

ИНДИВИДУАЛИЗМЪ ВЪ ИСКУССТВѢ.¹

[66]

Появленіе статьи Бенуа „Художественныя ереси” представляетъ событіе для каждаго слѣдящаго пути и теченія живописи.

Потребность говорить объ этомъ была уже давно. У каждаго накопилось слишкомъ много полусознаннаго и невысказаннаго, и это множество тѣснящихся словъ смыкало уста.

Даже теперь, когда первыя слова произнесены А. Н. Бенуа, когда уже высказаны первыя положенія отъ которыхъ можно исходить, даже теперь еще трудно начать говорить.

И самый фактъ появленія статьи Бенуа и всѣ мысли, высказанныя имъ, рождаютъ двойное чувство: и радости, потому что это высказано, и досады, потому что это высказано не такъ, какъ хотѣлось бы. Послѣднее чувство проистекаетъ безъ сомнѣнія изъ того, что на эти самые вопросы и часто для этихъ самыхъ выводовъ у каждаго существуютъ и свои отвѣты и свои обоснованія.

Прежде всего не удовлетворяетъ самое заглавіе статьи „Художественныя ереси”.

„Ересь” по мнѣнію Бенуа—это современное состояніе живописи. Но, поставленныя въ заглавіи статьи, эти слова какъ бы извиняются за эту мысль и сами себя признаютъ ересью.

„Искусство нашего времени”, говоритъ онъ, „абсолютно неправо — оно сдѣлалось еретичнымъ, возставая противъ самаго принципа канонъ и формулъ”.

Съ этимъ значеніемъ слова „ересь” нельзя согласиться, потому что ересь не есть отрицаніе священныхъ установленій, а напротивъ свободное мистическое творчество въ области догматовъ. Ересь идетъ всегда впереди

¹ Максимилиан Кириенко-Волошин, «Индивидуализм в искусстве», *Золотое руно*, 1906, №10, 66-72.

церкви, творить новую церковь, хранить эзотерическія основы церкви, и съ этой точки зрѣнія современное состояніе живописи никакъ не можетъ быть названо ересью, а развѣ только противоположнымъ понятіемъ, критическимъ протестантизмомъ.

Коренной вопросъ, кроющійся въ статьѣ Бенуа, формулируется словами: „Индивидуализмъ или традиція?“ К. Н. Шервашидзе отъ лица молодыхъ художниковъ отвѣтилъ на него: „Индивидуализмъ и традиція“.

Въ самомъ дѣлѣ, существуетъ ли въ дѣйствительности то глубокое противорѣчіе, которое требуетъ выбирать между индивидуализмомъ и традиціей?

Развѣ не связаны они оба органическимъ закономъ развитія и развѣ индивидуализмъ — этотъ тонкій культурный цвѣтокъ—можетъ вырасти внѣ того плодотворнаго и насыщеннаго перегноя, который называется традиціей?

Въ искусствѣ, кромѣ языка демотическаго, общедоступнаго,

[67]

которымъ пользуются всѣ, есть еще другой скрытый языкъ— языкъ символовъ, образовъ, который въ сущности и составляетъ истинный языкъ искусства независимо отъ подраздѣленій искусства на рѣчь, на пластику...

Мы всѣ пользуемся этимъ языкомъ безсознательно. Но у этого языка есть свои законы и уставы, настолько же нерушимые, какъ законы и уставы грамматической рѣчи.

Этотъ гіероглифическій языкъ искусства развивается медленно, постепеннымъ накопленіемъ и постепеннымъ измѣненіемъ, и внутреннее чувство художника такъ же протестуетъ противъ варваризмовъ новыхъ символовъ, какъ и противъ варваризмовъ языка.

Каноническія формы искусства въ своей сущности сводятся къ законамъ этого гіератическаго языка образовъ. И работа ихъ развитія идетъ такъ же

безсознательно, какъ и работа надъ развитіемъ языка.

Искусство въ настоящее время можетъ говорить только этимъ двухстепеннымъ языкомъ, и признаніе этого вторичнаго языка символовъ и образовъ есть уже признаніе канона.

Канонъ въ искусствѣ ограничиваетъ только выдумку.

Выдумка же, безспорно принадлежащая къ благороднымъ свойствамъ человѣческаго мозга, должна быть выведена изъ области субъективнаго искусства, которое въ существѣ своемъ есть исповѣдь души.

Работа художника не должна сосредоточиваться на выдумкѣ, потому что эта область должна быть предпослана заранѣе. У каждаго произведенія индивидуалистическаго искусства всегда есть корень, лежащій въ одной изъ міровыхъ легендъ искусства, потому что именно тамъ лежитъ ключъ къ пониманію гіератическаго языка.

Индивидуализмъ можетъ создаться только на почвѣ традиціи, потому что индивидуалистическое искусство можетъ возникнуть только при вполнѣ развившемся языкѣ символовъ и образовъ.

Духъ художника долженъ подчиниться канону, потому что, принимая канонъ, онъ этимъ пріобщается къ народному творчеству и раскрываетъ родники своего безсознательнаго.

Нужна была изначала данная узкая и длинная глыба мрамора, чтобы Микель Анджели нашель въ ней напряженную тетиву своего Давида.

Никогда не слѣдуетъ забывать слова Гете о томъ, что творчество это—самоограниченіе.

Канонъ въ искусствѣ не есть ничто мертвое и непреложное.. Онъ постоянно растетъ и совершенствуется. Противорѣчіе между живымъ духомъ и канонемъ то самое, которое есть между постепеннымъ развитіемъ человѣческаго организма вообще и постояннымъ ритмическимъ возвращеніемъ въ него бѣглою искры индивидуальнаго сознанія, вспыхивающей между рожденіемъ и смертью.

Но канонъ живъ и плодотворенъ только тогда, когда есть борьба противъ него, другими словами, когда духъ не помѣщается цѣликомъ въ своемъ тѣлѣ и рамки канона дрожатъ отъ напряженія внутреннихъ творческихъ силъ.

Когда нѣтъ борьбы противъ канона,— то нѣтъ и искусства.

Канонъ—это тюрьма.

Но великая мечта о свободѣ можетъ родиться только въ тюрьмѣ и цѣпяхъ. Символь нашей-европейской свободы— скованный Прометей.

Цѣпи на тѣлѣ—крылья нашего духа. .

Цѣпи это наше тѣло.

Мечта должна воплотиться въ художественномъ произведеніи. Воплотиться, то-есть сознательно связать себя канонически непреложными законами развитія живыхъ формъ, гранями рожденія и смерти, — умалиться для того, чтобы вырасти.

Мечта должна пройти чрезъ матерію и грѣхопаденіе, потому что каждое произведеніе искусства есть грѣхопаденіе мечты.

Гете говоритъ: „Духъ, воплощаясь, долженъ помрачиться и ограничиться”.

Земная смерть есть радость Бога

Онъ сходитъ въ міръ, чтобъ умереть.

Въ совершенствованіи вѣчный и зрящій духъ долженъ сокращаться до періодическаго заключенія въ панцырь пяти раздѣльныхъ чувствъ.

Для мечты художественной такъ же необходима послѣдовательность развитія внѣшней формы, какъ для воплощенія духа вся постепенная смѣна эволюціи отъ минераловъ до растений и до животныхъ формъ.

Необходимо это долгое, постепенное накопленіе одной черты на другую, миллионы лѣтъ кропотливой работы отъ поколѣнія къ поколѣнію, чтобы создать себѣ настоящее тѣло. Необходима та ежедневная тупоумная консервативность, которая только въ перспективѣ тысячелѣтій оказывается геніальностью.

Иначе формы воплощения не получают необходимой земной устойчивости, не смогут сдѣлаться сознательными пересо-

[68]

здателями земной природы, и художественныя мечты останутся смутными и незаконными обитателями человѣческой сферы, подобныя легионамъ невоплотившихся духовъ, которые бродятъ и маются въ земной области и для случайныхъ выявленій должны на время овладѣвать тѣломъ другихъ созданий, сами имѣя формы смутныя, неопредѣленныя и мѣняющіяся.

Но, принимая насущную необходимость художественныхъ канонѡвъ, въ чемъ же мы найдемъ оправданіе революціоннаго индивидуализма?

То, что было сказано о грѣхопадѣніи мечты, воплощенной въ художественное произведеніе, относится и къ самому человѣку.

Потому что и самъ человѣкъ, воплощенная и ограниченная мечта Величайшаго Поэта.

Въ мірѣ совершается два противоположныхъ теченія.

Божественный Духъ погружается постепенно въ матерію, постепенно отказывается отъ себя для того, чтобы погаснуть совершенно въ безднахъ матеріи, что выражено въ словахъ Платона о „мировой душѣ, распятой на крестѣ міроваго тѣла”.

И тогда матерія, преображенная и самосознавшая, начинаетъ свое восхожденіе къ вѣчному Духу.

Именно здѣсь рождается индивидуальность, потому что сознание индивидуальности—это свойство просвѣтленной матеріи.

Божество лишено индивидуальности. Поэтому земная смерть есть радость Бога — онъ сходитъ въ міръ, чтобы умереть.

Самосохраненіе лежитъ въ основѣ матеріи. Поэтому основное свойство индивидуализма—самосохраненіе.

Но индивидуальность должна преодолѣть силу самосохраненія и

добровольной жертвой, добровольнымъ отказомъ отъ своей личности найти свое высшее самоутвержденіе, точно такъ же какъ вѣчный Духъ долженъ умереть земной смертью, чтобы найти свою индивидуальность.

Нисхожденіе духа въ матерію—инволюція духа совершается ритмическимъ самоограниченіемъ.

Восхожденіе просвѣтленной матеріи—эволюція духа—совершается ритмическимъ самопожертвованіемъ.

Двѣ противоположныя силы самосохраненія и самопожертвованія дѣлають эволюцію трагическимъ восшествіемъ индивидуальности, соотвѣтствующимъ крестному нисхожденію Духа.

Но Духъ самоограничиваясь жертвуетъ не всего себя: только одинъ лучъ солнца уходитъ въ матерію — не Богъ, а сынъ Божій воплощается на землѣ, въ то же время какъ человекъ въ своемъ восхожденіи долженъ цѣликомъ безвозвратно отрѣшиться отъ самого себя, чтобы подняться на новую ступень. Поэтому жертва человѣческая больше чѣмъ жертва Божественная.

Тотъ, кто отдаетъ свою индивидуальность, снова найдетъ ее. Тотъ, кто будетъ хранить—потеряетъ.

Сѣмя, если не умретъ, не принесетъ плода.

Таковъ законъ.

Индивидуализмъ—это сѣмя.

У сѣмени уже нѣтъ прямой физической связи съ прошлымъ. Оно заключено въ самомъ себѣ и таитъ возможность возникновенія цѣлаго міра. То что въ средніе вѣка было доступно художественной общинѣ, теперь потенциально заложено въ личности. Но эта потенциальность должна быть еще выявлена.

Сѣмя должно истрѣть въ землѣ, чтобы стать великимъ вѣтвистымъ деревомъ.

Въ основѣ cadaго великаго искусства лежитъ индивидуализмъ, но

индивидуализмъ не самодовлѣющій, а преодолѣвшій самого себя, отказавшійся отъ себя ради своего плода.

Переходя здѣсь къ вопросу объ индивидуализмѣ нашихъ дней, мы замѣчаемъ, что нашъ индивидуализмъ содержитъ въ себѣ въ высшей степени элементъ самосохраненія и совершенно чужды идеи самопожертвованія, что доказываетъ только, что нашъ индивидуализмъ еще далеко не достигъ своихъ конечныхъ и предѣльныхъ точекъ развитія.

Здѣсь намъ нужно будетъ сократить область нашихъ разсужденій объ искусствѣ и перейти къ той сферѣ пластическихъ искусствъ и въ частности живописи, которая вызвала полемику, возникшую вокругъ статьи А. Бенуа, совершенно оставивъ въ сторонѣ индивидуализмъ въ литературѣ, въ философіи. Это необходимо, потому что судьбы живописи и поэзіи въ XIX вѣкѣ были различны.

Въ Средніе Вѣка и въ эпоху Ренессанса искусство пластическое жило въ самомъ сердцѣ народной жизни и творило всѣ вещи, которыя окружали человѣка.

Въ тяжелый переломъ демократическаго созданія Европы, когда новый Демонъ, имя которому Машина, вступилъ въ человѣческую жизнь и сталъ творить вещи и обстановку человѣка, художники отступили отъ жизни и потеряли непосредственную творческую связь съ ней. Произошло раздѣленіе художника и ремесленника невѣдомое раньше

[69]

Художникамъ, для того чтобы спасти себя въ томъ абстрактномъ и безвоздушномъ пространствѣ, въ которомъ они очутились, надо было для самосохраненія замкнуться въ свой индивидуализмъ.

Въ XIX вѣкѣ искусство стало передъ жизнью, потому что оно перестало быть внутри жизни.

Освободительнаго движенія въ искусствѣ XIX вѣка не было и нѣтъ его и до сихъ поръ; то, что мы называемъ движеніемъ освободительнымъ, на самомъ дѣлѣ было движеніемъ охранительнымъ: но охранялась здѣсь не традиція искусства, а обособленное положеніе художниковъ, стоявшихъ внѣ жизни. Общее чувство было боязнь запачкаться объ эту фабричную и мѣщанскую жизнь, которая заполонила всѣ формы жизни. Художники отступили передъ мѣщанствомъ и провозгласили индивидуализмъ какъ догматъ несліянія съ жизнью.

Щиты, которыми защищался индивидуализмъ были почеркъ, маска и имя.

Въ дальнѣйшемъ своемъ развитіи индивидуализму предстоитъ преодолѣть свое имя. Это будетъ той жертвой человѣческой, которая подыметъ его на новую ступень.

Индивидуальность должна перелиться цѣликомъ въ художественное произведеніе и умереть въ немъ.

Великое народное искусство всегда бываетъ безымяннымъ.

Имя только тогда имѣетъ смыслъ, когда оно служитъ знаменемъ.

Когда идетъ борьба противъ окостенѣлыхъ формъ, знамена необходимы. Душа летитъ за этими лоскутами, ныряющими въ вихряхъ сраженій.

Но когда борьба прошла и наступаетъ время созидательной работы, знамя, развивающееся надъ мирной мастерской, становится простой торговой рекламой.

Въ настоящее время художникамъ не нужно больше знаменъ. Свободныя исканія въ искусствѣ завоевали свое существованіе, но художники продолжаютъ стараться прежде всего создать себѣ имя—фабричную марку, которая отмѣчала бы все вышедшее изъ рукъ художника.

Отсюда возникаетъ та картина современнаго искусства, которую рисуетъ Бенуа:

„Художники разбрелись по своимъ угламъ. Тѣшатся самовосхищеніемъ.

Пугаются обоюдныхъ вліяній и изо всѣхъ силъ стараются быть только „самими собой”. Воцаряется хаосъ, нѣчто мутное, не имѣющее никакой цѣнности и, что странно все, никакой физиономіи”.

Въ моменты высшаго развитія народнаго искусства имя всегда исчезаетъ. Въ готикѣ XIII вѣка почти нѣтъ имени, въ то время когда въ XII ихъ еще очень много.

Маска или почеркъ въ своей области равносильны имени.

Самосохраненіе мѣшаетъ общей работѣ, которая возможна только при свободно установившейся іерархіи искусства.

Въ тѣ эпохи, когда каждый стремится создать свою маску и свой почеркъ, не можетъ возникнуть общаго стиля.

Въ эти эпохи исчезаетъ возможность честнаго пережевыванія уже разсѣланной работы, въ которомъ лежитъ основа постепеннаго совершенствованія стиля, на которомъ зиждется несокрушимый фундаментъ каждаго вѣликаго зданія.

Кромѣ того, имя создаетъ понятіе „плагіата”—явленіе въ высшей степени вредное для искусства — угрозу, висящую надъ головой каждаго современнаго художника.

Плагіатъ въ искусствѣ необходимъ, потому что въ немъ основа преемственной связи между художниками.

Есть двѣ стадіи пониманія идеи.

Идея можетъ быть понята логически и принята умомъ какъ истина, но это еще не дѣлаетъ человѣка ея обладателемъ.

Но есть моментъ, когда эта же идея вдругъ становится частью его самого, воспринимается органически, и тогда это его идея, она стала зерномъ и дала ростокъ. И если форма цвѣтка даже до полнаго тождества совпадетъ съ извѣстной уже въ человѣчествѣ формой, этотъ цвѣтокъ все-таки будетъ его собственнымъ и не будетъ плагіатомъ.

Какому извращенному мѣщанствомъ уму могли притти въ голову

безумныя мысли, что идея можетъ принадлежать кому-нибудь? Въ прошлые вѣка имя плагіата существовало, но оно имѣло совершенно иное значеніе, чѣмъ теперь.

ВъXVII в. Пьеръ Бейль давалъ такое опредѣленіе плагіату:

„Совершить плагіатъ это значить украсть изъ дому не только мебель и картины, но унести съ собой и вѣникъ и пыль”.

Совершающимъ плагіатъ былъ тотъ, кто грабилъ безъ вкуса и безъ разбора идейныя обиталища.

Тотъ же, кто бралъ съ выборомъ только необходимое для своего труда совершалъ поступокъ вполне законный.

Индвидуализмъ современнаго искусства, воплощенный въ и м е н и создалъ небывалое по разрушительной силѣ понятіе плагіата.

Кромѣ этихъ трехъ преградъ современнаго искусства Имени, Маски и Плагіата, у живописи есть еще одна форма, ко-

[70]

торая служить первопричиной современной небывалой смуты въ области изобразительнаго искусства.

Это то, что вся область искусства раньше создававшая вещи, теперь перешла въ писаніе картинъ.

Съ тѣхъ поръ какъ въ изобразительныхъ искусствахъ установилась самодовлѣющая форма картины, не связанной ни съ какимъ опредѣленнымъ мѣстомъ, легко переносимая, заключаемая въ любую раму, развитіе живописи пошло неизбежно совершенно новымъ путемъ.

Картина, существовавшая первоначально какъ фреска, т.-е. вынимавшая всю стѣну, стала постепенно окномъ, прорубавшимъ отверстіе въ стѣнѣ.

Въ этой своей стадіи картина находилась въ органической связи съ архитектурной логикой всего зданія.

Размѣры, форма и орнаментъ рамы позволяютъ намъ прослѣдить эту архитектурную зависимость картины.

Но когда въ XIX вѣкѣ началось фабрично-промышленное движеніе, заставившее художниковъ отступить отъ жизни, то картина, какъ форма художественнаго произведенія, получила самостоятельное значеніе и совершенно утратила свою связь съ комнатою и со стѣною.

Картина стала символическимъ окномъ души и этимъ дала громадный просторъ развитію индивидуалистическаго искусства.

Но, съ другой стороны, для нея не оказалось больше мѣста въ человѣческомъ жилищѣ, заполоненномъ современными вещами — этими некрещеными дѣтьми мѣщанства и машины—Хама и Демона.

Художники, объявившіе, что они не согласны съ жизнью, стали вѣжливо и осторожно писать ея портреты, стараясь вульгарность общаго выраженія фізіономіи замѣнить яркими красками, сіяющими на ея лицѣ, нездоровымъ лицамъ пролетаріевъ придать характеръ древняго проклятія, а безсмысленнымъ глазамъ кокотокъ діаболической пламень соблазна.

Но всѣ они дѣлали одно и то же, писали картины никому не нужная, которыхъ некуда повѣсить въ европейскомъ жилищѣ, которыя совершенно не подходятъ къ характеру современной комнаты, для которыхъ, какъ для неизлѣчимыхъ сумасшедшихъ, приходится строить спеціальныя дома и запирать ихъ туда.

Однимъ словомъ, благодаря установившейся формѣ картины, художникъ пересталъ быть пересоздателемъ матеріальной сферы, окружающей человѣка, и сталъ только ея описателемъ, ея портретистомъ.

Пластическое искусство только до тѣхъ поръ можетъ быть велико, пока оно непосредственно интимно связано съ матеріаломъ—это лежитъ опять-таки въ самой сущности идеи воплощенія, которая должна „помрачиться и ограничиться”, и тогда грубая глыба матеріи просіяетъ внутреннимъ свѣтомъ.

Эволюція форми, какъ я уже говорилъ, которая все больше и больше освобождаетъ идею въ ея первобытной чистотѣ, предшествуетъ инволюція— погруженіе духа въ матерію — нисхождение идеи въ черную бездну матеріала, въ которомъ она должна претвориться.

Таинство художественной техники въ томъ, что художникъ приходитъ къ глухонѣмой и слѣпой матеріи и любовнымъ насиліемъ заставляеть стать вѣщей и зрячей.

Не художникъ говоритъ, но матерія сама свои слова говоритъ, пробужденная имъ. Онъ можетъ только вызвать тѣ слова, которыя уже потенциально живутъ въ матеріалѣ.

Поэтому матеріаль грубый, упорный, не приспособленный къ обработкѣ будетъ говорить слова болѣе глубокія и проникновенныя чѣмъ матеріаль гибкій и податливый, потому что свободно рожденный выше культурнаго раба.

Масляныя краски это именно тотъ рабъ, который отравилъ современное искусство.²

Приготовленныя руками и рецептами того самого хама, котораго ненавидить художникъ, безмолвно покорныя, какъ публичная женщина, каждому его желанію, онѣ затаили въ себѣ свободную легкость пошлости и затагивають на этотъ путь каждое несознательное движеніе руки.

Въ матеріалѣ грубомъ есть свое безсознательное творчество, которому художникъ можетъ безъ страха отдаться, грубый матеріаль самъ направитъ руку художника въ моментъ его слабости.

Масляныя краски лишили художника великой стихіи безсознательнаго творчества.

Подобно машинѣ, масляныя краски являются мощнымъ Демономъ на службѣ челоѣка. Этотъ Демонъ подчиненъ математическому сознанію

² Говоря о масляныхъ краскахъ, я говорю только о масляныхъ краскахъ, приготовленныхъ фабрикой, потому что масляныя краски, растираемыя руками сямого художника или его учениками, въ существѣ своемъ были совершенно иными элементами.

человѣка и если это сознание ослабѣваетъ, то Демонъ становится выше
человѣка, и тогда онъ уводитъ его изъ области искусства въ царство хама.

Масляныя краски заставили выйти художниковъ изъ области
безсознательныхъ прозрѣній вдохновенія въ область волевою и сознательную.

Если мы съ этой точки зрѣнія

[71]

взглянемъ на современное состояніе живописи, то многое станетъ намъ яснымъ.

Эта сознательность работы, необходимая при масляныхъ краскахъ,
повела къ тому, что живопись вступила на путь опытовъ и пробъ.

Вначалѣ я уже говорилъ о двухстепенности языка, которымъ говорить
искусство, о томъ, что слѣдуетъ различать языкъ словъ отъ языка символовъ и
образовъ, языкъ простого рисунка и краски отъ языка стиля, отъ языка
сложныхъ художественныхъ приѣмовъ.

Первая степень языка основана на напоминаніи о реальностяхъ міра, а
вторая—на напоминаніи о раньше созданныхъ произведеніяхъ искусства.

Первая степень сводится неизбѣжно къ простѣйшимъ словамъ и
междометіямъ, каковыя и были главнымъ дѣломъ импрессионистовъ. Они
воскликали: „Свѣтъ!“ „Воздухъ!“ „Небо!“ „Полдень!“ „Тѣнь!“, подобно Сиренѣ
въ разсказѣ Жюля Лемэтра, языкъ которой ограничивался только именами
стихій и простѣйшихъ явленій стихійной жизни.

Реальная заслуга ихъ великой работы въ томъ, что они дали точное
опредѣленіе словъ, отмѣтивши и опредѣливши каждое понятіе своей
собственной индивидуальностью.

Живописная работа нашего времени сводится къ установленію и
опредѣленію словъ и символовъ.

Это работа созданія языка, но, современному искусству неизвѣстна
плавная и ритмическая рѣчь старыхъ мастеровъ. Но для будущаго искусства

приготовлень намй словарь такихъ размѣровъ, какимъ еще никогда не пользовалось ни одно искусство прошлыхъ вѣковъ.

„Не знаю, есть ли выходъ изъ этого положенія. Опытъ не можетъ научить, потому что положеніе, созданное въ искусствѣ въ настоящее время, безпримѣрно”, говоритъ Бенуа.

Но можно съ увѣренностью сказать, что живопись самостоятельно никогда не можетъ выйти изъ этого положенія, потому что не она является активнымъ двигателемъ и центромъ всей системы нашего искусства. Этого двигателя надо искать въ трагической стихіи человѣка и выходъ изъ современнаго положенія—въ трагической хоровой общинѣ, о которой говоритъ Вяч. Ивановъ въ „Предчувствіяхъ и предвѣстіяхъ”. Когда Діонисическій элементъ претворитъ внутреннюю сущность жизни, тогда живопись выйдетъ на новую дорогу и тогда только мы сможемъ оцѣнить всю громадную завоевательную работу, совершенную живописью въ наше время само-охраняющаго индивидуализма.

Выходъ же изъ современнаго положенія искусства лежитъ въ основной задачѣ всего искусства.

Задача искусства лежитъ не въ томъ, чтобы быть зеркальнымъ отраженіемъ своей эпохи, а въ томъ, чтобы въ каждый моментъ преображать, просвѣтлять и творить окружающую природу.

Искусство есть оправданіе жизни. То, что отмѣчено кистью или словомъ, то оправдано и стало видимо.

Люди не видятъ тѣ вещи и явленія, которыя не отмѣчены восклицательнымъ знакомъ художника.

А восклицательный знакъ не есть ли типографическій символъ языка св. Духа?

Творческій актъ—это нисхожденіе духа въ матерію. Онъ мучителенъ и радостенъ, потому что онъ крестное нисхожденіе Бога въ матерію. Мечта, воплотившись потенциальноно пребываетъ въ тѣлѣ своемъ.

Тогда наступаетъ новый актъ творчества — воспріятіе художественнаго произведенія зрителемъ или слушателемъ. Начинается восхожденіе духа.

„Пониманіе—это отблескъ творчества”,— говорилъ Вилье де Лиль Аданъ. Эти слова только предчувствіе истины, потому что то, что мы называемъ воспріятіемъ и пониманіемъ, на самомъ дѣлѣ есть самоопредѣленіе художественнаго произведенія, которое сознало само себя въ душѣ зрителя.

Жизнь художественнаго произведенія и его воздѣйствія совершенно независимы отъ воли и плановъ его создавшаго.

Самосознаніе произведенія искусства въ душѣ народной есть фактъ болѣе торжественный и важный, чѣмъ актъ творчества.

Конечная цѣль искусства въ томъ, чтобы *каждый* сталъ пересоздателемъ и творцомъ окружающей природы, будь онъ творцомъ или ступенью самосознанія художественнаго произведенія.

Максимиліанъ Киріенко-Волошинъ.

Въ виду глубокаго интереса и значенія тѣхъ вопросовъ, которые затронуты мною въ данной статьѣ, для того чтобы облегчить и оформить ихъ обсужденіе, я позволяю себѣ формулировать мои основныя положенія въ видѣ семи тезисовъ, изъ которыхъ первые четыре относятся къ вопросу объ индивидуализмѣ въ искусствѣ вообще и три къ вопросу объ ложномъ положеніи современной живописи въ частно-

[72]

сти. Желая дать толчокъ возможному обмѣну мнѣній, я формулирую ихъ въ наиболѣе крайней и парадоксальной формѣ.

1) Традиція и канонъ—это не мертвыя механическія формы, а живой и вѣчно растущій языкъ символовъ и образовъ. И только на немъ можетъ

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 архитектурке современного жилища.

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

М. В.