

ИСКУССТВО.

ИМЕЮТСЯ В ПРОДАЖЕ:

Альбом портретов деятелей Октябрьской Революции. Вып. I. 16 автолитографий художн П. Ю. Киселиса и В. Д. Фалилеева. Изд. 1922 г.
Богачевский, Н.—Автолитографии. 20 рисунков, исполненных автором на камне. Изд. 1923 г.

Ватагин, В.—Индия. 14 автолитографий: 1) Пейзаж на Цейлоне. 2) Коломбо. 3) Раскраска слона. 4) Храм под пальмами. 5) Сумерки. 6) Улица в Мадуре. 7) Слоп в уборе. 8) В храме Сивы. 9) Пальмы. 10) Утренняя процессия. 11) Вечерняя молитва. 12) Дерево. 13) Дорога в лесу. 14) Ночная процессия.

Ватагин, В.—Звери. Автолитографии. 20 рисунков. Изд. 1922 г.

Трифцов, Б.—Искусство Греции. С 10 иллюстрац. Изд. 1923 г. Стр. 208.

Дядро, Д.—Парадокс об актере. Изд. 1922 г. Стр. 78.

Евсеев, Н. Н.—Оригинал о портретистах (к проблеме субъективизма в искусстве). Стр. 110. Литературная редакция книги А. М. Бродского. Художественная редакция книги К. Ф. Воронина. Обложка и вся орнаментация книги работы художника С. В. Чехонина.

Кузмин, Н. и Воинов, В.—Русская графика „Д. И. Митрохин“ (монографии и альбом его произведений). Составлена, отредактирована С. Абрамовым и выпущена под его наблюдением. Изд. 1922 г. Стр. 131.

Роскошно иллюстрированное издание. Входят статьи о художнике Воинова и Кузмина, графические работы, библиография.

Вся художественная деятельность Д. И. Митрохина тесно связана с книгой, которой он посвящает свои лучшие вдохновения. Он разрабатывает преимущественно „вторичные элементы книги“, т.-е. ее украшения. Д. И. Митрохиным исполнены: масса обложек и рисунков, переплеты для журналов и книг, заставки, концовки, заглавные буквы и форзацы. (Из ст. Вс. Иванова).

Каржанский, Н.—Коллективная драматургия. Изд. 1922 г. Стр. 79.

Означенный очерк посвящен вопросу о коллективном творчестве. Автор—руководитель практической драматургии, делится своим опытом построения „Театра без пьес“. Коллективные постановки Каржанского особенно ценны и интересны для всех работающих в драматических студиях и кружках, в целях дальнейшего развития этой чрезвычайно важной области театрального искусства. (Главполитпросвет, № 3—4 „Бюллетень книги“).

Кузнецов, П.—Туркестан. 1-ая серия рисунков П. Кузнецова; со вступительной статьей художника. Изд. 1923 г. Стр. 14.

Клепиков, А.—Творчество и работа режиссера и актера. Изд. 1922 г. Стр. 47.

Манциус, К.—Мольер. Театр и публика, актеры его времени. Перевод с франц. Ф. Каверина. Изд. 1922 г. Стр. 172.

Мольер, как театральный деятель — основная тема Манциуса. Книга без сомнения заинтересует читателей, а лица, специально занимающиеся театром, найдут в ней много любопытного об игре и театре XVII в. во Франции. („Печать и Революция“ № 7).

Окулов, А.—Заметки об ораторском искусстве. Изд. 1922 г. Стр. 48.

Озаровская, О. Э.—Моей студии. Эпюды по художественному чтению. Изд. 1923 г. Стр. 76.

1015796.
Б. АРВАТОВ 4-93

ИСКУССТВО И КЛАССЫ

Капитализм и художественное строительство.

Нет более жгучей проблемы, нет более основного вопроса для теории искусства, чем проблема так называемой эстетической культуры.

Искусство и жизнь, как связать два таких разнородных, повидимому, явления?

Этот вопрос камнем преткновения стоял перед буржуазной наукой и буржуазной практикой, неразрешенный и неразрешимый в условиях капиталистического общества.

Действительно: искусство в качестве необходимого условия требует независимо-свободного труда. Между тем, гибнущий сейчас строй или исключает такую возможность или отрешает свободное творчество от строительства жизни.

Эпоха машинного капитализма характеризуется, во-первых, скоплением орудий и средств производства в руках частной собственности; во-вторых, массовым механизированным производством; в-третьих, анархической стихийностью экономического развития. Не рынок для человека, а человек для рынка, — такова парадоксальная формула капиталистического хозяйства. При таких условиях ни пролетарии, эти единственно подлинные, но зато подневольные строители жизни, ни собственники, являющиеся нетрудовым элементом общества, не могут стать создателями художественной культуры. Рабочий подчинен машине, а фабрикант — железному закону конкуренции. Свободному творчеству нет места в частно-собственническом производстве, и, следовательно, основной поток общественного развития отделяется китайской стеной от художника. Искусство попадает в руки специалистов из интеллигенции, не производящей материальных ценностей и лишенной какой бы то ни было возможности (даже при добром желании) участвовать в массовых трудовых про-



99-1613-112

цессах (вспомним хотя бы попытку французского живописца Дяаза изготовить на Севреком фарфоровом заводе вазу по собственному плану: его тотчас же рассчитали).

В руках художника остается одно ремесло. Но если в цеховом обществе далекого средневековья художник и практик были связаны в одно целое общими орудиями труда (ремеслом), то в обществе капиталистическом художник должен или погибнуть в бесплодной борьбе или уйти на задворки жизни, творить вне ее.

Мало этого: там он работал на потребителя, — здесь его произведения становятся рыночным товаром, а их автор непроходимой гранью отделяется от масс, вырабатываясь в утонченного индивидуалиста. Потеряв связь с коллективом, он приучается видеть в своем творчестве нечто самоценное, в себе замкнутое, и соответственно меняет приемы и формы работы над произведениями искусства. Живописец больше не расписывает стен, — он берет теперь кусок полотна и обрамляет его рамкой; скульптор не принаравливает уже свою группу к пространственным отношениям здания, — его скульптура должна быть теперь соподчинена во всех смыслах самой себе, должна действовать на зрителя независимо от всего остального мира.

Так экономика диктует свою волю „надстройке“.

Само собой разумеется, однако, что такое положение создано не сразу. Еще в городском обществе позднего средневековья художественное творчество касалось всех сторон быта: начиная с костюма, полотенец и ковров, продолжая всевозможной мебелью и кончая книгами.

Возможно это было по следующим причинам. Художник, т.-е. свободно-сознательный творец, находил в ремесле такого рода технику, которая вполне допускала его творчество; „всякий ремесленник функционирует, как организатор, а также как руководитель производства“¹⁾, — это-то и необходимо для искусства. Отсюда нелепо, конечно, заключать, будто ремесло есть генератор искусства, будто оно предполагает всегда художественное творчество или, наоборот, будто художественное производство мыслимо лишь на почве ремесленной техники, как это утверждает сознание буржуазного индивиду-

¹⁾ В. Зомбарт. „Современный капитализм“, т. I, вып. I (М. 1908).

листа, проклинающего машину. Цеховой ремесленник, по самому существу своему, консервативен: „эпоха возрождения“ обладала таким дивным художественным ремеслом не потому, что ремесленники были художниками, но наоборот: потому, что художники были ремесленниками“¹⁾.

Художникам просто не приходило в голову уходить от жизни, раз они могли вкладывать свой талант в общую сокровищницу человеческого строительства: „искусство для искусства“ было бы для них какой-то дикой бессмыслицей или бредом сумасшедшего.

II.

Существует мнение, будто искусство и ремесло всегда сопутствуют друг другу. В доказательство обыкновенно ссылаются на современное, так называемое „народное“, т.-е. крестьянское искусство кустарей и на искусство ремесленно-городской эпохи европейского средневековья (XII—XIV в.в.).

Обращусь сначала ко второму примеру.

Если пристально взглядеться в организацию и работу ремесленных цехов средневековья, то окажется, что искусство не только не входило в их задачи, но даже самым решительным образом изгонялось из промышленности. Труд цехов был строго регламентирован; для изготовления каждой вещи существовали строгие, из поколения в поколение передававшиеся шаблонные приемы; предметы строили по определенному трафарету, и никакое оригинальное творчество сюда не допускалось. Сами ремесленники в своей массе отличались глубочайшим консерватизмом и косностью, служившими для них экономически - полезным в то время средством обороны против торгового капитализма. Они убивали талантливых изобретателей, уничтожали технические нововведения, а к художникам относились, как к конкурентам, несмотря на то, что художники, большей частью, входили в их цехи.

Представление о ремесленной эпохе, как о сплошном художественном производстве, — грубая иллюзия, объясняющаяся

¹⁾ Ibidem и дальше: „ремесло в его целом (или, что то же, масса ремесленников) никогда не представляло из себя высокого уровня художественного развития“.

типично мелко-буржуазной идеализацией средних веков, культивируемой в рядах интеллигенции, которая работает индивидуально и которой поэтому эпоха индивидуального (ремесленного) труда кажется раем.

Между тем, художники тогда, как и сейчас, были одиночками, соединявшимися в свои особые художественные группы, которые работали на узкий круг потребителей, на городские магистраты, на церковь, на крупные общественные организации (напр., гильдии) и на состоятельный слой ремесленной и купеческой буржуазии.

Чем же, в таком случае, объясняется проникновение искусства в промышленность?

Тем, что в обществе тогда не было никакого различия в формах труда: всякий труд той эпохи, — и труд ученого, и труд производителя материальных ценностей, и труд художника — был трудом индивидуальным, так как такова была техника средневековья. Поэтому возможно было проникновение одной специальности в сферу другой, и художник мог делать вещи для материального быта, не меняя ни социальных навыков собственной работы, ни технических приемов.

Пока цехи работали, главным образом, непосредственно на потребителя, художник использовывал все области производства; но когда общественное производство начало подчиняться рынку и все более обезличивалось, художник стал касаться лишь тех видов труда, которые еще не были подвластны торговле, а именно ремесл, изготовлявших средства роскоши, художники становились ювелирами, золотых дел мастерами и т. д. (XV в.), превращаясь в полных одиночек, „мастеров“, „спецов“.

На почве разделения труда, конкуренции и роста частного капитала началась капиталистическая коллективизация производства, окончательно сделавшая производственный процесс стихийным и не допускавшая поэтому свободно-сознательного творчества. Коллективизация эта коснулась только материального производства; все другие области остались в пределах прежнего индивидуального труда. В старых технических методах застыл и художник.

Теперь между ним и массовым производством стояла непроходимая грань коренного различия методов и формы техники. Художник оставался ремесленником, технически

отстал, а социальное строительство, перешагнув через мануфактуру, оперлось на машину.

Сообразно с этим формировалась и идеология художника: он стал видеть в ремесле свою „спецовскую“ область; ему казалось, что искусство иным и быть не может, а машину он возненавидел всеми силами своей ремесленной души. Он не понимал, что суть дела не в технической форме машины, а в ее капиталистическом использовании. Он думал, что машинная форма убивала общественные возможности (творчество), в то время как, наоборот, общественная, а именно буржуазная форма убивала машинные возможности (творчество). Он звал назад и, подобно В. Моррису в Англии, приступая к организации художественной промышленности, создавал ремесленные мастерские, не выдерживавшие, конечно, никакой конкуренции с машинным производством, работавшие на маленький круг любителей, филантропов и меценатов, оторванные от общественного строительства и культивировавшие поэтому такие же нежизненные, архаичные формы, подражая за отсутствием собственной почвы под ногами идеалистически обожествленным формам средневековья. Это были всякий раз реакционные попытки воспрепятствовать историческому развитию, посадить отсталый, давно умерший быт на трон современности. Такие попытки сметались, конечно, жизнью, и сметались очень быстро.

Новая культура, культура промышленного города, не могла удовлетворить реакционную технику художника-индивидуалиста, — естественно, что он кинулся в деревню, туда, где с грехом пополам доживала еще умершая в городах техника: крестьянское ремесло, кустарные промыслы.

Относительно их надо самым решительным образом подчеркнуть, что никакого „народного“ творчества нет и не было. Пора сбросить эту „эсеровскую“ утопию в искусство и понять, что то искусство, которое зовется „народным“, есть не что иное, как искусство патриархальной, технически отсталой, частно-собственнической, мелко-буржуазной деревни.

Но и этого мало.

Дело в том, что крестьянское художественно-кустарное творчество больше вообще уже не существует; оно — фантом, призрак, продукт городской аберрации зрения. То, что мы имеем сейчас от искусства в кустарной промышленности,

это — догнивающие остатки прежнего величия, это — последние судороги отсталой техники, характерные только для такой отсталой страны, как Россия.

Все художественные формы, создаваемые в современной деревне, только потому кажутся „новыми“, что мы их не знали и не видели раньше. На самом же деле они представляют собою последние беспомощные повторения традиционных патриархально усвоенных штампов.

Крестьянин сливался с художником в далекие от нас времена феодализма и натурального хозяйства; с тех пор внедрение денежного хозяйства, власть купца и крепостничество помещика убили всякий технический, а, следовательно, и художественный прогресс в крестьянстве, и его действительно даровитые представители либо погибали, задыхаясь в рамках эстетической схоластики (сколько-угодно таких примеров в истории последних лет иконописи, резьбы и т. п.), либо при редких благоприятных условиях сбегали в город (Шевченко и др.), т. е. в ряды интеллигенции и полунинтеллигенции (разночинцы и т. п.), понимая то, чего не понимает буржуазный „народник“, — понимая неизбежность и необходимость опираться на высокую культуру, а не консервировать сентиментально облюбованную и сладкую только для переистонченного сердца „первобытность“.

Правда, в советской России защита кустарного искусства ведется еще и другими способами: доказывают, во-первых, что в кустарном деле легче, чем где бы то ни было, осуществить слияние искусства с трудом; доказывают, во-вторых, что это будет полезно республике, ввиду широкого спроса за границей на русское кустарничество (одним из представителей такой защиты является тов. Луначарский, поддержавший в „Известиях“ соответственное выступление реакционнейшего русского архитектора — „академика“ гр-на Желтовского).

Должен сразу же указать, что слияние искусства с кустарным производством не только не легко, но и просто совершенно невозможно. И вот почему: наша эпоха не обладает ни одним художником, способным войти в это производство, — левые питают к нему понятное отвращение, а правые или изобразительники, т. е. люди, не могущие строить, а умеющие только изображать и, значит, не годные,

вредные в производстве, или стилизаторы, вроде Васнецова, т. е. люди, подделывающиеся под „народное“ и поэтому не годящиеся на роль двигателей производства, на роль его оживителей, возродителей, — люди, которые придут к кустарю с тем, чтобы предложить ему у него же, у кустаря, вернее, у его предков (так как современный кустарь только повторяет вековечное), украденные и перелицованные под вкус интеллигента, формы.

Искать художников в среде самих кустарей безнадежно; они, конечно, имеются, но это или закоренелые шаблонники, или выскочившие на городской тракт, оторвавшиеся от своего органического дела смельчаки; их кустарничество, это — кустарничество под импрессионистов, кубистов, футуристов, т. е. выродившееся, капитулировавшее перед городом кустарничество.

III.

Во времена цехового строя художник-ремесленник отличался от обычного ремесленника не тем, что он как-то по особенному, по независимым от производственных навыков приемам обрабатывал вещи, а тем, что он был более квалифицированным работником, чем все остальные. Понятие художественности тогда почти совпадало с понятием высшей квалификации. Художник был искуснее других (отсюда и само слово: искусство), он был изобретателем, новатором, даровитым ремесленником, а его вещи ценились больше других потому, что они были лучше сработаны. Еще, например, в XV веке крупный итальянский скульптор Лука Делла Робиа, о котором теперь пишут буржуазные ученые, только как о специалисте по изготовлению мадонн, славился во всей Италии своими „первосортными глиняными горшками“.

Художник обрабатывал все материалы, входившие в тогдашний обиход, и придавал им те формы, которые были особенно целесообразными для тогдашнего быта.

Положение существенно изменилось с ходом экономического развития. Я уже говорил раньше, что под влиянием торгового капитала и его эксплуатирующих тенденций по отношению к цехам, художники должны были перейти к выделке предметов роскоши. Теперь укажу на результаты такого перехода.

Человек со всеми своими привычками и вкусами воспитывается в той социально-трудовой практике, которая по тем или иным причинам оказалась для него неизбежной и единственной. Пока художник мог заниматься всеми видами ремесла, он рассматривал свою специальность, только как особое умение хорошо делать вещи. Но едва лишь его областью, т.-е. областью применения его специальности; стали, по непонятным и незаметным для него причинам, только некоторые виды ремесла, он стал думать, что именно эти виды ремесла характерны для искусства. Люди мало-помалу забыли, что когда-то художник занимался всем, и им начало казаться что достойными художника ремеслами являются одни ремесла роскоши. Мало того: сами художники постепенно разучились иметь дело с целым рядом материалов, которые теперь казались им презренными и не обладающими никакими художественными достоинствами; наоборот, художники настолько привыкли обращаться только с некоторыми типами и сортами материалов, что при случае обрабатывали другие материалы так, как это свойственно было их обычным „роскошным“ материалам, т.-е. уродовали, насиловали вещи.

Все материалы разделились на „красивые“ и „некрасивые“: мрамор был противопоставлен граниту, бронза—железу, черное дерево—дубу, бархат—сукну и т. д., и т. д. Иначе говоря, новые формы художественного производства определили собой и новые художественные вкусы, создали новую эстетику.

Эстетика эта была, конечно, глубоко и до конца классовая. Новые художники стали работать на крупных магнатов капитала, на финансовых и торговых королей тогдашнего общества, т.-е. на класс не производящий, а владеющий и потребляющий вещи. Тем самым художники окончательно выделились из состава цехов, организуя собственные, самостоятельные корпорации, находившиеся под материальной и административной опекой крупной буржуазии (академии искусств). Правда, на первых порах в эти корпорации допускались кое-какие подсобные ремесла (седельщики, портные и т. д.), но уже в XVII веке последняя из корпораций, венецианская, навсегда исключила из своего состава всех нехудожников. Произошел исключительный по своему значению факт: художник-производственник оторвался от производства

и вместе с тем потерял всякую возможность руководствоваться в своем творчестве производственными навыками. Теперь он стал подчинять процесс художественной обработки материалов не принципам социально-технической целесообразности, а потребительским интересам купеческой олигархии. Он стал членом буржуазного общества, а его вкусы совпали со вкусами буржуазного общества. Вкусы же эти диктовались, во-первых, новой формой художественного производства, во-вторых, социальным положением властвующей буржуазии. На первом факторе, обусловившем выбор „канонизированных“ (освященных), якобы „эстетических“ материалов, я уже останавливался выше; второй фактор, дополненный первым, резко изменил методы художественной обработки этих материалов, а, следовательно, и формы вещей.

Суть дела заключается в следующем.

Художественное производство существовало только в виде производства средств потребления; иначе говоря, художественное производство организовывало материальный быт. Пока искусство не ушло в маленькую область „драгоценных“ изделий, оно могло организовывать и организовывало повседневный быт, т.-е. такой быт, который вырастал из постоянных социально-трудовых связей и формы которого подчинялись и проверялись социальными пучками.

Но как только искусство стало блестящим и редким исключением, оно из повседневного быта должно было уйти: художественный материал был слишком дорог для того, чтобы его можно было изнашивать непрерывным употреблением, а художественные формы были слишком редки для того, чтобы ими можно было удовлетворить многообразные потребности быта. Таким образом, сфера применения художественного ремесла до чрезвычайности сузилась: 1) она включила в себя только быт крупной буржуазии; 2) она исключала из этого быта повседневный.

Что же осталось?

Остался второй тип быта, свойственный только господствующим, эксплуатирующим классам: быт классового церемониала, быт внешнепоказной, демонстрирующей классовое господство и классовую силу. Потребностям такой именно внешней демонстрации и начало служить художественное производство. Весь смысл происшедшей в связи с этим пе-

ремени можно сформулировать так: художественное производство руководилось теперь не социально-техническими задачами, а задачами социально-и-деологическими; художник-производитель превратился из организатора вещей в организатора идей, сделал вещь голым средством, т.-е. привнес в материальный процесс производства бесконечно-чуждые ему цели.

Результат получился такой, какого и следовало бы ожидать: художник стал насиловать и материал и формы вещей в угоду своим вкусам и вкусам своих господ. Эстетика стала социально-потребительской, искала в формах вещей не целесообразно-выразительной конструкции, а пышности, блеска, внешнего эффекта, т.-е. явно субъективных свойств. Эти-то субъективные свойства, совершенно случайные и зависящие от временных умонастроений, навязывались теперь вещам вне зависимости от качеств материала и от бытовой целесообразности.

Так, например, уже знаменитый Микель-Анджело, неизвестно почему получивший в наши дни ярлычок пролетарского „родственника“ (см. речь тов. Луначарского на 2-м Всеросс. съезде Пролеткультов), а на самом деле являющийся первым великим упадочником в области искусства жизни, — уже Микель-Анджело изгибал и выворачивал перила своих лестниц во имя так называемой грандиозности. Могло все это произойти только потому, что вещи должны были отныне удовлетворять не потребностям быта, а потребностям глаза. Столы, стулья, портьеры, выходные костюмы, „хлебосольные“ блюда, парадные ковпы служили не для того, чтобы ими пользоваться, а для того, чтобы на них смотреть, чтобы ими любоваться. Приемные залы, парадные покои и вестибюли приняли вид музеев и выставок, и нет ничего удивительного, что позднее художественные вещи стали прятать под стекло, т.-е. убили их, как вещи, оставив их, как голые зрительные формы. Еще позднее возникли специальные музеи художественных вещей: художественная вещь окончательно ушла из быта и, следовательно, перестала существовать.

Влияние новых условий на формы вещей было, конечно, глубоко извращающим.

Художник тратил материал, как ему было угодно; экономия материала никак не входила в поле его сознания. Он

не только растрачивал материал (напр., гнутые до нелюбости ножки столов), но растрачивал и трудовую энергию: сколько времени, сколько усердного и кропотливого труда нужно было для того, чтобы придать, напр., металлу резные, кружевные формы, свойственные дереву или ткани. Художник обрабатывал камень под дерево, дерево под ткань, металл под камень, ткань под металл и т. д., и т. п. Его интересовала уже не конструкция вещи, а ее внешняя форма.

Чем дальше шел процесс обособления художественного ремесла, тем больше форма вещей отделялась от технической обработки материала.

В конце концов, стали делать ножки стульев в виде звериных лап, дверные ручки—в виде лилий, книжные обложки—в виде гротов, т.-е. окончательно извратили самый смысл всякого производства: вместо того, чтобы превращать стихийные формы природы в формы социально-утилитарные, стали подделывать социально-технические формы под формы природы, стали копировать их внешний вид, забывая, что этот вид является результатом органической структуры (анатомические особенности животных, строение цветка, геологическое образование пещеры); ничего общего с конструкцией данных вещей (статическая роль деревянной подпорки, ручка, как место удобного приложения руки для открывания и закрывания дверей, папка, сохраняющая и оглавливающая книгу), не имеющей.

Появляется мебель, на которую нельзя удобно сесть без риска сломать ее; костюм, который мешает двигаться; пол, по которому физически неприятно ходить, потому что живописцу пришлось в голову нарисовать на нем целое озеро с золотыми рыбками и т. д., и т. д.

Даже природа, имевшая несчастье подвергнуться воздействию „творческих позывов“, покорно причисляется под высокопарный этикет какого-нибудь королевского двора. А щеки виконтесс и маркиз нарядно приукрашиваются мушками—с помощью услужливых рук художника, превратившего все свое искусство в какую-то универсальную косметику. Любимец музы попал в сети придворных дам; его улов был, однако, богаче: любимец придворных дам,—он поймал в сети свою собственную музу.

IV.

Еще эпоха мануфактуры так или иначе давала место ремесленным формам художественной техники, но введение машин в крупное производство разом убило дальнейшую эволюцию художественной промышленности.

Никакие попытки буржуазного государства вдохнуть жизнь в художественную промышленность, вынужденную ограничиваться мануфактурным масштабом, не привели ни к чему по той простой причине, что здесь не было места для конкуренции, а, следовательно (в рамках капиталистического хозяйства), не могло быть и технического прогресса. Художественная промышленность стала беспомощно топтаться на месте, изготавливая вещи по готовым шаблонам, подражая стилям всех времен и народов, вырождаясь в производство всевозможных подделок¹⁾.

Художникам здесь делать было нечего. К чести некоторых из них надо заметить, что они пытались найти какой-нибудь выход из создавшегося положения, но, воспитанные в духе чисто ремесленной идеологии, они видели этот выход в возврате к „золотым“ временам средневековья, и все попытки их, стоя в глубоком противоречии с ходом исторического развития, не могли не кончиться крахом, как это и случилось хотя бы с пламенными и революционными, но—увы!—утопичными проектами английских художников-социалистов Морриса и Крэна.

Тем не менее, выход был найден, но уже не художником, а фабрикантом. В тех случаях, когда являлась необходимость удовлетворять потребность „уважаемой публики“ в „красивых“ вещах, он стал просто приглашать художника для того, чтобы „приукрасить“ уже готовые изделия. Тут мы видим окончательный разрыв между художественной формой и материалом, между трудом рабочего и творчеством художника.

¹⁾ Даже если за дело принимались частные коллективы, как это было, напр., с так называемыми „соединенными мастерскими“ Мюнхена, где художник-индивидуалист, „свободный эстет“, набрасывал эскизы, а рабочие исполняли. Мануфактура от этого не перестала быть мануфактурой, т.-е. отсталой отраслью производства, а индивидуалист—индивидуалистом, т.-е. художником, неспособным на конструктивную самостоятельность.

И ясно поэтому то презрительное отношение к „прикладничеству“, которое разделяется в большинстве случаев представителями буржуазного искусства: „жрецы ль у вас метлу берут?“.

Итак, просматривая историю европейского искусства за последние столетия, мы должны констатировать постепенное умирание „прикладного“ искусства, постепенное превращение законченных стилей в искусственную стилизацию, постепенное искажение конструктивной (т. е. практически-целесообразной) обработки предмета в произвольную и внешнюю декоративность. Одновременно с этим приходится отмечать непрерывный рост „чистого искусства“, а именно станковой живописи и скульптуры.

Отсталая форма техники не может быть практически полезной: ее удел—специализированная виртуозность, ее путь—индивидуалистическое, „комнатное“ творчество, за неимением реального, витающее в заоблачных просторах фантастики или узких пределах подражания природе.

Искусство от этого, конечно, не потеряло своего огромного значения; изменившиеся потребности общества удовлетворялись вполне новыми формами творчества. Между тем практической пользы от искусства ждать не приходилось, и, поскольку художник не чувствовал больше органической связи своего дела с коллективным строительством, он объявил искусство самоцелью, а его плоды—„абсолютами“.

Отдельная личность принята была за единственный источник творчества, а так как творчество это было неизмеримо гармоничнее остальной жизни, то корней искусства нельзя уже было искать в самой жизни („искусство выше жизни“, утверждает буржуазное сознание),—так сформировалась теория о вневременной сущности искусства, попавшего в дружеские, но мертвенные объятия метафизики.

V.

Одна архитектура, на первый взгляд, должна была бы избежать губительного дыхания капиталистического сирокко. Однако и тут грандиозный, стихийный рост городов и спекулятивная погоня за наживой превратили наши улицы в каменные коридоры, по бокам которых шаблонизирован-

ными рядами вытянулись ящикообразные дома современности. Какой-нибудь Лондон до наивности откровенно делится на кварталы для богатых, кварталы для средних буржуа, кварталы для рабочих. В каждом квартале улицы состоят из совершенно однотипных зданий с одинаковыми фасадами: все под один шаблонный размер.

Не художник, а инженер был теперь нужен домовладельцу. Художественная архитектура стала изучаться в академиях искусств, а инженерное строительство — в политехникумах. Этот процесс начался еще в эпоху городского хозяйства. Уже поздняя готика, навсегда забывшая те времена, когда соборы выстраивались коллективами мастеров, попала в руки специалистов от искусства, для которых мерилom художественности стал служить максимальный внешний эффект, этот бог нового общества.

„Во времена Людовика XI и Людовика XII изобретательные художники, бывшие не столько строителями, сколько декораторами, попытались украсить широкие стены собора модными орнаментами. В один прекрасный день они смешали итальянские арабески с фантазиями пламенеющей готики; затем античная система орнаментики была принята и вся целиком; ибо ничто не мешало вырисовывать на контр-форсах античные пилястры или высекать коринфские капители для поддержания арок свода“ (Гуртик).

Ранний Ренессанс во главе с гениальным итальянским архитектором Брунеллески сумел создать нечто до известной степени самостоятельное в области конструктивных элементов архитектуры („рустика“); вся же последующая история последней представляет собою лишь комбинированную переработку античных и других мотивов, — переработку, выдержанную и стильную, пока у власти находилась родовая, строго хранящая традиции, аристократия; а затем эклектическую и часто безвкусную. Но любопытно, что даже в первом случае все новое ограничивалось исключительно чисто декоративным моментом. Разучившись строить, стали украшать, и вполне понятно, что украшения эти оказались только внешними, только поверхностными: таковы „картуши“ барокко, таковы раковины и усики рококо. А разве парик, эта необходимая декорация человеческих голов того времени (барокко XVII в.

и рококо XVIII в.) не является интересным представителем „обстановочного“ по преимуществу искусства?

Таким „париком“ прикрывались и здания. Грубая кладка стен, на каждый камень которых падали тяжелые капли рабочего пота, не была по вкусу утонченной аристократии XVIII века, и скелет постройки заботливой ширмой узоров, зеркал и картин отгораживался от нежного зрения обитатель. Эта ширма позволяла делать с собою, что угодно: она больше не зависела от конструкции здания. Теперь можно было по желанию проламывать стены гигантскими пейзажами, зрительно увеличивая залы королевских дворцов; можно было, наоборот, срезать углы будуаров, тысячами налепок создавая впечатление изысканной миниатюрности; можно было, наконец обставлять всю комнату для вящего блеска зеркалами, заранее зная, что в таком помещении никто не будет жить.

Господство буржуазии нанесло последний удар художественной архитектуре: Empire („ампир“) был ее последней грустной улыбкой. Но и эту улыбку история сделала кривой и болезненной. „Ампир“ возник не в результате социально-технического прогресса; он явился следствием новой идеологии. Молодая революционная буржуазия, а вместе с ней гибнущая феодальная аристократия, как это ни странно на первый взгляд покажется, одновременно обратилась к героическим временам Рима и Греции (отчасти Египта). Буржуазия находила там прообразы своих великих замыслов, аристократия искала в далеком прошлом безнадежно утерянного ею содержания для опустевших и обреченных на гибель форм своего призрачного господства. Вот почему стиль Великой Французской Революции был в сущности развитием принципов эпохи Людовика XVI; вот почему друг Робеспьера, Давид, мог стать придворным живописцем Наполеона. „Ампир“ был создан подражанием прошлому, а его творцы были лишены какой бы то ни было самостоятельности.

Так укрепился „пассеизм“ (предпочтение старого)¹⁾.

¹⁾ Винкельман, этот патриарх буржуазной эстетики, писал, играя словами: „Der einzige Weg für uns gross, ja wenn es möglich ist unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten“ („Единственный путь для нас стать великими и, если это возможно, непоподражаемыми, это — подражать древним“). Неподражаемая игра слов возможна, но подражать ей в жизни нельзя; как увидим, она далеко не сделала „винкельманство“ великим.

Архитектор, не связанный с коллективной практикой, индивидуалист, живущий лишь собственными вожделениями, он не мог создать ничего современно-жизненного. Тем более, что в XIX и XX в.в. художники приглашались для постройки только роскошных, типично-выставочных зданий, а так как собственного, органического стиля не было, то его заменили храмы под Грецию, дворцы под Рим, музеи под Ренессанс. И все это разместилось среди безобразного нагромождения нынешних домов, случайно, как попало, неорганично. Искусство стало розой, сорванной со своего куста, розой, украшающей навозную кучу.

Стиль выролдился в стилизацию, нашедшую себе покровительство и приют в академиях. Здесь, за неимением лучшего, консервировались каноны и штампы похороненных веков, мумии вместо живых созданий, окостеневшие формы, цель которых — служить „идеалом красоты“, критерием „подлинного“ искусства. В этом слепом благоговении перед стариной архитектор капиталистического общества настолько погряз в эстетстве, что даже зодчество в его руках стало чем-то вроде „чистого“ искусства, оторванного от бурного течения жизни. И когда все-таки встречаются у него какие-то порывы к монументальному строительству, мы неизбежно наталкиваемся на „египетские“ — проекты Далу или, если взять наши дни, на такие же „дерзновения“ немощных авторов петроградского крематория, к счастью пока еще не начатого постройкой.

Между тем, гигантский рост металлургической техники последних десятилетий, на глазах у всех вторгаясь в нашу жизнь, создал небывалые чудеса современного железобетона. Но даже парижская выставка 1900 года не смогла всеми своими новшествами пробудить от спячки архитектуру. Художник-академист, подобно страусу, зарылся головой в песок и пыль архивных столетий; он проглядел железнодорожные мосты, перроны, рынки, небоскребы, заводы. Все это в его глазах было презренным инженерством: он не мог жить без милых его сердцу колонн, фронтонов, пилястр (вот почему смеется Маяковский: „меж колонночек, балкончиков, портиков...“). Недаром даже и тут накладывает он свою руку на современную технику, прикрывая вокзалы каменными гробами à la russe (см. Ярославский вокзал в Москве) или

украшая мосты „стильными“ фонарями (Троицкий — в Питере). Инженер, и тот подпадает над влияние вырождающихся вкусов своего недруга-художника; не лучший ли пример этому Эйфелева башня, построенная по всем правилам канонизированной симметрии, никому и ничему ненужная, и лишь случайно использованная не только для чаепития фланирующих иностранцев, но и для мировых радио-сообщений. Интересно здесь то, что техника чистого вида, пожелав создать специально-художественное произведение, не могла (даже в руках инженера) выйти за пределы „чистого“, оторванного от жизни искусства, так как этому препятствовал самый склад художественного мировоззрения буржуазии.

Эйфелева башня была задумана, лишь как демонстрация могущества новейшей капиталистической техники, без какой бы то ни было мысли об ее практической нужности. Там же, где эта техника покидала сферу преис-курантов и выставок и обращалась к реально-необходимому архитектурному строительству, она неизбежно становилась объектом финансовой спекуляции, требовавшей, прежде всего, максимальных барышей, в угоду которым капиталистическое общество готово принести в жертву все, в том числе и принципы технической и бытовой целесообразности. Самым характерным плодом новейшего зодчества, стоящего на почве последних технических достижений, явились знаменитые американские небоскребы. И вот почему. Непомерный рост земельной ренты далеко не улыбался предпринимателям, стремившимся поэтому разместить наибольшее количество людей и учреждений на наименьшей площади; так вырастали этажи за этажами, вырастали, подчиненные одному велению: экономить дорогой материал. Каменные ящики сменились металлическими коробками, в которых заживо погребались человеческие жизни. Само собой понятно, что художник мог только в ужасе и страхе отвернуться от подобного „творчества“, лишней раз перенося свое отвращение к формам быта на способы их реализации, продолжая не принимать новой техники только потому, что ее неудачно и нелепо применяли на деле.

Когда же филантропические стремления все же овладели его сознанием, он оказывался в состоянии лишь избрывать реакционные проекты каких-либо городов-садов,

мирная идиллия одноэтажного благополучия которых рисовалась ему в виде отживших свой век английских коттеджей или скандинавских семейных домиков. Он не понимал, что производительные силы нашего времени переросли индивидуализм мещанского здания, но использовать современную индустрию для этих целей он не мог, и начинания архитекторов ограничились постройками так наз. рабочих поселков, которым буржуазия с удовольствием лицемерного благотворительства уступила право на „семейную идиллию“.

Для того, чтобы покончить с вопросом о зодчестве капиталистического общества, приходится остановиться еще на так называемом стиле „модерн“. В области архитектуры, ограничившийся налётками и накладками, в области „прикладничества“, тяготеющий к „уютной простоте“, которая свидетельствовала лишь о художественной беспомощности, этот „стиль“ в настоящие дни уже мертв, и говорить о нем, если и можно, то разве только как о декадансе буржуазного художественного строительства, отнюдь не „простого“, а убого-вычурного. Лучшее свидетельство о значении стиля „модерн“ дает его собственное название: не принеся с собою никаких конструктивных принципов, он мог сказать о себе лишь то, что он „новый“. Это не помешало ему, конечно, стать старым через какие-нибудь 5—6 лет. Сегодня даже бывшие друзья говорят о нем с усмешкой и презрением.

Станковое искусство.

I. Происхождение станкового искусства.

К середине XIX века художественная архитектура, т. е. архитектура, ставящая своей целью удовлетворение художественных вкусов потребителей, окончательно выродилась.

„В эпоху развитого капитализма, — пишет Маркс, — когда, с одной стороны, значительные массы капитала сосредотачиваются в руках отдельных лиц, а с другой стороны, наряду с отдельными капиталистами появляется капиталист коллективный (акционерное общество), и к тому же развивается кредитное дело, капиталистический строительный предприниматель лишь в виде исключения возводит постройки

для отдельных частных лиц по заказу (т. е. непосредственно на потребителя. Б. А.). Его предприятием является постройка для рынка целого ряда домов, целых городских кварталов“¹⁾. А, следовательно, „тот, кто нуждается в новом доме, должен выбрать себе один из тех, которые выстроены с спекулятивными целями или еще находятся в постройке. Предприниматель работает теперь уже не на заказчиков, а на рынок. Подобно всякому другому промышленнику, у него должны быть на рынке готовые товары. Прежде предприниматель строил одновременно каких-нибудь три-четыре дома на продажу, теперь он должен купить (на континенте арендовать обыкновенно на 99 лет) значительный участок земли и возвести на нем 100 или 200 домов, пускаясь таким образом в предприятие, превосходящее в двадцать-пятьдесят раз размеры его состояния“²⁾. Так художественное зодчество стало редким исключением, потерявшим связь с общежизненным строительством.

Параллельно с умиранием художественного зодчества шло отделение от него скульптуры и живописи. Этому способствовал индивидуализм менового хозяйства и техническая специализация, при которой прежнему синтетическому единству всех искусств не было уже места: их дифференциация завершилась к XIX веку, больше всего отразившись на скульптуре.

В период раннего средневековья соборы воздвигались коллективами мастеров, переходивших из города в город, спаянных общими задачами, организованно распределявших между собою работы по специальности. План постройки обсуждался сообща, каждый был сотрудником в коллективной работе, добровольно соподчиняя свое творчество и его плоды совместно созданному единому организму здания. Тем более, что опыт участников был одинаков, одинаков был и уровень их техники, художественного мировоззрения, социального положения и т. п. Скульптор был здесь одним из многих; мало того, он исполнял работы не только по своей узкой специальности, но являлся в значительной степени и архитектором и живописцем. Для его сознания скульптура была

¹⁾ К. Маркс. „Капитал“, т. II, стр. 212—214 (М. 1919).

²⁾ Н. с. 214.

неотделима от общей постройки, входила в эту последнюю, как составной элемент, подобно тому, как он сам, скульптор, был лишь звеном в цепи человеческого коллектива. И если добавить, что его отношение к материалу было чисто техническим, т. е., что камень, дерево или бронза использовались им согласно их свойствам (к этому приучило его ремесло), тогда станет понятным, почему в прежних храмах скульптура, наглядно рисовавшая в образах религиозные идеи того времени, так прекрасно сочеталась с архитектурным основанием, почему рельеф никогда не выходил за плоскость обрамления, а статуарная скульптура выполняла технические задания колонн или полуколонн. Такого рода скульптура была неотделима от здания, являясь его конструктивной частью. Изобразительная же сторона ее, чураясь всего резко индивидуального, давала лишь широко обобщенные образы бога и святых, следуя традиционным канонам авторитарного мышления, присущего феодализму.

Развитие торговли и рост городского купечества вскоре поставили всю жизнь, а в том числе и церковное зодчество, в зависимость от нового класса, выступившего на арену истории с отличительными, ему свойственными особенностями: индивидуализмом и конкурентной борьбой. Последняя самым решительным образом отразилась на ремесле, вызвав в нем тенденцию к усиленной специализации, расщепившей когда-то крепкие коллективы неизбежным соревнованием пред лицом всемогущего торговца. В борьбу вовлечены были целые города, ставшие торговыми соперниками, началось переманивание лучших художников, — о старинном коллективизме искусства не могло быть более и речи. Все чаще и чаще стали встречаться случаи, когда скульптор или живописец привлекались со стороны, потому что то или иное имя выдвигалось известностью и превосходством в данной специальной области. Понятно, такому художнику мало-по-малу становились чуждыми интересы [строительского коллектива; он заботился теперь больше об эффекте своего личного произведения, чем о подчинении его гармонии целого.

Эта индивидуализирующая тенденция в сфере техники шла параллельно с другими явлениями, все сильнее толкавшими художника по пути эмансипации скульптуры и живописи. Я имею в виду огромный рост индивидуализма вообще.

С одной стороны, прежние обобщенные образы богов уже не удовлетворяли новое сознание: хотелось большей конкретизации, большей „жизненности“, и скульптор (а за ним и живописец) сначала неуклюже и робко, а затем все увереннее и увереннее переходит от иерархического величия старинных изображений к попыткам передать движение, личные эмоции, даже национальные бытовые и местные особенности.

С другой стороны, художник, ставший в услужение к сильному миру сего, должен был удовлетворять потребность купцов, усвоивших к тому времени все черты местного патриотизма, видеть в церковных изображениях самих себя: ведь храм являлся как раз внешним выражением их мощи и величия¹⁾. Так, архитектурная скульптура и живопись, оставаясь формально в области церковных преданий, по существу превратились в портрет²⁾. А это обязывало к отказу от прежней условной манеры символического изображения, ставя перед художником небывалую и незнакомую ему до сих пор задачу: с максимальной точностью передать внешнюю действительность („чтобы изображенное было, как живое“).

Вместе с этим старые отношения бесповоротно рухнули: соотносительность изобразительного искусства конструктивной постройке сменилась соотносительностью его внешней природе. Скульптура и живопись только по видимости соединены были теперь со зданием; скульптур принялся за трехмерную обработку статуй, которые можно было отныне мыслить и вне данной обстановки, переносить в другие

¹⁾ Церковь к тому времени стала не оплотом духовенства, а организационным центром городских классов. „Те самые горожане, которые дружно боролись против привилегий духовенства, помогали воздвигать высокие соборы“ (Г. Белов. Городской строй и городская жизнь средневековой Германии. М. 1912, с. 109). „Официальное оповещение городских распоряжений в церкви конкурирует с чисто городским способом их обнародования. „Церковное оглашение“ (Kirchenruf), как его называли тогда, в старые времена, действительно не было редкостью. Во многих местностях это была обычная форма официальных сообщений. Напр., когда назначался новый налог, то прихожане о размере своего участия в налоге узнавали с церковной кафедры“ (ib. с. 55).

²⁾ „Знаменитые художники писали и рисовали бургомистров, членов думы, горожанок в их пышнейшей одежде...“ (ib. с. 120).

условия и свободно отделять от стены и обрамления; живописец же занялся перспективно-иллюзорными проблемами с тем, чтобы передавать пространства и объемы внешнего мира, не думая о том, что такой прием по существу разрушает значение стены, как замыкающей плоскости.

Отсюда был лишь один шаг до полного обособления когда-то органически слитых элементов архитектуры. Этот шаг был сделан, когда рынок потребовал от отдельного художника свободной продажи его произведений кому угодно, когда церковное искусство стало уступать свое место светскому, не зависевшему от определенной постройки и связанному художника непостоянными условиями частного жилища. Кроме того, материальные ресурсы отдельного лица, желавшего использовать дарования художника, не позволяли, в огромном большинстве случаев, прибегать к стенным росписям и т. п., так, что станковая, т. е. переносная статуя или картина оказалась в конечном счете основной формой изобразительного искусства. Да и сам новый художник с его индивидуализмом слишком привык к своей мастерской для того, чтобы отречься от станка; напротив, он принял его целиком, и в тех случаях, когда ему приходилось впоследствии работать вместе с архитектором, он переносил туда все свои станковые приемы, воспринимая стену или обрамление, лишь как увеличенный станок.

II. Скульптура.

Представляя собою обработку поверхности материала во всех трех его измерениях, скульптура мыслима как составной элемент или здания или зданий, т. е. улицы, площади и т. п.

Вот почему в эпоху развитого городского строя, когда городская коммуна в ее величии и „красоте“ была родной каждому гражданину, несмотря на внутренние раздоры, терзавшие ее, — считалось патриотической обязанностью украшать общественные места скульптурными произведениями, оторвавшимися от здания и перешедшими пока на площадь.

Но мало-по-малу широкая общественная жизнь, выносившая свои печали и радости, плоды своих вдохновений

и результаты своих трудов на улицу, сходила на-нет; ее заменял узкий и эгоистический семейно-квартирный быт.

Наступила пора буржуазного государства, и непосредственный контакт между художником и обществом пришел к концу.

Кроме того, как это уже было упомянуто, строительство городов определялось не свободной организованной волей людей, а безличными требованиями рынка. Заказчиками „уличной“ скульптуры стали муниципалитеты, состоявшие из чиновников, и государство, возглавляемое ими же. А так как улица к тому времени превратилась в огромный проходной двор и об единстве стиля нечего было и мечтать, то скульптура, попав на площадь, обнаруживала себя, как нечто независящее от окружающей обстановки, самодовлеющее и потому чужое. В своих же изобразительных тенденциях она или стала казенной и вульгарной демонстрацией классового господства вроде Sieges-Allee („Аллея Победы“) в Берлине и царских памятников старой России, или, замкнувшись в мастерской художника, пошла на службу индивидуальной идеологии.

Но тут она попала в безвыходное положение. Работа над вещественным материалом, лишенная конструктивных задач и предназначенная лишь для изображения тех или иных идей и переживаний, не могла сама из себя родить организационных методов (т. е. стиля). Не спасал скульптора и натурализм, сковывавший творчество фотографичностью. Оставался один выход: подражание уже установившимся ранее стилям или формам других искусств. Aut—aut, либо стилизация, либо насилие над материалом. И в том, и в другом случае — полный отрыв от современности, уход в архаику, в изломанность, в ничем неоправданную вычурность, в „литературщину“, „живописность“, „поэтичность“ и т. п.

В том и другом случае — не творчество новых форм, а соблюдение „признанных“ штампов, не подчинение эстетического живой действительности, а подчинение действительности мертвому эстетству.

Так Гильдебрандт упражняется над античными трафаретами, а Коненков над русской древностью, так Роден использует в XX веке формы искусств от Египта до Ренессанса.

Тот же Роден, освобождаясь от пассивизма, не находит другого пути, как использование приемов живописи в работе над деревом или камнем (импрессионистская скульптура, — своего рода *contradictio in adjecto*). Форма и задание не только не дополняют друг друга, но начинают, в конце концов, друг другу противоречить (как, напр., в нелепом памятнике парижским коммунарам на кладбище Пер-Лашез, стилизующем античные саркофаги). Нет поэтому ничего удивительного, что XX век встречает скульптуру почти повсюду в состоянии полного упадка, рабски ожидающего помощи от новых достижений живописи (недаром даже кубизм в скульптуре явился результатом кубизма в живописи).

III. Живопись.

Перехожу к живописи.

Я уже указывал, что станковизм, т.-е. производство самостоятельных картин, появился в результате технической специализации и подчинения художника законам товарного хозяйства. В этом отношении судьба живописи в буржуазном обществе ничем не отличается от положения, в которое попала скульптура. В остальном, однако, пути когда-то родных сестер решительно разошлись. Скульптура, как мы видели, потеряла надолго дорогу к самостоятельному развитию, — с живописью же этого не случилось. Дело в том, что живописец, покинувший область реальных вещественных отношений (архитектуру и материальные принадлежности быта), больше не вынуждался к столкновению с ними; он не должен был больше оперировать над настоящими материалами, как это пришлось делать скульптору, — поэтому его творческие стремления, не встречая ни реального сопротивления, ни чуждых „изображателю“ (ведь теперь его целью, как и целью скульптора, было „изобразить“ что-нибудь, и притом изобразить самодовлеюще, „из себя“) конструктивных задач, становились в единственное отношение к изображаемому явлению и могли свободно выливаться в ту или иную форму.

Единственное возражение, которое здесь возможно, состоит в том, что полотно и краски живописца представляют собою такой же вещественный материал, как и дерево или камень скульптора. Возражение это легко отводится элемен-

тарным анализом живописного мастерства: краска для художника существует постольку, поскольку она есть средство для работы над цветом, полотно же служит лишь полем приложения этого цвета; иначе говоря, мы имеем здесь дело только со зрительным моментом. Положение существенно меняется при переходе к скульптуре: скульптор — „изображатель“, собственно, хочет иметь дело тоже с одним нашим зрением, но — увы! — процесс скульптурной работы не допускает такого „антраша“, и скульптор, не *volens*, а *potens*, конечно, или даже вернее, помимо всякого хотения, становится перед задачей не только изобразить, но и „построить“. В этом и заключается парадоксальная трагикомедия буржуазно-изобразительной станковой скульптуры: не построив, не изобразишь, а изображая, не знаешь, как построить.

Повторяю: живопись не знает такого противоречия; вот откуда ее удивительный расцвет в капиталистическом обществе и те богатые плоды, которые принесла с собою сегодняшняя современность на маленьком блюде станковой картины. Творческие потенции общества пошли по линии наименьшего, в данной ситуации, сопротивления, по пути живописного мастерства. К чему это привело, мы увидим после, пока же перейдем к характеристике буржуазной живописи в единственно типичной для нее форме — станковой картины.

Картины, т.-е., изображения в красках, существовали и раньше. Но если джоттовские фрески служили наглядной передачей францисканских легенд, то не надо забывать, что в то же время они являлись линейной и живописной декорацией стеной плоскости; даже иконописное, по существу, станковое ремесло древней Руси или Италии исходило из тех же декоративных заданий, так как икона, прикрепляясь к определенному месту здания храма, являлась его органическим элементом и вне его, конечно, не мыслилась¹⁾. История, как я уж указывал в своем месте, вырвала

¹⁾ Интересно было видеть, как потускнела, исчезла, искажилась знаменитая „Троица“ Андрея Рублева, когда ее привезли в 1920 году на Московскую выставку из Троице-Сергиевой Лавры, где она жила полновправной и могучей жизнью в родной ей обстановке.

Вывод: старое можно либо целиком принять, либо отвергнуть, отобразив минимум в склады науки.

Попробуйте принять, и вы увидите, что надо отвергнуть. Жить им уже нельзя.

с корнем картину из прежней почвы, не дав ей никакой новой; картина, если здесь можно каламбурить, стала беспочвенной, т. е. станковой. Весь смысл происшедшей эволюции сводится к тому, что станковая картина, в противоположность прежней живописи, категорически требует своей полной независимости от кого бы то ни было и от чего бы то ни было; она не только не связана вещественно с остальным миром,—она не хочет этой связи (связанности?), ибо она сама есть самодовлеющий, в себе замкнутый мир, отражающий такую же обособленную замкнутость своего одиночки—творца. Но из того, что станковая картина есть „вещь в себе“, отнюдь не следует, что она в то же время есть „вещь для себя“. Как ни выделял себя буржуазный художник из „презренной толпы“, он оставался в той или иной мере ее сыном, и его переживания, его интересы и вкусы находили всегда и всюду свой, быть может, запоздалый, но все же отчетливый и в конечном счете признательный ответ. Да иначе и не могло быть: родившись в обществе, искусство в обществе и живет, удовлетворяя его потребности, организуя его активности, хотя бы и при посредстве станковой картины.

Каковы же были потребности сформировавшегося буржуазного общества? Каковы были те требования, которые оно предъявило к искусству? ¹⁾ Согласно сказанному раньше, новые производственные отношения положили конец художественному творчеству в сфере социального быта. Дисгармоничные, „безобразные“, точнее, неорганизованные формы жизни оказались господствующими; мир „вещей“, не удовлетворяя никого, оскорблял чутких. О полноте эмоциональных переживаний не могло быть больше и речи. Единство конкретного исчезло. Искусство ушло от жизни. Но тут произошло характернейшее явление: жизнь бросилась к искусству, в нем ища и гармонии вещей, и полноты эмоций, и единства конкретного. Насыщенность искусства должна была возместить недостаточность жизни. Обратное случилось с художником: оторвавшись [от жизни и „презрев“ ее, он

¹⁾ Я ставлю эти вопросы лишь теперь, так как именно живопись ярче всего отразила на себе буржуазные возможности. (См. об этом выше)

неизбежно вынужден был недостаточность своего „я“ возместить насыщенностью жизни. Так сошлись две тенденции, якобы противоположные, на самом же деле представлявшие собой единое решение единой социально-исторической задачи.

В результате появились: „пейзаж“, „жанр“, „nature morte“, „портрет“, „мифологическая“ живопись и т. д. Искусство встало на путь изобразительного, предметного отражения („преобразования“) внешнего мира и образной конкретизации эмоционально-идеологических моментов ¹⁾, отказавшись от всего остального, претворяя отныне в художественную форму не реальный предмет, а одну только иллюзорную видимость „содержания“ („нарисованного“ человека, „изображенное“ море, „сделанную лилию“) ²⁾.

Вот отчего иной живописец не может себе часто представить даже революционное мышление, привыкшее к „видам природы“, „сценкам из жизни“, „психологическим этюдам“ и запутавшееся в трех соснах знаменитой проблемы о форме и содержании.

Только этим и можно объяснить, как мог, например, первый русский социалист Чернышевский выкопать из-под груди веков платоно-аристотелевскую теорию, объявившую всякое искусство подражанием природе. Виноват в этом, конечно, не Чернышевский, а современные ему формы буржуазного искусства, сознательно поставившего своей целью именно подражание и тем самым обнаружившего свою несостоятельность. Противоречие здесь заключается в том, что на деле никакое подражание невозможно, и, стремясь к нему, художник-индивидуалист лишь выявляет в своем творчестве самого себя. Рост индивидуализма вскоре же позволил художнику осознать свою подлинную задачу (в пределах, разумеется, буржуазного общества), а, осознав, он заострил ее, поставив все точки над и: станковая картина стала средством

¹⁾ Вспомним Делиакруа: „Колорит ничего не стоит, если он не согласуется с содержанием и если не усиливает действия на воображение“ (цитирую по П. Спьяку „От Делиакруа к неомпрессионизму“). Все относительно, и ученики, приняв второй тезис („действие на воображение“), отвергли первый („согласованность с содержанием“).

²⁾ Маркс мимоходом замечает: „Нарисованные виноградные гроздья—не символы действительных, но только кажущиеся виноградные гроздья“.

К. Маркс. „К критике политической экономии“. (П. 1907, стр. 102.)

максимального выявления личности. Путь же к этому один: больше выразительности, больше воздействия на зрителя.

„Какая же высшая цель всякого рода искусства, как не эффект?“—спрашивает Делякруа, типичнейший и талантливейший пророк живописи XIX века.

Однако, практическое осуществление этого лозунга заставило себя ждать более полувека. В середине XIX столетия художник все еще не порывал связи с природой, которая давала ему то непосредственное общение с миром, которого он больше не получал в анархически-раздробленном человеческом коллективе; наоборот, на время он усилил эту связь. Странность такого положения объясняется просто: молниеносный рост промышленных городов застал врасплох художника, и последний с беспомощностью неприспособленного индивидуалиста кинулся к природе. Передать ее во всей силе и радости стало целью художника, но уже по-иному понята была эта цель. Речь шла теперь не о материальном изучении, как это было раньше, когда художники анатомировали трупы и ходили по улицам, наблюдая человеческие лица,—теперь художник с его новым субъективным подходом к миру стремился к передаче природы в ее чувственном воздействии на нас, искал не материалов, а ощущений. В итоге появился импрессионизм, субъективное решение („мое ощущение“) объективной задачи („хочу точно передать действительность!“)¹⁾

Когда империалистическая стадия развития буржуазного общества привела это общество в состояние неустойчивого равновесия, когда почва под ногами у него заколебалась, значительная часть интеллигенции, а именно ее отсталая часть ударилась в крайний эмоциональный субъективизм. Художники этой категории считались теперь только с собственными переживаниями; изобразительный объект потерял

¹⁾ Иного не в состоянии было дать мелко-буржуазное сознание; его классовая природа обнаруживается и в политической сфере: „Die Rhetorik des Sozialismus hat der Impressionist meistens vermeiden: vielleicht war er Demokrat, selten aber Sozialist“ („Импрессионист большей частью избегал риторики социализма: он был, вероятно, демократом, и лишь в редких случаях социалистом“). Th. Däubler. „Im Kampf um die moderne Kunst“ (Berlin, 1919). „Риторика“ социализма требовала преодоления действительности,—что же было делать растерянному индивидуалисту, как не „избегать“ ее?

свой реалистический характер и, в конце концов, превратился в простой повод для самостоятельных живописных построений, лишенных какого бы то ни было материального задания. Станковая картина стала средством максимальной выразительности, и только. Начиная с Ван-Гога реакционное крыло живописцев уходит в голый эмоциональный формализм,—Европу заполняют так называемые экспрессионисты.

Экспрессионизм сделал последние выводы из предшествовавших ему посылок: отныне в станковой картине каждый элемент ее ценится постольку, поскольку он выражал психическое состояние индивидуума. Теперь было уже безразлично, имеется ли на картине изображение и какое именно, как это изображение дано, соответствует ли оно действительности, логике фактов, какой-нибудь объективной задаче и т. д. Важно было одно: субъективное сознание, что картина передает некоторый комплекс переживаний своего создателя.

Так реализовался неправдоподобный, на первый взгляд, парадокс: утвержденная, как средство, станковая картина стала самоцелью. И так как наша эпоха, могуче социализирующая сознание одних, в то же время приводит к полному солипсизму других, то нет ничего удивительного в том, что экспрессионизм, это искусство солипсизма, завершился к нашим дням творчеством беспредметного „красочника“ Кандинского¹⁾ и беспредметного графика Кокоска. В них само-

¹⁾ Не является ли косвенным предтечей Кандинского английский импрессионист Уистлер, который называл свои картины гармониями в серых и розовых тонах, ноктюрнами из черного с золотом или же arrangements из серого и черного (портрет Карлейля и др.) и т. д.? Ведь Кандинский так же, как и Уистлер, является своеобразным „музыкантом“ в живописи. Здесь, по существу, скрывается стремление к цветовой отвлеченности: (В живописи надо стремиться к музыкальному внушению, а не к литературному описанию“,—заявляет П. Гоген. Еще определеннее высказывается сам Кандинский: „Живопись догнала музыку, и оба искусства исполняются все растущей тенденцией создавать „абсолютные“ произведения, т.е. неограниченно объективные, вырастающие подобно произведениям природы „сами собой“, чисто закономерным путем, как самостоятельные „существа“ (В. Кандинский. Текст художника. М. 1918, ст. 49). С наивной откровенностью художник-упадочник выбалтывает, в чем дело: „К моему счастью, — пишет он о своей юности, — политика не захватила меня всецело. Другие и различные занятия давали мне случай упражнять необходимую способность углубления в ту тонко-материальную среду, которая зовется сферой отвлеченного“ (ib., стр. 19). Dixisti!

убийца Ван-Гог убил свое собственное творчество. Убил потому, что дальше уже идти некуда; станковизм добился в Кандинском своего высшего и последнего достижения, — чистой формы, отражающей замкнутую для реального мира душу художника, для реального, ибо где же было искать ему, потерявшему связь с человеческим коллективом, истоков своего вдохновения, как не в опустошенной беспредметности потустороннего, метафизического мира ¹⁾.

Но, к сожалению, для художника и к счастью для человечества, метафизика в голом ее утверждении еще никогда не рождала реальных плодов. Кандинский и Кокоско будут, вероятно, иметь эпигонов; продолжателей же у них не найдется ²⁾.

IV. Бегство от станка.

В сущности, творчество экспрессионистов является лишь последовательным и крайним выражением всей буржуазной станковой живописи. Буржуазный художник, не имея возможности, да просто и не умея окрашивать, занимается „живописанием“; окрашивание он с благосклонностью выскочки оставляет малярам.

Можно возразить, однако, что станковое искусство выполняет свою определенную организующую роль в жизни, иначе бы его не существовало. Это, конечно, верно, но, как мне при-

¹⁾ Анализируя красочные композиции Кандинского, Däubler с удовольствием отмечает: Bei Kandinsku kann Pompeianischrot im Grunde niemals dekorativ sein, denn bei ihm wird Pompeianischrot absolut gesetzt. (У Кандинского красивый цвет помпейских фресок не может быть никогда по самой своей основе декоративным, так как он является у Кандинского абсолютным). „Im Kampfe“, см. выше. Ни Däubler, ни Кандинский не чувствуют, что в этом именно и заключается социальная смерть станкового экспрессионизма.

²⁾ Мне известно, что Кандинский ищет сейчас выхода в синтезе искусств, — живописи, скульптуры и музыки на театре. Но какое бы то ни было объединение возможно лишь для родных в своей основе течений. Синтез Кандинского, если он и удастся, будет синтезом внежизненных искусств, которые жизнь неизбежно разъединит снова. Вопрос решается в иной плоскости. Не синтез искусств создает их жизненность, а их жизненность создает синтез искусств. Отмечу лишь, что даже такой крайний станковист, как Кандинский, пытается найти спасение вне станка, разделяя в своеобразной форме участь многих и многих (см. об этом дальше).

ходилось выше показывать, такое искусство оказывается необходимым только в обществе дисгармоническом; оно есть результат не духовного богатства, а социального зла. Мало того: я попробую сейчас доказать, что даже теоретически оправданная, станковая картина фактически лишается жизне-способности.

В самом деле.

Станковая картина, согласно сказанному раньше, представляет собою самостоятельный, самоценный, в себе замкнутый мир: не даром она нуждается в рамке! Ее бытие по необходимости изолировано, но если в этом ее спасение, то не в этом ли и ее гибель? Ведь та изоляция, которой требует картина, совершенно немыслима в нашем физическом мире. Кроме того: условия капиталистического общества, создавшего станковизм, ставят его в чуждое ему положение. Бессознательно спровоцировав художника на обособленное творчество, это общество затем лишает художественное произведение необходимой ему обособленности. В этом — основное противоречие буржуазного станковизма. Конкретно выражается оно в том, что массовое перманентное перепроизводство при ограниченном круге частных покупателей приводит буржуазное общество к созданию музеев, долженствующих удовлетворять потребности как средних по состоятельности слоев господствующего класса, так и учащейся молодежи. История, сказав А, всегда говорит В; искусство, бежавшее жизни, упрячется в каменные усыпальницы для того, чтобы существовать там в качестве тени, изредка посещаемой каким-нибудь случайным Одиссеем. Но тут-то и ждет станковую картину самое горькое разочарование. Прикрепленная к стене в бесконечном ряду сестер по несчастью, она фатально лишается того, о чем так восторженно мечтала: самостоятельности, в себе замкнутости! К своему ужасу, она вынуждена быть тем, от чего больше всего отрешивается: декорацией стены, и то — представьте! — музейной.

Правда, старьевщики музеев, чувствуя здесь не совсем приличную для них комбинацию, обычно выделяют уникамы прославленных в отдельные „покои“, где они и покоятся на отдельных подрамниках. Но ведь это — уникамы; спрашивается, как быть всем прочим? Прочим приходится прочно висеть на стенке. И неудивительно то негодование, с кото-

рым обрушивается современный до конца убежденный станковист на губительные для его „абсолютов“ музеи. Но попробуйте спросить его, где выход из положения, и он растерянно замолчит; так как не будет же буржуазия, далеко еще не сошедшая с ума, строить по отдельной комнате для каждой его картины. А ведь именно до этого договаривается наш индивидуалист¹⁾, и не характерно ли для вырождающегося искусства то, что, отказавшись служить жизненному строительству, оно в конце концов возымело милое желание заставить это строительство служить себе?

Однако, представим себе особенно благоприятное стечение обстоятельств: картина попадает в частное жилище, т. е. в самое нутро жизни. Если владелец этого жилища крупный капиталист, то он устроит из своих картин „галерею“, проще говоря, тот же музей; если он—средний буржуа, то он повесит купленную вещь на стену какой-либо из своих комнат. Можно было бы спросить: на какую стену, в какой комнате? Но ведь это совершенно „безразлично“. В условиях рыночного товарообмена разве связывает что-нибудь продавца с покупателем, кроме денежных отношений? И чей-нибудь шедевр оказывается по соседству с безвкусной олеографией, повешенной (!) на аляповатых обоях „шикарной“ гостиной, не сливаясь с ней, не вырастая из нее органически.

Любят говорить о социально-идеологическом значении буржуазной живописи с ее классовым „содержанием“; в противовес ей считают необходимым создание станкового пролетарского искусства,—картин, которые своим сюжетом оформляли бы сознание рабочего класса.

Между тем, как уже было показано, станковизм является буржуазной формой художественного производства; уже по одному этому ни о каком пролетарском станковом искусстве не может быть и речи. Станковая картина, каков бы ни был ее сюжет, всегда будет продуктом буржуазного искусства, хотя бы ее делал пролетарий; и оттого, что она станковая, и оттого, что она—картина, ее удел—никогда не быть пролетарской.

¹⁾ Утверждаю это на основании многочисленных частных бесед и споров с целым рядом последовательных станковистов.

Всякий расчет на идеологическое воздействие станковой картины терпит крах именно вследствие самой ее формы. Недоступная массовому потреблению, не связанная ни с какой практической социальной функцией, неразмножимая и случайная по своему местонахождению, она органически неспособна на такой реальный эффект, который оправдывал бы затрату усилий на ее производство. Делякруа, написавший баррикаду, так же мало помог французскому революционному движению, как и Жерико с его скаковыми лошадьми.

Станковая картина могла выжить только в таком обществе, в котором никакое организованное творчество внутри жизни было невозможно, и которое поэтому должно было довольствоваться его суррогатом,—изобразительной иллюзией. Не даром античная скульптура „красивых“ тел расцветала наряду с упадком олимпийских игр; не даром пейзаж восторжествовал в городе, портрет—в обществе чуждых друг другу индивидуалистов и т. п.

Было бы чрезвычайно странно, если бы мы не встретили в среде буржуазных художников протеста, инстинктивной борьбы с такого рода положением. Всякий индивидуализм, как бы резко он ни выражался, все же имеет свои пределы; человек все-таки существо социальное, даже когда он является сыном раздробленного коллектива. И если художник всегда готов клеймить „черную“ потребителей своего творчества, т. е. не он ли добивается наибольшей действительности, не он ли хочет играть максимальную организационную роль в жизни? Достаточно вспомнить те высказывания, которые я приводил выше, цитируя Делякруа, Ван-Гога и других, чтобы понять, как мучительно должно было восприниматься лучшими мастерами живописи их внежизненное, изолированное положение, когда картины, предназначенные воздействовать на человечество, вместо этого замуровываются в музеях или заботливо укрываются от всего мира в укромном особняке состоятельного буржуа. Нет поэтому ничего удивительного, что непрерывные вылазки за пределы станка по направлению к фреске все время сопровождают поступательный ход развития европейской живописи, начиная с эпохи машинного капитализма (раньше стальные росписи были часты и обычны).

Характерно, что сама техника фрескового письма оказалась к тому времени забытой, и приходилось заново учиться. Это однако не останавливало наиболее неудовлетворенных.

„Чертовски трудно,—писал один из немецких назарейцев,—наполнить целую комнату картинами, написанными неведомым до того способом. Каждый день мы доказываем друг другу, что ничего не понимаем, вечно критикуем друг друга. Ты не можешь себе представить, как странно видеть перед собою мокрую штукатурку стены. И все-таки мы каждый день строим воздушные замки о том, как будем покрывать стеной живописью церкви, монастыри и дворцы Германии“¹⁾. Так мечтали живописцы германских князей. Но если мы обратимся к иным десятилетиям и к противоположному по идеям полюсу, то не такой же ли призыв встретим мы у художественного диктатора французской коммуны, Курбе: „Пусть бы лучше,—говорит он о современных ему живописцах,—украшали вокзалы железных дорог видами местностей, куда ведет путь, портретами великих людей, родина которых находится по пути, изображением фабрик, рудников, машинных галлерей,—вот святыни и чудеса XIX века“²⁾.

Особенно симптоматичной представляется эта тяга к фреске у того мастера, который в сущности был отцом всего новейшего станковизма,—у Делякруа. Его лучшими мечтами были мечты о стеновых росписях, о монументальной живописи в каком-нибудь Пантеоне; его честолюбивейшие вождедения воплотились в росписи стен Палаты Депутатов, церкви св. Сульпиция, Salon de la Paix³⁾.

Да он ли один! Берн-Джонс, Пювви-де-Шаванн, Макарт, Беклин, Дени, Матисс и многие, многие другие в трагических поисках устремлялись за узкие рамки комнатного мольберта, когда меценаты или государства давали им эту возможность. Когда же такой возможности не было, они изошрялись в декоративных исканиях там, где, собственно, не могло быть и речи о декоративности: на том же злосчастном поле станковой картины. Напрасно друзья какого-нибудь Поля Гогена,

¹⁾ Мутер. „История живописи в XIX веке“, т. I, стр. 131.

²⁾ *Иб.*, т. II, стр. 307.

³⁾ См. его „Дневник“ и письма.

всю жизнь безнадежно мечтавшего об искусстве жизни¹⁾, взывали к обществу, указывая, каким декоратором оно пре небрегает,—„общество“ оставалось глухим.

Кто был прав?

Обычно принято клеймить „тупую невосприимчивость“ буржуазных классов, в благородном негодовании вставая на защиту отвергнутого художника. Едва ли всегда это правильно. В том-то вся суть и заключается, что буржуазный живописец, давно разучившийся строить что-либо реальное, не в состоянии был создать жизнеспособное декоративное искусство. Художник либо переносил на фреску станковые приемы со всеми их перспективными эффектами и натуралистическим иллюзионизмом, разрушая этим стену, либо, не будучи в состоянии из ничего создать оригинальное конструктивное построение, шел по пути стилизации, т. е. подражания старинным мастерам, перед которыми преклонялся, как нищий преклоняется перед богатством. В его руках декоративная живопись стала оплотом реакционных устремлений, тормозивших процесс самостоятельного художественного развития. Бегство от современности, сказывавшееся то в церковной религиозности „назарейцев“ и „неоклассиков“, то в мистицизме „праерафаэлитов“ и „символистов“, обнаружилось тут, как явление глубоко-классового характера: и форма и содержание этого искусства, в первом случае, служили оплотом феодальных („назарейцы“) или олигархических („неоклассики“²⁾ слоев общества, а во втором, давали единственный выход неудовлетворенной жизнью интеллигенции, поддерживаемой во всем, что касается мистики,

¹⁾ „Как ароматен чай, когда его льют в чашки собственного приготовления! Как восхитительны маленькие корзинки, которые готовятся каждым для сбора вишен, и эти чудесные вазы для цветов, которые требуют столько терпения, ловкости и вкуса“,—с грустной беспомощностью пишет Гоген об японских крестьянах. (Тугендхольд. „Жизнь и творчество Поля Гогена“. М. 1918.) Надо, впрочем, отметить, насколько неспособен индивидуалист на преодоление ремесленной идеологии, речь идет о вещах, но—обратите внимание—непрерывно „собственного приготовления“.

²⁾ „Meistens waren es allerdings Royalisten, Bonapartisten, Katholiken“ (Большая часть они, конечно, были монархистами, бонапартистами, католиками), пишет о группе Мориса Дени Ch. Däubler. („Im Kampfe“ стр. 21).

сентиментально-филантропической средней буржуазией, всегда готовой мечтать о прекрасном далеком, особенно тогда, когда оно мыслится в прошлом. То же самое случилось и с книжной графикой, поскольку она отказывалась от импрессионизма и хотела восстановить давным-давно утраченное чувство плоскости—страницы: Бердслей, Редон и Клингер, англичанин, француз и немец, одинаково впали в утонченную стилизацию, казавшуюся им признаком „изысканного вкуса“, вся импотенция которого до очевидности сказалась в творчестве их продолжателей.

Чем ближе к нашему времени, тем все сильнее амплитуда стилизационных мечтаний буржуазной живописи. От Рафаэля к Боттичелли, от Боттичелли к Джотто, от Джотто к Византии, от Византии к Эллинской архаике, от эллинской архаики к искусству дикарей,—таковы последовательные этапы неудачной погони за монументальным стилем. Чем утонченнее становилась нервная организация личности, чем больнее чувствовался его оглушающий гул современности, тем к большей „простоте“ устремлялась она. Примитив—вот знамя ее, возврат во что бы то ни стало—вот лозунг ее. Но если в начале XIX века казался простым Рафаэль, то в начале XX даже дикарь показался сложным, и если тогда художник только пассивно протестовал против ненавистных его ремесленному сознанию пара и машин, то теперь, окончательно убедившись в их победе, он бежит из общества на какое-нибудь Таити, принимая буржуазию за человечество, капитализм—за культуру, временное—за вечное; эгоцентрическая душа не была способна ни на принятие мира, как он существовал, ни на действительное преодоление его; в лучшем случае—дезертирство, в худшем—самоубийство, изредка—надежда на помощь какого-то другого, безвольная, утопичная и потому не спасающая ¹⁾.

¹⁾ Ван-Гог писал: „Мы живем среди полной анархии и разнузданности.... и надрываемся, чтобы создать стиль из какого-нибудь отдельного куска. Если социалисты логически возведут свое здание, от чего они еще очень далеки,—то прежний порядок жизни может возродиться вновь“ (Т у г е н д х о л ь д, „Французское искусство и его представители“, П.). Пожалуй, самое интересное здесь то, что социализм представляется Ван-Гогу в качестве „древнего порядка жизни“. Но у жизни своя логика и Ван-Гог покоячил самоубийством.

V. Заключение.

Как я уже указывал, новейшая живопись перешла от изобразительной картины к картине беспредметной. Процесс этот протекал по двум направлениям. Первое из них—экспрессионизм—я охарактеризовал выше. Это был путь эмоциональной игры формами, путь крайнего идеалистического индивидуализма.

Второе направление в среде так называемых беспредметников прямо противоположно первому. Это—конструктивизм (Сезанн—Пикассо—Татлин).

Радикальная, передовая часть новейшей интеллигенции, а именно так называемая техническая интеллигенция, воспиталась в индустриальных центрах современности, прониклась позитивизмом естественных наук, — „американизировалась“. Ее пафосом стал пафос дела, работы, изобретения и технических завоеваний. В то время, как прежняя интеллигенция витала в заоблачных высотах „чистой“ идеологии, новая „урбанизированная“ интеллигенция главным объектом своего внимания сделала мир вещей, материальную действительность. Эти люди хотели прежде всего строить и сооружать.

Их представителями (большую частью неосознанно) являются конструктивисты.

Конструктивисты объявили основной и даже единственной целью искусства творческую обработку реальных материалов. Они расширили область применения художественного мастерства введением в станковую композицию помимо краски, целого ряда других материалов, считавшихся до того времени „неэстетичными“: камень, жезь, стекло, дерево, проволока и т. д. стали использоваться художниками при полном недоумении общества, не понимавшего цели и смысла таких работ.

Мало этого: живописцы окончательно отбросили перспективную иллюзию, как не соответствующую действительным свойствам материала, и перешли от двухмерной плоскости картины к реальной трехмерной конструкции (контр-рельефы Татлина).

Надо сказать, что станковая живопись всегда имела материально-техническое значение. Все краски, за исключением недавно изобретенной анилиновой, были сначала изобретены

художниками и лишь затем стали употребляться в жизни, в промышленности и быту. Станковая живопись была, следовательно, бессознательной лабораторией красящих веществ. И все огромное значение конструктивизма заключается в том, что он первый сознательно взялся за это дело. Не менее значителен и тот факт, что как раз с того момента, когда могучее химическое заводское производство наших дней взяло в свои руки усовершенствование красок, именно с этого момента художники обратились к цвету и форме других материалов, тех самых, которые оставались в полном пренебрежении,—не окрашивающих, а строительных материалов.

Теперь оставалось сделать только один единственный, но зато решающий шаг.

В самом деле.

Все отличие конструктивиста от действительного организатора вещей, от инженера или рабочего, состояло в том, что конструктивист строил внеутилитарные формы,—всевозможные комбинации из бумаги, ткани, стекла и т. д. Воспитанный в традициях станковизма, новый художник искренно думал, что такое никому непосредственно ненужное творчество имеет свой самодовлеющий смысл; новый художник говорил о революции сознания, о революции вкуса и т. д., воображал, будто создает самостоятельные миры форм, и, следовательно, погрязал в болоте самоцельщины, оставался накрепко привязанным к старому станку.

Нужна была октябрьская пролетарская революция, нужен был брошенный рабочим классом лозунг: „Все для жизни!“, чтобы у конструктивистов открылись глаза.

Они поняли:

1) что реальная творческая обработка материалов станет действительно великой организующей силой, когда она обратится на созидание нужных, утилитарных форм, т. е. вещей;

2) что коллективизм требует замены индивидуальных форм производства (станок) массовым механизированным производством;

3) что кустарь-конструктивист должен стать инженером-конструктором.

В 1921 году—этот год стоит отметить в истории мирового искусства—на заседании Института Художественной Культуры в Москве более двадцати лучших мастеров России единогласно постановили бросить самоцельные станковые формы и принять меры к немедленному вхождению художников в производство.

Станковое искусство умерло вместе с породившим его обществом.

Эстетика станкового изобразительства.

Всякая наука является, по существу, систематическим обобщением социального опыта. Поэтому, прежде чем говорить о научных построениях буржуазного общества в области искусства, я в двух словах постараюсь охарактеризовать его художественный социальный опыт. Всякое произведение искусства отличается тем, что удовлетворяет нас сразу и целиком непосредственным воздействием всех своих элементов, связанных в гармоническое единство. Даже тогда, когда оно не имеет никакого практического значения (напр., станковая картина), произведение искусства радует наше сознание самой своей целостностью. Отсюда, конечно, нельзя умозаключать о безусловной беспечности искусства, — какой-нибудь веревочный орнамент новокаменного века не терял своей художественности от того, что практически ориентировал зрение по отношению к частям украшенного им сосуда. Следовательно, художественным творчеством оказывается целостное, гармоническое творчество, в котором человек выявляется с наибольшей полнотой и силой.

Капиталистический строй, раздробленный и анархичный, создал такое положение, при котором художественное творчество стало невозможным в пределах социального быта, подчиненного не свободной воле организаторов-людей, а стихийным законам рынка. Там, где торжествует дисгармония, не может быть и речи о гармоническом выявлении личности. Художник не мог творить вместе с людьми, творить самую жизнь,—вместо этого он ушел из жизни для того, чтобы в одиночестве создавать иллюзию гармонии, мечтать о красоте, изображать ее, а затем, изображенную, дать людям, т. е. бросить на рынок в формах „станкового“ (мольбертного) искусства.

Художник стал изображателем, иногда, очень редко, украшателем жизни, — творцом же он больше быть не мог. А так как он чувствовал свое превосходство над жизнью („искусство гармонично, а жизнь нет“), но связи своей с коллективом уже больше не сознавал, то в его голове зародилось представление о божественном происхождении его творчества. И художник гордо замкнулся в своей келье, презрительно плюнув на жизнь.

Однако, одиночество это не далось ему даром. Тоска по жизни и глубочайшая неудовлетворенность мучали его, приводя часто к трагическим результатам. Он или бежал из общества куда-нибудь к первобытным дикарям, где думал найти гармонию искусства и жизни (Поль Гоген, Пехштейн), или, не найдя выхода, кончал самоубийством (Гро, Ван-Гог). Работа строго логического, научного мышления могла бы, пожалуй, указать отчаявшимся дорогу вперед, могла бы сказать им, что лишь с изменением исторической действительности изменится и положение художника, что вне пересоздания жизни нет спасения для желающего быть действительным искусства. Но этого не произошло. Буржуазная наука не ставила и не хотела ставить себе никаких практических задач; мысль и дело были совершенно разорваны. Эстетика, попавшая в монопольное владение философов и психологов, окопалась в университетах, так же, как сейчас там засело искусствоведение; но художников в университетах не было, — они работали в мастерских, в том „святой святых“, куда буржуазный ученый, благоговей перед „священным“ творчеством, не смел войти с объективным орудием научного анализа. Теоретик и практик не знали друг друга и потому не могли друг другу помочь: художник продолжал биться в сетях собственного вдохновения, а исследователю не оставалось ничего больше, как описывать и объяснять, объяснять и описывать. В этом отношении эстетика разделила участь всех буржуазных дисциплин: она занялась отысканием „истины“. Буржуазный ученый, в огромном большинстве случаев, не понимает, что его „законы“ являются лишь организационными орудиями человеческой практики; он видит в этих законах вечные нормы мироздания, а в своей науке — систему истин, установление которых представляется ему великой и высшей целью человечества; его наука

пассивна и созерцательна, прочно держится за привычное, понятное, знакомое и потому неспособна подняться выше классовой окостенелости своего создателя, особенно, если дело идет о социальных явлениях. Опыт ее — это опыт филистера, узкий и ограниченный рамками бывалого. Филистер не сознает всей относительности подведомственных ему фактов, потому что ведомство его (специальность!) не простирается дальше его кабинетной библиотеки. Филистер в любую минуту готов обычное принять за всегдашнее, временное, и, может быть, болезненное считать абсолютным и нормальным. Филистеру и в голову не придет, что история может вычеркнуть его „абсолютные“ факты из своего обихода, не придет в голову потому, что несостоятельность этих фактов была бы его несостоятельностью. И филистер гордо объявляет: „видеть можно только то, что вижу я, и нет ничего другого“. Но филистер — буржуа, а в глазах буржуа наилучшая действительность есть буржуазная действительность, и науку о социальных явлениях он превращает в их апологетику. Если классическая политическая экономия была научным оправданием капитализма, то классическая эстетика становится таким же оправданием буржуазного искусства.

Я не думаю здесь подробно рассматривать многочисленные буржуазные теории и вступать с ними в полемику по существу. Сейчас это не моя задача. Мне хочется показать, продемонстрировать перед читателем их классовое содержание.

Итак, дано: искусство капиталистического общества с характерными для него, исторически обусловленными (а не абсолютными) чертами, — отрывом от жизни, замкнутым индивидуализмом, изображательством, метафизичностью.

Спрашивается: что же говорит об искусстве (всяком, а не только буржуазном) буржуазная наука?

Ответ следует.

II.

„Красивое есть то, что непосредственно и у всех одною своею формою вызывает незаинтересованное наслаждение“, — доказывает *primus inter pares* буржуазного общества, Эммануил Кант („Критика способности суждения“). На первый взгляд это определение совпадает с тем, которое я даю в на-

чале своей работы; но только на первый взгляд; в то время как там указывается, что „красивое“ может быть таким (незаинтересованным), Кант приписывает самоцельность всякой красоте, красоте, как таковой: творчество (или созерцание) должно быть незаинтересованным, иначе ему не быть художественным. Эта идея красной нитью проходит через все построения буржуазных ученых, начиная с первых десятилетий XIX века, т. е. начиная как раз с того самого времени, когда машина вышвырнула художника за порог социального строительства. Характерно, что даже по мнению такого великого мониста, как Гегель, „создание искусства надобно понимать, как целое, организованное в себе самом“¹⁾, при чем Гегель даже не интересуется, насколько „создание искусства“ организовано по отношению к общему потоку жизни, он ограничивается рассуждениями на тему „о самооткровении абсолютного“ в искусстве, стараясь подогнать анализ последнего под свою метафизическую триаду²⁾. На самом же деле его мысль представляет собой теоретичное обобщение „души“ станкового, „чистого“ искусства, „целого, организованного в себе самом“. Буржуазный художник получает возможность сладко утешиться и успокоиться: он „прав“, ибо наука гласит, что лишь его „организованное в себе самом“ искусство может быть названо подлинным, что лишь оно есть „самооткровение абсолютного в человеке“³⁾.

Значительно определеннее высказывается другой монист-философ, Герберт Спенсер: „отделимость от служащего для жизни отправления есть одно из условий для приобретения эстетического характера“⁴⁾, или в письме к Гюйо: „все время, пока... ум исключительно руководим интересами для поддержания жизни, нет места никакому эстетическому чувство-

¹⁾ Гегель. „Курс эстетики“ (М. 1869), ч. I, стр. 6.

²⁾ Т. е. тезис, антитезис, синтез. Как известно, гегелевская эстетика явно выпадает из всей системы германского диалектика; искусство обмануло даже его.

³⁾ Христиансен. „Философия искусства“, (П. 1911), стр. 158.

Как видим, столетие ничего не изменило во взглядах буржуазных эстетиков, и Христиансен в XX веке не может сказать об искусстве больше, чем о нем когда-то сказал Гегель.

⁴⁾ „Основания психологии“ (Спенсер, Сочинения, т. III.) стр. 417.

ванию“. По мнению Спенсера, „идея прекрасного исключает: 1) все, что необходимо для жизни, 2) все, что полезно для жизни, 3) она вообще исключает даже всякий реальный объект желания“¹⁾.

Более ясно выразиться трудно. Если даже для такого позитивного мыслителя искусство оказалось лишь своего рода бесплатным приложением к жизни²⁾, то теоретики-идеалисты, в глазах которых реальный мир представляется временной и тягостной формой нашего существования, превозносят эту „бесплатность“, как величайшую ценность: „особенное преимущество художественного созерцания, — заявляет Фолькельт, — заключается в свободе от действительности, в полной от нее отрешенности“³⁾.

Итак, ты глубоко ошибся, самоубийца Ван-Гог, ты увидел свое несчастье там, где было твое преимущество, — отчего ты не справился об этом у профессора? А вместе с тобой, следовательно, ошибались и многие, многие другие, начиная от юноши Гро⁴⁾ и кончая тоскующим по жизни художником нового сегодня. Профессор оправдал не вас, неудачников, бунтарей и революционеров, — он воздвиг подножие для тех, кто в уверенном самодовольстве принял и возвел в совершенство свою ограниченность.

Теперь не доставало одного — эстетики, построенной от начала и до конца на последовательно проведенном принципе „отрешенности“; эту благодарную работу вял на себя Рихард Гамад. „Переживание (всякое, в любой сфере. В. А.) будет эстетическим, когда оно довлеет себе, в себе замкнуто“⁵⁾, пишет Гамад, характерно называя свое определение „законом изоляции“, превращая спенсеровскую мысль („идея

¹⁾ Гюйо. Задачи современной эстетики (П. 1899), стр. 63.

²⁾ „Опыты“ (П. 1866). Констатирую: Спенсер может подать руку Гегелю; совдатели целостного органического мировоззрения, оба они споткнулись на проблеме искусства.

³⁾ Я нарочно беру определения и созерцания и творчества; буржуазная наука, резко их отделяющая друг от друга, тем не менее характеризует их совершенно одинаково.

⁴⁾ Мутер приводит письмо Гро к матери: „Я знаю, мое несчастье в том, что я обречен на постоянное одиночество. Я чувствую отвращение к самому себе, — и всему конец...“ Гро еще много лет боролся за жизнь; 64 лет он покончил самоубийством.

⁵⁾ „Эстетика“ (М. 1913), стр. 18.

прекрасного исключает всякий реальный объект желания¹⁾ в законченную и развитую систему: „сущность эстетического начала заключается в безотносительности переживания, в свободе его от всяких обязанностей (профессии), привычке, насущных нужд, вытекающих из тех или других условий нашей повседневной жизни“ (там же), и еще: „произведение искусства и эстетическое переживание не зависят ни от какой житейской потребности“¹⁾.

Так доказывает ученый. Между тем ему, как и всякому другому, не может не быть известным, что художественное творчество в целом ряде случаев тесно сплетается с „житейской потребностью“, что вопрос о практическом значении искусства не только мечта нескольких фантазеров. Достаточно указать на художественное ремесло средних веков (творчество), на восприятие природы, всегда связанное с повышенным жизнеощущением (созерцание). Как же обстоит тут с „насущными нуждами“?

„Декоративные мотивы производят эстетическое впечатление, когда они выходят за границы чистой целесообразности, когда сами по себе они и не нужны и не полезны,—откровенно поясняет Гаман,—и являются свободным добавлением художественного творчества“²⁾.

Не менее отчетливо говорит буржуазная эстетика и о восприятии природы.

Согласно „теории“ французского исследователя Шарля Лало, „красота в природе — лишь псевдо-эстетична“; мало этого: „красота природы не только не союзник красоты художественной, но часто является даже ее конкурентом и придатком. Одна красота изгоняет другую“³⁾.

Откуда же взялась эта странная, лживая красота?

„Природа обладает красотой лишь в том случае, если художественное воспитание наделило ее прекрасным“⁴⁾.

Спрашивается, какое же „художественное воспитание“ заставило знаменитого швейцарского крестьянина Грант

¹⁾ *Иб.*, стр. 50.

²⁾ *Иб.*, стр. 67.

³⁾ Ш. Лало. „Введение в эстетику“ (М. 1915), стр. 89.

⁴⁾ *Иб.*, стр. 100.

Аллена¹⁾ любоваться своим огородом? Очевидно, — так, по крайней мере, следует из рассуждений Лало, — его любованье не было „эстетичным“. Просто и удобно: я называю эстетичным то-то и то-то, — вы указываете на иные случаи? — значит ваши случаи проговорчат моему „закону“, значит, они не эстетичны. Так „преодолевают“ буржуа неприятные для его мировоззрения факты, так порочный круг буржуазной логики становится фундаментом порочного круга „чистого искусства“.

III.

Этим, однако, задача не решается; чистое искусство, как никак, а имеет какое-то отношение к жизни, — что же это за отношение? На это отвечает теория подражания, идущая от Платона и Аристотеля. Коренится она, разумеется, в том, что обычное станковое искусство представляет собою, так или иначе, воспроизведение действительности. Приняв это искусство за единственно-подлинное, научная мысль не могла не прийти к теории подражания. Наиболее последовательные защитники этой теории должны были объявлять преступным всякое условное творчество, грехом всякое уклонение от натурализма. „Причина зла, по моему мнению, глубоко сидит в системе древней ландшафтной живописи, — негодует Рескин по поводу символических течений в живописи, — она состоит в том, что художник берется изменять творения Бога по своему произволу, накладывая свою собственную тень на все, что он видит; он делает себя властителем там, где почетно быть учеником“²⁾. Иначе говоря: ученый не только оправдывает пассивную созерцательность ушедшего от жизни

¹⁾ Этот крестьянин (как рассказывает Грант-Аллен) думал, что восторги туристов по поводу швейцарской природы относятся к его огороду.

²⁾ Дж. Рескин. „Современные художники“. (М. 1901), стр. 19.

Как известно, Рескин настолько преклонился перед „творениями Бога“, что его протест против новейшей техники, покорившей природу, доходил до абсурда; он, например, не только сам не ездил по железной дороге, но даже книги свои запрещал перевозить по ней. Его идеалом было средневековье; вместо того, чтобы разрушать реакционные утопии художников, мыслитель подкреплял их всей призрачной силой своего научного авторитета.

художника,—он требует ее: не смей изменять действительность, удовольствуйся тем, чтобы точно изображать „творения Бога“.

Такого рода требование было, однако, слишком крайним, чтобы долго удержаться в науке; кроме того, развитие искусства вело не к натурализму, а, именно, к условности, эффекту и выразительности. Тем не менее, „изображающая“ функция искусства оставалась его основной функцией, но смешивать ее с фотографичностью было невозможно и, следовательно, неизбежно вставал вопрос: в чем же сущность такого „изобразительского“ искусства? Почему оно имеет такое, повидимому, огромное значение? Какова, наконец, его роль в жизни? Само собой понятно, что буржуазное мышление ставило эти вопросы по отношению к искусству вообще, а не только по отношению к изобразительной живописи и скульптуре,—ведь именно последнее представляет собою для науки „настоящее“ искусство; все остальное принималось постольку, поскольку блеск рафаэлей, рембрандтов и рубенсов был слишком силен для близорукого разума буржуазных вагнеров; приняв солнце за центр вселенной, они проморгали вселенную.

Искусство—это то, что „изображает-подражает“,—твердо заучил кабинетный ученый. И вопрос о роли искусства свелся для него к вопросу о роли „изображения-подражания“ вообще. Свелся бессознательно, но прочно.

В чем же увидел он жизненный смысл подражания?

„Подражание должно представлять для нас эстетическую иллюзию, чтобы быть прекрасным“,—так решает в лице философа Мендельсона этот вопрос буржуазная эстетика.

Что это значит? К чему нам иллюзия? Почему она так прекрасна?

Потому, что: „иллюзия состоит в чистом созерцании видимости мира, а не его материальной сущности“,—объясняет Зибек; потому, что: „эстетические чувствования суть мнимые чувствования (Scheingefühle)“,—развивает эту мысль Эдуард Гартман.

Другими словами, потому, что искусство уводит нас от

жизни, от этой неприятной, „материальной“ действительности:

Ernst ist das Leben 1),
Naiver ist die Kunst

находим мы у Шиллера; Пушкин в двух строчках выразил основное содержание „иллюзионистской“ эстетики:

Тьмы низких истин нам дороже
Нас возвышающий обман.

В последние десятилетия пушкинская цитата была превращена в „науку“ целым рядом исследователей. Иоган Фолькельт пишет: „мир искусства несомненно мир призрачный“, и еще сильнее: „образы искусства существуют и могут существовать только, как призраки нашего воображения“²⁾. Немецкий ученый не сознает, какая самоуничтожающая критика всей идеологии его общества заключается в вышеприведенных цитатах. Призраки могут удовлетворять или больных психически или больных социально, тех, кто в реальной жизни не имеет возможности развернуть свои дарования, в данном случае, дарования художественные. Такой возможности не существует в условиях капиталистического хозяйства, и Фолькельт был бы только тогда прав, когда в обеих фразах пред словом „искусства“ добавил бы „буржуазного“.

Но никогда, быть может, невольная ирония над собственным мировоззрением не достигала такой язвительной силы, как в словах другого немецкого исследователя, Карла Грооса. „Искусство (подразумевая: буржуазное. В. А.),—пишет он,—в эстетическом смысле превосходит действительность прежде всего тем, что по отношению к созданию искусства игра внутреннего подражания обладает гораздо большею свободой, гораздо большим простором“ для развития подражательных чувств. Произведение искусства является, так сказать, игрушкой для этой благородной игры и создано исключительно для этой цели. Действительность же существует не исключительно для игры, и потому не всегда позволяет с собой играть. Нижеследующие слова могут показаться унижитель-

1) „Печальная жизнь, но радостно искусство“.

2) „Современные вопросы эстетики“. П. 1900, стр. 74.

ными для искусства, и все же в них нельзя не видеть ясно аналогии: и ребенок очень охотно играл бы с большой живой собакой, но собака сейчас же огрызается, как только игра зайдет слишком далеко, поэтому ребенок охотнее берет за деревянную игрушку, которая боли не причиняет, которая существует только для игры, не огрызается и не внушает никакого страха. Действительность прежде всего требует к себе серьезного отношения и не всегда допускает игру...¹⁾ Здесь отрыв буржуазного художественного творчества от жизни оказался не только осознанным, но и теоретически оправданным; классовое мышление с его догматической узкостью приписало особенности своего времени искусству, как таковому, в то же время опровергая взгляды тех идеалистически настроенных критиков, которые считают всякое искусство и во все времена творчеством жизни.

IV.

Но художник в капиталистическом мире отнюдь не является творцом прекрасной жизни; он только костюмер ее, только украшатель и притом частичный, и притом временный. В лучшем случае, он—тот ребенок Карла Гросса, который несчастливо пытается загрызать с „настоящей“ кусающейся собакой. Буржуазная действительность сурово „огрызается“ на него, и ему приходится браться за „деревянную игрушку“. Музей—его храм; театральные подмостки—его жилище. Что вне этого, то вне буржуазного искусства. И художественные произведения лишь в редких местах цветистыми пятнами покрывают уродливые лохмотья буржуазного общества. Но язвы этим не излечишь: они требуют операции. Многие художники, болезненно переживавшие трагедию своих неудовлетворенных исканий, не понимали необходимости этой операции, и путь их становился путем индивидуалистического страдания и тяжелого одиночества.

Чем же отвечает на это буржуазный ученый?

По мнению наиболее решительного из них, вся магическая сила художника заключается в „сознательном самообмане“²⁾.

¹⁾ „Введение в эстетику“. Киев. 1899, стр. 137—138.

Konrad Lange. „Das Wesen der Kunst“ (Berlin, 1907).

Художник—притворщик, обманщик, фокусник и кудесник, не скрывающий своей фокуснической природы. „Художник, если и притворяется, то для того только, чтобы убедить нас в своем непритворстве“¹⁾, для того, чтобы увлечь нас с собой в потусторонние миры идеальных существ. „Призвание художника: разрешать души от пут жизни“²⁾. Так преклоняется перед самоцельной гармонией искусства пасынок капиталистической анархии. Великий и всеобщий фетишизм товарного хозяйства, разоблаченный гением Маркса (отношения людей представляются в их сознании, как общественные отношения вещей), получил своеобразное выражение в сфере художественных ценностей. Обособленность искусства, не понятая и принятая, как должное, претерпела обычный для товара метаморфоз в головах катедер-специалистов³⁾. Пора с этим метаморфозом кончить: не обособленность искусства создала внежизненность художника; наоборот, внежизненность художника стала причиной обособленности искусства.

Чем же занимается внежизненный художник? Он творит „красоту“. Значит ли это, что он лишний в нашем *физическом* мире? Нет, господа филистеры! Трагедия буржуазного искусства, уходящая корнями в трагедию реальной исторической действительности, создает недоступный вашему сознанию парадокс: будучи внежизненным, художник тем не менее является сотрудником человечества в его бытовой „наущной“, „житейской“ повседневности, и, обратно, художник только тогда является сотрудником капиталистического общества, когда он остается внежизненным. Иными словами: внежизненность буржуазного художника и есть его жизненная специальность. Каждый раз, когда он хочет помочь жизни, он должен для этого из жизни уйти. Только там, на вершинах своего безотрадного одиночества, вдали от еще более безотрадной жизни, может неудачник играть мечтой, не воплощенной на деле. Здесь его огромное значение. Буржуазное общество нуждается в мечте, которой никогда не осуществиться; это—его „житейская потребность“. Актеру всегда суждено оставаться на сценической площадке: попро-

¹⁾ Гюйо. Цитир. соч., стр. 33.

²⁾ Христиансен. „Философия искусства“ (П. 1911, стр. 158).

³⁾ Так же, как и в головах товаропроизводителей, т.-е. художников.

буй он сойти в зрительный зал,—его заплуют и заклеят шантажистом. Художник обязан объявить себя художником, т.-е. специалистом по искусству, иначе продукты его труда не будут куплены. Наплевать, как и почему произведены эти продукты,—софисты такими вопросами не интересуются, и произведения искусства покрываются таинственной пеленой вдохновения, разделяя—увы!—участь всякого товара. „Загадочность товарной формы заключается... в том, что она отражает людям общественный характер их собственного труда в виде вещественных свойств самих продуктов труда, т.-е. в виде, якобы присущих от природы общественных свойств этих вещей, вследствие чего и общественное отношение производителей к общей массе труда представляется людям, как вне их существующее общественное отношение между самими предметами. Вследствие этого *qui pro quo* продукты труда становятся товарами, т.-е. чувственно-сверхчувственными или общественными вещами“¹⁾.

Произведение искусства в этом смысле ничем не отличается от любого продукта, созданного в товарном обществе. Но если во всех других товарах обе части „чувственно-сверхчувственной“ формулы находятся в состоянии подвижного равновесия, то в искусстве сверхчувственность с решительной легкостью побеждает. Мозги эстетствующих сикофантов устроены так, что им не понять потребительской ценности художественной мечты. Между тем, эта мечта необходима буржуазному обществу именно для того, чтобы жить,—она восполняет жизнь, а не уводит из нее. Правда, делает это она удивительно хитро и коварно: она восполняет жизнь, якобы уводя от нее, обманывая и себя и своих потребителей. А они, одураченные историей (не художником, г-н Гюйо, нет,—художник сам одурачен), молятся мечте, воображая себя уже перелетевшими в заповедные края кисельных берегов и молочных рек.

Что-ж удивительного, если всякое другое искусство, которое не дает себя оседлать для фантастической скачки в „никуда“, кажется буржуазному сознанию не настоящим? Ему нет никакого дела до того, что когда-то, в феодальные времена, художники обжигали печные горшки; это, изво-

¹⁾ К. Маркс „Капитал“, т. 1.

лите ли видеть, все поддельная публика („печной горшок для них дороже“), настоящие художники—буржуазные художники, а потому буржуазное искусство—естественное, единственное вечное искусство¹⁾.

Изображать, мечтать, создавать иллюзии—навек веков задача искусства.

V.

Любопытно, что даже позитивисты-социологи очутились в сладком плену у изобразителя. Для них искусство не мыслилось вне жизни, определялось потребностями жизни, и все же они не сумели перешагнуть через мифический барьер „станковизма“. Конечно, пресловутой иллюзии они придали не то значение, которое так дорого сердцу метафизиков, однако, и они не увидели в искусстве ничего, кроме иллюзии. Заколдованный круг буржуазного искусства разве только перекрасился у них в другой цвет,—жертвам его от этого едва ли стало легче.

„Вещи восходят от реального к идеалу, когда художник воспроизводит их, изменяя их сообразно своей идее“²⁾,—пишет Ипполит Тэн. Служить образцом, примером, идеалом,—вот назначение искусства. „Искусство—это сон человеческого идеала, замкнутого в твердом камне или на полотне, откуда никогда не встать ему и не пойти“³⁾.

Само собой разумеется, что те мыслители, для которых первоценной являлась жизнь, а не искусство, но которые в то же время не могли выпутаться из сетей современных

¹⁾ Буржуазия на каждом шагу повторяет самое себя: „Экономисты рассуждают очень странно: для них существуют только два рода учреждений: искусственные и естественные,—феодалы учреждения суть искусственные, буржуазные—естественные. Они в этом отношении похожи на теологов, которые тоже устанавливают двойного рода религии. Всякая религия, которая не соответствует их воззрениям, есть человеческое изображение; между тем, как их собственная религия есть божественное откровение“.

(К. Маркс „Ницше философия“.)

²⁾ „Les choses passent du réel à l'idéal, lorsque l'artiste les reproduit en les modifiant d'après son idée“ (H. T a i n e. „De l'idéal dans l'art“. Paris. 1867; p. 2).

³⁾ Гюйо. Цит. соч., стр. 30.

им художественных форм, квалифицировали этот „сон человеческого идеала“, как несовершенство. „Жизнь, реальное— вот истинное призвание искусства; если оно не достигает этого, то лишь вследствие несовершенства. Микель-Анджело и Тициан—это боги-неудачники“, — грустно констатирует Гюйо ¹⁾ замкнутость буржуазного искусства, не видя никакого выхода так же, как не видел его и рвавшийся к жизни сам Микель-Анджело: „никогда не встать ему и не пойти!“.

Значительно резче и острее высказывается Чернышевский. Социалист и революционер, он утверждал, что „прекрасное есть жизнь“ ²⁾. Чем же занимается искусство? „Первая цель искусства—воспроизведение действительности“ ³⁾, „вторая—объяснение ее“ ⁴⁾, —полагает Чернышевский, некритически принимая противопоставление искусства действительности и не оставляя за искусством ничего, кроме пассивной роли воспроизведения и объяснения. Вполне понятно поэтому то пренебрежительное отношение к художественному творчеству, которое создано у Чернышевского: „гораздо лучше смотреть на самое море, нежели на его изображение; но, за недостатком лучшего, человек довольствуется и худшим, за недостатком вещи—ее суррогатом“ ⁵⁾. Много правды в этом пренебрежении; буржуазное искусство действительно было суррогатом жизни, но заключать отсюда ко всякому искусству нельзя. В своей ограниченности и абсолютной безусловности формула Чернышевского представляет собою только перевернутое путем отрицательной оценки *credo* ⁶⁾ метафизической эстетики. И там и тут иллюзорность принимается за сущность художественного творчества; разница только в отношении к ней: для Чернышевского она является фактом, принижющим искусство; для метафизики — иллюзорность есть величайшее его достоинство. „Физические факты не обладают никакой действительностью, —заявляет итальянский ученый, Бенедетто Кроче, —в то время, как искусство, которому

¹⁾ Там же.

²⁾ Чернышевский. „Эстетическое отношение искусства к действительности“. (2 изд., П. 1865), стр. 7.

³⁾ *Ib.*, стр. 127.

⁴⁾ Стр. 143.

⁵⁾ Стр. 125.

⁶⁾ Веравание.

столь многие посвящают всю свою жизнь и которое всех наполняет божественной радостью, действительно в высшей мере“ ¹⁾. Действительно, ибо потусторонне и метафизично. Что могут противопоставить этому Чернышевский, Гюйо и другие? Несовершенство идеала? Суррогат вещи? Но это никого не убедит, а тем более не раскроет путей к совершенству и подлинному творчеству жизни.

И не имею возможности долгие останавливаться на эстетических учениях. Мне надо было вылущить из них то общее им всем ядрышко, которое, несмотря на толстейшую скорлупу иногда верных, иногда ложных частных, обнаружил бы с достаточной очевидностью их классовую природу. Полчеркиваю: буржуазная эстетика не извлекла художника из одиночной камеры его „мольбертной“ тюрьмы; наоборот, она сама попала на невидимую удочку индивидуалистического искусства. Приманка оказалась слишком соблазнительной для того, чтобы восторженно-ученые головы исследователей не закружились и не потеряли всякое представление о времени и пространстве. Приманкой была потусторонняя действительность, и в результате появилось представление о вневременном и внепространственном искусстве. Однако, как бы величественно и патетично ни звучали мудреные фразы насчет этих своеобразных качеств искусства, они страдают одним несомненным грехом: фразы эти не в состоянии вывести искусство из тупика, так как искусство вынуждено жить и развиваться все-таки не по ту, а по сю сторону нашего реального физического мира. В этом—основная причина банкротства буржуазной эстетики. Она оказалась практически бесполезной и лишней. Нигде, кажется, нельзя встретить такого пренебрежительно-юмористического отношения к „жрецам науки“, как в среде самих художников. Да и в самом деле. На кой им чорт, с позволения сказать, кабинетно-выспренняя болтовня об их собственном бессмертии, даже если они об этом мечтают?

Художник (неважно, сознательно или нет) нуждается в жизненной опоре, эстетика же здесь бессильна. Она носит

¹⁾ „Die phisischen Tatsachen haben keine Wirklichkeit, Während die Kunst. der so viele ihr ganzes Leben Widmen und die alle mit göttliche, Freude erfüllt, in höchstem Masse wirklich ist“. (Benedetto Croce. Grundriss der Aesthetik. Deutsche Ausgabe. Leipzig, 1913, S. 8).

в себе наследственный и первородный грех всей буржуазной культуры: специализацию. Художник делает, эстетика даже не изучает его дела, — она „размышляет“ о нем. Занятие, быть может, почтенное и, наверняка, приятное, но при чем тут художественное творчество?

VI.

Обращаюсь теперь к той науке, которая „изучает“, — к искусствоведению.

По существу, всякий искусствовед является историком искусства, и в этом несомненное преимущество его науки перед эстетикой: он изучает искусство не в абстракции, не по собственному произволу, а во всей непосредственной конкретности художественного творчества; на каждом шагу им руководит реальный опыт, принудительно воздействующий на его сознание силою непреложных фактов, от которых искусствоведа не отвертеться.

Но, как это ни странно, в этом же и недостаток искусствоведения по сравнению с эстетикой. Эстетика (так, как она существует) всегда тесно связана либо с философией, либо с социологией, либо с психологией¹⁾. Этим значительно расширяется ее кругозор. Для эстетики вопросы искусства всегда так или иначе сплетаются с вопросами общего мировоззрения, более или менее выводящими мысль за пределы собственно произведений искусства. Правда, на таком пути эстетика становится большей частью дилетантски-поверхностной и болтливой, разговаривает скорее по поводу искусства, чем о самом искусстве, — здесь ее слабое место. Но зато искусствоведение, подошедшее к искусству вплотную (что делает ему честь), оказалось неспособным увидеть за ним ничего, кроме его самого (что, конечно, чести ему не делает). Искусствовед лучше знает искусство и лучше его понимает, но само понимание это, ограниченное рамками специальности, узко и односторонне. Узость и односторонность значительно увеличиваются в искусствоведении еще огромностью входя-

¹⁾ Произошло это в силу того, что наука об искусстве по особым причинам, на которых я здесь останавливаться не могу, позднее всего (лишь к XX веку) начала слагаться в отдельную дисциплину.

щего в него материала, неохваченного никаким единым и целостным методом. Поэтому специализация пошла еще дальше. Появились специалисты по изобразительным искусствам, по музыке, по танцу и т. д. Среди них, в свою очередь, начались деления на более мелкие специальности; в этих последних ученые разбились по эпохам; дело дошло, наконец, до появления патентованных знатоков какого-нибудь отдельного художника (Рафаэля! Рубенса! Рембрандта!!!). Получилась обычная картина: из-за деревьев не стало видно леса, а из-за леса не стало видно всего прочего. Самый юный из специалистов, искусствовед, не только быстро догнал всю свою почтенную братию, но даже перегнал ее. В этом состязании у него была великолепнейшая „форма“: объект его науки, искусство, был сам уже специализирован, т.-е. оторван от общего потока жизни. Что же удивительного, если искусствовед занимается искусством вне связи его с действительностью. Он не способен ни на что другое (речь идет, разумеется, о типичных представителях этой науки; об исключениях после). Его дело — изобретать законы, присущие искусству, как таковому, так называемые „имманентные“ законы, коренящиеся в „таинственных глубинах“ самого художественного творчества, и только его¹⁾.

Даже по мнению такого социологически-мыслящего ученого, как Гаузенштейн, искусство развивается контрастами, подчиненными закону всякой художественной (только? Б. А.) эволюции, а именно, исторически-диалектическому закону (Гегель?): сверхчувственность и божественность готики сменялась чувственностью и человечностью Ренессанса; его

¹⁾ Небольшая иллюстрация. Надо объяснить, почему после Ренессанса появилось Барокко. Объяснение: потому что „строгие линии“ Ренессанса надоели; появилась потребность в более изысканном, и родилось на свет божий Барокко. Искусство изменилось оттого, что изменились художественные вкусы. Но попробуйте спросить, отчего меняются вкусы, и вы получите ответ: на них влияет искусство. Искусство определяется вкусами, а вкусы определяются искусством, — положение, из которого сам Аллах никогда бы не выпутался. Искусствовед, однако, выпутывается довольно-таки просто. Для этого у него имеется средство, которое было хорошо известно еще самому талантливому надувателю древнего мира, Ципперону; средство это называется умелчаньем. Проще говоря: когда вопрос не может быть решен, искусствовед его обходит. В крайнем случае он ссылается на „особенности“ человеческой природы.

натурализм был преодолен сверхнатурализмом Барокко и т. д., и т. д., вплоть до наших дней, когда до-экспрессионистская живопись дала толчок к возникновению экспрессионизма,—почему?.. Потому что ей, как и всякому искусству,—утверждает Гаузенштейн,—присуще „внутреннее стремление“ к контрастности и дополнению¹⁾. Гаузенштейн только не объясняет, почему в готике это „внутреннее стремление“ появилось лишь через 4 столетия, в Ренессансе — через два, в Барокко — через одно с небольшим, а в „до-экспрессионистской живописи“ — через какие-нибудь десятилетия. Затем, совершенно непонятно, например, почему ему (внутреннему стремлению) понадобилось, в противовес натурализму Ренессанса, создать непременно „сверхнатурализм“, а не хотя бы „антинатурализм“; ведь закон контрастности от этого отнюдь не пострадал бы.

Работа Гаузенштейна была написана в самом последнем времени, но если обратиться назад, этак лет за 30, то можно увидеть, как самые основные вопросы науки безнадежно запутались в бессмысленных триумфах буржуазного мировоззрения. Так, например, с точки зрения Геллера, смена стилей объясняется „притуплением чувства формы“ и, следовательно, потребностью в чем-нибудь новом²⁾; одним взмахом пера ученый разом решает огромнейшую проблему. Мышление, неспособное выйти за рамки „моей“ специальности, но находящее в ней подлинной закономерности, ограничивается тем, что возводит в „закон“, в постоянный и „вечный закон“, болезнь своего времени, — притупленность чувств и жажду новизны городского индивидуалиста-неврастеника. Но чем лучше определение Гаузенштейна? „Закон“ контрастности не есть ли закон „притупленности“ (отупения)? Не имеем ли мы здесь ту же знакомую картинку ученой белки в буржуазном колесе, которую нам приходилось уже наблюдать в эстетике (Гегель—Христиансен)?

Не спасает искусствоведа и попытка объяснить происхождение художественных форм из духа времени, так как здесь приходится иметь дело лишь с психологическими построениями, далеко не исчерпывающими искусства; не даром

¹⁾ См. Wilhelm Hausenstein. Über Expressionismus in der Malerei (Berlin).

²⁾ См. Göller. Entstehung der architektonischen Stilformen (1888).

„дух времени“ фигурирует, большей частью, в работах не-специалистов, так называемых ценителей и любителей искусства, вроде Тэна¹⁾, поверхностные, иногда остроумные, но всегда далекие от научности наблюдения которых всегда скорее знакомят читателя с личностью автора, чем с произведениями искусства, анализируемыми этим автором; по книгам Тэна можно великолепно узнать самого Тэна, но получить объективное представление о каком-нибудь фламандском искусстве совершенно немыслимо. Любительские рассуждения, стыдливо покрытые флером псевдо-научности, немедленно предстают во всей своей неприкрашенной наготе, как только приблизиться к ним с мало-мальски строгими методологическими требованиями.

Поэтому ортодоксальное искусствоведение предпочитает обходиться без этих опасных поползновений любителя взглянуть из узенького окошка специальности и посмотреть широко вокруг. Любитель, вполне закономерно чувствующий потребность связать искусство с жизнью, не боится такой дерзости, так как он, вообще говоря, плавает по поверхности и не ищет более осознательных и прочных результатов; ученый же, привыкший в своей области к известной (правда, в искусствоведении весьма и весьма относительной, но „на безрыбьи и рак рыба“) точности с инстинктивным страхом относится к безбрежному морю жизни, плавание по которому кажется ему и бесцельным, и жутким, по той простой причине, что тут он оказывается „без руля и без ветрил“, т. е. без ясных и целостных методов исследования. Вместо объяснения он принимается за описание и сравнение, выдавая их за объяснение.

Г. Вельфлин полагает, что объяснить стиль—это значит „связать его с общей историей времени и доказать, что его форма говорит своим языком то же самое, что и остальные современные ему голоса“.

Первая часть определения немедленно убивается второй. Радуетесь, что вот, наконец, вышел человек, решивший искусство „связать с общей (хотя, что это такое—„общей“ и что это такое—„связать“?) историей времени“, но тут же узнаешь, что это связывание должно состоять в сравнении

¹⁾ И. Тэн. Чтения об искусстве.

стиля с современными ему иными выявлениями человеческой культуры. По мнению Вельфлина, объяснить стиль означает охарактеризовать его по сравнению с другими формами ¹⁾).

Напрасно только уважаемый „историк“ употребляет здесь слова „доказать“ и „объяснить“; их следует заменить словами: „показать“ и „описать“,—иначе они не будут соответствовать содержанию его метода. А метод его, как видим, вполне исчерпывается констатированием того, что „язык стиля“ похож на „остальные, современные ему голоса“; ученому достаточно „описать“ этот язык и „показать“ сходство описанного с каким-нибудь произвольно выбранным „языком“ той же эпохи ²⁾).

VII.

Понятно, что всякое воспоминание об объективности при таких методах разом испаряется. Исследователь, долго и усиленно покопавшись в архивах, установив даты, имена и прочее, затем начинает демонстрировать „язык стиля“ и делает это, конечно, субъективно, „по интуиции“, а, при некотором таланте, даже „поэтично“. Поэтичность, разумеется, никогда не мешает, но в одиночестве она скучна, напыщена и бездоказательна. Между тем, именно она почитается главным достоинством искусствоведа; „искусствовед должен прежде всего уметь видеть и чувствовать,—говорил мне один знакомый профессор,—остальное приложится“. Я, понятно, не буду отрицать за искусствоведам необходимости „видеть“ и „чувствовать“, но, думаю, что этого более, чем мало. Действительно: наука не может обойтись без основных, твердо установленных методов и критериев; особенно же в этом нуждается искусствоведение, потому что его объект до чрезвычайности коварен,—искусство немислимо без оценки, и, следовательно, наука об искусстве должна с особой тщательностью отнестись к своей собственной объективности. Буржуазная наука плюет на такие „частности“, но это обходится ей

¹⁾ Вельфлин. Ренессанс и Барокко (П. 1913), стр. 78.

²⁾ Вельфлин, например, сравнивает архитектуру с манерой людей ходить, одеваться и держать себя (стр. 77), наивно думая, что это „объясняет“ архитектуру; еще интереснее то, что манеру держать себя он описывает по картинам живописцев, не замечая рокового *idem per idem*, в которое попадает.

довольно дорого: логика социального опыта не шадит никого, и буржуазный „мыслитель“, вынужденный *malgré soi* ¹⁾ оценивать, а не только описывать, руководится в таких случаях единственным, что еще у него не исчезло,—своим вкусом.

Любопытно читать, как Вельфлин негодуяюще обрушивается на Барокко, называя его бесформенным только потому, что для самого Вельфлина идеалом является Ренессанс, и совершенно забывая, что для современников барочного стиля последний вовсе не был бесформенным, а, наоборот, глубоко, по-своему целостным. С тем же основанием какой-нибудь поклонник готики клеймит Ренессанс, а любитель античности ругательски ругает готику.

Меня не следует понимать в том смысле, что искусствоведение обязано все принять и все оправдать; такую точку зрения можно встретить у некоторых буржуазных теоретиков; она обнаруживает лишь некритический эклектизм потерявшего всякую опору и потому все одинаково „приемлющего“ сына нашего бесстильного времени. Оценивать надо, но оценивать, обосновываясь на объективном критерии, а не на собственном вкусе (древние это хорошо знали: *de gustibus non est disputandum!* ²⁾—в XX веке об этом окончательно забыли); иначе ни о какой научности не может быть и речи. Однако, искусствоведение держится обычно другого мнения; оно целиком разделяет художественное мировоззрение буржуазного обывателя, которое очень хорошо определяется ходячим словечком: „эстетизм“. Сущность эстетизма такова: для того, чтоб оценить какое-нибудь произведение искусства, зритель пользуется сложившимися в его голове под влиянием определенного воспитания и общественной среды представлениями о том, какое искусство является „настоящим“, и затем, в зависимости от сравнения с ним, хвалит или поносит находящуюся перед его глазами картину, статую и т. п. Если этот зритель кое-что читал и знает, что Тициан великий гений, он будет восторгаться Тицианом, даже не разбираясь в последнем, только потому, что так полагается, или потому, что так отмечено в Бедекере звездочкой. По музею такой

¹⁾ Помимо собственной воли.

²⁾ О вкусах не спорят.

зритель ходит с оступившимися от бессмысленного восторга глазами, с головной болью и тщательно скрываемым разочарованием в груди: „все так изумительно, а я так мало понимаю“... Увидев произведение какого-нибудь новатора, мой зритель сначала недоумевает, а потом быстро приходит в раж, начинает бурно негодовать, издеваться, глумиться. Его авторитарно настроенные мозги совершенно не переносят ничего выходящего за пределы „приданного“, закрепленного в его сознании, как „подлинное“. Он готов пережить любую революцию, но революция в искусстве приводит его в иступленное бешенство. Он может быть смелым реформатором в любой сфере жизни, но в области искусства он оказывается закоренелым реакционером. Правда, через ряд лет, когда новшество становится обычной, ходячей разменной монеткой, обыватель не только не поворачивается к нему задом, — о, напротив! — теперь он готов громче всех петь гимны „вдохновенным шедеврам“, „божественным красотам“ и „гениальной смелости“ когда-то оплеванного им художника. Поль Синьяк в своей книге¹⁾ приводит ряд до комизма одинаковых цитат из критических статей самых различных периодов о Делякруа, о Курбэ, об импрессионизме, неоимпрессионизме. Теперь к ним можно прибавить столько же таких же издевательских цитат о кубизме, футуризме, супрематизме и т. д. Это — современники отзываются о новаторах. Но они же превозносят предыдущего новатора, которого в свою очередь ругали его современники, ибо этот предыдущий новатор сейчас уже не новатор, т. е. не „шарлатан“, „жулик“, „сумасшедший“ (таковы эпитеты, которыми награждаются уже более ста лет все реформаторы искусства), а „маэстро“, т. е. классик. Классика же обыватель ценит и уважает, даже преклоняется перед ним, как перед величайшим авторитетом. Так вырастает из буржуазного болота фальшивый цветок художественного фетишизма.

Корни его глубоко уходят в классовую подпочву капиталистического общества. Там, где художественное, т. е. гармоническое, целостное творчество закрепляется в каких-то специфических, обособленных формах, там теряется живое, непосредственное ощущение целостности; потребность в ней,

¹⁾ „От Делякруа к неоимпрессионизму“.

однако, остается, и средний человек в поисках „синей птицы“ вынужден обращаться к тому, что уже зафиксировано и оправдано жизнью. Мало этого: он окончательно лишен и другого необходимого качества — чувства художественной эволюции; последнее только тогда способно быть революционным, когда художественное развитие происходит внутри самой жизни, является непосредственно осязаемым, когда перевороты в жизни неизбежно оказались бы и переворотами в искусстве. Буржуа обо всем этом не имеет никакого представления; если он и говорит о развитии в искусстве, то только по архивным документам, — постольку, поскольку речь идет о прошлом, поскольку он об этом развитии знает, вернее, умозаключает. Вот почему искусство кажется ему не текучим, изменяющимся и преходящим, а неподвижно замкнутым в окостенелых образцах. Смотря по вкусу, он может удовлетвориться любым из них; ведь ничто не мешает наслаждаться формами готики или композициями Ренессанса в том обществе, которое действительно заслуживает названия бесформенного.

Нужно еще прибавить, что художественный фетишизм, исторически обусловленный, несомненно, имел свое историческое значение; иначе его бы не существовало. Буржуазное общество не обладало другими средствами для удовлетворения своих художественных потребностей; кроме того, дисгармония социальная настолько расплывала сознание, что ему необходима была в противовес жизненной раздробленности особенно сильная, именно закостенелая фиксация художественных образов. В этом же направлении действовала и односторонность личности. Процент художественных натур в буржуазном обществе значительно ниже, чем, например, в эпохи феодальные. Объясняется это тем, что фатально углублявшаяся специализация, передаваемая по наследству и усиливаемая односторонним воспитанием и односторонним жизненным опытом, резко противодействовала гармоническому развитию личности. „Специалист подобен флюсу“, а флюс — плохая помощь в деле искусства. Иными словами, жизнь не представляла никакой опоры для эстетического чувства; тем прочнее должна быть эта опора в образцах чистого искусства. В этом смысле авторитарный фетишизм играл, несомненно, свою положительную роль; он был полезен, но

полезность его всецело ограничивается рамками буржуазного общества. Грядущее целостное человечество вышвырнет этот фетиш вместе с другими из своего обихода, потому что фетиши нужны только там, где природа вещей скрыта под их мнимой и временной оболочкой. „Общественный процесс жизни, т. е. материальный процесс производства (а вне его искусство никогда немислимо *В. А.*) лишь тогда сбросит с себя мистическое покрывало, когда он, как продукт свободно соединившихся людей, станет под их сознательный и планомерный контроль“¹⁾. Буржуазия, напротив, анархична и потому принуждена обращаться к различным фетишам, роль которых в искусстве играют принятые за единственно подлинными те или другие художественные формы.

Иллюстрируя все это на примере среднего обывателя, я хотел показать корни эстетизма в их наиболее обнаженном виде. В искусствоведении дело обстоит, конечно, куда благороднее, приличнее, а главное, „научнее“. Искусствовед не соловьет в музеях, Тициана понимает лучше обывателя, отбор образцов у него строже и изысканнее, эстетические заповеди преподносятся под великолепным гарниром кропотливейших исторических исследований огромной массы документов и т. д., и т. д. Суть дела, однако, не меняется. Ученый, подобно обывателю, весь находится во власти всемогущего фетишизма, превращая свою науку в религию чистой красоты. Основные понятия научной системы он заимствует из признанных прописей и канонов, покоящихся на таких же признанных и освященных временах творения искусства. Догматически определив „красоту“, он делает ее критерием искусства и, наоборот, искусством считает все то, что носит на своем лбу печать им же бессознательно усвоенного идеала красоты. Таким образом, нормы искусствоведения превращаются в абсолютные и неизменные нормы, под которые подгоняется все без остатка; лишнее выкидывается и объявляется вне-эстетичным. Всякое произведение искусства кладется ученым на прокрустово ложе эстетизма и затем безжалостно кастрируется в угоду его извращенному вкусу.

¹⁾ Карл Маркс. „Капитал“ т. I.

Нет ничего удивительного, что такая наука очень редко занимается современным ей новым искусством, — оно ведь еще никем не признано, не освящено еще авторитетом общественного мнения; наука благосклонно предоставляет это занятие дилетантизму „критиков“; ее же дело — рыться в пыли веков, забывая о насущных задачах живого сегодняшнего художественного делания. Основное назначение всякой науки не просто обобщить уже известные факты, но, устанавливая тенденцию их развития, предвидеть новые. Буржуазный искусствовед, попав в плен к прошлому, оказывается негодным для этого даже при его добром желании; одним словом, он не годится в помощники художнику.

VIII.

Самым роковым вопросом, который в настоящее время стоит перед искусством, является вопрос об уничтожении разрыва между искусством и жизнью, обусловленного превращением искусства в „изобразительство“, во-первых, и в „украшательство“, во-вторых. Искусствоведение не могло, конечно, просмотреть этого вопроса, но не будучи в состоянии отрешиться от канонизирования представлений о „подлинной“ красоте, оно ищет выхода либо в возврате назад и подражании, либо в украшательском „прикладничестве“, на этот раз только примененным к новым объектам украшения. „Так называемые прерафаэлиты, английская школа, подобная немецким назарейцам, развивая на почве готического искусства и Ренессанса изысканность линий, которая соединилась с утонченным колоритом французского импрессионизма, становится одним из важнейших течений современной культуры“¹⁾, — вот что утверждает один из крупнейших представителей социологического искусствоведения, Кон-Винер; по его мнению, искусство должно быть спасено той самой школой, которую нельзя охарактеризовать иначе, как реакционно-утопичной. Совершенно правильно указывая, что для искусства нет иного выхода, кроме обращения к практической работе над вещами, Кон-Винер предлагает „современную культуру“ обработать „изысканностью линий“ „на почве готического искусства и Ренессанса“. Ученый совершенно.

¹⁾ Кон-Винер. История стилей изящных искусств. М. 1917.

не задумывается над тем, что формы, которые были жизнеспособными в первые золотые дни товарного хозяйства, не могут выжить под эгидой финансовых концернов XX века и неизбежно обречены на гибель. В свое время сыграв известную положительную роль своим призывом к жизнеспособному творчеству, прерафаэлиты пытались осуществить его реакционно-утопическими методами. Видеть в этих методах (возврате к готике и т. д.) спасение, значит не помочь художнику, а, наоборот, еще больше запутать его.

Лишь в самые последние годы некоторые из искусствоведов решились на более смелые высказывания. Современность с ее торжествующим техническим прогрессом, гигантская война империалистических государственных трестов, двинувшая в ход тяжелую новейшую индустрию, небывалые завоевания авиации и радио, — все это сломало, наконец, мещански-ремесленное упрямство отсталых кабинетных ученых. Естественно, что первая брешь была пробита в среде деятелей так называемого прикладного искусства и художественной промышленности, оказавшихся лицом к лицу с победоносным движением машинного капитализма. Впрочем, ожидать и от них какого-нибудь радикального решения не приходится; они слишком привыкли смотреть на художественную промышленность, как на „прикладничество“, т. е., как на украшение уже готовых вещей по „мотивам“ творцов-художников. Но знаменательно уже одно то, что ученый больше не борется с машиной. Анри Клузо, французский поборник внесения искусства в крупную индустрию, пишет: „Вторжение машины в жизнь не имеет границ. Не будем пытаться останавливать ее. Будем ли мы это оплакивать или нет, она будет продолжать вращаться. Примем же в этом участие и призовем на помощь к нашему художественному ремеслу механическую технику, вместо того, чтобы бороться с нею или игнорировать ее“¹⁾. С этими словами Клузо обращается

¹⁾ „L'invasion de la machine dans la vie n'a pas des limites. Ne cherchons pas à l'arrêter. Que nous le déplorions ou non, elle continuera à tourner. Prenons-en donc notre parti et appelons l'outillage mécanique au secours de nos métiers d'art au lieu de le combattre ou de l'ignorer. [Henri Clouzot. Des Métiers d'Art. Paris, 1920, p. 8].

Трудно сказать, насколько широко распространено это отступление перед машиной среди ученых Франции (а тем более Англии), — слишком

к современным художникам. Что же он рекомендует им делать?

„У нас есть металлические сооружения, которые позорят пейзаж, „произведения искусства“, виадуки или мосты, оскорбляющие грациозную улыбку наших рек, телеграфные столбы, подпорки стен, отвратительный вид которых выделяется пятном даже на банальной внешности города, телефонные аппараты, электрические радиаторы, машины для письма или шитья, которые выставляют напоказ в наших жилищах свои жалкие формы, в то время, как они могли бы быть чудесами вкуса“¹⁾.

Как видим, Клузо вовсе не находится под обаянием современных индустриальных форм, он отнюдь не думает использовать их для художественного мастерства (последнее в его глазах продолжает оставаться ремеслом). Нет, Клузо просто смирился перед натиском „металлических сооружений“ и, вместе с „грациозной улыбкой рек“, оскорбленный мостами и виадуками, хочет призвать искусство на помощь для того, чтобы превратить эти „жалкие формы“ в „чудеса вкуса“, т. е. расшифровывая, приукрасить и разукрасить их по все тем же „мотивам“ индивидуальных „творцов“. Ясно, что такой выход, если и „спасает“ „отвратительный вид“ новой техники, „машин для письма или шитья“, то он не спасает искусства. Клузо обходит вопрос о революции в художественном мастерстве, — он только предлагает последнему еще одно поле для применения его прежних неизменных возможностей. Да это и понятно. Революция в искусстве мыслима лишь с коренными изменениями в недрах самой жизни, французский же автор всецело остается на почве старых анархических форм классического капитализма; трогательно

слабы еще связи России с Западом. Думаю, что это явление закономерно и вскоре же захватит всю современную науку об искусстве.

¹⁾ „Nous avons des constructions métalliques, qui déshonorent le paysage, des „travaux d'art“, viaducs ou ponts, qui insultent à la grâce souriant de nos fleuves, des poteaux télégraphiques, des supports de trolley dont le hideur fait même dans la banalité du décor urbain, des appareils téléphoniques, des radiateurs électriques, des machines à écrire ou à coudre qui étalent dans nos appartements des formes lamentables, tandis qu'ils pourraient être des merveilles de goût“. (Ibidem, p. 151).

читать, с какими пламенными филиппиками о необходимости внести „красоту“ в жизнь обращается Клузо к французским заводчикам и фабрикантам, предлагая им подать руку „свободному художнику“, которому Клузо столь же горячо советует не гнушаться сотрудничеством с предприимчивым промышленником. Можно с уверенностью сказать, что такого рода призыв не получит действительного отклика. Промышленность капиталистических государств, более или менее планомерно организованная в национальном масштабе в период войны, принуждена была пойти на это лишь в силу особых обстоятельств, присущих военно-осадной обстановке; в настоящее же время она представляет собою картину колоссального развития центробежных сил, растущей анархии производства и резко-индивидуалистических тенденций среди класса капиталистов. Говорить при таком положении о расцвете художественной промышленности или призывать к нему,—значит не понимать, что внесение искусства в производство мыслимо лишь при минимуме социальной организованности; заботиться о качестве продуктов, не обусловленной борьбой на рынке (а такой качеством именно и является художественность изделий производства), можно только тогда, когда принимаются в расчет не интересы кармана, а интересы потребителей, когда производится то, что производить необходимо и полезно для общества, когда, иными словами, общество (в той или иной мере) само руководит производством. Современный послевоенный капиталист теперь еще больше неспособен на это, чем в довоенное время. Более чем характерный пример представляет в этом отношении германская практика. В 1907 году был организован из предпринимателей, инженеров, искусствоведов и художников так называемый „Немецкий Производственный Союз“ („Der Deutsche Werkbund“), устав которого гласил: „Для того, чтобы немецкий труд поднялся до высшего качества, необходима совместная деятельность лучшей художественной и промышленной интеллигенции. В их соединении для поднятия качества „Немецкий Производственный Союз“ видит свою высшую цель“¹⁾.

¹⁾ Soll sich die deutsche Arbeit zur höchsten Qualität steigern, so ist das Zusammenwirken der besten künstlerischen und gewerblichen Intelligenz

Однако, не прошло и нескольких лет, как прекрасные мечты превратились в неизбежную действительность: „будучи объединением с безоговорочно, следовательно, идеальными целями, Производственный Союз немедленно, с ростом числа членов, встал на оппортунистическую дорогу и все больше и больше стал преследовать чисто купеческие и торгово-политические цели“¹⁾.

„Оппортунистическая“ дорога явилась лишь естественным следствием оппортунистического исходного положения: капитал не знает союзников,—он имеет либо врагов, либо рабов. Надо это запомнить раз и навсегда всякому, кто мечтает об искусстве жизни.

Я сейчас не буду касаться вопроса о том, насколько вообще безнадежна мысль о внедрении искусства в промышленность на почве капиталистического общества. Как видим, это не зависит ни от доброй воли художников, ни от сентиментальных увещаний французского ученого. Вопрос этот будет решен в зависимости от тех форм, которые примет капитализм, если ему, вообще говоря, суждено еще тяготеть над человечеством.

IX.

Есть еще одна часть буржуазных ученых; это те самодовольные „гелертиры“, для которых современного тупика в традиционном, т.-е. субъективно-эмоциональном буржуазном искусстве вовсе не существует. Эстеты, индивидуалисты и метафизики,—они целиком и безоговорочно приняли новейший станковизм в его упадочной форме (экспрессионизм и отчасти итальянский футуризм), чрезвычайно довольные своей революционностью, которая, в сущности, является просто последовательным принятием и оправданием выводов, сделанных нашей эпохой из заветов Делякруза—Ван-Гога. Впав-

unerlössig. In ihrem zusammengefasstem Sinn zur Hebung der Qualität erblickt der Deutsche Bund sein höchstes Ziel. (Цитирую по Walter Kurt Behrend. „Der Kampf um den Stil im Kunstgewerbe und in der Architectur“. Berlin, 1920, S. 92).

¹⁾ „Als eine Vereinigung also mit ausgesprochenen idealen Zielen, hat sich der Werkbund alsbald, mit wachsender Mitgliederzahl, im opportunistischem Sinne eingestellt und mehr und mehr rein kaufmännische und handelspolitische Ziele verfolgt“ (Ib., S. 97).

шие в утонченную изысканность и гурманство, ученые-оптимисты разделяют с художниками их мистицизм, делая науку об искусстве каким-то сплошным словоблудством и перемешивая насквозь субъективные оценки с выспренными рассуждениями на тему о мировой роли искусства, должностующего, по их мнению, стать чуть ли не новой религией человечества. Будущий историк с любопытством зрителя в зверинце остановится на этих представителях умирающего общества. Гибнущему классу эксплуататоров свойственно искать себе опору в нездешних мирах, по той простой причине, что реальная деятельность готовит им не особенно приятное будущее; милую обязанность проникать в нездешние миры услужливо берет на себя наука в ее академической форме. Возможно это, конечно, только в тех отраслях знания, где нет еще никаких позитивных, строго установленных методов и где поэтому мысль псевдо-ученого получает полный простор для высказывания самых разнузданных благоглупостей. Такими отраслями знания в наше время остаются пока философия и искусствоведение: первая — потому, что она представляет собою, в большинстве случаев, систему чисто личного и, следовательно, далекого от объективности, мировоззрения; второе — потому, что отрыв искусства от жизни позволил искусствоведению оперировать с целым рядом понятий, опытная проверка которых не только не предполагалась, но даже не допускалась. Я не решаюсь утверждать наверняка, но думается, что искусствоведение скорее даже, чем философия, склонно сейчас к мистическим вылазкам из осажденной крепости капитализма. Причина здесь, по-моему, коренится в следующем.

Современное европейское образованное общество (исключая его молодые революционные слои), теряя почву под ногами, должно так или иначе искать поддержки в каких-либо проявлениях своего собственного бытия; никакие разговоры на философские темы по самой своей абстрактности не способны стать тем наркотическим средством, в котором буржуазия так сильно и непреодолимо нуждается. Наблюдающееся теперь повсеместное увлечение искусством (особенно в пережившей уже революцию, но не нашей еще пути Германии) дает повод констатировать тут такой же рост эстетического гурманства, какой в далекие от нас вре-

мена переживал разлагавшийся императорский Рим. Европейская буржуазия, отшатнувшись от жизни, кидается к искусству, давно уже от этой жизни упешшему. В нем, в этом творчестве изошренной экзотики, получает гвиющий класс конкретную поддержку, в нем поэтому пытается найти свое спасение.

„Искусство воспринимается теперь не зрением... — устанавливает разницу между прежним и современным искусством Георг Бирманн, — последнее становится теперь лишь посредником духа, который видит новые миры, подобные сновидениям образы, далекие от всякой действительности“¹⁾.

Искусство становится своего рода окном в „потустороннее“, соломинкой, за которую хватается утопающий. „Как помочь ему²⁾, живущему в хаотическую эпоху, когда все колеблется под его ногами и когда погиб уж старый мир с его обществом, его культурой, его религией?“³⁾, — спрашивает в священном трепете другой немецкий богоискатель-искусствовед, Вильгельм Валентинер. Ответ ясен: „он должен крепко держаться за духовных вождей своего поколения“⁴⁾, а дальше поясняется, что этими духовными вождями являются художники-экспрессионисты.

Интересно, что все эти спасающие и спасающиеся резко отрицательно относятся к капитализму, о котором до сих пор скромно молчали и который только после небывалого мирового потрясения потерял в их глазах всякий престиж; еще интереснее то обстоятельство, что свое отрицательное отношение к капиталистическому обществу они проявляют в яростном протесте против материалистического мировоззрения; последнее они самым наивным образом спутывают с практи-

1) Nicht das Auge erlebt mehr die Kunst..., sondern dieses wird lediglich Mittler zum geiste hinüber, der neue Welten sieht, traumhafte Gebilde, fern aller Wirklichkeit [Max Pechstein, von Georg Biermann, Leipzig, 1919, S. 4].

2) Автор имеет в виду, как он сам указывает, не человека действия, а художественно-чуткую личность. Любопытное противопоставление.

3) „Wie ist ihm, dem in einer chaotischen Zeit Lebenden, da alles unter seinen Füßen wankt und eine alte Welt mit ihrer Gesellschaft, ihrer Kultur, ihrer Religion versunken ist..., zu helfen?“ Schmidt-Rottluff, von Wilhelm Walentiner, Leipzig, 1920, S. 2).

4) „Er halte sich fest an die geistigen Führer seiner Generation“. [Ib.]

цизмом и погоней за материальным обогащением класса предпринимателей, ни минуты не подозревая, что как раз их собственная метафизическая философия и является идеологическим орудием буржуазии. Представители вырождающейся классовой науки, они находят в вырождающемся искусстве якорь спасения для своего тонущего корабля: „На этом пути, — пишет Бирманн, — искусству нашего времени предоставлена задача быть вождем и посредником. В творчестве нашей молодежи находим мы прообраз духовной структуры грядущей окончательно дематериализированной эпохи. Это искусство не должно и не будет стоять вне человеческого общества; напротив, оно станет центром нового движения, которое после крушения Европы мало-по-малу охватывает все культурные народы земли ¹⁾“.

Так консервативное сознание бессовзательно подписывает себе самому свой смертный приговор, надеясь на возрождение от союза с тем, что давно уже само пахнет трупом.

Х.

Было бы странно, если бы не нашлось среди всей массы буржуазных мыслителей таких, которые учуяли бы этот запах разложения в мистической извращенности субъективистского станкового искусства. Их мы тоже, конечно, находим.

Признавая вместе со всеми своими коллегами по несчастью крах старого общества, они в то же время не могут признать и за этим искусством никакой жизненной будущности. Трезво оценивая упадочность последнего, такие исследователи должны констатировать, что оно неспособно дать выход из положения, о котором так хлопочут их товарищи.

Иными словами, они не видят никакого выхода.

¹⁾ „Auf diesem Wege ist der Kunst unserer Zeit die Aufgabe vorbehalten, Führer und Mittler zu sein. In dem Schaffen unserer Jugend finden wir das Gleichnis auf die geistige Struktur einer kommenden restlos entmaterialisierten Epoche. Diese Kunst darf und wird nicht mehr ausserhalb der menschlichen Gesellschaft stehen, sondern Zentrum der neuen Bewegung sein, die nach dem Zusammenbruch Europas alle Kulturvölker der Erde nach und nach ergreift“ [G. Biermann, S. 3].

Разбирая работу крупнейшего австрийского философа Шпенглера, Макс Пульвер пишет: „В экспрессионизме наших дней О. Шпенглер (Вена. 1918 г.) видит целиком не что иное, как эпоху александринизма (т.-е. упадочной древней Греции *Б. А.*), которая вместо погибшего органического стиля смешивает экзотическо-стилистические элементы с заимствованиями и означает лишь блеф, фокус и художественные изделия для сноба“ ¹⁾ Шпенглер, конечно, вполне прав, но, стоя на той точке зрения, что переживаемое нами время является концом всемирной цивилизации, он приходит к неутешительным для человечества выводам. Буржуа не видит будущего вне буржуазии и, напуганный грозными раскатами приближающейся бури, трагически поет отходную не своему классу, а всему миру, обратясь взором назад, к тем блаженным временам, когда спасительная церковность сковывала цепями традиции и авторитета человеческое сознание.

„Уже не вернется, — меланхолически заключает свою статью ²⁾ Макс Пульвер, — другой живой мир, навсегда погребенный под обломками божественных изображений“ ³⁾.

Яснее выразиться трудно. Что же, — „Tu l'a voulu, George Dandin!“ ⁴⁾.

Пролетариат и современные художественные направления ⁵⁾.

Основной задачей пролетариата в настоящее время является выработка конкретного и точного отношения к тем художественным направлениям, которые существуют сейчас,

¹⁾ „Im Expressionismus unserer Tage vollends sieht O. Spengler (Wien, 1918) nichts anderes als Alexandrinertum, das zum Ersatz für den organisch zugrunde gegangenen Stil exotische Stilelemente mit tradierten fermentiert und nichts bedeutet als Bluff, Kitsch und Kunstgewerbe für den Snob“ [„Das Kunstblatt“, 1919, № 9, S. 285].

²⁾ Статья эта озаглавлена чрезвычайно характерно: „Гибель Запада“ [„Der Untergang des Abendlandes“].

³⁾ „Resint nicht schon — unter den umgestürzten Götterbildern unendlich verborgen — eine andere frische Welt“ [ib.].

⁴⁾ Ты этого хотел, Жорж Данден!

⁵⁾ Доклад, прочитанный на 2-м Всероссийском съезде Пролеткультов.

и которые волей-неволей становятся отправным пунктом для всякого искателя.

Стихийное искательство, почему-то называемое самодеятельностью, есть факт, глубоко противоречащий сознательно-организационной деятельности рабочего класса. Таким же недопустимым явлением я считаю беспринципный эклектизм, торжествующий в наших руководящих кругах и утверждающий, что во всем есть свои ценные стороны, которые пролетариату следует использовать. Такое использование может касаться лишь технических приемов, и потому отнюдь не решает, а, напротив, только обходит вопрос о направлениях.

Нужно уже теперь выдвинуть с полной решительностью необходимость научного решения вопроса о методологических путях самостоятельного пролетарского искусства. Анархическое предоставление каждому художнику возможности брать отовсюду все, что он считает важным, резко не согласуется со всей идеологией пролетариата. Помимо этого, нет и быть не может никаких критериев для того, какое направление считать ценным для рабочего класса, пока не будут найдены собственные методы. Потому точка зрения, предлагающая использовать достижения всех течений, представляет собой вредный оппортунизм и увливание от прямых задач и прямых ответов. Ссылки же на коллективизм, монизм и революционность ничего не могут дать, пока не будет выяснено значение этих факторов в сфере искусства. По этой же причине абсолютно бессмысленной является формула: „от содержания к форме“, так как история искусств доказывает, что любое содержание может быть дано в любой форме, и что форма есть такое социально-организационное явление, вопрос о котором должен быть поставлен особо.

Не решает вопроса и та точка зрения, которая предлагает учиться у классиков. Классики, это—отдельные, выдающиеся представители самых различных направлений и, следовательно, только запутывают проблему направления.

Значительно вреднее мысль о реставрации („возрождении“) прежних стилей, а именно стилей тех эпох, когда наблюдался так называемый расцвет искусств (Древняя Греция и Итальянское Возрождение). Если Италия XV и XVI веков использовала

опыт Греции, то, во-первых, это было возможно лишь в силу огромного социально-экономического сходства этих двух эпох (коммунально-городское буржуазное общество, первые победы денежного капитала); во-вторых, Италия перешла к этому использованию, уже создав свои собственные формы и лишь укрепляя их изучением античности; в-третьих, итальянское возрождение античности распространялось не только на искусство (как это предлагают делать пролетариату), но и на все виды культуры (философию, юриспруденцию, естествознание).

Современный индустриальный пролетариат, не имеющий ничего общего с мелкой буржуазией и крупным купечеством Греции и Италии, не может, разумеется, счесть своими те формы, которые были тогда созданы. Кроме того, совершенно непонятно, почему в области искусства предлагают возвращаться к далеким временам, пренебрегая огромным опытом, накопленным со времен Ренессанса до настоящих дней, но не делают этого по отношению к морали, науке и т. д. Ссылка на Великую Французскую Революцию не помогает, так как подражание Древнему Риму (стиль ампир), господствовавшее тогда, было характерно не для революции, а для буржуазии вообще, которая с тех пор и до сего времени занимается подделками под самые разнообразные эпохи (стилизация). В частности же стиль ампир является одеждой позднего абсолютизма (Людовик XVI и др.), перенятой империалистической буржуазией (Робеспьер, Наполеон), неспособной на создание собственного стиля, благодаря индивидуализму своего социального бытия и потому вынужденной одеваться в тоги с чужого плеча.

Предлагать этот путь классу органического строительства значит уводить его от самостоятельных задач в область реакционного смакования отжившей „красоты“, в гурманство, в авторитарное фетишизирование чуждых нашей эпохе форм.

Поскольку, таким образом, изжитые историей направления не могут представлять для пролетариата никакого принципиального интереса, служа лишь материалом для возможного использования, постольку вопрос о направлениях вообще сводится к вопросу о современных художественных направлениях.

II.

Так как оценка художественного направления сводится для марксиста к оценке его социальной роли и его прогрессивно-исторического значения, то я считаю необходимым проанализировать по отношению к каждому из направлений следующий анализ:

- А. Указать его социальные корни,
- Б. „ „ историческую эволюцию,
- В. „ „ виды,
- Г. „ „ современное положение,
- Д. „ „ основные задачи,
- Е. „ „ отношение к пролетариату.

Все современные направления могут быть разделены на три группы:

- А. Реалистические.
- Б. Эстетические.
- В. Аналитические.

Реализмом я называю направление, которое считает задачей искусства отражать жизнь так, как мы ее понимаем и чувствуем, в объективных, так называемых, жизненно-правдивых формах.

Реализм существовал и отчасти до сих пор существует в следующих ответвлениях:

- А. Эмоциональный или романтический реализм.
- Б. Бытовой или натурализм.
- В. Типологически обобщающий или эпический.
- Г. Реализм ощущений или импрессионизм.

Эстетическим искусством я называю искусство, считающее своей задачей облечение того или иного материала в особую законченную форму, которая является овеществлением так называемой красоты. Эстетическое искусство насчитывает четыре ответвления:

- А. Принципиальный пассивизм (возврат к старым формам),
- Б. Стилизаторский модернизм.
- В. Символизм.
- Г. Экспрессионизм.

Аналитическими направлениями я называю все те течения в искусстве, которые, отказавшись как от подражания

так и от формальных канонов, пошли по пути теоретического и практического изучения элементов искусства, т.-е. его материалов, и поставили своей задачей свободно-изобретательское конструирование из этих материалов новых форм, характер которых должен определяться не внешним сходством с жизнью и не готовыми шаблонами, а каждый раз особо поставленной целью.

Аналитическое искусство таким образом, непосредственно переходит в конструктивизм, занимающийся главным образом объективно-техническими построениями; к нему в той или иной мере относятся:

- 1) кубизм;
- 2) русский футуризм;
- 3) супрематизм;
- 4) инженеризм;
- 5) музыка шумов.

III.

Реализм появился впервые, как осознавшее себя течение, в первой четверти XIX века, тогда, когда окончательно складывался промышленный капитализм, вытравивший все остатки феодальных отношений. Вместе с уничтожением авторитарных связей, индивидуализм менового общества оказался решительным победителем, что и выразилось в его идеологическом отражении, художественном индивидуализме романтиков (Гюго, Делакруа и др.). Одновременно с этим художники окончательно превратились из обслуживателей аристократии в обслуживателей буржуазии, т.-е. того класса, который принес с собой индивидуализм, как господствующую форму бытия и сознания.

Общество, между членами которого не существовало непосредственной активной связи, превратило искусство в средство для установления такой связи. Последняя же могла выразиться только в том, что лежало вне индивидуальных различий, вне субъективных желаний. Этим и была сама жизнь в ее непосредственно данном виде. Отражая ее, искусство удовлетворяло основному интересу буржуазного индивидуалиста: ознакомиться конкретно с социальной жизнью, которой он не понимал и не знал, с природой, которой он не

чувствовал или от которой был далек. Иначе говоря, искусство стало видом объективно-конкретного познания или реализмом.

Совершенно естественно, что реализм мог быть господствующей формой буржуазного искусства, только до тех пор, пока капиталистический строй был прогрессивным и пока жизнь реальная оценивалась положительно. Этим же объясняется, почему проводниками реализма стали большей частью прогрессивные или так называемые демократические слои буржуазной интеллигенции (Золя, Курбе). Нужно отметить, однако, что реализм использовался также и реакционными группами, а в форме импрессионизма стал типично аполитичным искусством (Гамсун, Монаэ).

С того момента, когда империалистическая стадия развития стала колебать почву под ногами буржуазии, и когда началось отступление в область вневременных и внепространственных идеалов, реализм стал трещать по всем швам. Единственный слой интеллигенции, продолжавшей за него держаться, был слой интеллигенции народнической и вообще политически-передовой. Но так как массовый потребитель исчез, то реализм, не имея почвы и стимулов для органического развития, выродился в трафаретное бытописательское повторение заезженных шаблонов (Серафимович и К^о).

Но реализм к этому времени оказался неразрывно связанным по вышеприведенным причинам с политической революционностью и тем самым противопоставлен был реакционному декадентству; поэтому нет ничего удивительного, что пролетарские художники, не имея еще своего пути, сочли реализм пролетарской формой искусства.

Между тем, пролетариат, как класс коллективистический, и поэтому воспринимающий и переживающий жизнь социально, т.-е. объективно, совершенно не нуждается в каких-то особых, искусственных формах конкретного познания. Как класс, идущий под знаменем науки, пролетариат не могущий, конечно, удовлетвориться только абстрактно-теоретической систематизацией своего коллективного опыта, неизбежно обратится и в области опыта конкретного к точной его фиксации.

Поэтому перед пролетарским искусством стоит огромная задача творческого оформления тех видов деятельности, которые у буржуазии служили либо индивидуальному обслуживанию, либо увеселениям, либо частным практическим задачам. Эти средства, — этнографические музеи, фотография, кинематограф, фонограф, мемуары, письма, дневники, биографии, корреспондентские отчеты и описания, — оставшиеся в пренебрежении буржуазными художниками, явятся для пролетариата более ценными и полными, а, главное, неприкрыто-точными исполнителями той социальной роли объективно-конкретного познания, которую для интеллигенции и буржуазии выполнял реализм.

Защищать реализм потребностью в творчестве образов, типов и обобщений безнадежно по той причине, что такое творчество возможно на почве любого направления, а не только реализма, который, напротив, сужает и ограничивает фантазию требованиями „похожести“.

IV.

Реализм, координировавший вопросы формы с потребностями объективного отражения жизни, был тем не менее течением глубоко эволюционным. Когда же он пал и когда художественная форма перестала зависеть от изобразительных задач, оставалось два пути: или исходить от уже канонизированных форм или каким-то образом изобретать новые. Первый путь избрало эстетическое направление.

Социальные корни эстетизма уходят в почву буржуазного общества. Поскольку последнее начало питать все большее и большее отвращение к реальной жизни, поскольку индивидуалистическое одиночество заставило спасаться от жизни в якобы неприступную крепость метафизики, постольку сложился взгляд на искусство, как на гармоническое оформление идеальных, над жизнью лежащих сущностей. Но так как на самом-то деле приходилось иметь дело с оформлением реальных материалов (слов, красок, мрамора, звуков), а реальных целей для этого оформления не ставилось, то художественная форма неизбежно должна была браться из исторического запаса уже готовых шаблонов, не только не соот-

ветствовавших современности, но даже намеренно от нее уходивших.

Носителем этого направления стала упадочная, главным образом, рантье́рская интеллигенция, социально реакционная или, в лучшем случае, пассивная и всегда религиозно-мистическая. Если некоторые из ее среды и примыкали филантропически к революционным идеям, то только придавая им религиозный, т.е. извращающе-реакционный характер.

Их художественный уход от действительности выразился двояко: одни принципиально держались форм прошлого, от примитивов до рококо (Дени, Сомов, Вяч. Иванов, Брюсов) и, следовательно, должны быть решительно отвергнуты пролетариатом, как классом творчески-прогрессивным; другие, исходя из всевозможных форм, стали их стилизовать нарочито утонченно и изощренно, сознательно противопоставляя искусство жизни и в то же время удовлетворяя повышенной, болезненно-нервной чувствительности буржуазного декаданса (Блок, Белый, Бальмонт, Камерный театр, Метнер, Дебюсси, Матисс, Бубновы Валет). Нет нужды подробно доказывать, что и этот вид эстетизма глубоко враждебен пролетариату, ставящему своей целью превращение искусства в орудие жизненного строительства.

Так пазызаемый символизм соединил в себе обе разновидности эстетизма, дополнив их особой трактовкой художественного образца, принявшего характер так называемого символа. Как эстетическое направление, символизм должен быть, согласно предыдущему, отвергнут. Остается исследовать вопрос о символическом. Если под символом понимать широко обобщающий образ, то такой символизм есть просто свойство любого произведения с большим охватом (Ибсен, Ромен Роллан, Каменский, Маяковский), вне зависимости от направления; если символ есть образ фантастический, то он тоже не зависит от направления (Уэльс, Джек Лондон, Гамсун, Маяковский, д'Аннунцио); если же символ толковать так, как он толкуется символистами, т.е. считать его средством высшего, сверхнаучного или, проще говоря, метафизического познания, то такого рода символика органически не присуща пролетариату, классу позитивного мышления.

Вопрос о символе должен быть сведен к вопросу об образе. Последний может быть либо самоцелью (имажинизм), что должно быть естественно отброшено; либо абстрактным и неопределенно-эмоциональным (символизм), что также не может быть принято из-за расплывчато-туманного субъективизма; либо конкретно-предметным, ставящим своей задачей объединение разнородных элементов опыта в синтетической обобщающей форме. Лишь эта трактовка образа, реформированная в сторону организационного монизма и коллективистического восприятия мира, может и будет принята пролетарским искусством.

Экспрессионизм выкинул из своих задач все, за исключением одной: сделать произведение искусства максимальным выразителем субъективных эмоций художника. Проводниками этого движения стали те ряды интеллигенции, которые не сумели и не смогли примириться с бурным натиском новейшего капитализма, но в то же время не нашли в себе сил бороться против него, замкнувшись в себе и в свои субъективные переживания. Мистики по мировоззрению, они стали обслуживателями буржуазии, искавшей в их творчестве спасения от неприятно-реальной действительности. Совершенно напрасно искать в экспрессионизме каких-либо объективных методов; анархия форм—вот что в нем господствует. Тем не менее, историческую свою задачу экспрессионизм выполнил: он всесторонне использовал и применил выразительные свойства материалов—самоцельные (цвет, линию, образ, звук), логически дойдя, так же как конструктивизм, к беспредметности (Кокоска, Кандинский) и превращая живопись, например, в самодовлеющую игру красок, которые должны выражать лишь переживания творца, подобно тому, как это происходит в чистой музыке.

V.

Начиная с 30-х годов XIX века, сбыт художественных произведений попал в руки акционерных компаний, и этим был положен решительный конец непосредственному общению художника-производителя с потребителями, т.е. обществом. Вместе с тем всякое новаторство встречало могущественное сопротивление не только со стороны прочих художников и

публики, на них воспитанной, но и капитала, заинтересованного в сбыте признанных и освященных традицией произведений. Художественная молодежь, выросшая в обстановке крупных городов нового времени, оказалась в глубочайшем одиночестве. Ей стало претить и реалистическое обслуживание буржуазной публики, и удовлетворение мистических запросов декаданса. Боевая, смелая и здоровая, она не хотела ни рабски пассивного копирования, ни авторитарного повторения эстетических канонов, тем более, что завоевания науки и техники, а в значительной мере и эмпириокритическая философия сделала ее резко позитивной по идеологии. Процесс этот произошел, разумеется, не сразу: в первое время новые позитивные задачи преподносились со значительными порциями метафизики, окончательно изгнанной из нового искусства ко второму десятилетию XX века.

(Любопытен такой случай: декадент Тугендхольд заметил кубисту Пикассо, что последний, вероятно, увлечен мистицизмом негритянских статуэток, на что Пикассо заявил, что ему нет никакого дела до мистики, что его поражает в названных статуэтках их необычайная конструктивная простота).

Под влиянием все растущей специализации, художники, позитивно мыслящие, стали смотреть на свое творчество, как на особое ремесло, как на профессию. Будучи чрезвычайно активными сынами современных городов и ратуя за создание новых форм, они вырабатывали постепенно новую художественную идеологию. По их представлениям художник должен быть не фотографом и подражателем, а изобретателем в своей специальности, не одно голое чувство—вдохновение, этот фетиш старого искусства, но и мысль и воля должны участвовать равноправными в творческом процессе. Художники стали себя чувствовать строителями, инженерами, работающими не по вдохновению, а на основе тщательного изучения материалов, элементов своей специальности.

В живописи новое движение началось с того, что художники, не порвавшие еще с изображением, стали пытаться давать в своих картинах не внешний вид мира, а те конструктивные формы, которые лежат в основе видимого (Сезан считал такими формами цилиндр, шар, конус), благодаря этому, живопись перешла к своего рода архитектурным построениям с помощью красок. Процесс этот, разумеется, дол-

жен был исходить из изображения, но теперь это последнее стало поводом для конструктивных композиций. Постепенно художники перешли к беспредметной живописи, целиком уйдя в изучение и конструирование живописных материалов. С разделением труда одни занялись вопросами объема, другие—цвета, третьи—динамики. Самое же важное здесь то, что художник стал относиться к картине не как к полю для иллюзорной передачи вещей, а как к реальной вещи. Он стал обрабатывать картину, как рабочий деревообделочник обрабатывает кусок дерева. Иначе говоря, художник стал организатором стихийных активностей, материи, пытаясь строить из нее те или иные формы, в зависимости от задачи, которую он себе ставил. Художника начали интересовать поверхность картины, материалы (полотно, краски, ее качества и т. д.), он стал своего рода техником, производителем, и единственное, что обличало в нем индивидуалиста, было то, что для него построение было самоцелью. Это субъективное отношение не уничтожает, конечно, огромного объективного исторического значения нового искусства, которое я обнимаю именем конструктивизма.

Другая сторона заключается в том, что удалось, разбив канонизированные шаблоны фетишистически обожествленных форм, перейти к лабораторному, практическому анализу материалов, из которых строится всякая форма. Впервые перед творчеством открылась возможность самостоятельного строительства, основанного лишь на научном знании, техническом умении и на той организационной задаче, которую хочет себе это творчество поставить. Обывательская точка зрения, видящая в беспредметном искусстве преклонение перед чистой чувственной формой, основана на грубейшем заблуждении. Как раз наоборот, беспредметное искусство отвергает фетишизм формы, заменяя его построениями из материалов того, что в каждый данный момент надо построить, будет ли это внесение искусства в машинное производство, или работа над агитационными плакатами, или, наконец, живопись фресковая. Важно здесь то, что впервые, благодаря беспредметной школе, которая учит овладению материалами в их чистом виде, художник может создавать форму для данной задачи или содержания не по штампу, и не фотографически, а исходя из данного конкретного случая и из эксперимен-

тального, лабораторного навыка. Этим создается возможность творчества современного, социально-технически и идеологически целесообразного, глубоко-жизненного и эволюционного.

Все вышесказанное относится и к поэзии, в которой новое искусство в основу положило не рифмованную строчку, не строфу, а свободно текущую речь; поэзия стала экспериментировать над языком, стараясь координировать элементы внешней формы (ритм, инструментовку) с грамматической логикой, и в то же время активно реформируя словесный материал в соответствии с теми задачами, которые поэт себе ставил. Старые штампы, разорвавшие всякую связь поэтической формы с обычной речью, были тем самым сломлены. Кроме того, поэт оказался сознательным реформатором языка, научился подходить к слову, как к целостному материалу, а не только, как к средству для создания определенной, штампованной формы. Таким образом тут также открылся путь к освобождению от фетишизма формы и к переходу в область самостоятельного творчества, для каждого случая создающего особую форму. Далее была, наконец, сломана стена между искусством и жизнью. Язык поэзии, построенный на грамматическом фундаменте свободно текущей речи, перестал отличаться от языка современной действительности. Мало того: он захотел стать его лабораторной школой.

В музыке новое искусство отказалось от специальных, нарочитых ограничивающих творческие богатства инструментов и перешло к использованию реальных общежизненных материалов со всеми их великими возможностями в смысле мелодии, тоники, гармонии и особенно тембра. Первые музыканты захотели организовать не искусственный, внежизненный звуковой материал, а материал самой жизни (шум улицы, завода и др.), шумы металлов, дерева, стекла, всевозможных звучащих явлений нашего быта, вроде свистков, гудков и др.

В области архитектуры новое искусство пришло к отказу от эстетической стилизации под прошлые эпохи и к использованию современной инженерной техники железобетона, стали и стекла. Новые художники захотели идти нога в ногу с современной техникой, преобразуя ее достижения в сторону целесообразной простоты и сильнейшей выразительности.

На театре конструктивизм взял за основу работы движение и действие, которое в этом движении проявляется. Не копировать быт, а строить новые формы поставил своей задачей театр. В одном из своих ответвлений он неизбежно придет к бессюжетному театральному искусству, благодаря чему и на театре откроется возможность экспериментировать над материальными элементами театра (динамика света, цвета, линии, объема вообще, и в частности человеческого тела). А это позволит результаты, добытые в сценической лаборатории, переносить в жизнь, пересоздавая наш общественный, реальный быт. Театр превратится в агитатора новой жизни, в школу, в трибуну творческих форм.

VI.

Поскольку, таким образом, конструктивизм есть не форма, а метод, поскольку этот метод подлежит коллективизации, поскольку он кладет в основу принцип социально-технического использования материалов; поскольку наконец, он ставит своей прямой задачей организацию не только идей и людей, но и вещей, поскольку конструктивизм является историческим движением, переходным от искусства вне жизни строящих, застывших форм к искусству социально-жизненному, к эволюционно-динамическому, т.е. к искусству пролетарскому. Нужно заметить, кроме того, что конструктивизм, сближая художника с инженером, является одним из характернейших проявлений того исторического процесса, который делает интеллигенцию непосредственной руководительницей общества и, в частности, превращает ее, в массовом масштабе, в интеллигенцию техническую.

Не даром, именно беспредметные художники сейчас выходят за пределы живописи и начинают работать над реальными материалами (камень, дерево, железо, стекло) и их сочетаниями (например, контр-рельеф), что является простой ступенью к участию художника в производстве, где он, будучи не просто исполнителем, но и конструктором-изобретателем, может дать высшую творческую форму инженерии. И действительно, уже целый ряд конструкторов (напр., Таглин) стремятся к политехническому образованию, с целью [синтезировать задачи инженера и художника.] Уже это одно

делает конструктивизм искусством, переходным по отношению к пролетарскому, которое призвано разоблачить и преодолеть его основные недостатки: 1) самодельный индивидуализм форм, 2) специализацию, 3) субъективность и неорганизованную произвольность ставящихся художниками задач.

Итак, конструктивно-выразительная работа над материалами должна стать отправным пунктом пролетарского искусства. Эта работа явится для него не самоцелью, как для художников буржуазных, а лабораторией, делающей художника мастером своего дела. Лишь на таком пути возможно создание произведений не канонизированных, а самостоятельно творческих. Лишь таким способом возможно проникновение искусства в производство не в виде „механического прикладничества“, а органического слияния процесса трудового с процессом художественного оформления вещей. Мало того, если, напр., пролетарскому живописцу надо будет написать революционный плакат, то он только тогда сумеет создать форму, соответствующую данной задаче или назначению данного плаката (месту, где он будет расположен; времени и обстановке, в которые он будет виден; зрителям, которым будет показан; идеологическому моменту, который в нем должен быть подчеркнут; характеру явлений, которые на нем будут изображены), когда он способен оперировать любым образом с конструктивными качествами чистой краски, линии и прочих материалов.

Точно так же музыка шумов позволит пролетарскому художнику работать над оформлением заводской работы, а в театре над соответствием музыки тому действию, которое дается на сцене; театр он сможет превратить в активное орудие пересоздания быта и человека; поэзию сделать независимой от консерватизма скелетных форм и создавать такие произведения, в которых форма будет свободно вытекать из намеченной задачи, а не искусственно преподноситься, как заранее и независимо от задачи данная. Иными словами, пролетарское искусство только в том случае станет классово-самостоятельным, когда оно отбросит все штампованные образцы, поймет искусство, как активное орудие социального строительства и будет исходить не от формы, а от тех факторов, которые образуют всякую форму. Факторы же эти следующие: 1) материал, 2) процесс производства, 3) орга-

низационная задача, 4) условия восприятия. Тем самым откидывается, как несуществующая и ложно поставленная, так называемая проблема формы и содержания. Если под содержанием понимать сюжет, то он есть такой же материал для художника, как и все другое; если же под содержанием понимать идеологическую сторону произведения, то она либо войдет в организационную задачу, как ее элемент, или, в одной своей части исполняя роль организационной задачи, с другой станет так же, как и сюжет, материалом для оформления. Искусство является не чем иным, как высшим видом всякого творчества, видом творчества гармонического, свободного, сознательно и преднамеренно целостного, непосредственно творимого и непосредственно воспринимаемого, социально-биологический смысл которого выражается в том, что лишь в искусстве возможно полное и синтетическое развертывание всех активностей творящей личности и творящего коллектива.

Основная задача пролетариата, как класса коллективистического, заключается в том, чтобы искусство стало творчеством не вне жизни существующих форм (станковая живопись, камерная музыка), а форм самой жизни. Творить радостную, прекрасную жизнь, а не „отражать“ ее, строить, слить художника с производителем, развернуть богатства человеческого коллектива в реальной действительности, оформлять материалы, которыми люди живут в своей ежедневной практике, — вот подлинно великий идеал, достойный рабочего класса. Но достижение его возможно лишь через разрушение эстетических, т.е. внежизненных самоцельных канонов с переходом к изучению и оформлению чистых материалов для того, чтобы из них создавать социально необходимые, практические, современные, и потому не застывающие, а эволюционирующие вместе с историей формы.

СОДЕРЖАНИЕ.

	Стр.
1. Капитализм и художественное строительство	3
2. Станковое искусство	20
3. Эстетика станкового изобразительства	41
4. Пролетариат и современные художественные направления	73



Полонский, В.—Русский революционный плакат (оттиск из журнала „Печать и революция“). Изд. 1922 г.

Книжку Вячеслава Полонского мы всячески рекомендуем нашим библиотекам и отдельным читателям, как первый опыт того наших достижений в области плаката. На высоте технического выполнения книжки и особенно хороша обложка, составленная из репродукций самых ярких плакатов. („Правда“ 1922 г.).

Павлов, И. П.—Собрание гравюр 1886—1921 г.г. (Юбилейное издание). Изд. 1922 г. Стр. 107.

Вступительная статья и полный каталог гравюр на дереве и линолеуме составлены В. Я. Адарюковым. С 40 оригинальными гравюрами и двумя репродукциями.

Сабанеев, Л.—Скрябин. Изд. 2-е 1922 г. Стр. 197.

Содержание: Путь художника. Идея мистерии. Орфический путь. Синтез искусств. Принципы творчества и их эволюция. Творчество гармонии. Скрябин—пианист. Скрябин—фортепианный композитор. Скрябин—симфонист. Идея световой симфонии. Скрябин и музыкальное прошлое. Перечень произведений А. Н. Скрябина.

Стрельников, Н.—Бетховен. Опыт характеристики. Художественная редакция книги А. М. Бродского и К. Ф. Верховской. Орнаментация всей книги и обложка работы художника С. В. Чехонина. Изд. 1922 г. Стр. 56.

Стрельников, Н.—А. Н. Серов. Опыт характеристики. Художественная редакция книги А. М. Бродского и К. Ф. Верховской. Орнаментация всей книги и обложка работы художника С. В. Чехонина. Литературная редакция книги Игоря Глебова. Изд. 1922 г. Стр. 86.

Проф. Н. И. Романов.—Монография. 35 автолитографий в красках. С 30 рисунками в тексте. Художественная редакция С. Абрамова. Изд. 1923 г. Стр. 93.

П Е Ч А Т А Ю Т С Я:

Бабенчиков, М. В.—Монография о Маяковиче.

Банушинский, А. В.—Живопись и рисунки XVIII и XIX стол. в Цветковской галлерее.

Гоцци, К.—Турандот. Театр трагической китайской сказки.

Дени.—Альбом карикатур.

Керженцев, В.—Творческий театр.

Кузнецов, П.—Горная Вухара (альбом автолитографий).

Муратов, П. П.—Монография о Ульянове.

Павлов, И. Н.—Уголки Москвы. Миниатюры (текст проф. Сидорова).

—Пейзаж. Гравюры (текст Варшавского).

—Провинция (текст Бондаренко).

Сережников, В. К.—Музыка слова.

Сборник „Илья Сад“.

Фалилеев, В. Д.—Альбом „Италия“.

—Волга. Часть I.

— „ „ „ II.

ТОРГОВЫЙ СЕКТОР ГОСУДАРСТВЕННОГО ИЗДАТЕЛЬСТВА:

МОСКВА, Ильинка, Биржевая площадь, Богоявленский пер., 4.

ПЕТРОГРАД, Проспект 25-го Октября (Невский), 28.

МАГАЗИНЫ В МОСКВЕ:

- 1) Советская площадь (под гост. „Дрезден“).
- 2) Моховая, 17.
- 3) В. Никитская, 13 (здание Консерватории).
- 4) Никольская, 3.
- 5) Серпуховская пл., 1/43.
- 6) Кузнецкий Мост, 12.

МАГАЗИНЫ В ПЕТРОГРАДЕ:

- 1) Проспект 25-го Октября (Невский), 28.
- 2) Володарского (Литейный), 21.
- 3) „ 25-го Октября, 13.
- 4) „ 25-го Октября, 65.

95 АИР