

**Анатолий Васильевич
Луначарский**

**ОБ ИСКУССТВЕ. ТОМ 2 (Русское
советское искусство)**

**Москва
Книга по Требованию**

УДК 7.01
ББК 85

Анатолий Васильевич Луначарский

ОБ ИСКУССТВЕ. ТОМ 2 (Русское советское искусство) / Анатолий Васильевич Луначарский – М.: Книга по Требованию, 2011. – 338 с.

ISBN 978-5-458-04386-1

Второй том настоящего издания посвящен дореволюционному русскому и советскому, главным образом изобразительному, искусству. Статьи содержат характеристику художественных течений и объединений, творчества многих художников первой трети XX века, описание и критическую оценку их произведений. В книге освещаются также принципы политики Советской власти в области социалистической культуры, одним из активных создателей которой был А. В. Луначарский.

ISBN 978-5-458-04386-1

© Издание на русском языке, оформление, « YOYO Media», 2011

© Издание на русском языке, оцифровка, « Книга по Требованию», 2011

ОБ ИСКУССТВЕ. ТОМ 2
(Русское советское искусство)

В двух томах
Составление сборника,
подготовка текста к печати
и примечания
И. А. САЦА и А. Ф. ЕРМАКОВА

РУССКИЕ ХУДОЖНИКИ НАЧАЛА XX ВЕКА

ВЫСТАВКА КАРТИН «СОЮЗА РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ»¹

*Впервые — «Вестник жизни», 1907,
№ 2.*

*Печатается по текстукн.: Луначар-
ский А. В. Об изобразительном искус-
стве, т. 1, с. 381—394.*

Передо мной лежит последний номер «Vorwarts'a»³ с передовицей об избира-
тельной кампании, ее лозунгах, ее смысле. В этой политической статье я читаю
такую фразу: «Пролетариат стремится не только к полноправному участию в
использовании материальных благ, но и к полному участию в наслаждениях
духовными сокровищами нашей новейшей культуры. Пролетариат не хочет
больше быть каким-то удобрением для произрастания цветов культуры, он хочет
стать ее носителем и участником».

Наш русский пролетариат, борясь за первоначальные политические права и
минимально удовлетворительные условия труда и быта, может еще только
предчувствовать, предугадывать высшие формы того «культуркампа», который
он призван вести, или хотя бы те требования, которые уже близки сердцу
огромного процента пролетариата немецкого. Но уже теперь социал-демократи-
ческая интеллигенция России должна по мере сил развивать указанный «
Vorwarts'oM» тезис.

Пусть пролетариат услышит от своей интеллигенции в ясных словах то, что
смутно угадывается им, пусть узнает от нее о существовании мира науки, искус-
ства, мира познания и красоты, из которых буржуазия изгнала его к великому
ущербу для самой культуры. Сам же интеллигент-демократ не должен бояться
своих философских, научных и эстетических запросов, как дьявольского нава-
ждения, как соблазна, как преступных движений своей интеллигентской души;
нет, эти запросы, которыми красна духовная жизнь человека, священны и закон-
ны. Они будут стоять в противоречии с народничеством толстовским, народни-
чеством барски-покаянного толка, но они находятся в гармоническом консонан-
се с правильно понятым пролетарским социализмом. Пусть толстовец мечтает
об опрощении, об искусственном подавлении интеллигентной стороны своей
души, о том, чтобы культурно опуститься до мужика с целью «нравственно до
него подняться». Социал-демократ стремится к тому, чтобы помочь пролетарию
подняться до науки и красоты, до культуры, выработанной всем человечеством,
в той ее части, которая действительно ценна, действительно дарует благородные
наслаждения, укрепляет душу, зажигает энтузиазм.

«Я хочу наслаждаться духовными сокровищами современной культуры», —
говорит немецкий рабочий устами «Vorwarts».

Но ведь современная культура буржуазна?

На первом Иенском партийтаге немецкая социал-демократия вела большой

спор об искусстве. Одни, в том числе старый Либкнехт, клеймили буржуазное искусство современности, другие — защищали его культурную ценность.

Конечно, никогда еще к чистому золоту искусства не примешивалось столько шлаков, как в капиталистическую эпоху, особенно в переживаемый нами последний ее период. Но в искусстве прошлого и отчасти даже в искусстве современном есть чудные сокровища, богатейшее наследие, оставленное художниками, сплошь и рядом замученными буржуазией, великому борцу за культуру, за гуманизм, за красоту жизни — растущему пролетариату. Пролетариат — не только естественный наследник классической философии, как говорил Энгельс, он также естественный наследник и классического искусства. Но, давно возмужалый политически, он еще отрок и философских и эстетических вопросах, и он с радостью примет помощь интеллигента, перешедшего к нему с открытой душой из лагеря «ликующих, праздно болтающих, обгабряющих руки в крови»⁴ и готового со всем умением и всею искренностью открыть перед ним ценность духовного наследства, которое ждет его понимания.

Да, пролетариат вступит во владение своим культурным наследием, но он серьезно почистит его, он отделит пшеницу от плевел, которые пока преобладают, и — «плевела будут сожжены огнем». Пролетариат идет во всем величии своих полномочий судить живых и мертвых художников.

С современной культурой дела обстоят очень неважно. Если в последнее время эстетика вновь стала играть в жизни европейского общества довольно видную роль, то, к сожалению, это больше симптом расслабления, распада буржуазии, чем настоящего культурного роста человечества. Эклектизм, искание беспокойное и беспредметное, преобладание формы (и притом незаконченной) над содержанием (в огромном большинстве совершенно ничтожным) — вот некоторые и еще не худшие особенности современного искусства, главной массы его произведений. Но имеются и блестящие исключения. Их немного, но они интересны, иногда многообещающи.

В глубоком драматическом эпилоге Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», во втором его действии, Ирэна спрашивает художника Рубека: «Was hast du gedichtet in dieser Zeit?»

Ich meine: im Marmor gedichtet?» — «Nichts habe ich gedichtet, — отвечает Рубек, — nur so herummodelliert habe ich». Это вернее всего, кажется, можно передать так: «Что ты поэтически создал в мраморе за это время?» — «Ничего... я только так — моделировал».

Это может сказать о себе огромное большинство современных живописцев и скульпторов. Но Рубек чувствует это как свое великое несчастье. Крышка закрылась у него, как он гозорит, от того ящика, где покоились его сокровища — идеи, он тщетно ищет ключика. А большинство художников современности не ищет ключика, они даже отвергли бы его, если бы им его предложили. Зачем он им? У них нет замкнувшегося ящика, у них нет сокровища — идей. И они полагают, что это не беда, что это даже хорошо. Почти никто из них не Dichter, не поэт, никто не «поэтизирует» в мраморе и красках, но зато все «herummodellieren». 99 процентов произведений изобразительного искусства в настоящее время — этюды или, что еще хуже, перепевы старых, когда-то поэтически созданных погудок на новый, чисто формальный лад.

Это относится и к новым талантливым русским художникам.

Организованная Дягилевым⁵ выставка имела успех в Париже и Берлине, возбудила толки. Много нареканий на нее за «полюемический подбор картин»: г-н Дягилев показал Европе далеко не все русское искусство. Это нехорошо, во всяком случае. Г-н Бенуа ликует по поводу «победы»: художников кружка «Мир искусства»⁶ похвалила Европа! Но каков был бы скандал, если бы Европа, при полном составе русской художественной выставки, с особенным почтением останавливалась бы перед Крамским, Васнецовым, Репиным? Ведь вот Борисов⁷ вызывает восторги немецких и французских знатоков, а он отнюдь не дягилевец. Во всяком случае, пока вопрос остается открытым. О победе можно говорить только при тщательно обставленной борьбе на равных началах, когда решает только талант. В данном случае решал не талант и не западная публика, а просто г-н Дягилев, который выбросил из своей истории русской живописи все передвижничество.

И все же большой успех новых русских художников на Западе — факт несомненный. Для нас, социалистов, он, однако, еще ничего сам по себе не говорит. Западная Европа именно и указала русским художникам путь от настоящей картины—поэмы к живописи формальной, к «херуммоделированию» в красках. Она хвалит своих способных учеников, отражение своей довольно—таки безыдейной физиономии в русском зеркале.

Живопись и должна быть безыдейной — вот убеждение живописцев наших дней. Идея, «литературщина» губят живописца, это — незаконное вторжение одного искусства в область другого. Живопись имеет дело с красками, прежде всего с формами, а потом уж остальное — ненужная, иногда вредная примесь.

В своем задоре защитники «живописи для живописи» готовы даже заявить, что живописцу вредно быть глубоким психологом, знатоком жизни, оригинальным характером, а тем более философом. Более умные и умеренные теоретики нового направления скажут: пусть этим всем обладает живописец, но к живописи как таковой это не имеет никакого отношения. Не все ли равно, написаны ли апельсины или персики? Закат или восход солнца? Так же безразлично для живописного содержания картины, имеет ли она психологическое, моральное, социальное, философское содержание или не имеет. Как это сделано? ласкает ли это глаз? как поставлена и разрешена живописно—техническая задача? — вот вопросы живописи как особого рода искусства! Идейное содержание есть литературная примесь.

То же относится и к скульптуре.

Очень хорошо. Итак, скульптор и живописец могут не быть поэтами. Но ведь на этом не останавливается торжествующее «обезыдеивание» культуры. Другие мудрецы того же закала поучают нас, что и поэт не должен быть идеен. Оказывается, что и в области литературы можно повторить то же рассуждение: психология, быт, мораль, философия могут быть в наличности, могут и не быть; к поэзии, как к искусству особого рода, это никакого отношения не имеет. Как технически разрешена задача: стихосложение, стиль, перспектива, архитектурника и прочее — вот что должно занимать истинно свободного эстета при рассмотрении художественно—литературных произведений.

Вот это дальнейшее развитие эстетического формализма и заставляет нас выразить свое согласие с идееборцами в такой форме: да, философское содержание, эмоционально—идейная сторона произведения не имеют ничего общего с

живописью, скульптурой, музыкой, литературой, как особыми родами искусства. Но имеет ли любовь, например, что-нибудь общее со скрипкой или с роялем? Однако любовь можно выразить через посредство скрипки и рояля. Все отдельные формы искусства суть способы выражения одного и того же — души человеческой! Идея, эмоция — это так же мало «литературщина», как и «скульптурщина». Антокольского так же мало можно упрекнуть в подчинении своего искусства литературе, как Данте — за его «Ад» — в подчинении литературы скульптуре.

«Поэт» значит по-гречески — творец. Живописцы и скульпторы тоже творцы, конечно, — и тоже поэты. Поэзия может выразиться в словах, красках, бронзе. И ибсеновское противопоставление «Dichtung» и «Herummodellierung» бесконечно глубже тривиального и ходячего противопоставления «литературы» и «чистой живописи» и т. п. Художник-поэт должен выразить свою душу и душу людей и вещей, отражающихся в его душе. И, конечно, чем больше огня, греющего и светящего в его душе, тем более широки и глубоки будут его художественные замыслы.

Но где художественные замыслы у большинства «чистых» живописцев? «Симфония в черном и золоте», «Симфония белая» — так называет свои картины ультрачистый колорист Уистлер. И вокруг него идет родственная ему большая толпа херуммоделирующих живописцев.

«Это красивое пятно, и с меня довольно», — говорят эти «чистейшие».

Я назвал Уистлера ультрачистым живописцем. И Уистлер мог, пожалуй, сказать: «с меня довольно пятна». Однако он не был художником только для глаза. Чего хочет «чистейший живописец», «Nurmahler»? Он хочет, чтобы зритель был не человеком, а парой весьма чувствительных к колориту глаз. Уистлер не писал для одних глаз. Его искусство было искусством настроения. Его красочные пятна, красочные сочетания — это живопись, стремящаяся приблизиться к музыке. Недаром слово «симфония» так часто повторяется в названиях уистлеровских произведений.

Строго говоря, «чистейший» колорист должен бы был морщиться от такого вторжения чуждого искусства в его область. На деле этого нет. Гегемонию музыки над живописью «чистейшие» признают охотно. Почему? Потому что из страха перед «литературщиной», то есть идеей, содержательностью и выглядывающим из-за них страшилищем — тенденцией, — они готовы отдаться под покровительство наиболее безобразного, алогичного искусства — музыки⁸

Можно так волюготно херуммоделировать не только в поисках, новых колористических и световых эффектов или шикарности рисунка, но и в погоне за непостижимым «Stimmung», за нервным или даже невропатическим впечатлением, за мимолетной, но острой импрессией или тягучим, но туманным общим тоном. Живописец через посредство ваших глаз играет что-то такое на ваших нервах — лишь бы в этом не участвовали сознание, ум.

«Голова — это что-то такое мещанское, светлое, как освещенная лампой кухня, и упорядоченное, как кладовая хорошей домохозяйки; прочь, прочь из мира ясных и четких, как медные новенькие монеты, мыслей — в царство теней, там царит художник!»

О, господа художники, такими речами вы доказываете только, что именно у вас голова кухонно-мещански-чуланного устройства! Вы действительно можете

извлечь что-нибудь только из развинченной гиперэстезии своих низших нервных центров.

Пшибышевский⁹ именует их «душой» и противопоставляет маленькому и плоскому разуму. И действительно у него разум — маленький и плоский, а область невротических ощущений довольно обширна.

Мы в этом видим вырождение, декаданс.

Из этого не следует, чтобы дегенераты и декаденты не могли дать в своей области ни нового, ни интересного. Но заполнение ими значительной части художественной группы наводит на мысль о глубокой болезни искусства, одним из симптомов которой является непереносимое и нелепое стремление даже здоровых художников прослыть за больных чудаков.

Итак, повторяю: безыдейность, притом небывало воинствующая и задорная безыдейность, полонила большинство как западных, так и наших отечественных художников, и та выставка «Союз русских художников», которая имела место в этом году, является в значительной своей части новым доказательством того же печального явления.

Тут было много разных любопытных исканий. Очень много этюдов. (Может быть, художники считают их картинами?) Но в них нет *Dichtung*, нет творчества, обогащающего душу новыми значительными ценностями. Это все — продукт херуммоделирования, иногда очень талантливого.

Я далек от мысли отрицать значение таких поисков. Пусть искусство богатеет техническими приемами. Придет живописец-поэт и, может быть, использует некоторые новые эффекты, открытые предшественниками, формальными искателями. Но огромное преобладание искателей над завершителями и полное отсутствие, по-видимому, у большинства даже очень талантливых искателей самого стремления нечто завершить, исчезновение понятия о завершенном искусстве создает общее впечатление, словно все наше время — какой-то незрелый юнец, не решающийся приступить к картине, но делающий бесконечную массу этюдов.

Талантливы искания Юона, Крымова, Досекина, — ^-но это не картины. Глазу приятно, технически любопытно, но душа не шевелится, ум не богатеет, сердце не ширится.

Человеческая красота — великая сила. Старик Толстой сурово изгнал из области «истинного искусства» изображения женской красоты. Но он признал линейный и растительный орнамент: тут, говорит он, играет роль любования, а любование есть чувство священное¹⁰ Таким образом красота была введена Толстым в царство истинного искусства с заднего крыльца.

Ведь красота это и есть то, чем любителю человек. Разве нельзя без конца любоваться красотой ребенка, женщины? Категоричность, с которой Толстой отрицает возможность чистого любования женским лицом и телом, подозрительна: ему кажется, что тут непременно играет роль «похоть». Но это вздор.

Только очень развращенная натура не знает любования непохотливого. Что же касается того оттенка радостно-чувственного волнения, которое испытывает человек перед большой красотой, то оттенок этот присущ всякому любованию, что прекрасно знали аскеты всех времен. Видеть во всякой чувственности грех — значит звать к безрадостному монашеству, и по этому пути мы не пойдём. Чувственность, когда она не связана с непосредственной страстью к обладанию,

— сама чиста и свята, как великая радость жизни.

При выставке по случаю смерти Ф. Вл. Боткина имелся особый богатый отдел, ему посвященный.

Федор Боткин изображает красоту женщины так, что она действительно является цветком, чистой, привлекательной, ласкающей формой.

Это не только отражение женщины в зеркале искусства, отражение всегда уже имматериализованное, — самое искусство Боткина, кроме того, отбрасывает прочь пластическую выпуклость и пестроту действительности: остаются два-три красочных тона, чуть заметные нюансы, тени и только. Локоны вьются, глаза сияют, губы раскрыты, — все это пленительно и отвлеченно. Настроение грусти, иногда легкого недоумения, еще больше украшает этих девушек. Это очень хорошо... хотя и странно однообразно для целой жизни художника.

Но послушайте его теорию, и странность того, что целую жизнь талантливый человек пишет одни прелестные головки, и объясните и в то же время возрастет. Вот что читаем мы в посвященной Боткину брошюре г. Глазго:

«Преследуя в своих произведениях прежде всего декоративные цели, Боткин, — говорит в своей статье Жан Броше, — относился отрицательно, почти враждебно к самодовлеющей картине, предмету совершенно ненужному в теперешнем обиходе, не соответствующему всему характеру нашей обстановки и только в силу традиций, консервативной косности художников и отсутствия вкуса у большей публики находящему себе покуда сбыт и утилизацию».

«Боткин думал, что век этих крикливых, расписанных и обрамленных кусков холста и дерева логически должен уступить место не случайному, а обдуманному, проникнутому общей идеей, со вкусом и умением выполненному убранству помещения, в котором на долю собственно живописца достанется роспись стен, плафонов, рисунки ковров, тканей и т. д.»

Не правда ли, как своеобразно, что крупный художник может приводить все свое творчество в соответствие с «теперешним обиходом», единственную цель своего творчества видеть в «убранстве помещений» (притом чьих же? — очевидно, богатых буржуа!), что он может видеть в картинах только «крикливые, расписанные куски холста»?

Но разве в действительности огромное большинство «картин», выставленных рядом с декоративными панно Боткина, не заслуживает вполне его характеристики? Да. Но разве это картины?

Живописец—поэт, конечно, думает не о том, к какому зданию подошли бы его картины. Свою картину, воплощенную мечту, философскую поэму в красках он, скорее, готов признать за сокровище, ради которого должны строить особые здания. Но так мыслить о своих произведениях может только живописец—поэт, гений мысли и чувства, выражающий свою душу через посред- ? ство красок. И если приходится выбирать между «крикливыми, пестрыми кусками полотна в рамках» и чисто декоративною живописью, то преимущество, действительно, придется отдать последней...

Г—н Бенуа тоже больше автор этюдов, чем картин, но зачастую он находит интересные настроения. Впрочем, он особенно силен в своих рисунках, и рисунки его ближе, как это ни странно, к «картинам», чем его произведения, писанные масляными красками. Но хуже всего то, что г. Бенуа, по примеру многих, выбрал себе особую специальность. Теперь очень принято среди живописцев и молодых

поэтов находить и защищать свою оригинальную индивидуальность, облюбовав какой-нибудь, иногда до смешного узкий и нарочитый род сюжетов. Г—н Бенуа облюбовал Версальский парк. Тысяча и один этюд Версальского парка, и все более или менее хорошо сделаны. И все—таки хочется сказать: «ударь раз, ударь два, но нельзя же до бесчувствия». Ибо г. Бенуа вызвал в публике род специального психического оглушения: Версаль перестал действовать. «Как хорошо!» — говорит публика и широко, широко зеваёт.

Г—н Билибин очень талантливый художник и прирожденный сказочник. Он много способствовал созданию фантастичного и изысканно—наивного стиля, который так прелестно оживляет русскую сказочную старину. Но на выставке, о которой я говорю, г. Билибин представлен в своем «новом» роде. Даровитый сказочник забыл, оставил в стороне свой юмор, свою древнерусскую грезу, свое узорное синее море и увлекся каким—то замысловатым фокусничеством, какими—то виртуозными линейными головоломками. Эти сухие, сухоостроумные геометрические виньетки, на мой взгляд, не имеют ни малейшего истинно художественного достоинства. Я вовсе не зову г. Билибина назад, к его былинному жанру— пусть он идет вперед; но его виньетки и обложки отнюдь не шаг вперед, а шаг назад: содержание окончательно улетучивается, остается одна формальная, скучная игра в капризные завитушки и затейки.

Молодой художник Чемберс несомненно что—то обещает. Но пока он неотступно подражает Бердслею. Это почти дико. Как можно подражать художнику, который стоит совершенно особняком, художнику—чудаку, грациозному, странному и абсолютно самобытному, индивидуальному? Не может быть, чтобы у Чемберса была душа Бердслея, и так как этого нет, то и подражание тут заслуживает осуждения. Можно учиться у мастера, открывающего новые общие пути, но безкусием веет от подражателей неподражаемому, одинокому: По¹¹, Тернеру, Бердслею.

Где творчество?

И Л. Пастернак не дал ничего. Его большая картина красива красотой заимствованных форм; она называется «Воспоминание об Италии» и представляет собой ловко скомбинированные фигуры спящих женщин Микеланджело и других старых мастеров; красивое четырехстишие Буонаротти подписано под картиной. Торжество заимствования, почти плагиат под соусом своеобразного колорита. Остальное — херуммоделирование. И на этот раз даже в смысле исканий и технических приобретений или намеков и кусочков настроения — все малоинтересно, за исключением, может быть, «Студентки», которая все—таки остается позой старой «Курсистки» Ярошенко.

Перечисленные мною художники принадлежат к числу талантливых, серьезных и уважаемых артистов. Тем обиднее, что дары их на сей раз были еще более скудны, чем обыкновенно. Потому что картины — «une oeuvre»¹² — еще никто из них не дал.

Но вот г. Миллиотти. Можно искать. Можно в исканиях быть смелым. Например, Крымов с его этюдами, писанными так, словно они просвечивают сквозь вуаль, или Досекин с его оптическими обманами, пущенными в ход для достижения впечатления ослепительности солнечного диска, — очень смелы. Мы знаем искателей, дерзких до безумия. Таков Врубель. И часто, даже сплошь и рядом, непонимание и осмеяние — удел новаторов, непризнанных гениев.