

ИСКУССТВО

85
2186

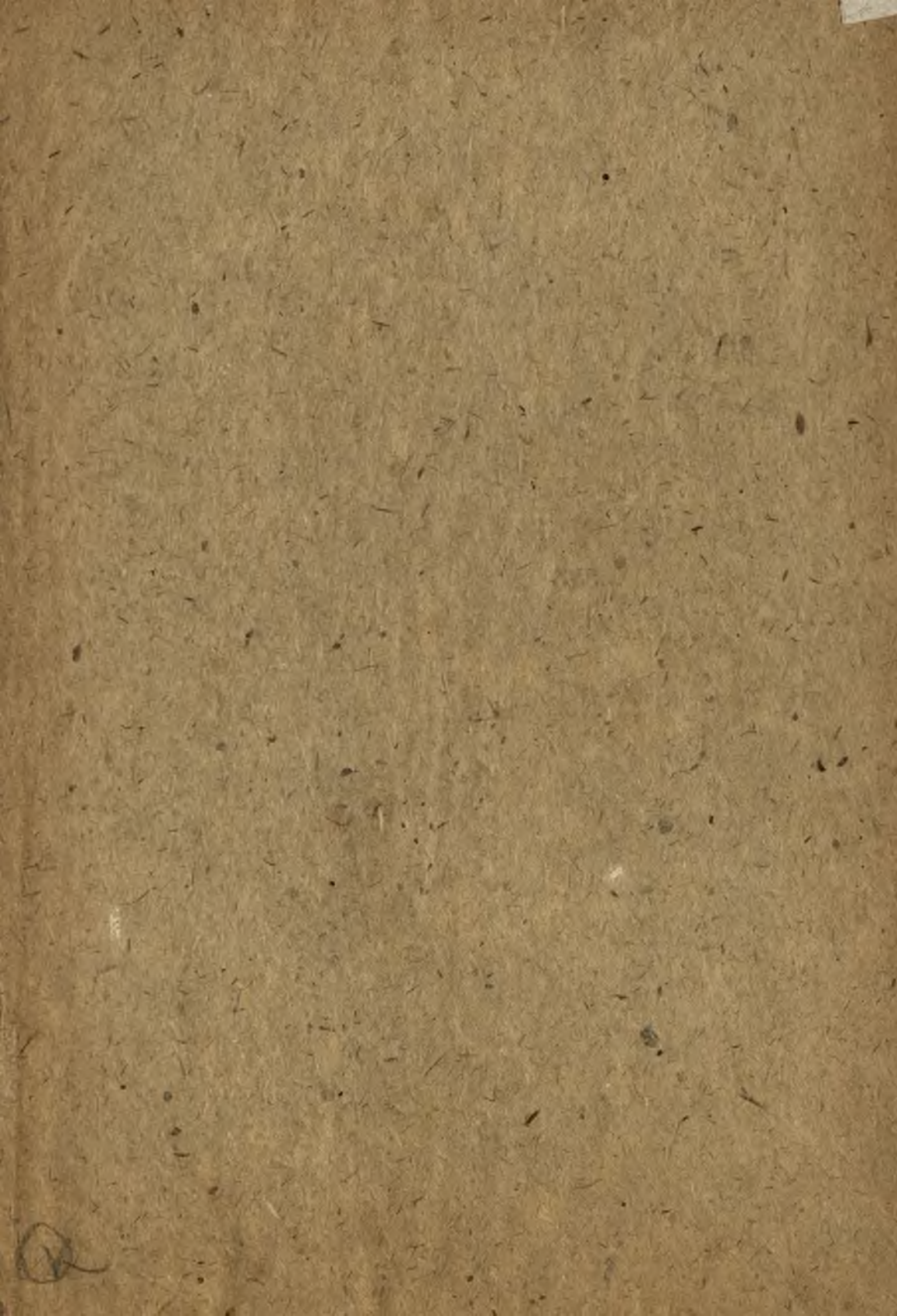
1934 N 3



705
V.S.

3

N3;
28491v





ЧИТАЛЬНЯ
Московской Городской
Центральной
БИБЛИОТЕКИ

ИСКУССТВО



П. Скаля. Окопная Правда.

P. Skalya. Le journal „La Pravda des tranchées“.

25
10

ИСКУССТВО

ОРГАН СОЮЗОВ СОВЕТСКИХ ХУДОЖНИКОВ И СКУЛЬПТОРОВ

1947

28491 С-3417

ПРОВЕРКА

ЧИТАЛЬНЯ
Московской Городской
Центральной
БИБЛИОТЕКИ

3

1934
О Г И З
ИЗОГИЗ
МОСКВА
ЛЕНИНГРАД

705
и 86

ЧИТАЛЬНЯ
Московской Городской
Центральной
БИБЛИОТЕКИ

85
286

1888

21

ТИПОГРАФИЯ

ИМЕНИ ФЕДОРОВА

ОГИЗ

ЛЕНИНГРАД

ЛЕНИНГРАДСКАЯ П

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Л. Ремпель.</i> Немецкий формализм и его фашистские критики	1
<i>Н. Щекотов.</i> Правда в искусстве	15
<i>А. Антонов.</i> Живопись П. Скаля	43
<i>Б. Терновец.</i> Творчество скульптора И. Шадра	70
<i>Б. Никифоров.</i> По мастерским художников Белоруссии	100
<i>А. Ромм.</i> Анри Матисс	117
<i>Е. Ацаркина.</i> Рисунки П. Федотова	143
Из Архива Гос. Третьяковской галереи.	
<i>А. Ульянинская.</i> Рисунки П. Федотова и К. Брюллова	161
<i>Л. Гутман.</i> Искусствоведческие взгляды Белинского	174
Содержание статей на французском языке	199
Перечень иллюстраций	204

SOMMAIRE

<i>L. Rempel.</i> Le formalisme allemand et ses critiques fascistes	1
<i>N. Stchokotov.</i> De la vérité dans l'art	15
<i>A. Antonov.</i> La peinture de Paul Skalya	43
<i>B. Ternovetz.</i> L'oeuvre du sculpteur I. Chadre	70
<i>B. Nikiforov.</i> Dans les ateliers d'artistes de la Russie-Blanche	100
<i>A. Romm.</i> Henri Matisse	117
<i>E. Atzarkina.</i> Les dessins de P. Fedotov	143
Archives de la Galerie Tretyakov. <i>A. Oulianinskaya.</i> Dessins de P. Fedotov et K. Brullov	161
<i>L. Goutmann.</i> L'esthétique de Bielinski	174
Résumé des articles	199
Table des illustrations	204

НЕМЕЦКИЙ ФОРМАЛИЗМ И ЕГО ФАШИСТСКИЕ КРИТИКИ

А. Ремпель

В ЛИТЕРАТУРЕ современного фашизма все чаще приходится встречать критику формалистического искусствознания. Усердие фашистских критиков в этом направлении может показаться на первый взгляд полезным.

Не будем все же торопиться с подобными выводами. Критика формализма фашистами носит глубоко реакционный характер.

Мы увидим ниже, что последнее поколение немецких искусствоведов формалистов само работало (и давно уже работало) на фашизм без особой подгонялки. И если сейчас, придя к власти, немецкие фашисты начинают сечь формалистов, приговаривая: не либеральничай, не отставай, не прячься в кусты, — то такая „расправа“ напоминает скорее домашнюю ссору старших и младших членов единой семьи. Действительно фашизм как идеологическое оружие империалистической буржуазии вырос не сразу — он подготовлен всем развитием буржуазии в империалистический период.

Мы можем говорить об определенных „стадиях“ в развитии буржуазного сознания в империалистический период. Наличие этих „стадий“ надо понимать в том смысле, что в развитии буржуазного сознания империалистического периода разные его стороны выпирали на первый план в разное время. В ранне-империалистический период идеология монополистического капитала выступает замаскированной в форму „романтической“ критики буржуазного общества. В эпоху же, последовавшую за первым туром империалистических войн и пролетарских революций, на первый план все резче начала выступать другая сторона буржуазного сознания — защита лозунгов монополистической „целостности“, „гармонии“, „единства“, в противовес прежним лозунгам индивидуалистической („романтической“) критики.

Первая из этих „стадий“ находилась еще в тесной связи с идеологией немецкого либерализма. Вторая обнаруживает полный кризис либерализма, остатки которого исчерпывают себя на Западе в период прихода фашистов к власти.

Абстрактно-романтическая критика капитализма буржуазными идеологами была не чем иным, как попыткой спасти капитализм путем оправдания его нового (монополистического) этапа. Псевдоромантический характер этой критики вытекал из исторической ограниченности условий, в которых предвестники монополистического капитала начинали критику отсталых частно-хозяйственных капиталистических форм. Этой критике сопутствовал вместе с тем и кризис буржуазного либерализма и парламентаризма. „Либерализм“ — это не только политическая программа, но и выражение определенного мировоззрения буржуазии с того времени, как было завершено национальное объединение Германии и последняя окончательно утвердилась на капиталистическом пути. Официальной философией буржуазии на этом этапе было неокантианство.

Правильно поступает поэтому О. М. Бескин, когда в статье о практике формализма в живописи ищет философское обоснование формализма в разновидностях неокантианства¹. Действительно, формализм как метод художественного анализа является прямым порождением либерально-кантианской философии. К этому можно добавить, что внутреннее перерождение буржуазии и либерально-буржуазного сознания придает формализму как методу новое и все более реакционное идейное и политическое содержание. Вместе с переходом в высшую империалистическую фазу, когда процесс распада капитализма достиг наиболее высокого выражения и когда монополистический капитал стал искать выхода в фашизме, либерально-кантианская философия перешла на позиции оправдания всякого империалистического насилия и расчистки пути для идеи фашистской государственности; она начала поддерживать нарождавшихся „неогегелианцев“, ставших идейным оружием фашизирующей буржуазии.

Прежние неокантианцы начали искать — кто в Гегеле, а кто в Фихте и Шеллинге — обоснование политики фашизма. Этим занялись философы, „теоретики“ искусства империалистической буржуазии.

Формализм, несмотря на его либерально-буржуазный объективизм, трусливый релятивизм и боязнь социальной оценки явлений, еще задолго до войны занял определенную тактическую позицию. Не вмешиваясь в „политику“, представители его, каждый на свой лад, делали общее дело. В духе „романтической“ критики они начали „создавать“ теории „национального духа“ в искусстве, извлекли вновь наружу иррациональный „дух готики“ и повели наступление против материалистических основ ренессанса.

Но вот фашисты пришли к власти. Наряд „романтической критики“ капитализма начал спадать с их плеч. Все резче зазвучали голоса, требующие „обуздания духа“, полицейской „уравновешенности“, „гармонии форм“. Они хотят соединить новый „классицизм“ с иррациональной его подосновой.

Фашизм стремится создать особый мир сознания, претендующий на органичность и гармонию. Но эта идеологическая „гармония“ есть лишь идеологическая маскировка антагонистичности реальных общественных отношений. Поэтому она бесплодна, жива, и на практике лозунги фашистской „неоклассики“ означают лишь маскировку „рациональной“ формой иррационального содержания.

Немудреная практика „неоклассицизма“ показала всю иррационально-метафизическую природу этого ложного „рационализма“ (на который претендуют новейшие псевдоклассики). Лозунги „нового рационализма“ (чувство ясности, гармонии) как выражение фашистской „гражданственности“ терпят крах.

После кратковременной „передышки“ капиталистический мир вступил в новый тур революций и войн и в результате на сцену появляется как бы третья „стадия“. Она характеризуется тем, что фашисты, пытаясь соединить иррационально-мистические („романтические“) принципы с новым „рационализмом“ („неоклассики“), ищут выхода как в теории, так и на практике в „интуитивизме“. В Италии сначала „романтическая“ критика буржуазного общества футуристами, затем поворот официальных кругов к „неоклассике“, наконец, опять провозглашенный в последнее время „интуитивизм“. В Германии — сначала прославление готики (XIII в.), затем „неоклассика“ (гитлеровского толка), и, наконец, уже наметившийся — третий „выход“ в „романском“²

¹ Осип Бескин. „Формализм в живописи“. „Искусство“ № 3, 1933 г.

² Термин „романское“ искусство ввели в употребление немецкие романтики, подразумеваемая под ним все искусство североевропейского средневековья в противовес античной культуре. Сейчас этот термин вновь пускается в оборот фашистскими „неоромантиками“.

(VIII в.) искусстве, которое согласно новым теориям фашистов — продолжается до XIII в. Как мы видим, проблемы готики и ренессанса, так интересовавшие Буркхардта, Вельфлина, Воррингера и др., остаются узловыми объектами, вокруг которых велся и ведется спор о природе немецкого искусства и задачах искусствознания в обосновании „истинного немецкого духа“.

Оставляя в стороне детальный разбор методов формалистического анализа, мы хотим в этой статье показать лишь за что боролся немецкий формализм и в чем действительный смысл ведущихся сейчас в буржуазной науке „споров“ вокруг упоминавшихся проблем. С этой целью мы рекомендуем ознакомиться с судьбой немецкой формалистической науки, представленной достаточно известным швейцарским искусствоведам Генрихом Вельфлином. Можно возразить, что Вельфлин недостаточно „типичная“ фигура для современного курса на Западе, что человек он „мирный“, в политику не вмешивается, философских доктрин для нужд фашистского обихода не создает и вообще, не в пример Воррингеру, на службу к немецким фашистам он не пошел. (Напомним к тому же, что он вообще проживает в Швейцарии.) Как теоретик искусства Вельфлин формально фигура действительно „беспартийная“. Тем более важно вскрыть классовую природу его объективистской науки, показать на Вельфлине действительную роль формализма в буржуазной науке и противопоставить нашу революционную критику формализма „критике“ фашистской, „критике“ демагогической, „критике“ сугубо реакционной. Мы должны показать, как наукообразность теории Вельфлина теряет свою мистическую скорлупу и становится прозаичным выражением обыденных интересов современной буржуазной науки на Западе. Как, не выходя за пределы „чистого знания“, „науки о формовидении“, отметая всякую „политическую метафизику“ и оставаясь целиком на базе категорий искусства, Вельфлин в замаскированной форме ставит свою „науку“ на службу империалистической буржуазии. Как немецкий формализм служит идеологической подготовке и обоснованию истинных „германо-христианских“ чувств, как с эстетических позиций он обосновывал этические, моральные, философские проблемы и ставил известные прогнозы развитию германского искусства.

В эстетических категориях и „понятиях“ Вельфлина нашли себе отражение различные противоречивые тенденции, заложенные в природе буржуазии империалистического периода. Кризис либерально-буржуазного сознания в области искусства начался задолго до того, как политическое банкротство немецкой буржуазии, в связи с приходом фашистов к власти, стало реальным фактом. Это сделало Вельфлина в известном смысле предвестником позднейшего развития фашизирующей буржуазной науки.

Вельфлин сформулировал ряд определений сущности немецкого искусства. Эти определения на известном этапе, когда немецкий фашизм еще только шел к власти, соответствовали толкованию немецкого искусства „национал-социалистами“. Но в области практически действенных отношений Вельфлин не пошел так далеко, оставаясь на старых позициях мнимо объективной, либерально-буржуазной формалистической науки.

Как и все кантоницы, Вельфлин хочет построить науку об искусстве на основе точных научных познаний, точного знания фактов, научного познания законов эволюции форм и т. д. Эта апелляция к „точности факта“, к „науке“ составляет наиболее подкупающую черту Вельфлина (как и кантоницев вообще). На эту удочку особенно попадаются теоретики искусствоведы, склонные к позитивизму. Но как и все агностики, Вельфлин занимается „проблемой образования понятий“¹. Эти понятия он рассматривает как

¹ См. Г. Вельфлин. „Основные понятия истории искусства“. „Академия“, 1928 г.

результат „чистого познания“ вне бытия. Следовательно, эти „понятия“, которые выражают собой „форму познания“ или „формовидение“, выступают сами по себе вне отношения к тому, что именно, когда и где познается. Учения об отвлеченных внеисторических „типах“ и „категориях“, которые трактуются как безотносительные к действительности сегодняшнего дня „ценности“, и которые выдвигаются вне зависимости от общественно-экономических формаций, приобретают в наше время особенно реакционный смысл. Это стремление увековечить „культурно-ценностные типы“, как исторически безотносительные понятия, означает попытку увековечить мир капиталистической действительности как вечную закономерность. Перефразируя, можно сказать, о Вельфлине словами Маркса, что Вельфлин „не утверждает прямо, что буржуазная жизнь является для него вечной истиной. Он утверждает это косвенно, обожествляя категории, которые в форме идеи выражают буржуазные отношения. Он считает продукты буржуазного общества, как только они представляются ему в форме категорий, идей, самостоятельными существами, вечными, одаренными собственной жизнью“¹.

Имеется еще одна черта, которая сближает искусствоведческую теорию Вельфлина с кантианцами (марбургская школа), с их наукообразностью. Это — стремление обособить эстетику рационально-логическими понятиями, освободив ее от чувственного рассмотрения. Эта тяга к рационально-логическим понятиям реакционна потому, что она направлена против конкретно-чувственного, предметного познания действительности, против идейно-чувственного ее рассмотрения, против „философии“, против „социологии содержания“. Реакционность эта состоит в том, что современную науку, технику, физику, математику и т. д. Вельфлин стремится использовать для превращения пространственных понятий в рационально-логические отвлеченно-формалистские категории. Он отрицает единство чувственного и логического познания, с каким следует подходить к художественным произведениям. „Очищая“ художественную критику от „чувственного субъективизма“, он вместе с тем выбрасывает конкретно-чувственную человеческую практику, не оставляя между человеком и искусством ничего кроме „извечной“ природы национального духа и собственного „чистого“ саморазвития формы.

Между тем, как бы мы ни складывали друг с другом линейность, плоскость, замкнутость формы, множественность и ясность категорий, которые установил Вельфлин, — мы не можем воссоздать через посредство этих „самоценных“ форм предметно-чувственную природу искусства, живую ткань художественной формы, художественный образ.

Поскольку Вельфлин отрицает идейно-чувственную природу образа, единственным содержанием искусства оказывается лишь отвлеченная совокупность формальных понятий и категорий.

Такую же работу, как и Вельфлин в области искусства, кантианцы марбургской школы осуществляли и в области естественных наук, математики, физики, химии. Отвлекаясь от чувственно-предметных свойств вещества, они преобразили вещество в математическую совокупность значений, за которыми нет никакого предметно-материального содержания. Про них можно сказать словами Маркса, что это „не научная форма математического догматизма, при которой субъект танцует около вещи, рассуждает и так и сяк, а сама вещь не развертывается во всем богатстве своей формы и жизни“.

Вельфлин мог бы повторить слова молодого Маркса, который в порядке „самокритики“ писал о себе так: „Ошибка заключалась в том, что я воображал, будто форма может и должна развиваться отдельно от материи, и благодаря этому получил не реальную форму, а какой-то письменный стол

¹ К. Маркс. Письма. 1923 г., стр. 15.

с ящиками, в которые я насыпал затем песку". (Письмо к отцу 10 ноября 1837 г.). Почему наверно здесь исходить из формальных категорий, мы можем уяснить также со слов Маркса, пользуясь его примером.

„Математик, имея перед собой треугольник, делает разные построения, приводит доказательства; треугольник этот остается простым представлением в пространстве, он не развивается ни во что дальнейшее: его нужно привести к чему-нибудь другому, — тогда он принимает другие положения и в зависимости от этого получаются различные отношения и следуют различные истины. Иначе совсем обстоит дело в конкретном выражении живого мира, мыслей, каким являются право, государство, природа, вся философия (искусство. — Р.) здесь нужно присматриваться к самому объекту в его развитии, здесь нельзя вносить произвольных подразделений; разум самой вещи должен здесь развертываться, как нечто в себе противоречивое, и найти в себе свое единство“¹. В искусстве „разум самой вещи“ передает образ. Только в единстве чувственно-предметного содержания, только через образ „вещь развертывается во всем богатстве своей формы и жизни“ (Маркс), ибо „форма сама содержится в содержании“ (Гегель).

Кантианцы, так же как и Вельфлин, или, вернее, Вельфлин, так же как и кантианцы, считают своей задачей возможно более детальное углубление в иерархию категорий, извлекаемых из „научного опыта“. Но значит ли это, что Вельфлин черпает свои категории в „научном опыте“ и, следовательно, признает зависимость своих категорий от действительности? На самом деле практика не служит для него критерием его теории. Свои категории он черпает в априорности художественного сознания, в „национальном духе“ и „формовидении“, которое, будучи заложено с самого начала, затем лишь эволюционирует по имманентным законам.

Формализм, провозглашающий „чистое знание“ как уход от действительности, является на самом деле средством „научного“ обоснования и оправдания определенных воззрений на строй буржуазных отношений. Не случайно формализм неокантианских школ в искусстве соединяется с апологетикой немецкого средневековья, с расовыми теориями и национализмом. Реакционная философия неокантианства в соединении с политической методологией империалистического национализма придала формализму значение политического фактора в современной борьбе. А уход от „идейного содержания“ действительности стал лишь выражением поворота от демократии к политической реакции, от либерализма к фашизму.

На место действительной борьбы классов выдвигаются такие принципы, которые, опираясь на „чистое знание“, должны доказать наличие формовидения, миропонимания наций и рас, как высших закономерностей, заложенных в самом искусстве и выраженных в научно-объективных категориях. В то же время формалисты объявили, что классы и общество лежат вне данных закономерностей, и все, что противоречит установленным ими формальным „закономерностям“, более или менее исторически „случайно“, „мнимо“, не характерно, противоречит „духу нации“, „народности“. В качестве судей они не только „научно классифицируют“ и „атрибутируют“ художественные явления; несмотря на их формальный „объективизм“, они выносят свои приговоры искусству и эти приговоры соответствуют общему духу националистической реакции. Так, например, Вельфлин, признав пластическую форму, пластический объем не характерным, не действительным, случайным для германского возрождения, стремится обосновать истинность германо-христианских чувств в искусстве, найти единственную национальную правомерность

¹ Маркс и Энгельс, т. I, стр. 445—6. Госиздат, 1923.

германского искусства в христианской мистике, в иррациональном и его атрибутах (категории движения и пр.).

Эти выводы формалиста, якобы „не философствующего“ и „не вмешивающегося в политику“, приобретают определенный политический смысл. Обращению к духу средневековья и христиано-германскому миру сыграло, как известно, свою большую роль в демагогии немецких фашистов.

Провозглашение иррационального миросозерцания, поиски иррационального в „духе“ немецкого искусства и т. д. были не случайны. Фашистский теоретик искусства Бенн в одной из своих статей вскрывает сам, каков политический смысл этой тяги к иррациональному тогда, когда речь идет об искусстве. Он указывает на то, что „переход от романской к готической архитектуре произошел без голосования о стрельчатых сводах и абсидах“. Он восклицает по этому поводу: „История игнорирует вашу демократию, ваш рационализм“ и далее... „иррациональное есть синоним творческого“¹.

„Возрождение“ философии „иррационального“ необходимо было фашистам для того, чтобы подавить „вашу демократию, ваш рационализм“ как говорит Бенн.

Демократическая видимость некоторых лозунгов („народное искусство“, „творчество народа“ и т. д.) нужна им для того, чтобы легче обмануть массы, настойчиво выдвигающие свои революционные требования, а также для того, чтобы увлечь „средние слои“, мелкую буржуазию идеалами мелко-собственнического цехового ремесла, корпораций и т. д. „Национал-романтизм“ оказывается поэтому идеологическим оружием лишь на определенной ступени развития немецкого фашизма.

Вельфлин составляет пройденный этап в развитии либерально-буржуазного сознания и, следовательно, не может уже удовлетворять во всей полноте потребностям современного фашизма. Это не мешает философу и искусствоведу либерализма впрямую в колесницу фашизирующей буржуазии, для которой неокантианская наука прокладывает пути.

Однако Вельфлин не фашист — ни по духу своей политической методологии, ни по своему философскому сознанию, ибо современный фашизм уже не удовлетворяется „категориями“ и „понятиями“ буржуазно-либеральной науки. Современный фашизм требует „идейной действительности“, считая уже недостаточной „либерально-профессорскую“ науку с ее „уходом“ от социальных проблем. Но об этом мы будем еще говорить позже; сначала нам надо ознакомиться с тем, что представляет собой эта „национал-романтическая“ оболочка теоретиков немецкого формализма.

Вельфлин не рассматривает нацию как исторический продукт — он не считает ни с причинами и условиями ее возникновения, ни с изменениями, происходящими в самой структуре наций, ни с ее экономикой, территорией, языком, историческим характером психологии, ни с влияниями отдельных факторов на национальное развитие и т. д. Для него существует лишь „национальный“ дух, как „универсальное единство“ и взаимоотношение его с другими „национальными духами“. Так он и трактует данную проблему в своей последней книге „Италия и германское чувство формы“. Ренессанс в Германии и Италии он использует для взаимосравнения двух национальных „духов“. Все „прочие“ моменты — экономика и т. д. как инобытие того же духа — отбрасываются им как производное и национально обусловленное. Поскольку художественная форма явилась по Вельфлину порождением единого „национального духа“ или „народного духа“, то художественное произведение теряет у него всякую связь с исторической социальной почвой, с закономерностями исторического процесса. Художественное явление оказы-

¹ См. Harcourt, Robert. Jeunesse Hitlerienne. Revue de Deux Mondes. Paris, 1 Dec. 1933.

вается само по себе закономерностью. Так в искусствознании под видом „научного“ формализма обрисовывается стремление утвердить автономность художественно-философского мышления. Именно эти принципы и оказываются на-руку фашистам, когда они отрицают закономерности и причинности общественных явлений, — отрицают же они их постольку, поскольку фашизм пытается уклониться от железных законов исторической необходимости, от неизбежных законов капиталистического кризиса, от закономерностей, диктуемых развитием пролетариата, как могильщика буржуазии.

Мы видели, как формалисты на место борьбы художественных идей и форм в их реальной исторической связи выдвигают лишь борьбу иррациональных категорий. Каждую категорию, как часть „целого“, Вельфлин считает выражением определенного мировоззрения. Но поскольку эти категории иррациональны и стоят вне общественного содержания искусства, постольку и мировоззрение в целом он трактует не со стороны его общественного содержания, а лишь как развитие „оптической установки“ человека на определенной ступени развития национального духа. У Вельфлина нет анализа действительных противоречий в развитии искусства Флоренции, Венеции и Рима, борьбы художественных идей и воззрений бюргерства, денежной аристократии и папства в религиозных и светских формах. Анализ внутренних противоречий искусства каждой эпохи Вельфлин сводит к внешнему противоречию духа и тела.

Энгельс называет „бессмысленным“ и „противоестественным“ такое „представление о какой-то противоположности между духом и материей, человеком и природой, душой и телом, представление, возникшее в Европе в период упадка классической древности и нашедшее свое высшее развитие в христианстве“¹. У Вельфлина эту „противоположность“ тела и духа выражают: тело — Италия, дух — Германия. Греко-римский мир противопоставляется миру христианства. Внутри целого — нет противоположности и борьбы. Линейность, плоскостность, замкнутая форма, множественность и ясность — на одном полюсе — это тело, это Италия. Живописность, глубина, открытая форма, целостное единство, неясность — это дух, это Германия. Механическое сложение известных категорий на одном полюсе и других на другом не решает задачи. В отличие от непреодоленного „дуализма“ Вельфлина новейшая фашистская критика заявляет, что фашизм хочет монополистической целостности и единства и что только искусство дает это органическое „единство“ тела и духа. Так пишет Тротта в немецком фашистском органе, так пишет новейшая итальянская критика, провозглашая примат искусства над наукой. Стремление философски обосновать единство „целого“ носит у Вельфлина половинчатый характер.

И все же оно пронизывает всю искусствоведческую концепцию Вельфлина, для которого единство германской художественной формы, германского художественного чувства, превыше всех противоречий в развитии художественных стилей. Это — своего рода „Deutschland über alles“, немецкий национализм, который ставится превыше всего. Формализм, игнорирующий диалектику борьбы художественных форм и идей и подменяющий ее механическим сложением суммы определенных, все возрастающих категорий, оказывается прекрасной уловкой для того, чтобы, прикрываясь обобщением научных наблюдений „чистого знания“, обосновывать ту же национал-империалистическую философию современной буржуазии.

Вельфлин допускает противоречия внутри национального целого, как противоречие фаз архаики, классики и барокко внутри каждого исторического стиля (древнего мира, средневековья и „нового времени“), но подобно

¹ Ф. Энгельс. Архив Маркса и Энгельса, т. II, стр. 103.

Отмару Шпану и Герингу — целое (национальный стиль) существует у него раньше части и единство предшествует противоположностям. Поэтому развитие понимается или лишь как реализация тех возможностей, которая таится в природе данной нации, в природе данного национального чувства формы.

К каким же практическим выводам могла бы нас привести эта теория, если бы мы захотели приложить ее к практике будущего (конечно, советского) искусства Германии? Эти выводы означали бы, что если революционное искусство Германии выходит за пределы иррационального, если в нем пробуждаются реалистические устремления, то такое явление (по Вельфлину) составляло бы прямую угрозу немецкому искусству, его внутренней природе. Таким образом в понятие развития формы Вельфлин вкладывает такое содержание, которое придает этому развитию замкнутый, консервативный характер. По этой концепции немецкое искусство не знает иного выхода, кроме обращения к своей „вечной природе“. Кокетничание „эволюцией форм“ и „диалектикой противоречий“ прикрывает собой реакционно-метафизический взгляд на художественный процесс и служит обоснованию нового обращения к средневековью, этому „вечному“ источнику германо-христианских чувств.

„Германцы, — пишет Энгельс, — особенно в ту эпоху (средневековье после падения Рима) были высокоодаренное арийское племя и притом в пору своего полного жизненного развития. Но омолодили Европу не их специфические национальные особенности, а просто... их варварство, их родовой общественный строй“.

Вот эту-то сторону средневековья, его „демократическое“ наследие, заключенное в народном творчестве, в „варварской свежести“ германских племен, той свежести, которая противостояла разлагающемуся античному миру и отвратительному трупному гниению бездеятельного, неспособного к борьбе первобытного христианства, варварской свежести народного творчества, выступавшего нередко в оппозиции к официальной католической церкви, — всего этого Вельфлин не видит в средних веках. „Варварскими недостатками“ старой Германии, которыми так восхищался Маркс, Вельфлин пренебрегает; зато, стоя на уровне философского развития Германии, он может себя сравнить с „фетишистом, чахнувшим от болезней христианства“ (Маркс) ¹.

Следует обратить внимание еще на одну черту, характерную для философии Вельфлина, — его релятивизм. Что объективно и типично в одном случае (для одной нации), то не объективно и не типично в другом случае (для другой нации). А потому каждое искусство хорошо по-своему.

Этот релятивизм Вельфлина также стоит в прямой связи с неокантианской философией — философией либерализма. Растерянность перед лицом капиталистической анархии производства создает ту почву, на которой вырастает упорный отказ неокантианцев от причинного объяснения общественных явлений и общественных закономерностей, реакционный характер их трусливого релятивизма.

Далее нам хотелось бы остановиться на том, чему служит историческая концепция Вельфлина и как она оспаривается современной фашистской критикой. Размеры статьи побуждают нас отметить лишь главное.

Понятия „прогресс“ и „регресс“ выступают у Вельфлина метафизически в совершенно произвольной абстракции, как ступени развития формальных категорий данного стиля. Так трактует он „прогресс“ и „упадок“ ренессанса.

¹ Сущность христиано-германских чувств Маркс показал в статьях „К еврейскому вопросу“, „Критические примечания к статье „Король прусский и социальная реформа“, „К критике гегелевской философии права“ и др.

Внутри ренессанса Вельфлин различает две стадии: архаику (треченто и кватроченто — искусство примитивов, „для которого точного изображения форм еще не существует“) и классическое искусство (чинквеченто). Барокко также имеет свою архаику и классику. Барокко не упадок ренессанса, а иной стиль. Чинквеченто и сеченто — две высших точки двух разных стилей.

Таким образом вершину ренессанса по Вельфлину образует Рафаэль¹.

Но выразил ли Рафаэль наиболее передовые тенденции своего времени? Да и вообще, где критерий оценки в нашем подходе к Рафаэлю? Ответ может быть дан только тогда, когда творчество Рафаэля сможет предстать в наших глазах как продукт определенного развития художественных воззрений, технических успехов в искусстве, как продукт организации общества и разделения труда.

Для Вельфлина Возрождение открывается в своей цветущей форме лишь в эпоху расцвета Рима под десницей папства, между тем как мы находим наиболее передовые революционные силы искусства на почве бюргерской Флоренции. Да и сам расцвет Рима проходит по Марксу „под флорентийским влиянием“.

Возрождение — „яркий цветок средневековья“ — вырос и увял вместе с строем мелких производителей, как последний отблеск переходной эпохи, когда крепостнический феодализм уже развился в свободных городах, а капитализм не успел еще сколько-нибудь глубоко пустить корни. Цветущая пора Возрождения — пора, когда феодально-церковные ограничения и крепостничество были уже разгромлены, но разрозненный строй мелких производителей не стал еще под централизованной деспотической пятой римского папства. Так рассматривают вершину Возрождения основоположники марксизма!²

Вельфлин же увидел в итальянском ренессансе „опасное противоположение родной традиции“³.

Вельфлин преклоняется перед величием Дюрера и наряду с этим Дюрер оказывается чужеродным телом в сердце германского ренессанса. Эта двойственность отношения к Дюреру отражает лишь стремление Вельфлина „выпутаться“ из эпохи „позитивизма“ („нового просвещения“) конца XIX в. и возвестить „новую романтику“. Поэтому он и превозносит Грюневальда, Альтдорфера, Вольфа Губера и скульпторов Бакофена и Лейнбергера, как более национальных художников, чем Дюрер.

„Германское искусство с начала XVI в., — утверждает он, — столь же цельно, едино, столь же классично, как чинквеченто Италии. Грюневальд — современник М. Анджело; Рафаэль и Дюрер выражают высшую полноту достижений во втором десятилетии XVI в. Итальянская классика так относится к примитивам кватроченто, как немецкая классика к готике XV в., — она ее наследница. В чем действительный смысл этой параллели? Историческая картина по Вельфлину такова, что итальянцы-классики наследуют народившиеся как бы из головы Зевса примитивы кватроченто, восходя к традициям греко-римского мира. Между тем немецкое искусство — искони готическое. „Мир поздне-готических форм — готика скорее по названию, а не по

¹ Впрочем, когда Вельфлину требуется доказать „определенность пластического бытия“ (т. е. позитивизм) итальянцев — он неизменно цитирует не Кастильоне, друга Рафаэля, а трактаты уже упоминавшегося Леона-Альберти, т. е. кватрочентиста — представителя искусства „архаики“ и „примитива“ в понимании Вельфлина. „Странная“ и „непонятная“ небрежность для такого сторонника „точных знаний“, как Вельфлин. Однако эта „небрежность“ не случайна и не единична, ибо действительность истории оказывается в конфликте с прокрустовым ложем вельфлиновской системы и его исторической концепцией.

² Подробнее см. мою вступительную статью к переводу последней книги Вельфлина „Die Kunst der Renaissance. Italien und das deutsche Formgefühl“.

³ Heinrich Wölfflin. Italien und das deutsche Formgefühl. S. 1.

существо" ¹ "... это новое восприятие, лишь выражаемое в старом формо-образовании" "... это искони германское, лишь всякий раз находящее новые выражения" ². Центр тяжести передвигается, таким образом, от Дюрера назад, ближе к „национальной душе“, к „народному духу“, к поздне-готическому восприятию, которое поэтому берется им в кавычки.

Иначе говоря, Вельфлин стремится подчеркнуть, что когда усилилось исключительное влияние Италии на Германию, то „ренессанс для нас, немцев, в сущности, уже кончился“ ³.

Как мы видим, вся историческая концепция Вельфлина основана на стремлении подчеркнуть эту противоположность христианских чувств, как истинно-немецких, материалистическому ренессансу. И корни истинно-немецких христианских чувств он находит в готике.

Уже реакционность неокантианских философских позиций Вельфлина показала, что в его искусствоведческих взглядах заключена известная система общественно-политических воззрений. Эти воззрения находят себе современную оболочку в маскирующей их националистической романтике и философии национализма Шеллинга. Словами Ленина можно сказать о Вельфлине, что он „облекает свой буржуазный либерализм в костюм, сшитый по новейшей моде“.

Вот тут и выступает с особой наглядностью то, что отличает Вельфлина от современных фашистских теоретиков искусства и в то же время сближает буржуазного либерала с фашистской „новейшей модой“.

В фашистской прессе усиленно „пересматривается“ вопрос о том, „кончилось ли уже средневековье“, да и вообще насколько возможно говорить о немецком ренессансе. Нельзя ли признать немецкий ренессанс только „выдумкой“ либеральных профессоров, выдумкой, которую поддерживали „оракулы Вельфлин и Боде“ ⁴.

Известный „рассист“ — фашистский теоретик Карл Нейман — посвятил этому вопросу специальную статью под характерным заголовком: „Конец средних веков (Легенда о смене средневековья ренессансом)“ ⁵. В ней он упрекает Вельфлина и Боде в том, что они признали появление с конца XV в. нового мощного мироощущения жизни, не соединенного со средневековой ориентацией на „потустороннее“, т. е. что они слишком „буржуазны“ в своих выводах, слишком, мол, в плену либерально-рационалистического мировоззрения. Другое дело Карл Бранди, которого прославляет Нейман. Карл Бранди не только расширяет понятие готики до XVI в., как это уже сделал Вельфлин, но и вообще отрицает приложимость термина Возрождение к Германии. В своем введении к истории реформации Карл Бранди пишет: „Я уже несколько лет тружусь над тем, чтобы опять разрушить установленные понятия средневековья и Возрождения“. Он считает, что в основе развития в XV и XVI вв. лежит „папский абсолютизм“, с проникавшими в него элементами „буржуазности“. Гуманизм же в Германии, если и находил свое проявление, то лишь в качестве эпизодов.

Доказывает он это тем фактом, что в Германии „пришло возглавление христианства — Лютер, а не грубо языческий Маккиавелли“.

Формы ренессанса у немцев „так и остались только модой, известное элементарное национальное чувство отвергло его“. Карл Нейман приводит эти ссылки на Бранди в доказательство того, что нельзя говорить о немецком

¹ Heinrich Wölfflin. Italien und das deutsche Formgefühl. S. 4.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistgeschichte. 1934, H. I, S. 124.

⁵ Carl Neumann. Ende des Mittelalters? (Legende der Ablösung des Mittelalters durch die Renaissance). Deutsche Vierteljahrschrift. 1934, H. I, S. 124—171.

ренессансе. Немецкое искусство, как и история „немецкого духа“, „идет не от средних веков к Возрождению, а от средних веков к реформации“. Так же назвал свою новую работу и Конрад Бурдах, доказывая, что путь Германии совсем иной, чем путь Италии. Нейман утверждает, что в Германии „поздняя готика“ царит над всем XVI в. и называется немецким ренессансом совершенно ошибочно. С этим взглядом на средневековье могут быть сравнимы лишь католические историки, для которых средневековье осталось реальностью и по наши дни и для которых значение имеет только готика. Каков смысл всей этой полемики, видно из того, что Нейман, обрушиваясь со своей критикой на всяких Бодэ и Вельфлиных, считает, что „ренессанс“ — это „модная этикетка“, наклеенная „либерально-рационалистическим“ мировоззрением. Нейман еще решительнее, нежели Вельфлин, расправляется с рационализмом Дюрера. Это напоминает нам недавно появившуюся монографию Флексига о Дюрере, где Дюрер, окончательно преображенный на германо-христианский лад, выступает в модном „романтическом“ облачении фашистской науки. Но что там Дюрер, когда сам Леонардо да Винчи с его техническими открытиями, помнению этих теоретиков, „не доходил до доказательных экспериментов и потому остался в русле средних веков“¹. Нейман объявляет войну „музейной истории искусства“. XIII в. по Нейману является „поздним романством“, XVI в. — поздней готикой, „Грюневальд, Дюрер, даже Гольбейн — предшественники Рембрандта“. „Немецкое барокко живо духом готики“². Нейман предлагает „пересмотреть“ итальянское искусство и, подходя к нему как к художественному наследию, выявлять в нем „готическое“ содержание. Как видим, этот лагерь фашистской „критики“ ругает „музейную историю искусств“ и искусствоведов „либерально-рационалистического“ мировоззрения лишь за то, что они как „либералы“ недостаточно последовательны в своей апологии средневековья. И хотя Вельфлин в своей последней книге старается отодвинуть „истинно-народные“, т. е. германо-христианские чувства вглубь истории (от Дюрера назад к Бакофену, Альтдорферу и т. д.), тем не менее фашистский „критик“ имеет, как мы видим, основания к тому, чтобы остаться недовольным учеными „либералами“.

Другая характерная статья принадлежит Генриху Лютцелеру: „Перемена в понимании барокко“³. Это тоже характерное название. Лютцелер ругает Буркхардта за то, что Буркхардт полагал язык барокко тем же, что ренессанса, но „одичавшим“, что Буркхардт недооценил „непонятной красоты барокко, его величественных ансамблей“. Наоборот, Вельфлину, „последователю“ Буркхардта, Лютцелер отдает предпочтение „для своего времени“, ибо Вельфлин ведь давно уже защищал тезис о том, что барокко не упадок ренессанса, а новый стиль. Мысль эта развивается, наконец, особенно „плодотворно“ у Розе, который, сознавая, мол, скудость определений в книге Вельфлина о барокко, пишет к нему комментарии, дополняющие формализм „этическими ценностями“. Как мы видим, и здесь логика развития буржуазной мысли достаточно характерна. Нет нужды приводить еще определения барокко в работах Ригля⁴, Бринкмана⁵, Гаузенштейна,⁶ Пиндера⁷, у последнего из них развитие этих взглядов находит сейчас свое наиболее законченное выражение.

¹ Karl Neumann. Ende des Mittelalters? (Legende der Ablösung des Mittelalters durch die Renaissance). Deutsche Vierteljahrschrift. 1934. H. 1, S. 161.

² Там же, стр. 163.

³ Heinrich Lützel. Der Wandel der Barockauffassung. Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistgeschichte. 1933. H. 4, S. 618—635.

⁴ A. Riegel. Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Wien, 1908.

⁵ A. E. Brinckman. Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts. A. E. Brinckman. Barockskulptur. A. E. Brinckman. Plastik und Raum. München, 1922.

⁶ Wilhelm Hausenstein. Vom Geist des Barock. M. 1924.

⁷ Wilhelm Pinder. Deutscher Barock. Düsseldorf und Leipzig, 1912.

Новые работы Пиндера о немецком барокко подхвачены той частью фашистской критики, которая видит еще в барокко и готике источник иррациональных сил „немецкого духа“¹. Вместе с тем мы находим здесь своеобразное идеологическое выражение государственно-политических воззрений фашистов. Красота барокко — это сила. Целое важнее единичного. Цель одухотворения образов — в преодолении материи и т. д. Все это придает формалистическим категориям „движения“, „живописности“ и пр., которые якобы составляя национальную „специфику“ немецкого искусства, определенный мировоззренческий смысл.

Настоящий обзор воззрений на барокко можно закончить Шпенглером, который в известном смысле „смыкает круг“. Для него барокко начинается там, где дремлющее национальное начало вырывается наружу перед угасанием всякого высокого стиля, тонущего в капиталистической цивилизации. Генрих Вельфлин более скромн. Если раньше он подчеркивал противоположность ренессанса и барокко, то теперь он стремится показать что главная противоположность не между барокко и ренессансом, а между Германией и Италией, между художественными системами, олицетворяющими в его глазах идеализм и материализм. Это он и сделал в своей последней книге.

Формализм Вельфлина сыграл свою роль в обосновании „романтического национализма“ фашизирующей буржуазии. Сейчас, когда фашисты Германии пришли к власти, они не нуждаются больше в этом оружии либерально-буржуазной науки. Вильгельм Рюдигер пишет в национал-социалистическом органе, издаваемом Адольфом Гитлером, что „нет никакого формального доказательства, чтобы назвать то или иное искусство немецким“. „Для нас, — пишет он далее, — дело идет не о форме, а о содержании“: формализм, „поздний плод всей жизни XIX столетия (как духовного понятия), сейчас снимается“, ибо „форма должна рождаться из времени“². Эту обусловленность формы он понимает в том смысле, что „основой нового немецкого искусства, вообще всей новой немецкой культуры, стало и должно быть биологически-духовное единство — народ... Мы ищем синтеза крови и духа и мы верим в обусловленность нашей духовной сущности кровью“ и т. д.³. Совершенно очевидно, что буржуазная формально-объективистская наука уже отслужила свою службу, — она недостаточна или же больше вообще не нужна. Если раньше категория „динамичности“ служила у Вельфлина обоснованию иррационального духа немецкой живописи, — то сейчас тот же „национал-социалист“ Рюдигер иронически замечает: „Некий известный ученый пришел, например, к карикатурному утверждению, что немецкой может быть только „динамичность“, а все „статическое“ не немецкое. Таким образом, наумбургские фигуры являются сверхчуждыми“⁴. Фашисты новейшей марки идут еще дальше; наряду с критикой формализма либерально-буржуазной науки они в духе гитлеровской апологетики „старой навозной римской кучи“ (по выражению Энгельса) стремятся показать, что они все более порывают с культом „иррациональных“ сил, которые они так прославляли в романтике и в экспрессионизме. „То, что выступает сегодня как „немецкое искусство“, — пишет цитированный уже нами „теоретик“ фашистского искусства, — есть в основном случайный продукт невероятного ремесленного огрубения или примитивных формальных исканий... Совершенно огрубленные средства выдают

¹ См. рец. G. M. Ditten. Deutsche Barockplastik. „Junge Nation“ № 12, 1933, S. 23 (орган „Нац.-соц. союза гитлеровской молодежи“).

² Wilhelm Rüdiger. Die Grundlage der neuen deutschen Kunst. Nationalsozialistische Monatshefte. 1933. H 43, S. 470.

³ Там же, стр. 467.

⁴ Там же, стр. 466.

за выразительность, как говорят, за „изначально примитивную“, „динамическую“, или „иррациональную“ выразительность¹. И если он говорит с почтением о средних веках, то, мол, лишь потому, что „мы, немцы, только в средние века имели род всеобщего искусства, которое не было обусловлено ни классовым, ни сословным образованием, а имело народно-религиозный характер“². Не требуется особых комментариев, дабы видеть, что под демагогической фразеологией цитируемого фашистского искусствоведа скрывается открыто реакционная политическая программа фашизма. Мы не можем „обольщаться“ с той критикой формализма, которую дают подобные фашистские теоретики. Это — критика с заведомо реакционных позиций. Ей мы противопоставляем критику с позиций революционного пролетариата. В ней мы должны показать, как на определенном этапе буржуазного развития Вельфлин выступил в „царстве эстетической мысли“, как половинчатый, наряженный в национал-романтический костюм представитель либерально-буржуазной науки современного империалистического периода, а также показать объективную роль этой науки в современной классовой борьбе.

Генрих Вельфлин, как можно судить из сказанного, не делает прямых выводов из своей теории и исторической концепции и не имеет мужества прямо заявить, что его концепция направлена на то, чтобы признать религиозное чувство, переживание, интуицию — основой немецкого искусства, как искусства христианско-католического, но всей своей системой он подсказывает эти выводы.

Пророк буржуазной теоретической мысли в области искусства и „оппортунист“ художественной практики буржуазии, цепляющийся еще за старый плащ буржуазно-либерального формализма, он пытается также заглянуть вперед — на ближайшую практику своего класса. Свою последнюю книгу он заканчивает такими словами: „После ренессанса нами пережиты и другие синтезы Севера и Юга. В будущем возникает еще новый классицизм. Когда Германия потребует „чистого“ образа, ограниченной формы, ясного и необходимого, когда она будет искать в природе последние ценности, тогда снова возникнет классическое направление, которое вновь обратится к искусству Юга. Но никакие простые подражания нам помочь не могут“³.

Как видим, его теория отразила не только иррациональные устремления буржуазного общества, его тягу к мистико-туманным проявлениям „немецкой души“ в христианском искусстве, но и неизбежную, конечно безнадежную, тягу разлагающегося буржуазного общества к рациональному утверждению своего бытия. Он считает, что эта тяга придет в немецкое искусство тогда, когда, по его личному утверждению, „это станет собственной потребностью германского мира“. Приход немецкого фашизма к власти, действительно, обнаруживал попытки фашистов обуздать общество и вложить стихию иррациональных чувств, в рамки полицейской уравновешенности и чистоты своего „классического“ выражения немецкого национального духа.

Таков действительный смысл прогноза Вельфлина в отношении будущего германского искусства, в отношении грядущей „классики“.

В самой искусствоведческой методологии Вельфлина мы также находим оба элемента современного буржуазного сознания.

Мы видим, что немецкий формализм, представленный Вельфлином, обнаруживает, с одной стороны, тягу к разрушению классической эстетики, отри-

¹ Wilhelm Rüdiger. Die Grundlage der neuen deutschen Kunst. Nationalsozialistische Monatshefte. 1933. Н. 43, S. 468.

² Там же, стр. 469.

³ H. Wölfflin. Die Kunst der Renaissance. Italien und das deutsche Formgefühl. М. 1931, S. 222.

цание норм красоты (его релятивизм), возврат к готике, к алогичному, иррациональному как истинно-немецкому и т. д., а с другой стороны, тяготение к искусству „равновесия“, к установлению позитивно-эмпирических законов искусства и т. д. Современная немецкая буржуазия, придя к власти, хочет (безнадежно хочет) соединить уравновешенность, цельность и ясность эллинского миропонимания с иррациональным, стихией мощи, подсознательным и т. д. В царстве эстетической мысли Вельфлин и явился в этом смысле хотя и половинчатым, наряженным в буржуазно-демократический костюм, но все же пророком современного общественного сознания фашизирующей немецкой буржуазии.

Бесславный конец буржуазного формализма становится реальностью нашего дня. Фашисты снимают жатву, посеянную немецким формализмом. „Критикуя“ его, они вместе с тем ищут в нем опору собственному упадочному искусству. Наша же практика и наша теория революционного пролетариата наносят формализму двойной удар. Борьбе с формализмом в художественной практике должна сопутствовать борьба с формализмом в художественной критике. Судьба немецкого формализма в искусствознании дает повод многим советским искусствоведам, относившимся раньше некритически к формалистическому искусствознанию Запада, призадуматься над бесславным концом этой „чистой“, „надпартийной“ науки.

ПРАВДА В ИСКУССТВЕ

Н. Щекотов

ПЕЧАТАЕТСЯ В ПОРЯДКЕ ОБСУЖДЕНИЯ ПРОБЛЕМЫ

I

ОДНАКО, нельзя сказать, чтобы в ваших произведениях вы воспроизводили природу такой, какая она есть.
Родэн резко бросил свою работу.
— Конечно, такой, какая она есть! — воскликнул он, нахмурившись...

— Вы должны ее несколько изменить...

— Ни в коем случае! Я бы проклял себя за это!

— Но ведь доказательство налицо: слепок совершенно не дал бы того впечатления, которое дают ваши работы.

Он задумался.

— Это верно, — ответил он, — но в слепке меньше правды, чем в моей скульптуре¹.

О какой правде говорит здесь мастер? Как это может быть, чтобы слепок с человеческого лица, с человеческого тела был менее правдив, чем скульптурное отображение человека, созданное скульптором „на глаз“, на ощупь?

Родэн, могут нам ответить, имел здесь в виду так называемую художественную правду. Но разве такой ответ разъясняет что-нибудь. Он, скорей, вызывает другой и еще более сложный вопрос: значит есть две правды — правда жизни и правда художественная? Какая же из них, в таком случае, настоящая?

Мало того, тот же О. Родэн в тех же беседах утверждает, что „в искусстве безобразно только безразличное, оно лишено внутренней и внешней правды“. Это значит, что даже в границах одного художественного образа может быть будто бы еще две правды: правда внешняя и правда внутреннего. Что же нам в конце концов делать, где, среди этих многих правд, найти, если позволено так сказать, истинную правду? А вопрос этот для нас страшно важен, так как наши стремления к созданию искусства социалистического реализма основаны прежде всего на искании жизнеправдивого, жизнетворческого художественного образа.

Художникам нашим чрезвычайно важно знать, каким путем, какими методами создается в конце концов этот жизнеправдивый, жизнетворческий

¹ Родэн, О. Ряд бесед с ним, записанных П. Гзелль. СПб., 1914 г.

образ. Можем ли мы в ответ предложить им несколько правд, ведь это же, говоря по просту, чепуха!

Остается только предположить, что Родэн, большой мастер скульптуры, большой художник реалистического направления, художник-философ, как свидетельствуют его произведения, ничего не понимал в деле искания правдивого образа, или, по крайней мере, не в состоянии был объяснить нам, как он этот образ находит и как воплощает свою мысль в мраморе или бронзе. Иначе сказать, приходится признать, что О. Родэн, создавая своего „Мыслителя“, своих „Граждан из Калэ“, свой „Бронзовый век“, в котором выражен первый трепет сознания в молодом человечестве, первая победа разума над доисторической тьмой, действовал бессознательно. Но ведь это же абсурд! Сам Родэн прежде всего протестует против такого утверждения. „Если бы ваши скептики знали, какая энергия нужна художнику, чтобы очень слабо передать то, что он думает и чувствует с такой силой, они, конечно, убедились бы, что все, ярко выступающее в картине или скульптуре, — преднамеренно“, — вот его подлинные слова.

Да и кто же осмелится утверждать, что мастер, создавший такой образ, как его „Мыслитель“, и создавший его, по его собственным словам, „преднамеренно“, т. е. вполне сознательно, продуманно, от начала до конца целеустремленно, не знал, где и в чем правда художественного образа, и каковы пути, ведущие художника к этой органической, так сказать, для данного произведения правде?

Остается предположить одно: художественный образ в своем завершении выражает только одну единственную, нерасчлененную и конкретную правду, но слагаемых этой правды, обнаруживающихся прежде всего в процессе создания художественного произведения, — множество. Об этих-то слагаемых и говорит, повидимому, Родэн.

Ничего „заумного“ в этом предположении, в сущности, нет, если только мы останемся на почве реалистического художественного творчества, т. е. творчества, исходом и стимулом которого является прежде всего отображение жизни, „натуры“, как говорится в художнических мастерских.

Как известно, всякий такой художник, прежде чем приступить к созданию художественного образа, изучает по словам Леонардо да Винчи, „как сделаны вещи“, т. е. старается передать в своем определенном материале тот „слепок“ с природы, о котором говорится в беседе с Родэном.

Характер такого изучения природы чрезвычайно четко и бесхитростно выражен в ряде фрагментов, дошедших до нас от рукописи Леонардо „Трактат о живописи“.

Вот, например, как он, применительно к интересам живописи, отмечает ряд особенностей морского вида: „Поверхность моря, когда оно покрыто волнами, меняется в цвете: с суши оно кажется темным, и тем темнее, чем ближе к горизонту, и по этой темной массе, наподобие барашков в стаде, передвигаются белые пятна; но, если глядеть на море с корабля, далеко от берега, то оно кажется синим. С берега море кажется темным, потому что в его волнах отражается лишь синее небо“.

Любопытно, между прочим, что наблюдения Сурикова о море по характеру своему очень близки к только что приведенной заметке Леско. „Тона Адриатического моря (если ехать восточным берегом Италии) уком в картинах. В этом море я заметил три ярко определенных цвета на первом плане: лиловатый, потом полоса зеленая, а затем синеватая. Особенно хорошо ощущаемая красочность тонов“. Сходство в характере наблюдений, по нашему мнению, здесь чрезвычайно знаменательно, и это не случайно.

¹ У Веронезе. — Автор



О. Родэн. Мыслитель.

A. Rodin. Le penseur.

ждающее реалистическую основу творчества этих двух мастеров, отделенных друг от друга почти на четыреста лет!

Или тебе, живописец, чтобы ты при движениях, которые ты желаешь сообщить своим фигурам, показывал только те мускулы, которые приводят в движение и действие твои фигуры... советую тебе изучать анатомию мускулов и костей... у тебя не всегда будут в твоём распоряжении хорошие натурные модели и не всегда ты сможешь их рисовать. Так что лучше и полнее, если эти отличительные признаки будут у тебя в памяти“.

В такого рода изучении природы несомненно отображается некоторая доля конкретной жизненной правды, но именно только некоторая, хотя бы и значительная доля, а не вся правда. И Родэн тут безусловно прав, когда не видит в „слепке“ с природы еще всей правды до конца. Мало того, такое „холодное“ аналитическое отображение действительности далеко не всегда свидетельствует о наличии в данном случае именно художественного творчества. Наблюдения Леонардо над полетом птиц и зарисовки этого полета, равно как и другие его конструктивные рисунки, служили ему, например, исходом для построения аэроплана, точно так же, как анатомические наброски Микель Анджело, не зная мы его, как великого художника, могли бы быть отнесены к рисункам, сделанным только в медицинских целях.

Момент художественного творчества появляется тогда, когда мы, по ряду пластических запечатленных признаков, начинаем воспринимать эмоции автора произведения, чувства, испытанные и организованные им на путях к выражению в этом произведении той или другой идеи. Именно это эмоциональное начало отличает рисунок от чертежа, хотя и тот и другой могут служить целям познания действительности.

Эмоциональное выражение с такой силой проникает у больших художников их создания, что даже фрагмент произведения, какой-нибудь небольшой обломок статуи, легко воспринимается нами именно, как плод художественного творчества, в то время как обрывок технического чертежа только в исключительном случае может нам раскрыть мысль автора. Примером такой

эмоциональной энергии, действенной даже во фрагменте, может служить хотя бы кисть руки, изваянная О. Родэном, равно как и любой из фрагментов, дошедших до нас от далеких времен античной скульптуры.

Какова та взволнованность, которую переживает сам автор художественного произведения в момент его созидания, мы видим, например, у Флобера, когда он, один из самых выдержанных работников пера, ювелир слова, трудился над „Мадам Бовари“. „С двух часов дня, — пишет он в два часа ночи того же дня, — за исключением двадцати пяти минут на обед, я пишу Бовари. Описываю прогулку верхом. Сейчас я в самом разгаре, дошел до середины; пот льет градом, сжимается горло... Я был так возбужден, так горланил и так глу-



О. Родэн. Эскиз руки.

A. Rodin. Ébauche d'une main.

боко чувствовал, что переживает моя бабенка¹, что даже испугался, как бы со мной не случился нервный припадок; чтобы успокоиться, я встал из-за стола и открыл окно... Сегодня, например, я был одновременно мужчиной и женщиной, любовником и любовницей и катался верхом в лесу, осенним днем, среди пожелтевших листьев; я был и лошадьми, и листьями, и ветром, и словами, которые произносили возлюбленные, и румяным солнцем, от которого жмурились их полные любви глаза. Что это, гордость или жалость или же глупое проявление преувеличенного самоудовольнения?²

Хотя здесь дело идет о создании художественного образа в литературной форме, но в той или другой мере, конечно, аналогичная взволнованность свойственна и мастерам изобразительного искусства.

Блестящим примером, относящимся к близкому нам времени и характеризующим силу той эмоциональной энергии, которую большой художник вкладывает в пластическое отображение природы, может служить „Последний призыв“ О. Родэна.

— „Смотрите, — говорил Родэн, глядя на этот свой шедевр, — подчеркнул рельефы мускулов, выражающих отчаяние... Вот смотрите, и здесь, и вот еще... Я преувеличил растяжение сухожилий, в них сказывается призыв...“ И он проводил рукой по мрамору, где с особенной силой сказывалось нервное напряжение.

Этими словами и жестом своим Родэн раскрывает перед нами и тот путь, которым он следовал в процессе своей работы над „Последним призывом“. Путь этот, в конечном счете, исходит от изображения „того, что есть“ и ведет к подчеркиванию и некоторому



О. Родэн. Блудный сын.

A. Rodin. Le fils prodigue.

¹ Героиня романа „Мадам Бовари“.

² Г. Флобер. Собр. сочинений. Письма 1831—1854. ГИЗ. 1923 г.

преувеличению тех или других элементов, взятых от натуральной действительности, подчеркиванию и преувеличению, выполняемыми в соответствии с теми эмоциями и с той мыслью, во имя которой создает свое произведение автор.

Сознание того, что одного „слепка“ с натуры недостаточно для создания художественного произведения и что правдивому отображению натуры в пластическом образе должна обязательно соответствовать столь же правдивая эмоция, запечатленная в том же пластическом образе, выражено так же и в заметках Леонардо.



Рядом с такими указаниями, как „о накоплении (или напряжении) силы у человека, который собирается нанести сильный удар“ или „о членах, которые сгибаются, и об изменении покрывающей их ткани при таком сгибании“, указаниями, являющимися только плодом первоначального, аналитического познания натуры, тут же встречаются и заметки, имеющие тот же эмоционально насыщенный характер, как и только что приведенные слова Родэна о его „Последнем призыве“. В этих заметках вскрывается второе слабое правдивого художественного образа, мы имеем в виду его эмоциональную выразительность.

Вот, например, что говорит Леонардо, думая, вероятно, о „Битве при Ангиари“, которую ему предстояло написать в соревновании с Микель Анджело по заказу флорентийских властей: — „Изобразить дым артиллерийских орудий, смешавшийся в воздухе с пылью, поднятой движением лошадей и сражающихся... Дым примет несколько голубоватый оттенок, или же сохранит свой цвет... На лицах, на фигурах и в воздухе будет разлит красноватый отблеск... Воздух должен быть в движении, как вихрь... Победители стремительно бегут, их волосы и легкая

О. Родэн. Бронзовый век.

А. Родин. L'âge d'airain.

часть одежды развеваются по ветру... Сраженных изобразить бледными... их приподнятые губы обнажают верхние зубы, их рты полуоткрыты, словно они жалобно кричат... Одной рукой они со страхом закрывают глаза... Другой они опираются о землю, подерживая свои приподнятые тела... Можешь изобразить некоторых лошадей бегущими с развевающейся гривой, без седоков и топчущими неприятеля... Некоторые из победителей отходят от места битвы и выходят из толпы, вытирая обеими руками глаза и лица, покрытые грязью. Видна река; в ней бегущие лошади, заставляющие воду бурлить и пениться“.

Какой пламенной энергией исполнен этот замысел, с какой смелостью и правдой дан, например, этот животный оскал побежденных, дошедших до последнего предсмертного отчаянья. Одно „подчеркивание“ той же борьбы, того же смятения и вихря в пейзаже чего стоит!

В этом замысле художник соединил в одно свой опыт „ума холодных наблюдений“ и свою глубокую сердечную взволнованность. Понятно то громадное впечатление, которое произвело на современников Леонардо осуществление этого замысла. В этой картине и Вазари обращает внимание на „ярость, гнев, месть, которыми охвачены и люди и кони“, т. е. на ту же бурную фугу эмоций, которой насыщена и приведенная нами выдержка из записок Леонардо да Винчи.

Из предыдущего можно, нам кажется, наметить пока два слагаемых, из которых слагается правда художественного образа. С одной стороны, это — пластическое построение изображения на основании оптического впечатления, полученного от природы, а с другой — те „подчеркивания“ и „преувеличения“ в этом изображении, которые диктуются необходимостью выразить в нем эмоции автора, организованные в целях передачи нам определенного замысла, определенной идеи.

Первое слагаемое Родэн, и не только он, называет внешней правдой, а второе — внутренней. Таким образом, перед нами до известной степени разрешается в сравнительно простом и вовсе уже не „заумном“ виде, пута-



*О. Родэн. Бронзовый век. Голова.
A. Rodin. L'âge d'airain. Détail.*

ница, получаемая в результате сосуществования нескольких правд в художественном творчестве, путаница совершенно безнадежная, когда одна из этих правд — правда жизни — противопоставляется, как это бывает у формалистов, другой — правде художественной. Нечетко формулируя свои мысли на жаргоне художественных мастерских, в эту путаницу, помимо своего желания, замешался и такой мудрый художник, как О. Родэн, в сущности, прекрасно понимавший, что в художественном произведении может быть только одна единственная правда, там же, где их обнаруживается несколько, — перед нами ложь. Ложь, однако, ненавистна Родэну, как всякому большому художнику: „Безобразно в искусстве все неискреннее, искусственное... все, что улыбается без причины, жеманится без нужды, хорохорится и важничает без основания... все, что лжет“, — говорит он.

Наметив два слагаемые, которые ложатся в основу единой правды художественного образа, мы, тем не менее, еще не получим надлежащего удовлетворения. Нехватает еще одного звена, о котором ни Родэн, ни Леонардо не упоминают ни одним словом, ни одним намеком и которое с особенной ясностью раскрывается преимущественно у нас и в наши дни.

Как-то, на одной из дискуссий прошлого года, посвященных проблеме социалистического реализма в изобразительном искусстве, докладчик призывал наших советских мастеров учиться правдивому искусству у великих мастеров прошлого, у Веласкеза, Тициана, Рубенса, Репина и др. Призыв этот, сделанный в ультимативной, безоговорочной форме, показался нам тогда же сомнительным.

Да, полно, точно ли Тициан, Веласкез и Рубенс правдиво отображали действительность в своих произведениях. Неужели жизнь народов (в смысле трудящихся масс населения) Италии, Испании и Фландрии тех времен на самом деле была полна того блеска, беспечности и театрального пафоса, какой ее живописуют эти мастера живописи?

Взять хотя бы Рубенса. Художественная деятельность его, как известно, развернулась в эпоху тридцатилетних войн, когда вся Западная Европа была залита кровью. Отблески этих войн то там, то здесь прорезывают дипломатически уравновешенный стиль писем Рубенса. Вот, например, одно из таких мест: „Восстание крестьян в верхней Австрии бешено разрастается; мятежники захватили город Линц¹... Валленштейн со всем своим войском неожиданно покинул лагерь и ушел в невыясненном направлении; однако, полагают, что он идет к Линцу... Тем временем решено, в виде предупредительной меры, перебить всех крестьян окрестных провинций, дабы они не умножили собою числа мятежников. Вся страна в отчаянии; по дороге он² видел лишь горы человеческих трупов и множество свиней... до такой степени, что они служат прикормом для армии Тилли“.

Таких военных мест в письмах Рубенса множество, и они, — если только по этим сухим заметкам восстановить тогдашнюю действительность, находятся в самом чудовищном контрасте с его праздничным, здоровым, жизнерадостным, как принято говорить о живописи Рубенса, искусством. Где же в этом искусстве хоть какое-нибудь отображение этой жуткой действительности, где же тут та правдивость, которой мы будто бы должны учиться у Рубенса?

¹ Город этот приобрел в наши дни особенную известность, благодаря героической борьбе в нем пролетариата во время недавнего восстания в Австрии против фашизма.

² Господин де ла Моттин, сообщивший Рубенсу эти сведения.



Леонардо да Винчи. Битва при Ангиари. (Копия Рубенса.)

Leonardo da Vinci. Bataille d'Anghiari. (Copie de Rubens.)

Боимся, что некритическое признание за искусством великих мастеров прошлого жизненной правдивости и решительный, безоговорочный призыв следовать этой правде, ничего, кроме вреда нашим художникам, на их путях к социалистическому реализму, причинить не может.

Однако, с другой стороны, как же так? Разве мы сами не согласились с Родэном, что великие художники должны быть в своих произведениях носителями правды, и разве Тициан, Веласкес и Рубенс в наших глазах не остаются великими мастерами и не только для их времени? Как же объяснить это противоречие?

Продемонстрируем наш вопрос и ответ на него прежде всего на примере конкретного художественного произведения. Возьмем одну из больших и выдающихся картин так называемого высокого Возрождения в Италии „Пир у Леви“ кисти Паоло Веронезе¹.

Веронезе, между прочим, смело может быть отнесен к числу тех мастеров прошлого, у которых мы можем поучиться реалистической живописи. В подтверждение этому сошлемся пока хотя бы на авторитет В. И. Сурикова. „Разговор у меня все вертится на этих двух мастерах², — писал он, —

¹ Картина эта находится в собрании Академии в Венеции. Картина того же автора с тем же пиршественным настроением и не меньшего мастерства „Брак в Кане“ находится в Лувре. Настоящее имя П. Веронезе — Паоло Калиари; Веронезе его называют по имени родного города Вероны.

² Тинторетто и Тициан.

на Веронезе да Веласкесе, потому что они из стариков ближе других понимали натуру, ее широту, хотя писали иногда и очень однообразно“.

Паоло Веронезе был, как известно, великим специалистом изображать пышные пиршества, причем, зачастую, пиршественная тема самым причудливым, самым зазорным образом, имея ввиду христианскую аскетическую мораль, переплеталась у него с евангельской легендой.

Связывая свои пиршества с евангельской легендой, Веронезе, повидимому, преследовал только одну цель — поднять свою картину с ее, в сущности, самым обыкновенным, житейским сюжетом, до официальной высоты, получить на нее санкцию правящих кругов общества, в котором церковные власти играли значительную роль.

В интересующем нас „Пире у Леви“, на котором, в числе пирующих присутствует Христос вместе с апостолами Иоанном и Петром, со стороны Веронезе нет, например, ни малейшей попытки перенестись в древнюю Иудею эпохи Понтия Пилата, а, наоборот, сделано все возможное, чтобы указать, что этот пир происходит в очевидное, в прямом смысле этого слова, для художника время и на месте его собственной жизни, т. е. в Венеции второй половины XVI столетия.

Перед нами мраморная терраса и колоннада, в стиле архитектуры так называемого высокого Возрождения. За ней — итальянские палаццо, церкви



Леонардо да Винчи. Рисунок дерева.
Leonardo da Vinci. Dessin d'un arbre.

и башни на фоне вечернего чуть тронутого зарей неба, заставляющего угадывать внизу, под высокой террасой, воды венецианских лагун, а дальше Адриатическое море.

„Мне всегда нравится у Веронезе серый нейтральный тон воздуха, холодок. Он не додумался писать на воздухе, но выйдет, наверное, на улицу и увидит, что натура в холодноватом рефлексе“. Это замечание Сурикова всецело может быть отнесено к данной картине. В ней, на самом деле, особенно в архитектурном пейзаже и в небе, чувствуется этот легкий холодноватый воздух, присущий Венеции, стоящей у моря, или, вернее сказать, на нем. На террасе, за столом расположено, с величайшей композиционной мудростью, в живых, свободных разнообразных группах, до пятидесяти человек пирующих, искусно связанных ритмической игрой масс, цвета и линий в единый застольный ансамбль.

Все, и господа, и слуги, и стража, одеты в праздничные костюмы по тогдашней моде. Много атласа, бархата, шелка. Изобилие дорогих тканей, присутствие среди слуг арапчат с курчавыми го-

ловами и нескольких гостей в чалмах вполне соответствуют действительности, напоминая о тесных торговых связях Венеции с ближним Востоком, на которых издавна было основано благосостояние этой аристократической республики. Полностью отвечает действительности и характеристика людей. Значительное число из них носит явно портретные черты, как, например, хитрый и жесткий кардинал в красной мантии и рогатой шапочке, две крупные фигуры на авансцене, одна, изображающая щеголеватого человека с несколько театральной жестикуляцией, в черном, средних лет, поэта или художника, другая — грузного толстяка, вероятно, какого-то банкира или купца. Толстяк дан в деловом разговоре со знатным африканцем. К числу таких портретов можно отнести также сухого строгого человека с седой бородой, сидящего под правой от зрителя аркой, вероятно, военный, какой-нибудь губернатор одной из Далматинских колоний Венеции, может быть, адмирал.

Что же мы хотим сказать этим описанием? Прежде всего то, что Веронезе в этой картине-панно дал прекраснейший, четкий и верный „слепок“ с натуры, т. е. создал одно из тех слагаемых, которые, как мы указывали выше, в сумме дают правду художественного образа.

Что же, однако, стремился нам передать Веронезе посредством этого „слепка“, какой мыслью, каким чувством он был взволнован в процессе его создания?

Попытаемся раскрыть это, как определяющее второе слагаемое данного художественного образа.

Прежде всего необходимо отметить отсутствие в картине какого бы то ни было скепсиса, какого бы то ни было критического отношения со стороны автора к изображенному им обществу. Не стирая вовсе характерных, жизненных черт с лиц пирующих, Веронезе, вместе с тем, „подчеркивает“ в них



Леонардо да Винчи. Женский портрет

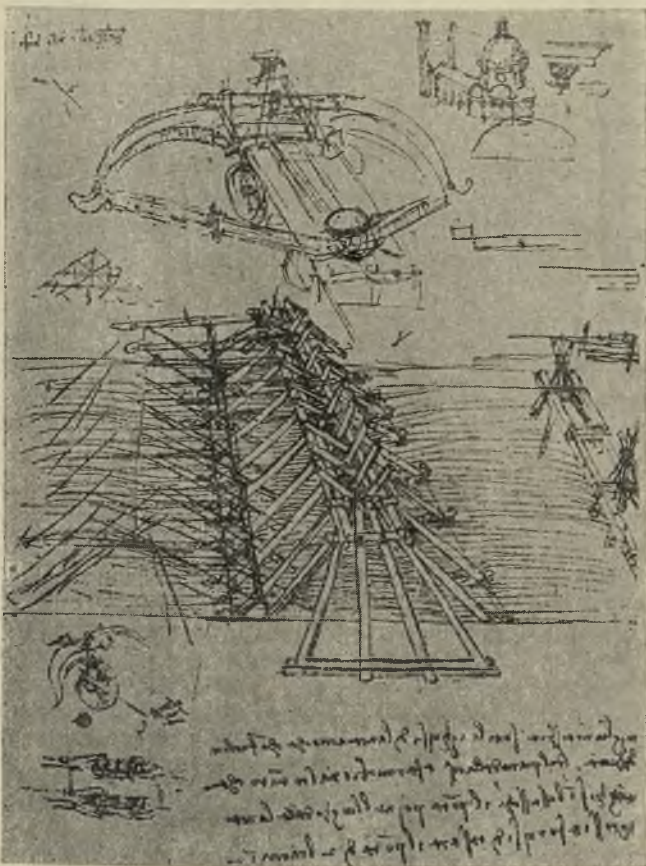
Leonardo da Vinci. Portrait de femme.

элементы положительной характеристики, — энергию, ум, остроту, гибкость ума, самоуважение. Благодаря этому все эти лица кажутся нам значительными и красивыми: красивыми не той омертвевшей нейтральной красотой, какая обычно свойственна художественной характеристике, построенной более поздней академической школой по трафарету римских или греческих антиков, но выразительной, динамичной красотой, взятой живописцем прямо из жизни. Насколько Веронезе заинтересован, чтобы подчеркнуть все эти положительные черт не обошло кого-нибудь из членов живописуемого им общества, видно хотя бы по той ласковости и добродушию, с которыми у него написано довольно рискованное в отношении к красоте и благородству, толстое бабье лицо бонвивана, сидящего за столом под левой от зрителя аркой. Те же элементы положительной характеристики выражены и в передаче фигур и движений.

Всюду у гостей сохранена свободная и вместе с тем какая-то важная жестикация, отчетливое уверенное движение человека, привыкшего к так называемому светскому обращению, движение исполненное самоуверждения. Более суетливы, угловаты и менее уравновешенны только движения слуг.

Каков же, наконец, вывод из всех этих наших наблюдений?

Прежде всего ясно, что Веронезе, пребывая, так сказать, душой и телом



Леонардо да Винчи. Схема военных укреплений.
Leonardo da Vinci. Dessin de fortifications.

с этим обществом, выдвигает его на своей картине, как образец „настоящих“ людей, творцов и властителей жизни. Между прочим, как это отметил и В. И. Суриков в своем письме к художнику Чистякову, Веронезе любил помещать и себя на таких пиршествах. „Хороша фигура самого Веронезе в белом плаще, — говорит Суриков, описывая другую картину этого художника „Брак в Кане“, находящуюся в Лувре, — „какое у него жесткое, черствое выражение на лице. Он так себя в картинах усадил, в центре, что поневоле останавливает на себе внимание“.

Смотрите, кажется нам, говорит Веронезе, вот род людей, силой, умом, энергией, хитростью завоевавший себе законное право справлять роскошный пир жизни. Мало того, художник так увлечен, так захвачен этим обществом, что, не стесняясь, благословляет его присутствием сына бо-

жьего, причем этот бог ничем, кроме легкого привкуса церковной традиции в своей одежде, не отличается от банкиров, купцов, губернаторов и попов, сидящих с ним за одним столом. Христос, по мнению Веронезе, видно тоже принадлежит к венецианским нobile, к вельможам, среди которых художник поместил и себя.

„Христос в этом пире, — говорит Суриков про близкий к нашей картине по теме и характеру „Брак в Кане“, — никакой роли не играет. Точно будто Веронезе сам для себя пир устроил, и нос у него красноват; должно быть порядком-таки подпил за компанию“.

В „Браке в Кане“ Веронезе собрал всех выдающихся людей Венеции тогдашнего мира. Маркиз сидит около Элеоноры Австрийской, королевы Франции; Франсуа I, король Франции, помещен рядом с Марией Английской; тут же и Солейман I и Карл V. В оркестре, играющем на переднем плане для всех этих высоких персон, участвует сам Веронезе, играющий на скрипке, и Тициан с виолончелью.

Светский характер, в котором Веронезе передавал события евангельской легенды, встревожил даже „святую инквизицию“, которая пригласила к себе Веронезе для дачи допроса по поводу „Пира у Леви“. Художнику, однако, удалось оправдаться.

Веронезе глубоко, искренне взволнован и восхищен обществом, изображенным им в этих произведениях и взволнованность эту, это приятие такой именно жизни, этот оптимизм стремится передать и нам, зрителям, пользуясь для того всеми своими наблюдениями современной ему действительности, всем богатейшим опытом своего специального мастерства. Мы находимся перед лицом твердо убежденного человека, убежденного в том, что он знает и передает только правду жизни. Чувства его с субъективной точки зрения поэтому правдивы и пластическое выражение этих чувств в его произведении также правдиво, искренно и потому до сих пор производит на нас большое впечатление. В этом моменте, в этом втором слагаемом, перед нами обнаруживается момент динамический, момент эмоционально захватывающий, без которого какой бы то ни было верный „слепок“ с природы остается мертвым, остается вне сферы художественного творчества, но... оказывается есть и еще одно, третье слагаемое, без которого не может быть правильно понята правда художественного образа. Попытаемся вскрыть это слагаемое, опираясь



*Леонардо да Винчи. Изабелла д'Эсте.
Leonardo da Vinci. Isabelle d'Este.*

на анализ все того же художественного произведения П. Веронезе. А что, если мы не захотим поверить Веронезе, как не поверили и Рубенсу? Что, если найдутся такие доказательства, которые раскроют, что правда Веронезе — ложь? Неужели созданный им художественный образ от этого станет нехудожественным?

Надо сказать, что доказательства такие найти не трудно. Стоит только глубже погрузиться в ту эпоху, в то общество, куда зовет нас автор картины. На самом деле, всякий, кто хоть сколько-нибудь знаком с историей Италии и, в частности, с историей Венецианской республики, сейчас же поймет, что Веронезе здесь односторонен и что односторонность эта граничит иной раз почти со слепотой по отношению к современной ему жизни.

Хорошо известно, что со второй половины XVI века уже явственно обозначились признаки заката Венецианской республики, дошедшей сравнительно быстро, до полного упадка. Открытие Нового света в значительной мере изменившее, во вред Венеции, торговые пути, развитие буржуазии в Англии, Франции и в Нидерландах с ее более передовыми общественными формами, усиление Турции, натиск которой на запад едва-едва могли отбить соединенные силы чуть ли не всей Европы, — все это были такие факторы, которых не мог не чувствовать Веронезе, поскольку чувствовали это на своей шее участники того пира, который он отобразил.

Знал это венецианский банкир, по падающему балансу своих бухгалтерских книг, знал это купец, вынужденный закрывать свои склады и лавки то в одном, то в другом из городов Малой Азии и Африки, знал это адмирал по тем поражениям, которые терпел венецианский флот от турецкого или египетского, знал это и губернатор, вынужденный покинуть свою „губернию“. Наверяд ли пир всех этих столь „знающих“ людей мог быть исполнен той легкости, беспечности, уверенности, гордости и света, с которыми он был изображен и прочувствован Веронезе. Приведенные признаки падения Венеции должны были бы превратить его, если пока еще не в „Пир во время чумы“, то в „Пир накануне чумы“. Это больше бы отвечало действительному состоянию дел, было бы ближе к правде жизни.

Не мог не знать и не чувствовать Веронезе и того, что тот общественный порядок, который господствовал в Венеции, поддерживался непрерывным террором со стороны кучки правящих аристократов и что, очевидно, только этим террором, сковывавшим в то же время и подрывавшим общественное развитие и жизнеспособность республики, можно было „держать в узде“ доведенные до полной нищеты и бесправия массы мелких ремесленников в самой Венеции и местного населения в венецианских колониях.

Что же, скажут нам, вы желаете, чтоб Веронезе в картину пиршества внес тот скелет, который принято было выставлять на пирах в древнем Египте, скелет, долженствовавший напоминать пирующим о тщете мира? А хотя бы и так. Это бы подняло социальное значение его картины, это было бы, наконец, ближе к социальной правде, которую мы и выдвигаем здесь, как третье слагаемое всей полновесной правды художественного образа¹.

Мы знаем другого художника той же эпохи итальянского Возрождения, который сделал это, за что мы, со всей справедливостью, и называем его гениальным художником, гениальным человеком. Мы говорим, конечно, о Микель Анджело Буонаротти.

¹ Социальная правда для каждого данного художника всегда совпадает с тем, что автор определяет, как „внутреннюю правду“. Разделение их может быть принято весьма условно в порядке анализа проблемы. Все „внутренние“ побуждения художника в конечном счете опосредственны социально, но, зачастую, неосознанно для самого художника. *Ред.*



П. Веронезе. Пир у Леви.

P. Veronese. Le festin chez Lévi.



П. Веронезе. Пир у Леви. (Деталь.)

P. Veronese. Le festin chez Lévi. (Détail.)

Видя начавшееся падение Италии и наступление феодально-католической реакции, он в своей известной скульптуре „Сон“ не только „преувеличил“ черты скорбного томления в самой этой скульптуре, но и подчеркнул их своим известным сонетом:

„Сон дорог мне, из камня быть дороже,
Пока позор и униженья длятся,



П. Веронезе. Пир у Леви. (Деталь.)

P. Veronese. Le festin chez Lévi. (Détail.)

Вот счастье — не видать, не просыпаться!
Так не буди же и голос с низь, прохожий”.

„Значит в небе спят, — восклицает он в другом стихотворении, — раз один человек завладевает имуществом столько людей!“¹.

¹ Цитаты взяты из книги Ромэна Роллана „Героические жизни“.

Да, спят, или, вернее сказать, богов нет, раз небожитель Христос с таким довольством пирует за одним столом с кардиналами, банкирами и ростовщиками!

Этим мы еще раз обращаем внимание на тот поразительный в наших глазах факт, что Веронезе даже и не попытался противопоставить странствующего проповедника и сына плотника Христа и рыбака Петра венецианской знати, а на это его прямо наталкивали сюжетные данные той евангельской легенды, которую он использовал для своей картины.

Если Микель Анджело в художественной форме нам вскрывает то настроение, то тяжелое предчувствие, которое переживали тогда передовые люди эпохи, то Веронезе, наоборот, скрывает в своих произведениях эту правду.

Значит ли это, что художественный образ, данный им в его евангельских пиршествах, построен на лжи? Значит ли это, что Родэн не прав, когда выдвигает искание правды, как один из существеннейших стимулов в деле создания художественного образа. Нет, не значит. Пример с Веронезе напоминает только нам еще раз, что в классовом обществе нет и не может быть единой „вечной“, всечеловеческой правды и что правда здесь всегда однобока, частична. Правда Веронезе является такой именно однобокой классово-обусловленной правдой, вытекающей из мировоззрения того именно класса, на стороне которого стоит, интересы которого представляет и на которого работает большой мастер живописного искусства Паоло Веронезе. Поскольку он делает это с полнейшей убежденностью в правоте этого класса, с полнейшей убежденностью в жизнеспособности последнего, с совершеннейшей искренностью, и художественный образ, созданный им, дышит теми же самыми чувствами.

Так были созданы и прекраснейшие произведения Л. Н. Толстого, последнего и крупнейшего из представителей дворянской литературы. В. И. Ленин в своем известном критическом очерке блестяще раскрыл классовую правду этого писателя, не только не принижая значение творчества Л. Н. Толстого, но, наоборот, дав ему исключительно объективную оценку. Этот очерк — величайший пример и образец того, как нам надо критически перерабатывать художественное наследство прошлого.

Творчество этого „помещика, юродивого во Христе“, его учение „безусловно утопично и по своему содержанию реакционно в самом точном и в самом глубоком значении этого слова“ (статья 1911 года), но одновременно тот же Л. Толстой с необычайной силой и возмущением вскрывал язвы капиталистического общества. В этом отношении он как художник и человек значительнее и выше в правде своего художественного выражения, чем такие однобокие художники, как, например, Рубенс и Веронезе. По аналогичным же основаниям мы ценим так высоко и творчество Микель Анджело.

На вопрос „что есть истина“, искусство классового общества дает только частично правильный ответ, в подавляющем большинстве случаев ответ этот будет односторонен и зачастую даже лжив. Так называемая внешняя правда в таких случаях не только не выражает внутреннюю, но искусственно маскирует и смазывает последнюю. Отмеченные нами преувеличения и подчеркивания в этих случаях как раз и направлены на такую маскировку — у Веронезе и Рубенса — выполняемую в определенных классовых интересах.

Наша советская художественная критика, строящаяся на принципах диалектического материализма, коренным образом отличается от критики идеалистического толка прежде всего тем, что в каждом исследовании своим стремится с полной отчетливостью и конкретностью вскрыть именно эту классовую правду, и только выполнив эту задачу может давать свои указания, что именно из художественного наследства прошлого и как должно

быть использовано художниками революционного пролетариата для создания своих художественных образов, отображающих мировоззрение этого пролетариата, его борьбу, его устремления к построению бесклассового общества.

Только с этой существеннейшей оговоркой и можно указывать на творчество великих художников прошлого, как на образец того, как убедительно в свое время они передавали свою классовую правду.

Подводя итоги вышеизложенному, мы устанавливаем те слагаемые, из которых образуется в общем правда художественного образа: правдивый „слепок“ с природы, искренняя взволнованность художника, побуждающая его путем соответствующих „подчеркиваний“ и „преувеличения“ тех или других элементов в этом „слепке“ передать нам правду того класса, на стороне которого он стоит и которому он глубоко, как говорится, всем сердцем и душой сочувствует.

Выразительность художественного образа, создаваемая путем такой взволнованной кисти, одухотворяющей, так сказать, „слепок“ с природы, в конечном счете, как мы видим, определяется именно наличием той правды, какую мы назвали классовой.

II

„Но, чтобы не тратить сил и труда, избегайте обыкновения иных глупцов, которые, пленившись собственным талантом, стараются достигнуть славы, черпая в живописи исключительно из самих себя, без всякой природы, которую они изучили бы глазом или умом. Они никогда не научатся рисовать как следует и только привыкают к собственным ошибкам“.¹ (Баттист Аль-



Микель Анджело. Рисунок.

Michelangelo. Dessin.

¹ Под наукой рисунка во времена Возрождения подразумевалась живопись, скульптура и архитектура. Во введении к своим жизнеописаниям знаменитых художников Вазари говорит, например, о трех искусствах рисунка: живописи, скульптуре и архитектуре.

берти. Книга „О живописи“. Один из больших художников Флоренции первой половины XV века).

Когда мы выдвигаем, как одно из существеннейших условий в создании художественного образа, те „подчеркивания“ и „преувеличивания“, которые „одухотворяют „слепок“, сделанный художником с натуры, мы как будто бы открываем двери произволу этого художника, произволу, при котором этот „слепок“ может быть обращен в нечто несоответствующее оригиналу или даже просто извращающее действительность.

Кто или что и как установит меру этих изменений в „слепке“?

Разве мы не видим такого произвола, таких извращений во множестве случаев как раз у тех художников, которые претендуют, с одной стороны, на исключительную выразительность своего художественного образа, а с другой — на наиболее искреннюю свою взволнованность? Мы говорим, конечно, о так называемых формалистах, привыкших, по словам Альберти, „черпать в живописи исключительно из самих себя“ и настолько „привыкающих к своим ошибкам“, т. е. к своим разрывам с натурой, что в конце концов, начинают считать эти ошибки признаками индивидуального самобытного своего стиля?

С другой стороны, однако, есть и такие художники, которые с величайшим презрением вообще относятся к каким бы то ни было „подчеркиваниям“ и „преувеличениям“ природы в художественном произведении и наи-



Микель Анджело. Ночь. Деталь гробницы Медичи.

Michelangelo. La nuit. Détail du sépulcre de Médicis.



*Микель Анджело. Деталь фрески Сикстинской капеллы.
Michelangelo. Détail d'une fresque de la chapelle Sixtine.*

высшим идеалом художественного творчества склонны считать только один этот „слепок“ сам по себе, без каких-либо признаков в нем целеустремленной взволнованности автора. Мы имеем в виду в данном случае, конечно, тех, нередко встречающихся художников, которых обычно называют натуралистами, или пассивными отображателями природы.

Мы хорошо, само собой разумеется, знаем, что как первые, т. е. формалисты, не могут до конца освободиться на практике от природы, так и вторые — натуралисты — не в состоянии отделаться от „подчеркиваний“ и

„преувеличений“, но тенденции и в ту и в другую сторону существуют и сказываются достаточно энергично на советской художественной практике, поэтому мы обязаны раскрыть их до конца и расчистить этим путь для художественного творчества, стремящегося осуществить задачи, связанные с понятием социалистического реализма в искусстве.

Для того чтобы в рассмотрении наших все время оставаться на конкретной почве, возьмем в качестве объекта этого рассмотрения творчество голландского художника Винсента ван-Гога. Основанием к этому служит прежде всего то, что он, насколько нам известно, с наибольшей внимательностью и сознательностью пытался в теории и на практике своего творчества поставить и разрешить проблему напряженной выразительности художественного образа, работая при посредстве тех „преувеличений“ и „подчеркиваний“, о которых говорил О. Родэн.

В 1886 г. Винсент написал свою первую тематическую, как теперь говорится, картину „Едоки картофеля“, причем писал он ее, сознательно стремясь передать действительность, что подтверждается рядом его писем к брату Тео, в которых он раскрывал процесс своей работы над этим произведением и те принципы, которым он при этом следовал.

„Ключ ко многим вещам, — пишет он, — это основательное знание человеческого тела, но приобретение этого знания определенно стоит денег, а, кроме того, я нахожу еще что цвет, свет и тень, перспектива, тон и рисунок, — одним словом, все обладает определенными законами, которые также нужно изучить, как химию и алгебру. Конечно, не совсем-то правильно смотрит на вещи тот, кто говорит: „О, да ведь все это должно быть дано от природы!“ Если бы этого было достаточно! Однако этого недостаточно, так как, сколько бы ты ни знал по инстинкту, нужно, по моему мнению, сделать вдвойне, втройне все возможное, чтобы от инстинкта дойти до сознания“.

Как видим, Винсент ван-Гог в основу своего художественного творчества кладет самое старательное, вполне сознательное изучение природы, т. е. стремится познать те законы, по которым художник должен строить свой „слепок“ с природы.

И действительно, им созданы в это время многочисленные натуральные зарисовки с крестьян и крестьянок, наброски с внутренности крестьянских хижин, этюды с разного рода крестьянских работ и т. д.

„Чтобы писать крестьянскую жизнь, — пишет он, говоря об этих своих работах, — надо стать господином над невероятным множеством ситуаций“. Однако, изучая старательнейшим образом природу, т. е. крестьян во множестве „ситуаций“, он в разгаре этой же работы роняет: „Если, однако, реализм понимать только в смысле буквальной правды, именно точнейшего рисунка и локального цвета, тогда значит есть еще что-то кроме него“.

Таким образом мы и у него так же, как это было и с Родэном, встречаемся с противоречием: с одной стороны, точное следование природе — „слепок“, — а с другой, необходимость изменить эту же природу — „преувеличения“ и „подчеркивания“.

Во имя чего же изменяется, т. е. попросту говоря, значит, искажается „слепок“, в чем оправдания этого отступления от буквальной правды?

„Я немало потрудился для того, чтоб работать таким образом, чтоб люди сразу же напали на мысль: эти самые людишки, поглощающие здесь перед этой лампочкой картошку, этими же самыми руками, которые они суют в котелок, сами копали землю, и картина таким образом говорит о ручном труде и о том, что они справедливейшим образом заслужили свою еду. Я хотел, чтобы картина эта напоминала совсем о другом

образе жизни, чем тот, который ведем мы, образованные люди. Я вовсе не думал, что каждый, так-таки, без дальних разговоров, сочтет ее за хорошее или прекрасное произведение. Всю зиму сплошь я держал в руках нити этой ткани в поисках окончательного узора. Если на вид это грубая, сырая ткань, то все же таки нити выбраны тщательно и по определенным правилам и действительно может оказаться, что это — настоящая крестьянская картина. Я знаю, что это так.

Тот же, кто предпочитает видеть мужиков в сладеньком виде, пусть себе. Я же со своей стороны убежден, что можно надолго достигнуть лучших результатов, когда пишешь их во всей их грубости, чем, когда в них вносишь условную благожелательность... Когда крестьянская картина пахнет салом, дымом и картофельным чадом, — отлично, это не вредно; когда стойло пахнет навозом — хорошо, на то оно и стойло; когда поле дышит запахом спелого зерна или картофеля, или отдает навозом и гуано, это-то как раз и здорово, особенно для горожан.

Такие картины им полезны.

Крестьянская картина не должна быть парфюмирована... Писать крестьянскую картину — это нечто серьезное, и я бы упрекал себя, еслиб не пытался писать картин, которые наводили бы тех, кто серьезно думает об искусстве и жизни, на мысли о серьезных вещах.

Нет, мужиков надо писать, будучи самому одним из них, чувствуя и думая, как они сами, поскольку нельзя быть иным, чем ты есть на деле.

Я так часто думал, что крестьяне — это особый свой мир, во многих отношениях лучший, чем мир образованных.

Не во всем, конечно, ибо что знают они об искусстве и других подобных вещах?"

Так вот, значит, какие задачи идеологического порядка ставит себе Винсент ван-Гог в своей картине: создать „крестьянскую картину“, в которой были бы изображены крестьяне, собственными руками заслуживающие себе скудное пропитание. При этом вещь должна была быть написана так, чтобы всякому, кто знает деревню, она казалась бы до последней степени правдивой, а с другой стороны, наводила бы на „мысли о серьезных вещах“, т. е., главным образом, на то противоречие, которое существует между бедностью этих темных едоков картофеля и состоятельностью паразитических, „образованных“ слоев горожан.

Ван-Гог стремится вместе с тем открыть новую страницу в крестьянской живописи, противопоставляя свою чадную, навозную картину „сладеньким“ картинам других художников, писавших на эту тему до него и в его время.



В. Ван-Гог. Голова женщины.

V. Van Gogh. Tête de femme.

Но так как, по справедливому положению Чернышевского, „несогласие в эстетических убеждениях — только следствие несогласия в философских основаниях всего образа мыслей, причем эстетические вопросы бывают полем битвы, а предметом борьбы — влияния вообще на умственную жизнь“, то в своей оппозиции по отношению к „сладеньким“ картинам из крестьянской жизни, ван-Гог выражает свое сочувствие по отношению к бедняцкому крестьянству, возмущаясь давлением на них капитализма, и заявляет о своем неприятии капиталистического строя жизни, угнетающего это крестьянство.

После всех этих самонадеянных людей, одетых в шелка, бархат и атлас, которых мы видели на картинах П. Веронезе, нам полезно войти, по приглашению ван-Гога, в среду бедняков. Тут нас встречают лица, искаженные вековечным трудом, вековечным гнетом, вековечной борьбой за существование, склонившиеся над убогим котелком с картошкой, отбросами этого труда на других и единственной наградой за него.

Веронезе и ван-Гог — эпохи, конечно, разные, отделены друг от друга больше, чем на три столетия, но мотив классовых противоречий, раскрывающийся в этом противопоставлении, в общем остается от Веронезе до наших дней все тем же и таким останется, пока революционный пролетариат в других странах не сбросит окончательно оковы капитализма, как сбросили их мы.

Отсюда, из этой жуткой правды, раскрывшейся перед ним вследствие его долгой жизни среди беднейшего крестьянства Голландии, и вырастает у ван-Гога необходимость тех „подчеркиваний“ и „преувеличений“, которые должны в „слепке“ пробудить жизнь конкретной, социально значительной идеи, конкретного замысла автора.

Этим же, в процессе его работы над данной картиной в значительной степени определяются и границы этих переделок натурального „слепок“. С одной стороны, мерой этих переделок служит степень взволнованности автора в его отношении к действительности, способность осознать и организовать свои эмоции для пластического их выражения, а с другой — та глубина, до которой ему удалось понять социальную несправедливость, служащую содержанием его художественного образа и побуждающую его передать результаты этого его понимания нам, зрителям.

Это установление границ переделок, конечно, не рецепт, по которому можно было бы раз навсегда закрепить где можно и где нельзя подчеркивать и преувеличивать в художественном образе натуральный „слепок“, — такого рецепта на все случаи и быть не может. Границы эти устанавливаются и художниками и нами конкретно на каждый данный конкретный случай, на конкретную ситуацию жизни. Но это — попытка открыть с нашей стороны те общие принципы, на которых такие переделки природы самым законным, лучше даже сказать, необходимым образом, делались и делаются всеми большими мастерами реалистического искусства прошлых времен и современности, попытка, которая, нам кажется, не может не быть бесполезной для советского художественного творчества, где до сих пор еще ешибаются лбами защитники формализма, с их пренебрежением к натуре, и натуралисты, с их трусостью перед ней.

Первые, обычно, искажают, извращают по своему произволу, социальную правду, вторые, в лучшем случае, оказываются бессильными выразить ее с достаточной энергией, с достаточной увлекательностью. Без энергии и эмоциональной увлекательности может быть создана только имитация художественного образа, а не настоящее создание художественного гения. Версификатор — не поэт.



В. Ван-Гог. Едоки картофеля

V. Van Gogh. Les mangeurs de pommes de terre.

„Что ван-Гог с полным сознанием выполнял целеустремленную переделку натурального „слепок“ и яростно защищал право художника на эту переделку, с особенной четкостью свидетельствует такое место из обширного собрания его замечательной переписки с братом Тео ¹.

„Скажи Серре, — пишет он, — я был бы в отчаянии, если б мои фигуры: были хороши, скажи ему, что я не хочу их делать академически правильными, что я того мнения, что если б сфотографировать землекопа, он тогда наверняка не будет копать.

Скажи ему, что я считаю фигуры Микель Анджело превосходными, хотя ноги у них определенно слишком длинные, а бедра и зады слишком широки.

Скажи ему, что в моих глазах Миллэ и л'Ермитт потому истинные живописцы, что пишут вещи не такими, какие они есть, холодно анализируя их, но такими, какими Миллэ, л'Ермитт, Микель Анджело их чувствуют. Скажи ему, что величайшим моим желанием является научиться делать такие не-правильности, такие отступления, такие превращения, изменения реальной действительности, — желанием чтобы, если угодно, все это было даже ложью, — пусть так, — которые, однако, были бы правдивее буквальной правды. И должен заключить... те, кто пишут крестьянскую или народную жизнь... лучше, может быть, и дольше продержатся, нежели изготовители иноземных, но в Париже писанных, гаремов и кардинальских приемов... Передать крестьянина в его занятиях — это, видишь ли, фигура... это сердце современного искусства, это нечто такое, чего не делали ни греки, ни ренессанс, ни старая гол-

¹ Письма эти выпускаются в свет издательством „Академия“.

ландская школа... Чем больше появилось бы людей, пишущих крестьянскую и рабочую жизнь, тем мне было бы приятнее, и сам я не знаю, к чему бы я еще имел столько охоты¹.

Припомним слова О. Родэна „... в слепке меньше правды, чем в моей скульптуре“, не перекаляются ли они, в сущности, с горячим протестом ван-Гога против буквальности слепка, равно как и против академически условной правильности в трактовке фигур. Только в глазах тех холодных аналитиков, которым нет дела до задач и процесса художественного творчества, малейшее отступление от натурального „слепка“, ни что иное, как ложь.

С другой стороны, разве не странно до последней степени, что в то время, как некоторые серьезные деятели на фронте советского изобразительного искусства настоятельно приглашают наших художников учиться правде у великих мастеров прошлого, правда эта, по сравнению с натурой, оказывается ложью — например, слишком длинные ноги, слишком широкие бедра у фигур Микель Анджело? Было бы смешно объяснять такие явные не-правильности в „слепке“, видные каждому фотонатуралисту и каждому ученику академической школы, незнанием природы со стороны Микель Анджело, анатома и знатока нормальных пропорций человеческой фигуры!

Все это еще и еще раз подтверждает только, что правда художественного образа не адекватна правде „слепка“, что слепок входит всего только, как одно из слагаемых в этот образ, а слагаемых таких много, некоторые из них мы и пытаемся наметить в настоящем нашем относительно кратком, сжатом критическом эскизе.

Как же, путем каких „подчеркиваний“ и „преувеличений“ и „отступлений“ выполнил свой замысел Винсент ван-Гог в „Едоках картофеля“? Какими средствами пытался этот „социалист“, как его насмешливо называли потом в парижских мастерских, выразить противоречие между состоятельными эксплуататорскими слоями населения и бедняцким крестьянством?

Что в основе его картин лежало именно такое раскрытие социальной правды, мы заключаем не только из приведенных нами его высказываний, но также из такой характеристики им своей „натуры“: „Утром и вечером — красное солнце. Вороны. Засохшая трава, завядшая, гниющая зелень, черные кусты, ветви тополей и ветви резкие, как проволока на печальном воздухе“. Мастерски набросав в письме такой унылый фон, он пишет дальше: „Это отвечает и физиономии крестьян и ткачей. Я не слышу, чтоб они жаловались, но им приходится ужасно. Ткач, тяжело работая, делает, например, в неделю кусок в 60 локтей². В то время, как он ткет, при нем должна находиться женщина и наматывать на шпульку, это называется мотать пряжу; значит, двое должны исполнять эту работу и ею жить. За этот кусок он зарабатывает 4,50 гульденов в неделю, а когда он их приносит фабриканту, ему часто говорят, что новый кусок он может получить иногда только через 8 или 14 дней, таким образом, не только плата низка, но и работы довольно мало.

Поэтому в людях есть зачастую, нечто загнанное и тревожное.

Это другое настроение по сравнению с тем, какое я пережил среди углекопов в год восстаний и множества несчастий³. Там было много хуже, но, тем не менее, и здесь иногда, есть что-то потрясающее — люди стонут, но я буквально не слышал нигде ничего похожего на возбуждающие речи⁴.

¹ Из письма к брату Тео, от августа 1885 года.

² Около 28 метров. Н. Щ.

³ В большом угольном районе Бельгии.

⁴ Все подчеркивания в статье принадлежат нам. Н. Щ.

Эти строки говорят с полной отчетливостью, что „потрясающая“ социальная правда входила, как нечто главное, определяющее, в художественный образ „Едоков картофеля“.

Люди стонут и тупо молчат, доведенные эксплуататорами почти до животного состояния, разве это не выражено даже в рисунках-этюдах Винсента ван-Гога, не говоря уже об его картине. А ведь писал он эти этюды на базе верного „слепок“ с натуры, на базе старательнейшего, как мы только что видели, и углубленного изучения действительности.

„Ты знаешь, — писал он брату, уже трудясь над самой картиной, — как много я писал голов! И все-таки я все время бегаю туда каждый вечер, чтобы к ним присмотреться, чтоб зарисовать на месте де-

тали. При работе же над картиной я даю простор своей голове; я говорю о памяти или воображении — и она принимает участие в работе, что при этюдах бывает не совсем так. В них я не смею переходить к процессу творчества, так как посредством их добывается из действительности пища для фантазии, а последняя обязана быть правильной“.

Ван-Гог выступает здесь, как сознательный реалист, проходя те же стадии в создании художественного образа и пользуясь аналогичными средствами выражения, которые мы отметили выше у О. Родэна и Леонардо. Если ван-Гог и говорит здесь о праве фантазировать в самой картине, то из предыдущих его высказываний, а также из этюдов его, где он „не смеет“ фантазировать, явствует, что его фантазия в данном случае не что иное, как пламенное стремление раскрыть в „слепке“ с действительности те социальные противоречия, которые он видел. „Не смею переходить к процессу творчества“, — говорит ван-Гог. Процесс художественного творчества для него наступает, очевидно, в тот момент, когда мастер делает „подчеркивания“ и „преувеличения“ для того, чтоб „слепок“ стал более правдивым внутренне, чем он был в своей первоначальной, аналитической стадии, так сказать, в не ш е н о г о п р о и з в о д с т в а.

Позднее, во французский период своей жизни и труда В. ван-Гог, не сумевший разобраться в социальных противоречиях капиталистической си-



В. Ван-Гог. Жнец.

V. Van Gogh. Le moissonneur.

стемы и тщетно пытавшийся обосновать свое мирозерцание на мелкобуржуазном гуманизме, близком к учению Льва Толстого, окончательно потерял тот правильный путь в искусстве, который он разрабатывал во время своего пребывания в Голландии и Бельгии. За неимением другой путеводной звезды ему пришлось, скрепя сердце, поверить, что искусство существует только для искусства. Воспоминание о другом, о настоящем пути своего художественного творчества, однако, никогда не покидало его и, в конечном счете, привело его сознание к трагическому раздвоению, завершившемуся безумием и самоуничтожением.

При узко субъективном, индивидуалистическом художественном творчестве, при господстве воззрения, что „искусство существует только для искусства“, нет, в сущности говоря, никаких границ „преувеличениям“ и „подчеркиваниям“ художника. Кончается тем, что только сам автор по своему усмотрению устанавливает их. При художественном же творчестве, стремящемся к выражению общественно важных идей и чувств, при художественном творчестве, сознательно уверенно и преданно защищающем интересы определенного класса, как это бывало в моменты наибольших подъемов искусства в мировой истории, границы отступлений от „слепок“ фиксируются также и тем пониманием и сочувствием, которые вызывают эти, в данном случае целеустремленные, целесообразные отступления художника от натуры в среде самого общества.

Не считаться с этим, как это принято у художников идеалистического толка, почитающих свое творчество надмирным, надклассовым, художникам, которые, по приведенному нами выражению Леона Баттиста Альберти, „пленившись собственным талантом, стараются достигнуть славы, черпая исключительно из самих себя“, значит только „привыкать к своим собственным ошибкам“, которые общество, конечно, не обязано принимать за высшее откровение художнического гения.

ПАВЕЛ СКАЛЯ

А. Антонов

ЕЩЕ недавно о П. Скаля принято было говорить, как о молодом, подающем большие надежды советском художнике, каждая новая картина которого давала повод критикам высказать всю глубину своего понимания искусства. Другой вопрос — на сколько мудрствования тогдашних законодателей художественных мод, начиная идеологами „левого“ „Октября“ и кончая „ортодоксами“ РАПХ, оказались полезными для художника. Известен прискорбный случай, когда П. Скаля попытался следовать указаниям благожелательной критики и написал картину „Соцдоговор“ по всем правилам диамата в популярном изложении журнала „За пролетарское искусство“. С тех пор прошло три года, но П. Скаля неохотно вспоминает об этой картине и не показал ее ни на одной из выставок: увы, эта „ортодоксальная“ картина оказалась наиболее слабой и мертвой из его картин. Нельзя сказать, чтобы тематика соцсоревнования не воодушевила художника. Пейзаж, на фоне которого разворачивается действие, написан с большим мастерством и искренним пафосом. Но композиция картины — условный штампованный трафарет: две группы и столик посредине, на котором подписывается договор. В каждой группе — „сознательные“, весело и призывно простирающие длани; „сомневающиеся“, ставшие для выражения своего сомнения в полоборота и задумчиво склонившие головы, и, наконец „несознательные“, угрюмо смотрящие в сторону. Этот штамп должен обозначать развитие внутренних противоречий по методу диалектического материализма.

Где разговоры эти слышат?

С кого портреты эти пишут? — недоумевал когда-то поэт. Мы не спрашиваем, где и когда подсмотрел художник эти безжизненные, условные тоскливо-натянутые позы, это обязательное деление подписывающих договор ударников на „сознательных“, „сомневающих“ и „несознательных“. Жизнь, действительность здесь не при чем, это просто — „плод ума незрелых размышлений“, возведенных в свое время рапховской критикой в некий художественный канон.

К счастью, П. Скаля понял свою ошибку, состоящую в отрыве от жизни, в подчинении надуманной схеме, вместо того чтобы изучать реально существующую жизнь, реально существующие отношения.

„Когда мы говорим о социалистическом реализме, мы имеем в виду такой метод, который позволяет нам в художественной форме, глубоко и полно и в художественной конкретности отобразить то, что делается в Советском союзе“¹. При этом „искусство должно своими сред-

¹ Из речи т. Стецкого на пленуме оргкомитета писателей (см. „Лит. газ.“ 8/III 1934 г.)

ствами отражать то, что творится у нас в стране"¹. Надуманные схемы, взятые из книги или программы, а не из жизни, прямо противостоят методу социалистического реализма. Это не значит, что для художника безразличны вопросы мировоззрения, что художник не должен учиться. Художник должен быть вполне культурным человеком, он должен овладеть современным запасом знаний и, в первую очередь, должен вооружить себя пролетарской теорией познания — диалектическим материализмом.

Но ставить знак равенства, отождествлять метод и мировоззрение — это значит заниматься вредным упрощением. Для художника путь к овладению марксизмом-ленинизмом проходит через глубокое изучение жизни, через исчерпывающее овладение своим материалом, через познание существенных сторон действительности.

„Нельзя превращать положения марксизма в некую всеобщую отмычку, годную для того, чтобы без дальнейшего труда открывать все двери“, — говорит т. Стецкий в статье „Об упрощителях“.

Поэтому основной лозунг социалистического реализма — правдивый показ действительности. Мы не боимся правды, потому что жизнь и история за нас, за социализм.

Левацкая критика особенно придирчиво относилась к картинам П. Скаля, потому что смотрела на него почти как на перебежчика из лагеря „левого“ искусства в лагерь искусства реалистического. П. Скаля был учеником И. И. Машкова в тот период, когда И. И. Машков еще „эпатировал“ буржуазию своими двух- и трех-головыми людьми. Впрочем, у И. И. Машкова эти чудачества были не столько принципом, сколько озорством богато одаренной натуры. Машков смотрел на мир глазами крестьянской буржуазии, и этот мир оживал под его кистью в грубовато-чувственных, ярких тонах, в устойчиво-крепких очертаниях.

В настоящее время Машков, хотя и медленно, но перестраивается. Его последние портреты на выставке „15 лет Красной армии“ — члена РВС СССР т. Егорова и партизана Трошина свидетельствуют, что его огромный талант еще может вспыхнуть ярким пламенем, по крайней мере обещания этого мы видим в его новых портретах.

И. И. Машков сумел вооружить своей богатой техникой П. Скаля, который в значительной мере перенял от него яркую, щедрую, цветистую, утверждающую жизнь палитру, широкий, смелый мазок, энергичный рисунок. Но для того, чтобы эти положительные данные, присущие действительно мастерству, могли органически войти в искусство нашей эпохи, необходимо было критически их освоить, переработать, придать им иное качество, иное звучание — наполнить новым содержанием.

П. Скаля, связанный по своему происхождению с технической интеллигенцией и городской мелкой буржуазией, не мог сразу стать на позиции пролетарского художника. Ему пришлось пройти порядочный путь шатаний, увлечений модными в то время левацкими „измами“ — путь творческих ошибок, художественных провалов...

Буржуазия не очищает арены боя без отчаянного сопротивления. Она отстаивает свои идеологические позиции с неменьшим ожесточением, чем позиции экономические. Военная интервенция империалистов в 1918—1919 гг. сопровождалась интервенцией европейского искусства эпохи империализма, проникшего в те годы в московские и петроградские художественные студии, в Наркомпрос, в художественную печать, на улицы. П. Скаля не остался в стороне от этой идеологической заразы, он пережил увлечение супрематизмом и кубизмом. Но он не задержался на чуждых ему позициях „левого“

¹ Там же.



П. Скаля. Таманский поход. 1927.

P. Skalya. L'expédition de la péninsule de Taman. (Scène de la guerre civile.) 1927.

искусства, хотя на его произведениях и до сих пор сохраняется — теперь уже в измененном виде — налет своеобразного „западничества“. Через кубизм и супрематизм П. Скаля заинтересовался западным искусством вообще, подошел к изучению итальянского ренессанса, что значительно обогатило его технику. Западнический уклон в живописи П. Скаля становится особенно заметен, если мы сравним его творчество с творчеством другого крупного художника нашего времени — Б. Иогансона, прямого наследника и продолжателя лучших традиций русского передвижничества.

Нелегко теперь представить себе обстановку, в которой пришлось молодым советским художникам закладывать первые основания советского искусства. Арватовы, Куреллы, Новицкие объявили крестовый поход против станковой картины, договариваясь до отрицания живописи вообще, обвиняя станковистов в „враждебности развитию индустриальных (?) искусств и индустриально-пролетарского (??) стиля“¹. Эти бессмысленные словечки действовали тогда на неискушенную молодежь, как металлы и жупелы на московскую купчиху времен Островского. Борис Арватов, первоапостол „инженерного искусства“, считал прямой задачей художника „организацию вещей“, „выход за пределы живописи“ и „работу над реальными материалами (камень, дерево, железо, стекло)“. Таким образом искусство с точки

¹ См. П. Новицкий. Статья в сборнике „Изофронт“.

зрения Б. Арватова и П. Новицкого есть не идеология, а „искусство делать вещи“ — стулья и столы из металлических трубок со стеклянной доской, вещи, безусловно удобные для больниц и кафе, но никакого отношения к искусству не имеющие.

В противоположном лагере были представители правой критики во главе с Абрамом Эфросом, который цинично проповедывал ненужность для художника вообще какого бы то ни было мировоззрения. „В искусстве, — писал он в своей книге „Профили“¹, — надо думать с осторожностью. По правилу ум здесь вреден. Хорошо думать меньше, еще лучше не думать совсем“.

Велика заслуга АХР, сумевшей в это время поднять на высоту проблему содержания в искусстве. АХР в борьбе против Эфросов и Новицких подняла знамя реализма, т. е. правдивого отображения действительности.

АХР не была пролетарской художественной организацией, она объединяла художников-попутчиков, идущих за пролетариатом. Ахровский реализм был крестьянским реализмом, отражавшим до известной степени правильно нашу революцию, героизм ее борцов, веру масс в большевистскую партию, в ее руководство, в ее вождей, но вместе с тем этот крестьянский реализм, вследствие его ограниченности, не мог подняться до глубокого понимания и обобщения существенных сторон и отношений действительности, не мог раскрыть до конца и всесторонне пролетарский характер Октябрьской революции, ее всемирно историческое значение. Неслучайно, что ахровские художники (Карпов, Чашников) сумели лучше и углубленнее дать образы партизан, чем образ Красной армии. Одна из любимых тем восстановительного периода „Отпускник-красноармеец в деревне“ никогда не раскрывалась ахровцами как образ производственной смычки рабочего и крестьянина, а всегда как образ культурной смычки (красноармеец читает крестьянам газету или книжку), при этом культурная смычка часто понималась довольно поверхностно (красноармеец пляшет в хороводе, играет на гармонии и т. п.). Изображая массовые, батальные сцены, ахровские художники в большинстве случаев совершенно не умели показать классовый характер Красной армии, ее отличие от царской армии, классовый характер войны. У ахровцев почти не было картин, отображавших труд и быт пролетариата, город изображался преимущественно в праздничные моменты, явно преобладала тематика деревни и гражданской войны, главным образом как партизанско-крестьянской войны. Организатор революционной борьбы за социализм, вождь пролетариата и трудящихся масс — коммунистическая партия, — олицетворялась больше всего портретами членов советского правительства и руководителей Красной армии. Короче говоря, ахровский реализм, как это часто бывало с до-пролетарским реализмом, иногда приближался к натурализму, к фактографии. Пролетарский писатель М. Горький прекрасно показал разницу между натурализмом и реализмом²: „Факт — еще не вся правда, он только сырье, из которого следует выплавить, извлечь настоящую правду искусства. Нельзя жарить курицу вместе с перьями, а преклонение перед фактом ведет именно к тому, что у нас смешивают случайное и несущественное с коренным и типическим. Нужно научиться выщипывать несущественное оперение факта, нужно уметь извлекать из факта смысл“.

Ахровцы не всегда умели извлекать из факта смысл, поэтому в их картинах часто недоставало художественного обобщения, показа „типических характеров в типических обстоятельствах“ (выражение Энгельса).

¹ Статья о Юоне, 1926 год. Переиздана в 1930 году.

² Статья „По поводу одной полемики“ (Известия, 26/IV 1932 г.).

При всех указанных недостатках, объяснявшихся народническим характером ассоциации, АХР была передовой художественной организацией, имевшей с самого начала сравнительно сильную коммунистическую фракцию, через которую осуществлялось пролетарское влияние. К этому надо прибавить, что АХР не была однородной по составу и не оставалась одной и той же за десятилетие своего существования (1922—1932 годы), художники росли и перевоспитывались вместе с ростом всей страны; многие из ахровцев сумели, в конце концов, хотя и с большими трудностями, с неизжитыми до конца колебаниями, приблизиться к пролетарскому пониманию революции.

П. Скаля в раннем периоде творчества выступает перед нами как мелкобуржуазный художник, сочувствующий Октябрьской революции, но еще непонявший ее всемирно-исторического значения. В годы гражданской войны и первые годы нэпа П. Скаля воспринимает революцию в образе Степана Разина. В образе казацко-крестьянского атамана для художника олицетворялась „народная правда“, черноземная сила, стихийный народный бунт. Четыре различных картины пишет он на эту тему: „Казнь Степана Разина“, „Стенька Разин перед Казанью“ и т. д. В 1927 г. автору этой статьи пришлось видеть один из эскизов „Казни Степана“: красные кафтаны стрельцов, красная рубаша палача, красный цвет, словно пожар, разлился по площади, а на эшафоте мужественная, прямая, стилизованная фигура бородатого крестьянина со скрученными руками и угрозой в глазах. Картина написана в иконно-коненковском стиле, как и большинство картин П. Скаля периода 1923—1924 годов.



П. Скаля. Путь из Горок. 1929.

P. Skalya. Sur la route de Gorki à Moscou. (Convoi funèbre de Lénine.) 1929.



П. Скаля. Даешь Крым! (Первый вариант.) 1930.

P. Skalya. Scène de la guerre civile en Crimée. (Première variante.) 1930.

В этот период П. Скаля, закончивший в 1922 году учебу в студии И. И. Машкова, начал регулярно выставляться на выставках художественного общества „Бытие“. Его стиль, как голос у юного певца, ломался. П. Скаля отошел уже от кубизма и супрематизма и был на пути к реализму. Для него характерны в этом периоде стиливые шатания, опробование себя в разных манерах, значительная доля подражательности — при все большем и большем сосредоточении на революционной тематике.

Положительной чертой П. Скаля этого периода является его борьба за тематику и борьба за монументальную картину. До 1925 года художники издевались над его страстью к полотнам громадных размеров, представлявшие собой сложнейшие тематические композиции.

В дальнейшем эти громадные полотна привились и стали как бы узаконенной формой для картин с большим революционным сюжетом.

В 1924 году П. Скаля вступил в члены АХР. „Стенки Разины“ и „Пугачев“ П. Скаля, его „Мужики“, „Пастух“ и т. п. революционно-народнические сюжеты попали в тон общему направлению АХР, ахровскому пониманию пролетарской революции как стихийно крестьянской войны. На этом пути П. Скаля не был оригинален. Но он скорее многих других осознал художественную фальшь крестьянских романтических образов пролетарской революции, раньше многих других вступил на путь пролетарского реализма, начал переходить на позиции пролетарского художника.

Первым учителем П. Скаля в школе массовой борьбы был „Дядя Пани“. Под таким псевдонимом П. Скаля сотрудничал в качестве иллюстратора и карикатуриста в газете „Батрак“. Для П. Скаля была установлена норма: давать 60 рисунков в месяц, эту солидную норму он перевыполнял, давая до 100 рисунков и карикатур. Их художественное значение невелико, порою низко, но они откликались на злобу дня, были политически насыщены и классово заострены. Они встретили живой отклик в деревне, на имя Дяди Пани получались в редакцию письма, дышащие подлинной жизнью и борьбой. Работа в газете „Батрак“ была школой политграмоты для художника. Здесь только он начал разбираться в классовой сущности и социальном значении революции. Уроки „Батрака“ дополнила работа в МОПР, где П. Скаля под руководством руководителей МОПРа делал рисунки на международные темы. Тем не менее он остается еще на позициях крестьянского художника.



П. Скаля. Даешь Крым! (Последний вариант.) 1933.

P. Skalya. Scène de la guerre civile en Crimée. (Variante finale.) 1933.

В 1925—1926 годах П. Скаля пишет большие однофигурные композиции: „Батрак“ и „Ходок“. Их идея — близка, но не совсем та же, что в „Степане Разине“ и „Пугачеве“. Показательно уже то, что для выражения этой идеи взят образ более конкретный и близкий — современного, передового крестьянина. Сила, мощь, спокойная уверенность хозяев страны выражены в фигурах „Батрака“ и „Ходока“. Они навеяны, происходившим в Москве в 1925 году, крестьянским съездом, на котором присутствовал П. Скаля в качестве художника-корреспондента от газеты „Батрак“. Там, на съезде, нашел он прототипы для своих картин; торжественная и вместе с тем деловая обстановка крестьянского съезда, заседавшего в Кремле, навеяла ему мысль — о хозяевах страны. Ходока художник поставил на пьедестал, откуда только незадолго до этого был снят бронзовый памятник Александру III. Могучая фигура мужика, спокойно опирающегося на посох, смотрела хозяйским глазом с высоты пьедестала на лежащую перед ним Москву.

В этих картинах П. Скаля — типичный народник-ахровец. Но его мужик — ходок с посохом — уже сдвинулся с места, оторвался от земли, идет в город. Его батрак — полукрестьянин, полупролетарий. Рабочий еще не появлялся на картинах П. Скаля, но уже есть неясное стремление, смутная тяга в сторону пролетариата. В следующем году батрак и мужик появляются в новом образе — „Красногвардейцев“ с винтовками в руках, идущих на защиту страны советов. „Красногвардейцы“ — трое молодых, здоровых, рослых ребят, решительно и смело идущих вперед, к победе. Они победят, потому что они — новые люди, молодые, сильные, смелые. Первый из них — в железнодорожной фуражке, рабочий, но еще недостаточно типичный; второй — рабочий в папахе, и если бы не папаха, — его не отличишь от крестьянина; и, наконец, третий красногвардеец — молодой крестьянин. Но кажется, что все трое или, по крайней мере, двое из них, — вооруженные батраки, пришедшие в город. При этом дома на картине почему-то пошатнулись и наклонились на бок, как на фотографии модных фоторепортеров, претендующих на особую художественность, которая, по их мнению, заключается в том, чтобы все предметы показать в невероятных ракурсах, с максимальным искажением действительности. Дань ли это былому увлечению „левым“ искусством или символ буржуазного города, зашатавшегося и склонившегося под тяжелой поступью красногвардейцев, — трудно сказать. Во всяком случае

можно утверждать, что излюбленным положительным типом П. Скаля является в это время крестьянин или, вернее, полупролетарий из крестьян. Вместе с тем, с каждой новой картиной П. Скаля растет как художник, вырабатывая свой „почерк“. „Красногвардейцы“ — это последний этап его стиливых шаталий и первый шаг на пути становления нового, характерного для него стиля.

Каждый крупный художник имеет свои характерные особенности стиля, то, что называется „лицом художника“ или „почерком художника“, — свою манеру мышления и письма. Действительность, те или иные стороны действительности отражаются в его творчестве в своеобразной форме, окрашенные в особенную, ему одному присущую гамму. Именно через эту индивидуальную манеру отражения действительности проявляется сознание класса, сознательным или бессознательным носителем идеологии которого выступает художник. Чем крупнее художник, чем ярче лицо его творчества, тем заметнее характерные, индивидуальные особенности его таланта, лично ему присущий почерк, а вместе с тем эти его индивидуальные, особенные, казалось бы только ему присущие черты, являются и наиболее типичными, в них наиболее глубоко и всесторонне проявляется сознание класса.

П. Скаля смотрит на мир через очки здорового, крепкого оптимизма; его герои всегда непоколебимо уверены в себе, в своем пути, в своей правде — они никогда не унывают, не сомневаются, они всегда побеждают, даже тогда, когда побеждены. Это и есть та черта, которая окрашивает в особый тон все творчество П. Скаля, начиная с его „Таманского похода“. Это — классовый оптимизм, присущий до известной степени всем восходящим

классам, но особенно характерный для пролетариата — единственного класса, чья победа уничтожает классы и открывает новую эру сознательного творчества людьми своей истории. Крепкий революционный оптимизм в произведениях П. Скаля рос вместе с ростом его мировоззрения и художественного мастерства. В „Казни Степана Разина“ — была уже плебейская ненависть, но веры в путь Степана не было. И в других его произведениях до периода работы в „Батраке“ и МОПре было искание правды, но не было еще знания этой правды. Этому соответствовали и стиливые шатания, подражательность, случайность цветовой гаммы, неуверенность в рисунке, схематизм композиции.



П. Скаля. Внук коммунара. 1930.

P. Skalya. Le petit-fils du communard. 1930.



П. Скаля. Последний день Парижской коммуны. 1930.

P. Skalya. Le dernier jour de la Commune de Paris. 1930.

В „Батраке“, „Ходоке“ и „Красногвардейцах“, написанных в сотрудничестве с „Дядей Паней“, т. е. когда художник начал участвовать своим искусством в повседневной практике революционной борьбы, повышая тем самым уровень своего мировоззрения, — здесь впервые в творчестве П. Скаля появляются положительные типы и вера в победу новых людей — новых хозяев страны. Но своим художественным глазом П. Скаля не увидел еще пролетария, он выдвинул на первый план союзника пролетариата — революционного крестьянина и полупролетария деревни.

Вульгарная буржуазная критика выделяет обычно все народническое искусство под одну рубрику „идейного реализма“. Но если необходимо провести разграничительную линию между революционным и либеральным народничеством в искусстве до 1917 года, то после 1917 года крестьянские художники резко разделились на два лагеря: контрреволюционный кулацкий лагерь, идеализирующий старую деревню, старые деревенские обряды, праздники, нарядных кулацких баб и молодух, сельскую церковь и деревенского попа, противопоставляя „святую“ деревенскую Русь безбожному городу с его пролетариатом, и на лагерь революционных, советских художников, показывающих новую деревню, революционного крестьянина и полупролетария деревни, союзника рабочего класса в борьбе против старого мира.

„Батрак“ и „Ходок“ — это новые люди деревни; П. Скаля не противопоставляет их пролетариату, наоборот, он идет от них и через них к пролетариату. В них и в „Красногвардейцах“ уже появляется чувство веры в революцию, которого не было в ранних картинах. Но оптимизм картин еще незавершенный — он уже намечается в пластике фигур, в выражении лиц, но еще отсутствует в цвете. В цветовой гамме еще преобладают землястые и серые цвета, некоторый, правда, значительно ослабленный отсвет той черноты, в которой не зря упрекали передвижников.

В „Таманском походе“ (1928) впервые П. Скаля нашел себя, эта первая из его картин, о которой уже можно говорить, как о произведении, приближающемся к пролетарскому искусству. Не надо понимать это в том смысле, что к 1928 году П. Скаля был уже вполне готовым пролетарским художником, по своему мировоззрению и по своему художественному творчеству.

Процесс выработки мировоззрения — сложный и трудно анализируемый процесс. Это есть процесс своеобразного отражения в индивидуальном сознании общего материального развития страны, классовых интересов и классовой борьбы, и в то же время процесс усвоения культурного наследства, причем все это отражается в индивидуальном сознании чаще всего не непосредственно, а чрезвычайно сложным путем опосредствований, путем участия в общественной практике, участия в производстве общественной жизни. На взгляды П. Скаля, вышедшего из мелкобуржуазной среды, прошедшего через колебания мелкобуржуазного интеллигента, оказала несомненное влияние Октябрьская революция — сложными и своеобразными путями. Но мы знаем, что одно классовое происхождение художника еще не определяет его места в классовой борьбе, мы знаем также, что переход с позиций одного класса на позиции другого, революционного и передового, не исключен для выходцев из буржуазной интеллигенции. Об этом говорили еще К. Маркс и Энгельс в следующих энергичных выражениях: „Наконец, в те периоды, когда борьба классов близится к развязке, процесс разложения в среде господствующего класса, внутри всего старого общества принимает такой сильный, такой резкий характер, что некоторая часть господствующего класса отделяется от него и примыкает к революционному классу, несущему знамя будущего. Как часть дворянства соединилась некогда с буржуазией, так переходит теперь к пролетариату часть буржуазии, именно — буржуа-идеологи, которые возвысились до теоретического понимания всего хода исторического движения“¹.

Ахровский, революционно-крестьянский этап в развитии П. Скаля, был, повидимому, закономерным и для многих мелкобуржуазных художников, приближавшихся к мировоззрению пролетариата, но, конечно, неправильно считать, что путь через АХР был единственным путем к пролетарскому искусству. Были и такие художники, для которых путь через АХР являлся этапом на пути к буржуазному искусству.

Мы уже отметили положительное значение работы П. Скаля в газете „Батрак“ и в МОПРе для перестройки его мировоззрения. Оказали на него известное влияние и смежные искусства — литература и кино. „Таманский поход“ навеян „Железным потоком“ А. Серафимовича.

В моей статье, написанной о творчестве П. Скаля в конце 1931 года, дана следующая характеристика этой картины:

„Основная мысль „Железного потока“ А. Серафимовича — перерождение стихийно-революционной и анархически-настроенной массы, в практике жестокой напряженной борьбы, в классово-сознательный, дисциплинированный, боеспособный отряд революции, совершающий подвиги высокого героизма. Но не этот сложный процесс революционной переплавки людской массы является темой картины П. Скаля. Художника в первую очередь захватила романтика стихии в живом потоке опаленных солнцем тел, едва обернутых в живописные лохмотья, на фоне суровых скал и моря. Две стихии, одинаково неукротимые, одинаково вольные: — стихия природы и людская стихия — вот тема П. Скаля. Ясно, что здесь сказалось романтическое восприятие революции, ибо художник, беря темой стихию, не ставит перед собой задачи „поднимать стихийность до сознательности“ (Ленин), а наоборот, сам оказывается во власти стихийного начала“².

¹ Маркс и Энгельс. „Коммунистический манифест“.

² См. журнал „За пролетарское искусство“, 1931 год, № 1.



П. Скаля. Прорыв. 1931.

P. Skalya. La brèche. 1931.

Эта явно недостаточная и во многом неправильная характеристика не помешала, однако, тогда же сделать правильный вывод:

„При всех своих недостатках „Таманский поход“ имел для своего времени большое значение: картина написана свежо и бодро и, наряду с „Обороной Петрограда“ А. Дейнеки, явилась одним из первых значительных произведений революционного попутнического искусства в лучшем смысле этого слова на пути к пролетарскому искусству“.

В чем же недостаточность приведенной характеристики „Таманского похода“? В том, что эта картина толковалась как чисто романтическое произведение, причем романтизм, как мелкобуржуазный метод, противопоставлялся реализму, как пролетарскому художественному методу. Это утверждение было направлено против тех искусствоведов, которые вместо марксистско-ленинской теории отражения действительности сознанием выдвигали идеалистическую теорию, согласно которой искусством (т. е. художественное сознание) творит действительность. Понятно, что эти искусствоведы отрицали реализм в искусстве.

Но моя статья о творчестве П. Скаля упрощенчески отождествляла реализм с философским материализмом, а романтизм с идеализмом. Это, конечно, неправильно. Нельзя сводить реализм и романтизм к тем или иным философским категориям. Стиль в искусстве, будучи мировоззренческой категорией, как форма познания мира, в то же время есть специфическая образная форма освоения мира, и в этом своеобразие искусства.

С другой стороны, неправильно было вообще противопоставлять реализм романтизму. И реализм и романтизм есть своеобразная форма отражения

действительности; степень приближения к истине обусловлена не формальными приемами художника, а его классовой принадлежностью, той или иной степенью классовой ограниченности, являющейся как бы шорами на глазах художника.

Реалист или романтик П. Скаля? Спор достаточно бесплодный, как бесплодно голое противопоставление реализма романтизму.

П. Скаля — и то и другое, он реалист и романтик. Он реалист, поскольку правдиво отразил многие моменты революционной действительности, он романтик, поскольку приукрашивал действительность или допускал в свои произведения элемент „мечты“. Вместе с тем самое приукрашивание действительности и „мечта“ могут у пролетарского художника быть реалистическими, поскольку они правильно улавливают тенденции развития и, таким образом, как бы предвидят будущее. Но бывает, конечно, и так, что романтизм художника, принадлежащего к реакционному классу, отражает узко-эгоистические классовые интересы и вызванную этим своеобразную классовую слепоту и ограниченность, приукрашивая отжившее прошлое или отрицательные стороны настоящего, а его „мечта“ направлена против действительных тенденций развития.

Следовательно, сказать, что П. Скаля — романтик или реалист, еще недостаточно. Художник Курилко, выставивший в те же 1928—1929 годы картины мистико-реакционного содержания, — тоже романтик. Но Курилко — представитель буржуазно-дворянского реакционного романтизма, а П. Скаля — представитель революционного романтизма полупролетарских групп, переходящих на позиции пролетариата. В этом разница.

П. Скаля недостаточно критически отразил в „Таманском походе“ революционную стихию, поскольку она была в жизни, но нельзя сказать, что он канонизирует стихийность, так как неорганизованной массе, слишком выдвинутой на передний план, противопоставлена все же пролетарская фигура Ковтюха, а на заднем плане видны стройные ряды бойцов, шагающие по шоссе.

Оптимизм этой картины не только в ее содержании — в художественном отображении героической эпопеи, не только в выразительных позах и лицах борцов, но и в бодрой напряженности тона, в звучности красочной гаммы, построенной на контрасте золотых, черных и изумрудно-зеленых цветов. Иначе говоря, оптимизм не в деталях, не в той или иной стороне, а в целом, в художественном произведении, как таковом.

Этот оптимизм П. Скаля и есть подлинный реализм перспективы. П. Скаля не задерживается на деталях, он любит оперировать большими плоскостями, развивая каждую краску так, чтобы она давала максимальное звучание.

Надо особо сказать о пейзаже П. Скаля. В „Таманском походе“ обращает внимание живая, сурово-прекрасная, несколько романтическая панорама кавказского побережья. Это — исторический Михайловский перевал, написанный с натуры, но художник, не придерживаясь протокольной точности, показал на заднем плане снеговые вершины кавказского хребта, чтобы дать образ всего похода в целом, всех его трудностей. Пейзаж П. Скаля, никогда не является самоцелью, он — дополнительное средство выражения идеи автора — несет определенную социальную функцию, работает. Пейзаж в „Таманском походе“ подчеркивает героизм отряда Ковтюха, веру в историческую правду этих бронзовых, обожженных солнцем бойцов, которые должны победить.

Эту социальную функцию пейзажа мы найдем и в следующих картинах П. Скаля.

За „Таманский поход“ П. Скаля получил заграничную командировку от Наркомпроса. Западноевропейские музеи, особенно Лувр, несомненно обо-



П. Скаля. Колониальная политика. 1931.

P. Skalya. Les Colonisateurs. 1931.

гатили художественную технику П. Скаля знакомством с огромным собранием лучших произведений величайших мастеров буржуазного искусства. Наиболее пристально он изучил итальянских мастеров эпохи Возрождения. Искусство эпохи империализма, с характерным для него распадом образности, с заменой реалистической образности символом или абстрактной, бессодержательной формой воспринималось нашим художником, как идейно враждебное и формально-пустое. В Париже П. Скаля разработал композицию картины „Парижские коммунары“, сделал ряд тематических рисунков и ряд тематических этюдов Парижа. Прямым результатом заграничной командировки явился ряд картин на международные темы, из них наиболее значительные — „Парижские коммунары“ (1929 год) и „Париж перед грозой“ (1931 год).

Реализм первой из этих картин — в характеристике двух групп: с одной стороны, коммунаров, величественных в своем классовом мужестве, в своей нравственной силе, в своей сплоченности, с другой стороны, — группы тупых, свиноподобных солдат Тьера и взбесившихся от злобы и страха буржуа. Непримируемая классовая враждебность этих двух основных групп капиталистического общества показана с огромной наглядной убедительностью.

Художником дана конкретная характеристика каждому коммунару — именно, как коммунару, как части целого, — все они дополняют друг друга и составляют слитную единую группу — борцов коммуны. Мы видим, что эта женщина — работница-коммунарка, преданная делу пролетариата, но мы не знаем ничего про нее как мать, как жену, есть ли вообще у нее семья, какие ее личные качества? То же и про других коммунаров. Это люди своего класса и только, все личное отброшено в них. В них нет ни одной несущественной, случайной черты, неотносящейся к общественной роли коммунара, но черты типичные, вскрывающие образ коммунара, даны в конкретно-индивидуальном выражении.

Закономерна ли такая трактовка образа? Для литературы была бы незаконномерной. Отнимите у горьковского Егора Булычева его чисто личные, случайные свойства: то что он рыжий, больной раком, любящий отец, верный любовник, оставьте в нем только черты, присущие его классу, — и образа уже не будет, останется одна схема, та схема, которую часто страдает наша пролетарская литература. Общее и типичное существует только в единичном и случайном, поэтому в литературе нельзя дать живого образа, не наделив его всем богатством и разнообразием черт и характеристик, присущих живому человеку. Мы должны знать доподлинно, какого цвета его глаза или какой у него нос, рот, улыбка или гримаса, чтобы через этого живого, конкретного, осязаемого человека почувствовать тип, класс.

Это положение, как общее правило, остается правильным и для живописи, но только как общее. Оставаясь философски правильным, оно для каждого рода искусства предъявляет особые требования, вытекающие из специфики данного искусства. Нельзя смешивать в одно литературный образ, живописный образ, музыкальный образ. Картина — не роман, не повесть, не рассказ, ее образы не развиваются во времени, они фиксируются мгновенно как результат развития, которое прошло до того момента, как образ появился на картине.

В литературе читатель следит за развитием образа, он сам улавливает в нем типичное, находя его в личных и случайных чертах. В живописи часть этой работы должен проделать художник. Поэтому, давая тип, он имеет право не показывать мелких, случайных деталей, а фиксировать внимание на

основном, общем для данного типа. Однако это общее должно также иметь свое конкретно-индивидуальное выражение. Схематизм — бич не только молодых литераторов, но и молодых художников. Он не менее губителен для искусства, чем плоский эмпиризм. Надо уметь, не вдаваясь в детали, найти конкретное выражение общему.

П. Скаля сумел дать индивидуально-конкретную характеристику каждому коммунару не детализацией отдельных черточек, а общей монументальной трактовкой фигуры. В цветовом отношении картина построена на контрасте горячих черно-красных тонов коммунаров и холодных серо-голубых и сладкорозовых тонов солдат и буржуа. Великолепна в своей монументальной простоте группа коммунаров, особенно центральная фигура национального гвардейца в красных штанах, — столько в ней смелой твердости, уверенного достоинства, сознания непобедимости класса, что невольно вспоминаются слова К. Маркса, о „пари-



П. Скаля. Страница истории.
(Рисунок из серии „Годы и люди“.) 1930.

P. Skalya. Arrestation du Gouvernement Provisoire.
(Dessin.) 1930.

жанах, готовых штурмовать небо". Привлекательна своей революционной энергией фигура маленькой парижской работницы, бросающей полный презрения взгляд на беснующуюся буржуазку. Третий коммунары — старик, он устал от тяжелой жизни, не думает о грядущем и идет равнодушно к месту казни — ему нечего терять в жизни, даже, пожалуй, лучше умереть, чем возвращаться к нужде и рабству. Окровавленная повязка на его голове как бы подтверждает, что захваченные бойцы коммуны сопротивлялись до последней возможности. Выразительно передано движение всей группы коммунаров с шагающим впереди с злобной решимостью и затаенной жаждой мести мальчишкой — подростком, характерным парижским „гаменом“.



П. Скаля. Вождь.
(Рисунок из серии „Годы и люди.“) 1930.

P. Skalya. Lénine. (Dessin.) 1930.

Удачна отрицательная живописная характеристика версальцев.

Спорным является образ цветущей, нарядной буржуазки с зонтиком, осыпающей издевательством арестованных.

Правда, художник разоблачил ее разнузданное бешенство, но при этом излишне подчеркнул биологический момент — красивой, чувственно-распущенной самки. Спорной является и ее цветовая характеристика (розовый тон с желтоватым оттенком) — несколько нейтральная по отношению к цветовым характеристикам коммунаров и версальцев. Наконец, более детально выписанное лицо буржуазки, большая детализация фигуры как бы вырывают ее из ансамбля всех других фигур, из общего монументального строя картины, придавая ей случайные черты, которых нет у других, олитературивая ее образ. Но в смысле передачи низкой страсти и движения художнику удалось создать запечатляющийся образ.

Вторая, и бесспорная, ошибка П. Скаля — неудачный выбор места действия. Взят не буржуазный центр Парижа и не рабочая окраина, а уголок старого города, сохранивший средневековый вид. Собор Парижской богородицы, архитектура каменного горбатого мостика и особенно дышащих древностью зданий и какого-то мрачного замка с башней, возле которого происходят расстрелы коммунаров, — все это уводит в глубь веков, в феодальную эпоху, мешая правильному пониманию Коммуны как этапа борьбы против капитализма за диктатуру пролетариата, а не против пережитков феодализма (кстати сказать, во Франции основательно уничтоженных уже буржуазной революцией 1789 года). Трагедия Парижа 1871 года как средневекового по внешности города исторически необоснована, ибо, как раз накануне Парижской коммуны, Наполеоном III была произведена грандиозная перестройка Парижа, придавшая ему новый буржуазный облик. Средневековый городской пейзаж — слабая сторона „Парижских коммунаров“.

Но в целом картина производит большое впечатление, она несомненный апофеоз Парижской коммуны, а образ национального гвардейца, монумент-

гально-простого и великого — один из лучших, если не лучший живописный образ коммунара в мировом искусстве.

Современный Париж художник показал в картине „Париж перед грозой“. Собственно, не Париж, а узкую, уходящую в даль улочку предместья и рабочую демонстрацию, движущуюся с окраины в центр со своими знаменами и лозунгами. И собственно не демонстрацию, а хвост шествия, так как демонстранты в своей главной массе уже прошли вперед, в глубину улочки, мы видим их спины, и только один из них случайно обернулся и фигура, лицо этого одного — есть лицо массы...

Грозный день — над буржуазным Парижем собирается гроза...

Вся картина построена на чрезвычайно сдержанной гамме, придающей ей лирическую окраску. Передний план картины почти обесцвечен, на картине нет героев, и тот, кто обернулся, не воспринимается как один, как индивидуальный тип — он сливается с массой, она втягивает его в глубину, — только масса и является действующим лицом на картине. Но и масса не раскрыта в картине в своем конкретно революционном действии. Что мы узнаем о ней? То, что она — рабочая масса, то, что она измучена, обез-

долена, обозлена (об этом говорит весь облик обернувшегося рабочего и сдержанно намекают фигуры его товарищей), наконец, то, что она идет из окраины, очевидно в центр Парижа. И все. Остальное дополняет пейзаж. Благодаря почти обесцвеченному переднему плану сдержанные тона заднего плана звучат глубоко и сильно, ярко, до конкретной осязательности, передают наэлектризованность атмосферы, грозную звучность покрытого тучами неба.

Говорят, что общий лирический тон картины, лирическая трактовка революционной темы, несколько смягчает впечатление нависшей над буржуазным миром катастрофы, которая дана, как настроение, а не как исторически обоснованный факт. Можно ли поставить такой упрек художнику? Почему он не написал картины в разрезе исторической драмы, почему ярче и конкретнее не раскрыл противоречий капитализма, не показал лица врага и т. д. и т. д.



П. Скаля. Париж перед грозой. 1931.

P. Skalya. Paris avant la tempête. 1931.



П. Скаля. Марш Осоавиахима. 1932.

P. Skalya. Le défilé de l'Ossoaviakhim. 1932.

Все эти претензии к художнику, конечно, возможны со стороны публицистической критики, но, простите, они очень пахнут рапповским „диалектико-материалистическим творческим методом“, т. е. требованием, чтобы каждое художественное произведение было полным трактатом по политэкономии, истмату и диамату. Вопрос надо ставить так, насколько правдиво отображает художник те стороны или тот кусочек жизни, который он взялся отобразить. Пролетарское искусство не исключает лирики. „Парижские коммунары“ — большое историческое полотно, вещь громадного напряжения и значения, перекидывающая мост от Парижской коммуны к строительству социализма в Стране советов, ибо значение Коммуны художник оценивает с точки зрения нашей современности. „Париж перед грозой“ — лирическое произведение, оно не претендует быть глашатаем пролетарской правды на площадях, а выражает, может быть, мимолетное раздумье художника о Париже, о голодном походе рабочих и о неизбежной гибели того строя, который родит голод и безработицу. Все роды искусства могут и должны быть освоены пролетарскими художниками. Кто смеет отнять у пролетарского художника его право творить в лирическом роде? Почему пролетарское искусство должно быть беднее в этом отношении искусства буржуазии? Наоборот, наше искусство есть и будет многограннее, многозвучнее, в нем найдет свое место, наряду с другими родами и видами искусства, и социальная лирика.

„Париж перед грозой“ был показан на Антиимпериалистической выставке в августе 1932 года. На этой же выставке были показаны еще две картины П. Скаля — „Окопная Правда“ и „Восточная политика“.



П. Скаля. „Воды нет...“ (Рисунок из альбома „Путь к звезде“.) 1932.

P. Skalya. „Point d'eau...“ (Dessin pour l'album „Le chemin vers l'étoile“.) 1932.

Антиимпериалистическая выставка, прошедшая под флагом федерации объединений советских художников, фактически была организована РАПХ. Несмотря на наиболее неблагоприятное для выставок время, Антиимпериалистическая выставка прошла с большим интересом и привлекла много публики, главным образом рабочих. На ней было представлено 220 художников



П. Скаля. „Вода у бая...“ (Рисунок из альбома „Путь к звезде“.) 1932.

P. Skalya. „L'eau est chez le riche...“ (Dessin pour l'album „Le chemin vers l'étoile.“) 1932.

и около 500 картин, гравюр, плакатов, панно и скульптур, в том числе выше 100 экспонатов художников США, Германии, Англии, Италии, Франции, Венгрии, Австрии, Бельгии, Японии и Мексики. Вся выставка прошла под лозунгом боевого пролетарского искусства, под идейной гегемонией РАПХ. В 1932 году РАПХ была распущена, наряду с другими пролетарскими орга-



П. Скаля. „А в родном кишлаке...“ (Рисунок из альбома „Путь к звезде.“) 1932.

P. Skalya. „Dans le Kichlak...“ (Dessin pour l'album „Le chemin vers l'étoile.“) 1932.

в массе ее участником, что он остро воспринимает ненависть масс против хищников империализма. Художник политически вырос. Но он вырос и как мастер.

Что особенно ценно, — наряду с большими и уже признанными мастерами растут выдвиженцы, рабочая молодежь.

Искусство на службе революции, искусство как оружие борьбы, как язык пропаганды за социализм — вот достижение этой выставки¹.

Выставка получила положительную оценку на страницах „Правды“, „Известий“ и другой печати. Везде, наряду с общей оценкой подчеркиваются рост и успехи пролетарского искусства.

Но РАПХ не сумела закрепить положительных достижений выставки, не сумела еще теснее связаться с попутнической массой художников и помочь им перестраиваться. Топорная критика наиболее близких к пролетарскому искусству попутчиков, а также художников, уже переходящих на рельсы пролетарского искусства, в официальном отчете РАПХ „За пролетарское искусство“¹ отнюдь не содействовала росту рапховского авто-

низациями в области литературы и искусства, поскольку групповщина, свившая гнездо во всех этих организациях, упрощенство в теории, оппортунизм и загибы в практике сделали их тормозом для дальнейшего развития советской литературы и искусства. Но это отнюдь не значит, что вся деятельность пролетарских организаций в области литературы и искусства с начала и до конца была окрашена в один и тот же отвратный цвет. Некоторые из этих организаций имели свои заслуги и достижения, которые не стыдно вспомнить. РАПХ была вправе гордиться, как своим достижением, Антиимпериалистической выставкой. Вот оценка, данная этой выставке т. Ярославским:

„У меня осталось впечатление, что художник впервые по-настоящему почувствовал остроту, важность, значительность задачи, а главное почувствовал, что у него есть силы, пусть пока еще слабые, заговорить против опасности интервенции, против империалистической войны, против капитализма языком образов, красок, линий, пластикой. Это стало возможно потому, что художник более сроднился с классовой борьбой, стал

¹ См. „За пролетарское искусство“, 1931 год, № 9, статья „Антиимпериалистическая выставка“.

ритета. Под удары топорной критики попала и картина П. Скаля „Окопная правда“.

Тема картины — будни в окопах, месяцы в мокрой глине, в грязи, вшах и — братанье. Немцы, пришедшие брататься, такие же изможденные, обносившиеся: за их спиной те же безнадежные окопы. И русские солдаты и немцы — живые мертвецы, закопанные в могилу окопов. Но то, что они сошлись вместе, чтобы осуществить лозунг братанья, пропагандируемый „Окопной правдой“, — в этом уже показан выход из империалистической бойни. Вся картина выдержана в однообразной гамме, в красно-коричневом и синем тонах, отчего получает довольно мрачное звучание. По смыслу — это обвинительный акт империализму. Живописная фактура этой картины, построенной целиком на противопоставлении теплых и холодных тонов, усиливает впечатление протеста против повседневного убийства рабочих и крестьян в могиле окопов.

А что говорила по поводу этой картины рапховская критика? Оказывается, недостаток картины в том, что окопы даны „статично и неподвижно“. Да ведь в этом и суть картины, чтобы показать, как месяцы и годы люди проводили в подобных окопах! „Ни тени возмущения, ни капли злобы против капиталистов“. Да, действительно, никто из солдат не потрясает в воздухе кулаком и не прибегает ни к одному из канонизированных схематических жестов. Но сделать из этого вывод о „спокойствии солдатских масс“, якобы выраженном в картине П. Скаля, значит ничего не понять в этой картине и едва ли многое понимать вообще в искусстве. Чтобы угодить этой критике и дать „динамику окопов“, нужно было разделить солдат на три категории: „сознательных“, „сомневающихся“ и „еще несознательных“, и каждой категории придать установленный схематический жест. Далее, рапховская „диалектика“ требовала противопоставить рабоче-крестьянской массе в окопах капиталиста или, по крайней мере, генерала. А генералу противопоставить большевика... Словом, каждая картина должна была, по рецепту РАПХ, показать „все на свете“.

Мы думаем, что не в этом смысл социалистического реализма, а в правдивом с точки зрения пролетариата отображении действительности. Картина П. Скаля правильно отобразила одну из сторон фронта империалистической войны с точки зрения трудящегося и угнетенного народа, она объясняет, почему боль-



П. Скаля. „Чекист . . .“ (Рисунок из альбома „Путь к звезде“) 1932.

P. Skalya. „Le tchéquiste . . .“ (Dessin pour l'album „Le chemin vers l'étoile“) 1932.

шевистская „Окопная правда“ сразу стала своей, родной газетой для солдатских масс, она наглядно показывает, что лозунг „братанья“ формулировал антивоенное, антиимпериалистическое настроение масс.

„Не надо войны“, „не надо никаких завоеваний“ — эта отрицательная программа выражена общей характеристикой окопов с большой силой и убедительностью. А положительная программа Октябрьской революции дана в том напряженном внимании, с которым солдаты читают „Окопную правду“. Показ чтения „Окопной правды“ — кто ее читает и как ее читают — поднимает картину над уровнем мелкобуржуазного пацифизма.

Творчество Скаля можно разделить на следующие периоды:

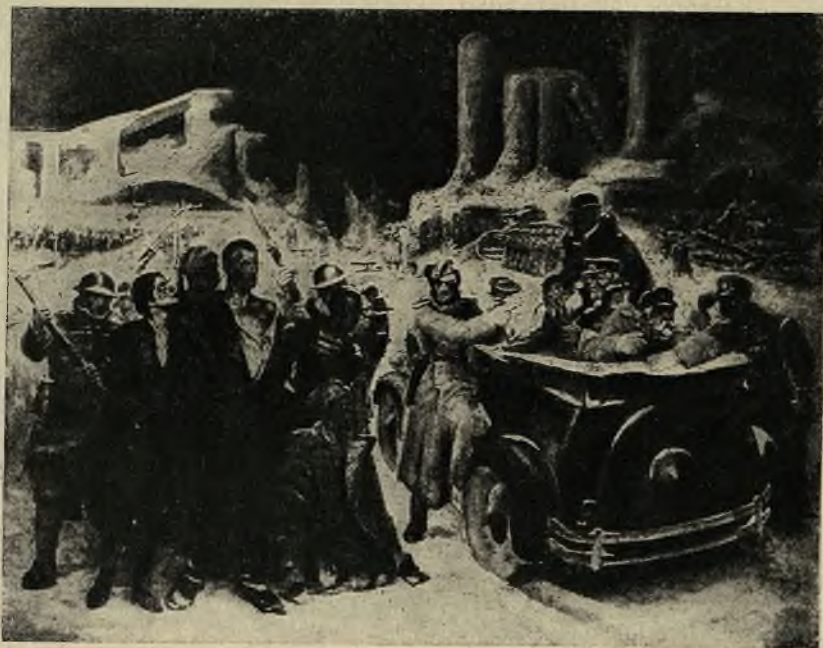
1) ученичество и „левые“ увлечения (супрематизм, кубизм) — мещанский, городской период, примерно до 1923 года;

2) крестьянско-народнический период — „Стеньки Разина“ и „Пугачева“ (1923 — 1925 годы);

3) крестьянско-полупролетарский период — „Ходок“, „Батрак“ и „Красногвардейцы“ (1926—1928 годы);

4) период перехода на пролетарские позиции; последний период следует считать, начиная с „Таманского похода“ (с 1928 года).

Начиная с третьего периода, основной проблемой творчества П. Скаля становится проблема положительного образа, т. е. показа нового человека, созданного пролетарской революцией. В начале П. Скаля ищет нового человека среди революционных крестьян и полупролетариев деревни, трактуя этот образ, как одиночку или группу одиночек („Красногвардейцы“). Потом он пытается создать коллективный положительный образ. В „Таманском походе“ герой не только Ковтюх, но и его бойцы, весь героический отряд. В „Парижских коммунарах“ положительный герой — парижский пролетариат



П. Скаля. Интервенция на Севере. 1932.

P. Skalya. L'intervention dans le Nord. 1932.



П. Скаля. Братья. 1932.

P. Skalya. Frères. 1932.

в образе группы коммунаров. В „Окопной правде“ положительным героем является солдатская масса.

Проблема положительного образа — одна из важнейших проблем пролетарского искусства.

Лозунги буржуазной революции — это абстрактные идеалы свободы, равенства и братства, этими абстракциями буржуазия маскирует конкретные хищнические задачи свободной эксплуатации и конкуренции, торгашеских и предпринимательских барышей, колониального грабежа. Поэтому всякая попытка конкретизировать лозунги Великой французской революции 1789 года, облечь их в плоть и кровь, неминуемо приводила к их снижению и разоблачению. Поэтому буржуазные положительные герои не могли быть даны как конкретные живые типы, их приходилось абстрагировать, превращать, по выражению К. Маркса, в „простые рупоры духа времени“, или, позднее, по мере развития капитализма, все более открыто отказываться от идейного искусства, рассматривая искусство исключительно с точки зрения эволюции формы.

Прогрессивность буржуазии с самого ее появления на арене истории была относительной. Буржуазия была прогрессивна лишь в той мере, в какой она противопоставляла себя феодальным классам с их застойным способом производства. Буржуазный художник, оставаясь на своих буржуазных позициях, должен был искать положительные типы в буржуазной среде, но реальная действительность, основанная на эксплуатации, угнетении и борьбе классов, не давала и не могла дать художнику материала для решения этой задачи, поэтому буржуазный художник вынужден был прибегать к абстрактным схемам, к утверждению формы как сущности искусства и т. п. маскировке эксплуататорской сущности капитализма.

Советское искусство, черпающее материал из нашей революционной действительности, впервые получило возможность создания вполне и до конца положительных образов пролетарских революционеров, строителей социализма, борцов за лучшее будущее всего человечества. Создание положительных образов новых людей, образов, обобщающих миллионы живых создателей нового строя, показ самого типичного, самого лучшего в них, есть величайшая агитация за социализм и величайшее утверждение социализма средствами



П. Скаля. Веддинг. 1933.

P. Skalya. Wedding. 1933.

советского реалистического искусства. При этом нельзя также противопоставлять друг другу как две разные задачи показ положительного героя и срывание масок с врага, так как это, в сущности, лишь две стороны одной и той же задачи социалистического реализма — правдивого и всестороннего отображения борьбы пролетариата за разрушение старого, капиталистического, и построение нового, социалистического мира.

Последние произведения П. Скаля — „Братья“ (1932 год) и „Веддинг“ (1933 год) с особенной настойчивостью ставят перед собой задачу положительного образа.

В „Братях“ впервые П. Скаля попытался написать картину не с предварительных эскизов и не на основе памяти и вымысла, а прямо с натуры. В этом была большая опасность — соскользнуть в натурализм, т. е. потерять способность художественного обобщения, дать вместо образа простой портрет натурщиков. П. Скаля в известной мере избежал этой опасности. Показанная им на картине семья — обычная мещанская семья в характерной для таких семей обстановке 1920 года — с „буржуйкой“, с лампадами, повешенными на трубах, с вечным страхом перед завтрашним днем, с цепкой жадностью к старым устоям жизни — к семейному началу. Общий тон картины выдержан в смутных, полинялых цветах, особенно мать — добрая женщина, любящая обоих своих детей, непонимающая всей глубины той трагедии, которая разломала старую семью.

За столом чаевничают мещанин отец и сын — белогвардеец в подлом офицерском хаки. Видимо нежданный, входит другой сын с фронта — в красноармейской шинели и шлеме. Мать с наболевшим сердцем рванулась

искусства. Это не значит, что советский художник должен создавать только положительные типы. В советской действительности еще достаточно неликвидированных обломков буржуазного прошлого в экономике и сознании людей; СССР все еще окружен кольцом капиталистических стран. Нельзя поэтому умалять роль разоблачения капитализма и его пережитков; было бы преступной глупостью отказаться от срывания масок с наших врагов.

Но вместе с тем, показ пролетарских героев, создание положительных типов — большевика, комсомольца, рабочего ударника, крестьянина-колхозника и т. п. — становится одной из актуальнейших задач

навстречу: „Наконец-то!.. Живой!.. Слава богу!“ Но „братья“ уже вперили друг в друга глаза — взгляд двух смертельных врагов... Отец заметил этот взгляд и испугался за сына-офицера. Тревожный, укоряющий вопрос и недоверие к сыну-красноармейцу застыли на его лице: „А семья-то где? Неужто... предашь? Ведь вы же братья!“.

Нет семьи, нет братьев. Есть классы и гражданская война, сломавшая семью, бросившая бывших братьев друг против друга.

Офицер испуганно откинулся, словно ожидая удара. Красноармеец не перешагнул порога, он еще держится за ручку двери — его глаза сверкают гневом, стыдом за свою семью, классовой ненавистью к врагу — вот он сейчас выйдет обратно и крикнет товарищей, чтобы арестовать офицера.

Художник показал трагедию семьи, расколотой классовой борьбой. Правда, эта трагедия отчасти нарочито придумана, она отдает некоторым мелодраматизмом. Но вместе с тем П. Скаля показал ее не как протоколист, зарегистрировавший факт, а как художник, безраздельно связавший себя с революционным классом, ставящий приговор над явлениями жизни. Отрицательная характеристика белогвардейца и положительный образ красноармейца даны с силой и художественной выразительностью — не только в чертах лица и позах, но и в цвете. Композиционно — это типичная жанровая картина в духе XIX века. Но от картин буржуазных реалистов ее отличают:

более сложное построение образа — образ красноармейца раскрывается не только в непосредственной характеристике, но и в отношении к нему „брата“, отца и матери; наконец, большая органичность живописи — цвет в ней утратил чисто эстетную функцию, как у формалистов, или локальное значение, как у натуралистов, и получил смысловое значение, являясь важнейшим моментом образности. При всех указанных положительных чертах, картина оставляет впечатлительности, снижающей ее ценность и как-то мельчащей значительность и глубину взятой темы.

В картине „Веддинг“ П. Скаля впервые поднялся до создания огромного образа пролетарского революционера-большевика. „Веддинг“ — один из героических моментов борьбы германского пролета-



П. Скаля. Этюд. 1933.

P. Skalya. Etude. 1933.



П. Скаля. Пейзаж. 1933.

P. Skalya. Paysage. 1933.

риата. Простой и не сложный сюжет, как сама жизнь: смертельно раненый старый рабочий передает обгаренное кровью знамя молодому рабочему в юнгштурме. Вот и все.

Но как это сделано! Вся картина написана в черножелтом тоне, а знамя в глубоком красном цвете запекшейся крови; картина кажется пронизанной колоритом классовой ненависти к врагам и горячей, как кровь, любви к братьям по классу и ко всем угнетенным... Фигура молодого рабочего, принявшего знамя, выражает решимость бороться до конца, до победы пролетарской революции... Знамя в верных руках!..

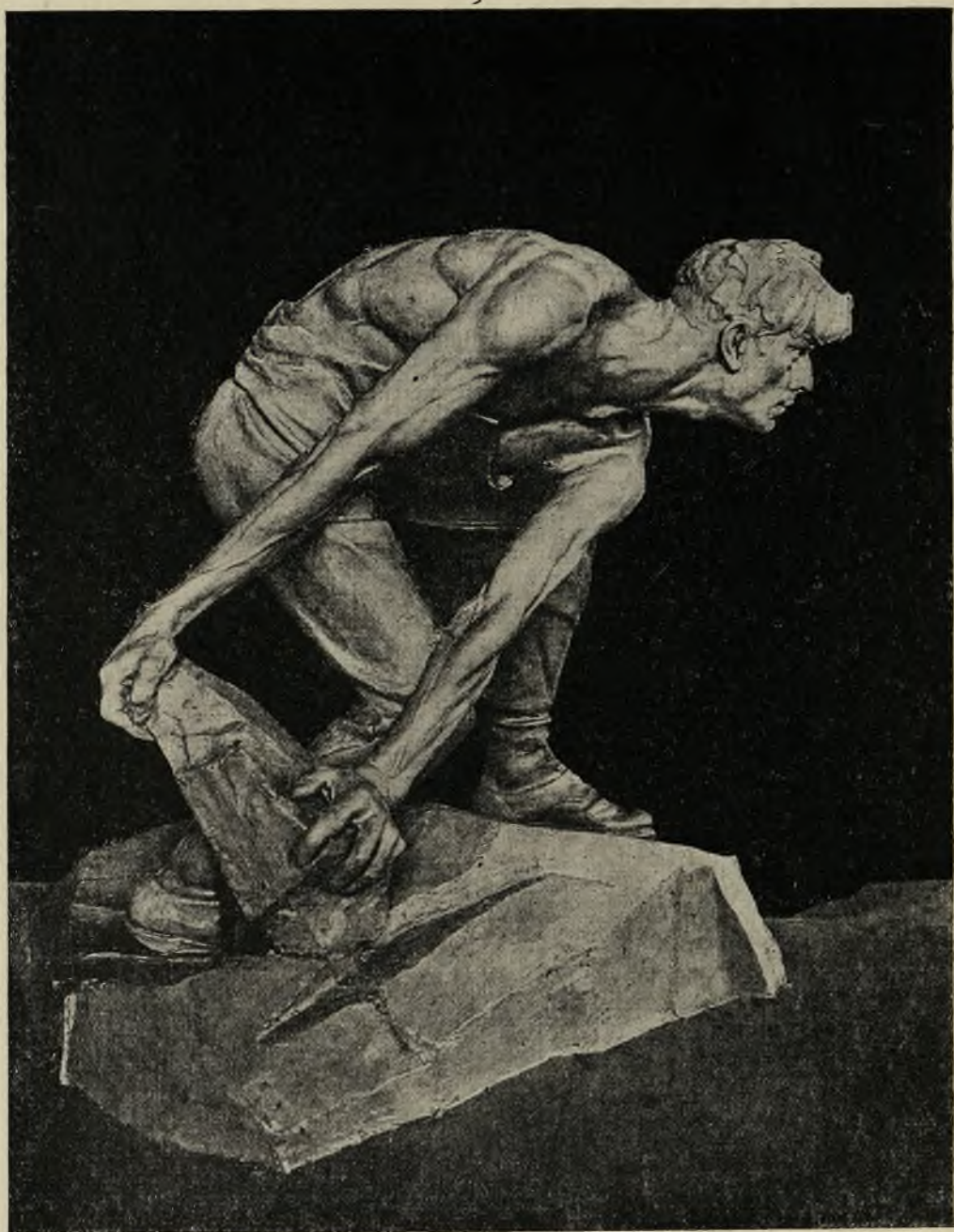
Художественное впечатление картины огромно ¹.

Единственно, за что можно упрекнуть художника, — это фон церковной стены, у которой происходит действие. Зачем понадобился художнику этот символ феодализма? Стоило ли разоблачать попутно поповское лицемерие и сказку о всепрощающем Христе (в нише стены видно тонко шаржированное распятие), которой уже давно не верит ни один сознательный рабочий? В сущности это повторение ошибки „Парижских коммунаров“.

¹ Редакция, вполне разделяя общие положения и оценки т. Антонова в отношении П. Скаля, оговаривает свое несогласие с оценкой картины „Веддинг“. Это произведение грешит ложным „театральным“ пафосом. Это сказалось в позах рабочих, как поверженного, так и принимающего из его рук знамя, и в декоративности самого знамени, и в злоупотреблении мрачно-зелеными тонами, на которых с особенной „эффективностью“ выступает перебеленное (смертельная бледность!) лицо умирающего и т. п. Ред.

Размеры статьи не позволяют коснуться остальных картин и графики П. Скаля, остановиться на его смелых художественных исканиях, на его провалах, на которые, не без злорадства, указывала пальцем злобствующая критика. Да у П. Скаля немало крупных, художественных и идеологических провалов, это путь живого, талантливого художника, который не родился готовым пролетарским художником, а идет к пролетарскому искусству, пробиваясь сквозь неизжитые предрассудки буржуазного и мелкобуржуазного искусства, который растет вместе с ростом социализма в нашей стране, который, при всех своих ошибках, недостатках, провалах помогает создавать пролетарское искусство, так как и само пролетарское искусство растет и крепнет вместе с художниками.

Социалистический реализм — не только проблема, но уже и факт советского искусства. Мы должны внимательно наблюдать и изучать ростки социалистического реализма на конкретных произведениях советских художников. Немало ростков социалистического реализма мы найдем и в картинах П. Скаля — одного из интересных и значительных художников нашей великой социалистической республики.



И. Шадр. Бульдозник — оружие пролетариата. 1927.

I. Chadre. Pavé — arme du prolétariat. 1927.

ТВОРЧЕСТВО СКУЛЬПТОРА

И. ШАДРА

Б. Терновец

Автор этих строк на страницах „Искусства“ пытался поставить в прошлом году основные вехи развития советской скульптуры за 15 лет революции (см. „Искусство“ №№ 3 и 5). Данный им общий очерк — лишь приступ к более тщательному и углубленному изучению советской скульптуры. Необходимо попытаться разобраться в условиях формирования и роста наших виднейших скульпторов и на анализе конкретного материала притти к более углубленным обобщениям и выводам. Предлагаемая статья основана, по существу, на рассказе художника и получает, поэтому характер автобиографии.

СРЕДИ художников Советского союза Шадра один из тех, чье творчество находит легко свой путь к массам, действует на их воображение, их чувства, их сознание. Это воздействие искусства Шадра, отмеченное много раз¹, требует своего разъяснения. Его дает сам художник. „В отличие от скульпторов, исходящих от чистой формы, — говорит Шадра, — чье совершенное искусство может, однако, оставить холодным, не затронуть широкого зрителя, я всегда исхожу от эмоции, от чувства“. Шадра желает „тронуть зрителя“, он стремится к тому, чтобы его работы были согреты большой искренностью, „душой“, он хочет, чтобы его искусство было „так же богато эмоциями, как и искусство актера на сцене“. Анализируя специфику своего творческого процесса, Шадра находит, что у него чувство рождает композиционную идею, образ; лишь затем наступает проработка этой идеи, используются запасы наблюдений и знаний, и образ облекается реальной плотью. Эмоциональность искусства Шадра, в связи с яркостью, понятностью образа, захватывает зрителя. Неискренность, надуманность, неразрешенность темы, ненайденность образа всегда являются препятствием к усвоению произведения массами; перед подобными работами зритель остается равнодушным, иногда враждебно настроенным: проблемы формы сами по себе неспособны волновать массового зрителя; согретье чувством, внутренне напряженное, яркое своею образностью творчество Шадра не знает этого разлада со зрителем; последний ощущает творчество Шадра как близкое, понятное, свое. В этом качестве искусства Шадра — основа его популярности.

Разносторонняя одаренность Шадра не сразу нашла себе окончательное выражение. Она влекла Шадра и к артистическому поприщу и сказывалась в его влечении к декоративной живописи, в его монументально-архитектурных замыслах и в его литературных опытах. Лишь в период после Октябрьской революции Шадра определяет окончательно свой путь как путь скульптора.

¹ Успех Шадра у массового зрителя был зафиксирован неоднократно отзывами, анкетами и т. д. Упомянем, как один из наиболее показательных примеров, результат анкетирования, произведенного на выставке „10 лет Октября“, устроенной Наркомпросом в 1927 г. Из всех произведений живописи, скульптуры, графики, бывших на выставке, работа Шадра — „Бульжник — оружие пролетариата“ — собрала наибольшее число голосов (100).



И. Шадр. Борьба с землей. 1923.

Разнообразные дарования Шадра, влекшие его в разные стороны, обусловили и его биографию, исключительную по своей яркости, по своей насыщенности, по своим столкновениям с самыми разнообразными социальными группировками. Пренебрегать фактами биографии Шадра было бы неправильно, так как они, в той или иной степени, обусловили направление и рост творческой личности художника, объем и характер его жизненного опыта.

• • •

И. Д. Иванов-Шадр¹ родился в 1887 г. на Урале, в селе Такташинском (90 верст от Шадринска). Здесь его отец — плотник, работал в это время в лесной глуши, строя вышку для наблюдения за лесными пожарами. Здесь же, в селе Такташинском и воспитывался первоначально Шадр, перевезенный затем в Шадринск.

На формирование личности Шадра, на пробуждение в нем особого, поэтично-художественного отношения к действительности, громадное влияние оказал его отец. Подлинный пролетарий, не выпускавший топора из рук, встававший в 4 часа утра, чтобы вернуться с работы поздно вечером, отец был в душе философом, поэтом. У него были „золотые руки“, исключительная меткость удара топора, прирожденный вкус к декорации. Как и дед Шадра, бывший тоже плотником, отец умел рисовать; художественная одаренность несомненно наличествовала в этой семье — дядя Шадра умел лепить из хлеба и замазки целые сооружения, церкви и т. п., род матери шел из села Палеха.

Картины ранней юности ярко запечатлелись в душе художника. В его рассказах встает образ отца, возвращающегося с работы, часто за несколько десятков верст; усталого, зыбленного, в разорванной рубашке, с „пеше-

¹ Настоящая фамилия художника — Иванов; фамилию Шадр (от города Шадринска) он принимает лишь впоследствии, выйдя на художественное поприще.



I. Chadre. La lutte de l'homme avec la terre. 1923.

ром“ за спиной (коробок из дубовой коры, где сложены все плотничьи инструменты), с топором за поясом. Отхлебав шей, он сбрасывает с себя рубаху и кидается тут же на землю, чтобы заснуть на получасовой отдых¹. Вечером, после трудового дня, несмотря на протесты матери, отец усаживается за чтение при свете керосиновой лампы. Отец всем интересовался, любил книги, он, казалось, перечитал все содержимое библиотеки Решетникова в Шадринске.

Шадр, ребенок, глубоко любил своего отца; он вставал раньше других, чтобы посидеть с отцом, посмотреть на его работу; заработка не хватало, и отец принужден был вставать раньше других, чтобы работать для приработка. Отметим склонность Шадра-отца к изобретательству; его привлекала идея „вечной мельницы“; он делал из механизма часов все нужные ему приспособления, он построил по всему Шадринскому уезду изобретенные им механические прессы для конопли. Когда он строил избу, он не мог удержаться от декорации окон, покрывая их резными узорами, не останавливаясь перед тем, что работает себе в убыток.

Широкогрудый, закаленного здоровья, свободно носивший 12-аршинные балки на своих плечах, Дмитрий Иванов обладал нежнейшим сердцем. Этот страстный „мечтатель о красоте“ до умиления любил природу, он плакал от радости, видя первые незабудки; путешествие, свободное странствие было его страстью. Когда начиналась весна, ничто не могло удержать его в городе. Он оставлял семью, часто на целое лето уходил в степи, на Дон, ловил рыб, птиц. Осенью, после Покрова, когда выпадал снег, вся семья шла на Увалы (отроги) встречать его. Оборванный, обгорелый, с пещером на салазках, тянущий на веревке овцу или козленка, отец возвращался в родной Шадринск, приносил детям подарки — жаворонка, суслика и гостинцы.

¹ Таким и изобразил И. Д. Шадр своего отца в своей известной работе „Труженик“ (1928).

Шадр был третьим сыном в многочисленной семье (11 ребят). Отцу трудно было содержать такую большую семью; Шадру пришлось начать работать с 6 лет, помогая старику деду. Жили все в старом, покосившемся, осевшем в землю доме, построенном когда-то в лесу, а теперь оказавшемся в центре города; спала вся семья на полу, прикрывшись громадным бухарским одеялом.

Зажатый в лесах Шадринск был расположен на реке Исети; любовь, которую он питал к родному пейзажу, ярко светится в описании реки Исети, данном Шадром¹.

Шадр рано научился грамоте; 8 лет он уже сочинял стихи; по окончании приходской школы его отдадут „в люди“. Это было своего рода семейной традицией. Мальчику было 11 лет, когда его увозят на знаменитую на Урале Крестовско-Ивановскую ярмарку. Там его отдадут в работу „мальчиком“, по 5-летнему контракту, представителям екатеринбургской ватношерстяной фабрики „Панфилов с сыновьями“, снабжавшей своим товаром не только Урал, но и Москву.

Работы ему было вдвойне и работы требовавшей расторопности; поднимавшемуся в 6 часов мальчику приходилось убирать помещение, контору, ставить самовар, открывать по гудку фабрику, отмечать в табели и раздавать всем работу в скорняжной мастерской; с 8



И. Шадр. Рисунок.

I. Chadre. Dessin.

¹ „Тихо льется река Исеть. В светлое зеркало заглядывают неумытые лица старых деревень — Осевой, Перуновой и Бокады.

На противоположном берегу, среди шелка зеленых лугов, правильным квадратом, зажатый с грех сторон в золотую раму соснового бора, влезил, как заплатка на дорогом ковре, захолустный городок — Шадринск.

Сосны, как мечты, все как одна, веками шепчутся вокруг города.

В глубине их обнимают темным кольцом шумливые березы. В кружеве своего шаряда они медленно качаются и склоняются до земли, как бы собирая цветы незабудок.

Лето украшает их многоцветными мони-стами. Ветер с осени сорвет, вакужит и размечет в воздухе листья-самоцветы и до-гола разденет белоснежное тело. Кругом безлюдье.

Изредка пройдет стадо, промычат коровы, пастух расхлестнет воздух сухим выстрелом хлыста, пропоеет заунывный рожок и станет тихо, так тихо, как мотылек садится на обнаженную руку.

Земля в лесу ровно покрыта хвоей и напоминает войлок, расстеленный на полу любящей матерью для детей своих, спящих „вповадку“.

Идешь — устали нет. Присядешь, разожжешь костер и молчи... слушай... смотри.

Исеть. Утром на восходе солнца садись в челнок, выезжай на середину, двухперое весло положи на колени. Опусты руки в прохладную воду, закрой глаза и сиди неподвижно.

Ослепительное солнце расплавит тебя и ты поверишь, что не река течет, а твоя собственная кровь, твоя жизнь...

Другой берег высок. Продерись через заросли галины, вспугни в заводях диких утят и тебе глазом не окинуть простора черноземных полей, наводняющих хлебом Россию“.

часов он снова в конторе, он и курьер, и возчик по отправке товаров; он пакует,шивает ярлыки и знаки фирмы. В работе проходят не только день, но и ночные часы.

Еще тяжелее были условия работы, когда Шадр отправляли в другие города на ярмарки; спать приходилось зимой в палатках, в ужасных условиях, зарываясь, в жестокие морозы, в кучу мехов. Не раз мальчик отмораживал себе руки и ноги.

Работа в такой обстановке тяготила Шадра; в глазах окружающих он был мечтателем „никудашным“. Дело доходит до того, что его выгоняют на улицу, и мальчик уже подумывает о самоубийстве.

Следует подчеркнуть, однако, что один из „хозяев“ Шадра — А. Я. Панфилов был для провинции человеком незаурядным; в разговорах с ним Шадр слышит о музыке, о декламации, о живописи, о Рафаэле и в душе мальчика зародилась мечта о „прекрасном“, о „высоком“ искусстве.

Эта мечта получает неожиданно осуществление, когда Шадр поступает в Художественную промышленную школу в Екатеринбурге. Это поступление, которым Шадр обязан случаю, открывает новый этап в его жизни (1902)¹.

Екатеринбургская художественно-промышленная школа была на первом году своего существования. Построенная по типу Училища Штиглица и Московского Строгановского училища, она стремилась в первую очередь создать кадры для местной художественной промышленности, уделяя особое внимание развитию гранильного дела. Ее установкой было дать краю, безмерно богатому всякого рода самоцветами, нужного ему художника-мастера.



И. Шадр. Эскиз к памятнику К. Либкнехта.

I. Chadre. Projet d'un monument à K. Liebknecht.

¹ Вакансия в школе, вследствие смерти одного из учеников, открылась в конце года. Шадр узнал о ней случайно и держал экзамен, без всякой подготовки, в числе 32 конкурентов. Испытание состояло в зарисовке орнамента; в отличие от товарищей, усердно растущевывавших бумагу, Шадр сидел долгое время перед пустым листом бумаги и затем, одним росчерком, нарисовал без знания правил довольно сложный мотив. Он был принят в школу первым.

Художественная обработка уральских самоцветов (порфир, нефрит и др.), исключительных по своей красоте и твердости, влачила жалкое существование; ею занимались кустари, работавшие допотопными инструментами, не умевшие использовать материал камня и весьма далекие от требований современного художественного вкуса. Они создавали работы, и весьма дорогие (вследствие необычайной трудоемкости всех процессов), и вместе с тем неудовлетворительные по качеству. Выправить это положение и должна была новая художественная школа.

Во главе ее стоял прекрасный педагог М. Ф. Каменский, старый народник, друг Толстого и Ге¹. Это был идеалист-толстовец, проникнутый вместе с тем горячим сочувствием к выходцам из народа и к революционному движению, нараставшему в стране. Каменский рисуется в воспоминаниях Шадра светлой, исключительно обаятельной личностью, педагогом, чутко прислушивавшимся к нуждам своих воспитанников, готовым всегда прийти на помощь, направить.



И. Шадр. Рабочий, 1923.
I. Chadre. Ouvrier. 1923.

Каменский преподавал акварель и читал историю искусства. Как и Ноаковский в Москве, Каменский, читая лекции, рисовал на глазах учеников мотивы архитектуры и эти рисунки, развешанные на стенах класса, создавали наглядную историю искусства.

В школе было несколько отделений — гранильное, столярное, ювелирное. Шадр попадает сперва в гранильную мастерскую, затем в столярную. Обе эти специальности не заинтересовали его; он мечтает о большем — о „чистом искусстве“. Не блещет также Шадр в черчении и других предметах². Шадру грозили бы неприятности, быть может, исключение, но Каменский проныцательно угадывает будущий талант, всячески облегчает Шадрухождение школы, спасая из трудных положений, защищая его на школьных советах.

Особенно трудно было Шадру в первый год обучения, когда он поступил в разгаре учебы. На второй год дело шло уже легче, природная одаренность Шадра сказывалась особенно в классе русского языка, где „сочинения“ его всегда выделялись.

Впрочем, действительно выделиться из среды окружающих учеников Шадру было суждено лишь на третьем году обучения, когда он стал

¹ Известный скульптор Ф. Ф. Каменский (автор группы „Первые шаги“) был братом М. Ф. Каменского, директора школы.

² Следует подчеркнуть, что, поступив в школу, Шадр вынужден, чтобы иметь средства к жизни, продолжать работать на фабрике, где он занят по вечерам.



И. Шадр. Проект памятника в Даурии. 1930.

I. Chadre. Projet du monument à Daouria. 1930.

лепить под руководством вновь прибывшего из Парижа преподавателя, латыша Ф. Э. Грюнберга, ученика Родэна¹. Грюнберг, импонировавший ученикам своей элегантностью, своими заграничными манерами, быстро разобрался в одаренности вверенных ему учеников; он сразу выделил Шадра.

¹ Грюнберг окончил училище Штиглица в Ленинграде и получил заграничную командировку; у него была известная склонность к стилю „модерн“; он считался новатором. Его преподавательская система заключалась в том, чтобы направлять учеников на нужный путь, избегая непосредственных поправок их работ. Его любимыми словами были: „проще“, „строже“... Классом рисования руководил Парамонов — фигура, которой Каменский решил уравновесить новаторское влияние Грюнберга. Парамонов, также имевший заграничную командировку, был убежденным академистом, представителем старой школы.



И. Шадр. Красноармеец, 1920.

I. Chadre. Le fantassin rouge. 1920.

ставке он демонстрирует большой барельеф „Еврей“ — работу, которая была снята по требованию полиции за ее политический акцент¹. Появляются первые заказы. Шадр делает проект монумента на могилу умершего гимназиста — голову мальчика, сияющего приподняться, оторваться от подушки, — работу, которая произвела необычайное впечатление на посетителей школьной выставки.

В области декоративной живописи Шадр также впереди других; легкость, с которой он разрешает колористические и композиционные задачи, особенно отличает его. Альберт Бенуа, приезжавший осматривать состояние школы, в своей статье останавливается на скульптурных работах молодого Шадра, выделяя их на общем фоне работ училища.

¹ Стремясь показать бедственное положение евреев в царской России, молодой художник изображает группу евреев, борющихся с надетевшим вихрем, прижатых к пропасти, в которую некоторая часть из них уже упала. Так символически изобразил Шадр положение евреев в эту эпоху гонений и погромов. К этому времени относится участие Шадра в местном сатирическом журнале „Гном“, где он выступает с революционными карикатурами.

По его убеждению Шадр лепит свою первую вещь с натуры — старика, фабричного сторожа. Не имея возможности работать ни в школе, ни на фабрике, Шадр лепит своего добровольного натурщика в бане, куда приводит и Грюнберга, чтобы сравнить работу с моделью. „Чистая“ скульптура, лепка с натуры не входила в программу школы. Талант Шадра добивается исключения из этого правила. Поощряемый Грюнбергом, Шадр лепит голову мальчика, сопровождавшего шарманщика, делает барельеф с приведенного Грюнбергом журавля и т. п. Его работы отливаются (или обжигаются как терракота) и сохраняются в музее училища, служа затем моделями для рисования.

В классе композиции, которую тоже вел Грюнберг, дарование Шадра выделялось особенно ярко: он всегда получал первые премии; на 1-й школьной вы-

Бурный 1905 год переворачивает кверху дном жизнь училища. Состав учащихся был крайне разношерстным; наряду с сынками аристократов и буржуа, здесь довольно широко были представлены выходцы из семей крестьян и рабочих. Последнее обстоятельство оказывалось решающим для политического облика школы; первое красное знамя было поднято именно в этой школе. Бурные выступления учащихся заставляют правительство принять крутые меры репрессий; директор, народник-революционер Каменский, смещается и высылается в Уральск; школу разгромили, наиболее активных учеников сослали, во главе школы были поставлены педагогические бюрократы.

Шадр, как мы указывали, проявляя блестящие успехи в классах скульптуры и композиции, пренебрегал рядом мастерских; новое начальство, ссылаясь, что работы Шадра — вне программы школы, отказалось выдать ему право на „звание“, ограничившись лишь свидетельством.

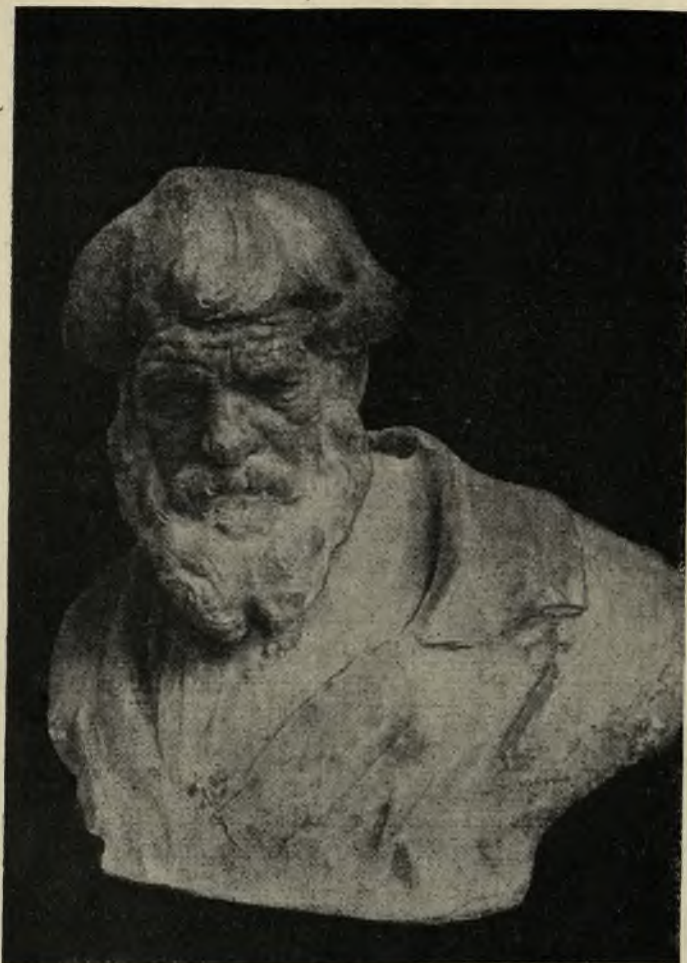
Осенью предстояли завершительные экзамены; Шадр, мечтавший о поступлении в Академию, решил ими пренебречь и использовать лето для путешествия по России. Весной 1906 г. он отправляется в странствие со своим другом Дербышевым.

Путешествие Шадра разворачивается в целую эпопею. Без денег, когда пешком, когда по железной дороге, (причем один, по очереди, едет „зайцем“) когда на лодке, когда на пароходе, друзья спускаются вниз по Каме и Волге, посещают волжские города, заходят в Уральск к Каменскому, добираются пешком до Владикавказа и оттуда по Военно-Грузинской дороге



И. Шадр. Сеятель. 1921.

I. Chadre. Le semeur. 1921.



И. Шадр. Крестьянин. 1921.

1. Chadre. Le paysan. 1921.

Исключительный по красоте голос Шадра останавливает внимание режиссера б. имп. театров М. Е. Дарского. Дарский знакомится с юношей и направляет его в Мариинский театр.

Шадр еще в Екатеринбургской школе славился как чтец-декламатор. Мечта о сцене постоянно смущала его. Встреча с Дарским послужила началом новой главы его биографии.

В Мариинском театре, в мастерской Головина, Шадр снова пробует голос перед Дарским и Головиным, причем Дарский убеждает его держать экзамен в Театральное училище. Несмотря на многочисленных конкурентов, Шадра в числе немногих принимают в училище; сотоварищи по школе смотрят на

в Тифлис, в Батум и на пароходе в Одессу¹. В Киеве, в сутолоке на вокзале, они теряют друг друга, снова встречаются в Москве, в Третьяковской галерее, в зале Репина. Далее Шадр едет уже один; усталым, голодным, измученным он приезжает в осенние сумерки в Петербург и, не зная города, гордо шествует прямо с вокзала со своей котомкой и папкой рисунков по Невскому в Академию, вызывая недоумение прохожих своим видом.

В Академии он добивается встречи с Беклемишевым; последний оказывает встречу, отталкивающую молодого художника.

Тянутся дни, полные мучительной голодовки, при отсутствии ночлега. Забравшись как-то ночью на свет в полуразрушенную барку, Шадр встречается с шарманщиком и начинает выступать вместе с ним как певец на ули-

¹ Путешествие Шадра наполнено красочными эпизодами, драматическими моментами, яркими встречами. Чтобы просуществовать, Шадр и Дербышев берутся за всякую работу — от труда чернорабочего и грузчика, до труда портретиста и декоратора. Голод и полное безденежье не раз захватывали в пути — в Саратове, на Кавказе, в Одессе. Случайный портрет в Одессе приводит к знакомству с целым рядом художников — Костанди, Эгизом и др. Шадр выполняет панно „Вихрь“ для театра в Одессе. Шадр считает, что в это время он ощущал себя в первую очередь как живописец, у него была тяга к обширным полотнам символического содержания.

Шадр, как на восходящую звезду, учителя выделяют его, каждый находит у него талант в близкой для него области.

В Театральном училище Шадр особенно отличает В. Н. Давыдов, всячески стремившийся ему помочь и выдвинуть его. Импер. театральное училище не обеспечивало стипендиями своих питомцев; Шадр попрежнему существует в ужасных жилищных условиях, зачастую голодает; вынужден выступать для заработка на вечерах ¹.

Учение в Театральном училище не заставляет все же Шадр расстаться с изобразительным искусством. Шадр — в страшном напряжении, он „горит“. Он мечтает о скульптуре, увлекается живописью, посещает выставки, музеи.

Наряду с занятиями в Театральном училище он посещает нерегулярно занятия в классе Рылова в Училище Общества поощрения художеств, где учится его друг Дербышев, также приехавший в Ленинград. Шадр ходит в училище неаккуратно. Его ближайшим приятелем по школе становится молодой Марк Шагал. Впрочем, работает он больше дома. У него накапливаются дома груды композиций, в которых символистическое содержание выражено приемами стиля модерн.

Работы Шадр в эту эпоху окрашены фантастикой и даже мистикой. Любимым художником Шадр в это время был Врубель, нравился также Рерих. „Демон“ Врубеля, „Бой“ Рериха и „Олоферн“ Головина — вот наиболее сильные впечатления Шадр в выставочном сезоне 1907 г.

Под впечатлением Врубеля Шадр делает эскизы на тему „Демон“; он делает также ряд эскизов на тему „Иуда“, тему, увлекающую Шадр в юности,

¹ Во время одного из выступлений, проведенного на крайне напряженных нервах, публика была потрясена, успех Шадр был колоссален, но сам молодой артист вернулся домой разбитым, измученным. Давыдов, до которого дошел слух о выступлении Шадр, указывает ему, что „так играть нельзя. С такой игрой можно угодить к Николаю. Разве можно играть нервами, нужно техникой вызывать слезы“.

Вместе с тем Шадр получает по конкурсу почетную стипендию известной певицы Долиной в музыкальной школе.



И. Шадр. Рабочий. 1920.

I. Chadre. L'ouvrier. 1920.

когда он находился под впечатлением картины Бронникова „Иуда“, виденной в Шадринской городской управе. Через Давыдова Шадр знакомится с Рерихом, оказавшим молодому художнику внимание и поддержку. Эта связь с Рерихом тянется многие годы.

Большинство лиц, интересовавшихся Шадром, приходят постепенно к убеждению, что истинная его дорога — это изобразительное искусство. Рерих и другие возражают, однако, против занятий в Академии. По их мнению Париж должен принести Шадру гораздо больше пользы и помочь оформлению его таланта.

Давыдов, дороживший мнением Репина, направляет Шадра в Куокалу, желая иметь отзыв Репина о способностях молодого художника. Репин встречает Шадра сдержанно. Фантастическая сюжетика Шадра ему не импонирует, лишь два небольших реалистических этюда заинтересовывают его. Репин холодно дает понять Шадру, что он „исфокусничался“. Шадр уезжает из Куокалы обескураженный. Тем не менее через несколько дней Давыдов получает от Репина письмо, где тот говорит об исключительной одаренности Шадра и обещает свою поддержку.

Отзывы о Шадре известных художников и артистов, направленные в Городскую управу в Шадринск, побудили ее назначить Шадру стипендию для отправки за границу. Отбыв год военной службы, Шадр в 1910 г. едет за границу.

В Париж Шадр приезжает с очень скудными средствами. Он снова испытывает период острейшей нужды, без знания языка, в чужом городе. Он голодает, но стоически просиживает целые дни в „Библиотеке декоративных искусств“, просматривая одно за другим бесконечную вереницу изданий. Его привлекает археология, он увлекается так называемым „звериным стилем“, примитивами. В эту эпоху Шадр ненавидит натурализм, все его вещи окрашены стилизацией под примитив.

Как это ни странно, занятия в библиотеке, а не в художественных мастерских становятся в центре интересов Шадра в Париже. Он, правда, записывается в число учеников „Académie de la Grande Chaumière“. Но ни разу не посещает он скульптурного класса, где преподает Бурделль, ходит только по вечерам на кроки, выделяясь там смелыми рисунками.

Записался также Шадр и в „Высшую муниципальную школу“. Шадра принимают сразу в натурный класс, расхваливают его. Но Шадр и здесь не посещает школы, изредка приносит домашние работы, которые расхваливает директор школы Альберт Валле. В Париже Шадр много рисовал на улицах, на берегу Сены: лошадей, грузчиков. Больше всего его увлекают декоративные композиции.

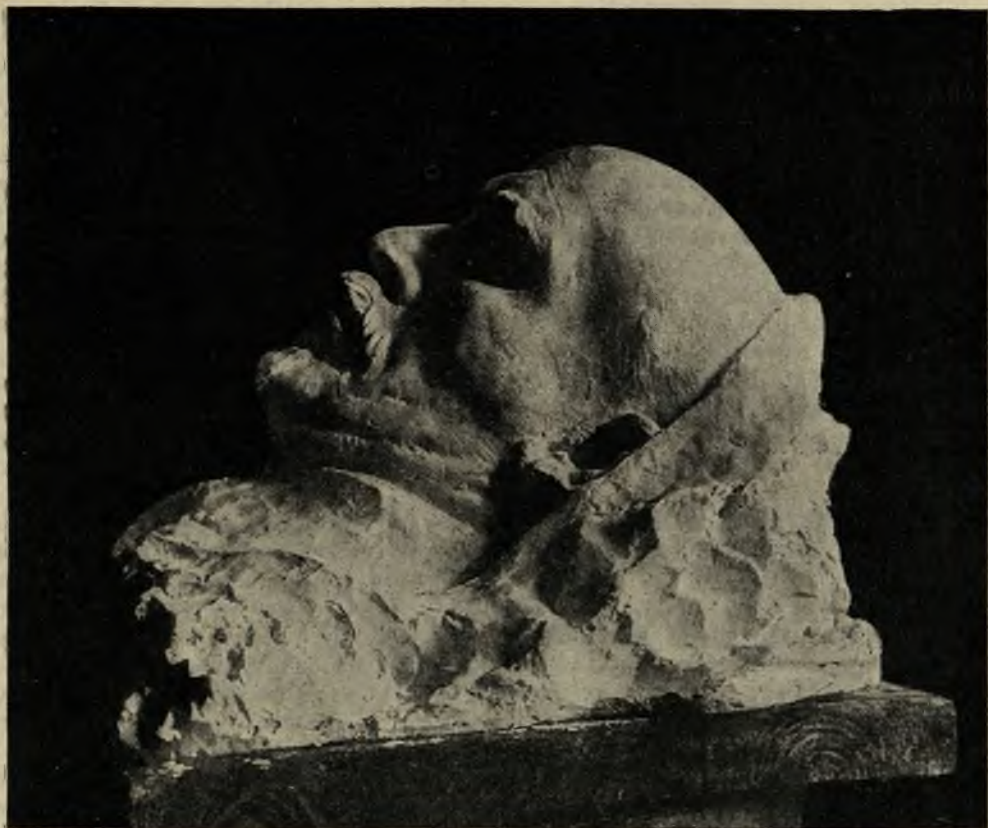
Пребывание в Париже (1910—1911) сменилось поездкой в Рим (1911—1912). В Риме снова центр интересов Шадра в библиотеках, музеях. Он работает в Королевской библиотеке, заведующий которой Поссили прекрасно говорит по-русски, приветливо встречает молодого художника и предоставляет в его распоряжение редчайшие издания.

Для заработка Шадр копирует в Риме фрески Рафаэля и делает акварельные копии в Лоджиях Рафаэля для одного палатцо в Риме. Он изучает картоны Рафаэля к его гобеленам¹.

Одновременно Шадр поступает в Институт изящных искусств и делает там большие рисунки углем с натуры.

Непосредственная художественная работа Шадра выражалась в его акварелях — пейзажах, набросках улиц, кипарисах.

¹ Впрочем и в Риме Шадр остается холоден к искусству Возрождения. Его попрежнему тянет к примитиву, увлекает романский стиль и готика.



И. Шадр. Голова Ленина. 1924.

I. Chadre. La tête de Lénine. 1924.

Римское пребывание Шадра обострило его чувство природы, его восприятие пейзажа. Он любит величественными панорамами Рима с купола собора Петра, он проводит свободные часы в Пинчио, любясь фонтанами, высокими столетними деревьями, аллеями кипарисов. Солнце создавало в тени парка неожиданные, невиданные эффекты, побуждало к творческим замыслам. Излюбленной прогулкой Шадра был подъем по узкой улочке между садами виллы Медичи и виллы Боргезе. Здесь ранним утром по-особому „ломалось“ солнце, и скользящие тени получали необычайный характер. Здесь мечталось о больших произведениях. К искусству Возрождения Шадр остается холодным.

Пребывание Шадра в Италии совпало с захватнической войной, которую вел итальянский империализм в Триполитании. При чтении известий о войне, о причиняемых ею бедствиях, у Шадра впервые зарождается идея грандиозного „Памятника человечеству“, „Памятника мировому страданию“, вскоре всецело захватывающая его.

В 1913 г. Шадр возвращается в Россию. Его преследуют здесь те же идеи, те же интересы, что и в Риме. Разработка идеи „Памятника мировому страданию“ становится в этот период центральным содержанием творчества Шадра. Памятник все время видоизменяется, растет в воображении Шадра; последний чувствует отрывчатость, несистематичность своей культуры, чувствует необходимость новых углубленных знаний и поступает в Московский археологический институт.

Здесь знакомится он с Успенским, Мальмбергом, Городцовым, Баллодом, Парландом и другими профессорами института. Все преподавание института, все свои новые связи Шадр использует под углом развития своей основной идеи.

Кроме занятий в Археологическом институте Шадр, в целях заработка, делает рисунки для Кустарного музея; рисунки „звериного стиля“ охотно принимаются музеем, используются как образцы для работы кустарей, являются орнаментальными мотивами в резьбе и т. п. Можно также отметить выступление Шадра как театрального декоратора — он делает эскизы для постановки „Снегурочки“ в Художественном театре и работает по кино у Тимана, в „Русской золотой серии“ вместе с Мейерхольдом.

Война не отрывает Шадра от этих занятий; один случай способствовал выдвижению имени Шадра; Московская городская дума объявила конкурс на памятник погибшим на „Португале“¹. Шадр обращается в Московскую городскую думу с письмом, где указывает, что это потопление — лишь частный эпизод на фоне мировых бедствий, мирового страдания, что вместо увековечения частного случая следует увековечить общую идею „мирового страдания“.

Проект Шадра привлекает своей грандиозностью; Городская дума вызвала Шадра на заседание, где художник делает доклад о памятнике „Мировому страданию“. Это было как раз в год основания братского кладбища. Проект Шадра вызывает сенсацию, ряд гласных (напр. Пучков) мечтает объединить идею памятника с идеей кладбища. Пучков, Кони и Шадр при неоднократных посещениях братского кладбища вели беседы на эту тему.

Разразившаяся революция, казалось, открывает новые перспективы для воплощения в жизнь идеи Шадра. В. М. Фриче чрезвычайно горячо отнесся к идее памятника „Мировому страданию“ и всячески пропагандирует ее². Он устраивает Шадру публичное выступление 2/IV 1918 г. в Политехническом музее. Фриче делает вступительное слово и высказывает свое положительное отношение к идее. Доклад Шадра, сопровождавшийся обильным показом эскизов будущего памятника, вызвал разноречивое отношение аудитории.

Буржуазные газеты, прежде поддерживавшие идею Шадра, после выступления Фриче и того революционного толкования, которое дал последний проекту памятника, подняли против Шадра ожесточенную кампанию.

Другого сторонника своей идеи Шадр завоевал в Горьком. Горький предлагает Шадру приехать в Ленинград, называя замысел Шадра гениальным и рекомендует сделать его путем экрана достоянием самых широких масс. Вскоре Шадр уезжает к себе на родину и развитием гражданской войны оказывается оторванным от Москвы.

Здесь переломный момент творчества Шадра.

¹ Госпитальное судно Антанты, потопленное германскими подводными лодками в начале империалистической войны.

² Отметим ряд статей В. Фриче в „Известиях ЦИК“ за 1918 г., „Творцы новой красоты“ (по поводу предстоящей лекции художника Шадра) и в „Вестнике жизни“ 1918 г., № 2 „На путях к новому искусству“; в журнале „Творчество“ 1918 г. № 5, „Памятник мировому страданию“, вступительная заметка Фриче и статья самого Шадра. Фриче в своих статьях отмечает религиозную окраску памятника, которая должна быть вытравлена, что понимает и сам художник, работающий над новым, „социалистическим“ вариантом памятника. „Для нас в этом памятнике, — пишет Фриче, — ценна не религиозная трактовка сюжета, а грандиозный замысел, облеченный в грандиозные формы. Если принять во внимание, что художник намерен переработать свой первоначальный эскиз в духе нашего времени, как апофеоз человечества, шедшего через мир ужасов и крови, эксплуатации и насилия, поднимая все новые восстания, к пирамиде равенства, братства и свободы, то надо признать, что именно в таких монументальных памятниках, проникнутых таким духом, искусство коммунистического общества нашло бы свое истинное выражение“ („Вестник жизни“, № 2, стр. 45—46).

Работая в политпросвете 5-й армии и в Сибревкоме, Шадр сталкивается непосредственно с новым, массовым потребителем искусства; он ясно осознает громадную идейно-политическую роль искусства в эпоху революции и продумывает задачи, встающие перед художником. Для Шадра становится ясным, что новая эпоха несет с собой и новое содержание, и новые формы искусства. Вдумываясь в задачи искусства, в необходимость для него добиться максимального воздействия на массы, Шадр приходит к выводу, что именно реалистическая форма искусства наиболее понятна, приемлема для масс, наиболее ясно раскрывает идейное содержание произведения. Отталкиваясь от своих прежних мистико-символистических замыслов, Шадр обращается к новым темам, выдвинутым революцией. Монументальный размах, свойственный замыслам Шадра, не оставляет, впрочем, его, сказываясь в создании ряда проектов монументальных памятников. Характерно, что новые образы мыслятся исключительно пластически; отныне Шадр начинает говорить языком скульптуры. Революция, поставив перед ним конкретные задачи монументальной агитации, вернула его к искусству, которое Шадр почти забросил, увлеченный своими архитектурными и живописно-монументальными замыслами. Отныне Шадр самоопределяется окончательно как скульптор.

В Сибири Шадром был выполнен ряд работ. Отметим из них большой горельеф Маркса, статую Маркса для партийного дома в Омске, барельефы Розы Люксембург, Вильгельма и Карла Либкнехта, проект памятника Парижской коммуне (получивший первую премию на сибирском конкурсе) и проект памятника Октябрьской революции.

В 1921 г. Шадр возвращается в Москву; он привозит с собой проекты обоих памятников, которые одобряются для постановки в Москве Моссоветом и Наркомом просвещения Луначарским и получают положительную оценку на экспертном просмотре в ГАХН; реального осуществления эти проекты, однако, не получают.



И. Шадр. Портрет Л. Красина. 1926.

I. Chadre. Portrait de L. Krassine. 1926.

В 1921 г. начинается работа Шадр в Гознаке, продолжавшаяся до 1934 г. В течение 12 лет вся деятельность Шадра тесно связана с Гознаком; в мастерской, предоставленной Гознаком Шадру, были выполнены не только работы, непосредственно предназначенные для самого Гознака, но и другие государственные заказы, проектные работы на конкурсы и т. д. Шадр встретил в Гознаке исключительно внимательное и бережное отношение директора фабрики т. Трифона Енукидзе („Семена“), дружеское, сочувственное отношение со стороны всех работников Гознака. Отсутствие каких-либо формальностей, полное доверие, полная свобода, предоставляемая скульптору, постоянная готовность прийти на помощь всемерно стимулировали творчество Шадра, облегчали его задачи.

Первыми работами, выполненными для Гознака, были бюсты „Рабочего“, „Сеятеля“ „Красноармейца“, в дальнейшем бюст „Крестьянина“¹. Шадр, перед которым была поставлена задача создать новые рисунки для воспроизведения на денежных знаках, займах и других ценных бумагах, на марках и т. п., решил предложить скульптурные оригиналы, которые могли бы быть использованными в различных поворотах и освещениях.

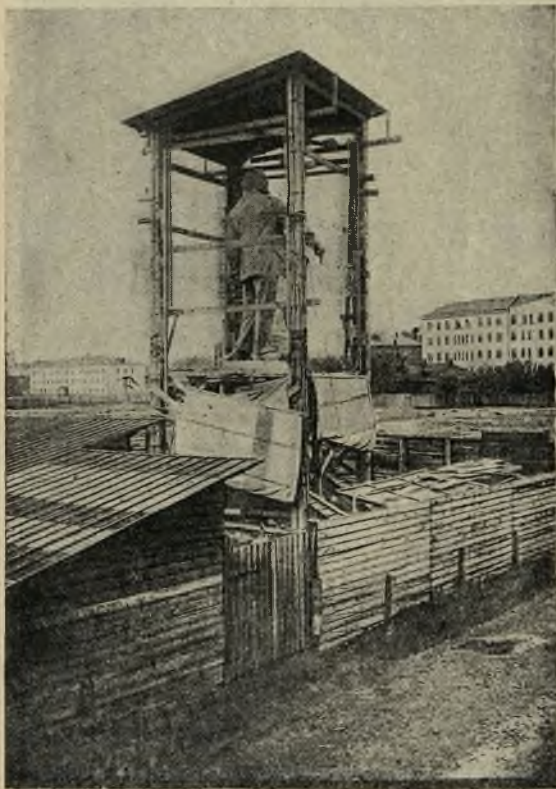
К своей задаче Шадр отнесся весьма серьезно; он стремился создать образы, являющиеся типическим выражением, обобщением многих характерных, разбросанных в действительности, черт. Работа над образом рабочего, Шадр обходит московские заводы, стремясь к синтетическому обобщению материала;

для своего „Красноармейца“ Шадр изучает человеческий материал в войсковых частях, „от поваров до комсостава“. Также из десятков и сотен представлявшихся моделей Шадр выбирает тип крестьянина-землера, у которого „земля в бороде и морщинах лица“.

Последовательно работая над созданием задуманного типажа, он постепенно суживает круги своих наблюдений, заканчивая затем работу над одним натурщиком.

Действительно, нельзя отрицать реалистической меткости характеристик Шадра, „неслучайности“ найденных им образов. Через них действительно говорит перед нами эпоха, — трудная, самоотверженная и полная пафоса эпоха первых лет революции, различные стороны которой отражены Шадром в этих скульптурах.

Эти статуи, созданные в период господства в советском



И. Шадр. Памятник Ленину для Загэса во время работы.

I. Chadre. Statue de Lénine pour le monument de la station Electrique du Transcaucase — Zagués.

¹ Часть этих статуй была показана на Художественно-промышленной выставке, организованной в 1922 году ГАХН.



И. Шадр. Памятник Ленину в Загэсе. 1927. I. Chadre. Monument de Lénine à Zagués. 1927.

искусстве абстрактного конструктивизма, утверждали новый путь реалистического искусства. Изображения с них печатались в миллионных тиражах на дензнаках и марках, создавая широчайшую популярность образам, созданным Шадром.

Из этих работ непосредственно вытекает и форма участия Шадра на сельскохозяйственной выставке в Москве в 1923 г. Все четыре работы приобретаются выставочным комитетом, заказывающим Шадру большую статую рабочего для главного дома выставки.

Вместе с тем Шадр, наряду с Коненковым, Меркуровым, Андреевым, Страховской и другими московскими скульпторами принимает участие в конкурсе на центральный фонтан, запроектированный арх. Жолтовским для выставки. Результат конкурса оказывается исключительно удачным для Шадра: премируются все три представленные им проекта. Особенно большое впечатление производит „Штурм земли“ (первоначальный вариант) — с изображением вздыбленного трактора¹. В качестве детали этого проекта Шадр, по заказу выставочного комитета, выполняет „Борьбу с землей“, сложную барельефную композицию, посвященную теме тяжелой борьбы первобытного человека за овладение силами природы. Фонтан в целом не был осуществлен: это было задание очень большого масштаба,

¹ Другими проектами были „Гений человечества“ — изображение человека, управляющего „машиной прогресса“ — комплексной машиной, которая, казалось Шадру, должна быть изобретена в будущем, и группы „Пробуждение России“.

требовавшее слишком долгой и сложной работы, а с открытием выставки спешили ¹.

Усилия Шадра были сосредоточены на выполнении другого заказа — изображения „Рабочего“ для Главного дома выставки (3 метра).

Тщательно, анатомически проработанный и, вместе с тем, свободный от дробящей детализации „Рабочий“ Шадра стоит в спокойной, уверенной, полной внутреннего достоинства, позе. Работа эта, со сдержанной героизацией реалистически трактованного, взятого из действительности типа рабочего, отдаленно напоминает рабочие типы, созданные Менье. Этот простой и суровый образ, лишенный всякого ходульного пафоса и вместе с тем внутренне приподнятый, напряженный, производил большое впечатление на посетителей. Вообще сельскохозяйственная выставка была большим успехом для Шадра; он выдвигается в первую шеренгу скульпторов, завязывает дружеские отношения с рядом архитекторов ².

Смерть Ленина ставит перед Шадром почетную и ответственную задачу — вылепить изображение лежащего в гробу Ленина. Шадру пришлось работать стоя со своим станком у самого гроба, на глазах непрерывно дефилирующих масс: кругом, в почетном карауле ответственные деятели революции сменяются партизанами, пионерами, старыми рабочими. Шадр чувствовал взоры проходящей толпы, невольно сравнивающей его работу с обликом лежащего в гробу Ленина. Работа в такой обстановке требовала необычайной выдержки, необычайного напряжения нервов. Огромный зал Дома Союзов весь в траурной декорации, люстры затянуты траурным крепом. Могучие колонны украшены знаменами, красными флагами. Все приковывало сознание к трагическому моменту прощания масс с вождем. Слышатся заглушенная музыка и шаги проходящих. Бесперывной лентой в течение двух суток проходят люди, прощаются с Лениным; они дежурили наружи в бесконечной очереди, согреваясь у зажженных костров. В зале раздаются возгласы, рыдания проходящих, обмороки.

Шадр сразу осознал всю ответственность, всю громадную важность возложенной на него исторической задачи. Он лепит голову Ленина из глины, в натуральную величину. Он работает с величайшей осторожностью, точностью, с постоянным самоконтролем, не давая места игре фантазии. Его забота — собрать всю энергию, все силы, не рассеяться, владеть собой, как мастером. Он изучает, анализирует строение головы лежащего перед ним Ленина, видит искажения, внесенные в восприятие его образа фотографией. Шадр держит себя в руках, работает спокойно, дает постоянный отчет себе в работе, ставит себе сам вопросы и отвечает. Он стремится понять строение черепа, остроту взгляда Ленина, его улыбку, рисунок бровей, форму бороды, детали головы и т. п. Когда он почувствовал, что кончил работу, оказалось, что он проработал без перерыва 44 часа ³.

Работа, сделанная Шадром, оставила в нем самом чувство удовлетворения; он выполнил поставленную себе задачу — дать подлинный, максимально точно, всесторонне проработанный, художественный документ. Глу-

¹ Андреев выполнил, в качестве эскиза для этого фонтана, „Женщину в снопах“; Коненков предложил проект, изображающий Дракона с трех головах, с которым сражаются рабочий, красноармеец и крестьянин. Эти проекты не нашли сочувствия со стороны комитета выставки.

² Шадр выполняет „Рабочего“ на территории самой выставки в сколоченной наспех мастерской. В параллель к „Рабочему“ Шадра был поставлен „Крестьянин со снопом“ Стравинской в несколько условной „танцующей“ позе. Совершенно неудачны были статуи работы Журавковского, поставленные снаружи у входа на выставку.

³ Вскоре после смерти Ленина для контроля над его изображением была создана специальная правительственная комиссия; она отметила отзывом „хорошо“ работу Шадра и рекомендовала ее к массовому распространению, равно как и представленный Шадром барельеф Ленина и статуетку „Ленин-вождь“.



И. Шадр. Памятник Ленину в Загэсе. 1927.

I. Chadre. Monument de Lénine à Zagués. 1927.

бокое знание строения ленинской головы, вынесенное Шадром, лежит в основе его дальнейших интерпретаций образа Ленина, объясняет нам их сильное воздействие. Без этой проработки немислимы созданный Шадром впоследствии памятник Ленину на Загэсе и другие его работы на эту тему.

Последовавшая в 1924 году смерть В. П. Ногина, руководителя Все-союзного текстильного синдиката, приносит новое ответственное задание Шадру. Его привлекают вместе с Н. А. Андреевым и С. Д. Меркуровым к постановке памятника на Ногинской (б. Варварской) площади. Результат широкого общественного просмотра показал, что ни один из проектов не удовлетворяет требованиям, но что наиболее обеспечивающим успешность решения является проект Шадра. Организаторы конкурса заказывают Шадру второй проект.

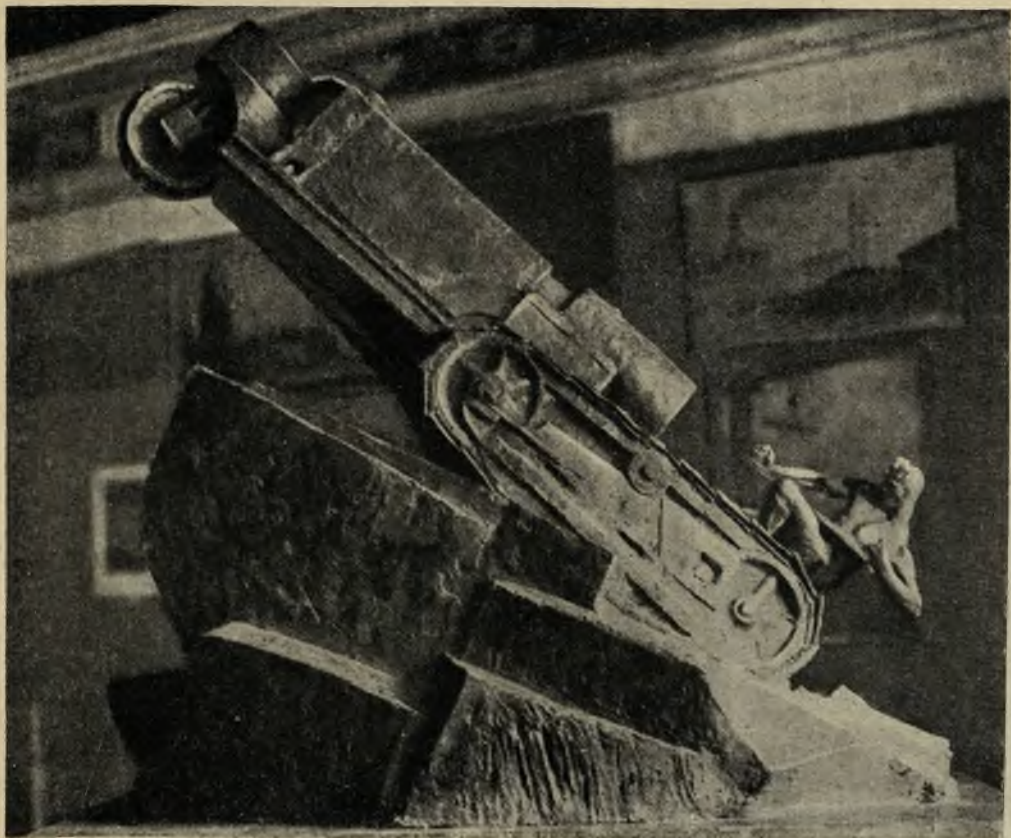
Этот проект Шадра (1925 г.) заново сработанный, вызвал общее одобрение и был утвержден к постановке. Однако поездка художника за границу и, с другой стороны, реорганизация ЦК Союза текстильщиков, смена руководящих верхов, привели в конце концов к тому, что памятник остался и поныне неосуществленным¹.

Энергия Шадра вскоре была переключена на другое, более грандиозное начинание — мы говорим о работе над колоссальной фигурой Ленина, поставленной впоследствии на плотине Загэса.

Поводом к этой работе послужило намерение ячейки 1-й фабрики Гознака поставить статую Ленина в маленьком сквере перед фабрикой. Работа была поручена Шадру: в процессе обдумывания работы в скульпторе рождается желание расширить первоначальное небольшое задание, сделать гигантскую статую Ленина для большей площади. Стремление создать крупную, подлинно монументальную вещь никогда не умирало в Шадре. Будучи за границей, осматривая произведения монументального искусства, он много думает об условиях, способствующих правильному решению задачи. Большинство виденных памятников, особенно созданных в XIX веке, его не удовлетворяют. Продумывая причины, обусловившие неудачу талантливых часто скульпторов, Шадр находит их в порочности условий, в которых работались эти статуи.

Большинство монументальных статуй создано для площадей, они залиты солнечным светом, постоянно меняющимся в своем движении, они рассчитаны на восприятие с большого пространства, они должны быть видимы со всех точек зрения. Обеспечивают ли обычные условия работы скульптора-монументалиста правильное разрешение этих задач? Ответ должен быть только отрицательным. Скульптор лепит в мастерской, он не имеет нужного отхода, он воспринимает статую, находясь в уровень с ней, т. е. с той точки зрения, которой никогда не будет иметь зритель на площади; его работа, выставленная на площади, обнаруживает внезапно недостатки, слабые места, которые он не замечал у себя в мастерской; работа бывает освещена в мастерской боковым или в лучшем случае, верхним светом, но не светом, который мы имеем снаружи. Высота мастерской также, по большей части, недостаточна, наиболее крупные работы создаются часто без вращающихся станков; в результате создаются произведения, интересные лишь с одной стороны — с той, которую продумывал и над которой более всего

¹ Одновременно с представлением макета памятника Шадр вылепил большой бюст (больше натуры) Ногина. Работа эта принадлежит к наиболее удачным произведениям Шадра. В своей интерпретации Шадр подчеркнул значительность, силу, умственную энергию Ногина — старого революционного бойца, организатора крупнейшей отрасли промышленности. Бюст этот был одобрен и получил широкое распространение.



И. Шадр. Штурм земли. 1930.

I. Chadre. L'assaut de la terre. 1930.

работал художник. Шадр решительно возражает против подобной однобоко-трактованной скульптуры. Зритель воспринимает монументальное произведение со всех сторон, обходя его. Художник должен, по мнению Шадра, предусмотреть все точки, даже восприятия с аэроплана. Работа над силуэтом приобретает по мнению Шадра во всякой монументальной скульптуре перво-степенное значение; но правильно воспринимать силуэт статуи можно опять-таки только с большого расстояния.

На Шаболовской площади Шадру строится мастерская: в середине площади отгораживается дворик, ставятся четыре столба, под ними устраивается легкий навес, защищающий стацию от непогоды (см. снимок); к столбам пришиваются леса, которые могут быть сняты в любую минуту и тогда статуя оказывается видной с любой точки площади. Все сооружение — 40 метров высоты, из которых памятник с пьедесталом имеют 25 метров. Каркас фигуры делается весь деревянный; он рассчитывается с математической точностью — „гигантская фигура — не статуэтка, которую можно погнуть в руках, выпрямить или сократить“, — говорит Шадр. Бремя огромного веса статуи несет центральный столб, проходящий через правую ногу Ленина в грудную клетку; столб этот глубоко врывается в землю и бетонируется в раме. Поскольку фигура Ленина укреплена на одной ноге, этот столб несет на себе всю тяжесть конструкции. Членения рук даются на шарнирах.

Когда каркас сколочен, когда готов этот своеобразный „костяк“, начинается прокладка глины. Шадр лепит фигуру обнаженной, он одевает ее впоследствии, — он считает, что таков лучший путь для избежаний возможных ошибок, нелогичностей, пустот. Когда фигура готова — построена анатомически-безукоризненно, наступает момент контроля. Леса снимаются, и Шадр получает возможность проверки своей работы с дальних расстояний при нужном освещении. Сразу становятся видны погрешности, невосприимчивые с близкого расстояния, при работе в упор. Самым неожиданным оказывается то, что, несмотря на свои размеры, гигант кажется карликом. Шадр приходит к выводу, что для того, чтобы правильно разрешить задачу, скульптор должен не только смотреть с нужных расстояний, но и лепить с нужных расстояний. Он должен как бы удлинить свою руку до размеров своего зрительного расстояния. На возвышении, где стоит статуя, устраивается телефон, от которого идет шнур в 600 метров длиной. Отходя на нужное расстояние, удаляясь на смежные улицы, влезая на балконы и крыши домов, подымаясь, наконец, на вышку радиостанции, Шадр дает указания о необходимых изменениях по телефону своим помощникам-лепщикам, он корректирует свою работу, как бы прорисовывая силуэт на расстоянии, он намечает новые анатомические пропорции, подсказанные расстоянием.

После такой энергичной поправки приходилось снова перестраивать фигуру анатомически, руководствуясь установленными новыми отношениями. Такой метод работы вошел у Шадра в определенную систему: ежедневно делался обход, работа корректировалась на расстоянии и выправлялись по телефону замеченные недостатки.

Когда пропорции частей были окончательно найдены и анатомия фигуры

проработана, Шадр приступает к задаче „одеть“ фигуру. Современный костюм-пиджак — чрезвычайно осложняет задачу скульптора-монументалиста; добиться гармоничности линий, строгости постановки, выразительности жеста становится в этих условиях задачей весьма сложной и трудной.

Трактовка формы — фактура — явилась следующей очередной задачей. „Импрессионистическая“, „натуралистическая“, „классическая“ трактовки формы одинаково отвергаются скульптором. Первая разбивает форму, дает необоснованные, неверные тени при известных углах падения солнечного луча, вторая приводит к бессмысленному нагромождению ненужных деталей, бессильных, невыразительных, в конце концов отталкивающих; наконец, „классическая“ трактовка не дает нужной экспрессии, омертвляет, динамическое решение композиции, кажется при ней ложным. Так, отвергая один за другим возможные варианты трактовки, Шадр оста-



И. Шадр. Портрет матери. 1925.

I. Chadre. Portrait de la mère du sculpteur. 1925.

других видов искусств, начиная от офортов Нивинского и вплоть до изображений на этикетках, на коробках, об этом впечатлении говорят отзывы больших мастеров кисти и слова: достаточно указать на лестные отзывы Горького¹ и на восторженное описание, оставленное А. Белым².

К трактовке образа Ленина художник возвращается потом неоднократно, но памятник Ленину, воздвигнутый на земнавчальской гидроэлектрической станции остался непревзойденным по силе и выразительности³.

1926 год Шадр едет за границу: он посещает Париж, Италию. В Париже он лепит бюст Красина, повторенный впоследствии в мраморе⁴. Перед нами лицо старого революционера с его гордым профилем, лицо, на которое долгая болезнь уже наложила свою печать: утончила, иссушила черты.

К тому же 1926 году относится и портрет матери (бронза), приобретенный для музея в Анкаре (Турция).

¹ См. „Наши достижения“ № 1. Горький пишет: „Очень красиво построена мощная силовая станция Загэс с ее монументом В. И. Ленину на скале среди Куры. Впервые человек в пиджаке, отличный из бронзы, действительно монументален и заставляет забыть о классической традиции скульптуры. Художник очень удачно, на мой взгляд, воспроизвел знакомый властный жест руки Ильича, жест, которым он, Ленин, указывает на бешеную силу течения Куры“.

² См. статью А. Белого в журнале „Красная новь“, 1928 г. октябрь.

³ Не имея возможности подробно останавливаться на анализе последующих решений, отметим участие Шадра в конкурсах на памятник Ленину для Днепропетровска (2 варианта), для Казани; большая статуя Ленина, в динамической позе, с поднятой ввысь рукой показана на выставке „15 лет советского искусства“ в Историческом музее в 1933 г.; эта фигура Ленина поставлена Всекохудожником в Горьком, в Мытищах, на Сахалине; отметим далее статую Ленина в Музее революции, горельеф Ленина, помещенный в главном входе Дома Красной армии в Москве, статую Ленина, выполняемую для нового зала заседаний ЦИКа СССР в Б. Кремлевском дворце.

⁴ Воспроизводимый здесь мраморный вариант представляется нам наиболее проработанным.



И. Шадр. Надгробная плита В. Фриче. 1930/31.

1. Chadre. Dalle tombale au professeur W. Fritché. 1930,31.

В 1927 году создается известная композиция Шадра — „Булыжник — оружие пролетариата“, принесшая художнику премию на выставке, устроенной Наркомпросом к 10-летию Октябрьской революции. Шадр изобразил молодого рабочего, пригнувшегося к земле, выломившего тяжелый камень мостовой, с ненавистью смотрящего в лицо врагу. Стройное, сильное тело юноши напряжено.

Драматизация замысла, экспрессия движения, четкость найденной формы, чувство законченности, которое рождает эта статуя, в достаточной мере объясняют нам успех Шадра. Массовый зритель видит перед собой фигуру, напряженность, выразительность которой захватывают его. Идея Шадра для него понятна, он разделяет выраженное художником чувство. Статуя рождает яркий, динамический образ, который надолго остается жить в душе зрителя.

На третьей выставке „ОРСа“, в 1928 году, появляются три работы Шадра: „Строитель“, „Труженик“, „Освобожденный Восток“. При создании типа „Строителя“ художник, несомненно, вспоминал облик своего отца-плотника. „Строитель“ — сильный, мощный старик, с тяжелыми мускулистыми руками, сидящий на земле и о чем-то сосредоточенно думающий, теребя пальцами завитки своей длинной бороды. Пропорциями тела (отношением величины головы к туловищу) художник создает впечатление мощного роста старика. Спокойная, полная уверенности и достоинства поза подчеркивает общее впечатление монументальности. Тому же впечатлению содействует и трактовка формы, взятой большими, обобщенными массами. Трактовка, при всей верности натуры, вовсе не остающаяся пассивно-натуралистической. Хороша выразительная голова старика, с напряженным очерком сосредоточенных бровей; все ее формы взяты крепко, энергично, решительно. Вообще облик „Строителя“, при всем его реализме, проникнут своеобразной героикой. Если здесь есть элементы „идеализации“, то эта идеализация, идущая от чувства, от глубокого уважения художника к труду, к его носителям; это придает произведению теплоту, искренность, сообщающуюся, улавливаемую зрителем.

К рассмотренной работе близок по теме — „Труженик“. Снова старик-рабочий, заснувший на верстаке, сбросивший свои одежды. Эта статуя, воспроизводящая образ, запомнившийся с детства, задумана как памятник на могиле отца. В своей трактовке Шадр подчеркивает могучее строение костяка труженика, широту его плеч, суставов и передает, вместе с тем, старческую исхудалость, изношенность организма, прожившего жизнь, полную тяжелого труда¹.

„Освобожденный Восток“ задуман был Шадром, как олицетворение женщины Востока, освободившейся от всяких пут и сковывающих традиций.

Шадр не вполне убедительно конкретизирует эту идею в образе обнаженной женщины, смело сбросившей не только чадру, но и все покрывавшие ее одежды. Восточный тип женщины, вызывающая гордость позы, смелый и строгий взгляд стремятся помочь зрителю правильно уяснить значение работы. В трактовке темы художник, желая передать ощущение „востока“, идет отчасти по пути внешней стилизации: „египетская“ постановка фронтально развернутых плеч при резком повороте головы заставляет вместе с тем вспомнить об искусствоведческих увлечениях Шадра; в несколько вычурной позе, в трактовке формы, тем не менее, больше элементов „стиля

¹ Фигура „Труженик“ отлита из железобетона; этот неблагоприятный, „слепой“ материал скрывает, сводит на-нет целый ряд тонких деталей, нюансов формы. Судя по фотографии, снятой со статуи, когда она еще была в глине, отливки в бронзе сумел бы лучше передать качества этой работы. Статуя находится в Московском крематории.

модерн", чем Египта. Работа эта несколько выпадает из реалистической серии Шадра, представляется каким-то возвратом к уже, навсегда, казалось, оставленным художником приемам модернизма¹.

Среди многочисленной продукции Шадра за последние 5—6 лет мы должны выделить, как наиболее примечательные работы: „Надгробную плиту Фриче“, „Штурм земли“, „Памятник в Даурии“ и, наконец, памятник т. Аллилуевой, поставленный в Новодевичьем монастыре.

Надгробная плита Фриче была создана в 1930—1931 г. непосредственно после смерти Фриче. Мы говорили уже выше о чрезвычайно теплом, отзывчивом отношении к Шадру со стороны Фриче, увлеченного грандиозностью пластических замыслов художника. Плита украшена горельефом с изображением Фриче и его сына, скончавшегося незадолго перед смертью отца. Обе головы взяты в профиль. Юноша, с раскрытым ртом, устремленным вперед взором, взмятными волосами, весь — напряжение, весь — порыв. Голова В. М. Фриче контрастирует спокойной сосредоточенностью мысли. Памятник остается пока непоставленным.

Говоря об участии Шадра на сельскохозяйственной выставке 1923 г., мы упоминали об эскизе фонтана, сделанного им для партера выставки. Венчающий мотив этого фонтана — изображение взбирающегося круто вверх трактора — переработан Шадром в композицию „Штурм земли“ (1931 г., Музей революции). Диагональным построением композиции, сильным, развернутым движением тракториста, как бы участвующего в могучем усилии трактора, Шадру удалось выразить непреодолимое движение, штурм гигантской машины, передать торжество воли человека — покорителя земли. Композиция полна динамики, напряженности. Ее идея стремится выразить пафос строительства, пафос завоевания гигантских естественных богатств Союза, охвативший страну в период реконструкции.

В 1931 г. Шадр участвует в организованном Всекохудожником конкурсе на памятник бойцов ОКДВА в Даурии. Авторами конкурирующих проектов были Матвеев, Листопад, В. Андреев, Крандиевская, Манизер, Алексеев. Конкурс, как известно, не привел к определенному результату, и памятник остался невыполненным. Критика (Кеменев — „За пролетарское искусство“ 1932 г. № 4 и Чайков — „Бригада художников“ 1932 г. № 1) дала в свое время подробный, но не всегда правильный, разбор представленных проектов. Шадр изобразил красноармейца, протягивающего и пожимающего руку лежащему на земле, повергнутому в бою и теперь приподнимающемуся китайскому солдату, на лице которого читается первое рождение мысли об истинном значении конфликта. Лицо красноармейца, держащего в левой руке штык, обращено в сторону; напряженность позы, решительность и суровость взгляда — все показывает, что враг, к отпору которого готов красноармеец, не здесь, что опасность грозит с другой стороны. Это движение красноармейца было неправильно понято критикой (Кеменев), истолковавшей его как проявление „великодержавного шовинизма“ и тем совершенно исказившей смысл памятника.

Памятник бойцам ОДКВА — характерная работа Шадра. Драматизация положения, напряженность, отмеченная нами и в других работах художника („Штурм земли“, „Бульжник“, „Плита на могилу Фриче“ и др.), идейная насыщенность произведения резко выделяла эту работу из ряда других проектов, дававших иногда тонкие формальные моменты, как, например, в проекте Матвеева, но лишенных какой-либо эмоциональности.

¹ „Освобожденный Восток“ предполагался к постановке в Нарышкинском сквере, против здания Университета трудящихся Востока. Художник считает, что статуя осталась недоработанной, что она, в сущности, лишь больших размеров эскиз.

В своей композиции Шадр стремился соблюсти и формальное требование, которое он предъявляет к монументальной скульптуре: это отказ от единой точки зрения, отказ от фронтального решения композиции. Действительно, обход композиции Шадра может наметить ряд интересных положений с самых различных точек.

Упомянем, наконец, об одной из последних работ Шадра, о памятнике Аллилуевой, на Новодевичьем кладбище в Москве, исполненном в конце 1933 года. После ряда вариантов художник остановился на простой и ясной композиции: из раскрытой мраморной могилы, как воспоминание о покойной, встает легкая четырехгранная мраморная стелла, увенчанная портретом покойной. Сзади, у подножья памятника, лежит ветка розы. Ясная и простая концепция решена с большой простотой и, я бы сказал, с чистотой. При несомненном сходстве Шадр сумел в передаче черт т. Аллилуевой избежать мелочности, ненужного натурализма. Портрет трактован с большой обобщенностью. Для этой работы Шадра характерна искренность, теплота чувства, отвечающая теме и воздействующая на зрителя: эмоциональность, свойственная искусству Шадра, находит здесь свое, менее напряженное, полное лиризма, разрешение.

Недостаток места не позволяет нам останавливаться на ряде произведений задуманных, выполняемых и уже законченных художником¹. Тут и проекты памятников, и эскизы фонтанов, серия композиций на физкультурные темы, и портретные работы. Ограничимся лишь указанием, что среди начатых и заканчиваемых работ имеются работы очень крупной значимости.

• • •

Нам остается подвести некоторые итоги.

Перед нами зрелый мастер, художник больших знаний, больших возможностей. Своеобразие творческого лица Шадра послужило причиной известной дискуссионности в оценке его искусства, однако попытки легкомысленно перечеркнуть его творчество кличками „натурализма“, „академизма“ и т. п. неубедительны. Внутренняя эмоциональность, теплота, искренность искусства Шадра делают узкими эти определения. Лирика, напряженность не совместимы с штампом, с механистическим копированием природы. Правильнее было бы говорить скорее об известной романтической приподнятости искусства Шадра.

Необходимо, все же, отметить и те черты, которые, как нам кажется, снижают в известной степени некоторые работы Шадра, на преодоление которых художник должен направить свое внимание. Нам, кажется, что Шадр должен окончательно отменить известный налет модернизма, все еще проскальзывающий изредка в его творчестве; с другой стороны стремление к четкости формы ведет иногда Шадра к его сухости, и, в конце концов, мельчит ее. Напряженность его фигур порой представляется слишком театрализованной, выходящей из рамки общепринятого понимания скульптурности. Эти моменты, появляющиеся разрозненно в отдельных звеньях творческого оeuvre'a мастера, отнюдь не опорочивают, разумеется, крупной его значимости; это скорее напоминание о тех опасностях, которые подстерегают Шадра, и от которых он счастливо освобождается в лучших своих работах.

Художник больших замыслов, большого творческого подъема, Шадр не исчерпал своего дарования: наоборот, как признается сам художник, ему всегда присуще сознание, что задания, которые практически ему приходится выполнять, слишком узки, слишком ограничены, по сравнению с возможностями, которые он в себе ощущает.

¹ О работах Шадра, посвященных Ленину, мы упоминали выше. Упомянем о проекте совместно с арх. Щусевым гигантского памятника Ленину для Днепропетровска.

Художественная эволюция Шадра, связанная с зигзагами его жизненных перипетий до войны, обрывиста, непоследовательна, как будто лишена внутренней логики. Занятия в художественной школе сменяются театральным училищем, поездка за границу, долженствующая принести усовершенствование в живописи, приводит его к увлечению археологией, это последнее рождает мечту об архитектурном комплексе, о монументальном ансамбле. Под этим видимым разнообразием скрыто, однако, одно стремление, одна мечта — о большой монументальной теме, выходящей за пределы повседневности, о теме, наполненной философским содержанием.

Как человек, преданный этой идее, впервые подходит Шадр к революции. Устами Фриче Шадру высказывается поощрение его поискам, его большим планам, указывается вместе с тем необходимость коренной перестройки всего мировоззрения.

Эта перестройка происходит в тесной связи с художественной практикой Шадра. Заброшенный в Сибирь, поставленный перед задачей дать агитационно-воздействующее на массы искусство, Шадр видит, что искусство, говорящее на понятном массам языке реалистической формы скорее всего воспринимается ими, воздействует на них. Отсюда упорные поиски реалистического метода, основанного на обобщении наблюдений действительности. Стремление к большим замыслам, к большим заданиям, характерное для художника, еще с юности, заставляет его настойчиво искать возможностей монументальной практики; упорным стремлением Шадр сам создает эти возможности, добивается их реализации постановкой памятника на Загэсе. Это — не последнее крупное монументальное задание, которое будет выполнено художником.

Советское искусство находится сейчас в полосе крутого подъема. В частности перед советской скульптурой открываются поистине грандиозные перспективы: в сравнении с ними история русской скульптуры не более, как „предистория“. Уже сейчас, на переживаемом нами этапе, встают задания, требующие мобилизации наличных скульптурных сил, и в первую очередь, сил наших скульпторов-монументалистов. В первой их шеренге мы встретим, конечно, Шадра.



В. Волков. Панно в таможене в Негорелом.

V. Volkov. Panneau dans la salle de la douane à Negoréloyé.

ПО МАСТЕРСКИМ ХУДОЖНИКОВ БЕЛОРУССИИ

В. Никифоров

БЕЛОРУССКОЕ искусство до революции не выходило за пределы узкого, отсталого провинциализма. Характерные для дореволюционных работ белорусских художников творческие традиции позднего передвижничества и застывшей академической рутины были насквозь пропитаны шовинистическими настроениями различных групп белорусской и еврейской буржуазии, идеализировавшей застойные формы быта, порожденные годами национального угнетения и жестокой классовой эксплуатации белорусских и еврейских трудящихся.

Октябрьская революция произвела грандиозный сдвиг в развитии белорусского искусства. Творческое развитие художественных сил Белоруссии пошло на одном уровне с остальными республиками Советского Союза, преодолевая целый ряд трудностей, характерных для своеобразных условий развития социалистической национальной культуры Белоруссии.

После революции начался интенсивный обмен опытом и художественными силами с центром, что помогло всколыхнуть местные художественные силы и поставить перед ними новые общественные и творческие задачи. В годы военного коммунизма Витебск, избежавший оккупации во время гражданской войны, стал „второй Москвой“ „левого“ искусства.

Годы восстановительного периода в Белоруссии, как и во всем Союзе, характеризовались активизацией художников, работающих на основе традиций реалистического искусства, творческим провалом „левых“ и упорной и длительной работой значительной части художественного фронта над овладением активной советской тематикой. Станковая живопись начинает привлекать к себе широкий общественный интерес. В 1925 г. была организована 1-я всебелорусская выставка, а позднее такие выставки организуются почти ежегодно, привлекая к себе массы рабочего зрителя и вызывая живой отклик в местной печати.

К кадрам художников, работавших в Белоруссии до революции, присоединяются молодые силы, получившие художественное образование в высших советских художественных школах и в Витебском художественном техникуме.

Одновременно с развитием НЭПа оживились и буржуазно-националистические настроения в искусстве, проявившие себя в стремлении к творческой реставрации остатков феодального искусства, сведении корней „национального“ стиля к орнаментальным украшениям религиозных книг периода деятельности иезуита Ф. Скарины, сделавшего первый перевод библии на белорусский язык, к орнаментам службных поясов и т. п., а также в идеализации пережитков мелкобуржуазного еврейского местечкового быта. В постановлении объединенного пленума ЦК и ЦИК КП(б)Б по итогам и ближайшим задачам проведения Ленинской национальной политики в БССР (газета „Ра-

бочий“ 11 янв. 1934 г.) следующим образом охарактеризована деятельность нацдемов в Белоруссии:

„Теория самобытности“, ставящая во главу угла буржуазный национализм, возводящая в принцип национальную ограниченность, затушевывание братской помощи Белоруссии со стороны рабочих и трудящихся Советского Союза, выкорчевывание из белорусского языка всего того, что его сближает с культурой народов СССР, — в частности с русской культурой — и насыщение языка польскими и чешскими непонятными широким массам словами, вытравление слов, рожденных пролетарской революцией, „теория“ борьбы белорусской и русской культуры и связи белорусской культуры с капиталистическим западом — все эти и подобные им „теории“ служили делу идеологической подготовки интервенции“.

В этих же целях нацдемы искусственно отрывали литературу, науку, печать, искусство от актуальных проблем социалистического строительства, стремясь направить их на путь идеализации прошлого, на путь подготовки и оправдания интервенции.

Нацдемовские влияния были сильны в целом ряде учреждений непосредственно влиявших на жизнь художественного фронта: в Наркомпросе,



в музеях, в Витебском художественном техникуме и др. Борясь за чистоту линии ленинской национальной политики, партия дала решительный отпор контрреволюционным замыслам нацдемов и вплоть до настоящего времени борьба с нацдемовскими влияниями в искусстве является одним из центральных вопросов политики партии в области руководства белорусским художественным фронтом. В цитированной нами выше резолюции январского пленума ЦК и ЦКК КП(б)Б указывается, что „при значительном росте белорусской советской литературы и искусства и писательских кадров, на этом фронте особенно сильно выявилося влияние буржуазно-националистических элементов и их агентуры в партийных рядах. Необходимо укрепить партийное руководство литературой, повысить большевистскую бдительность работников литературы и искусства и развернуть работу по повышению их марксистско-ленинской пролетарской подготовки“ (там же).

Ю. Пэн. Еврей-колхозник.

Ј. Рене. Kolkhozien juf.

Под руководством партии белорусское искусство успешно изживает нацдемовские влияния.

Художники Белоруссии активно включаются в социалистическое строительство, решая общие для советского искусства творческие проблемы создания стиля социалистического реализма.

Это стремление к овладению стилем социалистического реализма свойственно различным творческим и возрастным группам белорусских художников. В настоящий момент художественные силы Белоруссии состоят из художников старшего поколения, получивших образование еще до революции, в большинстве случаев в Петербургской Академии художеств, из группы молодых художников, окончивших высшую художественную школу в Москве и Ленинграде уже в советский период и, наконец, из молодежи, воспитанной Витебским художественным техникумом. Художники первой и третьей условно намеченных нами групп крепко связаны с Белоруссией тем, что они там живут, и своей творческой практикой. Художники второй группы только в незначительном числе более или менее крепко осели в Белоруссии, вернувшись туда после окончания высшей художественной школы. Значительная часть этой группы связана с Белоруссией только эпизодическим участием на очередных белорусских выставках. Так, например, художники Филиппович, Аксельрод, Горшман, Семашкевич, Рубанов и ряд других присылающих свои работы на белорусские выставки, живут и работают в Москве или Ленинграде и по существу мало представляют собой белорусское искусство. Поэтому в нашем очерке о белорусских художниках основное внимание будет уделено художникам, деятельность которых протекает преимущественно в Минске и Витебске.

К группе художников старшего поколения, закончивших художественное образование еще до революции, от-



Ю. Пэн. Белошвейка за работой. *J. Pene. Lingère au travail.*



Ю. Пэн. Пекарь.

I. Pene. Boulanger.



Г. Виер. Субботник.

G. Vier. Travail de choc.

до революции еще учеником Чистякова, Пэн всю свою творческую деятельность посвятил изображению еврейского быта дореволюционной и, позднее, советской Белоруссии. Дореволюционные картины Ю. М. Пэна, отличаясь большим мастерством изображения бытовых сцен из жизни

носятся художники Пэн, Волков, Кругер, Виер, Кудревич и Кастелянский. Из этой группы — художники Пэн, Волков, Кругер и Виер являются представителями творческого метода выработанного на основе традиций академизма и натуралистической трактовки формы. Длительностью своей творческой практики отличается самый старший в этой группе Ю. М. Пэн. Окончив петербургскую академию задолго

евреев „черты оседлости“ в творческой манере позднего передвижничества, носят на себе отпечаток мелкобуржуазной идеологии, проникнутой шовинистическими и религиозными настроениями. Пэн идеализировал в своих картинах быт еврейской мелкой буржуазии с его традиционным укладом и религиозными обычаями. При ближайшем рассмотрении можно обнаружить близкое идейное родство этих работ Пэна с работами его ученика М. Шагала, несмотря на всю явную противоположность творческих приемов этих художников. Шagal взял у Пэна идеализацию местечкового еврейского быта и мо-



Г. Виер. Молодой художник.

G. Vier. Jeune peintre.

дернизировал эту тематику в духе „левых“ экспрессионистических творческих приемов. Оставаясь в плену ограниченности мелкобуржуазной идеологии, Шагал не понял новых требований, предъявляемых пролетариатом к искусству. Его классовые привязанности привели его в лагерь зарубежной буржуазии, в то время как его учитель Пэн остался в рядах советских художников и встал на путь творческой и идейной перестройки.

Годы революции внесли новую струю в творчество Пэна. Вместо прежних многочисленных сцен субботнего отдыха, вместо показа торговцев и других представителей еврейской мелкой буржуазии, Пэн в ряде своих послереволюционных произведений изобразил еврейских пролетариев и кустарей, порывающих с прежней культурной забитостью и нуждой местечковых евреев, задавленных царским режимом.

Сохраняя характерное для своих прежних работ мастерство психологической характеристики типажа, Пэн изобразил сапожника-комсомольца, читающего газету, зарисовал типаж евреев-колхозников, мальчика пионера и ряд других явлений, отражающих новый быт советской Белоруссии.

В настоящее время Пэн пишет картину, изображающую Ленина, освобождающего Россию из-под гнета самодержавия. Россия изображена им в виде девушки закутанной в платок — трехцветное знамя.

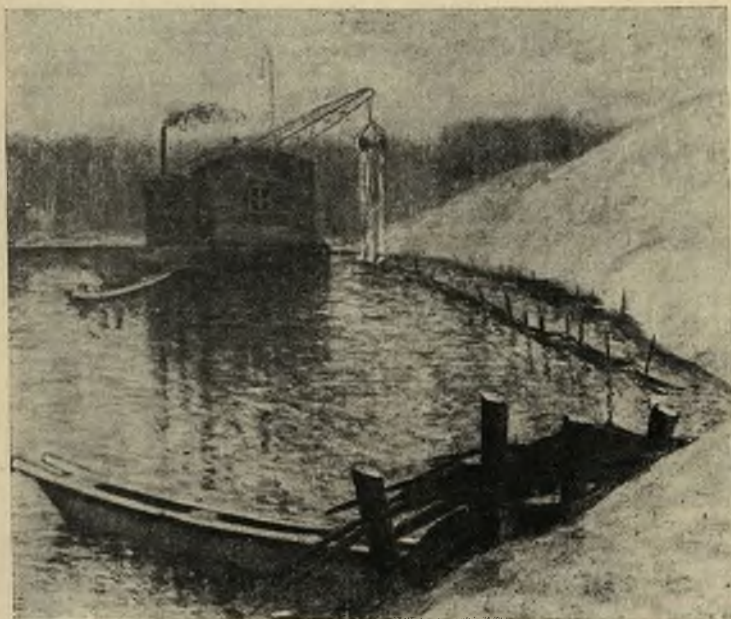
Девушка прижалась к стволу прогнившего дерева, символически изображающего капиталистический строй. Ленин приподнимает с глаз девушки закутывающее ее покрывало и указывает рукой на начинающуюся утреннюю зарю.

В этой картине стремление художника преодолеть ограниченность натуралистического изображения действительности — в целях создания обобщенного синтетического образа — путем символической (и притом весьма пошлой) трактовки изображаемых объектов, приводит к глубоко ошибочному пониманию характера и значения участия В. И. Ленина в борьбе против капиталистической России, хотя самые попытки решения этой темы говорят нам о значительности идейного сдвига, происшедшего во взглядах Пэна на окружающую его общественную действительность. Пэн встретил революцию уже глубоким стариком. Требовался трудный, значи-



Я. Кругер. Портрет еврейского писателя Харика.

J. Krouguer. Portrait de l'écrivain juif Kharik.



В. Кудревич. Углубление реки Оресы.
V. Koudrevitch. Appfondissement du fleuve Oressa.

ственного практического института“ организованся Витебский художественный техникум, Волков продолжал свою преподавательскую работу в Витебске.

В ряде работ, относящихся к годам восстановительного периода, Волков не избежал нацдемовских влияний. Так, например, им была написана картина „К. Калиновский“, в которой идеализировался герой польской шляхты, а также иллюстрации к сказке „Петух и курочка“, в которой идеализировался помещик.

В процессе идейно-творческого развития В. В. Волкова эти произведения занимают незначительное место. О преодолении им чуждых классовых влияний свидетельствует большинство его работ за последние годы, среди которых значительностью содержания и мастерством выполнения отличаются:

портрет Ленина, картина „Партизаны“ и в особенности два громадных панно в таможене Негорелое, изображающие панораму Днепростроя и картину уборки



В. Кудревич. Пейзаж.

V. Koudrevitch. Paysage.

хлеба на колхозных полях.

В этих панно художник поставил себе задачу создать монументальные образы социалистической реконструкции Советского Союза. Давая правдивую реалистическую трактовку деталей и типажа, В. В. Волков в обоих панно создал синтетически разрешенную композицию, выразительно передающую грандиозный размах строительства и напряженные темпы ударной работы на новостройке и на колхозном поле.



А. Кастелянский. Ударники.

A. Kastelianski. Travailleurs de choc.

Подобно В. Волкову не избежал влияний нацдемской идеологии и другой работающий в Минске художник, воспитанник петербургской Академии — Я. Кругер. Им были написаны идеализированные портреты Ф. Скарины и Кастуся Калиновского. Но основная деятельность этого художника в течение революционных лет развернулась в области изображения политических и революционных деятелей Белоруссии. Им были написаны портреты председателя ВЦИК Червякова, председателя Совнаркома Белоруссии Голодеда, портрет героя гражданской войны в Белоруссии т. Гая и ряд других. Портреты художника Кругера, отличаясь мастерством передачи физического сходства, страдают в то же время сухостью натуралистической трактовки деталей, органичивающей выразительность передачи психологических и социальных черт изображаемого. Последнее особенно заметно в тематических композициях Кругера, являющихся почти фотографическим воспроизведением изображаемых им сцен, с внимательной проработкой деталей при отсутствии четко организованного единства композиционного построения. Примером являются его картины „Призывная комиссия“ и „Ударники социалистических полей“, где никак не раскрыто ни отношение призывников к их принятию в Красную армию, ни энтузиазм ударников на полевых сельскохозяйственных работах.

По творческому методу к описанной группе художников близко примыкают работы художника Виера. Ему принадлежит целый ряд тематических картин, как например „Курловский расстрел 1905 г. в Минске“ (1925 г.), „Старое и молодое“ (1927). В последней противопоставлены два поколения, причем это противопоставление является по существу и противопоставлением различного социального типажа: в день революционного праздника молодежь ушла на демонстрацию, старики же остались дома за чтением библии.

Такой тематический замысел картины уже в своей основе неправилен, потому что различие в возрасте не может целиком определять собой различия в отношении к общественным явлениям. К одной из последних картин Виера относится его „Субботник“ (1932 г.). Участием в субботнике объеди-

нены различные группы населения — рабочие и служащие советского учреждения. В изображении типажа художника больше интересует передача внешних черт и случайных деталей, характеризующих то или иное лицо, чем раскрытие общественного смысла суботника, как формы социалистического труда. Узкое эмпирическое отношение художника к изображаемой действительности лишает картину выразительности передачи основной идеи, характеризующей данное явление, положенное в основу художественного образа картины. Но все же по сравнению с более ранними картинами художника Виера (хотя бы, например, с упоминавшимся „Курловским расстрелом“) в картине „Субботник“ заметен известный рост мастерства художника в отношении правдивости и характеристики типажа, художественной грамотности рисунка и пр.

Трое из остальных художников Минска, принадлежащих к старшему поколению — Кудревич, Бразер и Кастелянский — определяют свой творческий метод критической переработкой художественного наследства некоторых течений новейшего буржуазного искусства. Так, например, художник Кудревич, работая исключительно в области пейзажа, решает проблемы критического усвоения творческого метода импрессионизма. Преодолевая субъективизм и формалистическую основу импрессионизма, Кудревич в своем развитии идет путем в некоторых отношениях обратным историческому пути развития импрессионизма в буржуазном искусстве. Импрессионизм в буржуазном искусстве, использовав ряд открытий в области восприятия цвета, теории дополнительных тонов, оптической смеси красок, разложения цвета и т. п., догматизировал эти открытия, превратил формальные задачи в самоцель и вырожден в чистый формализм в сухом, безжизненном пуантелизме. Работы Кудревича начала восстановительного периода свидетельствуют о том, что

он был последовательным учеником импрессионистов именно этой последней, наиболее упадочной стадии. Однако, под влиянием стремления к реалистической живописи, Кудревич все больше и больше отходит от условностей и схематичности пуантелизма: он добивается органического единства света и цвета, выразительно передающего воздушную среду в пейзаже, глубину пространства, форму и материал изображаемых предметов. В отдельных работах Кудревича чувствуется преобладание декоративных тенденций, выражающихся в приемах „театральной“ композиции и решения пространства по плоскостным планам. Однако в последних своих этюдах и законченных пейзажах Кудревич отступает от этого, несколько поверхностно понятого им декоративизма, и подходит к более реалистической трактовке природы.

Одновременно с этим начинаются и попытки отойти от изображения „чистой“ природы и



В. Руцай. Портрет в белом.

И. Routsai. Portrait de jeune fille.

создать картины, отображающие отдельные эпизоды социалистического строительства Белоруссии. Все эти разнообразные творческие этапы характеризуют Кудревича как вдумчивого художника, не останавливающегося на раз достигнутых результатах и очень требовательного к своим работам.

Творческий путь художника Кастелянского характеризуется постепенным отходом от крайне „левых“ позиций и влияний экспрессионизма, определявших его творческие искания на ранних этапах его деятельности.

Ранним работам Кастелянского была свойственна гипертрофия эмоциональной выразительности цвета, сопровождавшаяся деформацией изображаемых предметов и шагаловского типа идеализацией местечкового мещанского быта белорусских евреев. Эта идеализация не лишена была шовинистических настроений, которые успешно изживает художник в своих последних работах, посвященных тематике социалистического строительства Белоруссии. Однако и в этих работах тенденция излишне-нарочитой деформации типажа препятствует созданию художником полноценных реалистических



М. Пашкевич. Рисунок.

М. Pachkevitch. Dessin.

образов, правильно отражающих ударников социалистического строительства. Вместе с тем, в отдельных случаях, как, например, в воспроизводимой картине „Ударники“, Кастелянский, стремясь к наибольшей правдивости изображения типажа, впадает в другую крайность — излишнюю натуралистическую статичность композиции, построенной на изображении позирующих натурщиков. Положительной стороной этих последних работ Кастелянского является стремление к живописной характеристике формы цветом, получающем большую эмоциональную выразительность, которая подчинена не узко субъективным ощущениям художника, а основному тематическому замыслу картины.

Говоря о белорусских художниках, живописцах старшего поколения, приходится ограничиться еще только краткими замечаниями о художнике Бразере, так как основная творческая практика этого талантливого и разностороннего художника падает не на станковую живопись, а на графику и

скульптуру. В области станковой живописи Бразер работает преимущественно над натюрмортами и портретами. Немногочисленные его живописные работы свидетельствуют о большом мастерстве цветовой передачи объемной формы-предметов, в чем сказываются результаты усвоения им в области живописи творческих принципов Сезанна.

Названными именами исчерпывается старшая группа белорусских художников станковистов, творческая практика которых в течение долгого ряда лет протекает непосредственно в пределах Белоруссии — в городах Минске и Витебске. Большинство этих художников вели большую педагогическую работу и оказали большое влияние на творческое воспитание художественной молодежи, вышедшей из стен Витебского художественного техникума.

Одним из талантливых представителей минской художественной молодежи является художник Пашкевич, учившийся в Ленинградской Академии художеств. Его работы производят впечатление большого художественного темперамента и творческой одаренности. Пашкевичу свойственно романтическое восприятие историко-революционных сюжетов; выразительное обобщение характерных черт изображаемого типажа, звучная колористическая гамма, построенная на резких контрастирующих тонах, и широкая декоративная манера письма.

Декоративные тенденции особенно сильно сказались в его работах 1931—32 гг., к которым относится его „Убийство селькора“ и „Партизаны в лесу“. В этих картинах краска ложится широкими мазками, придающими картине плоскостный декоративный характер. Однако в отношении цвета эти картины еще очень ограничены, будучи выполнены в однообразном, охристо-зеленом тоне. В картине „Партизаны“ есть тенденции приблизиться к импрессионистической трактовке пейзажа, путем поглощения формы изображаемых предметов, раздробленным светом, покрывающим всю картину своими брызгами. Использование наследия импрессионизма в этой картине еще очень поверхностно и не идет дальше некоторых внешних приемов. Но и в этих, довольно ограниченных еще пределах живописного мастерства, Пашкевич добился большой художественной выразительности типажа и идейной насыщенности картины.

Следующий за этими работами этап творческого развития Пашкевича характеризуется тенденцией отхода от декоративизма его ранних картин и стремлением к более реалистической манере.



А. Красовский. Проводка трамвая в рабочем районе.

A. Krassovski. Conduite de tramway.

Это сказалось в целом ряде его портретов, исполненных с натуры, и в особенности в большой композиции „Прачки“, написанной под живым впечатлением натуры, зафиксированной художником в первоначальном этюде. В написанной на основании этого этюда картине Пашкевич изобразил группу прачек, работающих ранним утром во дворе прачечной.

В центре композиции — синее пятно подкрашенной воды в корыте, кидающей сильные блики на развешанные вокруг простыни, а также на лица и костюмы прачек. Своими приемами использования цвета эта картина свидетельствует о гораздо более органическом усвоении Пашкевичем наследства импрессионизма, чем это было в упоминавшейся выше более ранней его картине. В целом, несмотря на ряд недоработанных и ошибочно решенных мест (например одинаковая трактовка красного цвета на юбке прачки и в изображении пламени горящих дров, в стоящей возле корыта чугунной печурке), картина выразительно передает бодрое настроение труда, усиленного живыми впечатлениями свежести летнего утра, чистыми и яркими тонами красок на окружающих предметах. Сюжет картины удачно оживлен сценкой шуточного разговора красноармейца с одной из девушек-работниц.

Одна из самых последних картин Пашкевича написана на тему „деятельности“ в Белоруссии белобандита Булах-Булаховича в годы гражданской войны. Около стола с недопитыми бутылками сидит небрежно-развалившийся офицер из банды Булах-Булаховича. Около его ног



Л. Лейтман. Пристань.

L. Leitman. Débarcadère.



А. Тычина. Советская улица.

A. Tytchina. Rue Soviétsskaïa.

на полу лежит избитая им женщина. Пашкевич раскрывает сцену морального разложения белогвардейской армии, давая острые социальные характеристики. Картина нарочито построена на сложных неожиданных ракурсах и контрастных цветовых характеристиках. Художнику не всегда, правда, удается привести эти цветовые контрасты к живописному единству (напр. красный и синий цвет костюма офицера), а нарочитая сложность ракурсов и театральное позирование главного типажа картины снижает правдивость художественного образа. Эта погоня за дешевым эффектом в картине является одной из отрицательных сторон творческого метода Пашкевича и нужно надеяться, что его дальнейшие творческие искания будут направлены в сторону преодоления этих, свойственных некоторым его работам, недостатков.

Другим представителем белорусской художественной молодежи, получившей образование в высшей художественной школе, является художник Ахремчик, работающий в Белоруссии с 1931 г. после окончания Вхутемаса.



А. Бразер. Еврейский американский писатель Бергельсон.
A. Brazier. L'écrivain américain Bergelson.

Ранние работы Ахремчика носили ярко выраженные следы влияния его вхутемасовского учителя — художника Шевченко. Интерес к цветовой характеристике формы характеризовался у Ахремчика тяжелым мрачным колоритом и подчеркнутой деформацией рисунка. Значительный перелом в творческих исканиях художника произошел в результате нового отношения его к натуре, в период когда Ахремчик критически отнесся к влияниям Шевченко и начал искать самостоятельных путей своей дальнейшей творческой деятельности. Целый ряд написанных им за последние годы портретов и натюрмортов, в условиях систематической и упорной работы над натурой в часы свободные от преподавательской работы, которую ведет Ахремчик в Витебском художественном техникуме, помогли художнику встать на путь исканий приемов реалистического творческого метода, освобождающегося от условной цветовой схемы его ранних ученических работ. Вместе с тем, в отношении тематики, Ахремчик не замкнулся в пределах натюрморта и



А. Бразер. Портрет белорусского писателя Лынькова.

A. Brazer. Portrait de l'écrivain blanc-russien Lynkov.



А. Бразер. Еврей-колхозник.

A. Brazer. Kolkhozien juif.

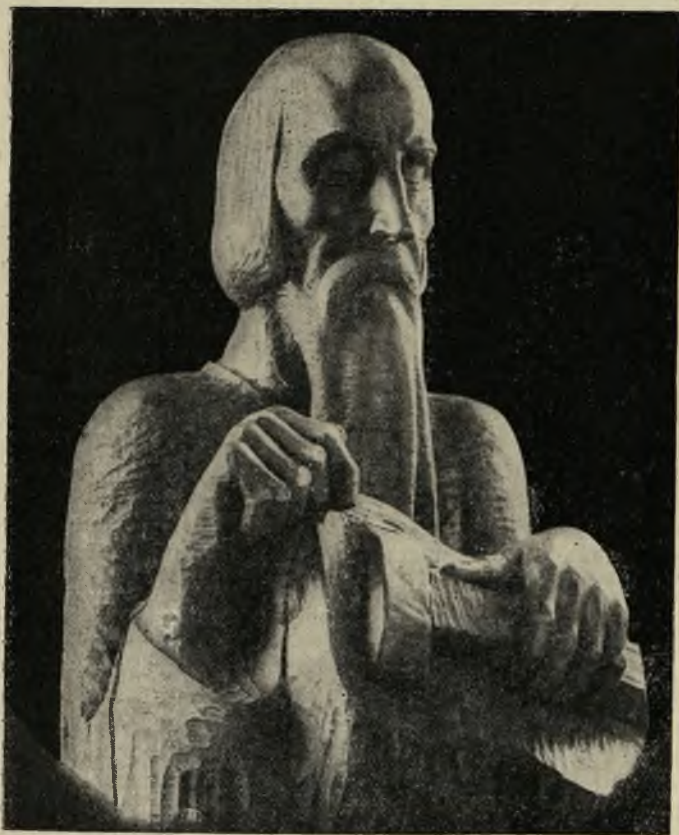
портрета, а начал параллельно работать над историко-революционными сюжетами. К таким работам относится его картина „Приход красных в Минск“ (1934 г.). На картине изображены различные группы населения, приветствующие приход красных бойцов в Минск. Знания бытовых условий и социального типажа Белоруссии позволили Ахремчику запечатлеть в картине целый ряд характерных особенностей этого революционного события в Минске.

В картине обращает на себя внимание серьезность колористических исканий художника. Цвет приобретает большую эмоциональную выразительность, звучность и разнообразие тонов. Одновременно с работой над картиной „Приход красных в Минск“ Ахремчик начал работать над большой картиной „II съезд партии РСДРП“. Картина должна изображать момент споров, результатом которых явился исторический раскол партии на большевиков и меньшевиков. Художником сделан первый вариант картины, вслед за которым он начал работать над вторым ее вариантом. В процессе подготовки к этой картине Ахремчик внимательно изучал материалы съезда, знакомился с некоторыми из его участников, показывал им и обсуждал с ними первоначальные эскизы своей работы.

Своеобразное место на выставках в Белоруссии занимают работы Рущая и Рубанова, окончивших Вхутемас и, хотя и живущих в Москве, но порывающих постоянной связи с Белоруссией. В Вхутемасе эти художники были учениками Ржезникова, теоретические и творческие установки которого наложили сильный отпечаток на их произведения. Это прежде всего заметно в глубоком систематическом штудировании ими принципов сезанновской цве-

товой характеристики формы. Однако этих художников следует упрекнуть в недостаточном критическом отношении к используемому ими художественному наследству. Советское искусство критически усваивая достижения буржуазного искусства не может пройти мимо художественного наследства Сезанна. Но для советского художника закономерности цветовых, пространственных и композиционных отношений предметов должны определяться не метафизическими законами объемной формы, подобно тому как это было у Сезанна, а задачами реалистического показа идейного общественного содержания данного явления, взятого в его конкретном классовом истолковании. Рассудочная холодность творческого метода, идущая от недостаточно критически переработанного, сезаннизма, заметна и в работах Руца и Рубанова. Однако в сознательном отборе типажа для портретов, в стремлении подчеркнуть его характерные социальные особенности и, особенно, в эскизах тематических композиций, чувствуется, что художники отходят от характерной для их творческого метода замкнутости в круге специфических формальных экспериментов и приходят к сознательному использованию формальных средств для художественной передачи идейного и эмоционального содержания изображаемых ими людей и явлений.

К группе молодежи, вышедшей из стен Витебского художественного техникума, относятся художники Гавриленко, Давгияла, Красовский, Гусев и ряд др. Их работы по своим творческим установкам довольно разнообразны, но в большинстве случаев это художники еще недостаточно сложившиеся и окрепшие.



Художник Гавриленко работает в плане творческого метода первой, охарактеризованной нами выше, группы художников реалистов старшего поколения. Однако его работы („Молотьба в колхозе“, „Рабочие на новостройке“ и т. д.) опережают своих учителей в смысле более активного отношения к теме — выборе типажа, подчеркивания характерных черт изображаемого, сознательного композиционного построения картины и т. д. по линии преодоления элементов пассивизма и натурализма.

Молодой художник Красовский в своей продуктивной творческой деятельности стремится к подчеркнутой выразительности цвета, допуская примитивизм в трактовке формы. Можно думать, что эти

А. Грубе. Гуслиар.

А. Groube. Joueur de psaltérion.

тенденции развились под влиянием элементов экспрессионизма и примитивизма в картинах художников Семашкевича, Филипповича, Аксельрода и некоторых других московских художников этой группы, принимавших участие на белорусских выставках. Во всяком случае картины Красовского производят впечатление эклектических и не самостоятельных. Отдельные работы с натуры свидетельствуют о том, что Красовский не лишен живого художественного чувства натуры и на эту сторону дела ему бы и следовало, как молодому начинающему художнику, обратить особенно серьезное внимание.

Наряду с Белорусской живописью заслуживает большого внимания деятельность белорусских скульпторов, особенно развернувшаяся за последние годы, в связи с большими правительственными заказами по оформлению городов и отдельных, вновь выстроенных зданий. В Минске бригада скульпторов в составе Керзина, Азгура, Чернышевского, Бембеля и Риттера, производит большие работы по оформлению недавно отстроенного Дома правительства. Бригаду возглавляет скульптор Керзин, окончивший Академию художеств и в течение ряда лет преподававший в Витебском художественном техникуме. Бригада состоит преимущественно из учеников скульптора Керзина. Основные творческие установки бригады заключаются в стремлении к использованию наследия классической школы скульптуры. Бригадой выполнены монументальные бюсты Энгельса, Маркса, Бабефа, Дзержинского, Орлова, Фрунзе и др., предназначенные для украшения главных лестниц Дома правительства. Кроме того бригадой выполнен большой фриз для главного зала Дома, состоящий из барельефов на темы революционных боев, начиная от „Заговора равных“ Бабефа, кончая революционной борьбой Октябрьских дней.



А. Грубе. Красноармеец.

A. Groube. Tête d'un soldat de l'Armée Rouge.



З. Азгур. Гракх Бабеф. Z. Azgour. Gracchus Babeuf.

Белоруссии, можно отметить только двоих — Лейтмана и Гусева, причем для обоих занятие гравюрой не является основной их работой. В гравюрах Лейтмана на линолеуме и на дереве очень часто чувствуется увлечение декоративными приемами, иногда переходящее в своеобразную романтику, как это заметно в линогравюре „Прогулка на лыжах“; в то же время в некоторых гравюрах чувствуется стремление к натуралистической трактовке формы. Все это в целом свидетельствует о том, что мастерство Лейтмана в области линогравюры и ксилографии еще недостаточно сложилось и недостаточно самостоятельно. В то же время в области акварельного рисунка Лейтман является одним из самых сильных белорусских рисовальщиков.

Большим мастерством отличается серия портретов — набросков чернилами и тушью — упоминавшегося уже нами художника и скульптора Бразера. По силе выразительности характерных черт типажа его рисунки не уступают его скульптурным портретам. Следует упомянуть также портреты белорусских писателей В. Волкова, рисунки на производственные темы и городские мотивы А. Тычины, в ряде случаев напоминающие по творческой манере литографии Верейского; заслуживают внимания также зарисовки быта и учебы Красной армии — М. Житницкого.

Постановление ЦК ВКП(б) о перестройке литературно-художественных организаций плодотворно сказалось на творческой практике белорусских художников всех видов искусства. Борьба за социалистический реализм стала основным лозунгом дальнейшего развития белорусского искусства, преодолевая чуждые классовые влияния нацдемовской идеологии.

Из скульпторов не входящих в эту бригаду наибольший интерес представляют Бразер и Грубе. Бразер — крупный мастер скульптурного портрета, выполнивший целый ряд скульптурных бюстов политических деятелей и писателей Белоруссии. Его портреты отличаются острой психологической характеристикой и умением подчеркнуть наиболее выразительные и характерные черты изображаемых им лиц. Грубе работает преимущественно по дереву над монументальными группами и фигурами, в которых он, находясь под большим влиянием Коненкова, стремится сохранить специфический характер дерева, как скульптурного материала.

По сравнению с живописью и скульптурой, белорусская графика в настоящий момент отстает в своем творческом развитии. Из художников, работающих над гравюрой непосредственно в



A. Матисс. Зора на террасе. 1912.

H. Matisse. Zora sur la terrasse. 1912.

АНРИ МАТИСС

А. Ромм

ПОДВЕСТИ в плане ревизии буржуазного искусства итоги сорокалетней работы Матисса представляет далеко не один исторический интерес; Матисс, по-новому подошедший к проблеме цвета, его интенсивности, динамики и выразительности, остро поставивший вопросы формы, ее экспрессии и неразрывной связи с цветом, продолжает, как и раньше, оказывать сильнейшее влияние на многих художников всех стран. Изучение его картин на протяжении десятилетий являлось и продолжает являться необходимым этапом овладения живописной культурой, но надо четко разграничить живописные достижения, которые могут и должны быть использованы советским художником, от тех элементов, которые должны быть отброшены, как проявления неглубокого декоративизма, вытекающие из гедонистического воззрения на задачи искусства, на почве буржуазного эстетизма.

Несколько слов о формировании художественной индивидуальности Матисса. Он мог представляться раньше самородком, крайним новатором, резко порвавшим с прошлым, и за это у нас его и ценили в период увлечения французской живописью в 10-х годах; но это далеко не так — его творчество настолько же традиционно, как „революционно“¹. Прежде всего, Матисс получил солидную академическую выучку; этюды с натурщиков, сделанные в 90-х годах, отличаются уверенностью и силой; Матисс охотно берет тела в трудных ракурсах, энергично моделирует. Первым его учителем в парижской Академии художеств, куда он поступил в 1892 г., был, прославленный в свое время, слащавый салонный Бугро, у которого, правда, он пробыл недолго. Затем Матисс перешел в мастерскую Гюстава Моро, своего рода рассадник новых идей в самой твердыне реакционного академизма; из нее вышли многие видные живописцы левого толка. Вместе с Матиссом учились Руо, Дерэн, Маркэ, Манген, Фриэз — художники невероятно непохожие на своего бывшего учителя-символиста и мистика, автора аллегорических и мифологических композиций. Моро не тормозил исканий своих учеников, не навязывал им своего культа археологии, но можно предположить, что его основная установка² —

¹ Однако неправильно было бы переоценивать значение традиционализма у Матисса, как это делает Альберт С. Барнес в своем большом и крайне формалистическом труде „Искусство Матисса“ (Нью-Йорк, 1933). Он считает чуть ли не самой характерной чертой Матисса умелое использование традиций, искусное комбинирование различных приемов негритянского, византийского, персидского искусства и даже русских народных вышивок наряду с приемами Манэ, Ренуара, Сезанна.

² Моро любил говорить ученикам: „Работайте исключительно для потомства, смотрите на живопись, как на страстное молчание“.

искусство для избранных, искусство „вне уродства современности“ — оказала влияние на теоретические взгляды учеников, в особенности же, на самого одаренного из них. Но Матисс повидимому испытал и непосредственное влияние Моро. Он отдал несколько лет на то, чтобы овладеть техникой старых мастеров. После утренней работы в академии Матисс шел в Лувр, где изучал и копировал классиков, по преимуществу Шардэна и голландцев, а также Рафаэля, Караччи, Фрагонара и др. Около 15 этих превосходно исполненных копий были куплены правительством и находятся теперь в провинциальных музеях Франции. Самостоятельные работы, написанные Матиссом за эти годы, говорят о преклонении перед старыми мастерами: это натюрморты и интерьеры с человеческими фигурами в „музейных“ серых, коричневых, черных тонах, крайне непохожие на позднейшие „оргии цвета“. Построены они скорее на валерах, чем на цвете, детали закончены, материалы — фаянс, металл, ткани — хорошо переданы в академическом смысле.

Но вскоре в мастерскую Моро проникают новые веяния, его ученики начинают увлекаться импрессионизмом, затем ван-Гогом и Гогеном, отчасти Сезанном, тогда в 90-х годах еще далеко не признанным или неправильно понимаемым. Матисс, однако, в то время еще далеко не левый, и надо заметить, что он эволюционирует сравнительно медленно. Еще будучи студентом академии, в 1893 г. Матисс выставил в Национальном салоне 7 картин, написанных в духе старых мастеров, из которых одна была приобретена закупочной комиссией. Он имел необычайный успех у главарей салона Котта, Симона и Менара, крепких мастеров, возвращавшихся от импрессионизма к тональной живописи классиков, с большим упором на сюжет и поэтическое творчество. По предложению Пюви де-Шаванна 24-летний художник, в котором усматривали будущего мастера-классициста, избирается членом (associé) национального общества художников. Но в этот момент у Матисса произошел перелом: „Мне казалось, — говорит он, — что, вступив в Лувр, я потерял ощущение своей эпохи и что картины, которые я писал под прямым влиянием старых мастеров, не выражают того, что я чувствую“¹. Он примыкает на первых порах к импрессионизму. Когда в 1897 г. Матисс выставил „Обеденный стол“, вещь несколько „левую“, в ярких тонах, со сматым рисунком, главари „Националя“ отвернулись от него, а в 1899 г. его вещи не были приняты в Салон. Матисс отрезал себе путь к сравнительно легкой карьере.

На первых порах пришлось нелегко, одно время он занимался даже вместе с Маркэ малярно-штукатурной работой (лепные потолки в Малом дворце). Но если это десятилетие 1896—1905 гг. для него самое трудное, то и очень плодотворное. Он ищет чистого, гармонического цвета, декоративного эффекта, попрежнему стараясь передать материал и светотень; постепенно его палитра очищается от землистых тонов, вместе с тем рисунок становится более энергичным и выразительным. Натюрморты в розово-голубых тонах говорят о влиянии Сезанна и Гогена. Другие вещи, написанные в широкой смелой манере, напоминают Манэ — например, превосходный „Гитарист“, построенный на контрасте серого и розового, или „Женщина у зеркала“. Матисс в эти годы достиг большого мастерства, крепкой пластической формы, большой силы мазка. Уже в Салоне независимых 1901 г. вещи Матисса оказались самыми сильными и яркими по цвету. В это время, по словам Маркэ, у Матисса пробуждается сильнейший интерес к ван-Гогю и японской гравюре. Матисса тянет к ярким краскам юга, и с тех пор он до самых последних лет по преимуществу работает у Средиземного моря. Некоторое время он живет в Коллиуре, где сближается с Полем Синьяком, гла-

¹ Albert C. Barnes and Violette de Mazia „The Art of Henri Matisse“, стр. 353.



А. Матисс. Обеденный стол. 1897.

Н. Матисс. La desserte. 1897.

вой неоимпрессионистского течения, и пишет ряд вещей пувнтелистской техникой. Пейзаж Коллиура Матисс пишет более крупными пятнами, чем Синьяк; смелый, живой рисунок, уверенно намечающий пространство, подчеркнутое движение — все это далеко от суховатой методичности неоимпрессионистов.

Впоследствии Матисс дал отрицательную характеристику этого течения: „Неоимпрессионизм представлял первую попытку привести в порядок средства импрессионизма, но попытку чисто физическую и осуществленную механическими средствами. Дробление цвета привело к дроблению формы. Результат — сверкающая поверхность. Предметы отличаются друг от друга лишь по силе света. Все выполнено одинаково“ („Cahiers d'Art“, 1929, № 9).

1906 год отмечен индивидуальной выставкой Матисса в галерее Дрюэ; это начало широкого успеха. Американские коллекционеры (Штейны, Кон и др.) покупают его картины. Матисс начинает пользоваться большим весом в левых художественных кругах и в 1907 г. открывает свою школу, где училось до 60—100 молодых художников из разных стран. В 1910 г. Матисс закрыл ее; отчасти потому, что школа мешала его работе, отчасти будучи недоволен тем, что ученики слишком пишут „под Матисса“, а не ищут своего пути.

В эти же годы начинает пробуждаться у Матисса интерес к восточному искусству. В 1903 г. он едет в Мюнхен для изучения выставки мусульманского искусства, а в Коллиуре пишет две великолепных серии натюрмортов с синими и красными коврами; в них он берет цвет и форму более обобщенно,

хотя и не в столь широкой манере, как в 1901—1902 гг., но уже без пуантилистской техники.

В эти годы (1900—1906) молодые художники охвачены брожением. Импрессионизм, уже признанный широкими кругами, получивший доступ в музеи, проникший во все страны, их не удовлетворяет. Ищут „чистой живописи“, покоящейся лишь на собственных законах, ищут полной свободы. Так на основе бунтарских и индивидуалистических настроений мелкой буржуазии, пролетаризирующейся под ударами концентрации капитала, вспыхивает „вторая революция“ во французском и мировом искусстве.

Когда в 1905 г. в отдельном зале Салона независимых были выставлены картины Матисса, Дерэна, Фриэза, Брака, Руо, Вламинка, Маркэ (кричащие, резкие краски, упрощенные, сдвинутые экспрессивные формы), то это на первых порах показалось каким-то нашествием варваров; их назвали „les fauves“ (дикие, хищники). Казалось, что это бунт против всякой дисциплины: Морис Дени в нагумевшей статье назвал идеал новой группы „истошающей и бесплодной свободой“.

Вот как Матисс, тогдашний вождь фовизма, определяет через 25 лет после первого выступления группы ее основные тенденции:

„Фовизм сверг иго дивизионизма. Реакция против диффузии локального цвета в свете. Свет не устраняется, но выражен созвучием интенсивно окрашенных плоскостей. Незачем бороться с природой, для того чтобы создавать

свет. Надо искать эквивалента, итти окольным путем. Иначе пришлось бы в конце концов поставить солнце позади картины. Сама картина должна обладать способностью излучать свет. Эта способность проверяется, когда картина, будучи помещена в тень, сохраняет свои качества, а освещенная солнцем, выдерживает его блеск“ („Cahiers d'Art“, 1929, № 5—6).

Таким образом в противовес импрессионизму на первый план ставилось не изучение природы, не иллюзионистская передача цвета и световых эффектов, а утверждение „свободного творчества“, свободной интерпретации природы. Если импрессионизм поставил на первый план эту, Сейра и Сезанн — станковую законченную картину, то „дикие“ на первых порах стремились



А. Матисс. Женщина у зеркала. 1903.

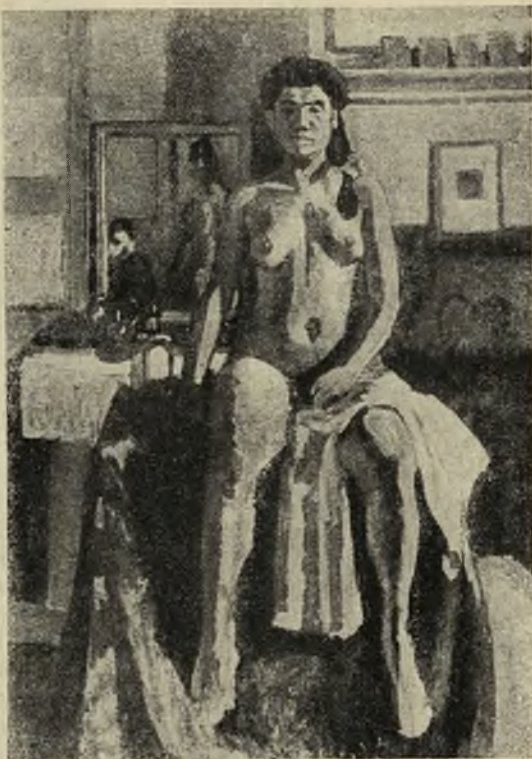
Н. Матисс. Nu de dos. 1903.

возродить монументальную живопись. В этом смысле новое течение опиралось прежде всего на Гогена. Бунт „диких“ был направлен не против всякой дисциплины в искусстве, как могло казаться М. Дени, а лишь дисциплины иллюзионистской, против аналитических методов пленеризма, против мелких записей утреннего освещения, против дробления цвета и формы, против растворения предметов в цвете, против протокольных приемов, ставших уже почти общепринятыми. Они хотели огромных полотен, больших плоскостей, заполненных мощным декоративным ритмом.

Художник, по мнению фовистов, будто бы обретал неограниченную свободу — по своему произволу он мог ломать форму, придавать ей величие и мощь, законом ему служила лишь интуиция, диктующая методы организации картины. Но, с другой стороны, как и во всей эволюции нового французского искусства, мятежному индивидуализму сопутствовал традиционализм. Фовизм

явился как раз реакцией против аморфности эпигонов импрессионизма и случайности их композиции. Заострив внимание на конструкции картины, на проблеме формы, поставив ударение на предмете, его выразительности в противовес пространственности, поглощающей предмет, „дикие“ искали точек опоры, помимо трех мастеров пост-импрессионизма, в первоисточниках пластической формы, в антинатуралистическом искусстве греческих архаиков, живописцев Египета, римских мозаичистов IV—V вв., в искусстве первобытных народов. Увлечение примитивами достигает особенной силы именно в эти годы.

Но возможно ли перенести пластические формы, порожденные совсем иными экономическими формациями, органическими эпохами доклассового общества в критическую эпоху ожесточенной классовой борьбы? Попытка построить на основе этих пластических форм какое-то большое искусство, обрести устойчивость и гармоничность в неустойчивую, исполненную противоречий эпоху империализма, попытка явно утопичная и реакционная была осуждена на неуспех, не могла не привести к эклектизму. Фовистам не удалось внутренне преодолеть противоречивость, создать большой пластический стиль; им не удалось, наконец, и преодолеть по-настоящему импрессионизм. Главным образом произошел отказ от аналитических приемов передачи цвета, а не от основы импрессионизма: фиксирования мгновенных, преходящих ощущений. Для фовизма характерно крайнее подчеркивание движения, пристрастие к вибрирующим цветовым пятнам, к нервным стремительным позам даже в монументальных композициях.



A. Matisse. Кармелина. 1901.

H. Matisse. Carmelina. 1901.

„Дикие“ не представляли собою сплоченной группы. Они не издавали манифестов. Фовизм можно назвать неформившимся течением, выразившим, однако, характерные тенденции эпохи. Устремления отдельных фовистов были крайне противоречивы, хотя и был момент, когда они писали в одинаковой манере. Здесь сошлись не только сильные, и вместе с тем слишком разные индивидуальности, но и люди, по-разному подходившие к капиталистической действительности и к задачам искусства. Дерэн — стремящийся к гармонии и спокойствию, столь пристально изучавший классиков, и Вламинк — поклонник самобытности, отрицающий музеи, радикально настроенный антимиитарист. Глубоко трагические, гротескные проститутки Руо и нарядные певички и танцовщицы Ван-Донгена. Монументальные композиции Матисса, Фриза, Брака и непритязательные пейзажные этюды Маркэ, Мангена, Лапрада.

Группа поэтому просуществовала недолго. Но это не значит, что фовизм исчез. Его основные элементы сохранились в творчестве Матисса, Дюфи, Руо, Фриза, Вламинка, на основе его развились такие мастера, как Модильяни, Шагал и Сутин. Элементы эти заострены у многих молодых художников парижской школы, не примыкающих к конструктивным течениям кубизма, пуризма и др.

Наконец, вскоре после своего возникновения фовизм проник в художественные круги большинства стран. Фовизм явился отправной точкой немецкого экспрессионизма, итальянского футуризма, английского вортицизма, и всех последующих многочисленных измов. С большой силой он проявился в русской дореволюционной живописи. Но к тому времени, когда фовизм проникает в различные страны, приобретает там соответственно различным социальным условиям разнообразную окраску, относится распад группы „диких“, из фовизма вырастают новые течения на основе различного понимания дальнейшего пути развития и задач живописи, в особенности же сезанновской концепции станковой картины. Сезанн, как наиболее глубокий мастер последних десятилетий, послужил отправной точкой для большинства современных художников как для тех, кто явились его прямыми последователями и подражателями, так и для тех, кто пошли самостоятельным путем или отвергли его принципы. Его представление о реализации картины,

на традициях мастеров Возрождения и барокко, как и на опыте импрессионистов, неизбежно служило основой живописных методов следующего за ним поколения. Дело шло о возрождении станковой живописи во всей ее целостности, о создании большого пластического стиля, но не посредством внешнего подражания классикам или отрицания их. Овладев творческим мето-



А. Матисс. Радость жизни. 1907. Н. Матиссе. La joie de vivre. 1907.



A. Matisse. Панно для музея Барнес, Мерион, США. 1931—1933.

H. Matisse. Panneaux pour la Fondation Barnes à Meryon, Etats-Unis. 1931—1933.

дом построения объема и пространства через цвет, Сезанн хотел внести в наследие венецианской школы современное рациональное восприятие природы, адекватное психоидеологии своей эпохи и своего класса. Художники следующего поколения, выдвинули в противовес этой слишком трудной концепции принцип самоограничения, играющий столь большую роль, как у Матисса, так и у Пикассо. Они отказались от полноценной реализации в сезанновском смысле, от завершенности картины. Их самоограничение, по существу, говорит о недоверии к своим силам как художников и весьма показательно для перспектив буржуазного искусства. Наследие Сезанна как бы делится пополам: кубисты Пикассо, Брак, Дерэн и др. берут анализ форм, сдвиги и реконструкцию в объемно-пространственном плане; Матисс, Дюфи и др. принимают за основу примат цвета над формой и декоративные элементы, присущие творениям Сезанна. Отметим, однако, что это — не два враждебных лагеря; как известно, в дальнейшем развитии появляется плоскостный и красочный декоративный кубизм, а, с другой стороны, Матисс нередко пользуется кубистическими приемами; он никогда не относился отрицательно к кубизму и усматривал в нем „шаг на пути к чистой живописи“.

Оба течения в одинаковой степени антинатуралистичны, они стремятся „преодолеть предмет“, т. е. так преобразовать его на полотне, чтобы получилось нечто совершенно новое,



A. Matisse. Танец. 1909. Музей нового западного искусства в Москве.

H. Matisse. La danse. 1909. Musée de l'art contemporain occidental à Moscou.



A. Matisse. Женская голова. 1916.

H. Matisse. Tête de femme. 1916.

воспринимаемое уже в плане чисто живописном, имеющее как можно меньше точек соприкосновения с действительностью. Задача эта вообще проходит красной нитью через все левое искусство, но в 10-х годах приобретает особую остроту. „В картине, — пишет Матисс, — не должно быть ничего, что можно описать словами и что уже существует в нашей памяти... Картина — реальный организм или ничто... Когда я вижу картину, я забываю, что она изображает, важны лишь линии, формы, краски“.

Идя к одной и той же цели, к „чистой живописи“, оба течения оперируют различными методами. В то время как декоративисты при всей деформации сохраняют внешний облик предмета, кубисты разлагают и реконструируют его. На первый взгляд это как будто более радикальный шаг в сторону беспредметности, на самом же деле кубизм лишь внешне преодолел предметность. Свергнув прежнего властителя, он создал новый круг предметов, за-

менив натуру новыми стереометрическими или планиметрическими формами, якобы отвлеченными (на самом деле встречающимися и в природе — кристаллы и др.). Предмет в „чистом“ объемном кубизме понимается как раз весьма материально — подчеркивается его масса, вес, плотность, фактура до такой степени, что отвлеченный геометризованный объем, как в последних вещах Пикассо, достигает такой весомости, что подавляет зрителя. Мы имеем явно, дело с внешним „преодолением предметности“, с расширением круга трактуемых живописью форм; в картинах Леже, Глэза, Пикассо тех лет над живописным началом преобладают элементы архитектурные, графические и скульптурные. Между тем декоративно-живописное направление шло по пути „преодоления предметности“ средствами самой живописи, т. е. растворения предмета в цвете, путем более органическим, более дифференцированным. Оно не дает синтеза, не воссоздает реальности, но все же оперирует уже в плане живописном по преимуществу, и может таким образом скорее явиться исходной точкой для воссоздания подлинной станковой живописи.

Заметим, что Матисс гораздо ближе к беспредметности, чем кубисты, по существу старающиеся быть „реальнее натуры“, что нашло крайнее выражение у сюрреалистов, уже не пишущих предметы, а имитирующих их, или, например, в вещах Пикассо 1928 г.

Декоративная концепция Матисса, к которой он пришел в 10-х годах, тесно связана с его пониманием общих задач искусства. В статье „Заметки художника“, появившейся в 1908 г., Матисс самым решительным образом утверждает принцип автономности и безыдейности искусства. Резкую и четкую форму гедонистической концепции искусства он дал в фразе, получившей самую широкую известность: „То, о чем я мечтаю, — это искусство уравновешенное, спокойное, без волнующего сюжета, которое явилось бы для всякого умственного работника как для делового человека, так и для художника слова, успокоительным средством, чем-то вроде того удобного кресла, где

он отдыхает от физической усталости“. Из такой установки логически вытекает отказ от всего, что может встревожить „усталого человека“, заставить работать мысль. И действительно Матисс отрекся не только от тематики, но и от изображения современной действительности. В то время как первые импрессионисты считали необходимым отражать современную жизнь, на картинах Матисса никогда нет ни большого города с его движением и его индустрией, ни, наконец, современного человека. Все дано в каком-то нереальном плане, в каком-то выдуманном безмятежном мире, залитом ровным и ярким светом, где нет никаких событий. Весьма последовательно Матисс устраняет из своего поля зрения все „неприятные“ или будничные стороны жизни. Ни одного этюда парижской улицы или французской деревни. Эти „скучные мотивы“ он отвергает ради пышной экзотики, праздничных состояний природы. Но всего волнующего, безмерного он избегает: в Африке его не заинтересовало величие пустыни, он пишет море, как кусок цветистого шелка, и не дает ощущений безграничной дали. Он любит свой обособленный мирок, а не простор. Пейзажей у него немного и взяты они по большей части в связи с интерьером. Его излюбленный мотив — комната с виднеющимся из окна куском пейзажа, полосой моря, уголком набережной Ниццы.

Из года в год пишет он в новых пластических вариантах все те же незатейливые, постоянно повторяющиеся мотивы: свою мастерскую, увешанную картинами, позирующую модель, учениц, пишущих эту модель, женщину за книгой или за роялем, детей, читающих или разучивающих музыкальные пьесы. Сюжет как таковой, для него не существует: картина, по его словам, „должна содержать в самой себе все свое значение и действовать на зрителя прежде, чем он уловит ее смысл“. Но Матисс этим не ограничивается: надо кроме того ослабить всемерно связь с действительностью: „Я знаю, — пишет М. Самба, — один этюд сада, который Матисс трижды переделывал, все больше приближаясь к декоративности, спокойствию, к отвлеченной простоте. Когда я увидел его впервые, деревья и травы поразили меня своей оригинальной жизнью; затем почва покрылась однообразным тоном, травы превратились в орнаментальную гир-



A. Matisse. Урок музыки. 1916.

H. Matisse. La leçon de musique. 1916.



А. Матисс. Натюрморт с креветками. 1921.

Н. Matisse. Les crevettes. 1921.

говорит Ф. Фельзу: „Картина должна спокойно висеть на стене. Не следует вызывать у зрителя беспокойства и смутения, надо осторожно привести его в такое физическое состояние, чтобы он не ощущал потребности раздвоиться, выйти из самого себя. Картина должна доставить отдых и чистейшее наслаждение обремененному сознанию“².

Матисс — ярчайший выразитель формалистической тенденции. На конкретном примере можно проследить, как постепенно у него задачи тематические оттесняются „чисто живописными“. В 1907—1910 гг. он работает над темой вакханалии, столь часто фигурирующей в живописи со времен Возрождения: в панно „Радость жизни“ в виде второстепенной детали дан хоровод. Затем эта деталь вырастает в большое панно „Танец“, уже более отвлеченное, без атрибутов античности, в нем преобладает формальный элемент пятна, линии, цвета. Впоследствии, возвращаясь к „Танцу“ в нескольких холстах, он делает его деталью интерьера, каждый раз транспонируя тональность этой картины, взятой уже наподобие натюрморта („Настурции“ и два других интерьера в Музее нового западного искусства).

В последующие годы он неуклонно придерживается этой формалистической установки, стремясь не выходить за пределы того декоративного, радостного сада, который он однажды насадил.

Каковы же социальные корни матиссовской теории и практики?

Следует признать, что основой этого упорного стремления создать для буржуа искусственный рай, основой его формалистической теории и практики является пассивность и гедонизм рантье, удельный вес которых сильно возрастает в эпоху загнивания капитализма. На картинах Матисса гедонизм выражен в изысканной декоративности, в ярком, пышном и гармоничном

¹ Marcel Sembat. Henri Matisse. Париж, 1920, стр. 21.

² Florent Fels. Henri Matisse. Париж, 1928 г., стр. 46.

лянду лиан, деревья стали растениями земного рая, сейчас картина дает нам абсолютное отдохновение“¹.

Своей установки Матисс придерживается упорно и неуклонно. Со времени его первой статьи прошло два десятилетия, заполненные войнами, революциями, кризисами, рождением нового социалистического мира. Но все это прошло для него бесследно; он еще более заострил свою точку зрения. В 1928 г. он

цвете, в самом выборе приятных, идиллических сюжетов и мотивов, создающих впечатление веселой и беззаботной жизни, неизменного изобилия и благополучия. Характерен в этом смысле также и интимизм Матисса, отмеченное уже нами пристрастие к уютным интерьерам, особенно сильно проявившееся в так называемый „нидцский период“, т. е. 1918—1930 гг. Очень показательна одна его вещь эскизного характера „Буря“: улыбающаяся женщина в уютной комнате, в окно виднеется бурное море — явное противопоставление замкнутого мирка и чуждого внешнего мира.

Однако интимизм Матисса совершенно иного порядка, чем у скромного реалиста Шардена. Матисс любит роскошь; только на ранних натюрмортах (и на немногих позднейших) фигурируют скромные предметы обихода; он признает только изысканные вазы, восточные ковры, бронзу и чеканную медь, экзотические наряды и драгоценности, яркие и пестрые ткани, пышные цветы. Уже по самому кругу изображаемых предметов это искусство привилегированной рантьеерской верхушки, оторванной от „будничной“ действительности. Не менее характерен в том же плане эротизм, с которым мы встречаемся в картинах Матисса 20-х годов.

Несмотря на все эти бесспорные наслажденческие черты, необходимо сделать существенные оговорки как относительно самого характера произведений Матисса, так и той социальной почвы, на которой они вырастают. Дело в том, что Матиссу свойственна еще и иная тенденция, помимо наслажденческой. Прежде всего возникает вопрос — достигает ли Матисс того впечатления покоя, какой он считает своей основной задачей. Этого он добился лишь в немногих вещах; подавляющее большинство его картин пронизаны безудержным движением, что особенно заметно там, где он более всего непосредственен — в рисунках и натюрмортах. Что касается его декоративных композиций, особенно последнего периода, то зрителю довольно трудно сосредоточиться, сразу уловить мелькающие пестрые пятна и узоры. Такие вещи Матисса столь же мало дают ощущение спокойствия, как зрелище морских волн или колеблемых ветром облаков. Благодаря такому динамизму восприятие картин Матисса требует от зрителя известных усилий, что уже само по себе исключает непосредственное наслаждение. Кроме того в его отнюдь не реалистической живописи природный облик вещей слишком переиначен и зашифрован. Попадая в этот фантастиче-



А. Матисс. Пляж с рыбами. 1920.
Н. Matisse. Etretat. La raie. 1920.

ский мир, зритель должен прежде всего научиться в нем ориентироваться, разбираться в остранных предметах, формалистическая установка художника требует от зрителя некоторой эрудиции, умения разбираться в композиции и т. д. От зрителя требуется активность несравненно большая, чем для восприятия типично гедонистического искусства, например, нежных и чувственных образов женщин и детей у Ренуара. Во многих матиссовских вещах разных периодов преобладает не краснота, а резкость, лалидарность, беспощадная деформация. Образы Ренуара тождественны тому, что нравится за стенами музея, чего нельзя сказать о деформированных фигурах Матисса. Между гедонистической установкой и той, которую можно назвать „активизацией живописи“, и колеблется Матисс, особенно в последние годы, когда он то приближается к изяществу и легкости Ренуара или четкости и элегантности Манэ, то, увлекаясь формалистическими экспериментами, резко ломает форму.

Мы видим, что на практике Матисс часто идет в разрез с собственной формулой. Его искусству, таким образом, свойственна противоречивость, а это заставляет предполагать влияние еще иных социальных сил.

Соответствия этим колебаниям надо искать в психоидеологии буржуазных слоев более активных экономически, как и политически, чем раннее, в среде которых новаторы вроде Сезанна или люди, способные понять новаторское искусство, являются редкими исключениями. Мы имеем в виду крупную индустриальную буржуазию и ее техническую интеллигенцию, т. е. „делового человека и умственного работника“, о которых говорит Матисс, обязанный им своим успехом.

Достаточно известна „меденатская“ роль крупных промышленных капиталистов: американцев Штейна и Барнеса, москвичей Щукина и Морозова и других, скупавших десятки матиссовских полотен и заказывавших ему панно для украшения своих дворцов и особняков, или роль видных политических деятелей, как Альбер Сарро и Марсель Самба, популяризовавших его искусство. Этих характерных представителей активных и передовых слоев буржуазии привлекала прежде все-



А. Матисс. Одалиска в кресле. 1922.

Н. Матисс. L'odalisque. 1922.

го конструктивность Матисса, его смелые формалистические эксперименты; их не отпугивают даже крайности; малопонятность картины делает ее ценной (как для С. Щукина и Барнеса), „интересно“ само по себе разгадывание ее как головоломки, шахматной задачи или сложной деловой комбинации.

Таким образом интеллектуальный момент, снятый Матиссом из самого содержания картины, утверждается в ее формальном восприятии.

Но это не исключает у этих слоев и гедонистического подхода к действительности. Крупная индустриальная буржуазия не может обойтись без наслажденческого искусства; в эпоху обострения классовых противоречий, в период великих потрясений буржуа особенно стремится замкнуться в обособленном мире „домашнего музея“, чтобы забыть на время неприглядную и грозную действительность. Для индустриального буржуа в конечном счете приемлемо именно то искусство, где сочетается как гедонизм, так и экспериментаторство и формальная „активизация“. Взаимодействие обеих установок и определяет характер искусства как Матисса, так и Пикассо. Первый, в основе гедонист, вносит в свое искусство начало активности; второй — антигедонист, но как в „розовую эпоху“, так и в декоративных красочных работах 20-х годов приближается к гедонизму, свойственному, таким образом, не только рантье, но и тем, кто несомненно выражает психоидеологию индустриальной буржуазии.

Строя свой „декоративный рай“, Матисс в 10-х годах отбросил самое существенное в предмете — самую материальность тел, их плотность, массу, фактуру, специфичность их материала. Он отверг те элементы живописи, которые дают возможность строить предмет в трехмерном пространстве. Этот процесс шел параллельно с исканиями чистого интенсивного цвета



A. Matisse. Одалиска у зеркала. 1923.

H. Matisse. Interieur. 1923.

и упрощения цветовой композиции картины; сначала была отброшена светотень и колорит; Матисс отказался от общей тональности, слитности, гармонии и переходов и, начиная с 1906 г., перешел на локальный цвет. Затем он отказался от традиционной перспективы, перейдя к условному построению пространства, отказался от объемности, от правильного рисунка, т. е. анатомического правдоподобия изображаемых тел, наконец, от передачи разнообразия материалов и отчасти от разнообразия живописной фактуры.

До крайней дематериализации Матисс дошел в вещах 1912 г., писанных в Марокко. Он, таким образом, выбросил за борт весьма ценные элементы живописи, огромный груз, накопившийся в европейской живописи за сотни лет, и еще недавно утвержденный с особой силой Сезанном. Порвав, таким образом, с традициями западной колористической живописи, он решительно примкнул к традициям Востока.

Восточное, главным образом мусульманское, искусство есть один из составных элементов декоративного творчества Матисса. Преобладание цвета над формой, плоскостной ритм, пестрота и узорчатость, обобщенность, стилизация предметов, сводимых к декоративным пятнам, крайняя отвлеченность, возникшая в IX—XI вв. на основе религиозного запрета изображать живые существа, — все эти характерные черты восточных, росписей, изразцов, фаянсов, тканей и ковров повторяются у Матисса на протяжении 30 лет. Но надо отметить, что Матисс не является подражателем восточного искусства в прямом смысле, а лишь последователем, он не стилизует своих фигур под персидскую миниатюру, и сочетает восточную декоративность с чисто западной динамикой.

Большое значение для дальнейшего развития Матисса имело пребывание в Марокко в 1911—1913 гг. Если в Коλλιуре он писал восточные ковры, то после пребывания на Востоке захотел свои картины уподобить коврам. Характерно, что на Востоке его заинтересовала не столько природа, пейзаж, люди, сколько именно декоративное, прикладное искусство, которым пронизан весь быт.

Своеобразие матиссовского ориентализма еще в том, что Матисс не только использовал приемы восточных декораторов и заполнил множество своих полотен персидской или арабской орнаментикой, но и старался взглянуть на мир глазами древнего феодального Востока. Слишком близка его основная установка, его стремление к гармонии, спокойствию, беспредметной красоте, отвлеченной от сюжета, к восточной концепции безмятежного, далекого от повседневности искусства, концепции квиетизма, мистической созерцательности, приукрашивания действительности или бегству от нее, столь характерных для живописи и поэзии старого Востока. Ориентализм Матисса — не единичное явление. Усилившийся в начале XX в. интерес к Востоку, новая волна ориентализма во французской литературе и живописи, совпадали по времени и внутренне связаны с освоением французским финансовым капиталом огромной колониальной империи и с дальнейшей империалистической экспансией (завоевание Марокко).

В эти годы установка буржуазных кругов империалистических держав по отношению к Востоку отличается двойственностью. С одной стороны, остается в силе прежняя точка зрения правящих классов метрополии, заключающаяся в непоколебимой уверенности в „избранности“ и превосходстве европейского человека над человеком и культурой „неполноценных“ черных, желтых и коричневых рас. Эта удобная „расовая“ теория оправдывала и освящала уничтожение тысяч туземцев и искоренение всяких возможностей развития местной культуры.

Этот взгляд сказался, между прочим, у Матисса в изображении марокканцев, представленных в виде „романтических дикарей“. В живописи XIX в. характер ориентализма Делакруа, Декана, Фромантена и других определяется именно



А. Матисс. Женщина возле аквариума. 1924.

Н. Matisse. La femme à l'aquarium. 1924.

этим взглядом. Они увлекаются красочностью Востока, но он для них только материал, перерабатываемый по той или иной живописной формуле Запада. Однако уже в эпоху первоначальной экспансии художественная культура Востока начинает оказывать влияние на европейское прикладное искусство. В XIX в. восточная философия, как мощное средство идеологического воздействия, оказывает влияние на мировоззрение буржуазных мыслителей (Шопенгауер, Гартман). Некоторые заимствования по композиции и рисунку из японского искусства еще в 70-х годах были сделаны импрессионистами. В XX веке, однако, возникает стремление подчиниться восточному художественному мировоззрению.

В эпоху упадка капитализма, после крушения прежних идеологических систем, наступает „кризис мысли“, начинаются поиски более приемлемой и сильнее гипнотизирующей идеологии; буржуазия, прежде настроенная антирелигиозно, увлекается самыми реакционными учениями восточной мистики. На Восток начинают уже смотреть как на источник премудрости, считают, что Восток обладает тайнами и силами, недоступными рационалисту-европейцу, стараются у него учиться (Шпенглер, Кайзерлинг, Бонзельс, многочисленные мистические школы и секты). Стремление буржуазных художников стать последователями восточного искусства вырастает на этой же основе.

Но Матисс пытался также изобразить реальный Восток, и здесь его подход не блещет новизной. Это — Восток туриста, поверхностно внешне воспринятый. Это — обычная экзотика, увиденная из окна отеля. Художник не мог, по своей сущности, передать подлинный, будничнейший облик восточного города: его тесноту, сутолоку, пыль, его пестрые толпы, резкие кон-

трасты света и тени, роскошных тканей и лохмотий, столь характерные фигуры нищих и носильщиков, сгорбленных под непосильной ношей. Все это „волнующие сюжеты“, но Матисс предпочел этим столь выразительным темам — эстетически воспринятый, условный, почти оперный Восток¹.

Чем же компенсируются у Матисса вытеснение элементов европейской станковой живописи? Матисс действительно обогатил живопись новыми очень мощными приемами. Изучая в течение ряда лет законы цвета, овладев в совершенстве красочными сочетаниями, он выработал мощный компенсирующий элемент, нашел ось своей живописи. Этот новый элемент, внесенный им, динамизм цветового пятна и предельная интенсивность цвета, невиданная в Европе со времен готических витражей. Его картины — звучные, громогласные фанфары, порой оглушительные.

Какими средствами достигает Матисс столь сильного цветового действия? Прежде всего крайне подчеркнутыми цветовыми контрастами. Предоставим слово самому художнику: „В моей картине „Музыка“ небо написано прекрасным синим цветом, самым синим из синих, цветом настолько насыщенным, что полностью проявляется синева, идея абсолютной синевы; для деревьев взята чистая зелень, для тел — звонкая киноварь. Особенный признак — форма видоизменялась соответственно воздействию соседних цветовых плоскостей, ибо экспрессия зависит от цветовой поверхности, охватываемой

зрителем в ее целом“ („Cahiers d'Art“, 1929, № 9).

Свой прием упрощения палитры он обосновывает тем известным фактом, что краски, которыми располагает живописец, не могут передать силы встречающихся в природе отношений света



А. Матисс. В мастерской. 1924.

Н. Матисс. L'atelier. 1924.

¹ Уместно сопоставить с Матиссом-ориенталистом двух наших крупных мастеров, отчасти являющихся его последователями и многим обязанных восточному декоративному искусству. Сарьян дал столь же цветистый и яркий, но более подлинный Восток — Кавказ, Персию, Египет, — чем французский мастер. Он правдиво передает зной, выжженный солнцем восточный пейзаж, острую борьбу света и тени и, зарисовывая повседневную обстановку, не ограничивается одними „приятными впечатлениями“, как Матисс. В ранних своих вещах (киргизские степи) Павел Кузнецов приближается к той же идилической созерцательности, с которой подошел к Востоку Матисс.

и цвета; поэтому необходимо брать сильнейшие контрасты и по возможности избегать переходных тонов: „Поскольку я имею дело с локальной формой, например, ногой, я должен был бы логически располагать настоящим телесным цветом. Однако мне приходится пользоваться киноварью: моего аккорда синего, красного и зеленого достаточно, чтобы вызвать эквивалент спектра. Впрочем, эти три ноты воздействуют друг на друга и возникают оттенки, которых нет в чистом цвете. Эти тона должны быть достаточно энергичными, чтобы игрой своих контрастов заменить недостающие на палитре цвета“ („Cahiers d'Art“, 1929, № 9.)

Здесь важно раскрыть значение слов Матисса о взаимном воздействии чистых тонов. Говоря об оттенках, Матисс, конечно, имеет в виду не реальные градации тона, так называемые разбелы, и не мнимые оттенки, которые должен воспринимать зритель при столкновении насыщенных цветовых плоскостей, — так как эта вибрация незначительна и ощущение преходяще, — а именно те переходные тона, к которым он пришел впоследствии.

Но работая чистым цветом, Матисс хочет, как и всякий живописец, избежать однообразия — антитезы живописности. С другой стороны, он не хочет жертвовать чистотой цвета, смешивая краски. Он поэтому прибегает иногда к приему аналогичному лессировкам — прокладке на темной краске более светлой, например, на розовой — белой, на синей — лиловой и т. д. Заставляя вибрировать краску, он энергично втирает ее в холст, вместо того чтобы пользоваться белилами, заставляет его просвечивать. Иногда он пользуется слоями различной плотности, выдвигая вперед один цвет в ущерб другому.

Впрочем, вещи 1912 года уже написаны гладкой, однообразной фактурой. Если поверхность матиссовских картин по большей части суха и однообразна, то это свидетельствует не о пренебрежении к материалу живописи, немислимому у большого художника, но о своеобразной боязни насилия над материалом.

Для Матисса как декоративиста особенно важна слитность картины с ее основой — холстом, белизна и строение которого учитывается им настолько



A. Matisse. Испанка. 1924.

H. Matisse. L'espagnole. 1924.



А. Матисс. Фрукты на медном подносе. 1925. *H. Matisse. Fruits sur plateau de cuivre. 1925.*

же, насколько монументалист учитывает поверхность стены. Но помня об основе, Матисс забывает иногда о самой краске, о специфических особенностях и возможностях масляной живописи, не уделяет достаточного внимания разработке фактуры.

Он применяет кроме того прием незаконченности деталей, особенно хорошо заметный в „Марокканце“, в „Игре в мяч“ и других вещах московского музея; в тех местах, которые художник хотел отодвинуть, он не берет более тусклый цвет, но оставляет чистый холст (иногда для того, чтобы выявить свет), или деталь остается недорисованной (по большей части руки, ноги и др.).

Цельности и вместе с тем живописного разнообразия Матисс достигает, однако, главным образом, тем, что осуществляет подлинную и органическую связь между цветом и формой — линейной и плоскостной. Цвет настолько преобладает у него над формой, что его можно считать подлинным содержанием его картин, а все остальное лишь функцией ослепительного, мощного цвета.

Рисунок как таковой у Матисса всегда был соподчинен качеству его цвета, развитие линии шло у него параллельно развитию живописных качеств.

В период первых исканий, несколько вялый и приблизительный („Обеденный стол“), его рисунок становится постепенно все более острым и выразительным. Матисс очень много и неустанно рисует с натуры, рисунки его

насчитываются сотнями. Несмотря на пренебрежение к правильности, Матисс — подлинный виртуоз рисунка. Его необычное мастерство ясно проявляется в любом из его живых, порывистых набросков с натурщиц. Замечательна прежде всего та меткость, с которой он размещает фигуру в плоскости листа. Кусок природы как будто сразу восприимчивым художником претворяется в выразительную арабеску. Не думая о деталях, Матисс схватывает самую ось движения; остроумно обобщает изгибы тела.

Непрестанная работа над рисунком позволила Матиссу стать виртуозом кисти.

Контур на его картинах сразу начерчен одним уверенным взмахом. Картины его бывают похожи (особенно в репродукции) на рисунки кистью, и эффект их часто держится на смелом штрихе. Контурные имеют у него орнаментальное значение, а также — чисто цветовой акцентировки: цветные плоскости, обведенные штрихом дополнительного цвета. Техника его рисунков довольно разнообразна и он мастерски владеет ею. Рисунки карандашом и сухой кистью отличаются по своей разработанности от рисунков пером, носящих характер импровизации, в основе которой, однако, лежит тонкий расчет и огромная подготовительная работа¹. Но какими мастерскими ни казались бы матиссовские рисунки — их большие достоинства не заставляют забыть, во-первых, о том, что это все же рисунки живописца, главным образом, подготовительные наброски, материал для живописи, что часто рисунок заменяет для него этюд.

Нельзя также упускать из виду, что мастерство рисунка Матисса далеко не реалистическое. Если в своем первоначальном видении он зорко воспринимает природу, если в рисунках „подготовительного“ характера, построенных на светотени, правдиво ее передает, то это для него лишь первая стадия. Он изучает природу в „черновых“ рисунках для того, чтобы от нее отвернуться, перенести ее в отвлеченный декоративный план, что он и делает как в картинах, возникающих на основе этих рисунков, так и в „парадных“ штриховых рисунках и офортах. Здесь он беспощадно ломает анатомические формы и эта плоскостная деформация — одна из характерных черт Матисса — нужна ему для формалистического



¹ „Некоторые из моих гравюр я выполнил после сотни рисунков, опытов, изучения, определения формы; а тогда я выполнял их с закрытыми глазами“ (Ф. Фельв, стр. 50).

А. Матисс. Розы. 1925.

Н. Матиссе. Les roses. 1925.

„остранения действительности“, для создания фантастического мира, уводящего от реальности.

В рисунке Матисс столь же широко оперирует контрастами как и в живописи; он пользуется как чистыми красками, так и „чистыми“ линиями, т. е. противопоставляет острым, ломаным, угловатым линиям круглые и эллиптические. В более ранних вещах преобладает угловатость, затем он все больше переходит к „рондизму“, т. е. стилизации в круглых и эллиптических линиях. Особенно ярко игра контрастных линий проявилась в его декоративных панно, как в московском „Танце“, так и в панно 1931—1933 г., и именно в этих вполне законченных вещах особенно заметна деформация, которая у него, как и у Сезанна, возрастает в процессе работы. Здесь играет роль момент чисто живописный, т. е. стремление динамизировать цвет, заставить вклиниться друг в друга диссонирующие чистые краски и, таким образом, придать картине цельность.

В свой „фовистский“ период Матисс идет ко все большей отвлеченности, все более ослабляет связь с действительностью. В ряде вещей он отказывается даже от четкости формы, которую растворяет в цвете. Это начало неясности, нечеткости особенно сказывается в многочисленных, построенных на ритме узорчатых пятен, натюрмортов с цветами, повторяющимися в цветистых фонах драпировок. Исчезает и самый образ, тонущий в декоративном цвете. Идя дальше по этому пути, Матисс должен был бы притти к тому, к чему втайне всегда стремился и на что не решался пойти — к „чистой“, абстрактной живописи, к снятию конкретной предметности, т. е. изобразительной стороны живописи. Матисс был довольно близок к этому, когда брал предмет крайне схематизировано, условно, или делал его частью отвлеченного узора. Но логические выводы из его же концепции: „значение картины в ней самой“ были сделаны не им, а Кандинским, Малевичем и другими беспредметниками.

Мы знаем идейную установку Матисса, и поэтому не должны удивляться, что кульминационного пункта отвлеченности он достиг в годы войны. В то время как одни художники примкнули к шовинистическому лагерю, а у других война вызвала острый протест (это ярко проявилось в автобиографической книге Вламинка „Опасный поворот“), третьи (рантберское русло) предпочли подальше уйти от тяжелой действительности и усиленно заняться формальными исканиями. К их числу принадлежит Матисс: в 1916—1918 гг. он пишет ряд картин, до крайности схематических, где как в „Девушках у ручья“ и „Марокканцах“ применяет приемы чисто кубистические или приближающиеся к супрематизму.

Но все же совершенно замкнуться в себе, во время войны, оказалось повидимому невозможным; как бы то ни было в эти же годы у Матисса вновь пробудился интерес к человеческому началу. Хотя интерес к психологии, появившийся в экспрессивном, трагическом по настроению женском портрете 1916 г., оказался кратковременным, но все же тогдашние искания явились исходной точкой нового развития.

До того времени у Матисса, в сущности, не было живых людей — человеческая фигура служила лишь предлогом для живописного действия, как всякий другой предмет. Больше того — в крупных и более законченных полотнах образ человека не только не доминирует, а наоборот, мертвая натура, ковры, драпировки, мебель сделаны с большей силой, чем люди. Эти работы 10-х годов и очень многие из последующих можно назвать портретными лишь в самом условном смысле. Черты лица крайне обобщены, в них не чувствуется индивидуальный характер модели, все идет от субъективизма художника. Внешне живая трактовка этих лиц и фигур не должна вводить в заблуждение — ведь мертвой натуре Матисс придает еще большую жизненность. Всем его портретам свойственны одни и те же резкие, четкие, круп-

ные черты, одно и то же напряженное, несколько тревожное выражение или же преувеличенная безмятежность. В них отсутствует всякий психологизм, они ничего не говорят о внутреннем мире модели. Матисс здесь явно поверхностен, и поверхностен сознательно — он подчиняет структуру человеческого лица декоративному ритму. Герои его картин — средние, интеллектуальные люди, он не стремится изображать сколько-нибудь характерные, интересные лица, не говоря уже о передаче социального лица модели, столь ярко выступающего в портретах Дега, ван-Гога. Ему необходимо населить свой декоративный рай условными персонажами, не вызывающими социальных и психологических ассоциаций. Его удовлетворяет однажды найденная схема, которой он затем неуклонно придерживается. Ему пред-



A. Matisse. Одалиска в белом тюрбане. 1926.

H. Matisse. L'odalisque au turban blanc. 1926.

ставляет, что, снимая индивидуальность модели, он тем самым переводит ее в какой-то более высокий план, идеализирует ее, он определенно говорит об этом в „Заметках художника“.

Не менее условна и трактовка наготы. Для Матисса 10-х годов человеческое тело — лишь сочетание выразительных линий и ритмически связанных плоскостей, точек приложения цветовых энергий. Он ищет прежде всего экспрессии, берет крайне произвольные пропорции, непомерно увеличивает головы, вытягивает шеи, укорачивает или удлиняет конечности, наконец, обобщая форму, пропускает существенные детали. Так, например, у левой фигуры „Игры в мяч“ нет ни грудной клетки, ни живота, вместо ступней — расплывчатые пятна. Схематизм достигает высшей точки как в изображениях нагих тел (1917—1918 гг.), так и в последних его панно, где он еще более жестоко расправился с натурой. Правда, в 20-х годах у него, как и у Пикассо, Дерэна и других, появляется стремление к конкретности, к более понятному искусству, характерное для периода капиталистической стабилизации, сопровождающееся усилением гедонистического начала. Ряд портретов 20-х годов говорит о поисках характера, стремлении дать реального человека, а не декоративную, человекоподобную фигуру. Но здесь на его пути встает прежняя преграда, почти сводящая на-нет его усилия приблизиться к реалистическому изображению, — все та же тяга к декоративности, осложняемая теперь стремлением к изяществу, а также эротизмом, которыми запечатлены работы стареющего Матисса. В 10-х годах он сначала стремился избежать общепринятой красоты, допускал даже уродство, хотя, конечно,



A. Matisse. Сидящая. Бронза. 1928.

H. Matisse. Figure assise. Bronze. 1928.

столь сильно укоренилась в литературе, музыке, танце, модах.

Матисс, однако, не сумел дать достаточно конкретного образа в этом не очень возвышенном плане. Одалиски Энгра, гаремные женщины Делакруа прочувствованы и убедительны, одалиски Матисса — всего лишь натурщицы, в них слишком чувствуется позирующая модель, а благодаря формалистической трактовке они недостаточно реальны. Иногда Матисс откровенно обнажает прием, озаглавливая иные вещи 20-х годов — „Натурщица“, „Ню“, „Отдых моделей“ и т. д. И в этих этюдах нагого тела, не претендующих на законченность картины, сохранилась выразительность его прежних вещей, здесь Матисс гораздо более убедителен и живописен. В „Одалисках“ есть что-то слащавое, иногда даже в самом цвете, и фальшивое — это уже не поверхностно схваченный Восток, как в его марокканских вещах, а искусственно созданный в мастерской при помощи нехитрой бутафории — экзотика для французского буржуа, любящего, по выражению одного писателя, „путешествовать, сидя дома“.

Но это подчинение запросам послевоенного буржуа все же, благодаря огромной одаренности, не приостановило роста Матисса как живописца. В 20-х годах Матисс не только не утратил прежней смелости и свежести, но сумел по-новому подойти к задачам цвета и формы. Его уже не удовлетворяет прежний декоративизм, он идет к целостной станковой живописи. Оговоримся, что ему всегда был чужд эклектизм, он не избирает, подобно Пикассо и Дерэну, за образец то одного, то другого старого мастера, а упрямо идет своим индивидуальным путем.

Для последнего периода Матисса характерен повышенный интерес к объему и пространству. В 10-х годах, мечтая о больших росписях стен, он

не в таких пределах, как Руо в своих чудовищных женских фигурах. Но это перемежалось поисками гармоничной красоты; при взгляде на иные его фигуры („Игра в мяч“, „Урок музыки“ — 1917 г.) чувствуешь, что Матисс вспоминал об античных рельефах и росписях ваз.

Характерно то, что у Матисса и в 10-х годах почти не найти изображений мужской наготы, что женское тело приковывает его внимание. В последние же годы, в серии „одалисок“ Матисс разворачивает целую галерею чувственных тел, сидящих или распростертых на кушетках, среди пышных тканей, ковров, цветов, драпировок. Эротический момент подчеркивается позами, красотью тел, наконец тем, что его одалиски лишь наполовину обнажены и помещены в интимной обстановке жилой комнаты. Матисс населил свой восточный рай гуриями. „Одалиски“ вполне отвечают запросам буржуазии послевоенных лет, когда эротика

старался слить предмет с плоскостью холста, свести его к двум измерениям. Но интерес к объему все же сохранился и в эти годы: еще с 1900 г. он начал заниматься скульптурой. В его статуэтках угловатых, геометризованных, он сильнее всего подчеркивает объемность, в них нет монолитности, они состоят из резко акцентированных, борющихся между собой объемных элементов. В 20-х годах не только рисунки карандашом, сухой кистью и литографии тщательно промоделированы, но и в картинах Матисс прибегает к моделировке локальным цветом.

Отношение Матисса к разрешению пространства представляется довольно противоречивым. С одной стороны, его основная установка на украшение плоскости как будто исключала углубление холста, передачу трехмерного пространства. Его композиции строятся большими декоративными полосами, ритмически расчленяющими поверхность холста горизонтально или вертикально. Отожествлять эти плоскости с пространственными планами было бы неправильно, это значило бы смешивать построение пространства с организацией живописной поверхности. Если в иных пейзажах Матисс берет пространственный мотив, до известной степени передает даль, то вместе с тем сводит пространственные элементы на нет игрой живописных пятен, как, например, в марокканских пейзажах. На ряду с этими плоскостными вещами и в 10-х годах у Матисса встречаются работы с сильно подчеркнутым пространством, плоскостные изображения мастерской художника перемежаются с этюдами той же мастерской с подчеркнутым перспективным эффектом, или натюрморты, где предметы взяты в ракурсе. В 20-х годах Матисс, наоборот, углубляет плоскость холста, иллюзионистически передает пространство; это даже становится его излюбленным приемом.

Так, например, в „Дороге в Виллакублэ“, написанной в автомобиле, дано сильное перспективное сокращение аллеи и показано движение машины в пространстве. Интерьеры, написанные в Ницце в 1923—1928 гг., строятся по принципу панорамы; для акцентировки пространства Матисс пользуется типично ба-



*А. Матисс. Мужская фигура. Бронза. (10-ые годы.)
H. Matisse. Sculpture. Bronze.*

рочным приемом — он берет на первом плане какой-нибудь предмет в увеличенном виде (кресло, футляр от скрипки и пр.), а на втором помещает меньшую женскую фигуру. Но при этом Матисс не отвергает прежних декоративных полос и орнаментального разрешения плоскости; заполняет холсты всякими полосатыми или узорчатыми предметами. Здесь явная борьба двух противоположных начал, в конце 20-х годов верх берет начало пространственное. Но в панно 1931—1933 гг. Матисс переходит к крайней плоскостности.

Усиление объемно-пространственного элемента не уменьшило богатства матиссовской палитры. Цвет его, оставаясь не менее интенсивным, стал более разнообразным, его последние вещи, иногда напоминающие Ренуара, более мягкие и утонченные по краскам, все же построены на смелых и четких контрастах. Матисс дает уже не „эквивалент солнца“, а солнечное освещение. За последние годы им написаны этюды со световыми эффектами — лучи солнца, проникающие в полутемную комнату через прорезные ставни, или темная фигура на фоне светлого окна. Он, наконец, приходит и к передаче атмосферы — поклонник четкости и ясности начинает прибегать иногда к расплывчатости форм, передает потоки света, стирающие контуры, создающие нежные градации светотени, и приближается в иных вещах к импрессионизму.

Матисс старается сконцентрировать в своих руках все те мощные средства, которые в поисках новых путей были отвергнуты им 25 лет тому на-



A. Matisse. Рисунок карандашом. 1929.

H. Matisse. Dessin. 1929.

зад. Он пытается преодолеть декоративизм и приблизиться к полноценной станковой живописи, т. е. к своей исходной точке 90-х и 900-х годов, но возвращается к ней уже обогащенный огромным живописным опытом. Но нельзя забывать, что живопись последних лет Матисса далеко не реалистическая, в нем попрежнему жива импровизация и фантазирование по поводу действительности. В основном он остался деформатором, ломающим пропорции в угоду живописному ритму, что особенно проявилось в последних панно. Его вещам все еще недостает законченности. На одной и той же картине сочетаются прежние плоскостные приемы с новой объемно-пространственной трактовкой, в результате — иногда получается изрядная неуравновешенность.

Его последний период исполнен противоречий; прогресс в области цвета не всегда сопровождается рав-

ноценными достижениями в области формы и композиции.

В этой области Матисс вообще дал сравнительно мало нового за 40 лет работы; в композиции он более всего традиционалистичен. Предметы и цветовые пятна он в своих законченных композициях обычно располагает по волнистой горизонтальной линии, проходящей по всей ширине картины с ритмическими паузами в виде пустых мест, т. е., по существу, следует традициям художников эпохи Возрождения. Иногда, впрочем, он очень остроумно и смело разрабатывает эти приемы: так панно „Музыка“ (МНЗИ) построено по традиционному треугольнику классиков, но он положен горизонтально, вершиной вправо, в нем размещены три фигуры, противопоставленные вертикали стоящей слева фигуры.



A. Matisse. Рисунок карандашом. 1931.

H. Matisse. Dessin. 1931.

В более поздних вещах для расчленения плоскости картины Матисс пользуется композиционными приемами персидских миниатюр и японских гравюр.

Наконец в своих последних панно 1931—1933 гг. Матисс дает довольно сложную композицию. Несмотря на крайне подчеркнутое движение, он достиг композиционного равновесия — и в этом большое достоинство этих работ¹, но в них не содержится элементов большого стиля, нехватает пластической мощи, которая присуща действительно монументальным произведениям.

Итоги долголетней работы Матисса и его последователей с точки зрения формирования стиля современного буржуазного общества довольно скудны, если сопоставить их с огромной ролью сыгранной кубизмом. Матиссовское направление оказало сильное влияние на отдельных художников, но не имело особого значения в смысле стиля, не считая некоторого воздействия на плакат, книжную иллюстрацию и моды. Как бы ни расценивать кубизм, но несомненно одно — здесь создан определенный исторический стиль, созвучный капиталистической действительности наших дней, стиль внешне-рациональный, но внутренне неуравновешенный и дисгармоничный, как и сам упадочный капитализм; стиль, несмотря на перерождение кубистической живописи, давший много архитектуре, скульптуре, всем отраслям прикладного искусства, оформлению зданий, плакату и книге, рекламе, текстилю и пр., глубоко внедрившийся в быт современного Запада. Если в логичности и упрощенности кубистических форм отражены тенденции капитализма к „рационалистической конструктивности“, то в разорванных, деформированных, асимметричных композициях отражена доминирующая тенденция к саморазрушению, противоречивость, роковые, противоположности, лежащие в основе

¹ Анализ этих панно и другие относящиеся к ним материалы будут помещены в № 4 „Искусства“, посвященном монументальному искусству.



A. Matisse. Портрет в желтом. 1929—1931.

H. Matisse. Jeune fille en jaune. 1929—1931.

Положительные элементы матиссовской живописи — мощный интенсивный цвет, смелая и лаконичная трактовка форм, овладение законами ритма и контрастами декоративных пятен — могут и должны найти еще более яркое выражение в нашем искусстве, строящемся на несравненно более высокой идейной основе, в искусстве, которое вплотную подходит к задачам монументальной живописи и поэтому не может пройти мимо столь ценных элементов художественного наследства. Однако, при использовании в стенной или станковой живописи этих положительных элементов искусства Матисса, необходим самый критический подход, т. е. надо самым тщательным образом отделить здоровое ядро от негодной шелухи — крайностей декоративного стилизаторства, культивирования незаконченности и формалистического подхода к натуре. Надо помнить о том, что для нас неприемлема наслажденческая установка и безидейность Матисса, незавершенность его замыслов, его боязнь углубленной реализации картины и адекватного отражения действительности.

этой экономической формации. Кубизм, таким образом, адекватно отразил империалистическую стадию капитализма. Матиссовская гармоническая декоративность не выражает этих сильнейших тенденций; Пикассо заглядывает вглубь явлений, сливается с бурными ритмами, диссонансами эпохи, с ее какофонией и уродством; Матисс скользит по поверхности, отъединяется от беспокойства капиталистической действительности — он художник частной жизни крупного буржуа. В результате он пользуется огромной популярностью, но не создает школы — он один из одиночек — „диких“, людей прошлой эпохи, высшим благом для которых является отвлеченная свобода, понимаемая негативно, как утверждение личного начала, как право выключиться из современности.



П. Федотов. Портрет отца.

P. Fedotov. Portrait du père de l'artiste.

РИСУНКИ

Ш. ФЕДОТОВА

К ИСТОРИИ ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ
ФЕДОТОВА

Э. Ацаркина

СОРОКОВЫЕ годы, годы наивысшего расцвета сатирического таланта Федотова, были, по выражению Ленина, временем, предшествующим эпохе „полного вытеснения дворян разночинцами в освободительном движении“ (Ленин, т. XVI, стр. 342). Судьба Федотова тесно связана со всем демократическим движением России, шедшим под лозунгами освобождения крестьянских масс от крепостного права. Революция 1848 г. была решающим годом для Федотова. Сатириком, обличителем пороков крепостнической России, Федотов стал не сразу и не сразу сдал он свои позиции художника-демократа после 1848 года. Резкий перелом федотовской тематики после 1849 г. заставляет с особой пристальностью проследить спад демократических тенденций в творчестве одного из величайших сатириков русского искусства, чей обличительный анализ в 40-х годах резко противопоставлялся легкой насмешке и мягкому юмору В. Тимма, Неваховича, Пальма и др.

Творчество Федотова привлекало внимание художников и критиков различных социальных направлений. Федотова „принимали“ в равной мере и борцы за идейное искусство — реалисты 60-х годов — и боровшиеся с демократизмом последних вожди дворянско-либеральной группировки „Мира искусства“. Но, „принимая“ в качестве наследства произведения Федотова, Стасов и А. Бенуа сознательно противопоставляли „революционного“ Федотова — Федотову по-революционного времени („Завтрак аристократа“, „Сватовство майора“, — „Вдовушке“.) Если Стасову и художникам 60-х годов Федотов был дорог как автор социально насыщенных картин круга „Сватовства



П. Федотов. Молодой человек с бутербродом. (Свинцовый карандаш.)

P. Fedotov. Jeune homme avec une tartine. (Mine de plomb.)

майора“, то Александр Бенуа, а вслед за ним и Блох, отвергали этот „революционный“ период за его излишнюю тенденциозность, т. е. общественное содержание, и восхищались интимно-лирическим настроением „Вдовушки“. Подобная дифференциация творчества Федотова имела свои объективные причины.

Вокруг болезни Федотова сложились целые легенды, прочно утвердилось мнение о том, будто причиной его смерти было крайнее переутомление — следствие необычайного трудолюбия. Конечно, неправильным было бы отрицать как эти причины, так и причины чисто физического свойства. Об исключительном трудолюбии Федотова свидетельствует, например, собственная его заметка, относящаяся к 1850 году: „Вдовушку“ выставлю в 1852 году, — я знаю, скажут, — немудрено сделать хорошо, изучив предмет в два года. Да, если бы каждый мог иметь столько характера, чтобы в продолжение двух лет изучать одно и то же, чтобы дать себе чистое направление, то хорошие произведения не были бы редкость“. (Архив Модзалевского)¹. Однако все творчество Федотова и неопубликованные письма, записки и басни, относящиеся к этому последнему периоду, позволяют несколько иначе осветить гибель художника-демократа.

Николаевская реакция погубила не только Федотова, А. Иванова, но и другого крупнейшего художника реалистического направления — графика А. Агина, после 1848 года изменившего свою тематику.

После 1848 г. тематика Федотова существенно меняется. Из обличителя николаевской России Федотов становится певцом императорской фамилии, задумывая монархическую картину „Приезд Николая I в Н. . . институт“. От антиклерикальной проповеди (священник в „Рождении героя“, „Крестины“ и пр.) он приходит к мысли о создании образа спасителя и т. д.

Процесс социального перерождения Федотова сопровождался тяжелыми мучительными сомнениями, приведшими художника к трагической гибели. (Федотов умер в 1852 году в сумасшедшем доме.) Этот мучительный процесс перерождения художника запечатлелся на всем: и на тематике картин, и на записках в тетрадях, и в письмах, и в баснях, и наконец, в рисунках, сделанных уже во время сумасшествия. Показателен путь развития демократического художника в условиях феодально-крепостнического общества. Со стороны правительства неоднократно производились попытки сделать из Федотова официального художника — баталиста — агитатора и певца политики Николая I. Так, еще в бытность в Финляндском полку, слабый тогда рисовальщик, Федотов „удостоился высочайшей милости“: его наградили за акварель „Прибытие в. к. Михаила Павловича в Финляндский полк“ брильянтовым перстнем и допускали в покои великого князя, имевшего твердое желание сделать из Федотова „своего художника“.

Булгаков, приведя опубликованную Погодиным автобиографию Федотова, также не напечатал как раз тот отрывок, который наиболее полно характеризует отношение великого князя к Федотову. Вот как рассказывает сам Федотов о своем посещении Михаила Павловича: „Высокий хозяин внимательно расспрашивал его² насчет средства жизни: а что, брат, туго, туго, и так был милостив, что приказал ему: напиши мне запискою, сколько тебе нужно — ты получишь, только в отставку не затевай, рассорюсь“ (архив Дашкова).

Произведения Федотова охотно приобретались членами царствующего

¹ Указанные здесь архивы, равно как и воспроизведенные рисунки, находятся в Русском музее (Ленинград).

² Автобиография Федотова, как и А. Иванова, написана в третьем лице (архив Русского музея).



П. Федотов. Военный лагерь в лесу. (Неоконченная акварель.)

P. Fedotov. Camp militaire dans une forêt. (Aquarelle inachevée.)

дома. Федотов не был опасен. Его карикатуры на генералов, офицеров и пр. не шли дальше снисходительной усмешки и легкого юмора. Не только кистью, но и пером доказывал Федотов свои верноподданнические чувства, создав „Солдатскую песню“, начинающуюся словами: „Ну-тка, братцы егеря, рать любимая царя“. Однако в том же 1837 г. когда было написано „Прибытие“, Федотов пишет акварель „Передняя пристава накануне праздника“. Уже здесь мы видим все признаки будущего сатирика-обличителя, но эта акварель тонула еще в массе рисунков легкого юмора над „смешными“ поступками и действиями важных генералов с „толстыми“ эполетами. Потребовалось десять лет „верной“ службы Федотова в Финляндском полку, прежде чем Федотову „поверили“ и разрешили подать в отставку (1844 г.).

В Академии Федотов начал с учебы у Заурвейда, но пробыл у него недолго. Заурвейд помог Федотову лишь технически более совершенно оформить то батальное направление, которое усердно прививали Федотову его высокие покровители. наброски с изображением скелетов и мускулов лошадей с их почти анатомически верной прорисовкой вен, сухожилий и пр.,

выполненные по системе „расцвеченного чертежа“, свидетельствуют о приемах академического учения. В них, так же как и в самостоятельных композициях „Переход егерей через брод“ и в воспроизведенном здесь наброске „Военный лагерь в лесу“, который был написан Федотовым несколько ранее, — принципы ограничено эмпирического мировоззрения академии выступают со всей наглядностью. Акварель Федотова „Военный лагерь в лесу“ целиком связана с академической системой „расцвеченного рисунка“, в силу которого сначала делался контур, „чертеж с натуры“, а потом, дома, расцвечивался соответствующим цветом, заранее условно обозначенным. Так работали и братья Чернецовы, Брюллов, Бруни и другие. В подготовительных рисунках к „Осаде Пскова“ на точно вычерченных фигурах польских ратников Брюллов, например, делает знаки „красный“ — на рубахе, „синий“ — на штанах и пр. (Русский музей). Проблема движения, свободной позы, т. е. проблема „натуры“ интересовала, однако, Федотова уже и в этот „военный период“. Но „натура“, т. е. реалистические устремления Федотова, разбивались о каноны академического понятия благородной формы, которой в равной мере подчинялся и мастер Брюллов и начинающий художник Федотов. Тематика Федотова — „военщина николаевского времени“ — также не противоречила понятию правящего класса о подлинном назначении батальной живописи, несмотря на то, что в сухую парадную „баталическую“ живопись Федотов внес известную долю бытовизма и интимности.

Выйдя в отставку, Федотов весь погрузился в волну того общественного оживления, которое характеризовало не только Европу, но и Россию накануне 1848 года. Подъем революционного движения в 40-х годах в России, выразившийся в усилении крестьянских бунтов, пропаганда петрашевцев не могли пройти незамеченными мимо Федотова. Его близкий друг и товарищ гравер Бернадский был близок петрашевцам. Гоголь, с его славянофильской идеей обновления Руси и веры, Гоголь — автор крепостнической „Переписки с друзьями“, Гоголь „40-х годов“ — чужд Федотову, который с головой уходит в новое движение, идейно примыкая к левому крылу так называемой „натуральной школы“ искусства.

Именно к годам наивысшего революционного подъема — 1847—1848 г. — и относятся его лучшие сатирические произведения: „Утро чиновника“, „Свадьба майора“, „Завтрак аристократа“, „История болезни Фидельки“. Здесь Федотов уже не только „юморист“, насмешник, чей „усатый рот, — рог изобилия остроут“ (выражение Федотова. Архив Финляндского полка), но и резкий обличитель дворянско-бюрократической России.

Объект сатиры Федотова — столичный и провинциальный чиновник — был одним из главных героев всей натуральной школы. Критикуя натуральную школу, представители враждебных направлений, по утверждению Белинского, главным ее недостатком считали „постоянные нападки на чиновничество“. Однако к острой и насыщенной сатире Федотов пришел несразу. Так, обращая свою сатиру против существующих нравов, Федотов заострял внимание, главным образом, на общечеловеческих пороках: расточительности, легкомыслия, любовной измене и пр. Таково содержание большинства его рисунков для задумываемого им вместе с Бернадским издания сатирического журнала. Таково же содержание сепий: „Старость художника“, „Житие на чужой счет“ и др. Утрированные до крайних пределов гротеска его персонажи в этих сепиях воздействовали и на зрителя с помощью резкоподчеркнутой жестикюляции, заменяющей психосоциальную выразительность лица. Гротеск Федотов применял не только к людям, но и к зверям и вещам. Кошки и собаки (любимые участники федотовских композиций) своей предельной экспрессивностью и шаржировкой лишь дополняли общее впечатление „беспорядка“ и динамичности его рисунков. Разбросанные по плоскости бумаги

вещи и предметы федотовских акварелей содействовали общей гротескной форме всей композиции.

Чем больше нарастала волна общего демократического подъема в России, тем больше и больше уделял Федотов внимание уже не нравам вообще, а нравам определенных социальных групп. К 48-ому году в рисунках, картинах и баснях Федотов уже зло высмеивает продажность брака в дворянском обществе, его лицемерие, внешний блеск, пустоту и пр. Со всей остротой своего сатирического таланта вскрывает Федотов социальные корни существующих форм общежития, уделяя внимание ряду вопросов, связанных с дворянско-бюрократическим браком.

Интересно отметить, что художники 60-х годов, обратившиеся к Федотову, восприняли у него прием сюит. Так Пукирев, создав „Неравный брак“ (близкий Федотовскому рисунку — „Невеста с расчетом“), мыслил его лишь как начало сюиты на тему о богатом, но старом муже и бедной, но молодой девушке, отдавшей после брака легкомысленной и пустой жизни. Таковы рисунки Пукирева, изображающие „Продолжение неравного брака“, т. е. два сюжета на тему об измене жены. (Отдел рисунков Русского музея в Ленинграде).

Усиление обличительности и классового осмысления темы привело Федотова в 1847—1849 гг. к новому принципу раскрытия человеческого образа. От ограниченно-эмпирического восприятия внешнего мира, свойственного первому периоду и гротескно-шаржированной характеристики, свойственной второму, Федотов приходит к обобщенно-синтетической характеристике без выхода из нее конкретно-индивидуальных черт. Испуг девушки в „Сватовстве майора“, аристократа в „Завтраке аристократа“, грусть молодой женщины в „Мышеловке“ — это не личные, интимные переживания, а конкретные живые чувства людей николаевской эпохи. Вместе с тем, — и это является особой заслугой Федотова, — образы его героев не ходульные, не абстрактные, будучи наделены лишь им присущей индивидуальной характеристикой. Именно эта портретная галле-



П. Федотов. Набросок подавальщицы для картины „Сватовство майора“. (Свинцовый карандаш.)

P. Fedotov. Croquis de la servante pour le tableau „La demande en mariage“. (Mine de plomb.)



П. Федотов. Сцена у комода. (Итальянский карандаш, белила, цветная бумага.)

P. Fedotov. Près d'une commode. (Dessin à la pierre d'Italie rehaussé de blanc, sur papier teinté.)

рея, созданная Федотовым, изобличающая самодурство барыни хозяйки Фидельки, пустоту и легкомыслие аристократа, продажность майора и пр., создала ту славу, о которой Федотов писал:

„И звонче вышел мой итог,
Хоть потихоньку год от году
Мое уж имя по народу
Разносится с хвалой“

(Архив Финляндского полка).

Воспроизведенные здесь наброски относятся к периоду создания „Сватовства майора“ и „Завтрака аристократа“. Первый из них — набросок „Подавальщицы“, за исключением поворота головы, почти без изменения перенесенный в картину „Сватовство майора“, и второй, набросок „Молодого человека с бутербродом“, близко напоминающий мимику героя из „Завтрака аристократа“ (вздутые щеки от скушенного хлеба), разрешены в плане рационалистического метода, „отграничивающего“ контура. Плавная, но в то же время предельно четкая линия служит главным изобразительным средством Федотова. По этой плавности и четкости линии узнаешь близость Федотова к А. Агину, положившему начало реалистической карикатуре. (Агин оказал влияние не только на Федотова, — с его именем должно быть связано творчество карикатуриста Степанова и др.) Живописное пространство у Федотова до 1848—1849 гг. всегда было „конечно“, т. е. конкретно видимо. Точной линейно-перспективной системой параллельных и горизонтальных



П. Федотов. Набросок к „Игрокам“. (Итальянский карандаш, цветные мелки, цветная бумага.)

P. Fedotov. Esquisse pour „Les joueurs“. (Dessin à la pierre d'Italie et aux crayons de couleurs, sur papier teinté.)

линий Федотов исчерпывал свое живописное пространство, которому были незнакомы „невидимые“, неясные уголки. Не только люди и предметы первого плана во всех малейших подробностях были доступны вниманию зрителя, но даже картинки, литографии, статуэтки, повешенные или поставленные художником в самый отдаленный от зрителя угол, были настолько детально вырисованы художником, что в них без труда можно было разгадать и сюжет и автора. Вместе с тем Федотов был далек уже от ограниченно-эмпирической фиксации предметов, не подчиненной основному идейному замыслу. В этом сила и мощь федотовского реализма. Против натурализма боролись представители так называемой натуральной школы 40-х годов во главе с Белинским и Майковым. Творчество Федотова 1847—1849 гг. всеми своими идейно-художественными установками свидетельствовало о близости его к демократическому движению литературы. Но Федотову, как и другим представителям натуральной школы, чужда была „дидактичность“, т. е. предвзятая идея (выражение Майкова). Теории утопического социализма оказавшего сильнейшее влияние на идеологов натуральной школы, с его установкой на исключительное значение просвещения, в духе мирного исправления нравов и т. д., отразились непосредственно на платформе натуральной школы. Основным ее лозунгом была мирная пропаганда, надежда на деятельность образованных людей, отсутствие заостренности в вопросах классовой борьбы и т. д. Даже Белинский, чьи демократические установки были и до 1848 г. опасны николаевскому правительству, считал, что классовой борьбы в России нет, а есть лишь борьба литературная.



П. Федотов. Набросок к „Игрокам“. (Итальянский карандаш, цветная бумага.)

P. Fedotov. Esquisse pour „Les joueurs“. (Dessin à la pierre d'Italie sur papier teinté.)

Творчество Федотова шло в плане этого пропагандистского понимания искусства, конечной целью которого было исправление нравов.

Шумный успех Федотова, „фурор“, как его называл сам художник, был обусловлен широкой волной демократического движения России. На первый взгляд кажется противоречивым тот факт, что академия — оплот феодализма — милостиво приняла Федотова, дав ему за „Сватовство майора“ звание академика. Станным кажется также тот „ласковый“ прием, который оказал ему Брюллов, в послужном списке которого значился уже не только „Последний день Помпеи“, но и шовинистически самодержавная „Осада Пскова“. Признание Федотова маститым академиком было не только широким жестом, к чему был склонен Брюллов, но тайло, конечно, отдаленную надежду сделать из Федотова-сатирика — мирного юмориста. Не случайно Брюллов советовал Федотову отделяться от влияния Гогарта: „У него, — говорил Брюллов про Гогарта, — карикатура, а у вас... натура“ (письмо Федотова Погодину). Так романтик Брюллов отделял карикатуру, т. е. сатиру, от природы. Реалистические устремления Федотова Брюллов желал обескровить академическим понятием „натуры“, хотя, конечно, прав был, когда указывал Федотову на перегрузку его композиций („Утро чиновника“).

До 1848—1849 гг. произведения Федотова не встречали резкого осуждения со стороны господствующего класса. Федотов не только экспонировал свои картины в Академии художеств, но, как известно, получал за них знаки отличия. Такова была политика крепостников-феодалов, которые видели, что сохранить на старых началах рушащееся здание крепостничества невозможно. По-



П. Федотов. Набросок к „Игрокам“. (Итальянский карандаш, цветная бумага.)

P. Fedotov. Esquisse pour „Les joueurs“. (Dessin à la pierre d'Italie sur papier teinté.)

литические установки правительства были на устройство „революции сверху“. Николай I занялся организацией особых тайных комитетов, целью которых было якобы уничтожить крепостное право. И только разразившаяся революция 1848 г., в которой впервые показал себя пролетариат, вскрыла подлинную сущность николаевской политики — подавлять и глушить малейшую попытку „беззакония“. Однако до 1848 г. царское правительство охотно поддерживало всякие слухи о своей реформистской деятельности и с именем наследника Александра II связывали дело освобождения крестьянства. Цензор Никитенко в „Дневнике“ еще в 1841 г. указывал на распространение этих слухов. Именно этой „либеральной“ политикой правительства можно объяснить успех Федотова у академии, находившейся, как известно, под особым надзором Николая I.

После революции 1848 г., когда испуганные крепостники объединились вместе с бывшей либеральной буржуазией для подавления революционного движения (Николай I возглавил уже не только Российскую, но и обще-европейскую реакцию — поход Паскевича на Венгрию), отношение к Федотову резко изменилось. Леонтьев пишет в „Москвитяине“ статью (1850), в которой громит сатирическое направление Федотова, указывая, что в „христианском мире ему нет места“. Цензура запрещает печатать Федотову литографии с „Утра чиновника“, и все хлопоты художника перед Академией художеств остаются безрезультатными. Он пишет прошение президенту Академии художеств, резонно доказывая, что „Утро чиновника“ находилось на выставке в течение целого года, не встречая никаких возражений (архив Финляндского полка). Но доводы Федотова теряют, конечно, всякий смысл в условиях начавшейся жестокой реакции.

Так начинается мучительная пора перерождения Федотова. Непонятным поэтому становится заявление Дружинина, близкого товарища Федотова, что в последние годы своей жизни, Федотов вполне был удовлетворен сложившимися обстоятельствами: архивный материал, относящийся к этому последнему периоду, т. е. периоду по-революционному, полностью опровергает заявление Дружинина.

Начавшаяся после 1848 г. реакция на фронте литературы и искусства сказалась прежде всего в организации особого „комитета для негласного надзора над печатью“, в инструкциях которого особое внимание уделялось вопросам коммунизма и социализма. „Многому бы народ научил, — пишет Федотов, — да цензура мешает — век недоверчива“ (архив Модзалевского).

Красный призрак коммунизма, объединивший в единый лагерь крепостников и либералов, заставил коренным образом изменить отношение высоких покровителей Федотова к его сатирическому таланту. Федотов стал опасен. В его картинах, ранее экспонировавшихся на официальной трехгодичной выставке Академии художеств, стали видеть опасные для существующего строя идеи. Особое значение приобретает поэтому письмо Федотова к Тарновской, племяннице мецената Тарновского, чьи доходы по утверждению Федотова доходили до полмиллиона¹. После длинных лирических заявлений, Федотов пишет: „[Мой оплеванный] фурор, который я произвел выставкою своих произведений, оказался не громом, а жужжанием комара потому в это время [когда в Европе] (... действительно был гром... самые силы), т. е. трещали троны, к тому же (все) рождением приобретшие богатство прижали, как зайцы, уши, мешки свои со страху разлития идей коммунизма — я бросивши десять лет... гвардейской службы и счастливый увидеть себя в страшной безнадежности (потерялся) чувствовал какой-то бред ежеминутный (вслух повторяя... на уме) об обиде моей (далее слово неразборчиво. — Э. А.) род помешательства“² (Архив Модзалевского). Таким образом Федотов констатирует, что в его картинах „меценаты“ уже боялись пропаганды коммунизма и поэтому решительно отвернулись от него. Сам же Федотов при первых звуках революционных боев „потерялся“. С одной стороны, он с удовлетворением констатировал признаки падения самодержавия (трещали троны), с другой стороны, революционные бои заставили его растеряться. Эта растерянность обличителя пороков крепостнической России — сатирика Федотова, эта борьба между демократическими тенденциями и верноподданническими чувствами и заставила испытывать Федотова ежеминутный бред, род помешательства. Свои позиции демократа-художника Федотов сдал, однако, не сразу. Встав однажды на платформу освободительного движения, он не сразу мог пойти на идеологическое служение Николаю I. Письма и записки художника по-революционного периода поражают одной особенностью — неустанным утверждением превосходства художника интеллигента над богачом меценатом. Федотов старается освободиться от давления со стороны господствующего класса, он пытается не поддаться соблазну „золотого мешка“, т. е. измене демократическим идеям. Конечно, в условиях жестокой крепостнической реакции, Федотов не мог писать безнаказанно обличительные картины и поэтому борется, борется мучительно, с навязыванием ему официальной тематики. Вот почему в тетрадях Федотова мы постоянно встречаем замечания вроде „Посредством полного ларца богач найти себе (желает. — Э. А.) купить льстеца“. На белом листе бумаги, поверх карандашного наброска к картине „Вдовушка“, Федотовым сделана надпись пером: „Но богатство

¹ Очевидно Тарновская и была той „знатной и богатой дамой“, на которую намекал Федотов, говоря, что она ему делала предложение.

² Квадратные скобки обозначают подчеркнутые слова черновика, круглые — вставленные наверху.



П. Федотов. Семейный портрет. 1849. (Свинцовый карандаш.)

P. Fedotov. Portrait de famille. 1849. (Mine de plomb.)

есть конец, но богатству дорог льстец“ (Архив Модзалевского). Во вступлении к неопубликованному стихотворению имеющему автобиографическое значение, как впрочем и большинство его стихотворений, Федотов высмеивая княгиню, которая удивлялась отсутствию таланта у своего сына, пишет:

„... Сегодня князь,
А завтра, смотришь, втопан в грязь,
Все случай — но талант развитый,
Как монумент из меди литый,
Зарой хоть в землю — сто веков
Там пролежит — откройте, нов,
И снова людям утешенье
Он хорошеет от гоненья“ (разрядка моя — Э. А.)
(Архив Финляндского полка.)



П. Федотов. Набросок для картины „Приезд Николая I в N Институт“. (Свинцовый карандаш.)

P. Fedotov. Croquis pour le tableau „Visite de Nicolas I à un Institut de jeunes filles“. (Mine de plomb.)

Здесь особое значение приобретает последняя фраза художника, намекающего на давление со стороны правительственной реакции. Единственное спасение, единственное утешение для гонимого сатирика-talanta Федотов находит в мысли о превосходстве художника, одаренной личности, над окружающим обществом.

Апеллирование к просвещенной роли художника-интеллекта, призванного перевоспитать человечество, было своеобразным откликом культа просвещенной личности в теории утопического социализма. Но у Федотова, под давлением крепостнической реакции, это положение принимает смысл противоположный тому, который ей придавала „натуральная школа“. Роль художника — „просвещенной личности“ уже не обличать пороки феодальной России, уже не учить общество, а уйти от него, противопоставить ему себя, встать как бы над ним. В сознании Федотова начинает преобладать одна мысль: уйти от „света“, от общества в область решения чисто живописных задач. Так, Федотов постепенно изменяет свое мировоззрение, считая, что только в „чистом искусстве“ в эпоху реакции можно найти выход от гонений на талант. В указанном выше письме к Тарновской Федотов пишет: „Я привык к моему (ей) [несчастью] неудаче, что выступать на сцену артистам в пору шумно политическую“ (далее неокончено — очевидно должно было следовать слово — нельзя. — Э. А.). „Отряхнулся, так сказать, — продолжает Федотов, — от всего светского, объявил (гласно) мое сердце навсегда закрытым для всех, объявил имя печати всем и каждому — и равнодушно для окружающего — принял за свои художественные углубления“.

Художественные углубления Федотова привели к новым творческим методам, к новой тематике и новой системе художественных приемов. На смену „Утру чиновника“ не сразу приходит мысль о создании картины „Приезд Николая I в N... институт“. Сначала Федотов задумывает „Вдовушку“, „Анкор еще анкор“, „Зимний день“ и др. Основная тема Федотова — лирические, интимные чувства. Тема личного переживания заменяет теперь тему общественных чувств и поступков. От материалистического метода отражения внешнего мира Федотов приходит к мистическим настроениям, к утверждению иррациональности всего видимого. От конкретно-эмпирического утверждения предметного мира, пропущенного сквозь призму классового сознания, он приходит к дематериализации всего существующего. Рационалистическая сторона творческого метода Федотова уступает сейчас место подчеркнутому стремлению воздействовать на зрителя исключительно эмоционально. Вещи, предметы, люди домашние животные, утверждавшиеся Федотовым в эпоху близости к натуральной школе в их материальном бытии, сменяются подчеркнуто призрачностью, нереальностью. Но в Федотове были еще слишком живы принципы материализма натуральной школы, мешавшие ему сразу перейти на путь отрицания конкретной видимости, отрицания чувственно-осязаемой оболочки

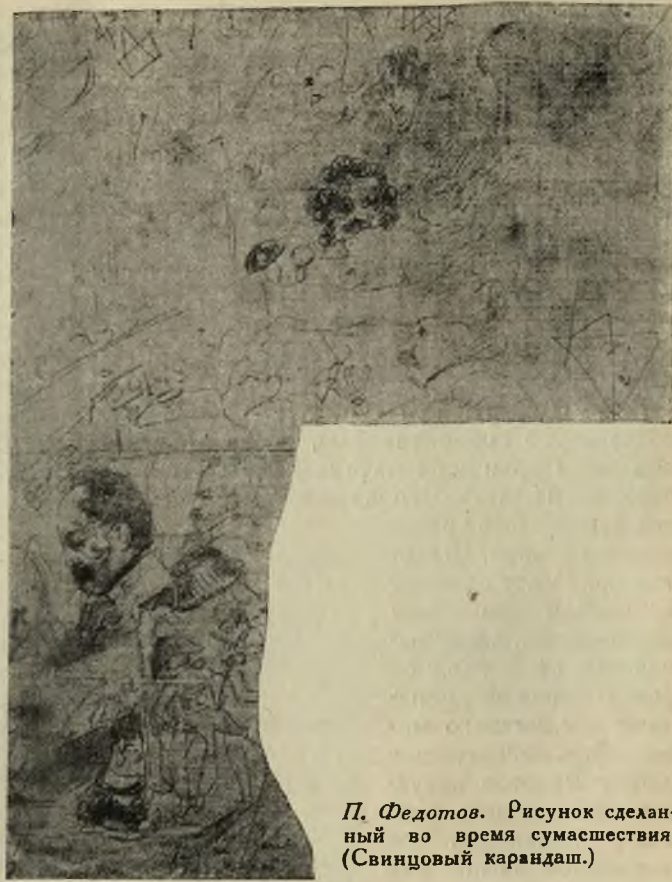
внешнего мира. Федотов прибегает поэтому к особой сюжетной мотивировке, оправдывая тем свой уход от реалистической передачи предметного мира. Вот почему так любит Федотов искусственное освещение: свет, падающий от зажженной лампы или свечи, — любимая тема Федотова после 1849 года. В искусственном освещении, полумраке, легче передать призрачность и кажущуюся иррациональность всего существующего. В полутьме скрадывается чувственно-осязаемая оболочка людей и предметов, теряющих свою трехмерность. Рациональное познание уступает место мистическому постижению. Но не только искусственное освещение привлекает внимание Федотова; даже и в тех случаях, когда освещение естественное, он выбирает ту



П. Федотов. набросок для картины „Приезд Николая I в N Институт“. (Свинцовый карандаш.)

P. Fedotov. Croquis pour le tableau „Visite de Nicolas I à un institut de jeunes filles“. (Mine de plomb.)

пору года и дня, когда атмосферные явления позволяют как бы уничтожить осязаемость всего видимого. Такова картина „Зимний день“ с одиноко шагающей фигурой отставного флотского чиновника. В густом тумане снежного покрова с трудом вырисовываются и человеческая фигура, и дома, и заборы 20-й линии Васильевского острова, где жил в последние годы Федотов. Очевидно такова же была картина, изображающая 20-ю линию с гуляющими по ней Федотовым и Дружининым (см. воспоминания Дружинина).



П. Федотов. Рисунок сделанный во время сумасшествия. (Свинцовый карандаш.)

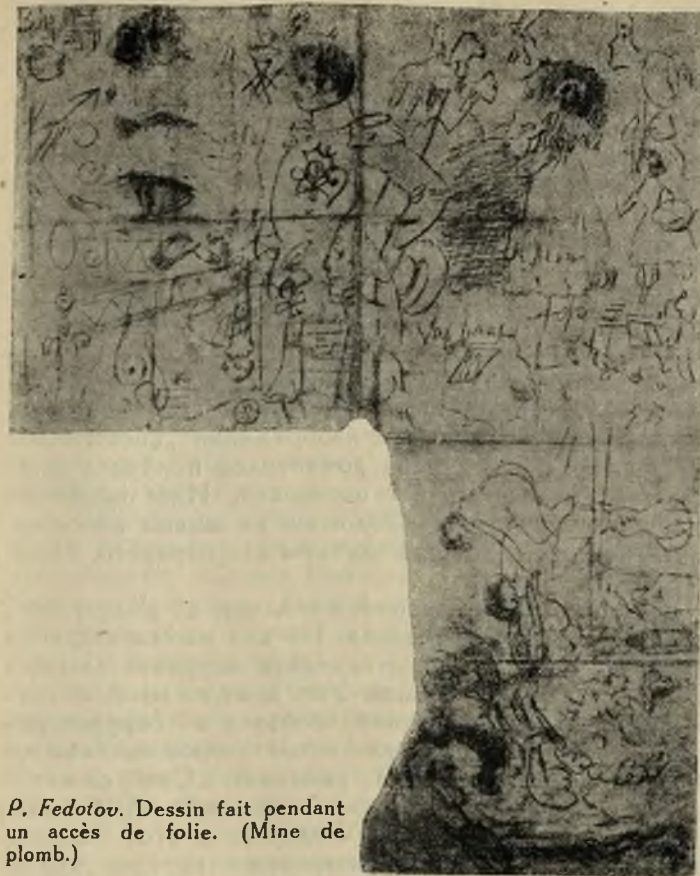
Тема искусственного освещения была знакома Федотову и до 1848 года. Но тогда для Федотова проблема освещения была лишь техническим приемом для реальной передачи человеческого образа.

Момент формальный подчинился тогда идейному замыслу. Теперь же освещение начинает играть чрезвычайно важную роль в творчестве Федотова. Задумывая картину „Вдовушка“, Федотов пишет: „Надо попробовать сделать картину „Вдовушку“, главную фигуру в снопе лучей от окна — все матовое, тени теплые, резкие“ (Архи Модзалевского).

Проблемой освещения Федотов занят не только в картине „Вдовушка“, но в большей мере в „Сцене у комода“¹ и в набросках к картине „Игроки“. Новые художественные примы Федотова особенно наглядно выступают при сравнении двух решений одного сюжета („Игроки“) в разные периоды его творчества. В первом (аквасель Третьяковской галереи), относящемся к пребыванию Федотова в гвардии, творческий метод художника еще полностью разрешен в плане ограниченно-эмпирической фиксации предметного мира, без каких-либо обобщающих синтезирующих образов. Вот почему композиция нет единого действия и вот почему композиция „Игроки“ сведена к отдельным „похожим“ портретным характеристикам. Ограниченно-эмпирический подход Федотова к внешнему миру заставляет его в равной мере уделять внимание и тщательной обрисовке причесок, и клеткам халата офицера и пр. При всей схожести с оригиналом, лица изображенных людей лишены конкретной психо-социальной характеристики.

Принципиально иное решение мы видим в картинах Федотова послед-

¹ „Сцена у комода“ значилась у Булгакова в списке „неизвестно где находящихся“.



P. Fedotov. Dessin fait pendant un accès de folie. (Mine de plomb.)

него периода. В эскизах к „Игрокам“ Федотов ставит себе задачу мистического познания всего существующего. В равной мере он далек и от ограниченного эмпирического решения темы, как в первый период, и от обобщенно-синтетических методов эпохи „Сватовства майора“, основанных на материалистическом мировоззрении. Новые установки Федотова заставляют его в картинах последнего периода уделять главное внимание уже не фиксации предметного мира, не акцентировке моментов социальной сатиры, а отвлеченно - формальным деталям. В „Сцене у комода“ испуг пойманного мужа и негодующей обкрадываемой жены в меньшей мере интересуют художника, чем проблема ночного сумрака с эффектом

зажженной лампы. В эскизах к „Игрокам“ Федотов прежде всего уделяет внимание эффектам искусственного освещения, в котором люди и предметы получают причудливые очертания. Вместе с тем от социального решения темы Федотов приходит к ограниченно-личным переживаниям: „Вдовушка“ — вершина нового направления его творчества. Трактовка образа „Вдовушки“ во втором варианте разрешается уже не в плане социального заострения темы, а раскрытия личного переживания. Психологизм творческого метода Федотова по-революционного времени, оторванный от социального осознания темы, сводит образы людей, участников федотовских картин до уровня сентиментальной сценки. Преодоление раннего ограниченно-эмпирического восприятия внешнего мира в период „Сватовства майора“ превращается теперь у Федотова в принцип отрицания материальности всего существующего.

Вещи, предметы быта, столь любимые Федотовым, который тщательно обрисовывал и фиксировал их подлинную жизнь, в революционную эпоху, всегда подчинялись Федотовым обличительной идее. В „Игроках“ и в „Сцене у комода“ мы видим у Федотова уже не интерес к вещественности, к фактуре предметов, а скорей — к мистическому постижению действия.

По мере углубления реакции идеалистические установки все больше и больше овладевают мировоззрением Федотова. Федотов — внимательный наблюдатель, „любитель“ жизненных сценок, Федотов экспансивный художник, способный внезапно покинуть общество друзей для того, чтобы побе-

жать за „интересной“ моделью (письма к Жданович), „схватить живую позу“ — Федотов становится неузнаваемым. Живой реальный процесс действительности он пытается включить в рамки условной схемы. В его мастерской появляются манекен, статуи, заменяющие ему живого натурщика. Федотов, чьи „сюжеты были разбросаны по улице“, строит макет здания института для картины „Приезд Николая I“ и т. д. На одном листе бумаги он делает зарисовки с живых „интересных“ людей-моделей и копирует гипсовые слепки греческих богинь для героинь своей картины „Приезд Николая“ и пр. Живые жанровые сценки из жизни института Федотов превращает либо в шаловливую игру ангелочков, либо (если это взрослые воспитанницы) стилизует под образ мадонны. Даже и в портрете, образ идеализированной женщины, мадонны подчиняет себе проблему реальной передачи модели. Так воспроизведенный здесь групповой портрет¹ превращен Федотовым в своеобразное „тондо“. Игитивность, однако, противоречит стремлению художника к абстрагированию человеческого образа. От реалистической трактовки человека Федотов возвращается к романтическим приемам изображения „космической грусти“, той грусти вообще, которая у немецких романтиков получила определение некоего „Sehnsucht“ — стремления к бесконечности. Идеалистически абстрактная лирика выхолащивает из образов Федотова их живые непосредственные переживания. Этой лирической дымкой окутаны все портреты Федотова, написанные им после 1848 года.

В „Сцене у комода“ образы людей в меньшей мере, чем во „Вдовушке“, наделены экспрессией, передающей их переживания. Но все же они являются вторичными по сравнению с основной задачей — передать мерцание людей и предметов в вибрирующем свете зажженной лампы. Уже даже не жест, не поза интересуют художника, а мистическое пребывание человека в окружающем пространстве. Человек и его тень, понимаемая как некое второе мистическое существование, занимает у Федотова большое внимание. Сам сюжет — игра в карты — превращается в особое „мистическое действо“. Любопытно отметить, что тема „Игроки“ особенно занимает Федотова в этот период. Не только воспроизведенные здесь наброски характеризуют интерес художника к „Игрокам“, но и в „Сцене у комода“ в перспективе комнат изображены играющие в карты молодые люди. Наконец, в записи, относящейся к последним годам жизни художника, мы читаем: „Сюжет для картины: молодая женщина отдает брильянты мужу-игроку (перспектива комнат игроков)“. (Архив Модзалевского). Возможно, что записанный Федотовым в тетрадь этот сюжет картины был им изменен в „Сцене у комода“ — вместо добровольно отдающей брильянты женщины Федотов изобразил обкрадываемую жену.

Живописное пространство теряет теперь рационалистичность своего построения — видимость и конкретность, — оно рассчитано сейчас на неясность и неопределенность.

Творческие установки на „мистическое действие“ приводят Федотова к разработке новой живописной техники. В первый — эмпирический период — изолированность людей и предметов, их расставленность в композиции, система группировок характеризовалась в цвете локальной окраской. В „Сватовстве майора“ установка на единую обобщающую идею в известной мере помогла Федотову преодолеть локальность — изолированность цвета, понятого им как окраска. Для Федотова же по-революционного периода установка на обобщающее синтетическое построение цветовой композиции означала в то же время отказ от самостоятельного существования предмета. Вещи и персонажи в картинах Федотова этого периода („Офицер в деревне“,

¹ Воспроизведенный здесь групповой портрет представляет интерес еще и потому, что это есть та самая „семейная картина“ из собрания Сомова, которая считалась утерянной (см. статью Н. И. Романова. „Старые годы“, 1907).

„Зимний день“ и др.), подчиненные единому „синтетическому“ тону, теряют вместе с локальностью цвета их трехмерную осязаемую характеристику. Федотов любит теперь широкие плоскости цвета, широкий мазок (если это масляная картина) и широкую штриховку (если это рисунок). В рисунке новая техника проявляется в усилении тенденций к свободной тушевке уже не включенной в строго отграниченный контур, а как бы перехлестывающей через него. Такой техникой выполнены эскизы к „Игрокам“ и „Сцене у комода“. Вместе с тем Федотов прибегает теперь к резкому сопоставлению светлых и темных плоскостей, черного и белого, разрешенных не „графично“, а „живописно“.

Вполне естественно, что в период изменения художественной техники у Федотова появляется интерес к новому материалу. Наряду с графитом и белой бумагой, в рисунках Федотова этого последнего периода все чаще и чаще появляется итальянский карандаш, цветные мелки, цветная бумага, белла и пр. Итальянский карандаш помогает ему осуществить технику широкой „живописной“ штриховки, цветная бумага скрадывает в известной мере жесткость и контурность очертаний и пр. С помощью такого материала выполнена „Сцена у комода“, наброски к „Игрокам“, к образу Христа, ряд женских портретов и пр.

Картина „Приезд Николая I в N институт“ была задумана художником в духе лирической сцены — свидание царя-покровителя с молодыми воспитанницами. Образ Николая I раскрывался Федотовым в плане отеческой заботы о молодых „беззащитных“ детях-институтках. Не случайно почти во всех набросках Федотов изобразил Николая I, держащего на руках воспитанницу и окруженного льнущими к нему малышами. Поэтизация в годы жестокой реакции Николая I, в виде отца-покровителя, в то самое время, когда он возглавил контрреволюционный поход на Венгрию, такая поэтизация была без сомнения свидетельством социального перерождения Федотова. Посвященная этой картине басня „Два цветка“ еще убедительнее раскрывает социальную платформу Федотова по-революционного времени. „Два цветка“, садовый и оранжерейный, в аллегорической форме изображавшие свободолюбивого (т. е. революционного) и аполитичного человека, испытывают разную судьбу. Садовый погибает при первой разразившейся буре (т. е. революции) — оранжерейный продолжает цвести.

„Неопытный (т. е. садовый — Э. А.) не знал тогда про непогоду, когда хвалил свою открытую свободу и от нея ж погиб“, морализирует Федотов.

Таков Федотов официальный, т. е. опубликованный. Но записи Федотова этого же периода, неопубликованные, рисуют нам образ художника далеко не в столь патриотических и монархических тонах. Почти одновременно с басней „Два цветка“ Федотов делает запись:

„Не беззаконничает только лишь природа,

А у людей и у царей хозяйкой совести,

Дай бог, когда лишь мода,

А чаще или корысть — иль туман страстей“.

(Архив Модзалевского).

Отказавшись от обличительности, т. е. от демократических идей, понимая что „артисту“ в политическую пору (т. е. при Николае I) выступать нельзя, Федотов все же продолжает нелегально, т. е. не публикуя, развивать антикрепостнические идеи и зло высмеивать паразитическое существование господствующего класса, живущего за счет поработенного крестьянства. Почти одновременно с „Вдовушкой“ Федотов делает запись в тетради: „Сюжет для картины. Мостовщики обедают на мостовой квас, хлеб,

лук“ и т. д. (Архив Модзалевского). Высмеивая в неопубликованной басне легкомысленную дочь богатого помещика, Федотов замечает:

„И от балов же, чтобы отец
Не разорил ларец в конец,
Из бедных мужичков obroка
Не потянул бы раньше срока (разрядка моя. — Э. А.)

и далее — о жизни щеголей:

„Живя привольно на готовом,
Одеты вечно в модном новом,
Роскошно век едят и пьют
Все даром за крестьянский труд“ (разрядка моя. — Э. А.).
(Архив Финляндского полка).

Так происходит борьба между Федотовым, поборником демократических идей, и Федотовым, вынужденным давать официальную тематику, изображать Николая I защитником, покровителем от всех непогод — революционных бурь. Эта борьба не прекращается и в период потери Федотовым сознания. На рисунках, сделанных Федотовым уже во время сумасшествия, проявления этой борьбы поражают с особенной силой. Наряду с живыми зарисовками отдельных сценок и портретными набросками (Дружинин указывал, что они поражали своим сходством), Федотов делает наброски преследующих его чудовищ, чертей и пр. Листы бумаги испещрены надписями, условными значками, зачастую, казалось бы, не имеющими никакого смысла. Сличение надписей на этих рисунках с записями в тетрадях последнего периода несколько уясняют содержание некоторых „значков“ Федотова. Таков „знак бесконечности“, надпись „Архимед“ и пр. В последние годы своей жизни Федотов, уйдя в область художественных „углублений“, поглощен был мыслью открыть некий вечный закон природы, той природы, которая одна лишь по его выражению, „не способна была беззаконничать“. „Душа дивится: в восторге в иные минуты престелям природы — худож. и талант открой законы. Это называется творчеством“ — делает отрывочную запись Федотов. „Закон: наслаждение само в себе — счастье. Зачем слава — продолжает далее художник, живи в созерц. природы. Тебе дан дар подмечать законы строения природы. Ты ее передай“ (Архив Финляндского полка). Федотов болезненно старается открыть физические законы природы, делает заметки о переходе „от ничто до атома“ и т. д. Вместе с тем на рисунке, сделанном во время сумасшествия, он делает надпись „Vas banc“ над изображением игральной карты. Тема „Игроки“ получает своеобразную расшифровку — „ставки на жизнь“. Но особенно знаменательна надпись, сделанная Федотовым на другом рисунке. На обороте воспроизведенного здесь рисунка нарисованы преследовавшие больного воображение художника черти, чудовища и пр. В правой части рисунка изображен крылатый святой (Архангел?), на голову которого две руки воздевают венец. Фигура святого объята пламенем, внизу подпись: „На воре шапка горит“. Внизу рисунка изображен облаченный в ризу священник у аналоя. Мы видим, что даже в период сумасшествия Федотов полуосознанно продолжает вести антиклерикальную пропаганду, перерастающую теперь уже в выпады против религии. К этому же последнему периоду относится и запись художника: „Поп оттого всем кадит, что ему все платят“ (Архив Модзалевского).

Таков путь Федотова. „Опубликованный“ Федотов предстает перед нами в образе борца-демократа, хотя и сдавшего официально свои революционные позиции, но продолжавшего трагически растерянно бороться — не официально — против крепостнического строя.

ИЗ АРХИВА Государственной Третьяковской Галереи

РИСУНКИ П. А. ФЕДОТОВА¹

ФЕДОТОВ в своих картинах и рисунках жанрового и отчасти сатирического характера является предшественником идейного реализма в русской живописи. Это общепризнано. Между тем свою художественную деятельность он начал с портрета. Федотов-портретист почти неизвестен. А его первые рисунки и наброски — работы еще дилетанта, это портреты родных, знакомых и товарищей по Финляндскому полку. Действующие лица и его позднейших картин — часто, несколько измененные портреты окружавших его лиц. Некоторые же персонажи федотовских произведений носят индивидуальные черты самого художника.

Публикуемый „Портрет женщины в шали“, сделанный графитным карандашом, по трактовке образа реалистичен, — в нем художник стремится дать психологическую характеристику изображаемого лица.

Средних лет женщина, закутанная в большую шаль, сидит на диване. Выражение лица ее — серьезно, спокойно и сосредоточенно.

Этот портрет использован Федотовым для картины маслом „Разборчивая невеста“, датированной 1847 г. Удалось установить путем сравнения и сопоставления рисунка с картиной сходство в лице и фигуре „Женщины в шали“ с „невестой“ на картине. Спокойная поза сидящей на диване женщины в рисунке заменена в картине жеманным движением всей фигуры невесты, обращенной к жениху: откинув назад голову, она радостно и любезно улыбается.

В портрете применены академические приемы техники, которые долго еще сохранялись в рисунках передвижников, — спокойная непрерывная контурная линия и моделировка формы штрихом.

Акварельные портреты П. А. Федотова по своей художественной манере и техническим приемам схожи с миниатюрой.

В этой технике работали и другие, современные Федотову художники.

„Портрет отца художника“ (1837 г.). В цвете воспроизводится впервые. Сделанный акварелью, выделяется среди других акварельных его портретов своеобразной манерой: в нем заметно большое влияние приемов английской акварельной техники. Красочная композиция этого портрета построена на сочетании двух тоналностей: теплой — коричневато-желтоватой

¹ Публикуемые рисунки П. А. Федотова принадлежат ГТГ.

и холодной — голубоватой. Общим теплым тоном покрыт весь лист бристоля, на котором дан портрет. Этот тон доминирует в красочной гамме портрета. Лицо проработано по общему тону в тенях голубыми мазками и штрихами.

Костюм отца дан художником контрастным сопоставлением голубоватого и коричневато-желтоватого цвета. Фон портрета разработан декоративно по основному тону мелкими голубоватого тона цветами.

Портрет интересен по сдержанному, несколько заглушенному сочетанию двух тонов. Несмотря на чисто живописные, колористические задачи, кото-



П. Федотов. Портрет женщины в шали. (Карандаш.)

P. Fedotov. Portrait d'une femme en châle. (Crayon.)



П. Федотов. „Прощу садиться!“. (Карандаш.)

P. Fedotov. „Prenez place!“. (Crayon.)

рые ставит себе здесь Федотов, он и в этом портрете стремится дать правдивый, внешний и внутренний облик отца.

Карандашный набросок „Прощу садиться“¹ позволяет проследить творческие искания Федотова выразительной линейной формы. В контурной прорисовке фигур — женской и двух мужских — видны следы первоначальных набросков. Окончательный контур Федотов обычно дает уверенной твердой и крепкой линией.

Весьма скудными средствами, одной только линией, дается в этом наброске линейно-объемная форма. Очень выразительна поза сидящей в середине женщины, жестом правой руки приглашающей садиться одного из мужчин. Она вся — предупредительность и любезность. Не менее выразительна поза только что севшего мужчины: опираясь обеими руками о ручки кресла, он наклонился к ней и готов вступить в беседу. Другой мужчина привстал и с напряженным вниманием готовится принять участие в общем разговоре.

Федотов был глубоко мыслящий художник. Беззаветная преданность искусству, в сочетании с большой замкнутостью характера, вызвали значительную отчужденность его от жизни и создали ряд внутренних противоречий — мучительных и трудно разрешимых.

Одной из жизненных проблем, волновавших художника, был вопрос о браке.

В акварели „Господа, женитесь, пригодится“, звучит ироническое отношение к этой проблеме. Отец семейства в сопровождении детей и жены возвращается домой после пирушки. Он сильно навеселе. Костюм в боль-

¹ Этот рисунок был воспроизведен Ф. И. Булгаковым „П. А. Федотов и его произведения художественные и литературные“. СПб. 1893 г.



П. Федотов. „Господа, женитесь . . . пригодится“. (Акварель.)

Р. Fedotov. „Mariez-vous, messieurs, ça peut être utile“. (Aquarelle.)

шом беспорядке: мундир расстегнут, волосы растрепаны, нос красный. Его ведет под руку жена, которая смотрит на него с укоризной. Сын надевает ему на голову цилиндр, повидимому, свалившийся по дороге. Впереди маленькая дочь играет в мяч.

Рисунок выполнен в стиле журнальных иллюстраций. Он четок и выразителен по своей линейной форме и расцвечен акварелью в локальные тона, приведенные к общей гармонии красок.

Наблюдательный глаз художника подмечал все отрицательное, низкое, и мелкое в окружающей его жизни. Острый и изобличающий федотовский карандаш в этом достигал иногда высот подлинной карикатуры. Иные из этих рисунков достигали большой социальной выразительности.

Федотов жил в эпоху николаевской солдатчины. Будучи военным, он испытал на себе всю „прелесть“ военной муштровки и был участником бессмысленных парадов, которыми любил утешать себя державный фельдфебель и его близкие родные. Ложь и показная сторона николаевской военщины зародили глубокое отвращение в чутком художнике.

Мы публикуем здесь две карикатуры на вел. князя Михаила Павловича¹. Самодурство и грубость этого типичного представителя военщины создали ему нерестную репутацию в обществе. За глаза его называли „Рыжий Мишка“.

¹ Михаил Павлович, младший сын Павла I, был начальником артиллерии и всех военных учебных заведений.

Пушкину принадлежит известная едкая эпиграмма на царя и Михаила Павловича:

Встарь Голицын мудрость весил,
Гурьев грабил весь народ,
Аракчеев куралесил,
Царь же ездил на развод.
Ныне Ливен мудрость весит,
Царь же вешает народ,
Рыжий Мишка куралесит,
И по-прежнему развод.

Федотову неоднократно приходилось писать портреты с Михаила Павловича. Два небольших портрета, сделанных в технике миниатюры, хранятся в кабинете графики ГТГ, свидетельствуя об огромном мастерстве художника и в этом жанре. Публикуемые карикатуры естественно возникли из этого реального образа.

Акварель „Дивизионное учение“ вверху надписана самим Федотовым „Дивизионное учение с порохом в присутствии его императорского высочества“.

В сильно шаржированном виде художник раскрывает настоящее положение вещей. На зеленой полянке раскинута палатка. Небольшая компания офицеров сидит вокруг стола, развлекаясь разговорами и чаепитием. Поодаль, привилегированный „низший чин“, видимо, служащий развлекающимся господам офицерам денщик, принимает свою куму. В таком благодушном окружении великий князь, взобравшись на небольшой зеленый пригорок, наблюдает в большую подзорную трубу за происходящим где-то вдали дивизионным учением. Фигура Михаила Павловича сильно увеличена и помещена в центре на переднем плане. Подметив смешные стороны его наружности, художник деформирует его фигуру. Он делает верхнюю часть его тулови-



П. Федотов. Дивизионное учение. (Акварель.)
P. Fedotov. Exercice militaire. (Aquarelle.)



П. Федотов. Офицер и дама бубен. (Акварель.)

P. Fedotov. Officier et dame de carreau. (Aquarelle.)

Это — дама, сошедшая с игровой карты. На ней голубая юбка, красный с желтым и голубым лиф и длинная со шлейфом мантия, в руках — цветы.

Возможно, что здесь Федотов имел в виду известную в обществе даму, пользовавшуюся благосклонностью князя и, не желая показать ее индивидуальные черты, изобразил в виде дамы бубен (дама бубен — в гадании символизирует молодую даму или девушку).

Рисунок вполне закончен, тщательно и детально проработан акварелью.

РИСУНКИ КИСТЬЮ К. П. БРЮЛЛОВА ¹

Карл Павлович Брюллов (1799—1852) — крупный мастер, исключительный портретист, но поверхностный психолог. Посредственность некоторых работ Брюллова (на религиозные темы) компенсируется внешней эффектно-стью большинства других и исключительным мастерством его портрета. Однако большое мастерство Брюллова не было связано, как у А. Иванова,

ща очень грузной, увеличивая ее объем большим плащом, комически подвязанным ушей. Диспропорция и неустойчивость фигуры подчеркивается тонкими, короткими ногами.

Акварель неокончена. По карандашному рисунку проложен первый слой акварели, намечены основные тона. Фигура Михаила Павловича совсем не проработана краской.

В другой карикатуре „Офицер и дама бубен“ Федотов зло подсмеивается над донжуанскими наклонностями Михаила Павловича. Фигура великого князя еще более карикатурна. Он в военной форме, с смешно оттопыренными сзади фалдами мундира, спереди — на голове — клок волос взбился хохлом. Руки умиленно сложены. Вкрадчиво, на носках сапог, он подходит к даме бубен. Дама стоит бесстрастно и спокойно.

¹ Публикуемые рисунки кистью К. П. Брюллова принадлежат кабинету графики ГТГ.

с новыми исканиями в области цвета, света, воздуха и ослаблено условностью приемов, продолжавших традиции академической школы.

Несправедливо забытый Брюллов заслуживает более пристального, глубокого и критического изучения.

Рисунки К. П. Брюллова — богатейший материал для изучения всего его творческого развития. Они — блестящие образцы рисуночного стиля и техники вообще. Особенно богата и виртуозна техника брюлловских рисунков кистью — акварелью, сепией и тушью. В них ярко и реально отразились



К. Брюллов. Всадники. (Акварель.) C. Brullov. Cavalier et amazone. (Aquarelle.)

основные этапы эволюции его творчества. Высокое мастерство этой техники заслуживает глубокого внимания современных художников.

Мы публикуем некоторые мало известные брюлловские рисунки, очень показательные по их художественной манере. В них интересно проследить тенденцию к относительному реализму, наметившемуся в последний период творчества К. П. Брюллова.

Аquarelle „Всадники“ — блестящий по внешности, парадный портрет. „Всадники“ не датированы, но стилистический анализ дает возможность установить приблизительную датировку — конец 30-х годов.

На фоне декоративного романтического пейзажа эффектно выделяется фигура изящной дамы на серой в яблоках лошади. На ней лилового цвета лиф и желтая с белым развевающимся пером шляпа. Длинная желтоватого тона юбка тяжелыми, но строго пластическими складками подчеркивает ее фигуру. За амазонкой — всадник на гнедой лошади в зеленоватом костюме с откинутым назад плащом и в шляпе с широкими полями.

Композиция построена по диагонали: движение серой лошади с всадницей слева направо и, перпендикулярно ей, из глубины пересекающее движение гнедой лошади с всадником. Замкнутое пространство левой части пейзажа — скала с растениями — создает некоторую перегруженность общей композиции. Горячий коричневато-красный цвет скалы резко контрастирует с синим тоном моря и неба.

Романтическая концепция в акварели ясно борется с академическим натурализмом: трактовка лошадей и фигур объемно-пластична, с тщательной и детальной моделировкой формы, с окраской в локальные тона без общего колористического сведения красок к одной тональности.

Местами теплый желтоватый тон акварели, розоватые, лиловые и желтые рефлексы на серой лошади, юбке и лице амазонки свидетельствуют о желании художника, правда, несколько искусственно, академически, передать солнечное освещение.

По необычайному мастерству в применении сложных приемов акварельной техники и по совершенству владения этой техникой, „Всадники“ являются одним из наиболее ценных произведений в творчестве К. П. Брюллова.

Акварельные краски художник накладывает по сухой бумаге прозрачными, лессировочными мазками тон за тоном, идя от светлого к более темному. Иногда он пользуется методом нешироких заливок (например, дорога, небо).

Поверх первоначальной прокладки и повторных прозрачных тонов, Брюллов часто набрасывает мелкими мазками более густую краску. Это прием широкой штриховки, которую он дает сочно, плотно, но все же прозрачно.

Тон белой бумаги художник оставляет не покрытым краской в тех случаях, когда ему нужен белый цвет, но иногда тон бумаги он усиливает легкими бликами белил (на перо дамской шляпы, на шерсти лошади). В некоторых местах заметны небольшие мазки плотной цветной гуаши.

Лица разработаны в традиционной манере миниатюры. Эта манера господствовала у нас в акварельном портрете до середины XIX в.: первоначальная прокладка планов, света и тени лица локальными тонами завершается легкой и мелкой штриховкой красноватого, а в тенях синего тона.

Великолепно разрабатывает художник живописно расположенные складки юбки всадницы: по легкому светложелтому тону акварели он накладывает в теневых местах легкий, прозрачный слой жидкой туши и зеленоватой краски с расцветкой по местам розоватыми и лиловатыми тонами.

Завершающим моментом и здесь является легкая штриховка кистью, моделирующая форму. Сквозь акварельную штриховку местами просвечивает первоначальная моделировка формы карандашными штрихами. Карандаш употребляется в немногих местах и поверх акварели.



К. Брюллов. Эскиз к „Гибели Помпей“. (Тушь, перо, кисть.)

C. Brullov. Esquisse pour „Le dernier jour de Pompéi“. (Encre de Chine, plume et lavis.)

Постепенным наложением лиловой акварели, слой на слой усиливающими мягкими тонами, художник достигает в живописной и пластической передаче лифа всадницы наибольшей интенсивности и глубины цвета. К. П. Брюллов усиливает плотность цвета и формы, особенно, в темных местах, употреблением лака или гумми-арабика.

Эскиз тушью к картине „Последний день Помпей“, — документ необычайной силы и остроты.

В процессе первоначального оформления замысла исторической темы „Гибель Помпей“ в творчестве К. П. Брюллова происходит внутренняя борьба двух противоречивых тенденций — академического классицизма и романтизма. Наброски и эскизы к картине в разной мере выражают борьбу этих двух начал. В публикуемом нами эскизе ярко выражена романтическая концепция. Он является одним из первых набросков замысла.

Композиция этого эскиза, построенная на прорыве пространства почти в центре, уравнивается движением из глубины: по улице нарастает поток обезумевшей от ужаса толпы и широко расплескивается на переднем плане. По сравнению с картиной расположение групп в эскизе несколько другое. Некоторые группы совершенно отсутствуют.

Трактовка трагического события передана художником с большой выразительностью и в мощном действии.

Эффект необычного освещения, — сверху, от потока огненной лавы, тени от дыма и пепла, — все бурные контрасты света и тени К. П. Брюллов

передает сочетанием оставленных светов — белой поверхности бумаги и темных пятен, разных по силе тона туши. Интенсивность тона увеличивается с приближением к переднему плану. Прокладка дается жидкой тушью, свободной легкой намывкой, пятнами. В некоторых местах эта прокладка повторяется два-три раза для усиления тона.

Общее движение человеческих фигур, облаков, дыма художник усиливает и подчеркивает напряженной, экспрессивной и уверенной линией, штрихом, нанося их тушью пером. Тончайшие переходы и градации только одного серого тона и игра светлых и темных пятен делают этот эскиз, несмотря на его одноцветность, чрезвычайно живописным и свидетельствуют о несомненных, ярко выраженных здесь тенденциях К. П. Брюллова к романтизму.

Насыщена романтикой прекрасная сепия „Раненый грек, упавший вместе с лошастью“. Эта сепия относится к концу 30-х годов, когда К. П. Брюллов совершил поездку в Грецию, Константинополь и Малую Азию, по дороге из Италии в Россию.

Сюжет драматический. Беспомощно раскинулось тело раненого на земле, запрокинута голова с полузакрытыми глазами. Но упавшая рука еще судорожно сжимает рукоятку сломанного ятагана, ноги еще не освободились и обхватывают круп лошади. Упавшая лошадь подняла голову и стремится встать.



К. Брюллов. Раненый грек, упавший вместе с лошастью. (Сепия)

C. Brulllov. Grec blessé, tombé avec son cheval. (Sépie.)

В общем понимании образа, в композиции, в сложных ракурсах всадника и лошади, чувствуются обычные для Брюллова искания театрально - патетического эффекта... Несомненно, этот набросок навеян впечатлениями от героической борьбы греков за освобождение и красочной экзотикой Ближнего Востока.

Здесь значительно влияние Байрона — властителя дум современной Брюллову эпохи.

Рисунок дан сразу кистью по сухому, почти без предварительной карандашной прорисовки, — местами широкой заливкой (земля в левой части рисунка), местами полусухой кистью — широкой вибрирующей линией. Легким наброском — свободными линиями и пятнами — дана лошадь.

Более детально художник разрабатывает фигуру грека. Повторными наложениями краски тона на тон он достигает наибольшей густоты и интенсивности тона сепии в передаче почти осязательно плотной материи костюма. Сложный, расшитый узор костюма разрабатывается декоративно кистью. Более легкая пестрая материя шарфа, опоясывающего фигуру раненого, — легкими мазками сепии. Различные оттенки сепии создают впечатление цвета.

Слегка запрокинутая голова, освещенная скользящими лучами солнца, дается сочетанием свободно наложенных пятен краски с белой поверхностью бумаги и нанесением широкой штриховки в некоторых теневых местах.

С помощью одноцветной краски (сепии) мастерская кисть К. П. Брюллова создает живописный образ, отразивший красочное восприятие художника.

Три рисунка из серии „Ладзарони¹ на берегу“, датированные 1852 г., относятся к последнему периоду творчества К. П. Брюллова и написаны в Италии, в последний год его жизни. В это время К. П. сделал целый ряд зарисовок, набросков карандашом, сепией и акварелью; в них он очень живо, почти реалистично передает картинки жанрового характера. Эти, непосредственно зафиксированные сценки из итальянской жизни, сделанные быстро, свободно, легко давались художнику, который, как известно, обладал живым,



К. Брюллов. Насильное купанье. (Сепия.)

C. Brullov. Baignade forcée. (Sépia.)

¹ Lazzaroni (ладзарони) в переводе на русский язык — бродяги.

порывистым темпераментом и не отличался большою усидчивостью в работе.

Акварель „Насильное купанье“ — выявляет большое мастерство К. П. Брюллова как акварелиста и рисовальщика.

Два ладзарони забавляются на берегу: они схватили за руки и ноги мальчика и собираются его выкупать. Очень живо передано в акварели стремительное движение, задержанное и напряженное на одно мгновение перед моментом бросания мальчика в воду.

Художник трактует обе почти обнаженные фигуры в сложных поворотах и ракурсах, выявляя игру и напряжение мускулатуры, крепость и силу молодых, загорелых от солнца тел. Легкой заливкой жидкой сепии по предварительному карандашному наброску свободными пятнами дается небольшая часть берега с тенями от мужских фигур и бесконечное пространство моря и неба. Мастерски переданы все нюансы и градации тонов от самых светлых (белой бумаги) до темнокоричневых (повторно наложенных пятен сепии).

К разработке мужских фигур К. П. Брюллов подходит почти натуралистически, выявляя глубоко заложенные в нем академические традиции. Это натура, но натура, помещенная на воздухе.

По легкому контурному наброску первоначально проложен прозрачный красновато-коричневый слой акварели — цвет загорелых тел. Наложением

более темных тонов зеленовато-коричневой акварели и сепии художник достигает светотеневой игры пятен и мазков. Четкой контурной линией сепии он уверенно как бы сковывает рисунок, придает ему крепкую линейно-объемную форму.

Небольшой рисунок сепией „Ладзарони и дети“ переносит нас на песчаный берег юга Италии. Разомлевший от жары и безделья итальянский ладзарони, растянувшись на берегу, забавляется с ребяташками. Один мальчик взобрался на его вытянутую правую ногу и обхватил ее обеими руками; другой стоит рядом и лукаво улыбается, глядя на происходящую перед ним сцену. Все трое оживлены и веселы. Рисунок сделан кистью прозрачной сепией без предварительного на-



К. Брюллов. Ладзарони и дети. (Сепия.)

C. Brullov. Lazzarone et enfants. (Sépie.)

броска карандашом легко, свободно, как бы шутя. Широкой намывкой по сухому даны волны у горизонта. Тон сепии усиливается с приближением к берегу.

Фигуры ладзарони и детей очерчены кистью легким обобщающим контуром. Игра светотени на загорелых телах дана свободным пятном, частично в тенях применена штриховка кистью.

Сепия „В полдень“ — жанровая сценка, изображающая отдыхающих на берегу итальянцев. Она трактована в коричневых тонах сепии, более интенсивного тона на переднем плане и более слабого на заднем. По технике она совершенно сходна с только что описанной „Ладзарони на берегу“ и также свидетельствует о сдвиге К. П. Брюллова в сторону реализма, т. е. передачи непосредственно, обобщенно впечатлений от окружающей жизни.

Итак, пройдя и усвоив все каноны и традиции академии, культивирующей условный и холодный стиль академического классицизма, противопоставив ему в своем творчестве театрально-бурную и патетически приподнятую романтику, К. П. Брюллов в конце своей жизни все более и более склоняется к реализму. Правда, „брюлловский реализм“ нужно считать условным. В нем еще сильны черты идеализации — изящные, красивые позы, легкость тематики и общая значительная эстетизация формы.

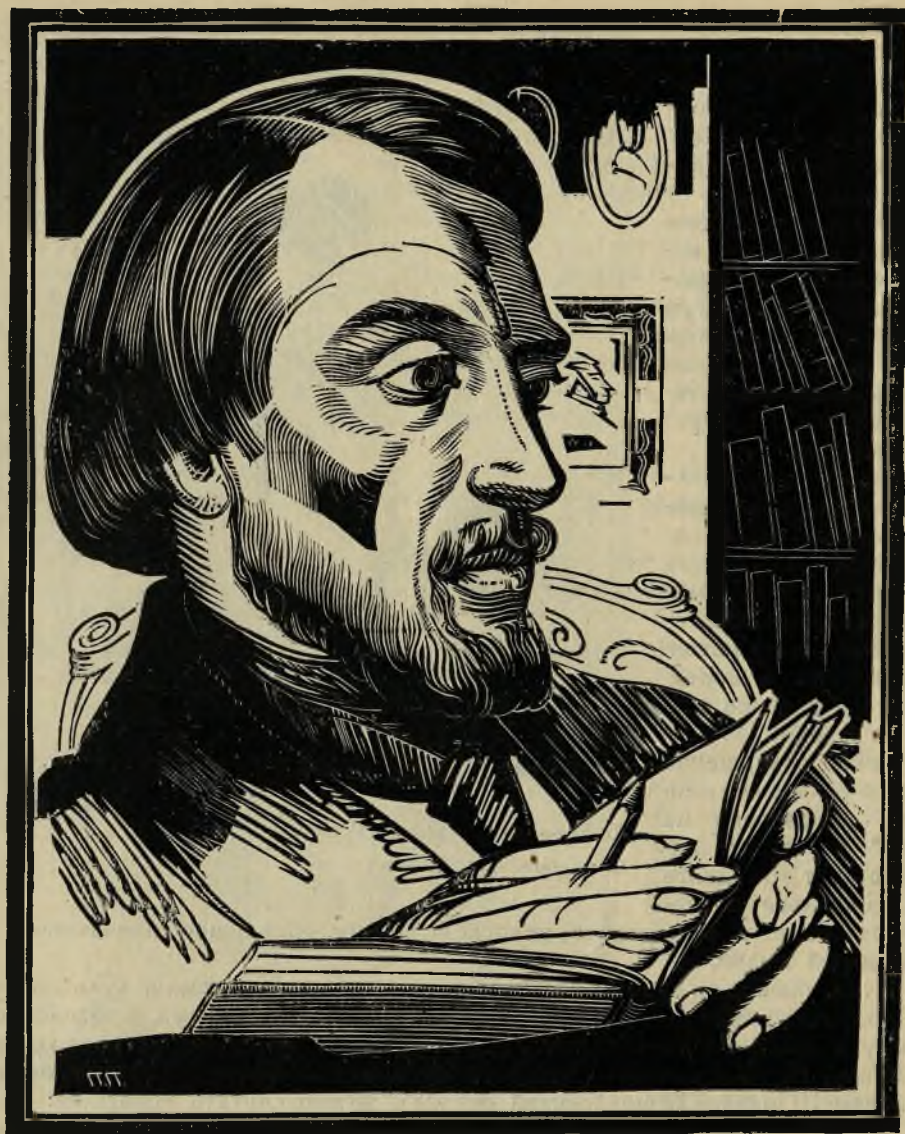
Проследив эволюцию творчества К. П. Брюллова по его рисункам кистью, нужно заметить, что та же эволюция ясно намечена и в его живописи маслом. Искусство рисунка по своей интимности, непосредственности и простоте ярче вскрывает основные тенденции творческого пути художника. В большом искусстве станковой картины более прочны и устойчивы рутинные приемы и традиции академизма, сковывающие свободное творчество.

Все же и в картинах маслом последнего периода, в особенности в портрете („Автопортрет“, „Портрет Ланчи“ и др.), Брюллов значительно отстает от условной идеализации и становится на путь новых исканий психологически-реалистического образа.



К. Брюллов. В полдень. (Сепия.)

C. Brullov. Midi. (Sépie.)



П. Павлинов. Портрет Белинского. (Гравюра на дереве.)
P. Pavlinov. Portrait de Biéliniski. (Gravure sur bois.)

ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ БЕЛИНСКОГО

А. Гутман

1

ПОРЯЧАЯ кровь „неистового Виссариона“ наполняла жизнь каждую мысль, каждое слово критика и публициста. Уже в строках первого литературного выступления молодого Белинского слышалось биение его „великого сердца“. И даже последнее, вышедшее из-под пера его слово было написано все тою же неостывающей кровью.

Начав свою литературную деятельность выступлением против крепостного права, при умеренности общеполитических взглядов, он кончил открытым революционным протестом.

Белинский был первым разночинцем, бросившим вызов либерально настроенной дворянской интеллигенции, первым интеллигентом-демократом, своей литературной деятельностью показавшим лучшей части русской демократической интеллигенции пример жизни и борьбы.

На пути формирования идеалов русской общественной мысли вопросы искусства занимали далеко не последнее место. Естественно, они должны были привлечь внимание и первого радикала русской общественности, русской культуры. Но великий критик занимался специальной областью этой культуры — литературой, имеющей свою специфику. Его искусствоведческие взгляды часто складывались „по поводу“ и в связи с литературной спецификой. Рассмотрение их немисливо вне общей философской концепции критика. Понятно, что в становлении ее значительную роль играли и хозяйственная жизнь страны, менявшая в те времена классовое соотношение сил и общеевропейские политические ситуации, пробуждавшие новые чаяния и новые идеалы. Не могло, конечно, не произойти переоценки и в понимании сущности искусства, которое в тогдашней России целиком находилось в зависимости от исходного решения двух общественно-философских систем: славянофильства и западничества. Для искусства это значило: то ли замкнуться в глухую скорлупу безрадостной российской действительности; то ли национальную самобытность свою вывести на широкую

поверхность, освещенную огромным опытом всей европейской культуры.

Борьба действующих социальных сил велась вокруг проблемы крепостного права. Никакие правительственные полумеры в виде „поправок“ и „разъяснений“ не могли вывести страну из тупика. Практика же вольнонаемного труда и в отдельных случаях частичная отмена барщины уже обнаружили свои преимущества перед трудом крепостным. Но всякая реформа пугала владельных помещиков; да они и не хотели лишаться своих привилегий и отказываться от созерцательного безделья. Их страшили и вольнодумные чаяния декабристов и прогрессивные веяния Запада. Только незначительная часть малоземельной дворянской молодежи и разночинной интеллигенции понимала неизбежность перерождения русского феодального дворянства в промышленную буржуазию. Тем не менее каждая новая революционная вспышка в западных странах углубляла расслоение и внутри этой части передового дворянства, заставляя многих пересматривать свои „прогрессивные“ взгляды в сторону большей умеренности. Так возникла русский либерализм различных оттенков и мастей, на одном конце которого группировались „прогрессивные консерваторы“ с верноподданническими чувствами, а на другом — радикалы, корни которых питались идеалами декабристов. Белинский принадлежал к последним, сделавшись под конец революционером и материалистом. Эволюцию его политических и философских убеждений мы проследим в связи с развитием его искусствоведческих взглядов. Скажем только, что этот сложный путь Белинский проделал не скачками и случайно, а последовательно.

Белинский, по характеру своего письма всегда темпераментный и прямой, неприязненно был встречен своими сверстниками, он не снискал признания и у „вертушки“ ближайшего поколения, но вошел в историю не простым „сколком“ прошлого, а смелым глашатаем будущего.

Первым „открывателем“ Белинского был другой замечательный представитель русской разночинной интеллигенции — Николай Григорьевич Чернышевский.

„Мнения лучших критиков, предшествовавших Белинскому, — писал Чернышевский в „Очерках гоголевского периода“, — очень скоро, в течение каких-нибудь пяти-шести лет, оказывались устаревшими, неосновательными или односторонними... Напротив, суждения Белинского до сих пор сохраняют всю свою цену, и верность их такова, что люди, вставшие против него, почти всегда правы только в том, что заимствовали у него же самого. Со времени Белинского материалы для истории литературы деятельно разрабатываются, но вообще каждое новое изменение ведет только к новому подтверждению суждений, высказанных им“.

Насколько в сущности правильно Чернышевский определил историческую роль Белинского можно судить и потому, что и В. И. Ленин, на протяжении длительной революционной борьбы, не раз обращался к Белинскому, называя его „предшественником русской социал-демократии“.

Ленин очень высоко ценил личность Белинского. Даже уже после Октября, говоря о

новой и социалистической системе организации труда, он обращается именно к нему. Злопыхательства буржуазии, капиталистов и их прихвостней, восстающих против новых форм экономических и политических отношений, Ленин сравнивает с озлобленностью и реакционным противодействием распадающегося русского феодального дворянства Белинскому, смело выступившему против крепостничества в защиту свободного, вольнонаемного труда⁴.

Вот почему тема Белинского, почти через сто лет, встает перед нами в плане широчайшего критического усвоения „литературного наследства“ в целях практического решения современных проблем художественной литературы и искусства.

Белинский давно уже поставил основные вопросы, решить которые призвана практика современного искусства: реализм, идейная насыщенность произведения, высокая принципиальность художника.

Теоретическая концепция Белинского проходит основной нитью через всю русскую школу социологической эстетики.

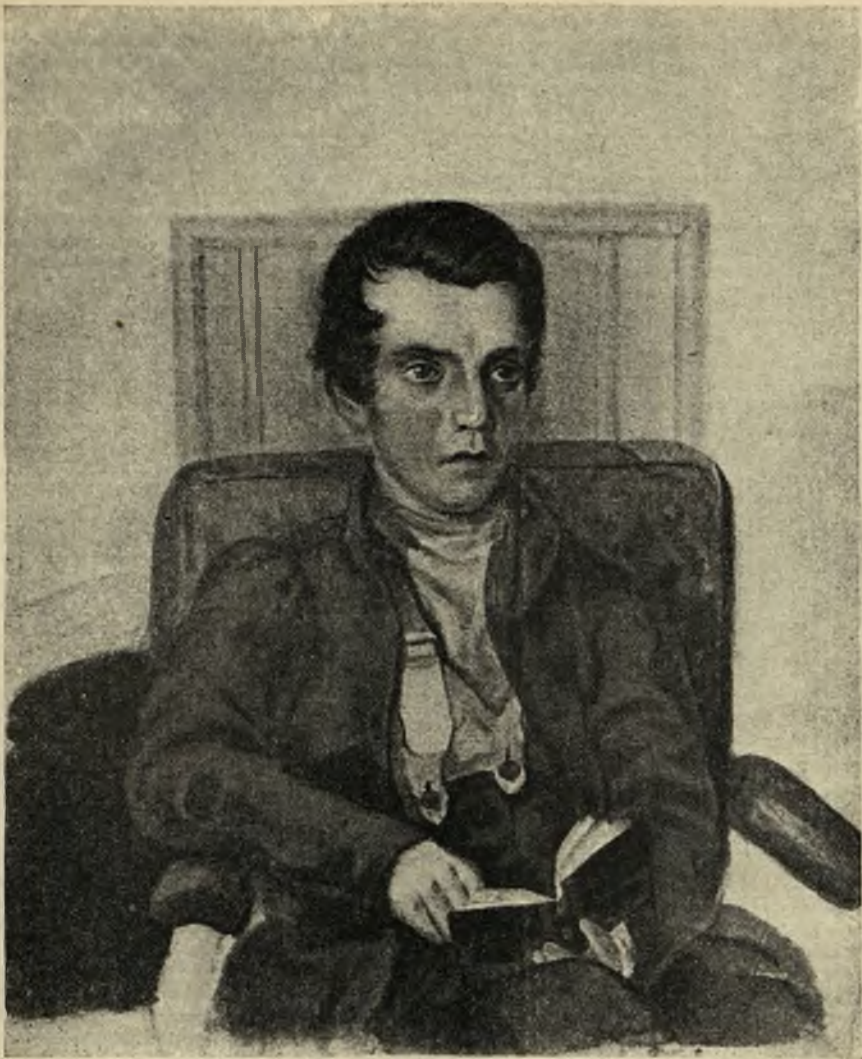
⁴ Ленин о Белинском. — См. статью „Как организовать соревнование“ (Ленин, соч. т. XXII, стр. 162 — здесь и дальше страницы по 3-му изданию).

В „день печати“ на страницах газеты „Рабочий“ № 1 от 5 мая (22 апреля) 1914 года Ленин вспоминает о Белинском в статье „Из прошлого рабочей печати в России“: „Предшественником полного вытеснения дворян разночинцами в нашем освободительном движении был еще при крепостном праве В. Г. Белинский. Его знаменитое „Письмо к Гоголю“, подводящее итог литературной деятельности Белинского, было одним из лучших произведений бесцензурной демократической печати, сохранивших громадное живое значение по сию пору“. (Соч. т. XVII, стр. 341).

Историческое значение Белинского в ленинской оценке с особенной силой выступает в двух статьях, направленных против „веховщины“. „Вехи“ — это был „сборник статей о русской интеллигенции“, выпущенный в 1909 г. ренегатами Бердяевым, Струве, Булгаковым и мистиками Изгоевым, Франком и др. Сборник был дружески встречен всей реакционной печатью („Новое время“, „Слово“) в ответ на что в Париже 26 ноября 1909 г. Ленин прочитал публичный реферат: „Идеология контрреволюционного либерализма“ (успех „Вех“ и его общественное значение), а 26/13 декабря в газ. „Новый день“ № 15 появилась статья Ленина за подписью В. Ильин: „О вехах“.

...„Вехи“ неустанно громят атеизм „интеллигенции“ и стремятся со всей решительностью, — пишет Ленин, — и во всей полноте восстановить религиозное мирозерцание. Вполне естественно, что уничтожив Чернышевского, как философа, „Вехи“ уничтожают Белинского, как публициста. Белинский, Добролюбов, Чернышевский — вожди „интеллигентов“, Чаадаев, Владимир Соловьев, Достоевский — „вовсе не интеллигенты“. Первые — вожди направления, с которыми „Вехи“ воюют не на живот, а на смерть. Вторые „неустанно твердили то именно, что твердят и „Вехи“, но их „не слушали, интеллигенция шла мимо них“ — гласит предисловие к „Вехам“... И дальше заключает Ленин: „Нападение ведется по всей линии против демократии, против демократического мирозерцания, исторический же экскурс в прошлое русской интеллигенции послужил лишь прикрытием, маскировкой подлинного лица сборника, направленного против системы демократического мирозерцания“. (Соч. т. XIV, стр. 218.) А когда через три года, после „позорно знаменитой книги“ Щепетев, на страницах „Русской мысли“ за август, выступил с подновленным изданием „веховщины“, Ленин помещает статью „Еще один поход на демократию“ в „Невской звезде“ №№ 24 и 25, 15 (2) и 22 (9) сент. 1912 г. В этой статье напоминая стихи Некрасова о времени, „когда народ не Блюхера и не милорда глупого, Белинского и Гоголя с базара понесет“... Ленин пишет: ...„Какое „беспокойство!“ — воскликнула мящая себя образованной, а на самом деле грязная, отвратительная, ожиревшая, самодовольная либеральная свинья, когда она увидела на деле этот „народ“, несущий с базара... „Письмо Белинского к Гоголю“... (Соч. т. XVI, стр. 132).

Уже и этих нескольких цитат вполне достаточно, чтобы судить о том историческом значении, какое Ленин придавал Белинскому, как родоначальнику русской разночинной интеллигенции, и демократического мирозерцания! Отметим только, что в свете ленинской теории двух путей развития капитализма в России — прусского в американского — Белинского следует отнести к представителям прогрессивного и демократического пути развития, т. е. американского.



Неизвестный художник. Белинский в возрасте 27—28 лет. Редкий портрет с натуры. 1838/39 г. (Акварель.)

Peintre inconnu. Biélnski à l'âge de 27—28 ans. 1838/39. (Aquarelle d'après nature.)

2

„Какое же назначение и цель искусства?.. Изображать, воспроизводить в слове, в звуке, в чертах и красках идею всеобщей жизни природы: вот единая и вечная тема искусства! Поэтическое (художническое. — Л. Г.) одушевление есть отблеск творящей силы природы. Почему поэт (художник. — Л. Г.) более, нежели кто-либо другой, должен изучать природу физическую и духовную, любить ее и сочувствовать ей; более, нежели кто-либо другой, должен быть чист

и девствен душою; ибо в ее святилище можно входить только с ногами обнаженными, с руками омовенными, с умом мужа и сердцем младенца, ибо только сии наследят царствие небесное, ибо только в гармонии ума и чувства заключается высочайшее совершенство человека!.. Чем выше гений поэта (художника. — Л. Г.), тем глубже и обширнее обнимает он природу и тем с большим успехом представляет нам ее в ее высшей связи и жизни“.

Идеалистическая концепция этого определения — результат шеллингианской философии,

под влиянием которой складывался молодой Белинский. Философия Шеллинга¹ сделалась „символом веры“ среды, с которою дружбой и товариществом был связан начинающий критик. Узел этой прочной дружбы завязался еще в стенах университета.

В октябре 1829 г. Герцен был принят в Московский университет. Тогда же, преодолев ряд формальных препятствий, сдал вступительные экзамены и был допущен к слушанию лекций восемнадцатилетний Белинский, приехавший в Москву из захолустных Чембар. Первый избрал физико-математический факультет, а второй пошел по литературному отделению.

В университете на Белинского обрушилась беда: фактически — за написание в художественном отношении очень слабой гуманитарной драмы („Дмитрий Калинин“), направленной против крепостничества, формально же — за „неуспеваемость“, он был исключен из числа студентов осенью 1832 года.

Среди существовавших в университете кружков, одни отличались уклоном в сторону политических интересов (например, кружок Герцена и Огарева), другие же занимались исключительно вопросами философии, литературы, искусства. К последнего типа кружкам принадлежал и кружок Станкевича². Белинский

сохранил связь с этим кружком и после университета; да и самый кружок обрел лицо уже много позднее, когда начинается более глубокое изучение Шеллинга (потом и Канта) и сближение с Бакуниным, наряду со Станкевичем и Боткиным сыгравшим роль в формировании идеалов Белинского.

Тогда как члены кружка Станкевича были людьми с достатком и жили на доходы от родовых поместий, Белинский — единственный среди них представитель трудовой интеллигенции, не имевший никаких доходов — должен был искать заработков. Литература сделалась его профессией. Каждая написанная строка буквально кормила его. Но эта „бездородность“ будущего критика оказалась решающей в развитии его общественных идеалов. Друзья его в философских теориях искали некоторого оправдания своим недостаткам и крепостническим источникам существования, а ему нечем было дорожить и, обрушиваясь на крепостное право, он бил не только по жестокостям больших и малых Салтычих, но и по самой системе, порождавшей их, системе классов ему чуждой.

Молодой профессор, по свидетельству бывших студентов, читавший много лучше, чем писавший, шеллингианец Надеждин³ появился в университете в 1830 г. и, на ряду с шеллин-

¹ Шеллинг, Фридрих (1775—1854) идеалистическая диалектика которого не создала выхода из запутанных систем мистического миропонимания и легла в основу натурфилософии, ставшей осмыслить единство природы в ее процессе развивающегося целого. Отсюда выросли и эстетические взгляды Шеллинга, оказавшие влияние на Белинского. Его философия начала проникать в Россию с начала 20-х, расцвет — 30-е годы. Шеллингианство заняло видное место в развитии русской интеллигенции, хорошо усвоившей его идеи идеалистической натурфилософии применительно ко всем областям науки и жизни. В частности, значительно было его влияние на исторические взгляды славянофилов. Но во вторую половину своей деятельности Шеллинг занял самые реакционные позиции и, по выражению Герцена, сделался „живым примером“ того „как можно отстать от собственной мысли, когда мыслитель остановится на половине дороги ее развития, не имея, впрочем, силы остановить им же данного движения“. Выступление Шеллинга против гегелианства с защитой и обоснованием христианской догматики вызвало горячие нападки на него со стороны Энгельса, выпустившего анонимно две брошюры против Шеллинга и его философии христианского догматизма. Одну из этих брошюр должны были хорошо знать русские, в частности Белинский, так как его ближайший друг В. П. Боткин следил за всей этой полемикой и содержание новой антишеллингианской брошюры изложил на „страницах „Отечественных записок“ (1843 г., кн. 1).

² Станкевич и его кружок объединились на почве литературно-философских интересов, направленных против старых традиций в философии и литературе. Этот центр нарождавшейся „разночинной“ интеллигенции объединил студенческую молодежь, в том числе Белинского, Константина Аксакова, впоследствии примкнувшего к славянофилам, что вызвало полнейший разрыв с ним со стороны Белинского; а позднее примкнули к кружку В. Боткин, Мих. Бакунин, Т. Грановский, сыгравший заметную роль в истории развития русской общественной мысли. Сам Станкевич, Ник. Влад. (1813—1840), последние годы своей короткой жизни провел за границей, поддерживая деятельную переписку со своими друзьями, продолжая влиять на них. Библиографию к истории кружка см. в книге А. А. Корнилова „Молодые годы Мих. Бакунина“. Сноска на 104—106 стр.

³ Надеждин, Ник. Ив. (1804—1856) критик, публицист, издатель „Телескопа“, проф. Московского университета, увлекался Шеллингом, но никогда не был последовательным шеллингианцем. После годичной ссылки подвизался в правительственных и полуофициальных изданиях в качестве исторического, этнографического и географического исследователя. При всех своих недостатках, он, наряду с Погодиным, занимает видное место в истории русской журналистики. Ему Белинский обязан началом своей публицистической деятельности. Но совершенно неверно предположение некоторых историков относительно его исключительного влияния на первые критические и публицистические работы Белинского.

гигантами — профессорами Павловым¹ и Давыдовым², имел огромное влияние на студентов, на Станкевича в частности, и через него на весь кружок. Белинский с Надеждиным лично познакомился позднее, уже вне университета и стал делать переводы для издаваемых им журналов „Молва“ и „Телескоп“. Это определило дальнейший путь исключенного из университета Белинского. Он усилительно сотрудничал у Надеждина и к осени 1834 г. готовит уже свое первое значительное критическое произведение, по существу открывающее новую страницу в истории русской критической литературы, знаменующее переворот в эстетических воззрениях русской общественности того времени и на идеалистической основе устанавливающее все же традиции эстетики социальной.

Эта статья — „Литературные мечтанья“. Начатая печатанием в сентябрьском выпуске „Молвы“ (№ 38, ценз. разрешение 21 сентября 1834 г.), она была закончена в декабре („Молва“, № 52, ценз. разрешение 29 дек.). Работа над ней (она писалась частями) совпадает с периодом становления шеллингианских взглядов Белинского на жизнь, искусство, литературу.

„Какое же назначение и цель искусства?“ — спрашивает в этой статье Белинский (см. выше). И дает типичный шеллингианский ответ.

Далее он повторяет его еще с большей определенностью: „Да — искусство есть выражение великой идеи вселенной в ее бесконечно разнообразных явлениях! Прекрасно было где-то сказано, что повесть (полотно художника. — Л. Г.) есть



К. Горбунов. Портрет Белинского. С натуры. 1843. (Карандаш.)
C. Gorbounov. Biéliniski. 1843. (Portrait au crayon d'après nature.)

краткий этюд из бесконечной поэмы судеб человеческих! Под это определение повести подходят все роды художественных созданий. Все искусство поэта (художника. — Л. Г.) должно состоять в том, чтобы поставить читателя на такую точку зрения, с которой бы ему видна была вся природа в сокращении, в миниатюре, как земной шар на ландкарте, чтобы дать ему почув-

¹ Павлов Михаил Григ. (1793—1840), проф. Московского университета, читал физику, минералогию и сельское хозяйство, преподавал, в сущности, философские основы естествознания. Поклонник „шеллингианской“ натурфилософии. Живым изложением предмета он привлекал на свои лекции массу студентов разных факультетов. На Белинского мог оказать влияние через Станкевича, слушавшего его и прожившего у него на квартире все годы своего студенчества.

² Давыдов Ив. Ив. (1794—1863), молодой, блестящий, талантливый профессор, живою заставлявший себя слушать. Читал философию, латинскую и русскую литературы и алгебру. Человек с огромной эрудицией. Начав вместе с Павловым эпоху шеллингианства в университете, он позднее попеременно увлекался то Шеллингом, то Локком, то Бэконом. Закончил он орденами, сенаторским мундиром и подобострастным смирением перед самодержавием.



Е. Языкова. Белинский в мае 1848 г., незадолго до смерти. Редчайший набросок с натуры. (Карандаш.)

Е. Языкова. Biéliniski en Mai 1848. (Portrait au crayon d'après nature.)

вствовать веяние, дыхание этой жизни, которая одушевляет вселенную, сообщить его душе этот огонь, который согревает ее“.

Но это шеллингянское определение искусства, чистейшая натурфилософская эстетика, столкнувшись с деятельным характером Белинского, с его здоровым инстинктом социального, не свойственным его друзьям, уже в этой статье дает брешь, в чем некоторые критики впоследствии пытались усмотреть отсутствие глубины и цельности в мировоззрениях автора. С нашей точки зрения как раз в этом чувстве социального, по существу, бунтующего против логически развиваемой системы идеалистической философии и заключается сила Белинского. Именно в этой борьбе двух начал, в постоянном конфликтовании и преодолении одного и в осмыслении и утверждении второго и есть самобытность Белинского.

Этот момент мировоззренческого конфликта не покидал Белинского никогда

и болезненно переживался им. Обуславливая вечные искания правды, он составлял характерную черту его человеческой и писательской личности. Именно в этом сказался Белинский — разночинец, выходец из трудовой интеллигенции, чужой среди друзей — представителей либерального дворянства с постоянным подпочвенным протестом против, в сущности буржуазных, философских теорий, принимавшихся его друзьями и логически развиваемых им самим.

„Литературные мечтания“ богаты этими противоречиями, элементами органической борьбы внутри него происходившей, быть может, именно благодаря этому и поднявшие на небывалую еще принципиальную высоту литературу, искусство и критику.

Нет произведения без и де и, безыдейность чужда искусству, искусство в плоть и кровь облекает идею, — утверждает Белинский. Но он еще далек от раскрытия социального смысла идеи, будучи, однако, уже на пути к нему. „Да, — только идя по разным дорогам, — пишет Белинский, — человечество может достигнуть своей единой цели: только живя самобытною жизнью, может каждый народ принять свой долю в общую сокровищницу. В чем же состоит эта самобытность каждого народа? В особенном, одному ему принадлежащем образе мыслей, и взгляде на предметы, в религии, языке, и более всего в обычаях. Все эти обстоятельства чрезвычайно важны, тесно соединены между собой и обуславливают друг друга, и все принадлежат из одного общего источника — причина всех причин — климата и местности. Между сими отличиями каждого народа обычаи играют едва ли не самую характеристическую черту оных“. Так уже в этой „географической“ точке зрения, с превалирующим значением бытвой стороны, намечается отступление от шеллингянского „высшего абсолюта“, вскоре замененного „абсолютным субъектом“ Фихте, а позднее „абсолютной идеей“ Гегеля. В этой смене задач и целей идеи художественного произведения, или, точнее сказать, его природы и таился отрыв от отвлеченного, отрыв в сторону реального, действительного, конкретного. Не будучи в силах увязать „земное“ назначение искусства с метафизической от-

вечностью „вечной идею“, Белинский впадает в дурной тон патриотизма, сиясь видеть в каждом проявлении „русских черт“ положительные признаки.

Разобрав историю русской литературы от ее возникновения до начала 30-х годов, Белинский приходит к полному ее отрицанию, дела исключение для Пушкина, Карамзина и Ломоносова. Кто, — спрашивает он, — подобно им „овладел общественным вниманием и мнением, самодержавно правил последним, положил печать своего гения на произведение своего времени, сообщил ему жизнь и дал направление современным талантам?“ И отвечает: — „Увы! никто, хотя и многие претендовали на это высокое звание“. — Причину этого он видит в том, что, стремясь к народности, художники „смешивают ее с простонародностью и отчасти с тривияльностью“. И, определив народность в литературе, следовательно и в искусстве, как „отпечаток народной физиономии, тип народного духа и народной жизни“, он пишет: „Знаю, что человек во всяком состоянии есть человек, что простолюдин имеет такие же страсти, ум и чувство, как и вельможа, и потому так же, как и он, достоин поэтического анализа; но высшая жизнь народа преимущественно выражается в его высших слоях, или, вернее, всего в целой идее народа“. С этим привилегированным, с этим барским взглядом на „общество“ и „чернь“ Белинский впоследствии и сам не поладил, утверждая диаметрально противоположное, т. е. живительную силу „низов“. Он здесь еще не понял, не разгадал истинных корней национального творчества, притом, однако, к справедливому утверждению:

„Когда же наступит у нас истинная эпоха искусства? — спрашивает и отвечает Белинский: — Она наступит, будьте в этом уверены! Но для этого надо сперва, чтобы у нас образовалось общество, в котором бы выразилась физиономия могучего русского народа, надобно, чтобы у нас было просвещение, созданное нашими трудами, возвращенное на родной почве“.

Итак, при исключительной темпераментности, яркости и неистовой горячности (не случайно же „Литературные мечтания“ в подзаголовке названы „элегией в прозе“), Белинский в своих идеалистических утверждениях, по существу, не высказал ничего нового, отличного от того, что, начиная с 20-х годов сделалось предметом постоянных споров и высказываний русских шеллигианцев. Но построенный на этих высказываниях анализ искусства, литературы преимущественно, конкретностью своей заставил по-новому прозвучать все им написанное и ранее высказанное другими. Конкретность этого анализа, незаметно для самого Белинского, привела его к отрицанию абстрактности и к утверждению литературы идейной. Он первый приходит к мысли о необходимости для развития искусства реальной почвы, немисляемой без общества. Это ведет к дальнейшему нарастающему внутренней борьбы, к обострению мировоз-

зренческого конфликта, хотя в самом определении общества он еще полон глубоких и коренных ошибок.

Оставаясь на просветительной точке зрения („Придет время, просвещение разольется в России широким потоком, умственная физиономия народа выяснится и тогда наши художники и писатели будут на все свои произведения налагать печать русского духа“), Белинский, вместе с тем, разрабатывает проблему реальной почвы для искусства.

Годом позднее „Литературных мечтаний“ появилась вторая замечательная статья его: „О русской повести и повестях Гоголя“ (1835). Здесь Белинский останавливается на вопросах творчества. В творческом акте видит он „откровение“, приходящее к художнику в „пророческом сне“. С точки зрения последовательной метафизики — очень логично! Но против метафизической логики даже здесь восстает уже социологическое чутье. „Что такое свобода творчества? — пишет Белинский, — Поэт (художник. — Л. Г.) есть раб своего предмета, ибо не властен ни в его выборе, ни в его развитии“. Подчиняя творчество „высшему“ вдохновению, он добавляет: „Но отчего же в создании художника отражается и жизнь, и мнение, и степень образованности художника? Следовательно, творчество зависит от него; следовательно, он столько же и господин его, сколько и раб его? Да, оно зависит от него, как зависит душа от организма, как зависит характер от темперамента“. Верно поставив вопрос о зависимости, в отличие от глашатаев „свободного вдохновения“ (хотя сам Белинский этого периода идейно примыкает к ним), он не нашел правильного ответа. Но уже самая постановка вопроса говорит о том, как глубоко вскопал Белинский основные проблемы искусства. Отвеченное шеллигианство в применении к конкретным явлениям искусства не совсем удовлетворяет его; это и подготавливает почву для новых философских исканий и разрешения его мировоззренческого конфликта.

3

Осенью 1835 г. Станкевич сблизился с Бакуниным. Новым другом Станкевича (Бакунин живет вне Москвы) заинтересовались и остальные члены кружка (в том числе и Белинский). Внимание Белинского в это время привлекает уже Гегель. Но не зная языка настолько, чтобы свободно читать и переводить с него, Белинский знакомится с немецким философом со слов друзей или в их переводах. В письме к члену кружка В. И. Красову, Станкевич просит зайти к Белинскому (май 1836) „клянцясь ему в ноги и просить прощения“, потому что обещанный перевод окончания статьи Гегеля не сделал „брр!... гром, буря, молния, дождь, т. е. Белинский, наконец, плюет и буря утихает, — пишет Станкевич в этом письме, — отдаленные раскаты грома, последний ропот, тишина. Пусть закончат (перевод статьи. — Л. Г.)

кто-нибудь из людей образованных: Мишель¹, Аксаков, или Ефремов². Как раз весной этого года Белинский познакомился с Бакуниным, быстро сошелся с ним, а в конце августа отправился гостить в Премухино².

Бакунин в это время усиленно штудировал Фихте³. Философская система Фихте на время увлекает и Белинского. Она смягчает в некоторой степени его внутренний мировоззренческий конфликт, перенеся внимание с „высоких“ идей на действительную жизнь. Чувства последнего, несмотря на абстракцию философских идей, владеющих Белинским, обострено в нем до крайности. „В нем — (в Белинском) — пишет Станкевич в письме к Бакунину 2 августа 1836 г., — слишком сильна потребность настоящей жизни (выделено нами — Л. Г.), и он готов ухватиться за все, что хоть снарижу на нее похоже“. За Фихте он именно „ухватывается“, и Фихте — лишь звено, связующее шеллингианство с Гегелем⁴. Сам Белинский свое фихтеанство определяет, как период „распадения“, показывая ему, что „идеальная жизнь есть именно жизнь действительная, а так называемая действительная — есть призрак, ничтожество“. Но... идеальная „действительность“ по-прежнему уводит его в сферу отвлеченных идей. Поэтому мировоззренческий конфликт продолжается, пока Белинский, наконец, не обрел „истину“ в Гегеле (прошло около года после знакомства с Фихте). И все-таки, кратковременный фихтеанский период „распадения“, по признанию самого Белинского, принес ему „благодарные плоды“, заставив „серьезно подумать и передумать обо всем, о чем прежде думалось „только слегка“.

В этот период, как потом и в начальный гегелианский период идеалистической диалектики, искусство занимает очень важное место в развитии Белинского. В письме к Д. П. Иванову (7 августа 1837 г.), которого он хотел вовлечь в свой круг, он излагает решающее значение философии для понимания жизни, „но, — продолжает Белинский, — тебе нельзя начать прямо с философии: тебе надо приготовиться к ней путем искусства“. Тут дается следующее определение роли искусства в познании жизни: „Искусство укрепит и разовьет в тебе любовь; оно даст тебе религию, или истину в созерцании, потому что религия есть истина в созерцании, тогда как философия есть истина в сознании. Но не имея истины в созерцании, невозможно иметь ее в сознании (выделено нами — Л. Г.). Ты был еще ребенком, а уже умел отличать добро от зла, истину от лжи, — значит, что истина в созерцании всегда предшествует истине в сознании. Но в детстве ты мог чувствовать только житейскую, практическую истину, теперь ты должен приобрести созерцание истины отвлеченной, чистой и это созерцание дается тебе искусством“.

„... не имея истины в созерцании, невозможно иметь ее в сознании“. Это безоговорочное утверждение конкретного воплощения мысли (хотя в конечном счете переходящей в отвлеченность), по сравнению с недавним представлением жизненности только отвлеченной истины, уже является значительным шагом вперед. Искусство играет роль, так сказать, конкретизатора: в искусстве эти истины доступны созерцанию, чрез которое лежит путь к осознанию мира отвлеченных идей. Это еще

¹ Мишель — Мих. Ал. Бакунин.

² Премухино — имение Бакуниных в Тверской губ.

³ Фихте, Иоганн Готтлиб (1762—1814) — предшественник Шеллинга (см. примеч. выше), идея отвлеченного мирового самосознания которого легла в основу понимания искусства и привела Белинского к утверждению действительности не в том, что есть, а в том, что должно быть, что рисует мир отвлеченных идей (О Фихте см. Асмус. „Очерки истории диалектики и новой философии“. М. 1929).

Его „служебная“ роль очевидна, если вспомнить свидетельство Герцена, рассказывающего, что „Бакунин по Канту и Фихте выучился по-немецки и потом привялся за Гегеля“ („Былое и думы“, т. I, стр. 348).

⁴ Гегель, Георг Вильгельм Фридрих (1778—1831), по выражению Маркса, поставил диалектику с головы на ноги, хотя и оставаясь сторонником „абсолютной идеи“, немногим ушел дальше остальных идеалистов-диалектиков. Группа молодых учеников, отбросив гегелевскую теорию „абсолютной идеи“, встала на точку зрения материалистического понимания мира. Это течение известно под именем „левого гегелианства“, которое в учении Маркса и Энгельса приняло форму изучения природы и общества. Искусство, по учению Гегеля, относится к области „абсолютного духа“ и отличается от религии и философии тем, что представляет конкретное созерцание идеала (О нем см. К. Маркс и Ф. Энгельс, т. I, и „Архив Маркса и Энгельса“, кн. 3.) Роль Гегеля в развитии русской общественной мысли была оценена еще в эпоху Белинского лучшими представителями того времени. Так Герцен в ряде записей в „Дневниках“ говорит о мировом значении гегелианства. Позднее эту оценку он формулировал в фразе, ставшей почти классической: „Философия Гегеля — алгебра революции; она необыкновенно освобождает человека и не оставляет камня на камне от мира христианского, от мира преданий, переживших себя“ („Былое и думы“, т. I, стр. 332). Споры между кружками Герцена и Станкевича, одно время острые споры между Белинским и Герценом, между славянофилами и западниками в сущности сводились к толкованию „алгебры революции“, к последовательному пониманию гегелевской философии. Правильное, принципиальное понимание этих споров вокруг Гегеля впервые изложил Чернышевский в VI главе „Очерков гоголевского периода русской литературы“.

идеалистическое понимание искусства. Вместе с тем, оно уже далеко уводит Белинского вперед, приближая к миру реальной действительности.

Такова высокая роль искусства в формировании идеалов и всей личности Белинского. Искусство конкретностью своего языка способствует определению его философских воззрений. А философия „даст мир и гармонию душе“ (в упоминавшемся выше письме к Иванову).

Таким образом, искусство, наряду с определенной философской системой, рассматривается Белинским, как категория того же философского порядка. В ретроспективном плане, теперь его идеалистическое искусство-понимание представляется нам уже не „голым“ утверждением отвлеченной эстетики, а практическим методом конкретного познания действительности. Этот своеобразный подход Белинского обуславливался мировоззренческим конфликтом, окончательно изжитым уже позднее, когда и самое искусство в его понимании несет организующее начало и приобретает социальную функцию.

Но к концу 30-х годов, оставаясь еще в порочном кругу идеалистических идей (Шеллинг, Фихте, Гегель), Белинский уже с присущей ему горячностью начинает искать понимания реальной жизни, действительности, ибо социальная среда, трудовые будни разночинного интеллигента неизменно толкают его к этим исканиям.

А что такое „действительность“?

Если Фихте объяснил ему, что „идеальная жизнь“ есть именно жизнь „действительно“, то теперь, благодаря Гегелю, он повернулся спиной к „идеалу“, который не способен был привести ни к чему, кроме бесплодной „вражды“ с „действительностью“. (Плеханов).

Сам Белинский это свое состояние охарактеризовал в двух более поздних письмах: одно — к Станкевичу, 2 октября 1839 г., другое — к Бакунину, 10 сентября 1838 г. В пер-

вом из них он писал: „Приезжаю в Москву с Кавказа, приезжает Бакунин — мы живем вместе. Летом просмотрел он философию религии и права Гегеля. Новый мир нам открылся. Сила есть право и право есть сила: — нет, не могу описать тебе, с каким чувством услышал эти слова — это было освобождение. Я понял идею падения царства, законность завоеваний“... Поняв за ко н о м е р н о с т ь я в л е н и й, он еще был далек от глубокого понимания геге-



Н. Степанов. „Типографские превращения“. Карикатура ¹.

N. Stepanov. Biélinkski: „Je ne puis reconnaître mon article“ (Lithographie.)

¹ Редко воспроизводившаяся литография с рисунка, помещенная в „Иллюстрированном альманахе“, издававшемся И. Панаевым и Н. Некрасовым. Белинский изображен незадолго до смерти. 1848 г.

левской диалектики применительно к действительности, но сделавшим рабом этой действительности. „Такова моя натура, — рассказывает Белинский во втором из названных писем: — с напряжением, горестно и трудно, принимает мой дух в себя и любовь, и вражду, и знание, и всякую мысль, всякое чувство; но, приняв, весь проникается ими, до сокровенных и глубоких изгибов своих. Так в горниле моего духа выработалось самобытное значение великого слова действительность. Я бы сказал ложь и глупость, сказав, что я действителен и постиг действительность; но я скажу правду, сказав что я сделал новый великий шаг в том и другом“. И дальше, в этом же письме: „действительность! — твержу я, вставая и ложась спать, днем и ночью, — действительность окружает меня, я чувствую ее везде и во всем, даже в себе, в той и в той перемене, которая становится заметнее со дня на день“¹.

Это рабское следование за „действительностью“, преклонение перед ней, приводит его еще к одной, кратковременной, но последней ошибке (вслед за Гегелем): к примирению с „русской“ действительностью. Раз явление существует, — рассуждал Белинский, — оно и есть действительность, а действительность не может быть иной, нежели на самом деле она есть. Стало быть, что действительно, то прекрасно, — думал в это время Белинский, не понимая еще сокровенного смысла диалектики и борьбы за действительность лучшую, более совершенную.

С этой точки зрения и искусство озарилось новым светом „действительности“. Искусство освободилось от прежних отвлеченных абстракций. От него Белинский начал требовать отображения самой жизни, но в своей слепой вере в действительность считал недопустимым критическое к ней отношение.

Так в этот идеалистический период уже зародился идеал реализма в искусстве, за который Белинский боролся до самой смерти (но здесь еще не было раскрыто полноценное содержание самого понятия „действительность“ и требования активного к ней отношения).

Весь идеалистический путь Белинского был не простым переходом от одной философской системы к другой, а органической эволюцией, изживанием мучительного мировоззренческого конфликта, в разрешении которого его искусствоведческие концепции сыграли роль образной и содержательной конкретизации мысли, обычно опережавшей самую формулировку этой мысли — неизбежный конфликт, обусловленный чуждостью его социальных интересов интересам окружавшей его среды друзей, пусть даже либеральных и прогрессивных.

В фихтеано-гегелианский период нужда, граничавшая с нищетой, преследовала Белинского на протяжении нескольких лет, но он не поступился своими социальными интересами и убеждениями.

„Беда да и только! — восклицает Белинский в письме к К. С. Аксакову (14 августа 1837 г.). — Нет никакого выхода. Или продай свое убеждение, сделай из себя пишущую машину, или умирай с голоду“. Но Белинский не превратился в „пишущую машину“, предпочитая permanently „умирать с голоду“. Это и выработало в нем ту глубокую „партийность“ и непримиримость, с которой почти двадцать лет он боролся за свои убеждения. Характерно, что даже в год наиболее выраженного примирения Белинского с действительностью, он попрежнему отстаивает неприкосновенность своей „литературной совести“. Возобновив переговоры о работе и переезде в Петербург, он пишет в письме к Панаеву (18 февраля 1839 г.):

„...Я продаю себя всем и каждому, от Сенковского до (тьфу ты, гадость какая!) Булгарина², — кто больше даст, не стесняя при том моего образа мыслей, выражения, словом моей литературной совести, которая для меня так дорога, что во всем Петербурге нет и приближенной суммы для ее купли. Если дело дойдет до того, что мне скажут: независимость и самобытность убеждений или голодная смерть — у меня достанет сил скорее издохнуть, как собаке, нежели живому отлаться на позорное съедение псам... Что сделать — я так создан“.

И в этом — ни одного слова рисовки: таков он был в действительности. Тем интереснее и ценнее проследить его отношение к искусству в этот тяжелый период. При этом, и здесь его искусствоведческая концепция забегает несколько вперед, как бы конкретностью материала, которым оперирует искусство, предугадывая путь обобщения и формирования его философской мысли. (Подчеркиваем: это все то же проявление мировоззренческого конфликта, еще не изжитого).

В разбираемый период Белинский много занимался вопросами искусства (об этом свидетельствует ряд его писем к Бакунину и Станкевичу). Но специальных высказываний по этим вопросам не было (видимо, потому, что и печаталось в это время Белинский сравнительно мало). Вставши на примирительную точку зрения и даже преклоняясь перед „действительностью“, перед мрачной русской действительностью конца 30-х годов, которой злейшим врагом сделался он вскоре, Белин-

¹ Определенные действительности играют ведущую роль в формировании его искусствоведческих взглядов, в частности — в понимании реализма как основного элемента искусства.

² Сенковский, Греч, Булгарин — реакционнейшие журналисты, весьма невысоких нравственных устоев и самых низкопробных журналистских приемов; Греч и Булгарин через первую в России частную газету „Северная пчела“ осуществляли задания III отделения; Булгарин несколько раз писал доносы на „разлагающую“ литературную деятельность Белинского (см. Мих. Лемке „Николаевские жандармы и литература 1825—1855 гг. по подлинным делам III отделения“, СПб, 1908).

ский (вполне последовательно) пришел к реакционным политическим убеждениям. Им были написаны патриотические и реакционные отзывы об „Очерках бородинского сражения“ Глинки и по поводу „Бородинской годовщины“ Жуковского и статья о немецком критике Менцеле¹ (она написана ранней осенью 1839 г.), вещи, о которых впоследствии с ужасом и краской стыда вспоминал Белинский. Статья о Менцеле наиболее полно выражает его теоретические взгляды на искусство. В этой статье, нападая на Менцеля за его отрицательное отношение к искусству, не служащему интересам прогрессивных общественных идеалов, Белинский пишет:

„Да! Общество не должно жертвовать искусству своими существенными выгодами, или уклоняться для него от своей цели. Искусство не должно служить обществу иначе, как служа самому себе (апологическое утверждение „чистого“ искусства! — Л. Г.). Пусть каждое идет своею дорогою, не мешая друг другу.

Дело Питтов, Фоксов, О'Конелей, Талейранов, Кауницев и Меттернихов — участвовать в судьбе народов и испытывать свое влияние в политической сфере человечества. Дело художников — созерцать „полное славы творенье“ и быть его органами, а не вмешиваться в дела политические и правительственные. Иначе придется воскликнуть:

Беда, коль пироги начнет печи сапожник,
А сапоги точать пирожник!



Маска, снятая с В. Г. Белинского.

Masque de Biéliniski.

Все велико на своем месте и в своей сфере, и всякий имеет значение, силу и действительность только в своей сфере, а заходя в чуждую, делается призраком, иногда только смешным,

¹ Менцель, Вольфганг (1798—1873) — немецкий публицист и историк литературы. Либеральные взгляды и даже симпатии к социалистическим идеям позднее сменились реакционным и махровым национализмом. Он сделался ярким ненавистником революционной Франции и радикальной „Молодой Германии“. Поэт Берне написал уничтожающий памфлет против него: „Менцель-французоед“. Об этой реакционной деятельности Менцеля, развивающейся в период „примирения с действительностью“ Белинского, как верно замечает Венгеров, видимо, наш критик ничего не знал. Впоследствии, отказавшись от своих „позорных“ высказываний в статье о Менцеле, Белинский продолжал считать верным свое отношение к самому Менцелю и его методу.

иногда отвратительным, а иногда смешным и отвратительным вместе, подобно Менцелю⁴. И предоставляя Менцелю быть „хорошим чиновником при посольстве, или даже и депутатом города“, свою реакционную тираду Белинский заключает так: „Он (Менцель. — Л. Г.) судит об искусстве, как слепой о цветах, глухой о музыке. Воду нельзя мерять сажнями, а дорогу ведрами: нельзя по политике судить об искусстве, ни по искусству о политике, но каждое должно судиться на основании своих собственных законов“.

Законы искусства он выводит из своей примирительной теории. Отсюда — подчинение искусства восхваляемой „действительности“. Отсюда требование от искусства мирного сожителства с существующим порядком.

Разумеется, все это не больше, как последовательное и логическое (подчеркиваем) развитие его примирительного отношения к действительности. Развивая в „Менцеле“ отвращенную теорию искусства, Белинский логически мог (и последовательно должен был) притти именно к таким выводам. Но как только, даже в этот период, он касался конкретных произведений искусства, частных эстетических проблем, на помощь ему приходил мировоззренческий конфликт, выступало обостренное в нем чувство социального в применении к суждениям о целях творчества и сущности художественного произведения.

К такого рода статьям относится большая рецензия об „Уголино“ („Драматическое представление. Сочинение Николая Полевого. 1838. Санктпетербург“), напечатанная в „Московском наблюдателе“ (цензурное разрешение от 11 июня 1838 г.). Статья эта, на конкретном разборе драмы Полевого, с точки зрения ее литературных недостатков и театральной постановки, фиксирует внимание на вопросах подлинной художественности произведения. Эту часть статьи приводим почти полностью:

„На Кузнецком мосту показывается микроскоп, увеличивающий предметы в миллион раз, и мы там видели крыло мухи и бабочки, величиною более двух аршин; видели перерезанный сахарный тростник, который кажется перепилленным огромным дубом, и удивлялись бесконечной организации этих предметов. Какая во всем стройность, гармония, симметрия, красота, изящество, правильность! Какая беспредельность, бесконечность! Каждая малейшая частица, атом, исчезающий от нево-

оруженного глаза, заключает в себе бесчисленное множество других частей, из которых части каждой расположены с непостижимой ответственностью, правильностью и красотой. Потом там же видели мы доскуточек самой тонкой, самой лучшей кисей, и нам представлялась плетенка из мочальных веревок, переплетенная квадратно, но без всякой правильности; а веревки грубые, как бы измочаленные, истертые...

То же самое зрелище представит вам и искусство, если только природа одарила вас хорошим микроскопом, — верным и глубоким чувством изящного. При помощи его вы без труда отличите произведения творчества от произведений ремесла. В первых вы тотчас заметите полноту организации и органическую жизнь, посредством которой все части его связаны необходимым внутренним единством, а во вторых как раз заметите, что все их части соединены механически, помощью клея, ниток, гвоздей и других посредствующих предметов. Сначала такое произведение может показаться вам очаровательною красавицею, полкою жизни и прелести, но всмотритесь в нее пристальней — вы увидите отвратительный скелет, у которого вместо голубых глаз — впадины, вместо розовых уст — голые челюсти с осклизшими зубами. Конкретность¹ есть главное условие истинно-поэтического (высокохудожественного — Л. Г.) произведения, а без нее оно есть произведение мастерства, поддельный розан и с цветом и с запахом розана, но без жизни розана, без чего-то такого, чего нельзя назвать, но в чем заключается жизнь. Конечно, ремесло или мастерство очень удачно подделывается под природу, но только издали, до тех пор, пока не взглянут поближе на его подделки. Обратите внимание на то, как отвратительны восковые статуи, какое неприязненное, враждебное чувство антипатии пробуждают они: точь в-точь, как труп. А между тем в них подражание и близость к природе доведены до последней, почти невозможной, степени совершенства. Напротив того, произведения скульптуры, эти мраморные произведения, где глаза и волосы одного цвета со всем телом, — живут и дышат юной роскошной жизнью и весело улыбаются и стыдливо сморщат, и как будто хотят что-то вымолвить... Причина очевидна: в первых форма существует отдельно, сама по себе, а идея сама по

¹ Конкретность производится от конкретный, а конкретный происходит от латинского глагола *conspicere* — сраться. Это слово принадлежит новейшей философии и имеет обширное значение. Здесь мы употребляем его, как выражение органического единства идеи с формой. Конкретно то, в чем идея проникла форму, а форма выразила идею, так что с уничтожением идеи уничтожается и форма, а с уничтожением формы уничтожается идея. Другими словами, конкретность есть то таинственное, неразрывное и необходимое слияние идеи с формой, которое образует собою жизнь всего, и без которого ничего не может жить. Это особенно поразительно в произведениях искусства: в музыкальном произведении есть идея и жизнь, в которых заключается тайна его действия на душу человека, и есть звуки — форма: уничтожьте звуки — и не будет музыкального произведения. Конкретности противопологается отвращенность, которая в искусстве существует, как аллегория. (Примечание и выделение Белинского — Л. Г.)

себе, или, лучше сказать, форма приискана для идеи и приклеена к ней; для вторых же выражается конкретное слияние идеи с формой, и идея существует только через форму. Закон конкретности выходит из закона свободы, основанной на непреложной необходимости. Всякое произведение искусства только потому художественно, что создано по закону необходимости, что в нем нет ничего произвольного, что в нем ни одно слово, ни один звук, ни одна черта не может замениться другим словом, другим звуком, другою чертою. Да не подумают, что мы уничтожаем этим свободу творчества, нет, этим-то мы и утверждаем ее, потому что свобода есть высшая необходимость, и где нет необходимости, там не свобода, а произвол, в котором нет ни разума, ни смысла, ни жизни. Художник может переменить не только слово, звук, черты, но всякую форму, даже целую часть своего произведения, но с этой переменю изменяется и форма, и идея, и это будет уже не та же идея, не та же форма, только улучшенная, но новая идея, новая форма. Итак, в истинно художественных произведениях, как вышедших из законов необходимости, нет ничего случайного, ничего лишнего, ничего недостаточного, но все необходимо“.

В этой статье Белинский отстаивает идею реалистического искусства, ясной формулировки которого достигает позднее. Здесь уже намечаются взгляды, которые минуя „Менцеля“, по существу, предвосхищают мысли, высказанные им впоследствии. Здесь впервые так четко формулируется положение о цельности художественного произведения, о слитности формы и содержания, о взаимозависимости композиции и идеи произведения. (Это и побудило нас привести столь обширную цитату из названной статьи Белинского.) Правда, теоретической подоплекой этих суждений пока еще является метафизическая идея „абсолютной гармонии“.

В этот раз, как и прежде, сила мировоззренческого конфликта побеждает неоспоримую,

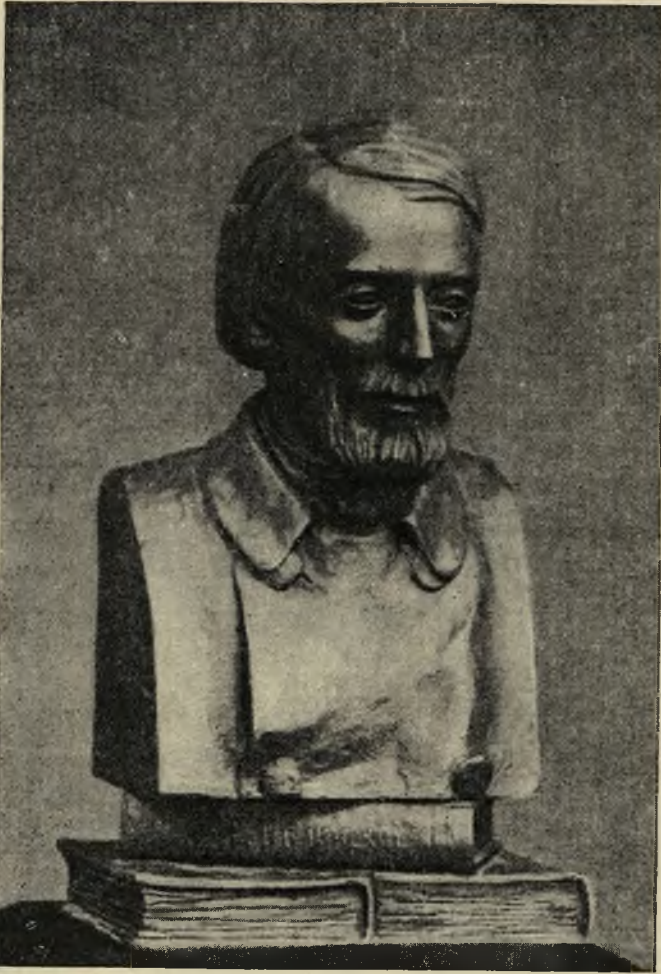


И. Пожалостин. Портрет Некрасова с двумя заметками 1878 г. Гравирован с портрета Крамского ¹.

I. Pojalostine. Portrait de Nekrassov. (Gravure. La remarque à droite représente Biéliniski.)

казалось бы, логику отвлеченных идей. Его влечет к произведениям искусства, чтобы в их образных выражениях „созерцать“ (а впоследствии и сознать) несовершенства принятой им философской системы. Тем любопытнее, что в момент потенциально наиболее острого конфликта, во время безропотного примирения с действительностью, его увлекают пластические искусства (скульптура), условность которых

¹ Очень редкий оттиск. Таких оттисков с двумя заметками — З. Н. Некрасовой, жены поэта (слева) и Белинского (справа) — было сделано всего десять. Заметка Белинского резана с рисунка А. Редера, скопировавшего карандашный набросок Языковой.



Н. Ге. Наиболее распространенный бюст В. Г. Белинского.
(Бронза.)

N. Gay. Buste de Biéliniski. (Bronze.)

не ограничена плоскостью холста или листа бумаги, а идея, выраженная в „конкретном слиянии“ с формой и существующая „только через форму“ идея скульптуры почти осязаема¹.

„Помнишь ли, Николенька, мои дикие вопли против скульптуры и вообще греческого искусства? — пишет Белинский в письме к Станкевичу (осенью 1838 г.) — Порадуйся: я поумнел... Скульптура для меня теперь — божественное искусство“.

„О грехах (разумеется, древних) не могу думать без слез на глазах, — признается Белинский в более позднем письме к тому же другу (лето 1839 г.), — мне доступна и сфера

религии, но более родная мне сфера — искусство, — и хороший гипсовый снимок с Венеры Медиццинской стоит в глазах моих больше того глупого счастья, которого я некогда искал в решении нравственных вопросов“.

Завершим наш обзор этого периода в формировании личности Белинского одним небольшим замечанием его в письме к Краевскому (перед переездом в Петербург — 19 августа 1839):

„Бога ради, Андрей Александрович, какими судьбами попада в „Отечественные записки“ гнусная статья пошлака, педанта школяра Давыдова? Помилуйте, если журнал — поле, то он удобряется хорошим, а не навозом ослиным, как обыкновенные поля. Извините за откровенность, но во мне кровь заговорила“.

Этим „ослиным пометом“ была статья московского профессора — шеллингианца², повернувшегося уже в сторону откровенной реакции (дослужился же он до сенатора и академика!) и трактовавшая „О возможности эстетической критики“.

Именно „кровь“, а не умозрительные построения логики (бунт, мировоззренческий конфликт), протестовала в Белинском против идеалистических положений эстетической критики, хотя сам он объективно в какой-то мере продолжал еще пребывать в плену этой же критики, теоретически выступая против социального значения искусства.

5

„Говорить о настоящем России значит говорить о Петербурге, — писал Герцен в 1842 г. — об этом городе без истории в ту и другую сторону, о городе настоящего, о городе, который один живет и действует в уровень современным и своеземным потребностям на огромной части планеты, называемой Россией. Москва, напротив, имеет притязания на прошедший быт, на мнимую связь с ним; она хранит воспоминания какой-то прошедшей славы, всегда глядит назад, увлеченная петербургским движением, идет задом наперед и

¹ См. выше цитату из статьи об „Уголяно“ — о конкретности.

² О Давыдове см. примечание в гл. 2 настоящего очерка.

не видит европейских начал оттого, что касается их затылком. Жизнь Петербурга только в настоящем...»

Белинский переехал в Петербург тремя годами раньше, чем приведенные строки были написаны: в октябре 1839 г. Переезд сыграл решающую роль в становлении всей его личности. На помощь изживанию мировоззренческого конфликта приходит петербургская действительность. Полуфеодалный, московский помещичий пейзаж барского особняка с забором и двориком сменяется строгими линиями сравнительно высоких и стройных домов. Кончилась кружковая замкнутость избранных друзей, дальше отвлеченных споров и бесконечных бесед, бесспорно, иногда очень умных, но, по выражению самого Белинского «всегда решительно бесплодных», дальше таких споров и бесед настоящей жизни даже и не видевших. Какой-то патриархально-спокойный, однообразный, и ровный уклад теперь остался позади. Петербург сразу оголил русскую действительность, обнаружив все ее язвы. Здесь литературная среда не ограничивалась узким кружком, а вырастала в интересы общественного порядка со спорами и делами. Литература была делом, литературное дело дышало жизнью, жизнь литератора проходила в обществе.

Уже через какой-нибудь месяц пребывания в Петербурге Белинский предчувствовал близость душевного перелома, потому что, как писал он в письме к Боткину (22 ноября 1839 г.): «Питер имеет необыкновенное свойство оскорблять в человеке все святое и заставить в нем выйти наружу все сокровенное». А «сокровенное» в значительной мере было уже предназначено теми глубокими искусствоведческими высказываниями, которые оформились прежде и были подсказаны непосредственно чувством социального. Процесс мировоззренческого конфликта изменил свое течение, вступив в фазу своеобразного импрессионизма с его утверждения философской системы и понимания действительности, исходя из самой этой действительности и роли общества в ней.

Это органическое чувство общественной жизни, по сравнению с московской спячкой, было отмечено Белинским в его большом очерке 1844 г. «Петербург и Москва»:

«... Если в Петербурге нет публичности в истинном значении этого слова, зато уж нет и домашнего или семейного затворничества. Петербург любит улицу, гулянье, театр, кофейную, вокзал, словом, любит все общественные заведения. Этого пока еще немного, но зато из этого может много выйти впереди. Петербург не может жить без газет, без афиш и разного рода объявлений: Петербург давно уже привык, как к необходимости, к «Полицейской газете», к городской почте. Едва проснувшись, петербуржец хочет тотчас же знать, что дается сегодня в театрах, нет ли концерта, скачек, гулянья с музыкой; словом, хочет знать все, что составляет сферу его удовольствий и рассеяний, — а для этого ему

стоит только протянуть руку к столу, если он получает все эти известительные издания, или забегать в первую попавшуюся кондитерскую. В Москве многие подписчики на «Московские ведомости», выходящие три раза в неделю (по вторникам, четвергам и субботам), посылают за ними только в субботу, и получают вдруг три номера. Оно и удобно: под праздник есть свободное время заняться новостями всего мира...»

И в другом месте того же очерка Белинский писал: «... Что бы ни делали в жизни молодые люди, оставляющие Москву для Петербурга, — они делают; москвичи же ограничиваются только беседами и спорами о том, что должно делать, беседами и спорами часто очень умными, но всегда решительно бесплодными. Страсть рассуждать и спорить есть живая сторона москвичей; но дела из этих рассуждений и споров у них не выходит».

В новой обстановке («Петербург назначено всегда трудиться и делать», — писал он) Белинский не мог не почувствовать всей глубины разрыва между абстрактной мыслью, владевшей им до сих пор, и конкретным делом, которого всегда жаждала его активная натура. Эта живая обстановка неизбежно должна была влить новое содержание и в понятие действительности, изменив и самое отношение к ней. Общественность не в теории, а на практике теперь овладевала им и основные эстетические взгляды, уже раньше им высказанные, в этой общественности находили лишь почву для дальнейшего своего развития, облекая мысль в плоть практического назначения.

Так обостренный инстинкт разночинца, классовый инстинкт социального начал пробуждаться в нем уже не для одних лишь теоретических обобщений в области анализа конкретных произведений искусства. И чувство, почти никогда не обманывавшее его в отношении эстетических восприятий (как мы видели, это чувство конфликтовало в нем с абстракцией философских систем) здесь помогло ему в конкретной обстановке общественной жизни притти к новым убеждениям. Искусствоведческие же взгляды и высказывания его теперь лишь, как мы выше сказали, уточнялись, наполяясь глубоким социальным содержанием.

Борьба началась почти сразу. Уже в первом, упоминавшемся письме к Боткину, мы находим такую фразу: «... чем больше живу и думаю, тем больше, кровнее люблю Русь, но начинаю сознавать, что это с ее субстанциальной стороны, но ее определение, ее действительность настоящая начинает приводить меня в отчаяние — грязная, мерзко, возмутительно, нечеловечески...»

Нечеловечность действительности развила в Белинского тяжелую апатию, в которой он видел предвестницу близкого душевного перелома. Уже в декабре он написал длинное письмо к Боткину (впрочем, отправленное только 11 февраля следующего, 1840 г.), в котором негодует на «резонерскую идеальность», «делающую из жизни тяжелый сон, из радо-

стей — „призрак“, — и горячо отстаивал мысль, что „права личного человека так же священны, как и мирового гражданина“. В письме, написанном позднее (3 февраля 1840 г.), но опередившем предыдущее, к тому же адресату, он признается: „Что же сказать о моих дельных статьях? Для кого они пишутся? Что же сказать о моем неаппетитном и натынутом вступлении в разбор брошюрки о бородинской битве, которым все восхитились (период безоговорочного примирения с действительностью — Л. Г.)? Дорого дал бы я, чтобы истребить его (выделено нами. — Л. Г.). Китаизм хуже прекраснотушия. Ключников когда-то сказал, что дельная статья должна научить незнающего и удовлетворить знающего. Учить я вас никогда не мог, но сам многим вам обязан, но иногда удовлетворял вас: теперь и этого не ждите. С № 2 „Отечественных записок“, т. е. с статьи о Марлинском, пишу не для вас и не для себя, а для публики. Собственное удовлетворение и ваш восторг отныне — доказательство, что статья неудачна“. В февральском же (26 февраля 1840 г.) письме к Бакунину, Белинский еще с большей определенностью говорит о своих общественных устремлениях: „Если нападать на все это (на дряблость, болезненность, гниющую рефлексию — Л. Г.), значит нападать на идеальность, — я нападаю на нее и предпочитаю ей самую ограниченную действительность и полезность в обществе“. Это отнюдь не пассивное отношение к действительности, не примирение с ней, как было еще недавно. Это начало критического восприятия ее, но пока еще не выходящее за пределы негативизма.

„Проклинаю мое гнусное стремление к примирению с гнусною действительностью, — писал он 4 октября 1840 г.; и тогда же: — Я не сойдуся, не примирюсь с пошлою действительностью“. Пока для него единственные средства борьбы с „расейской действительностью“ — кафедра и журнал и намечаются интересы к социалистическим идеям.

Белинский уже начал понимать (январь 1841 г.), что „все общественные основания нашего времени требуют строжайшего пересмотра и коренной перестройки, что и будет рано или поздно“. В мартовском письме к Боткину он благодарит своего московского друга за отрывок из „Hallische Jahrbücher“¹ и развенчивает Гегеля, философия которого „только момент“, хотя и великий, а „абсолютность ее результатов ни к..... не годится“ и „лучше умереть, чем помириться с ними“. Справедливо указывает Белинский, что бывал он иногда последовательнее самого Гегеля. „Мне говорят, — писал он в том письме, — развивай все сокровища своего духа для свободного самонаслаждения духом, плачь, дабы утешиться, скорби, дабы возрадоваться, стремись к со-

вершенству, лезь на верхнюю ступень лестницы развития, — а споткнешься — падай — чорт с тобою, — таковский и был сукин сын... Благодарю покорно, Егор Федорыч² — кланюсь вашему философскому колапку; но со всем, подобающим вашему философскому филлистерству уважением, честь имею донести вам, что если бы мне и удалось взлезть на верхнюю ступень лестницы развития, — я и там попросил бы вас отдать мне отчет во всех жертвах условий жизни и истории, во всех жертвах случайностей, суеверия инквизиции Филиппа II и пр.: иначе я с верхней ступени бросаюсь вниз головою. Я не хочу счастья и даром, если не буду спокоен на счет каждого из моих братьев по крови — костей от костей моих и плоти от плоти моей“.

Отрицание идеалистической философии Гегеля приводит Белинского, по его собственному признанию, к пониманию французской революции и Марата: Белинский понял его (Марата) „кровавую любовь“ к свободе и „его кровавую ненависть ко всему, что хотело отделяться от братства с человечеством хоть колыскою с гербом“. Белинский восклицает: „Каковы же французы, которые без немедкой философии поняли то, чего немедкая философия еще и теперь не понимает! Чорт знает, надо мне познакомиться с сенсимонистами“ (28 июня 1841 г.). Это не бездельный возглас, не мечта. Уже осенью (сентябрь 1841 г.) он писал: „Я с трудом и болью расстаюсь с старую идею, отрицаю ее до нельзя, а в новую перехожу со всем фанатизмом прозелита. Итак, я теперь в новой крайности — это идея социализма, которая стала для меня идеєю идей, бытием бытия, вопросом вопросов, альфою и омегою веры и знания. Она (для меня) поглотила и историю, и религию, и философию. И потому ею я объясняю теперь жизнь мою, твою и всех, с кем встречался я на пути к жизни“. Эти первые приобщения Белинского к идеям утопического социализма начинают наполнять социальным содержанием негативное отношение к действительности и обществу. Он уже восстает и против негативизма, но еще не умеет сформулировать позитивного отрицания существующей действительности...“ Имеет ли право человек забавляться в искусстве, в знании! Я жестокен против всех субстанциальных начал, связывающих, в качестве верования, волю человека!“ Только „с нравственным улучшением должно возникнуть физическое улучшение, что делается через „социальность“, „но, — развивая эту мысль, писал Белинский, — смешно и думать, что это может сделаться само собою, временем, без насильственных переворотов, без крови. Люди так глупы, что их насильно надо вести к счастью. Да и что кровь тысячей, в сравнении с унижением и страданием миллионов“.

¹ Журнал левого гегельянства, с 1837 года издававшийся Эхтермейером и Арнольдом Руге, молодыми учениками Гегеля, последовательно развивавшими его учение.

² Гегель.

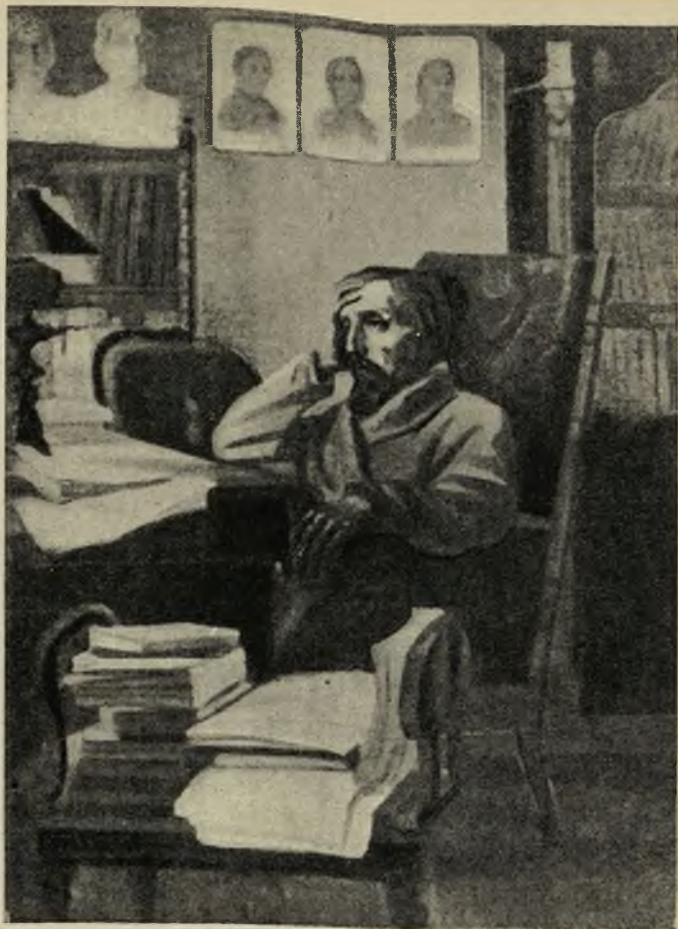
Наконец, симпатии (но еще не выработанные социальные идеалы) Белинского ярко выражены в следующем отрывке его письма к Боткину от апреля 1842 г.:

„... дело ясно, что Робеспьер был не ограниченный человек, не интриган, не злодей, не ритор, и что тысячелетнее царство божие утвердится на земле не сладенькими и восторженными фразами идеальной и прекраснородушной Жиронды, а террористами — обоюдоострым мечом слова и дела Робеспьера и Сен-Жюстов“.

Если даже Белинский и переоценивал личность Робеспьера (на что ему указывал Грановский), то несомненно он совершенно верно видел в якобинцах источник революционного „слова и дела“.

Так кончалось его негативное отношение к действительности: „Я давно уже отрешился от романтизма, мистицизма и всех „измов“, — писал он 7 ноября 1842 г. к Н. А. Бакунину, брату Михаила Бакунина, — но это было только отрицание, и ничто новое не заменяло разрушенного старого“... „Я знаю, — читаем мы в том же письме, — что он¹ разошелся с Вердером, знаю, что принадлежит к левой стороне гегелианства, сошелся с R... (Пыпин предполагает — и правильно!) — что речь идет об Арнольде Руге — Л. Г.) и понимает жалкого заживо умершего романтика Шеллинга“.

... Мы разрешили себе так подробно и хронологически остановиться на этих „перерождениях“ Белинского потому, что они имеют самое прямое и непосредственное отношение к нашей теме: к формированию тех положительных идей великого критика и его искусствоведческих взглядов, благодаря которым



*И. Астафьев. Белинский за столом. Конец 70-х гг.*³

I. Astafiev. Béliński à sa table de travail.

он близок нашему времени и связан с практическими задачами современного искусства. Теперь (несмотря на то, что до сих пор еще не установлено, когда же Белинский познакомился непосредственно со взглядами Фейербаха²) мы можем уверенно сказать, что весной 1842 г. он уже самостоятельно

¹ Михаил Бакунин, живший тогда в Берлине и слушавший курс гегелианской философии в университете у ортодокса — явного гегелианца — философа и поэта, профессора Берлинского университета Карла Вердера (1806—1893).

² Фейербах, Людвиг (1804—1872). „Поскольку Фейербах является материалистом, — говорит Маркс, — он не имеет дела с историей, поскольку он занимается историей, он вовсе не материалист. Материализм и история идут у него совершенно различными путями“ (См. Маркс. в кн. I „Архив К. Маркса и Ф. Энгельса“, Ф. Энгельс „Людвиг Фейербах“ — несколько изд. и Ленин, Ленинский сб-к, т. XII). Оказав значительное влияние на формирование философских идей Маркса и Энгельса, учение Фейербаха повлияло на Герцена, позднее и на Чернышевского.

³ Заброшенный набросок к портрету. Воспроизводился однажды, когда был обнаружен в 1912 г.



И. Астафьев. Портрет Белинского. Малораспространенный рисунок. 1881 г.¹

I. Astafiev. Portrait de Biéliniski.

пришел к последовательному развитию гегелевой идеалистической диалектики, заняв позиции левого гегелианства. В этом значительную помощь оказал ему Боткин, с которым, как мы видели, он был в деятельной переписке. Боткин писал к нему (22—23 марта 1842 г.): „В настоящее время начинается в Европе новая эпоха. Мир средних веков — мир непосредственности, патриархальности, туманной мистики, авторитетов, верований вступает в борьбу с мыслию, анализом, правом, вытекающим из сущности предмета, идеи, а не привязанным к ним со вне или по преданию и предположению, — и вступает в борьбу не в одиноких разбросанных явлениях, — что было и в средние века, — а целыми массами“. Указывая на роль знакомых уже Белинскому французов в области социальных идей, Бот-

кин писал об аналогичном свержении средних веков в сфере религии немцами Штраусом, Фейербахом и Бруно Бауэром. Тут же автор письма на конкретном разборе Пушкина, Лермонтова, Байрона и др. излагает основы фейербаховской „Сущности христианства“ (появившейся только в 1841 году на немецком языке), что обнаруживает достаточное знакомство с ней. Это позволяет думать, что через Боткина же Белинский ознакомился и с позднейшими работами Фейербаха („Предварительные тезисы к реформе философии“ — 1842 г. и „Основа философии будущего“ — 1843 г.) Однако традиционный взгляд будто в эти годы устанавливается фейербаховский период в мировоззрениях Белинского, представляется нам неверным. Белинский шел самостоятельным путем, через усвоение социологических идей французских утопистов, к обобщающей политическо-философской системе и в отрицании гегелевского идеализма оказался последовательнее Фейербаха, уже во время знакомства с ним, твердо встав на точку зрения исторической диалектики, тем самым заняв более близкие

позиции к будущему научному социализму. В этом как раз и заключается источник его возрастающей и революционной радикальности и положительного отношения к перерождению русского дворянства в буржуазию (которую он ненавидит и к которой питает отвращение) для развития массового народного движения (или развития революционного пролетариата, как мы сказали бы теперь). Тем не менее, создавшееся мнение о социализме Белинского требует значительного уточнения. Белинский все-таки никогда не выходил за рамки утопического социализма, и, не преодолев материалистической философии французских просветителей, он достиг лишь наиболее „левых“ позиций тех и других. Может быть только смерть помешала ему завершить логический круг своего мировоззренческого развития².

¹ Материалами к портрету послужили работы с натуры Горбунова, Языковой, маска и бюст Ге.

² Накануне февральской революции 1848 г. во Франции опубликован „Коммунистический манифест“, а Белинский умер в мае того же года. О некоторых взглядах Маркса Белин-

С этой стороны чрезвычайно любопытно письмо в Париж к Анненкову, писанное рукой жены Белинского под диктовку совсем больного, умирающего Виссариона Григорьевича (бесценноручно Белинский только датировал письмо — „СПб. 1848, февраля 27/15“).

„Вся будущность Франции, — диктовал задыхающийся от кашля Белинский, — в руках буржуазии, всякий процесс зависит от нее одной, и народ тут может по временам играть пассивно-вспомогательную роль...“ И дальше: „А теперь ясно видно, что внутренний процесс гражданского развития в России начнется не прежде, как с той минуты, когда русское дворянство обратится в буржуазию“... Он понимает, что решающий момент заключается в экономическом положении дворянства, гордиев узел которого — крепостное право. Поэтому он замечает в том же продиктованном письме, замечает с оттенком легкой и болезненной иронии: „Дело об освобождении крестьян идет и вперед не подвигается (выделено нами. — Л. Г.) На днях прошел в Государственном совете закон, позволяющий крепостному крестьянину иметь собственность — с позволения своего помещика!“ (выделено нами. — Л. Г.)

Взгляд на крепостное право, верно подсказанный ему в юности („Дмитрий Каливин“) только чувством социального, теперь достигает уже высот глубокого социального осознания.

Тот же процесс изживания мировоззренческого конфликта, в котором анализ конкретных произведений искусства всегда играл столь исключительную роль в жизни Белинского, формировал в этот зрелый период его, наряду с общими политическими и философскими идеалами, и его социологические взгляды на искусство.

6

„Из каких же законов состоял неизменный эстетический кодекс Белинского?“ — спрашивает Плеханов, разбирая литературные взгляды критика. „Этих законов немного, всего пять, и они указаны им еще в статьях, относящихся к примирительному периоду его деятельности. Впоследствии он только пояснял и иллюстрировал их новыми примерами“. Этим верным, по существу, положением, однако, Плеханов поддержал совершенно неправильный взгляд некоторой части критиков и исследователей. Последние полагали, что эстетическая концепция Белинского не менялась от идеалистического периода его развития, по периоду материалистического мировоззрения включительно, видя в этой „неизменности“ разрыв между отношением к искусству и общественно-политическими и философскими идеалами его. Если Плеханов и не вскрыл внутренней при-

чины установленного им явления, то остальные не доглядели самого главного: ведь меняющиеся содержание „старых“ эстетических законов осмысляло эти самые законы в совершенно новом свете, соответствующем социалистическим идеалам и материалистической философии Белинского. Причина указанной „неизменности“ заключалась, как нетрудно теперь нам догадаться, в мировоззренческом конфликте, который вел Белинского (и не мог не привести его!) к тому периоду литературной и публицистической деятельности, в который „старые“ эстетические законы наполнялись новым социалистическим содержанием.

Первый, основной эстетический закон Белинского заключается в том, что всякий художник должен показывать в предмете им трактуемый. Этот закон Плеханов выводит из определения самого критика: „Поэзия (искусство — Л. Г.) есть истина в форме созерцания“ и „Поэт (художник — Л. Г.) мыслит образами; он не доказывает истины, а показывает ее“.

Отсюда возникает, естественно, вопрос: что же должен показывать художник? Ответ на этот вопрос и составляет второй закон эстетического кодекса Белинского. „Поэт (художник — Л. Г.), — пишет Плеханов, — должен изображать жизнь как она есть, не прикрашивая ее и не искажая“. Этот закон Плеханов иллюстрирует следующими положениями Белинского: „Поэт (художник — Л. Г.) свои идеальные образы переносит в действительность“, он „видимое одному ему делает видимым для всех“, „Поэт (художник. — Л. Г.) не украшает действительности, не изображает людей, какими они должны быть, но каковы они суть“.

Здесь Плеханов не подымается над уровнем прогрессивного понимания искусства самим Белинским, в чем сказывается меньшевистская непоследовательность его революционно-диалектической концепции. Эта концепция наглядно проявилась и в его „историко-культурном“ понимании вопросов искусства. Вот почему чрезвычайно интересные и исторически ценные для развития марксистского искусствознания работы Плеханова по вопросам эстетики, искусства и литературы требуют критического к себе подхода с позиций последовательного марксизма-ленинизма. Там, где в свое время Маркс, позднее и Ленин, от искусства требовали партийности, Плеханов находил положения, нейтрализующие „свободное“ искусство, — смыкаясь таким образом с идеалистическим искусствопониманием. Те же основные ошибки допустил он и в разборе эстетики Белинского.

Третий закон эстетического кодекса Белинского Плеханов, снова, по тем же причинам, безоговорочно соглашаясь с буржуазной „социологией“ Белинского, сводит к проблеме осуществления первых двух законов через

ский мог знать от Анненкова, лично знакомого с Марксом. На вопрос Анненкова о Прудоне, Маркс ответил ему обширным письмом, представляющим своего рода конспект будущей „Ниццеты философии“.

конкретный образ, выражающий идею действительности. Он подтверждает его такой формулировкой критика: „Поэзия (искусство. — Л. Г.) есть мышление в образах, и потому, коль скоро идея, выраженная образом, не конкретна, ложна, не полна, то и образ по необходимости не художествен“.

Но как построить образ, как связать его с формой произведения? И вот четвертый закон, отмеченный Плехановым, говорит о том, что форма художественного произведения должна соответствовать его идее, а идея форме, что с особенной акцентировкой подчеркивает сам Белинский: „Одно из главнейших условий каждого художественного произведения есть гармоническая соответственность идеи с формой и формы с идеей и органическая целостность его создания“.

Пятый закон, наконец, завершает логическое развитие первых четырех, от отдельных элементов произведения переходя к целому. „Единству мысли должно соответствовать единство формы“ или „все части художественного произведения должны составлять одно гармоническое целое“, — как формулирует этот закон Плеханов, находя подтверждение в высказываниях Белинского: „Всякое художественное произведение есть нечто отдельное, особое, но проникнутое общим содержанием — идеей“ и „нет границы между идеей и формой, но та и другая являются целым и единым органическим созданием“.

От этого „кодекса“, установленного Плехановым, перейдем к самому Белинскому. Нетрудно догадаться, что „действительность“, которая легла в основу эстетических законов Белинского, есть не что иное, как реализм в искусстве. Не менее очевидно и другое: так болезненно и тяжело переживавшееся Белинским отношение к действительности не могло не сказаться на сущности отстаиваемого им в искусстве реализма. Мы уже знаем, что в московский период его идеалистических исканий действительность осознавалась им не как реальная данность, а как некая абстракция, как отвлеченность, как идеал, выросший из отдельных философских доктрин (Шеллинг, Фихте, Гегель). Отсюда и всякое художественное произведение должно было прославлять лишь метафизический „высший абсолют“, потом — „абсолютный субъект“, наконец — „абсолютную идею“. Естественно, он приходил даже к яркому отрицанию всякого искусства, в котором звучали социальные мотивы „низменной“ жизни. Он отстаивал, в сущности, чистое искусство, полагая, что цель искусства заключена в самом искусстве. Наконец, во времена примирения с николаевской действительностью, Белинский допускает односторонние социальные мотивы, мотивы, восхваляющие действительность и примиряющие с ней, неистово нападая на всякое проявление протеста и борьбы.

Можно ли после этого полагать, что постыдно кажушейся субстанции эстетического

кодекса Белинского свидетельствует о неизменности его искусствоведческих взглядов? Чем объяснялось бы тогда откровенное порицание пушкинского высокомерного отношения к народу, к „черни“, отношения, грозящего, по мысли Белинского, оставить любого художника в положении единственного читателя, слушателя, зрителя своих произведений?! Нет, потому что это не так, — и именно потому, что это не так! — Белинский мог подняться на высоту такого социального протеста, которого русская литература никогда еще не знала до него. Недаром письмо Белинского к Гоголю, письмо по поводу реакционной „Переписки с друзьями“ Гоголя, в николаевской России ходило лишь по рукам, в списках, преследовалось и самого Белинского зачислило в кандидаты на заключение в крепость, чему помешала только физическая смерть его. Это глубоко волнующее письмо достигает высшей ступени художественности, оно стоит на одном уровне с лучшими произведениями искусства, живо рисуя николаевскую Россию треххвостной плети, поповского мракобесия и безграничного произвола самодержавного абсолютизма. Обращая это письмо к художнику, которого, по собственным его словам, Белинский любил „со всею страстью“, с какою человек, кровно связанный с своей страной, может любить ее надежду, честь, славу, одного из великих вождей ее на пути сознания, развития, прогресса, — это письмо чрезвычайно интересно для выяснения тех социальных, тех политических требований, которые Белинский предъявлял к художнику, связывая последнего с современностью, обществом и его радикально-прогрессивными идеалами в определенной исторической обстановке. Какая глубокая принципиальность и партийность были в его взглядах на искусство и общество, чтобы, низвергнув гениального художника и развенчав человека, закончить свое письмо к нему такой фразой:

„И вот мое последнее заключительное слово: если вы имели несчастье с гордым смирением отречься от ваших истинно великих произведений, то теперь вам должно с искренним смирением отречься от последней вашей книги и тяжкий грех ее издания в свет искупить новыми творениями, которые бы напомнили ваши прежние“.

Как все это может мириться с неизменностью основных эстетических законов Белинского? В чем же тут дело? В том, что сам Белинский оказался диалектичнее некоторых его критиков и свой эстетический кодекс оплодотворял широким историческим подходом к разбираемым явлениям (в скобках заметим вторично, что до конца Белинский никогда не овладевал методом исторического материализма, однако, находясь на пути к этому овладению).

Причина столь прозорливого установления основных эстетических законов лежит в том чувстве социального, которое рождало в нем мировоззренческий конфликт, разлад между непосредственным восприятием отдельных произведений искусства и его абстрагированными



А. Наумов. Белинский перед смертью. 1884. (Масло.) ¹

А. Naumov. Un gendarme vient faire une perquisition chez Biéliniski mourant.

философскими системами, разрыв иногда приводивший даже к неправильному теоретическому обобщению непосредственно верных восприятий. Но с его петербургского периода, развивающегося в направлении материалистического миропонимания и социалистических идей, момент конфликтования начинает притупляться пока совсем не исчезает, выпячивая и усиливая социальную природу непосредственного восприятия. Теперь конкретный анализ отдельных произведений искусства, скрепляемый положительным взглядом на жизнь, окрашивается в яркие реалистические тона.

На грани двух, формально противоположных периодов своей жизни и деятельности, Белинский писал статью специально общим вопросам искусства посвященную, статью, так и не законченную, но тем не менее показательную. Статью эту принято относить к 1841 году, т. е. до увлечения утопическим социализмом и знакомства с философией Фейербаха, иначе говоря, за год до сознательного и самостоятельного оформления в Белинском позиций левого гегелианства. Статья начинается с определения искусства, как „непосредственного созерцания истины, или мышления в образах“. Но „исходный пункт мышления“, по суждениям Белинского, в сущности, лежит еще в трансцендентном кантовском мире. Од-

нако уже здесь, из этой метафизической потусторонности, Белинский выводит художника на верную дорогу: „Каждое важное событие в человечестве совершается в свое время,—говорит Белинский в этой недописанной статье,—а не прежде и не после. Каждый великий человек совершает дело своего времени, решает современные ему вопросы, выражает своею деятельностью дух того времени, в которое он родился и развился“.

В это время Белинский стремился к той ясности своих идеалов, которая, видимо, не могла быть удовлетворена начатой статьей, и отдельные верные положения ее он стал применять к анализу конкретных произведений литературы и искусства.

Основная проблема искусствоведческих исканий Белинского стала решаться в плане социального назначения искусства и реализма — как ведущей категории его.

„Искусство никогда не развивается независимо, одиноко, — писал Белинский, разбирая сочинения Державина, — напротив, его развитие всегда бывает связано с другими сферами сознания“. На примерах индийского и греческого искусства доказывая эту свою мысль, Белинский продолжает: „На развитие и характер искусства много имеют влияния еще и разные совершенно случайные обстоя-

¹ Эта картина — первая и единственная попытка социальной трактовки Белинского. Оригинал находится в Музее Революции в Ленинграде.

тельства, особенно же природа и местность страны, климат и пр. Огромность архитектурных зданий, колоссальность статуй индийских — явно отражение гигантской природы страны Гималаев, слонов и зяуов. Нагота греческих изваяний находится в большей или меньшей связи с благословенным климатом Эллады. Гармоническая природа этой страны, чуждая всякой чудовищной громадности, всяких чудовищных крайностей, не могла не иметь влияния на чувство соразмерности и соответственности, словом гармонии, которое было как бы врождено грекам. Бедная и величаво-дикая природа Скандинавии была для норманов откровением их мрачной религии и сурово-величавой поэзии. Политические обстоятельства заняли у греков классическую гармонию и благородную простоту архитектуры, но прибавили к ней от себя огромность и громадность размеров, как бы выразивших колоссальность их государства и их политического величия.

Из этого видно, как жестоко ошибаются те умозрительные судьи изящного, которые хотят видеть в искусстве совершенно отдельный мир, существующий независимо от других сфер сознания и от истории. Основываясь на том, что предмет искусства не временное и относительное, а вечное и безусловное, они думают, что искусство унижает себя, если подчиняется каким бы то ни было историческим и временным влияниям. Но это значит смотреть на „вечное“ и „безусловное“, как на отвлеченные понятия, чуждые всякого содержания, как на логические построения, лишенные всякой жизненности: ибо „вечное“ выражается во времени, „безусловное“ ограничивается формою проявления, „бесконечное“ делается доступным созерцанию в конечном.

Только тогда произведение искусства будет „доступным созерцанием в конечном“, когда в нем всякое чувство и всякая мысль будут „выражены“ образно, чтоб быть поэтическими (художественными. — Л. Г.)

Художественный образ (мы уже знаем) только тогда и художественен, если взят он из действительности, если он реален. Но реальное должно быть поднято до степени типичного и в слиянии общечеловеческой типичности стипичностью исторической произведение достигает подлинной художественности. Этой центральной мысли посвящена, главным образом, вторая статья о стихотворениях М. Лермонтова (1841 г.) и эта же мысль центральной нитью проходит через разбор „Русской литературы в 1842 году“ (1843 г.)

Мысль эта через год была углублена и развита Белинским в его статье 1844 г. „Русская литература в 1843 г.“, в которой писал он:

„Произведения искусства, они должны не смешить, не поучать, а развивать истину творчески верным (выделено нами. — Л. Г.) изображением действительности. Не их дело рассуждать, например, об отеческой власти

и сыновнем повиновении: их дело — представить или норму истинных семейственных отношений, основанных на любви, на общем стремлении ко всему справедливому, доброму, прекрасному, на взаимном уважении к своему человеческому достоинству, к своим человеческим правам; или изобразить уклонение от нормы — произвол отеческой власти, для корыстных расчетов истребляющий в детях любовь к истине и добру, и необходимое следствие этого — нравственное искажение детей, их неуважение, неблагодарность к родителям. Если ваша картина будет верна — ее поймут без ваших рассуждений. Вы были только художником, и хлопотали из того, чтоб нарисовать возникшую в вашей фантазии картину, как осуществление возможности, скрывавшейся в самой действительности; кто не посмотрит на эту картину, всякий, пораженный ее истинностью, лучше почувствует и сознает сам все то, что вы стали бы толковать и чего бы никто не захотел от вас слушать. Только берите содержание для ваших картин в окружающей вас действительности и не украшайте, не перестраивайте ее, а изображайте такую, какова она есть на самом деле, да смотрите на нее глазами живого современности, а не сквозь закоптелые очки морали, которая была истинна во время оно (выделено нами. — Л. Г.), а теперь превратилась в общие места, многими повторяемые, но уже никого убеждающие... Идеалы скрываются в действительности; они — непроизвольная игра фантазии, не выдумки, не мечты; и в то же время, идеалы — не список с действительности, а угаданная умом и воспроизведенная фантазиею возможность того или другого явления (выделено нами. — Л. Г.) Фантазия есть только одна из главнейших способностей, уславливающих поэта (художника. — Л. Г.); но она одна не составляет поэта (художника. — Л. Г.); ему нужен еще глубокий ум, открывающий идею в факте, общее значение в частном явлении“.

Эти требования обуславливают и значение искусства для общества, и взаимоотношения с ним самого художника:

„Общество не то, что частный человек: человека можно оскорбить, можно оклеветать, — общество выше оскорблений и клеветы. Если вы неверно изобразили его, если вы придали ему пороки и недостатки, которых в нем нет, — вам же хуже: вас не станут читать (смотреть — Л. Г.) и ваши сочинения возбуждают смех, как неудачные карикатуры. Указать же на истинный недостаток общества — значит оказать ему услугу, значит избавить его от недостатка. А можно ли за это сердиться?“

Нам кажется нет необходимости прибавлять что-либо к приведенным высказываниям самого Белинского, чтобы понять всю глубину социального наполнения „неизменных“ законов его эстетического кодекса.

В заключение этого раздела позволим себе совершить короткую прогулку в Дрезденскую галерею, о которой писал Белинский все

к тому же неизменному своему другу в Москву (Боткину) за каких-нибудь полгода до смерти (7/19 июля 1847 г.):

„Была я в Дреденской галерее и видел Мадонну Рафаэля. Что за чепуху писали о ней романтики, особенно Жуковский! По-моему, в ее лице так же нет ничего романтического, как и классического. Это не мать христианского бога: это аристократическая женщина, дочь царя. Она глядит на нас не то, чтобы с презрением, — это к ней не идет, она слишком благовоспитанна, чтобы кого-нибудь оскорбить презрением, даже людей, она глядит на нас не как на каналий: такое слово было грубо и нечисто для ее благородных уст; нет: она глядит на нас с холодною благосклонностью, в одно и то же время опасаясь и замараться от наших взоров и огорчить нас, плабеев, отворотившись от нас. Младенец, которого она держит на руках, откровеннее ее: у нее едва заметна горделиво сжатая нижняя губа, а у него весь рот дышит презрением к нам, рокалиям. В глазах его виден не будущий бог любви, мира, прощения, спасения, а древний ветхозаветный бог гнева и ярости, наказания и кары. Но что за благородство, что за грация кисти! Нельзя наглядеться! Я невольно вспомнил Пушкина: то же благородство, та же грация выражения, при той же верности и строгости очертаний! Недаром Пушкин так любил Рафаэля: он родня ему по натуре. Понравилась мне сильно картина Микель-Анджело — Леда в минуту сообщения с лебедем; не говоря уже о ее теле (особенно *les fesses*); в лице ее удивительно схвачена мука, смерть наслаждения. Понравилось и еще кое-что, но обо всем писать не хочется“.

7

Что же дорого и близко нам в Белинском, что ценно в нем для современного искусствопонимания? То ли „неизменная“ ткань его эстетического кодекса, то ли живое (и жизненное!) заполнение этой ткани? Конечно, последнее.

Разве не могли бы мы повторить за Белинским:

„Искусство нашего времени есть выражение, осуществление в изящных образах современного сознания, современной думы о значении и цели жизни, о путях человечества, вечных законах бытия?“

Вспомним, какие требования предъявлял Белинский к художнику и искусству для того, чтобы осуществить эту задачу.

Великий критик отстаивая „натуральную школу“ (в его время так называли реалистическое течение в искусстве и литературе в противовес натурализму, как „направлению“, пришедшему к нам позднее, из Франции), противопоставлял реализму ремесленное копирование или, как метко сам он определил, „ремесленное подражание природе“.

Белинский требовал активного отношения к действительности (тогда как некогда его

удовлетворяло пассивное отображение ее). Он говорил, что художник, выбирая из действительности типичное, должен индивидуальную типичность подымать до степени типичности социальной. Художнику, наделенному творческим талантом, только тогда под силу справиться с этим, если он стоит на высоте и уровне современных ему идей общественных, научных и философских. В связи с этой мыслью он указывает на необходимость для художника разбираться в каждом факте, в каждом явлении, с точки зрения исторической перспективы этого явления. Иначе, речь идет о системе мировоззрения и мироощущения художника, об адекватности передовым идеям современного ему сознания.

Жизнь Белинского неотделима от его критико-публицистической деятельности, а критико-публицистическая деятельность неотделима от всей его жизни. Белинский — это разительный пример целостной и направленной природы. „Неистовство“ Виссариона и „великое сердце“ Белинского — лишь внешние проявления, форма его личности, содержание которой составляет глубокое, развитое до обостренности чувство социального. Мировоззренческий конфликт, обусловленный этим чувством — свидетельство неутомимого стремления его подняться на высоты передового сознания эпохи. С этой стороны, жизнь его была подлинным искусством, а сам он — ее неподражаемым художником.

Неустранимый и непоколебимый в своих устремлениях, он иногда проявлял нетерпимость, но всегда — последовательность. Нетерпимость его была не чем иным, как выражением глубокой принципиальности, четкой „принципности“ взглядов. Поэтому он сумел в первом национальном поэте, в Пушкине, отвергнуть его либерально-аристократическое отношение к массам; разоблачить реакционные настроения в некогда любимом им Гоголе; упрекать Герцена и своих московских друзей в мягком либеральничании со славянофилами и требовать от них полнейшего и решительного разрыва с реакционерами даже в личных, не общественных отношениях (не сотрудничать в журналах, в которых они печатаются, и не встречаться с ними; если перенести в обстановку сороковых годов — это было чрезвычайно много, очень радикально!).

Та же непогрешимая принципиальность пронизала насквозь его взгляды на литературу и искусство.

Белинский несколькими головами стоял выше своих современников, но он обогнал и несколько поколений, пришедших ему на смену. Он перескочил через искусствovedческие концепции народнического идеализма, вплотную подойдя к социологическим разработкам марксистской эстетики первыми русскими социал-демократами. Но его идеалы не шли дальше радикального крыла утопических социалистов (хотя, повторяем, с уверенностью можно полагать, что только смерть не дала ему занять прочные позиции научного социализма).

Ограниченные рамки утопического социализма, однако, не помешали ему определить

единственную, неизменную и для нас природу реализма. „Идеалы скрываются в действительности; они — произвольная игра фантазии, не выдумки, не мечты; и в то же время, идеалы — не список с действительности, а угаданная умом и воспроизведенная фантазией возможность того или другого явления“. Современный лозунг социалистического реализма, в сущности, и есть преодоление тех препятствий, которые стояли у Белинского и у его современников на пути к „угадыванию умом и воспроизведению фантазией“ явлений действительности. Социалистический — это эпитет, говорящий о мировоззренческом отношении художника к действительности, об отношении, которое должно быть вооружено знаниями современной передовой мысли. Без этой мысли не может быть искусства, ибо безразлично — смотрит ли художник на явления сегодняшнего дня или на факты

дня вчерашнего, — он должен смотреть, говорит Белинский, „глазами живой современности, а не сквозь закоптелые очки морали, которая была истинна во время оно“.

Вот почему и для современного искусства проблема темы и образа, образа и его трактовки, трактовки и общего композиционного построения — это неразрывная цепь органически связанных между собою вопросов, основное звено которых сходится в социалистическом понимании факта и социалистическом перспективном предвидении развития этого факта в живой, в конкретной действительности.

Белинский завещал нам основные законы творческого кодекса художника и конкретной критики искусства, примерами своей деятельности вскрыв диалектическую природу этих законов, неустанно оплодотворяемых современностью.

RÉSUMÉS

LE FORMALISME ALLEMAND ET SES CRITIQUES FASCISTES

L. REMPEL

On trouve actuellement assez souvent dans la littérature fasciste des critiques du formalisme dans l'art. Et comme ces critiques paraissent parfois assez bien fondées et justes, l'auteur nous démontre, d'après l'oeuvre de Wölfflin, en quoi consiste le formalisme et approfondit en même temps le vrai sens réactionnaire de toutes les critiques qui lui sont faites par les fascistes.

La dernière génération d'historiens d'art allemand ont collaboré eux-mêmes à la création de théories fascistes. Le formalisme qui se réclame de la science „pure“ a servi d'argument „scientifique“ à la formation de certaines conceptions du monde bourgeois. A la place de la véritable lutte de classe le formalisme cherche à imposer des principes qui, se basant sur „la connaissance pure“, voudraient faire admettre une perception morphologique du monde et la théorie de la supériorité des races et des nations, comme sorte de constante contenue dans l'art même, qui s'exprime par des catégories scientifiques objectives. Les formalistes déclarent d'autre part „que la société et les classes sont en dehors de cette évolution déterministe“ et ils prétendent comme contraire à l'esprit de race et de la nation et historiquement „faux“ ou „fortuit“ tout ce qui contredit cette conception. Mais le fascisme actuel réclame une „idéologie d'action“ et estime insuffisante cette science libérale et doctrinale qui se désintéresse de problèmes sociaux. Et c'est justement de là que viennent toutes leurs critiques du formalisme, bien que le formalisme de Wölfflin a joué un rôle prépondérant dans la formation „du nationalisme romantique“.

Nous ne pouvons pas accepter les critiques du formalisme faites par les fascistes, car elles ont pour point de départ une conception réactionnaire. Nous leur opposons la critique, ayant pour base la conception du prolétariat révolutionnaire. Et c'est bien les théories et l'activité prolétariennes qui désarmeront définitivement le formalisme et l'anéantiront.

DE LA VÉRITÉ DANS L'ART

N. STCHOKOTOV

Prenant pour point de départ les paroles de Rodin disant que dans un moulage pris sur nature, ou un masque, il y a moins de véri-

té que dans ses sculptures, l'auteur essaie de dégager la notion de la vérité dans l'art.

En se servant de l'opinion d'un grand nombre d'artistes et analysant leurs oeuvres (en particulier „Le Festin chez Lévi“ de Véronèse et „Les mangeurs de pommes de terre“ de Van Gogh) l'auteur arrive à la conclusion que la vérité d'une image artistique se forme de trois composés.

Nous avons premièrement, — la présentation plastique d'après l'impression optique que nous recevons directement de la nature; deuxièmement, — les „déformations“ et „accentuations“ qui sont dictées par la nécessité de traduire l'émotion et les sentiments de l'artiste qu'il organise dans le but de nous rendre l'idée ou la conception de son oeuvre; et troisièmement, la vérité sociale.

Dans une société de classe il ne peut avoir de vérité „éternelle“ ou „immanente“. Elle est toujours partielle et partielle. C'est ainsi que présentant son „Festin“, plein de fierté et de suffisance dans toute leur légèreté, au moment où Venise s'acheminait vers son déclin, Véronèse n'exprimait là qu'une vérité partielle, reflétant la conception d'une classe dont il fut un des représentants.

Nous connaissons des cas quand l'artiste en traduisant sa vérité de classe s'approche plus ou moins de la justice sociale. On peut en juger par la sculpture de Michel Ange „Le Sommeil“ où l'on pressent bien déjà la décadence de l'Italie et l'approche de la réaction catholique du féodalisme dont Véronèse n'est pas arrivé ni a constater ni à traduire. C'est en somme la vérité de classe qui détermine en dernier lieu la présentation de l'image artistique, ainsi que toutes les „exagérations“ et „déformations“ qui „animent“ les reproductions de la nature.

En posant devant l'exemple de Van Gogh („Les mangeurs de pommes de terre“) le problème sur les limites de pareilles transpositions, l'auteur de l'article constate „que la seule mesure qui peut guider le peintre dans pareil cas c'est l'état d'émotivité qu'il éprouve devant la réalité, ainsi que sa capacité de prendre conscience de ses émotions pour les organiser en vue d'une expression plastique“. Mais d'autre part, nous ne pouvons pas ne pas tenir compte de la profondeur, à laquelle l'artiste arrive dans sa compréhension de l'injustice sociale et qui lui sert de fond et de contenu pour l'image artistique qu'il cherche à communiquer aux spectateurs.

En terminant son article l'auteur dit qu'aux époques où règne un subjectivisme étroit et un esprit individualiste et lorsqu'il s'affirme la conception de l'art pour l'art, aucune limite ne

s'impose aux artistes dans leur exagération et déformation, car c'est eux seuls qui sont les maîtres et les juges. D'une toute autre manière se pose ce problème aux époques de grandes ascendances artistiques, comme nous le démontre l'histoire. Quand la création artistique tend à exprimer des sentiments et des idées sociales de grande envergure et que l'art prend conscience des intérêts d'une certaine classe qu'il sert et défend avec conviction — les limites de ces écarts de la nature se déterminent par la sympathie et la raisonnable que les exagérations artistiques trouvent dans la société qui doit les approuver et les justifier.

LA PEINTURE DE PAUL SKALYA

A. ANTONOV

L'auteur trace la carrière artistique du peintre Skalya depuis le début de ses études et note le rôle de Machkov par l'atelier duquel il a passé et qui a su l'armer d'une excellente technique. L'élève, à l'exemple de son maître, s'était formé une palette abondante et riche, une facture large et libre et un dessin énergique.

Lié par son origine aux intellectuels techniciens d'industrie et à la petite bourgeoisie citadine, Skalya n'a pas tout de suite adopté la conception de peintre prolétarien et a passé par tous les „ismes“ du mouvement bourgeois: le cubisme, le suprématisme etc. . .

Malgré ces tendances de „gauche“ qui lui furent étrangères n'ont pu le retenir pour longtemps, bien que son oeuvre garde encore jusqu'à présent leurs empreintes sous une forme transformée par l'influence occidentale. L'oeuvre de Skalya peut être divisée en plusieurs périodes:

- 1) Période d'apprentissage et d'engouement pour les tendances de „gauche“ jusqu'en 1923.
- 2) Période marquée par une conception paysanne et populiste et de la création des tableaux „Stépan Razine“ et „Pougatchev“ (1923—1925).
- 3) Période paysanne et semi-prolétarienne avec les oeuvres „Le Démarcheur“, „L'Ouvrier agricole“ et „Les gardes rouges“ (1926—1928).
- 4) Période d'adaptation de la conception prolétarienne qui commence avec le tableau „La campagne de Taman“ (1928).

L'auteur de l'article s'arrête assez longuement sur ce dernier tableau qui fut inspiré par le roman de Sérafimovitch „Le torrent de fer“. Il est vrai que Skalya n'a pas dégagé avec suffisamment de sens critique la spontanéité torrentielle du mouvement, mais il ne l'a pas, non plus, rehaussé jusqu'au symbole, car il oppose à la grande masse chaotique la figure de Kovtouk, conscient de son rôle de chef prolétarien et il donne au dernier plan des rangs serrés et bien organisés de combattants en marche pour le triomphe de leur cause. Ce tableau est profondément optimiste et son optimisme n'est pas seulement dans la transposition artistique de cette épopée héroïque où dans l'expression de figures et d'attitudes des principaux personnages, mais dans la franchise des tons et la sonorité de la gamme colorée.

L'auteur passe ensuite à la caractéristique des tableaux rapportés par Skalya de son voyage à l'étranger: „La Commune de Paris“ et „Paris avant la tempête“.

Dans le premier tableau le peintre nous montre la haine inconciliable des classes: les communards, majestueux dans leur haute audace prolétarienne comme dans leur force morale et l'unité de classe, et d'autre part, les soldats de Thiers, stupides et brutaux, avec la bourgeoisie furieuse et affolée par la peur. Skalya nous donne en même temps ici une caractéristique de chaque communard sans insister sur les détails superflus.

Dans le deuxième tableau „Paris avant la tempête“ il nous donne un aspect du Paris actuel. Bien qu'il n'ait fixé ici que l'arrière garde de la manifestation ouvrière qui se dirige de la banlieue au centre, ce tableau nous révèle quand même la force formidable que présente la masse prolétarienne.

Quant aux autres tableaux de Skalya, l'auteur analyse „La Pravda des tranchées“ et une des dernières oeuvres de l'artiste „Frères“ (1933). Dans le premier le peintre nous montre la fraternisation de soldats russes et allemands et c'est l'opposition de tons chauds aux tons froids qui donne l'intensité d'expressions colorées et dégage l'horreur de la tuerte de paysans et d'ouvriers pour une cause qui leur est complètement étrangère.

En s'arrêtant ensuite sur le tableau „Frères“ où le peintre présente tout un drame de famille qui se trouve divisée par la lutte des classes, l'auteur de l'article dit que Skalya ne donne pas ces faits en simple observateur sans partis pris, mais en artiste qui a lié son art à la cause de la classe ouvrière et qui n'hésite pas à se prononcer contre celui qui mérite sa condamnation. Le peintre dégage ici les traits positifs du fantassin rouge par opposition aux traits du blanc-gardiste, non seulement dans l'expression de figure, mais aussi dans la couleur.

L'auteur termine son article en disant que l'on peut trouver pas mal de lacunes idéologiques et artistiques dans l'oeuvre de Skalya mais que l'évolution de ce peintre de talent suit la ligne de développement de la société socialiste de notre pays.

L'OEUVRE DU SCULPTEUR I. CHADRE

B. TERNOVETZ

C'est le récit de l'artiste lui-même qui a servi de fond à cet article et qui lui donne un caractère d'autobiographie.

L'article débute, en effet, par des notes biographiques qui nous révèlent les grands efforts qu'il a dû soutenir l'artiste dans sa lutte pour la vie et les énormes difficultés qu'il a rencontrées sur son chemin (Chadre est né en 1887). L'auteur nous trace ensuite les différentes étapes dans les recherches artistiques du sculpteur. Epris de questions d'archéologie, ayant débuté d'abord comme peintre et ensuite comme architecte, Chadre ne s'était affirmé comme sculpteur qu'après

la révolution d'Octobre qui a posé devant lui le problème de l'art à idées, art destiné à la grande masse. La révolution l'avait obligé également à réviser ses conceptions d'homme et Chadre n'a réalisé cette révision qu'en accord étroit avec son oeuvre d'artiste. Se trouvant à l'époque de la guerre civile éloigné du centre, en Sibérie, et ayant pour mission de créer des oeuvres accessibles aux masses et capables de les toucher par les idées qu'elles comportaient, Chadre a compris que seule la forme réaliste claire et compréhensible peut réagir sur la sensibilité et l'esprit du peuple. De là ses recherches constantes d'une méthode réaliste de création, formant une synthèse de l'observation de la réalité empirique.

Déjà à l'époque où dans l'art soviétique régnait le constructivisme abstrait, les oeuvres réalisées par Chadre à la demande du „Gosznak“ (Imprimerie d'Etat), — comme „L'ouvrier“, „Le semeur“, „Le fantassin rouge“, — affirmèrent pleinement cette nouvelle conception réaliste que l'artiste continua depuis à développer et à approfondir.

Ce n'est qu'armé de cette méthode, que Chadre a pu, à la demande du gouvernement, entreprendre la création de son oeuvre „Lénine dans son cercueil“ exécutée d'après nature, quand le corps du grand chef fut exposé dans la Maison des Syndicats. Cette oeuvre fidèlement observée et attentivement travaillée, au point de vue artistique, présente un intérêt de document historique le plus exact. Grâce à l'observation directe du modèle, Chadre connaît parfaitement la structure crânienne de Lénine qui lui a beaucoup servi plus tard dans la création de ses portraits et surtout dans la réalisation du fameux monument de Lénine érigé à la Station Electrique du Caucase.

L'auteur de l'article s'arrête longuement sur ce monument pour nous révéler tous les moyens auxquels a eu recours le sculpteur pour atteindre au maximum d'effets artistiques. L'artiste, selon l'auteur, est arrivé à ce résultat définitif „que la ressemblance frappante, la simplicité et la liberté du mouvement, le réalisme du traitement synthétique de la figure et l'impression générale de force et d'héroïsme sans aucune affectation, — gagnent chaque observateur et le tiennent dans une tension extrême“.

L'auteur de l'article fait également la caractéristique de quelques sculptures ultérieures de Chadre et de toute son oeuvre des dernières années et il n'attire l'attention que sur „La pierre tombale du professeur Fritchë“, „L'assaut de la terre“, „Le monument à Daouria“ et „Le monument de la camarade Allilouéva“.

Dans sa conclusion l'auteur de l'article dit: „L'art soviétique se trouve à une étape de grande ascendance. Devant la sculpture tout particulièrement s'ouvrent de si vastes perspectives que tout l'art précédent nous apparaît comme une étape préhistorique. Les tâches que notre époque nous impose dès aujourd'hui exigent une mobilisation de toutes nos forces dans le domaine de la sculpture monumentale. Dans les premiers rangs de ces artistes nous trouverons certaine-

ment le sculpteur Chadre dont le talent, l'expérience et les grandes connaissances de son art doivent être pleinement utilisés par la révolution d'Octobre“.

DANS LES ATELIERS D'ARTISTES DE LA RUSSIE-BLANCHE

B. NIKIFOROV

L'art de la Russie-Blanche d'avant la révolution se tenait dans une sorte de provincialisme assez arriéré et ce n'est qu'avec la révolution d'Octobre qu'il a subi un grand changement. Depuis lors le développement des forces artistiques du pays se poursuivaient au même rythme et niveau que l'art des autres républiques de l'Union en surmontant certaines difficultés qui caractérisent les conditions particulières du développement de la culture socialiste nationale de la Russie-Blanche.

Tout d'abord l'art blanc-russien avait à se débarrasser de survivances de l'esprit chauvin dont il est arrivé à bout grâce à l'aide et à la direction du parti communiste. Actuellement les artistes de la Russie-Blanche collaborent activement à l'édification socialiste du pays prenant part aux problèmes généraux de l'art soviétique et à la création d'un style nouveau de réalisme socialiste.

L'auteur ne s'arrête dans son article que sur les artistes qui travaillent dans les deux villes principales de la Russie-Blanche: Vitebsk et Minsk.

Il commence par les artistes qui se sont formés avant la révolution (Pene, Volkov, Krouguer, Vière, Koudrevitch, Kastelyanski) et fait tout d'abord la caractéristique de Pene. Dans les tableaux d'avant la révolution cet artiste présentait la vie de la petite bourgeoisie juive avec ses moeurs et habitudes traditionnelles et ses croyances sous une forme assez idéalisée. En examinant de plus près les tableaux de Pene on constate facilement une parenté entre son oeuvre et celle de Marc Chagal, bien que leurs moyens d'expressions sont tout à fait différents.

Les années révolutionnaires ont apporté un grand changement à l'art de Pene. En conservant les grandes qualités d'un métier sûr et la pénétration psychologique dans son art du portrait, Pene abandonne ses anciens sujets pour s'inspirer de la vie actuelle, reflétant l'aspect de la Russie-Blanche soviétique. Parmi ces tableaux de genre, exécutés depuis quelques années, nous trouvons entre autres des portraits: des juifs kolkhoziens, d'un cordonnier-membre des jeunesses communistes lisant son journal, d'un petit garçon pionnier etc.. Le changement survenu dans l'art de Pene est d'autant plus significatif que la révolution l'avait trouvé en homme déjà très âgé.

L'auteur s'arrête ensuite sur l'oeuvre d'un autre vieux peintre blanc-russien, Volkov. Bien que cet artiste s'était laissé entraîner, à l'époque de rétablissement du pays, par l'influence na-

tionnaliste, il a néanmoins fait un effort pour surmonter cette influence et se débarrasser des idées étrangères aux intérêts de la classe ouvrière et de la révolution. Il nous en a donné la preuve dans plusieurs oeuvres des dernières années dont les plus importantes, par les sujets et les qualités artistiques, sont les tableaux suivants: „Lénine“ „Les Partisans“, et surtout les deux panneaux exécutés pour la douane de la station frontière „Niegoreloé“ qui présentent d'une part un panorama du Dnieprostroy et d'autre, — „La récolte dans un kolkhoze“.

Analysant les oeuvres de trois autres peintres de la génération pré-révolutionnaire: Koudrevitch, Brazer et Kastelyanski, l'auteur signale qu'ils enrichissent leur métier et leurs moyens d'expression en étudiant avec méthode et discernement les différents mouvements de l'art bourgeois moderne. C'est ainsi, par exemple, que Koudrevitch ne travaille qu'aux paysages, ayant adopté la technique impressionniste, qu'il vient d'ailleurs de délaisser. Quant à l'oeuvre de Kastelyanski, il se dégage lui aussi de l'influence artistique de „gauche“ et de l'expressionnisme qui caractérise son art de jeunesse.

L'auteur passe ensuite à la jeune génération de peintres et s'arrête tout particulièrement sur Pachkevitch dont les oeuvres recellent d'excellentes qualités picturales d'un peintre de grand tempérament. Ayant adopté à ses débuts une conception purement décorative, il est arrivé à une méthode plus réaliste dans le traitement des objets qu'il a pleinement dégagé dans sa grande composition „Les blanchisseuses“.

Dans cette partie de son article l'auteur s'arrête également sur un autre représentant des jeunes artistes, Akremtchik, et termine l'analyse de son oeuvre en déclarant que le tableau de ce peintre „L'arrivée de l'Armée Rouge à Minsk“ frappe tout observateur par sa recherche du coloris.

Il donne enfin quelques notes sur la jeunesse qui a passé par l'Institut technique des Beaux Arts de Vitebsk pour s'arrêter sur la sculpture qui mérite, au même titre qu'à la peinture, beaucoup d'attention. Il cite les noms des sculpteurs Kerzine, Azgour, Tchernychevski etc... pour conclure que la sculpture n'est qu'au début de son développement et qu'elle vient seulement de prendre essor, par suite de plusieurs commandes importantes du gouvernement qui procède actuellement à la reconstruction des villes et à l'embellissement de certains édifices publics.

En comparaison de la peinture et de la sculpture l'art graphique de la Russie-Blanche semble bien en retard. L'auteur cite néanmoins deux noms dont les oeuvres méritent d'être signalées: Leytman et Goussev. Dans sa conclusion l'auteur de l'article dit qu'en examinant l'art de la Russie-Blanche dans toutes ses manifestations on est obligé de constater que la décision historique du parti, du 23 Avril 1932, sur la réorganisation des sociétés artistiques et littéraires fut un point de départ pour le plus grand essor de l'art Blanc-russien.

HENRI MATISSE

A. ROMM

Dans le début de son article l'auteur énonce l'idée suivante: „l'étude de l'oeuvre de Matisse des dernières 20 ou 30 années fut, et reste encore maintenant, comme un des moyens indispensables de l'éducation artistique. Mais il faut bien établir une ligne de démarcation entre les oeuvres réalisées par Matisse dont nos artistes peuvent tirer un excellent enseignement et celles, qui doivent être rejetées, comme recherches d'un art décoratif superficiel né de sa conception hédonistique sur le rôle de l'art et de son esthétisme bourgeois“.

L'auteur s'arrête plus loin sur la formation artistique de Matisse, en réservant une large place au mouvement fauviste „qui fut une réaction contre la composition amorphe et fortuite chez les épigones de l'impressionnisme“. Notant l'insuccès des fauves dans leur tentative de créer un art de grand style plastique à l'époque instable de l'impérialisme qui se caractérise par ses contradictions flagrantes, l'auteur passe au rôle et à l'importance de Sézanne dans l'affirmation artistique de Matisse.

Selon l'auteur, Sézanne et les fauves eux-mêmes ont abordé un problème qui ne pouvait pas trouver sa solution dans les cadres de l'art bourgeois actuel, étant donné le but qu'ils se sont posés de créer un art complet et organique. Ce n'est que par ces faits que l'on peut expliquer l'esprit de simplification et d'auto-restriction qui jouent un rôle aussi important dans l'oeuvre de Matisse.

Matisse s'est rangé du côté des élèves de Sézanne qui, partant de son enseignement, ont adopté, comme principe pictural, la primauté de la couleur sur la forme et n'ont profité que des éléments décoratifs contenus dans l'oeuvre même de Sézanne. La conception décorative de Matisse est étroitement liée à l'affirmation du principe de l'indépendance et du „désintéressement“ idéologique de l'art. Matisse considère qu'un tableau doit produire une impression de quiétude et disposer chaque observateur au repos, bien que, selon l'auteur de l'article, les tableaux de Matisse sont tout en mouvement et pénétrés de grande inquiétude. En analysant les sources sociales de l'art de Matisse et de ses théories l'auteur arrive à la conclusion qu'elles ont pour base la passivité et la suffisance du rentier qui s'affirme de plus fort à mesure que le capitalisme s'achemine à son déclin.

En ce qui concerne les expérimentations de Matisse qui vont souvent à l'encontre de ses propres théories, se sont elles justement qui reflètent la psycho-idéologie de la classe bourgeoise, plus active économiquement et politiquement que les rentiers, c'est-à-dire l'esprit de la grande bourgeoisie industrielle et de son élite, les intellectuels techniques.

En examinant plus concrètement les recherches artistiques de Matisse, l'auteur s'arrête entre autre sur son attitude vis-à-vis de la conception picturale de l'Orient, et démontre que l'adapta-

tion de préceptes de l'art oriental est assez caractéristique pour l'époque de la décadence bourgeoise, trahissant ici un des moyens de masquer ses contradictions de classe.

Du point de vue purement pictural, c'est dans le renoncement au procédé et à la technique de la peinture de chevalet que l'auteur voit l'influence de l'Orient dans l'art de Matisse. Nous trouvons chez lui, en effet, „ce dynamisme et cette intensité de la couleur que l'art européen n'a plus pratiqué depuis les vitraux gothiques“. „La couleur domine à tel point la forme que l'on peut la compter comme seul contenu de l'art. Matisse n'envisage l'ensemble du tableau qu'en fonction de cette couleur éblouissante“.

La fin de l'article est consacrée aux tentatives de Matisse de créer quelques portraits caractéristiques de son époque, dans lesquels il a subi un grand échec, car il n'a réussi qu'à nous donner des formes décoratives. L'auteur s'arrête aussi sur ses recherches de „la beauté harmonieuse“ dans le nu qui frise parfois l'érotisme et aborde enfin les deux principes contradictoires qui se reflètent dans les dernières oeuvres de Matisse: la recherche de l'espace et le traitement de la couleur en teintes plates. L'auteur note en passant que l'accentuation de volumes et de l'élément spatial dans ses derniers tableaux ne diminuent en rien la richesse de la palette de Matisse.

Dans sa conclusion l'auteur dit que „si nous ne pouvons pas accepter l'hédonisme de Matisse et le vide idéologique de son art, nous devons néanmoins tirer parti de la puissante intensité de sa couleur, du dynamisme et de la franchise de sa forme, ainsi que de sa compréhension du rythme et de la tache décorative qui peuvent trouver une expression plus forte dans notre peinture qui se crée sur des bases idéologiques beaucoup plus hautes et qui aborde actuellement le problème du grand art monumental dans la décoration des monuments publics“.

LES DESSINS DE P. FEDOTOV

E. ATZARKINA

La vie du peintre Fedotov était étroitement liée au mouvement démocratique russe, dont la grande préoccupation fut la libération des paysans du servage. Mais la révolution de 1848 à joué un rôle décisif dans la vie de Fedotov, car tout de suite après, en 1849, il abandonna presque complètement ses anciennes idées de peintre démocrate et de fustigateur du régime tsariste de Nicolas I-er pour devenir le chantre de la famille impériale. Il abandonna également ses idées anti-cléricales pour s'attacher à la création de l'image du Saint Sauveur etc... Mais cette transformation fut toujours suivie de doutes pénibles qui avaient conduit Fedotov vers une fin tragique. Fedotov est mort dans une maison d'aliénés en 1852.

L'article a donc pour sujet principal l'analyse de ce drame intérieur, dont l'auteur examine les différentes étapes non seulement à travers l'oeuvre picturale de Fedotov, mais également d'après sa correspondance particulière, ses notes et son oeuvre littéraire, composée de fables.

La période de son début se caractérise par une perception étroite et purement empirique de la réalité extérieure. Son sujet préféré était la vie militaire de l'époque et il s'exerçait beaucoup dans la caricature de généraux et officiers. Mais ses caricatures n'étaient pas très méchantes et se limitaient à cet humour léger qui provoque à peine le sourire. Ses oeuvres étaient assez recherchées. Même la famille impériale ne dédaignait pas de les acheter pour ses collections.

Mais voilà l'année 1848 et Fedotov se laisse entraîner par ce vaste mouvement qui a eu pour théâtre toute l'Europe, y compris la Russie. C'est à l'époque de 1847 et de 1848 que se rapportent les meilleures oeuvres satiriques de Fedotov: „La matinée du fonctionnaire“ — „La demande en mariage du major“, — „Le déjeuner de l'aristocrate“ etc.. Tout d'abord le peintre ne fait attention qu'aux défauts humains en général, mais avec l'évolution des idées et du mouvement démocratique ce n'est plus la caractéristique de moeurs générales qui le préoccupe mais les moeurs de certains groupes sociaux. En accentuant l'élément satirique et le sens de classe de chaque sujet, Fedotov arrive, vers 1847—1848, à un nouveau principe pour dégager l'image artistique. De sa perception étroitement empirique du monde extérieur de la première période et de ses caractéristiques grotesques et caricaturales de la seconde période, Fedotov arrive à une conception plus synthétique, sans négliger toutefois les traits individuels concrets.

Jusqu'à 1848—49 les oeuvres de Fedotov ne furent jamais désapprouvées par la classe dominante, mais après 1848, quand les agrariens apeurés se sont bloqués avec la bourgeoisie libérale pour étouffer le mouvement révolutionnaire, l'attitude vis-à-vis de Fedotov a radicalement changé. Et c'est alors qu'arrive le moment pénible de sa transformation. Renonçant à la satire il s'oriente vers l'idée de „l'art pur“, comme moyen d'éviter des poursuites. Il conçoit alors ses projets de tableaux: „La veuve“, „La journée splendide“ etc... Les actes et les sentiments pénétrés d'intérêt social font place aux sentiments d'intérêt personnel. Il abandonne en même temps sa méthode réaliste pour s'enliser dans la mystique et affirmer l'irrationalisme du monde visible. A mesure que se développe la réaction, le peintre tombe de plus en plus bas et arrive même jusqu'à poétiser l'image de Nicolas I-er. Il doit néanmoins soutenir une lutte intérieure assez pénible qui ne cesse même pas dans son état de dérèglement psychique, comme le confirment ses notes et légendes de dessins.

ARCHIVES DE LA GALERIE TRETIAKOV

A. OULIANINSKAYA

Les dessins de P. Fedotov

L'auteur fait l'analyse de six dessins de Fedotov, publiés dans le présent numéro de la revue (voir le résumé de l'article de E. Atzar-

kina „Les dessins de P. Fedotov“) Ces dessins présentent un intérêt particulier, car Fedotov n'est pas du tout connu comme portraitiste, bien qu'il ait débuté dans ce genre.

Le portrait de „Femme au châle“ a été utilisé par Fedotov dans son tableau „La fiancée difficile“. Quant aux caricatures du grand duc Michel, elles sont assez caractéristiques, comme exemple de déformation pratiquée par Fedotov dans le traitement de l'image caricaturale.

Dessins de K. Brullov

L'article est consacré aux dessins, peu connus, de Brullov que la Revue „Art“ publie dans le présent numéro. Ces oeuvres oubliées d'un grand maître et peintre de portraits, comme Brullov, méritent beaucoup plus d'attention et une étude critique sérieuse.

L'auteur fait l'analyse de chaque dessin et arrive à la conclusion que „Brullov ayant adopté les canons et la tradition de l'Académie qui cultivait un style froid et conventionnel du classicisme académique auquel il opposait sa conception de romantisme pathétique, s'orienta à la fin de sa vie vers le réalisme qui fut, lui aussi, assez conventionnel étant encore tout pénétré d'idéalisme“.

L'ESTHETIQUE DE BIELINSKI

L. GOUTMANN

L'auteur essaie d'établir l'évolution des idées esthétiques de Bielinski (1811—1848) un des plus curieux représentants de ces intellectuels petits-bourgeois russes que Lénine tenait en grand estime et dont il disait qu'il fût „le précurseur de la social-démocratie russe“. L'auteur démontre que Bielinski avait depuis longtemps

déjà posé les grands problèmes artistiques du réalisme, de l'importance du contenu idéologique et de la fidélité aux principes d'esthétique de chaque peintre que les artistes d'aujourd'hui sont appelés à résoudre. La connaissance des idées esthétiques de Bielinski peut donc nous aider pour beaucoup dans l'assimilation critique des idées littéraires du passé.

En se basant sur l'oeuvre de Bielinski et de sa correspondance particulière, l'auteur examine ses idées esthétiques en rapport avec l'évolution de sa conception politique et philosophique. Il démontre comment en homme passionné et enthousiaste, Bielinski se libère petit à petit de son idéalisme et de quelle façon son esprit inquiet et son sens social l'avaient conduit à la conception de la dialectique historique et au socialisme, bien que ce socialisme ne fut encore que tout utopique. Parallèlement à ses idées politiques et sociales se développent les idées esthétiques de Bielinski. Ayant adopté la définition de Schelling que „l'art est l'expression de l'univers dans l'infinie variété de ses phénomènes“ il est arrivé plus tard à reconnaître „que l'art ne se développe pas indépendamment, mais est toujours lié aux autres sphères de la conscience humaine“.

D'autre part, les cadres restreints du socialisme utopique n'ont pas empêché à Bielinski de reconnaître la seule et constante nature du réalisme qu'il exprima dans la formule suivante: „Notre idéal n'est que dans la réalité. Ce n'est pas un jeu capricieux de notre fantaisie ou de notre rêve, ni une invention; l'idéal n'est pas non plus une reproduction de la réalité, mais une projection de l'esprit sur les possibilités de certains faits et phénomènes que nous reconstituons par notre imagination“. (Voir son article „La littérature russe 1848“).

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

ЦВЕТНЫЕ НА ОТДЕЛЬНЫХ ЛИСТАХ

Матисс А. Зора на террасе — против 117.
Скала П. Окопная Правда — против титула.
Федотов П. Портрет отца — против 143.

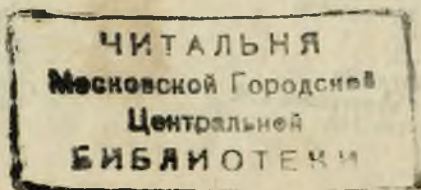
В ТЕКСТЕ

Азур Э. Грахх Бабеф 116.
Астафьев И. Белинский за столом 191.
— Портрет Белинского 192.
Белинский В. Г. Маска 185.
Бразер О. Еврейский американский писатель Бергельсон 112.
— Еврей колхозник 113.
— Портрет белорусского писателя Лынькова. 113.
Брюллов К. В полдень 173.
— Всадники 167.
— Ладзарони и дети 172.
— Насильное купанье 171.
— Раненый грек, упавший вместе с лошадью 170.
— Эскиз к „Гибели Помпей“ 169.
Ван Гог В. Голова женщины 37.
— Едоки картофеля 39.
— Жнец 41.
Веронезе П. Пир у Леви 29, 30, 31.
Виер Г. Молодой художник 104.
— Субботник 104.
Волков В. Панно на таможне в Негорелом 100.
Ге Н. Бюст В. Г. Белинского 188.
Горбунов К. Портрет Белинского 179.
Грубер А. Гуслар 114.
— Красноармеец 115.
Кастелянский А. Ударники 107.
Красовский А. Проводка трамвая в рабочем районе 110.
Кругер Я. Портрет еврейского писателя Харрика 105.
Кудревич В. Пейзаж 106.
— Углубление реки Оресы 106.
Лейтман А. Пристань 111.
Леонардо да Винчи. Битва при Ангиари 23.
— Женский портрет 25.
— Изабелла д'Эсте 27.
— Рисунок дерева 24.
— Схема военных укреплений 26.
Матисс А. В мастерской 132.
— Женская голова 124.
— Женщина возле аквариума 131.
— Женщина у зеркала 120.
— Испанка 133.
— Кармелина 121.
— Мужская фигура 139.
— Натюрморт с креветками 126.
— Обеденный стол 119.

Матисс А. Одалиска в белом тюрбане 137.
— Одалиска в кресле 128.
— Одалиска у зеркала 129.
— Панно для музея Барнес 123.
— пляж с рыбами 127.
— Портрет в желтом 142.
— Радость жизни 122.
— Рисунки карандашом 140, 141.
— Розы 135.
— Сидящая 138.
— Танец 123.
— Урок музыки 125.
— Фрукты на медном подносе 134.
Микельанджело. Деталь фрески Сикстинской капеллы 35.
— Ночь 34.
— Рисунок 33.
Наумов А. Белинский перед смертью 195.
Неизвестный художник. Белинский 177.
Павлинов П. Портрет Белинского 174.
Пашкевич М. Рисунок 109.
Пэн Ю. Беловшвейка за работой 103.
— Еврей-кохозник 102.
— Пекарь 103.
Пожалостин И. Портрет Некрасова 187.
Родэн О. Блудный сын 19.
— Бронзовый век 20, 21.
— Мыслитель 17.
— Эскиз руки 18.
Руцай Х. Портрет в белом 108.
Скала П. Братья 65.
— Веддинг 66.
— Внук коммунара 50.
— Вожь 57.
— Даешь Крым! 48, 49.
— Интервенция на севере 64.
— Колониальная политика 55.
— Марш Осовнахима 59.
— Париж перед грозой 58.
— Пейзаж (цветной) 68.
— Последний день Парижской коммуны 51.
— Прорыв 53.
— Путь из Горок 47.
— Рисунки из альбома „Путь к звезде“ 60, 61, 62, 63.
— Страница истории 56.
— Таманский поход 45.
— Этюд 67.
Степанов Н. Карикатура 183.
Тычина А. Советская улица 111.
Федотов Г. Военный лагерь в лесу 145.
— „Господа, женитесь... пригодится“ 164.
— Дивизионное учение 165.
— „Игроки“. Наброски 149, 150, 151.
— Молодой человек с бутербродом 143.
— Наброски 154, 155.
— Набросок подавальщицы 147.

- Федотов П.* Офицер и дама бубен 166.
— „Приезд Николая I в Н Институт“ 156.
— Портрет женщины в шали 162.
— „Прошу садиться“ 163.
— Рисунки, сделанные во время сумасшествия 156, 157.
— Семейный портрет 153.
— Сцена у комода 148.
Шадр И. Борьба с землей 72, 73.
— Бульжник — оружие пролетариата 70.
— Голова Ленина 83.
— Красноармеец 78.
— Крестьянин 80.
— Надгробная плита В. Фриче 95.

- Шадр И.* Памятник Ленину в Загэсе. 87, 89.
— Памятник Ленину для Загэса во время работы 86.
— Портрет А. Красина 85.
— Портрет матери 92.
— Проект памятника в Даурии 77.
— Рабочий 76, 81.
— Рисунок 74.
— Сеятель 79.
— Строитель 93.
— Урна Уншлихта 94.
— Штурм земли 91.
— Эскиз к памятнику К. Либкнехта 75.
Языкова Е. Белинский 180.



**Зав. редакцией М. Н. Гриценко
Французские аннотации С. Ромова
Заголовки Г. С. Бершадского
Технич. редактор Б. Соморов
Выпускающий на производстве
Ф. Ф. Потгафт**

Отпечатано в количестве 5000 экземпляров.
Формат бумаги 74×104 см. 13¹/₄ печ. лист.
В одном печатном листе 63070 знаков. Начало
сдачи в производство 10 апреля 1934 г. По-
следний лист подписан 27 июня 1934 г. Главлит
Б—38263. Изогиз № 6811. 21 тип. ОГИЗ РСФСР
треста „Полиграфкига“ им. Ив. Федорова.
Ленинград. Звенигор., 11. Зак. 212.

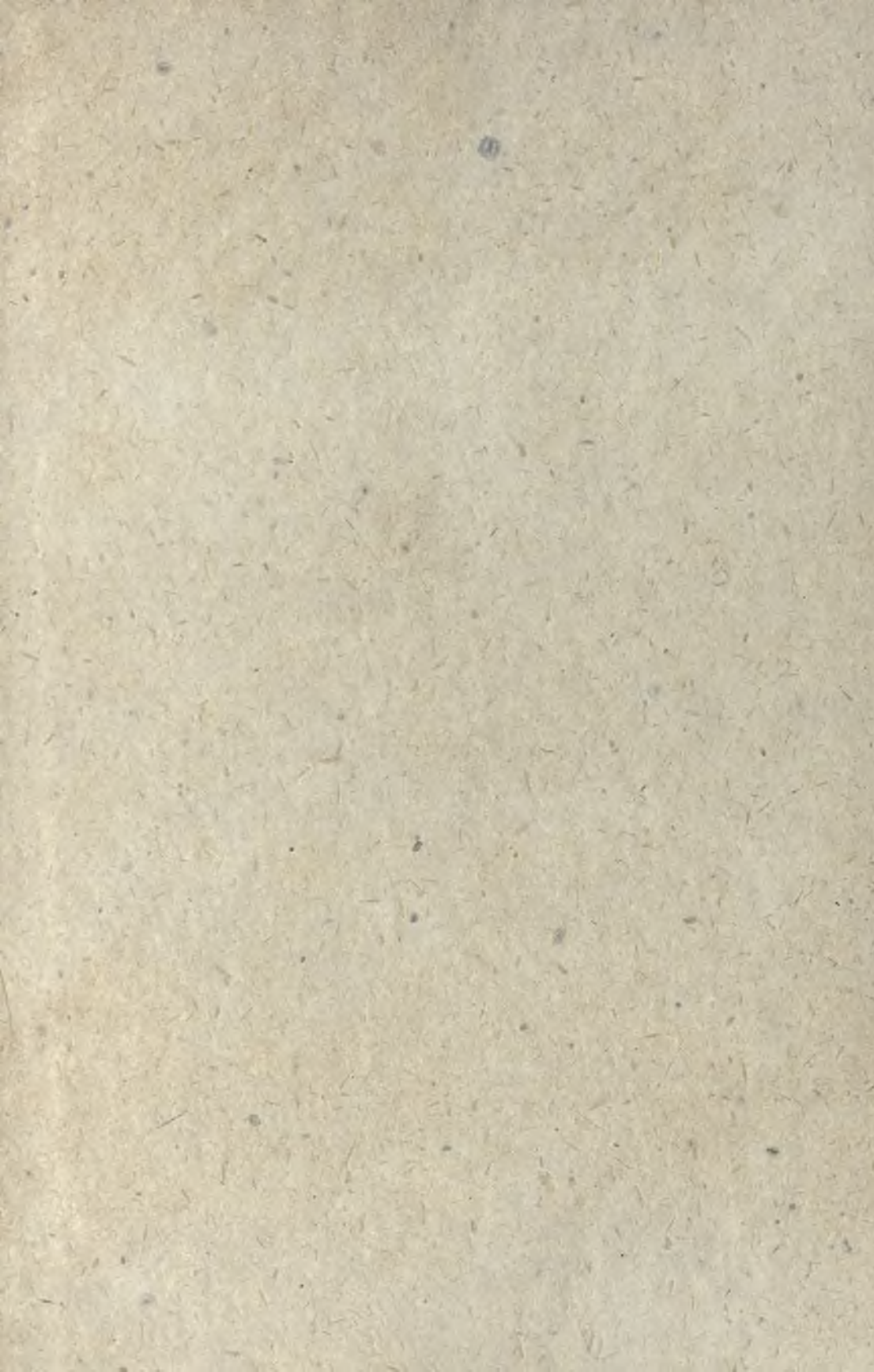
ИСКУССТВО

Д В У Х М Е С Я Ч Н Ы Й
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ И КРИТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН СОЮЗОВ СОВЕТСКИХ ХУДОЖНИКОВ И СКУЛЬПТОРОВ

Ответственный редактор Ос. М. БЕСКИН
Адрес редакции: МОСКВА, ЦВЕТНОЙ БУЛЬВАР, 25

Журнал выходит книгами в 192 страницы большого формата (до 19 авторских листов) на высококачественной бумаге. Журнал богато иллюстрирован — до 150 иллюстраций в тексте, 4 цветные вкладки на меловой бумаге. Тираж журнала ограничен. Подписная цена на 1934 г.: 12 мес. — 54 р., 6 мес. — 27 р. Цена отдельного номера 9 р. Подписка принимается отделениями, магазинами, киосками и уполномоченными КОГИЗа и всюду на почте.

ОГИЗ — Государственное Издательство Изобразительных Искусств





ЦУНБ

им. Н. А. Некрасова



2 000006 934406

