

Тугендхольд Яков Александрович

Искусство октябрьской эпохи

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 82-3
ББК 84-4
Я47

Я47 **Яков Александрович Т.**
Искусство октябрьской эпохи / Тугендхольд Яков Александрович – М.: Книга
по Требованию, 2022. – 204 с.

ISBN 978-5-519-77591-5

ISBN 978-5-519-77591-5

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2022

© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2022

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первозданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.



Серия Книжный Ренессанс

www.samizday.ru/reprint

Я. А. ТУГЕНДХОЛЬД

Преждевременно умерший Яков Александрович Тугендхольд (1872—1928) был бесспорно крупнейшей фигурой русской художественной критики двух последних десятилетий. Двух десятилетий—это значит двух эпох, расщепленных гигантским историческим рубежом, через который Тугендхольд вошел в новую культуру смелее, свободнее и естественнее, чем многие другие из людей старого искусства и знания. Он сразу почувствовал себя своим в этой новой эпохе, он—выученик европейской культуры, энтузиаст станковой живописи, „западник“ и „эстет“. И эта глубокая внутренняя освоенность Тугендхольда в революции делала такими крепкими его позиции критика и деятеля советской художественной жизни.

Неутомимая работа Тугендхольда после Октября—работа журналиста, организатора и участника различных художественных начинаний и выступлений—широко известна читателю. Эта работа по новому освещает и то большое дело, которое было начато Тугендхольдом еще в его давних исследованиях и очерках и которое только теперь, после его смерти, может быть оценено во всем своем целостном значении.

Важнейшая часть литературного наследия Тугендхольда—его работы по новейшему французскому искусству. Значение этих работ—не в исследовательских открытиях и не в блеске эстетических характеристик. Книги и статьи Тугендхольда о французских живописцах и скульпторах—больше чем художественная критика и в известном смысле даже больше чем искусствоведческое исследование: эти работы—неотъемлемая часть русского искусства, всей русской художественной культуры предреволюционного десятилетия. Ибо именно книги, обзоры и очерки Тугендхольда представляли собой в высшей степени сильную и действенную прививку Запада русской живописи, прививку, пришедшуюся как раз на тот момент, когда организм русского искусства в ней особенно нуждался. В этом смысле роль Тугендхольда может быть сравнена лишь с ролью другого фактора нашей дореволюционной художественной жизни: мы говорим о двух московских собраниях

новой западной живописи — Щукинском и Морозовском¹. Книгам Тугендхольда и „живым“ образцам современной французской живописи в Москве — этим двум явлениям суждено было занять исключительное место в формировании нового русского искусства. Они сделали для целого поколения художников то, что не могло быть заменено никакими паломничествами в Париж, никакой кратковременной выучкой у тамошних „мэтров“. Благодаря этим двум, по разному действовавшим факторам фермент нового художественного брожения так быстро вошел в застойную кровь русской живописи.

В последней почти нераздельно господствовали тогда „ретроспективные мечтатели“ из „Мира искусства“ — реставраторы мертвых форм, плакальщики дворянского и помещичьего прошлого, изощренные мастера стилизации. Старая помещичья усадьба и Версаль, языческая Русь и эллинская архаика, казалось, сделались единственными темами русской живописи, мертвой зыбью переливаясь в композициях Сомова и Бенуа, Рериха и Бакста. Эта полоса в русском искусстве заняла почти всю эпоху реакции, сходясь в своем начале с художественным безвременьем 90-х годов, а своим концом упираясь чуть-ли не в самые кануны мировой войны. Тугендхольд, литературная деятельность которого началась как раз в пору наибольшего расцвета этой „петербургской“ эстетической школы, раскрывал перед русскими художниками и широкими кругами интеллигенции совершенно иную жизнь, иную творческую борьбу, приход новой художественной эпохи. Он первый в ясной и в высшей степени убедительной форме рассказал русскому читателю об импрессионизме и Сезанне — двух основных магистральных живописной культуры новейшей Европы.

Молодое течение русской живописи — ее „московская“ школа, принявшая неожиданный герб „Бубнового валета“ — зарождалось под прямым воздействием именно тех идей и формальных открытий западного искусства, первым и самым ярким истолкователем которых явился Тугендхольд. Этот критик, писавший тогда почти исключительно о Западе, оказал на русскую живопись влияние более сильное, чем кто либо из его современников. Не будучи теоретиком по типу своего критического дара, ни гелертером-исследователем, а скорее и больше всего популяризатором в лучшем, неиспорченном значении этого слова, — Тугендхольд научил целое поколение понимать новую западную живопись, уменья эту живопись с м о т р е т ь.

В этом и именно в этом — историческое значение первых „классических“ книг Тугендхольда (Французское искусство

¹ Ныне Государственный музей нового западного искусства.

и его представители" — 1911 г. и „Проблемы и характеристики" — 1914 г.), а также его монографических работ об отдельных французских мастерах. Сейчас импрессионизм и сезаннизм в равной степени — пройденные вехи как для европейского, так и для нашего искусства. Пройденные, но не обойденные: как ни далека от нас эстетика французского импрессионизма и его антипода — Сезанна, элементы того и другого художественного мировосприятия вошли в плоть и кровь современной живописи. В прочности и глубине этого усвоения мы можем лучше всего убедиться на примере нашего пооктябрьского станкового искусства, в котором, после живописных абстракций футуризма и супрематизма, сделалась очень явственной переработка формальных элементов все того же западного наследия, от которого наша живопись взяла и берет его лучшие технические достижения. Можно ставить в упор вопрос о прочности и нужности всей станковой живописи — так, как этот вопрос и был поставлен некоторыми вскоре после Октября; но имея дело с жизнью, а не смертью, нельзя отрицать и жизненности тех давних уроков, которые даны были некогда русскому искусству из мастерских больших французских живописцев и из книг Тугендхольда.

Ибо „эра“, открытая импрессионизмом, а затем повернутая Сезанном и его школой, означала — если говорить самыми общими и обобщающими словами — утверждение реалистического искусства во что бы то ни стало. Импрессионисты избрали для этого путь иллюзионистского подражания свету в природе. Сезанн, отвергая этот путь, противопоставил ему аналитическое расчленение видимого мира на основные элементы объема, массы и цвета. Но и по тому и по другому маршруту утаптывалась реалистическая дорога новейшей живописи.

Эту именно черту художественного движения Тугендхольду удалось показать настолько убедительно, что после его книг самое понятие реализма в новейшей живописной культуре теряет расплывчатость школьного термина и делается вполне устойчивым, предметно-ясным обозначением.

Был ли Тугендхольд, однако, лишь прилежным комментатором чисто-эстетических воззрений и идеалов новейшего французского искусства, трубадуром его формальных открытий? Ему ясна была социальная природа того искусства, которое расцвело и добилось признания вместе со зрелой порой европейского капитализма. Тугендхольд умел разглядеть в творчестве французских мастеров те нити, которые прочно связывали это творчество с укладом европейского буржуа начала века — и одновременно расслышать беспощадный приговор этому укладу — в исканиях Гогена, Ван-

Гога и других. Именно у Тугендхольда, в одной из его ранних статей („Три салона“ — 1909 г.), мы находим точное и четкое — как будто „сегодняшнее“ — определение социального места западного искусства: „...Искусство полу-отделенное“ от современного государства совсем не „отделено“ от современного буржуазного общества. Искусство, распустившееся в больших французских салонах в такой гигантский пустоцвет, за немногими исключениями есть поистине искусство салонное, существующее для и при помощи буржуазии“.¹ Социальные критерии, правда, отнюдь не приведенные в какую-либо методологическую систему, неизменно присутствовали у Тугендхольда в каждой его художественной оценке. И с этими критериями он приходил даже в такую цитадель старо-петербургского эстетизма, как „Аполлон“.

С постоянным вниманием выискивая в импрессионистском Sturm und Drang'e черты социального протеста — по преимуществу только индивидуалистски-бунтарского — Тугендхольд умел находить эти черты даже у таких изысканнейших мастеров, как Эдгар Дега. Блестящий мастер балетных кулис и ипподромов оказывался выразителем социальной трагедии капиталистического города. Противясь „педагогическому дидактизму“ в живописи, т. е. тому, что мы привыкли знать под именем передвижничества, Тугендхольд в то же время считал величайшей заслугой Верхарна, как художественного критика, то, что последний „утвердил право художника трактовать социальные темы и показал, как можно совместить глубокую идейность содержания с яркой художественностью формы“ („Эмиль Верхарн как художественный критик“)²

Не было ничего более противного Тугендхольду, чем самодовлеющий и самодовольный эстетизм, эта убогая „платформа“ художественной реакции. Именно глубокая враждебность асоциальному эстетизму, глубокая убежденность в социальной обусловленности и социальной значимости художественного творчества позволили Тугендхольду так многосторонне развернуть свою работу после Октября уже на почве советской культуры.

Нет нужды говорить здесь о Тугендхольде как виднейшем участнике советского художественного строительства. Предлагаемая книга — живой формуляр его кипучей литературной деятельности на протяжении последних лет. Эта деятельность протекала на страницах газет и журналов, в бесчисленных художественных начинаниях и организациях, в самых различных областях общественной жизни нашего искусства. Нам остается только отметить те опорные точки, на которых

¹ „Французское искусство и его представители“, стр. 188.

² Там же, стр. 194.

Тугендхольд строил свое понимание новых задач изобразительного искусства и предъявлял последнему свои взыскательные требования.

Картина социальной беспомощности того самого станкового искусства, которым он занимался всю свою жизнь, — беспомощности, ярко обнаружившейся перед лицом Октября, явилась для Тугендхольда одним из отправных моментов для критического пересмотра всего эстетического груза, переадресованного в новую эпоху из прошлого. Живопись — искусство наиболее индивидуалистическое по методам творчества и по своему замкнутому „образу жизни“ в музеях и салонах — с величайшим трудом находила себе новое место в новом обществе. Аналитические искания наследников кубизма, которым были отданы первые послеоктябрьские годы в нашей живописи, не могли встретить признания у Тугендхольда: в них он видел всего лишь механическое продолжение того процесса, который начался в изобразительном искусстве задолго до революции и питался социальными и эстетическими соками прошлого. Тугендхольду был ясен глубокий разрыв, обнажившийся между изобразительным искусством и новым восприятием этого искусства, между художником и массой, между картиной и ее новым потребителем. И хоть он возражал — и возражал энергично и убежденно — тем, кто готов был объявить „смерть живописи“, ему самому была ясна необходимость громадного, действительно революционного сдвига в станковом искусстве для того, чтобы это искусство не оказалось немым в новой эпохе.

В поисках нового живописного языка Тугендхольд, однако, отвергал пути культуртрегерства — эту линию наименьшего сопротивления в строительстве культуры. Он знал, что масса является не только „воспринимающей“ стороной в искусстве, но и основным субъектом художественного творчества. Создание нового советского искусства мыслилось ему не иначе, как путем огромной творческой экспансии масс, и он тщательно отмечал всякие проявления этой экспансии. Отсюда — то исключительное место, какое занимает во всей работе Тугендхольда проблема новых художественных кадров. Их он искал в художественных кружках рабочих клубов, среди рабочей молодежи художественных школ и, наконец, в национальном творчестве тех советских народов, которые ранее считались „отсталыми“ и „провинциальными“ и раскрытию необычайных творческих богатств которых Тугендхольд посвятил так много усилий.

Наряду с этим, его живейшее внимание привлекало движение, получившее у нас название производственного искусства. Одним из первых Тугендхольд понял, в какую громадную

силу может вырасти заново построенная художественная промышленность и какое решающее значение она будет иметь для всех дальнейших судеб изобразительного искусства. Подводя итоги революционному десятилетию в художественной жизни, он прежде всего отмечал *„выдвинутую Октябрем громадную проблему внедрения искусства в производство, в трудовой и будничной быт“*.¹

Однако, больше всего Тугенхольда занимали все же вопросы станковой живописи. Именно этим вопросам посвящена значительная часть его богатого критического наследия. Возврат к сюжету после живописных формул и абстракций „аналитического“ периода открыл новый период в развитии нашей живописи, поставив ее, вместе с тем, перед новыми и громадными трудностями. Дорога к сюжету, и притом сюжету социально-выразительному, давалась большинству художников лишь ценой очень медленной и очень трудной работы над собой. Эта работа изобиловала тягостными срывами и тупиками. Тугенхольд старался помочь художнику в этой исторической переделке всего социально-творческого фундамента изобразительного искусства. Перед живописью вновь выросла в некую внутреннюю антитезу проблема „содержания“ и „формы“. С какой страстностью боролся Тугенхольд с теми тенденциями в советской живописи, которые характеризовались *„исключительным акцентом на тематичность, на анекдотизм и протоколизм и пренебрежением к проблеме формы“*!² Тугенхольд протестовал против попыток снижения нового революционного сюжета до ступени „примитивного бытовизма“, в котором он видел лишь проявление обывательских влияний в искусстве. И Тугенхольд не устал раскрывать всяческие проявления этой обывательщины — будь то доморощенный эстетизм одних или поверхностно-школьный натурализм — других. Он требовал от художника работы несравненно более глубокой и законченной, нежели одно только внешнее „называние“ революционной темы, — и все попытки свести новое в искусстве только к одеванию в новую тематику встречали в Тугенхольде резкий отпор. Ратуя за *„сюжетную изобразительность и социальную тематику“* нашей живописи, Тугенхольд напоминал художнику и зрителю, что *„только при условии поднятия художественного качества, художественной формы этот реализм явится фактором революции, а не мещанской реакции“*.

Неотделимыми от этих проблем мыслились Тугенхольду вопросы общественной организации изобразительного искусства. Убеденный сторонник активной деятельности государ-

¹ „Живопись революционного десятилетия“, стр. 48 настоящего издания.

² Там же, стр. 33.

ства в области искусства, он не ограничивался одной лишь литературной борьбой против „хаотичности нашей художественной жизни“, за планомерную государственную организацию выставок, заказов и т. д., но и сам практически работал как инициатор и участник целого ряда подобных начинаний. В этом отношении нельзя пройти мимо той бесспорной и значительной роли, какую сыграл Тугендхольд в деле собирания и первой систематизации современной живописи национальных республик. Его статья „Искусство народов СССР“, помещенная в настоящей книге, остается до сих пор едва ли не единственной попыткой в этой области — своего рода введением в будущую историю национального творчества советских народов.

Личность Тугендхольда не могла вписаться в рамки одной лишь писательской деятельности. Также не вмещает ее и эта книга. Но особенностью критического мастерства покойного деятеля было умение смотреть в завтрашний день, анализируя злободневно-сегодняшнее. Это предохраняет от быстрой старости даже мелкие журнальные статьи и обзоры Тугендхольда. В них — не только летопись пройденных путей советского искусства, но и тщательно обдуманная проекция его дальнейшего поступательного движения. Собранные в одну посмертную книгу, статьи и очерки Тугендхольда за ряд лет читаются так, как будто они помечены нынешней датой.

Д. Аркин

