

из основных узлов кинематографической ситуации. На данном этапе проблема воспитания пролетарских художников кинематографии, из лучших художников-попутчиков, тяготеющих к пролетариату, имеет огромное значение.

То обстоятельство, что автор «Арсенала» столь уверенно продвигается на революционном пути, позволяет поставить вопрос о классовом содержании его творчества со всей откровенностью и четкостью. Несомненно, что в будущем от Довженко можно ожидать больших произведений, революционность которых

ничем не будет засорена. За это говорит весь ход его творческого развития.

«Арсенал» гораздо более глубокая и впечатляющая вещь, чем «Звенигора», потому что это вещь более цельная и органическая в революционном смысле, менее охваченная косной традицией. Это значит, что рост Довженко как подлинно революционного художника сопряжен с полным раскрытием его творческих возможностей. Когда мелкобуржуазные атавизмы будут окончательно изжиты, откроется путь к поистине монументальным произведениям.

«АКАДЕМИКИ» ОБ ИСКУССТВЕ.

А. Михайлов.

Борьба с антимарксистскими течениями в науке об искусстве лишь в последнее время приобретает широко-общественный характер. Но удельный вес и степень распространения этих течений не всегда учитываются в должной мере. Между тем мы имеем такие случаи, когда носителями враждебных марксистскому искусствознанию тенденций оказываются организации и учреждения широкого масштаба. К числу последних относится, несомненно, и Академия художественных наук. Начиная с опубликования книги Недовича «Задачи искусствоведения» (1927 г.) и кончая сборником «Искусство портрета» (1928 г.) и статьями в журнале «Искусство» за 1928 г., Академия утверждает и распространяет различные варианты идеалистического подхода в науке об искусстве. Если два года тому назад можно было думать, что мы имеем дело лишь с единичными случаями, то теперь уже нельзя сомневаться в том, что данное обстоятельство является не случайностью, а системой.

В этом убеждает внимательное знакомство с искусствоведческими работами, издаваемыми ГАХН.

Социально-классовому истолкованию искусства в гахновских трудах противопоставляется вне-социальное, имма-

нентное и формалистическое понимание искусства. Так, напр., Н. С. Большаков — автор работы «Московская фигурная гравюра XVI века», изданной ГАХН в 1927 г., выставляет следующее положение в качестве своей исходной позиции: «Методологически наше объяснение памятников должно быть основано, главным образом, на анализе художественных форм в условиях родственной им художественной среды, а не выводиться косвенно из данных о развитии литературы, культуры и прочего» (стр. 5). В «прочем» попадают, конечно, и социальные условия. В соответствии с этим автор пользуется методом формальных аналогий и стилистических влияний, объясняя гравюру XVI в. влияниями «Новгородской графики», немецких мастеров и иллюстраций.

«Произведение искусства есть темперament, созерцаемый сквозь природу, обусловленную законами искусства» — утверждает Б. Шапошников в книге «Эстетика числа и циркуля», изданной также ГАХН (1926 г.).

Определение искусства как выражения только индивидуальности, как явления, развивающегося по своим собственным законам, неоднократно повторяется на страницах гахновских из-

даний. Яркие образцы такого подхода находим в сборнике «Искусство портрета» (1928 г.). Этот сборник состоялся из докладов, зачитанных в Комиссии по изучению философии искусства. Он пропитан самым патентованым идеализмом. По мнению одного из авторов — абсурдно искать в портрете отражения эпохи или социально-исторического слоя. Портрет есть лишь выражение «лицезрения» художника (А. Г. Цирес «Язык портретного изображения», стр. 142—143). Статья другого автора наглядно демонстрирует исходную философскую позицию участников сборника. «Принадлежность лицу определенной формы носа, лба, глаз для него весьма существенна, так как с ними связывается его судьба и жизнь; от того, что человек имеет те или другие черты, зависит его успех и падение; с этим связано его узнивание, а потому некоторое постоянство и личная устойчивость в его социальной позиции» (Жинкин «Портретные формы», стр. 27). Конечно, с такой философией дальше «внутренней формы личности», личности, «изображенной олицетворенно» или «запечатленной», дальше метафизических рассуждений о случаях «олицетворения вещей», через «мифическое презрение в личность» и т. п. не уйти. Остается городить всякую чепуху вроде того, что в портрете форма принимает в себя «идею, лицо или зрак (!—А. М.) человека» (Шапошников «Портрет как проблема изображения»); что «можно изобразить неповеданные думы; но нельзя изобразить их неповеданности», что «художник может изобразить тайное, но не может изобразить тайны», что портрет — «чистая музыка» (Цирес), что «портрет есть продукт лирического отношения к миру», «портретная форма спиритуальна», «портрет... искусство мужественное» (Тарабукин «Портрет как проблема стиля») и т. д., и т. д. Но этот букет напыщенных фраз не может скрыть внутренней пустоты и не-научности идеалистических рассуждений, переходящих в мистику. Наиболее серьезной из работ сборника является

статья А. Г. Габричевского «Портрет как проблема изображения». Но и он сводит портрет к особым формам, в которых сливаются индивидуальность моделей и индивидуальность художника. Таким образом и здесь мы имеем исключительно формалистический подход, исходящий из понимания искусства как «воплощения творческой индивидуальности», которое не есть «воспроизведение практической действительности, а своеобразная очень сложная функциональная связь воспроизводимых элементов с конструкцией и экспрессией художественного произведения» (стр. 57—58).

Яркие примеры такого узко-формалистического понимания искусства можно найти также в сборнике «Художественная форма» (1927 г.) и в ряде статей журнала «Искусство».

Утверждая искусство как нечто наджизненное, стоящее «по ту сторону добра и зла», гахновские философы стремятся представить его научно-непознаваемой категорией. «Искусство требует целостной интуиции, желает любовного проникновения и вживления в себя, т. е. в конце концов совсем не научного отношения», — говорится в книге Недовида.

«Раскрыть художественный образ через цепь логических умозаключений попытка с негодными средствами» — вторит ему Тарабукин («Художественный образ в искусстве Баевского», журнал «Искусство», № 1—2 1928 г.). На первый взгляд кажется странным, что в официальном журнале Академии художественных наук утверждается научная непознаваемость искусства, но это только на первый взгляд. Во всех изданиях ГАХН научность в подлинном смысле этого слова присутствует лишь в микроскопических дозах, все остальное — посредственно-обызвательские домыслы «об искусстве» или «интуитивные» откровения.

Надо отдать справедливость — отсутствие научности не мешает творческому размаху гахновских «писателей».

Так, в сборнике «А. Е. Архипов» (1927 г.), в статье В. Лобанова — «Твор-

ческий путь Архипова» — читаем: «Архипов уроженец и питомец рязанских земель, издавна славных и своими просторами, залитыми горячими солнечными лучами, и тихими полноводными реками, и улыбчивыми, задорными молодухами и бабами, по-детски влюбленными в пестроту своих нарядов, и мужиками, закаленными в стародавних боях со степью и полчищами кочевников» (стр. 21). Одним словом — не Рязанская губерния, а счастливая Аркадия с лубочными пейзажами и пейзажками, и эта-то Аркадия, оказывается, определила творчество Архипова. «Художник, в целях достижения наибольшей полноты в передаче всего этого, с первых шагов своего творческого пути, как бы сознательно, замкнулся в круг немногих своих, чисто архиповских сюжетов, внутренне между собою связанных и подчиненных какой-то единой архиповской теме, несмотря на незначительность своих вариаций всегда производящей впечатление новизны, свежести, бодрости и неиссякаемой жизненности, которых так неизмеримо много в рязанском солнце, в рязанских бабах и мужиках и в рязанских просторах». Далее идут непередаваемые рассуждения о рязанском солнце и его («нашего солица») отличии от «солица других стран», о «вечно-архиповском», похвалы за отсутствие тенденций и т. п. Было бы наивно ждать от подобных поэтических излияний научности. Перед нами «путь художественной интерпретации», который, по мнению уже упоминавшегося Тарабукина, «доступен художнику, а не исследователю, поэту, а не ученному». Тарабукин утверждает, что «единственный путь передать другому внутри себя звучащую мелодию художественного образа — это значит выразить это звучание в форме нового художественного произведения, т. е. в другом материале звука или слова создать конгениальную форму данному произведению живописи» (указанная статья в журнале «Искусство», № 1—2 1928 г.). Этот путь «художественной интерпретации», «интуитивности», «чувствования», заменяющий на-

учное познание искусства — неминуемо приводит к «духу», иррациональности, мистике. Издания ГАХН полны рассуждениями на эту тему. «Существуют и иные формы осознания чужой душевной жизни: ее чаяние (Ahnen), ожидание (Erwarten), «стояние перед» более или менее открытым нашему взору чужим внутренним миром. То, что невозможно для одной формы осознания, становится возможным для других его форм: если вся полнота чужой личности не может быть объектом одномоментного восприятия, она может стать объектом, напр., нашего «Ahnen» или какой-либо иной установки нашего сознания. Недоступное для рационалистической науки становится доступным для различных иррациональных форм осознания» — читаем в статье А. Циреса (сб. «Искусство портрета», стр. 152; о темных «иррациональных» путях см. также в предисловии Некрасова к упомянутой работе Большакова).

Художественное творчество толкуется как что-то отвлеченное от реальности, непостижимое и безграничное. «Когда у художника рождается творческое зерно, и живописная идея, полная лишь смутных чаяний, волнуясь, носится как дух над бездной, и другое, аполлоновское начало искусства стремится этому дионасову пафосу придать определенность формы... Неизбежно ограниченная в форме произведения творческая стихия получает новое раскрепощение в творчестве зрителя... Встреча автора и зрителя на перекрестье формы образует фигуру из двух воронок, соприкасающихся узкими краями и расходящихся широкими жерлами. Воля автора бесконечное (творческое начало) сводит к конечному (форме), воля зрителя, получив импульс от конечного (формы), простирается в бесконечность», — так описывает процесс творчества и восприятия Тарабукин («Художественный образ в искусстве Богаевского», журнал «Искусство», № 1—2 1928 г.). Подобные tolkowania процесса создания художественного произведения напоминают страсти из Библии, посвященные «с сотворению

мира». Отвергая науку об искусстве, гахновские философы превращаются в жрецов искусства. Они не исследуют, они пророчествуют. Тарабукин так, напр., толкует творчество Богаевского: «Но художник в своих снах наяву показал землю и все последние дни накануне мировой катастрофы или бесстрастного скаменения, вследствие исчезновения всех жизненных источников. Близко знающие художника рассказывают, что он часто видит сны о гибели земли. Некоторые из этих видений он запечатлевал в картинах. Безысходностью тоски веет от композиций художника, изображавшего не однажды покинутые города, одичавшие пустыри земли, напряженно ждущей роковых свершений. Целый цикл композиций посвящен Богаевским ночи. И мчится, что это — та длительная и зловещая тьма, которая наступит в последний период существования земли как планеты... Богаевский... астролог...» (там же, стр. 47).

И в результате совершенно потрясающий вывод: «Этим диапазоном от глубочайшего пессимизма до смелого футуризма Богаевский в своем космополитизме так близок духу нашего времени с его гигантской амплитудой» (стр. 47). Несколько дальше «дух нашего времени» вырастает уже в «дух» всех времен. «Образ его искусства равно близок всякой эпохе, всякой культуре. Над стогнами времени и пространства поставила его искусство избранная им тема судьбы и образ времени» — напыщенно кончает свою статью Тарабукин. Жреческие откровения и заклинания свершили свое дело — искусство Богаевского оказалось неподвластным нашей действительности, оно стало *вечным* и надсоциальным.

Таким образом все эти идеалистические и лирически-обывательские рассуждения, образцы которых мы приводили, не являются просто безобидными штудиями алахоротов от искусствознания, а имеют вполне ясную идеологическую установку: оправдание антимарксистских приемов изучения искусства и апология далеких от советской дей-

ствительности художников, творчество которых представляется им великим во все времена, общекультурной и общенародной ценностью.

«Итак, не просто академический интерес, но живое участие в *современном культурном творчестве* заставляет ставить эту проблему и трактовать ее со всей тщательностью»... — говорит Жинкин в статье «Портретные формы», показывая тем самым, что идеалисты-искусствоведы из ГАХН рассматривают свою работу как совершенно необходимый вклад в наше культурное строительство. Об этом строительстве гахновцы говорят всегда охотно. «Мы как погорельцы в лесу: строительного материала вокруг — изобилие, как строиться — мы знаем; только вместе в прочим домашним скарбом погибли в огне и наши пильы, топоры и молотки; вместе с нашим домашним уютом мы лишились и своих орудий труда. Революция вывернула из недр России такое количество материала, о совокупном наличии которого, кажется, никто не подозревал; теперь весь этот материал прямо перед нами и прямо под руками, но... голыми руками из него построить научное здание нельзя», — так писал в своего рода программной статье вице-президент ГАХН Г. Шпет в 1926 г. («Бюллетень ГАХН», № 4—5. Г. Шпет «К вопросу о постановке научной работы в области искусствознания»). Но, к великому сожалению, оказалось, что в стаге революции не окончательно погибли «орудия труда» идеалистов-искусствоведов, и отзывчивая Академия помогла их подновить ипустить в широкое употребление. Результаты, как видим, не заставили себя долго ждать. Худшие традиции формализма, знаточества, дилетантствующей халтуры и т. п. вородились в Академии под прикрытием мнимой «свободы» науки и, как будто, стопроцентной терпимости к чужим мнениям. Достаточно просмотреть бюллетени ГАХН, чтоб убедиться в этом. Ни один из идеалистических докладов не вызвал возражений в академическом синклите. Философия Жинкина и Тарабукина,

образцы которой выше приводились, встречала лишь одобрение.

Так, все прения по ультраидеалистической статье Жинкина «Портретные формы» свелись к тому, что «было отмечено, что в построении доклада все-таки уцелел подход к искусству от «натурь», тогда как нужно было бы исходить прямо только из чисто живописных форм» («Бюллетени ГАХН», № 8—9 1927—1928 гг., стр. 18). То есть было отмечено недостаточно имманентное и замкнутое понимание искусства только как формы — и ничего более.

В предисловии к сугубо-формалистическому сборнику «Барокко в России» (1926 г.) проф. А. И. Некрасов заявил: «Противоречия авторов статей этого сборника и отсутствие фальшивого единомыслия мы считаем достоинством научной добросовестности и, вместе с тем, заранее обдуманной целью издания» (стр. 9). Проф. Некрасов мог бы добавить, что все эти противоречия покрываются единством идеологической установки участников сборника и единством формалистического метода.

Гахновские издания прочитаны писетом к старому искусству, к отсталым, антиобщественным течениям и фактам художественной современности и т. д. Пишет к старине и ее реабилитации отнюдь не нейтралны. Возьмем, напр., книгу Н. П. Кашина «Театр Н. Б. Юсупова» (1927 г.). Красной нитью проходит в этой книге стремление реабилитировать уродливые стороны крепостничества и представить «барина» в виде «отца родного». В воспоминаниях Арсеньева юсуповский театр называется прямо: «Юсуповский сераль». «Танцовщицы, когда Юсупов подавал известный знак, спускали моментально свои костюмы и являлись перед зрителями в «природном» виде, что приводило в восторг стариков любителей всего изящного», — рассказывает Арсеньев о ирвах «Юсуповского сераля». Это свидетельство о довольно обычном в то время факте приводит в негодование нашего автора. Всеми способами он старается доказать неверность со-

общений Арсеньева. Но доказательства поистине наивны — они сводятся к тому, что А. Я. Булгаков не упоминает о подобных случаях, а буфетчик Андрей Подлужный отдавал своих девочек в труппу, чего он, по мнению автора, не сделал бы, если бы сообщение Арсеньева было правильно. Вся книга Кашина наполнена рассказами о благодеяниях и «заботах» о крепостных актрисах со стороны «барина» и создает совершенно ложное представление о действительном облике крепостнических затей подобного рода.

Тенденциозное искажение исторической перспективы неоднократно встречается и в ряде других изданий ГАХН. Так, В. Филиппов в книге «Пути самодеятельного театра» (1927 г.) следующим образом оценивает развитие дореволюционного театра «для народа» (т. е. по существу совсем не народного): «Если до первой революции (1905 г. — А. М.) передовая интеллигенция пользовалась театром в целях внешкольного просвещения широких масс, приспособливая театр для «народного понимания»... то теперь (т. е. после 1905 г. — А. М.), стремясь помочь развитию нового театра, созидающего творчеством трудящихся» (стр. 9). И далее: «К 1917 году в общественное сознание входят два важных факта — «народа» имеет право не только на восприятие художественных ценностей, но и на созидание их» (стр. 11). И хотя автор вынужден все же признать, что до Октябрьской революции «в Москве еще не могло быть народного театра», но объясняет это не классовым содержанием «театра для народа» в дореволюционную эпоху, а просто на-просто тем, что «пролетариат был отвлечен другими задачами, требовавшими от него напряжения всех его сил» (стр. 12). Виновным, значит, оказался сам пролетариат, которому было «никогда» заниматься театром.

Наряду с этим идет искажение нашей художественной современности. Если поверить А. И. Могилевскому, автору одной из статей изданного ГАХН сборника «Театры Москвы. 1917—1927» (1928 г.), — у нас в театре царит мир

и благоволение. «В первые годы революции театрам «академическим» противопоставляли театры «революционные». Ныне, на исходе десятой годовщины Октября, нельзя мыслить о театрах Малом, Художественном с их студиями (настоящими и бывшими) лишь как о хранилищах ценного достояния прошлого. Полоса новых театральных исканий, обновление репертуара последних лет стерли резкую грань между актеатрами и новыми театрами, возникшими за последние десять лет» (стр. 20).

А если поверить авторам сборника «Искусство народов СССР» (1927 г.) — за исключением А. В. Луначарского, с которым, впрочем, тоже нельзя до конца согласиться, собственно в истолковании отрывка Маркса об искусстве и в переоценке старого искусства — то можно подумать, что такой же мир царит и в области национальной культуры. «Здесь (т. е. в СССР. — А. М.)... расплескались по безмерным русским просторам: охотничий быт камчадалов и вотяков (которые, как известно, в основном занимаются земледелием! — А. М.), кочевое привилье киргизов и калмыков, самобытный уклад Украины, строгий, древне-русский лик Севера, удивительные анахронизмы, подобные уже известным всему миру лакам Палеха, и многое такое, что в обаянии неизведенной тайны предстает очарованному взору исследователя, решившемуся выйти за любую городскую черту» — читаем мы в статье А. В. Бакушинского «Художественная культура национальностей СССР и примитивное искусство» (стр. 40). Искусство национальностей привлекает автора лишь в той части и в той мере, в какой оно дает образцы старого, анахронизмы и экзотику. Вместе с тем национальное искусство понимается как что-то единое, «общенародное», а не социально-дифференцированное.

«Общенародность» искусства — один из фетишей, тяготеющих над страницами гахновских изданий, наряду с массенцмом, ограниченным национализмом и прочими подобными вещами.

Так, в уже упоминавшемся сборнике об Архипове, А. М. Скорцов уверяет нас, что творчество Архипова «глубоко вросло в родную землю», тесно связано «с бытом родного народа», а П. С. Коган утверждает, в свою очередь, что в творчестве Архипова мы имеем «художественное обобщение прекрасного, таящегося в классах (интересно только, сколько этих классов? — А. М.), душевную сущность которых выкова вами трудовой жизни». Примерно то же встречаем и в сборнике «Степан Кузнецov» (1927 г.). Здесь в статье Загорского мы находим прежде всего удивительно ортодоксальные заявления, вроде того, что «Жизнь и ее впечатления определяют, конечно, в последнем счете творчество всех деятелей искусства, но есть разная степень этого воздействия и разные источники оформляющих личность влияний» (стр. 19). Вслед за этим мы узнаем, что в лице Кузнецова «перед нами глубоко-почвенный актер, уходящий всеми своими корнями в родную землю, втолщу жизненных процессов» (стр. 21).

Эти примеры типичны. Дальше «общенародности», «национальной самобытности» и «душевной сущности» — авторы издаваемых ГАХН трудов редко заходят, полагая, очевидно, что это и есть самая доподлинная «социология». Впрочем, в последнее время на страницах гахновских изданий появился еще один фетиш, также толкуемый едва ли не как «социология». Мы имеем в виду реакционную теорию «поколений», снимающую вопрос о классности искусства с помощью апелляции к возрастной группе («поколение») как субъекту данного стиля. В брошюре М. И. Фабриканта «Гойя», изданной ГАХН в 1929 г., теория «поколений» ставится в одну рубрику (и тем самым уравнивается в правах) с марксистским, классовым истолкованием искусства, хотя, судя по дальнейшему изложению, автор имеет о последнем довольно смутное представление.

Подобные примеры можно было бы увеличить, но в этом едва ли есть на-

добность. Следует, пожалуй, лишь указать на такой шедевр «интуитивного творчества», каким является книга Л. Гуревича «Творчество актера» (1927 г.). Невозможно охарактеризовать в нескольких словах это удивительное рукоделие, посвященное вопросу о «природе художественных переживаний актеров» и наполненное банальными догмами о «творческом горении», об артистической «личности», «очищенной от всего случайного, эгоистического», «преображенной», об искусстве, которое есть «чудо из чудес», о художественном образе, «законах» которого «и доньне еще остаются для нас неуловимыми» и т. п., и т. п. Можно было бы сказать несколько слов и о книге В. Болькенштейна «Станиславский» (2-е изд. ГАХН, изд. «Academia». Л. 1927 г.), наполненной рассуждениями о «духовном образе» Станиславского, о его мечтах об «истине абсолютной», и установке на «примиряющее, междуклассовое, всенародное значение искусства», и о многих других изданиях, в тысячу первый раз де-

монстрирующих идеалистическую зацию под маркой ГАХН.

Конечно в трудах ГАХН встречаются иногда работы ценные фактически, но они являются редким исключением. Работы же, хотя бы отчасти приближающиеся к марксизму или даже «социологии» нет, если не считать книги Луначарского «Вопросы социологии музыки», (1927 г.), органически с работой ГАХН не связанный, и двухсторонней статей, как будто случайно попавших в гахновские издания. Идеалистический подход к фактам действительности и искусства, ограниченный формализм, ненаучность, антиобщественность, явная халтура, перемешанная с мистикой — вот что является основным для трудов, издаваемых ГАХН и являющихся конкретными носителями реакционных тенденций. Это личный раз заставляет со всей остротой поставить вопрос о принятии необходимых мер по отношению к Академии художественных наук, являющейся оранжереей воинствующего идеализма всех оттенков на фронте искусствознания.