

---

смачивает образ как событие (*image-event*)» [6, р. 24]. Обращение к анализу дискурсивных практик, использующих визуальные образы как средство политической манипуляции, согласно Бак-Морс, становится тем направлением, которое позволит интеллектуалам идти в ногу со временем и занять свою нишу в комплексе властных отношений.

Сюзан Бак-Морс развивает достаточно продуктивную концепцию власти визуаль-

ного образа, в целом созвучную мозаичной панораме культуры постмодерна. Ею предложен оригинальный подход к проблеме властных механизмов визуальной культуры и сформулированы задачи их критической интерпретации. Предлагаемая ею методика открывает перспективы дальнейшего анализа властных стратегий визуальной культуры, возможности их критической апроприации и творческой переработки в интеллектуальной среде.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Aesthetics after the end of art: an interview with Susan Buck-Morss — Aesthetics and the Body Politic. Interview by Grant H. Kester. Art Journal, Spring, 1997.
2. *Buck-Morss S.* Dreamworld and Catastrophe Passing of Mass Utopia in East and West. Cambridge: MIT Press, 2000.
3. *Buck-Morss Susan* (in conversation with Laura Mulvey and Marquard Smith) Globalization, cosmopolitanism, politics, and the citizen // Journal Of Visual Culture. 2002. Vol 1(3). P. 325–341.
4. *Buck-Morss S.* The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project. MIT Press. 1989.
5. *Buck-Morss S.* Thinking Past Terror. Islamism and Critical Theory on the Left. London; New York: Verso, 2006.
6. *Buck-Morss S.* Visual Studies and Global Imagination. Papers of Surrealism. Issue 2. Summer, 2004.

*Л. А. Волошина*

### ТВОРЧЕСКАЯ ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX в.

*Статья посвящена проблеме творческой индивидуальности в русской эстетике. Символизм, реализм, авангардизм — художественные течения начала XX века. Каждое из них предлагало свой взгляд на искусство и назначение художника. Общее для них — взгляд на творческую индивидуальность как высшую ценность. Это индивидуальность, которая способна своим творчеством преобразить не только себя, но и весь мир.*

**Ключевые слова:** индивидуальность, творчество, символизм, символ, авангардизм, русская эстетика, русское искусство.

*L. Voloshina*

### THE CREATIVE INDIVIDUALITY IN THE RUSSIAN PAINTING OF THE END OF XIX — BEGINNING OF XX CENTURY

*The article is devoted to the issue of the creative individuality in the Russian aesthetics. Symbolism, realism, avant-garde are the trends of the beginning of the XXth century. Each of them suggested its own original idea of the art and the artist's purpose. All the trends share the view of*

---

*the creative individuality as the greatest value. This individuality is able to transform by the creativity not only oneself, but also the whole world.*

**Keywords:** individuality, creativity, Symbolism, symbol, avant-garde, Russian aesthetics, Russian art.

Отмечая состояние художественной жизни к началу XX века, целесообразно вспомнить высказывания А. Бенуа, который писал, что для характеристики того времени достаточно сказать, что проблемы краски занимают почти всех, а вопрос о содержании оказался забытым [8, с.64]. Это высказывание критика говорит о возросшем интересе к художественной форме у мастеров конца XIX — начала XX века. А если выразиться точнее, это был вопрос о новых формах в искусстве.

Появление новых форм стало результатом глубокого переосмысления, в первую очередь самого себя как индивидуальности. Индивидуальность, всегда понимаемая неоднозначно, наконец получает какое-то определение, благодаря осмыслению феномена философами и художниками. Понимаемая как глубина в человеке, как его вечная основа, она может раскрыться только в необычных, новых формах искусства. Для этого как нельзя лучше подходил символизм, который ставил во главу всего задачу соединения в произведении *Я художника с Я вселенским*.

Вопрос о символизме в русском изобразительном искусстве в начале XX века не ставился как программный. В литературе же все выглядело иначе, там уже сложился тип поэта-символиста, который, по утверждению Г. Ю. Стернина, состоял из симбиоза реальной личности художника и мифа, созданного вокруг него общими усилиями А. Блока и В. Брюсова, А. Белого и В. Иванова [8, с. 66]. Именно представители русской литературы переходной поры были озабочены тем, чтобы найти пластическим искусствам место в философской концепции символизма.

Сами художники зачастую отказывались от этого звания. Это, пожалуй, было связа-

но с тем пренебрежительным отношением к декадентству как чему-то надуманному, внешнему, к личной фантазии художника. Даже М. Врубель, которого уже тогда называли «Юпитером декадентства», отрицал метафизику в своих произведениях. К. Петров-Водкин писал о Врубеле именно как о художнике-символисте в высоком понимании этого слова. «Его линия, создающая форму, его тайные скрещивания плоскостей формы, выступления круглот, они, минуя сюжет, вводят зрителя в ту область сверхъестественного, где управляет божество "знака", иероглифа, где нет названия предмета, а сама форма — "предмет"» [6, с. 450]. Одновременно Петров-Водкин пишет о том, что чрезмерное увлечение символизмом и мистикой может завести художника в самые их дебри. Чем выше мысль, тем яснее она должна быть выражена в цвете и форме.

Хотя символизм в изобразительном искусстве рассматриваемого периода понимался художниками неоднозначно, он был довольно распространенным явлением в художественной среде. Этот стиль казался привлекательным как возможность выразить живописными средствами глубину поэтического *Я* художника. Произведения таких художников отличала особая поэтичность, даже музыкальность. Подобную поэзию мы ощущаем в картинах Сомова. А. Бенуа пишет, что в этой странной смеси уродливого и прекрасного, удивительного совершенства и немощи чувствуется трагедия человеческой души, «достигшей высшей точки своего развития, рвущейся уйти в другие загадочные миры и все же привязанной к житейской прозе» [1, с. 414]. Дело даже не в сюжетах, а в самом характере художника. Все его произведения — это давно прошедшее или фантазии самого автора,

---

в которых соединились мечта об ушедшем прекрасном и меланхолическое ощущение от современной жизни. Жизнь и смерть, реальность и вечность соседствуют в его работах

Метафизический эффект здесь достигается средствами мастерства рисовальщика. Сомов, по утверждению А. Бенуа, — мистик формы и маг линии. Одними своими линиями вызывает он с безусловной силой тончайшие настроения, целый мир ощущений. Искусство этого мастера подобно искусству Гофмана в литературе. По мнению критика, за Сомовым — последнее слово в истории русской живописи конца XIX — начала XX века. Это время особо обостренного самоощущения художником самого себя как неповторимости, свободной индивидуальности.

Символизм в живописи и в поэзии нашел немало точек соприкосновения, наиболее заметна эта общность взглядов в понимании теми и другими особой роли формы как средства самовыражения художественной индивидуальности. Символ всегда рождается из самого материала. Подобное понимание символа оказалось близким художникам-авангардистам. «Новая форма» стала лозунгом их творчества. Новые чувства, переданные в новых формах искусства, — задача сторонников этого направления.

Духовная жизнь понималась авангардистами как слаженное движение, определяемое направлением: вперед и вверх. Это движение есть путь познания. Художник представлялся в связи с новым искусством слугой высших целей, обязанности которого определены и святы. В. Кандинский говорил о необходимости воспитания себя, углубления в собственную душу. «У художника должно что-нибудь быть, что ему надо сказать, так как не овладение формой есть его задача, но приурочивание этой формы к содержанию» [4, с. 168]. Что и как делать, подскажет внутренний голос души. «В те времена, когда религия, наука и мо-

раль потрясены и когда внешние опоры грозят рухнуть, человек отвращает свой взор от внешнего и обращает его внутрь себя» [4, с. 183].

Подобный взгляд на творческую личность как на человека, обладающего особым даром видения, находим мы и у представителей лучизма, которые считали, что весь мир, во всей полноте — как реальный, так и духовный, может быть воссоздан в живописной форме. Предмет сам по себе есть сумма отраженных от него лучей. Выделяя волею данный предмет, лучисты изображают его не таким, каким он всем известен, а таким, каким художник его видит. М. Ларионов называет это видение высшей реальностью.

М. Ларионов ничего не говорит о важности индивидуальности в искусстве, а Н. Гончарова прямо восстает против нее, считая, что индивидуальное вдохновение нужно приводить к общей объективной живописной форме. Тем не менее они считают обязательными для творческого процесса индивидуальную волю и свободу творчества, которые являются необходимыми условиями существования каждой творческой индивидуальности. Ощущения же от любого предмета, хоть и световые, могут быть только индивидуальными. Да и сами эти новые художественные течения возникли как результат бунта художественной индивидуальности и особого взгляда на роль художника и само искусство.

Индивидуальное мировосприятие — это в первую очередь непосредственное восприятие, отказ от всего догматического, привычного, установившегося. Не зря индивидуальность в человеке часто ассоциируется с детской непосредственностью и простотой. Возможно, поэтому так часто у художников начала XX века встречаются представления об искусстве как детской игре. Например, А. В. Шевченко — представитель кубизма — трактует слово «искусство» как неправду, гениальную ложь, которая тем и прекрасна, что заставляет все

---

в жизни видеть не таким, каково это на самом деле [5, с. 127].

В. Марков уподобляет творчество художника игре ребенка и призывает играть самозабвенно, пренебрегая условностями общества «всеми сложившимися принципами, играть миром вещей и миром форм, линий, красок и света» [3, с. 103]. Формы, появившиеся в процессе такого свободного творчества, являются иногда синтезом сложных анализов и ощущений. Это будут единственные формы, которые способны «воплощать замыслы творца по отношению к природе и внутреннему миру своего "Я"» [3, с. 103].

К. Малевич особенно дорожил тем, что сохранил в себе от ребенка. Он писал, что это дает ему возможность открыто и удивленно воспринимать мир. Это и есть свобода творчества. Это нежелание расставаться с детством отчасти объясняет столь частое обращение художников начала XX века к «детству мира» — к искусству первобытному. К тому же это есть свидетельство устремленности индивидуальности к вечному. Так, например, обращаясь к примитивному искусству в своем творчестве, М. Ларионов «пытался выделить то основное, имманентно свойственное искусству содержание, которое не изменяется в нем при перемене эпохи, страны, художественного стиля» [2, с. 17].

Связь с универсальным действительно была очень важна для художника начала XX века, и в этой жажде вечности видна жизнь индивидуальности, ее тяга к бессмертному. Для многих это была связь, понимаемая в рамках художественного мировосприятия. М. Ларионов, например, видел это универсальное в цвете. Идеи художника о цвете перекликаются с идеями о природе цвета и света, высказанными П. Флоренским в работах о символике цвета и света. Свет представлялся обоим пронизывающей все мироздание субстанцией.

В. Кандинский писал о вечном в искусстве как о главном и неистребимом. То, что

хотел выразить художник как индивидуальное мировосприятие, и то, что он хотел сказать как дитя эпохи, со временем в его произведении сотрется, видоизменится. Звучать же для всех в произведении будет именно это вечно художественное. Авангардное искусство ищет такой универсальный стиль.

Авангард нельзя рассматривать как явление самодостаточное, выросшее на голом пространстве. Любого настоящего авангардиста связывают сильные связи с прошлым: кого-то — с древними греками, кого-то — с импрессионистами, а кого — с русской иконой. Как показало время, правыми оказались те, кто понимал необходимость преемственности в искусстве. Наш современник А. В. Рапопорт писал, что в авангарде важно не новое само-по-себе, а развитие [7]. Художник не может существовать без традиций. Идеи русского авангарда начала XX века оказались в силу ряда причин не полностью реализованными, но достаточно ясно обозначенными, благодаря исследованиям Малевича, Кандинского, Петрова-Водкина и других художников.

Индивидуальность художника проявляется и в его связи с народной душой, понимаемой в начале века как русская душа. А. Бенуа писал, что русское живет в глубине художника. Здесь подразумевается связь с христианским мироощущением, где Бог над всем. Св. Ефрем Сирийский писал о том, что когда Бог создает человека, он вкладывает в его глубину все Царство Небесное. Задача человека — потом всю жизнь стремиться раскрыть его в себе. Для художника этот путь самосознания связан с упорным трудом и самопреодолением. Показателен пример П. Филонова, творчество которого некоторые из наших современников называют классицизмом XX века (из-за особой торжественности). Все преподавание Филонова сводилось к самоанализу, было направлено на осознание себя скрытого, глубинного. «Что бы мы не искали — мы всегда ищем самих себя» [6, с. 294].

---

Если в творчестве художников, сохранивших реализм в своем искусстве, индивидуальность, устремляясь к высшему, все же не разрывала полностью своих связей с материальным миром — пусть она даже обращалась к далекому прошлому или предавалась безудержным фантазиям, то в творчестве авангардистов мы видим по-

пытку раствориться в искусстве. Это попытка найти такие изобразительные формы, которые уже не служили бы средством отражения личных ощущений и переживаний художника, а представляли бы саму эту индивидуальность в едином круговороте мироздания, так сказать, индивидуальность в чистом виде.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Бенуа А.* История русской живописи в XIX веке. М.: Республика, 1998.
2. *Гончарова Н. С., Ларионов М. Ф.* Исследования и публикации. М.: Наука, 2001.
3. *Иньшаков А. Н.* В. Марков и его «Принципы нового искусства» // Волдемар Матвей и «Союз Молодчи». М.: Наука, 2005.
4. *Василий Кандинский.* Избранные труды по теории искусства. Т. 1. М.: Гилея, 2008.
5. Мастера искусств об искусстве: В 7 т. М.: Искусство, 1969. Т. 5. Ч. 2.
6. Павел Филонов: реальность и мифы / Л. Л. Правовойрова. М.: Аграф, 2008.
7. *Рапопорт А. В.* Нонконформизм остается. СПб.; Сан-Франциско: ДЕАН, 2003.
8. *Стернин Г. Ю.* Художественная жизнь России 1900–1910-х годов. М.: Искусство, 1988.

#### REFERENCES

1. *Benua A.* Istorija ruskoj zhivopisi v XIX veke. M.: Respublika, 1998.
2. *Goncharova N. S., Larionov M. F.* Issledovanija i publikacii. M.: Nauka, 2001.
3. *In'shakov A. N.* V. Markov i ego «Principy novogo iskusstva» // Voldemar Matvej i «Sojuz Molodzhi». M.: Nauka, 2005.
4. *Vasilij Kandinskij.* Izbrannye trudy po teorii iskusstva. T. 1. M.: Gileja, 2008.
5. Mastera iskusstv ob iskusstve: V 7 t. M.: Iskusstvo, 1969. T. 5. CH. 2.
6. Pavel Filonov: real'nost' i mify / L. L. Pravoverova. M.: Agraf, 2008.
7. *Rapoport A. V.* Nonkonformizm ostaetsja. SPb.; San-Francisko: DEAN, 2003.
8. *Sternin G. Ju.* Hudozhestvennaja zhizn' Rossii 1900–1910-h godov. M.: Iskusstvo, 1988.