на полотне случайного отрезка жизни, а выявление всей природы во всем ее блеске и великолепии.

Как замечал Кандинский, постепенно у различных видов искусства зарождается стремление наилучшим образом выразить то, что каждое из них имеет сказать, и притом средствами, всецело ему присущими.

Он отмечал, что, несмотря на обособленность каждого из них, или же благодаря этой обособленности, они, как таковые, никогда еще не стояли ближе друг к другу, чем в эти последние часы духовного поворота.

Во всем сказанном заложены зародыши стремления к нереалистическому, к абстрактному и к внутренней природе. Сознательно или бессознательно художники следуют словам Сократа: "Познай самого себя!". Сознательно или бессознательно они начинают обращаться главным образом к своему материалу; они проверяют его, кладут на духовные весы внутреннюю ценность его элементов, необходимых для создания их искусства.

Из этого стремления, само собой, как естественное следствие, вытекает, что каждый вид искусства сравнивает свои элементы с элементами другого. Наиболее плодотворные уроки можно в данном случае извлечь из музыки. Музыка уже в течение нескольких столетий, за немногими исключениями и отклонениями, является тем искусством, которое пользуется своими средствами не для изображения явлений природы, а для выражения душевной жизни музыканта и для создания своеобразной жизни музыкальных тонов.

Художник, не видящий цели даже в художественном подражании явлениям природы, является творцом, который хочет и должен выразить свой внутренний мир. Он с завистью видит, как естественно и легко это достигается музыкой, которая в наши дни является наименее материальным из всех искусств. Понятно, что он обращается к ней и пытается найти те же средства в собственном искусстве. Отсюда ведут начало современные искания в области ритма и математической, абстрактной конструкции; отсюда же понятно и то, что теперь так ценится, повторение красочного тона, и того, каким образом цвету придается элемент движения и т.д.

Такое сопоставление средств различных видов искусства, это перенимание одного от другого может быть успешным только в том случае, если оно будет не внешним, а принципиальным. Это значит, что одно искусство должно учиться у другого, как пользоваться своими средствами; оно должно учиться для того, чтобы затем по тому же принципу применять свои собственные средства, то есть применять их в соответствии с принципом, свойственным лишь ему одному. Учась этому, художник не должен забывать, что каждому средству свойственно свое особое применение и что это применение должно быть найдено.

В применении формы музыка может достигнуть результатов, которых невозможно добиться в живописи. Но с другой стороны, в отношении некоторых свойств, музыка отстает от живописи. Так, например, музыка имеет в своем распоряжении время, элемент длительности. Зато живопись, не располагая указанным преимуществом, способна в одно мгновение довести до сознания зрителя все содержание произведения, на что музыка, в свою очередь, не способна. Музыке, которая внешне с природой совершенно не связана, незачем заимствовать для своего языка какие бы то ни было.

Эти различия, как и все на свете, относительны. В известном смысле, музыка может избежать длительности во времени, а живопись применить ее. Как сказано, все эти утверждения имеют лишь относительную ценность.

Углубление в себя отграничивает один вид искусства от другого, но так же сравнение вновь соединяет их во внутреннем стремлении. Так мы видим, что каждое искусство располагает свойственными ему силами, которые не могут быть заменены силами другого. В конечном итоге мы приходим к объединению сил различных видов искусства. Из этого объединения со временем и возникает искусство, которое мы можем уже теперь предчувствовать - подлинное монументальное искусство.

И каждый, углубляющийся в скрытые внутренние сокровища своего искусства - завидный сотрудник в деле созидания духовной пирамиды, которая дорастет до небес.

Примером того, к каким жалким результатам приводят попытки пользоваться музыкальными средствами для воспроизведения внешних форм, является узко понятная программная музыка. Такие эксперименты производились еще не так давно. Подражание кваканью лягушек, шумам курятника, точения ножей - вполне уместны на эстраде варьетэ и, как занимательная шутка, могут вызывать веселый смех. В серьезной музыке подобные излишества служат наглядным примером неудач "представлять природу". Природа говорит на своем языке, который с непреодолимой силой действует на нас. Подражать этому языку нельзя. 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.

Заключение

Истинное произведение искусства возникает таинственным, загадочным, мистическим образом "из художника". Отделившись от него, оно получает самостоятельную жизнь, становится личностью, самостоятельным, духовно дышащим субъектом, ведущим также и материально реальную жизнь; оно является существом. Итак, оно не есть безразлично и случайно возникшее явление, пребывающее безразлично в духовной жизни: оно, как каждое существо, обладает дальнейшими созидательными, активными силами. Оно живет, действует и участвует в созидании духовной атмосферы, о которой мы говорили. Исключительное этой внутренней точки зрения следует решать и вопрос: хорошо ли данное произведение или плохо. Если оно "плохо" по форме или слишком слабо, то значит плоха или слишком слаба данная форма и поэтому не может вызывать каких бы то ни было чистых звучащих душевных вибраций. В действительности же не та картина "хорошо написана", которая верна в своих ценностях (неизбежные valeurs французов) или которая почти научным образом разделена на "холодное" и "теплое", а та картина хорошо написана, которая живет внутренне полной жизнью. Также и "хорошим рисунком" является только такой, в котором ничего не может быть изменено без того, чтобы не разрушилась эта внутренняя жизнь совершенно независимо от того, противоречит ли этот рисунок анатомии, ботанике или другой науке. Здесь вопрос заключается не в том, не нарушается ли, не повреждена ли внешняя (а значит, всегда лишь случайная) форма, а только в том, нуждается ли художник в этой форме, как она существует вовне, или нет. Также и краски следует применять не потому, что они существуют или не существуют в этом звучании в природе, а потому, что именно в этом звучании они необходимы в картине. Короче говоря, художник не только вправе, но обязан обращаться с формами так, как это необходимо для его целей. И необходимым является не анатомия или что-либо подобное, не принципиальное пренебрежение этими-науками, а только полная неограниченная свобода художника в выборе своих средств. Необходимость эта есть право на; неограниченную свободу, которая тотчас же становится преступлением, если она не основывается на этой необходимости. Для искусства это право является внутренним моральным планом, о котором мы говорили. Во всей жизни (а значит, и в искусстве) важна безупречная цель! И в частности, бессмысленное следование научным фактам никогда не бывает столь вредно, как бессмысленное пренебрежение ими. В первом случае возникает подражание природе (материальное), которое может применяться для различных специальных целей. Во втором случае это художественный обман, который, подобно греху.

Живопись есть искусство, и искусство в целом не есть бессмысленное созидание произведений, расплывающихся в пустоте, а целеустремленная сила; она призвана служить развитию и совершенствованию человеческой души - движению треугольника. Живопись - это язык, который формами, лишь ему одному свойственными, говорит нашей душе о ее хлебе насущном; и этот хлеб насущный может в данном случае быть предоставлен душе лишь этим и никаким другим способом.

Если искусство уходит от этой задачи, остается пустое место, ибо нет силы, могущей заменить искусство. И всегда, во времена, когда душа живет жизнью более интенсивной, оживает и искусство, так как душа и искусство связаны друг с другом взаимодействием и взаимосовершенствованием. А в периоды, когда душа из-за материалистических воззрении, неверия и вытекающих отсюда чисто практических стремлений одурманивается и становится запущенной, возникает взгляд, что "чистое" искусство дается людям не для особых целей, а бесцельно, что искусство существует только для искусства. Тут связь между искусством и душой наполовину анестезирована. Это, однако, чревато последствиями, так как вскоре художник и зритель (которые сообщаются между собой с помощью душевного языка) больше не понимают друг друга, и зритель поворачивается к художнику спиной или смотрит на него как на фокусника, внешняя ловкость и изобретательность которого вызывают восхищение.

Художник должен, прежде всего, попытаться изменить положение, признав свой долг по отношению к искусству, а значит и к самому себе; считая себя не господином положения, а служителем высшим целям, обязательства которого точны, велики и святы. Он должен воспитывать себя и научиться углубляться, должен, прежде всего, культивировать душу и развивать ее, чтобы его талант стал облачением чего-то, а не был бы потерянной перчаткой с незнакомой руки - пустым и бессмысленным подобием руки.

Художник должен иметь что сказать, так как его задача - не владение формой, а приспособление этой формы к содержанию.

Список использованной литературы

1. Бранский В. П.  Искусство и философия. Калининград. 1999. С. 448
2. Бычков В. В. Византийская эстетика. М., 1977. С. 103–104
3. Кандинский В. О духовном в искусстве… // Творчество. 1988. № 8. С. 26.
4. Кандинский В. Ступени. М., 1993. С. 36
5. Климов Э. Драма у которой должен быть счастливый финал // Советская культура. 1987. 11 авг. С. 24.