



## РОССИЯ ИНДИВИДУАЛИЗМ В ИСКУССТВЕ

Существует ли в действительности то противоречие, которое требует выбирать между индивидуализмом и традицией? <sup>1</sup>

Разве не связаны они оба органическим законом развития, и разве индивидуализм — этот тонкий культурный цветок — может вырасти вне того плодотворного и насыщенного перегноя, который называется традицией?

В искусстве, кроме языка демотического, общедоступного, которым пользуются все, есть еще другой, скрытый язык — язык символов, образов, который в сущности и составляет истинный язык искусства независимо от подразделений искусства на речь, на пластику...

Мы все пользуемся этим языком бессознательно. Но у этого языка есть свои законы и уставы, настолько же нерушимые, как законы и уставы грамматической речи.

Этот гиероглифический язык искусства развивается медленно, постепенным накоплением и постепенным изменением, и внутреннее чувство художника так же протестует против варваризмов новых символов, как и против варваризмов языка.

Канонические формы искусства в своей сущности сводятся к законам этого гиератического языка образов. И работа их развития идет так же бессознательно, как и работа над развитием языка.

Искусство в настоящее время может говорить только этим двухступенчатым языком, и признание этого вторичного языка символов и образов есть уже признание канона.

Канон в искусстве ограничивает только выдумку.

Выдумка же, бесспорно принадлежащая к благородным свойствам человеческого мозга, должна быть выведена из области субъективного искусства, которое в существе своем есть исповедь души.

Работа художника не должна сосредоточиваться на выдумке, потому что эта область должна быть предпослана заранее. У каждого произведения индивидуалистического искусства всегда есть корень, лежащий в одной из мировых легенд искусства, потому что именно там лежит ключ к пониманию гиератического языка.

Индивидуализм может создаться только на почве традиции, потому что индивидуалистическое искусство может возникнуть только при вполне развивающемся языке символов и образов.

Дух художника должен подчиниться канону, потому что, принимая канон, он этим приобщается к народному творчеству и раскрывает родники своего бессознательного.

Нужна была изначала данная узкая и длинная глыба мрамора, чтобы Микеланджело нашел в ней напряженную тетиву своего Давида.<sup>2</sup>

Никогда не следует забывать слова Гете о том, что творчество — это самоограничение.<sup>3</sup>

Канон в искусстве не есть нечто мертвое и непреложное. Он постоянно растет и совершенствуется. Противоречие между живым духом и каноном то самое, которое есть между постепенным развитием человеческого организма вообще и постоянным ритмическим возвращением в него беглой искры индивидуального сознания, вспыхивающей между рождением и смертью.

Но канон жив и плодотворен только тогда, когда есть борьба против него, другими словами, когда дух не помещается целиком в своем теле и рамки канона дрожат от напряжения внутренних творческих сил.

Когда нет борьбы против канона, — то нет и искусства.

Канон — это тюрьма.

Но великая мечта о свободе может родиться только в тюрьме и цепях. Символ нашей — европейской — свободы — скованный Прометей.

Цепи на теле — крылья нашего духа.

Цепи — это наше тело.

Мечта должна воплотиться в художественном произведении. Воплотиться, то есть сознательно связать себя канонически непреложными законами развития живых форм, гранями рождения и смерти, — умалиться для того, чтобы вырасти.

Мечта должна пройти через материю и грехопадение, потому что каждое произведение искусства есть грехопадение мечты.

Гете говорит: «Дух, воплощаясь, должен помрачиться и ограничиться».

Земная смерть есть радость Бога.  
Он сходит в мир, чтоб умереть.<sup>4</sup>

В совершенствовании вечный и зрящий дух должен сокращаться до периодического заключения в панцирь пяти раздельных чувств.

Для мечты художественной так же необходима последовательность развития внешней формы, как для воплощения духа вся постепенная смена эволюции от минералов до растений и до животных форм.

Необходимо это долгое, постепенное накопление одной черты на другую, миллионы лет кропотливой работы от поколения к поколению, чтобы создать себе настоящее тело. Необходима та ежедневная тупоумная консервативность, которая только в перспективе тысячелетий оказывается гениальностью.

Иначе формы воплощения не получат необходимой земной устойчивости, не смогут сделаться сознательными пересоздателями земной природы, и художественные мечты останутся смутными и незаконными обитателями человеческой сферы, подобные легионам невоплотившихся духов, которые бродят и маются в земной области и для случайных выявлений должны на время овладевать телом других созданий, сами имея формы смутные, неопределенные и меняющиеся.

Но, принимая насущную необходимость художественных канонов, в чем же мы найдем оправдание революционного индивидуализма?

То, что было сказано о грехопадении мечты, воплощенной в художественное произведение, относится и к самому человеку.

Потому что и сам человек — воплощенная и ограниченная мечта Величайшего Поэта.

В мире совершается два противоположных течения.

Божественный Дух погружается постепенно в материю, постепенно отказывается от себя для того, чтобы погаснуть совершенно в безднах материи, что выражено в словах Платона о «мировой душе, распятой на кресте мирового тела».<sup>5</sup>

И тогда материя, преображенная и самосознавшая, начинает свое восхождение к вечному Духу.

Именно здесь рождается индивидуальность, потому что сознание индивидуальности — это свойство просветленной материи.

Божество лишено индивидуальности. Поэтому земная смерть есть радость Бога — он сходит в мир, чтобы умереть.

Самосохранение лежит в основе материи. Поэтому основное свойство индивидуализма — самосохранение.

Но индивидуальность должна преодолеть силу самосохранения и добровольной жертвой, добровольным отказом от своей личности найти свое высшее самоутверждение, точно так же как вечный Дух должен умереть земной смертью, чтобы найти свою индивидуальность.

Нисхождение духа в материю — инволюция духа — совершается ритмическим самоограничением.

Восхождение просветленной материи — эволюция духа — совершается ритмическим самопожертвованием.

Две противоположные силы самосохранения и самопожертвования делают эволюцию трагическим воспоминанием индивидуальности, соответствующим крестному нисхождению Духа.

Но Дух, самоограничиваясь, жертвует не всего себя: только один луч солнца уходит в материю — не Бог, а сын Божий воплощается на земле, в то же время как человек в своем восхождении должен целиком, безвозвратно отрешиться от самого себя, чтобы подняться на новую ступень. Поэтому жертва человеческая больше, чем жертва Божественная.

Тот, кто отдает свою индивидуальность, снова найдет ее. Тот, кто будет хранить, — потеряет.

Семя, если не умрет, не принесет плода.<sup>6</sup>

Таков закон.

Индивидуализм — это семя.

У семени уже нет прямой физической связи с прошлым. Оно заключено в самом себе и таит возможность возникновения целого мира. То, что в средние века было доступно художественной общине, теперь потенциально заложено в личности. Но эта потенциальность должна быть еще выявлена.

Семя должно истлеть в земле, чтобы стать великим ветвистым деревом.

В основе каждого великого искусства лежит индивидуализм, но индивидуализм не самодовлеющий, а преодолевший самого себя, отказавшийся от себя ради своего плода.

Переходя здесь к вопросу об индивидуализме наших дней, мы замечаем, что наш индивидуализм содержит в себе в высшей степени элемент самосохранения и совершенно чужд идеи самопожертвования, что доказывает только, что наш индивидуализм еще далеко не достиг своих конечных и предельных точек развития.<sup>7</sup>

В средние века и в эпоху Ренессанса искусство пластическое жило в самом сердце народной жизни и творило все вещи, которые окружали человека.

В тяжелый перелом демократического создания Европы, когда новый Демон, имя которому Машина, вступил в человеческую жизнь и стал творить вещи и обстановку человека, художники отступили от жизни и потеряли непосредственную творческую связь с ней. Произошло разделение художника и ремесленника, неведомое раньше. Художникам, для того чтобы спасти себя в том абстрактном и безвоздушном пространстве, в котором они очутились, надо было для самосохранения замкнуться в свой индивидуализм.

В XIX веке искусство стало перед жизнью, потому что оно перестало быть внутри жизни.

Освободительного движения в искусстве XIX века не было, и нет его и до сих пор; то, что мы называем движением освободительным, на самом деле было движением охранительным: но охранялась здесь не традиция искусства, а обособленное положение художников, стоявших вне жизни. Общее чувство было боязнь запачкаться об эту фабричную и мещанскую жизнь, которая заполонила все формы жизни. Художники отступили перед мещанством и провозгласили индивидуализм как догмат неслияния с жизнью.

Щиты, которыми защищался индивидуализм, были почерк, маска и имя.

В дальнейшем своем развитии индивидуализму предстоит преодолеть свое имя. Это будет той жертвой человеческой, которая подымет его на новую ступень.

Индивидуальность должна перелиться целиком в художественное произведение и умереть в нем.

Великое народное искусство всегда бывает безымянным.

Имя только тогда имеет смысл, когда оно служит знаменем.

Когда идет борьба против окостенелых форм, знамена необходимы. Душа летит за этими лоскутами, ныряющими в вихрях сражений.

Но когда борьба прошла и наступает время созидательной работы, знамя, развевающееся над мирной мастерской, становится простой торговой рекламой.

В настоящее время художникам не нужно больше знамен. Свободные искания в искусстве завоевали свое существование, но художники продолжают стараться прежде всего создать себе имя — фабричную марку, которая отмечала бы все вышедшее из рук художника.<sup>8</sup>

В моменты высшего развития народного искусства имя всегда исчезает. В готическом искусстве XIII века почти нет имени.

Маска или почерк в своей области равносильны имени.

Самосохранение мешает общей работе, которая возможна только при свободно установленной иерархии искусства.

В те эпохи, когда каждый стремится создать свою маску и свой почерк, не может возникнуть общего стиля.

В эти эпохи исчезает возможность честного пережевывания уже раз сделанной работы, в котором лежит основа постепенного совершенствования стиля, на котором зиждется несокрушимый фундамент каждого великого здания.

Кроме того, имя создает понятие «плагиата» — явление в высшей степени вредное для искусства — угрозу, висящую над головой каждого современного художника.

То, что теперь называется «плагиатом» в искусстве, есть основа преемственной связи между художниками.

Есть две стадии понимания идеи.

Идея может быть понята логически и принята умом как истина, но это еще не делает человека ее обладателем.

Но есть момент, когда эта же идея вдруг становится частью его самого, воспринимается органически, и тогда это его идея, она стала зерном и дала росток. И если форма цветка даже до полного тождества совпадет с известной уже в человечестве формой, этот цветок все-таки будет его собственным и не будет плагиатом.

Какому извращенному мещанством уму могли прийти в голову безумные мысли, что идея может принадлежать кому-нибудь? В прошлые века имя плагиата существовало, но оно имело совершенно иное значение, чем теперь.

В XVII в. Пьер Бейль<sup>9</sup> давал такое определение плагиату:

«Совершить плагиат это значит украдь из дома не только мебель и картины, но унести с собой и веник и пыль».

Совершающим плагиат был тот, кто грабил без вкуса и без разбора идейные обиталища.

Тот же, кто брал с выбором только необходимое для своего труда, совершил поступок вполне законный.

Индивидуализм современного искусства, воплощенный в имени, создал небывалое по разрушительной силе понятие плагиата.

Кроме этих трех преград современного искусства, Имени, Маски и Плагиата, у живописи есть еще одна форма, которая служит перво причиной современной небывалой смуты в области изобразительного искусства.

Это то, что вся область искусства, раньше создававшая вещи, теперь перешла в писание картин.

С тех пор как в изобразительных искусствах установилась самодовлеющая форма картины, не связанной ни с каким определенным местом, легко переносимая, заключаемая в любую раму, развитие живописи пошло неизбежно совершенно новым путем.

Картина, существовавшая первоначально как фреска, т. е. вынимавшая всю стену, стала постепенно окном, прорубавшим отверстие в стене.

В этой своей стадии картина находилась в органической связи с архитектурной логикой всего здания.

Размеры, форма и орнамент рамы позволяют нам проследить эту архитектурную зависимость картины.

Но когда в XIX веке началось фабрично-промышленное движение, заставившее художников отступить от жизни, то картина как форма художественного произведения получила самостоятельное значение и совершенно утратила свою связь с комнатой и со стеной.

Картина стала символическим окном души и этим дала громадный простор развитию индивидуалистического искусства.

Но, с другой стороны, для нее не оказалось больше места в человеческом жилище, заполненном современными вещами — этими некрещеными детьми мещанства и машины — Хама и Демона.

Художники, объявившие, что они не согласны с жизнью, стали вежливо и осторожно писать ее портреты, стараясь вульгарность общего выражения физиономии заменить яркими красками, сияющими на ее лице, нездоровым лицам пролетариев придать характер древнего проклятия, а бессмысленным глазам кокоток диаболический пламень соблазна.

Но все они делали одно и то же, писали картины никому не нужные, которых некуда повесить в европейском жилище, которые совершенно не подходят к характеру современной комнаты, для которых, как для неизлечимых сумасшедших, приходится строить специальные дома и запирать их туда.

Одним словом, благодаря установившейся форме картины, художник перестал быть создателем материальной сферы, окружающей человека, и стал только ее описателем, ее портретистом.

Пластическое искусство только до тех пор может быть велико, пока оно непосредственно интимно связано с материалом — это лежит опять-таки в самой сущности идеи воплощения, которая должна «помрачиться и ограничиться», и тогда грубая глыба материи просияет внутренним светом..

Эволюции формы, как я уже говорил, которая все больше и больше освобождает идею в ее первобытной чистоте, предшествует инволюция —

погружение духа в материю — нисхождение идеи в черную бездну материала, в котором она должна претвориться.

Таинство художественной техники в том, что художник приходит к глухонемой и слепой материи и любовным насилием заставляет стать вещей и зрячей.

Не художник говорит, но материя сама свои слова говорит, пробужденная им. Он может только вызвать те слова, которые уже потенциально живут в материале.

Поэтому материал грубый, упорный, не приспособленный к обработке будет говорить слова более глубокие и проникновенные, чем материал гибкий и податливый, потому что свободно рожденный выше культурного раба.

Масляные краски — это именно тот раб, который отравил современное искусство.\*

Приготовленные руками и рецептами того самого хама, которого не навидит художник, безмолвно покорные, как публичная женщина, каждому его желанию, они затали в себе свободную легкость пошлости и затягивают на этот путь каждое несознательное движение руки.

В материале грубом есть свое бессознательное творчество, которому художник может без страха отдаваться, грубый материал сам направит руку художника в момент его слабости.

Масляные краски лишили художника великой стихии бессознательного творчества.

Подобно машине, масляные краски являются мощным Демоном на службе человека. Этот Демон подчинен математическому сознанию человека, и если это сознание ослабевает, то Демон становится выше человека, и тогда он уводит его из области искусства в царство хама.

Масляные краски заставили выйти художников из области бессознательных прозрений вдохновения в область волевую и сознательную. Если мы с этой точки зрения взглянем на современное состояние живописи, то многое станет нам ясным.

Эта сознательность работы, необходимая при масляных красках, повела к тому, что живопись вступила на путь опытов и проб.

Вначале я уже говорил о двухстепенности языка, которым говорит искусство, о том, что следует различать язык слов от языка символов и образов, язык простого рисунка и краски от языка стиля, от языка сложных художественных приемов.

Первая степень языка основана на напоминании о реальностях мира, а вторая — на напоминании о раньше созданных произведениях искусства.

Первая степень сводится неизбежно к простейшим словам и междометиям, каковые и были главным делом импрессионистов. Они восклицали: «Свет!» «Воздух!» «Небо!» «Полдень!» «Тень!», подобно Сирене в рас-

---

\* Говоря о масляных красках, я говорю только о масляных красках, приготовленных фабрикой, потому что масляные краски, растираемые руками самого художника или его учениками, в существе своем были совершенно иными элементами.

сказе Жюля Леметра,<sup>10</sup> язык которой ограничивался только именами стихий и простейших явлений стихийной жизни.

Реальная заслуга их великой работы в том, что они дали точное определение слов, отметивши и определивши каждое понятие своей собственной индивидуальностью.

Живописная работа нашего времени сводится к установлению и определению слов и символов.

Это работа создания языка, но современному искусству неизвестна плавная и ритмическая речь старых мастеров. Но для будущего искусства приготовлен нами словарь таких размеров, каким еще никогда не пользовалось ни одно искусство прошлых веков.<sup>11</sup>

Задача искусства лежит не в том, чтобы быть зеркальным отражением своей эпохи, а в том, чтобы в каждый момент преображать, просветлять и творить окружающую природу.

Искусство есть оправдание жизни. То, что отмечено кистью или словом, то оправдано и стало видимо.

Люди не видят те вещи и явления, которые не отмечены восклицательным знаком художника.

А восклицательный знак не есть ли типографический символ языка св. Духа?

Творческий акт — это нисхождение духа в материю. Он мучителен и радостен, потому что он крестное нисхождение Бога в материю. Мечта, воплотившись, потенциально пребывает в теле своем.

Тогда наступает новый акт творчества — восприятие художественного произведения зрителем или слушателем. Начинается восхождение духа.

«Понимание — это отблеск творчества», — говорил Вилье де Лиль-Адан. Эти слова только предчувствие истины, потому что то, что мы называем восприятием и пониманием, на самом деле есть самоопределение художественного произведения, которое сознало само себя в душе зрителя.

Жизнь художественного произведения и его воздействия совершенно независимы от воли и планов его создавшего.

Самосознание произведения искусства в душе народной есть факт более торжественный и важный, чем акт творчества.

Конечная цель искусства в том, чтобы *каждый* стал пересоздателем и творцом окружающей природы, будь он творцом или ступенью самосознания художественного произведения.

---

Итак, вот основные положения этой статьи.<sup>12</sup>

1) Традиция и канон — это не мертвые механические формы, а живой и вечно растущий язык символов и образов. И только на нем может возникнуть индивидуалистическое искусство.

2) Индивидуализм возникает из чувства самосохранения, но только тогда он достигает крайней точки своего развития, когда добровольным отказом от себя находит свое высшее самоутверждение.

3) Современные художники для того, чтобы достичь этих крайних и высших точек индивидуализма, должны отказаться от своего имени и от своего земного лица, чтобы вся личность целиком перелилась в художественное произведение и угасла в нем так, как Дух угасает в безднах материи.

4) Конечная цель искусства в том, чтобы *каждый* стал пересоздателем окружающей природы, будь он творцом, помрачившимся и ограничившимся в своем художественном произведении, или ступенью самосознания художественного произведения.

5) Ложное положение пластических искусств в наше время заключается в том, что художник и ремесленник перестали быть одним лицом; поэтому творчество вещей, окружающих человека, перешло в руки фабрики, и художники потеряли возможность активного и непосредственного пересоздания окружающей жизни.

6) Ложь современной живописи не в ее приемах и методах, которые в существе своем все и остроумны и истинны, а в том, что она обречена на единственную форму воплощения: картину, написанную масляными красками и заключенную в раму, — картину, которая абсолютно чужда обстановке и архитектуре современного жилища.

7) Масляные краски лишили живопись интимного общения с материалом и стихии бессознательного творчества.

## «ОСКОЛКИ СВЯТЫХ ЧУДЕС»

Большое искусство всегда радостно.

Это единственный, быть может, критерий, по которому можно отличить временное, малое искусство от искусства вечного.

Пусть идея, воплощенная в нем, будет трагична, но уже в том, что она воплощена, — есть великая радость. Радость искусства — это радость воплощения. Это радость найденных форм.

Созерцая четкую линию гор на вечернем небе, мы не думаем ни о трагизме геологических переворотов, выдвинувших этот кряж из глубины земли, ни о безысходности устремлений огненных духов, творящих землю: мы пьем лишь радость примирения законченных форм.

Так же радуемся мы, созерцая мрамор Ниобеи, и уже радостью постигаем трагический пафос, в нем воплощенный.<sup>1</sup>

Наивное ликование души, радость, одна лишь радость может помочь нам разобраться во многогликих, многооких и многоцветных мельканиях современного искусства.

Эта субъективная, столь произвольная, по-видимому, оценка — единственно возможная и непогрешимая по отношению к современности.

Ведь в жизни художественного произведения таинство понимания так же значительно, как и таинство творчества. Эти два мгновения равносильны, как мужское и женское начало во мгновении зачатия. Переживающий радостно созерцания создает не меньше, чем творящий. Понима-