

У. 42.

71
72

ИЗОВ

Да здравствует власть
Советов Рабочих, Крестьянских,
Красноарм. и Казачьих Депутатов!

ТА

ДА

ЗНА

ТЕ

Не будет отнята свобода

54

18/II-57.

Е

У

Р

А

М

О

ИСКУССТВО

Гос.
Публичная
Библиотека
в
Ленинград

П 32
94

1919 N1 (2)

XI

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

П 32
94

№ 1

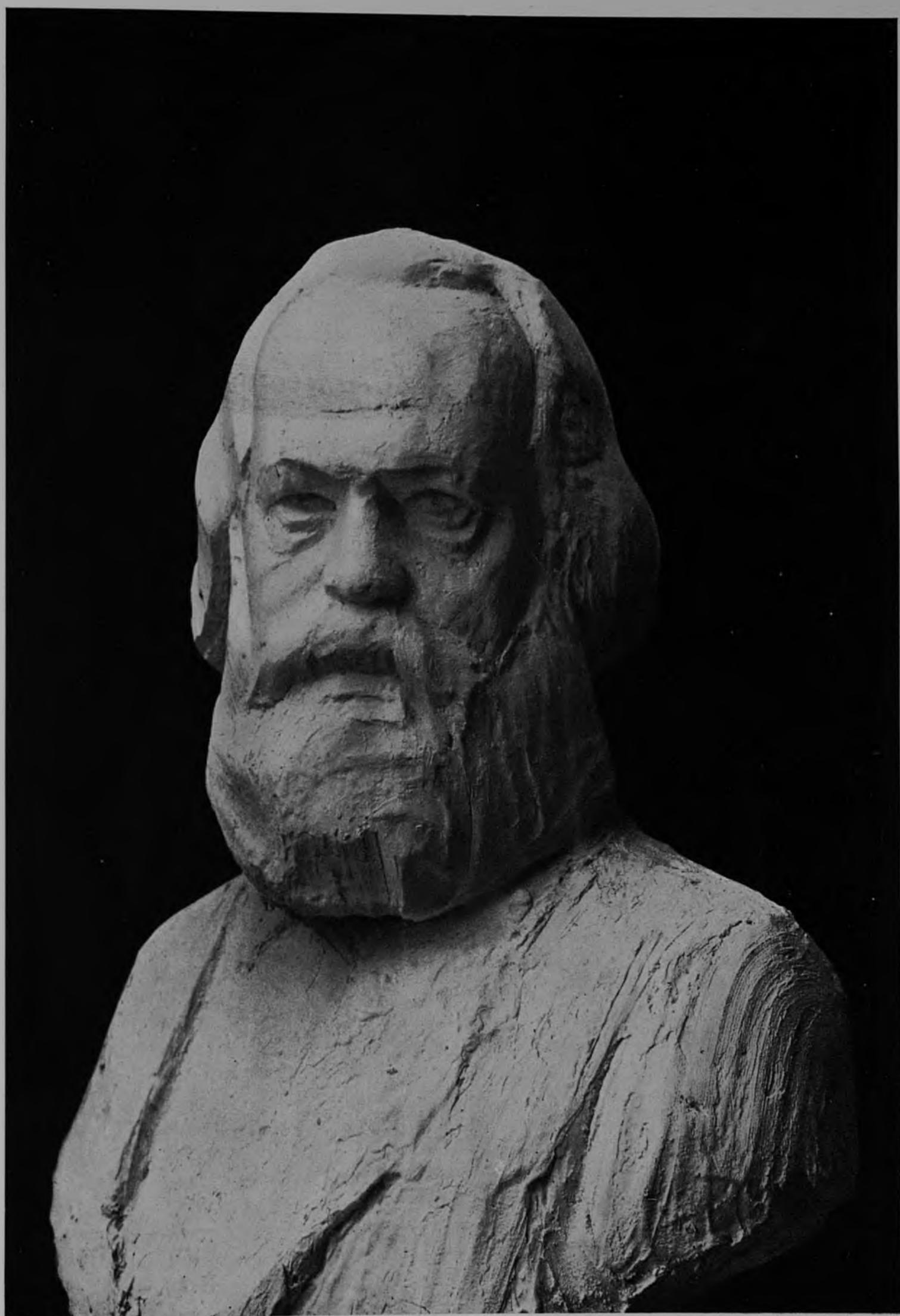


ЖУРНАЛ ОТДЕЛА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ
КОМИССАРИАТА НАРОДНОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ

ПЕТЕРБУРГ
1919

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
ИЗДАТЕЛЬСТВО





А. Т. Матвеев (Петербург). К. Маркс. Эскиз (1918 г.).

ОТ РЕДАКЦИИ.

Эпохи социальных переворотов не всегда совпадают с эпохами духовных восстаний, тем не менее каждая экономически завершенная эра истории имеет не только свою политическую структуру, но и свой культурный облик: свою науку, свой быт и свое искусство.

Период разрушения капиталистического строя, период социальных революций и нового строительства, период, в который мы теперь вступили, может не сопровождаться особым расцветом «духовной» культуры, но несомненно новое социалистическое общество будет иметь и свой быт, и свою науку, и свое искусство, и уж, конечно, наука и искусство эти будут отличаться не только своими назначениями, но и своими методами, даже своей техникой от всего того, что до сих пор сделано в этих областях.

Все попытки обосновать, или, по крайней мере, мыслить эту будущую науку и это будущее искусство, до сих пор не приводили к желанному результату. Теоретики самые внимательные и обладавшие высокой компетенцией в вопросах социальных не могли определить ни форм, ни, тем менее, идей научного и художественного строительства пролетариата и это понятно: никогда еще ни наука, ни искусство не конструировались теми или иными, более или менее, остроумными теориями, никогда схема не предшествовала познанию и не определяла красоты.

Тем, которым интересны формы будущей «духовной» культуры человечества и кто хочет быть угадчиком этого великого будущего, надлежит прежде всего изучить явление действительности, с тем, чтобы почерпнуть в ней единственный материал для всякого рода теорий, или пожалуй скорее для определения основных направлений уже наступающего, идущего... Только при таком условии будущее и мы будем принадлежать друг другу.

Необыкновенно трудно говорить об искусстве; и почти невозможно говорить о нем, угадывая его художественные формы в связи с формами того социального строя, которому это искусство будет принадлежать, с которым оно будет связано в силу общности экономических законов и выразителем которого оно так или иначе станет. Тем не менее и само искусство и присущий нам «инстинкт к познанию» одинаково требуют от нас нашего слова. Художественное творчество не только интуитивно в искании своих специальных форм, оно еще, как и всякая познавательная деятельность человечества, ищет законов интуиции—это с одной стороны—и законов смены и строя своих форм—с другой. Слепота несвойственна человеку, ясное сознание издавна сопровождало человечество на всех его творческих путях. И поскольку мы подчинены общечеловеческим законам, мы также хотим этого ясного прозревающего сознания.

Однако, как уже сказано, только реально заданный нам мир может дать материал для нашего художественного познания. Только из окружающего нас найдем мы действительный путь к будущему. Исходя из изучения этого окружающего, пытаясь квалифицировать многообразие художественного явления настоящего, мы в состоянии указать, хотя бы даже в самых общих чертах, что в этом мире современно, и кто среди бесчисленных наших современников принадлежит будущему. Мы думаем, что в этом отношении самые строгие историки не найдут у нас грубых ошибок. Некоторым это покажется преувеличением, ну, что же, с ними нас рассудит история; мы же готовы привести несколько аргументов,—наугад—подтверждающих наши предположения.

Два момента являются наиболее характерными в образовании нового искусства, искусства будущего, искусства рабочего класса. Один из них—в том, чтобы это искусство в направлении совпало с социальным строительством пролетариата, чтобы оно было так

же свободно от прошлого, так же бы ненавидело прошлое, как его ненавидит рабочий класс. Другой момент в том, чтобы художественная культура нового искусства была действительным изобретением, а значит родилась на периферии всех тех завоеваний в области художественного творчества, какие до сего времени сделаны.

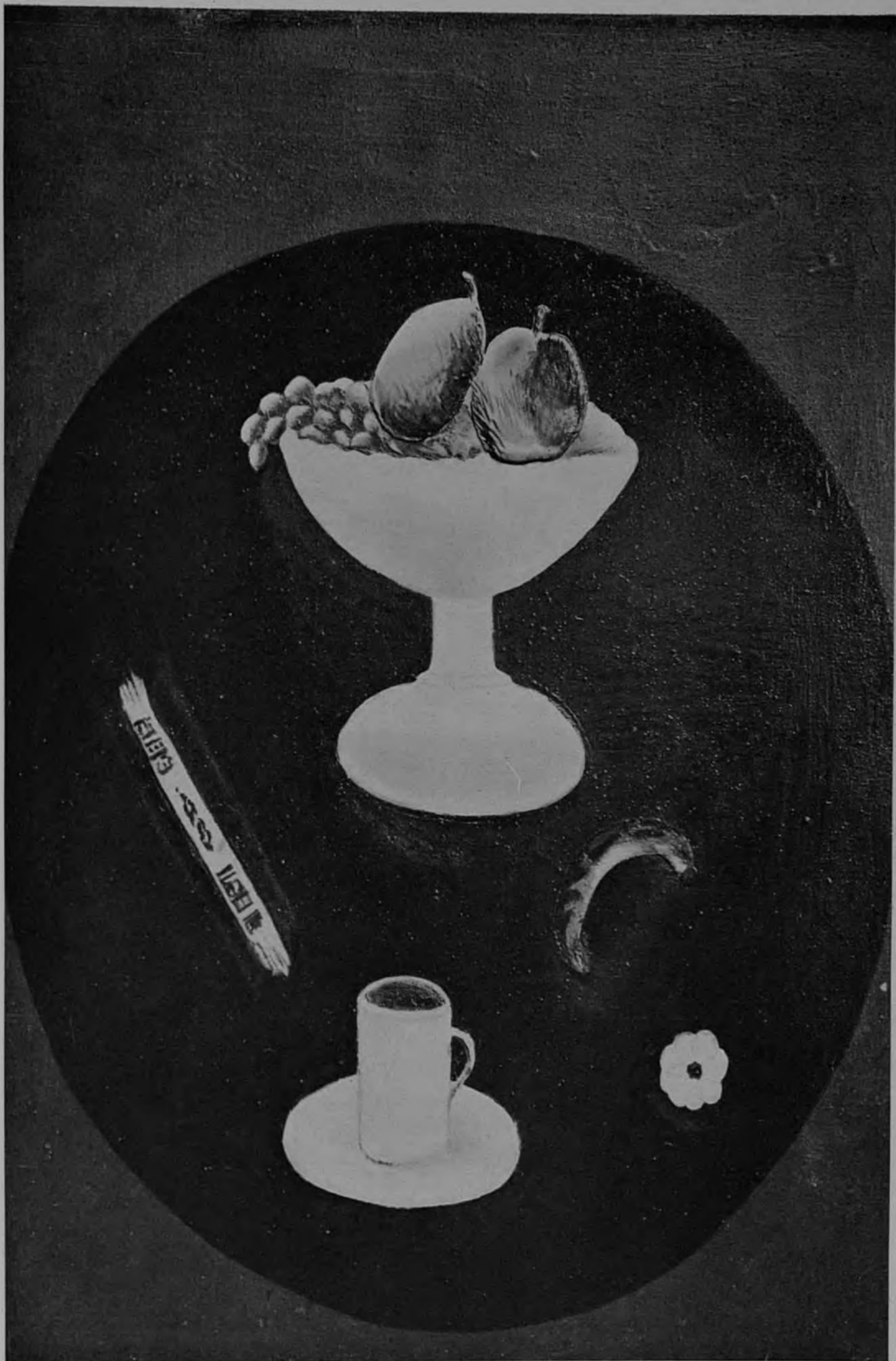
Художники, произведения которых мы хотим и будем рекомендовать, не принадлежат ни к какому специальному художественному течению; для нас нет течений, импрессионисты, равно как и «футуристы», интересуют нас, если они могут дать элементы для новой художественной культуры, и остаться вне нас, если они таковых элементов не дают.

Наши художники и наши произведения—те, которые родились из нового мировоззрения и которые тем самым полярны всему старому и с ним несовместимы. Рабочий класс не пришел сменить кого-либо на троне, его цель—создание внеклассового общества, противоположного всем обществам до сих пор бывшим. Пролетарское искусство—внеклассовое искусство, и оно противоположно всем до сих пор бывшим. Это одно.

Второе—мы говорим, изобретение, момент, если так можно выразиться, профессиональный. Произведения искусства и художники, нами рекомендованные, являются: первые—изобретениями, вторые—изобретателями. Да, иначе это и не может быть. Создающий новую жизнь и новую культуру прежде всего творящая сила, в противном случае, что общего было бы между ними и пролетариатом—этой величайшей творческой силой. Как изобретатели, эти художники должны обладать всей полнотой для каждого рода искусств специфической культуры, иначе они неминуемо были бы подражателями. Только предельное напряжение может обусловить полную творческую силу, именно оно и необходимо изобретателю. Вот почему от того искусства, которому мы хотим дать будущее, мы требуем полноты художественной культуры и различаем эту культуру для каждого специального рода искусства, как специфическую культуру данного рода искусства. Так для живописца необходимо обладание живописной культурой, для архитектора—архитектонической, для скульптора—пластической и т. д. Правда, мы не можем определить во всей полноте свойство каждой из указанных культур, но это и нормально, ибо если бы мы изучили их до конца, мы вероятно не занимались бы ими больше. Страницы настоящего журнала как раз и предназначены для того, чтобы разработать все вопросы, связанные непосредственно с изучением специфических культур для каждого рода искусства. Это наша вторая задача.

Не довольно ли? Нам кажется, что уже эти две задачи достаточно велики, чтобы еще ставить другие, может быть более мелкие—и что, будучи правильно поставленными, они в достаточной мере оправдывают указанную выше «преувеличенную» уверенность...—не в себе—в своих современниках... Для тех же, которые еще сомневаются, предназначены страницы журнала, журнала, имеющего целью показать, что в окружающем нас художественном многообразии принадлежит будущему, искусству будущего, искусству пролетариата и каковы основные формы этого будущего искусства, формы нарастающей художественной культуры. Впрочем, возможно, что в своих суждениях мы будем иногда слишком смелы и оттого склонны к ошибкам, ну, что-ж, мы живем и работаем в такую эпоху, когда даже ошибки имеют великое значение.

Петербург—Москва.
1918 г. Май.



Д. П. Штеренберг (Париж). Эюда (1914 г.).

Из собрания гр. Ястребиова (Париж).

I. Искусство и пролетариат.

Н. Пунин.

„Самые простые идеи — наиболее тяжело“... и т. д. — это неточно сформулированное положение настоящим подтверждается исключительно из диалектических соображений. Достаточно просты все, тысячу раз перепечатанные и постоянно цитируемые, отрывки предисловия „К критике политической экономии“, „Коммунистического манифеста“ и проч., в нескольких словах очерчивающие идею, так называемого, исторического материализма, и, тем не менее, тяжело и медленно развертывает человечество вытекающее из этой идеи мировоззрение. Не только „история и политика“, но и чисто экономические науки, поставленные, казалось, Марксом на обе ноги, путаются в противоречиях, периодически забывая либо утопизмом, либо ревизионизмом, либо еще какими нибудь острыми заболеваниями, по преимуществу „буржуазного“ происхождения, и медленно, как локомотив Джефферсона, движется вперед идея коллективистической пролетарской культуры.

Медлительность эта имеет, разумеется, многие и веские основания. Не говоря уже о том, что учение Маркса возбуждает, по целому ряду затронутых в нем вопросов, очень интересные и, подчас, серьезные сомнения (как, впрочем, и вообще всякое великое учение)¹⁾. Но кроме того и, пожалуй, главным образом, развитие и распространение марксовых непререкаемых идей задерживается психологической невосприимчивостью, по преимуществу, конечно, европейской „интеллигенции“, вообще в высокой степени косной и становящейся косной безгранично, как только дело доходит до классового сознания. Учение Маркса не только ново, но оно обусловлено психологией „нового“ класса, к которому интеллигенция — этот наиболее организованный, в данный момент, проводник всякой идеологии, в большинстве своем не принадлежит; таким образом последняя имеет со стороны „психологической“ двойное основание замедлять широкое распространение исторического материализма и связанного с ним учения о новой культуре.

Между тем, именно, эта психологическая сторона, или, говоря точнее, состояние сознания, играет чрезвычайно важную роль в области тех вопросов, которые по преимуществу интересуют нас: —

¹⁾ Мы имеем в виду безграничные споры о ценности, о том, является ли исторический материализм мировоззрением, философией истории, или только методом или даже руководством исторического изучения и т. п.

в искусстве; и именно нам, больше чем кому-либо, приходится считаться не только с сознанием, но и с частными особенностями и привычками старой европейской буржуазной интеллигенции. В этом отношении традиционный фетишизм в вопросе о том, что такое красота и переоценка роли личности и индивидуального эстетического вкуса, едва ли не самые сложные „особенности и привычки“, которыми интеллигенция обуславливала до сих пор свое эстетическое мировоззрение и, которые, в конце концов, создают тяжелую и упорно-косную к восприятию нового искусства среду.

Красота, как нормативное эстетическое понятие — этот идол всех европейских эстетик — уже неоднократно являлась бедствием для всякого революционного художественного творчества и она останется до тех пор, пока им не будет самым решительным образом и навсегда свергнута. Бунтующий и анархический индивидуализм постоянными и неожиданными взрывами то и дело разрушал организационную работу пролетариата, и не только в области эстетики; он отравлял лучшие и наиболее впечатлительные умы, взрывая сложные и от этого изящные и необычайно нежные аппараты коллективизма. Катастрофа за катастрофой... трагическим путем движется человечество...

Мы имеем основание говорить об этом движении в столь патетической форме именно оттого, что художественное творчество, больше чем какая либо другая отрасль человеческой деятельности, испытывает на себе тяжесть с одной стороны замедленного темпа в распространении новой культуры и, — с другой, того трагического отпечатка, который сообщают этому распространению постоянные анархо-индивидуалистические взрывы. В самом деле марксовы идеи и непосредственно вытекающие из них методы научного изучения меньше всего до настоящего времени проникли в область искусства, и последнее все еще отражает болезненный свет буржуазного и тупого идеализма, наполняющего жидким светом почти все существующие сейчас эстетические формы. Искусство не только не „реформировано“, но даже не проанализировано под непосредственным руководством, употребляя осторожное выражение Бенедетто Кроче, исторического материализма. Больше того, искусство, со стороны по крайней мере теоретической и идеологической, до сих пор как бы



Д. П. Штеренберг (Париж). Ужин (1914 г.).

Из собрания г-р. Ястребиона (Париж).

служило очагом консерватизма, замедляя и даже задерживая планомерное и всестороннее развитие идеи новой культуры. Оно губило целые социалистические мировоззрения, приводя их либо к анархизму, либо к утопии самого заурядного индивидуалистического типа. В этом смысле искусству может быть даже придана роль известного критерия при анализе любого коллективистического мировоззрения со стороны его глубины и устойчивости, ибо ничто так не обнаруживает всей шаткости и половинчатости нашего сознания, в отношении действительной его культурности, как это обнаруживает искусство. И теперь, когда история предоставила социализму возможность сдать экзамен на роль мирового регулятора прогресса, искусство получает даже особенное значение, именно, как пробы всякой коллективистической идеологии. Не имеем ли поэтому основание утверждать, что правильное понимание художественного творчества есть условие, без которого никакое стройное коллективистическое мировоззрение немыслимо, а что там, где еще к искусству подходят с точек зрения вчерашнего или позавчерашнего индивидуалистического дня, там нет подлинной коллективистической культуры.

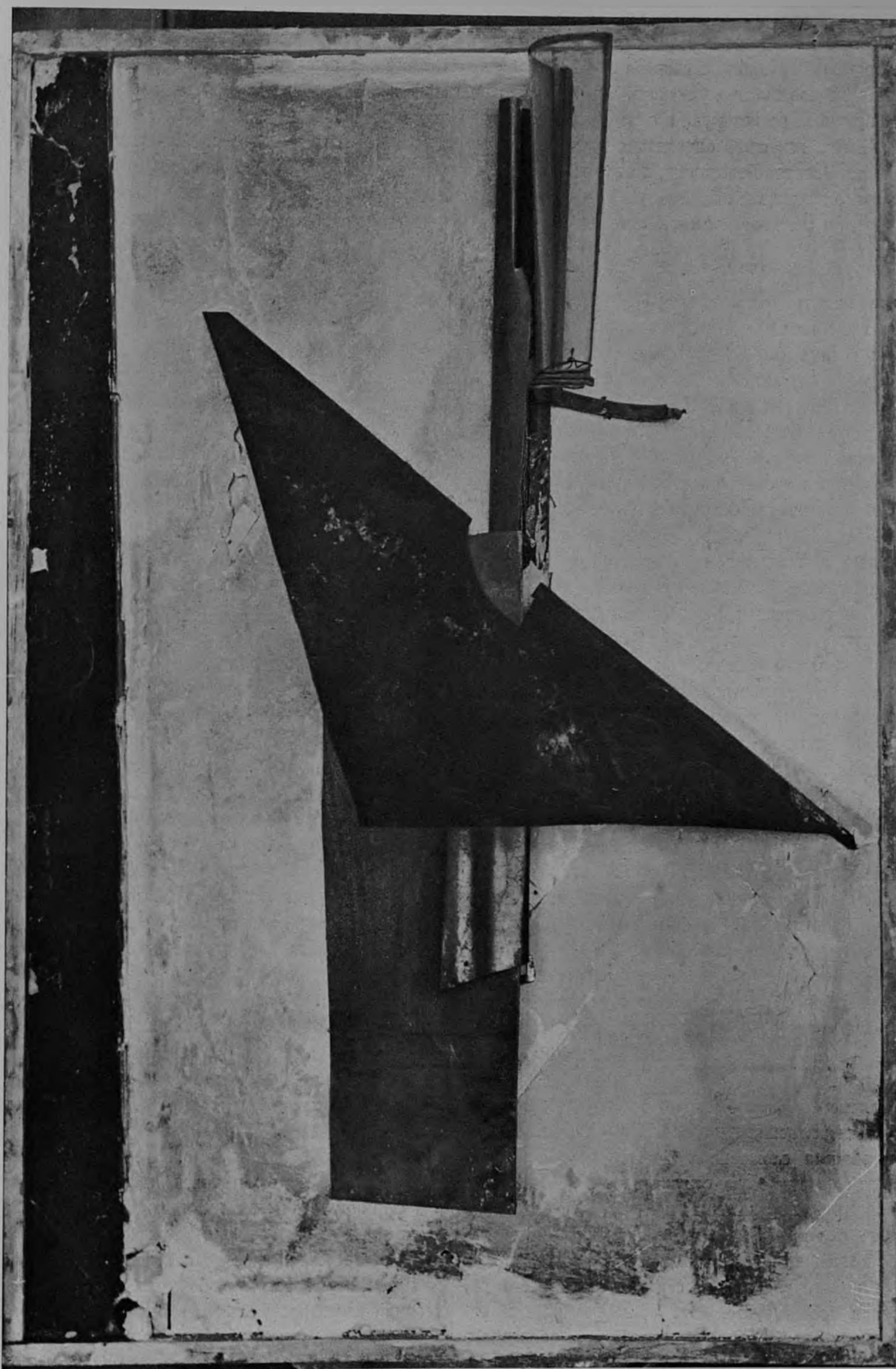
Почти все попытки социологического обоснования художественного творчества, какие только делались за недолгий, в конце концов, период существования научного социализма,—или опять таки, по выражению Кроче, критического коммунизма,—кроме того, что они всегда страдали „индивидуализмом“, не имели успеха по причине малой компетентности вождей пролетариата в вопросах искусства.

Идеологи социализма, в рядах которых до сих пор еще не было ни одного сколько-нибудь видного „теоретика искусства“, в лучшем случае занимались утопической болтовней о социальном положении художников в новом строе, чаще же расплывались в восторгах самого среднего сорта перед памятниками художественного прошлого, интересуясь по преимуществу тем, чтобы найти условия, обеспечивающие за пролетариатом обладание этими памятниками, и, по мере возможности, без придатка в лице их творцов и их давних хранителей—буржуазии; не было произведено ни одного серьезного анализа, хотя бы в отношении состава художественного творчества, как процесса. Я не говорю уже о том, что никому и ни разу не пришло в голову критически отнестись ко всему созданному европейским человечеством в области искусства за весь европейский период его существования. И это тем более странно, что человеческая деятельность иных родов специализации (различного рода

научные дисциплины, начиная с естествознания, кончая историей), подверглась в той или иной степени социологической критике и была так или иначе прокорректирована.

Правда, некоторые парадоксальные и прямолинейные умы, которыми так богаты ряды социалистов, довольно близко подходили к правильной постановке и художественных вопросов; но во-первых то, что ими было поставлено, не решалось, и (во-вторых) не решалось потому, что этим прямолинейным людям, как уже сказано, не доставало широкого опыта в вопросах искусства. Вникая в самую сущность художественного творчества эти смелые идеологи социализма спрашивали: должно ли вообще искусство, коль скоро будет осуществлен коммунизм, существовать,—при этом многие из них, может быть, очень проникновенно отвечали—нет. Мне близко это „нет“, в нем я вижу последовательность и, пожалуй, логически наиболее правильное толкование многих принципиальных положений, выдвинутых исторической и экономической наукой.

Искусство, как конденсатор свободных от планомерного и организованного труда творческих энергий, может быть, действительно, только классовый продукт, и ничего больше; может быть, действительно, все это, игра в краски и жизнь, только „прибавочная стоимость“ и художественный памятник не больше, чем овеществленный дивидент. Свойственно ли нормально организованному человечеству эстетическое чувство в том виде, в каком оно до сих пор существовало? Не должно ли искусство вместе с церковью, вместе с идеей государства, отмирать по мере нарастания коммунизма?.. Все эти вопросы возникают неизбежно и они подолгу остаются вопросами, воздействуя на нас какой то особенной чистотой, полновесностью, какой то несомненной цельной искренностью, в них заключенной. Однако, прежде чем их решать, в особенности же, решать в смысле отрицания искусства, нам, внимание которых особенно остро в отношении окружающей нас действительности, следует обратиться к этой действительности с тем, чтобы использовать ее, просто, как материал, при решении всего этого вопроса. А действительность с полной четкостью указывает на то, что искусство, как художественное творчество, а не как фетишизм, не имеет никаких тенденций к отмиранию; наоборот, вопреки всем философствованиям и логикам, оно растет, уплотняется, освобождаясь в последнее время с какой то особенной интенсивностью от всякого мусора, задерживавшего до сих пор его рост. И в этом направлении и в этом смысле искусство не только



В. Е. Татлин (Москва). Рельеф (штукатурка, стекло и железо 1916 г.).

Приобретено Отделом Изобразительных Искусств для музейного фонда.

движется, оно летит с поразительной механической скоростью — орудийного снаряда...

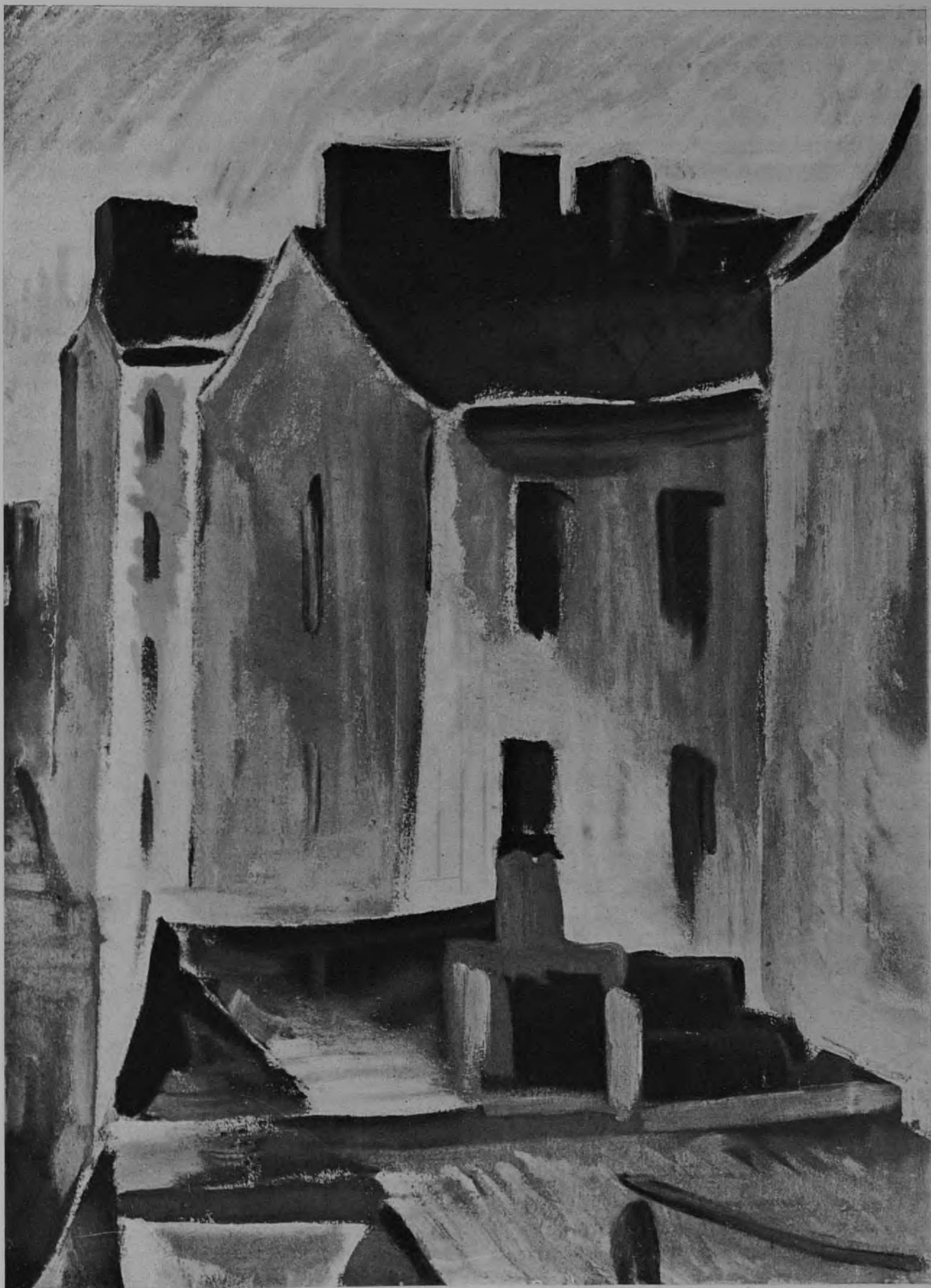
Нас не должно это удивлять, прежде всего по той причине, на которую в свое время ссылался Сен-Жюст, искавший оправдания многочисленным жертвам Великой Революции, а затем вообще в виду высокого динамизма нашей могучей эпохи. Не испытывали ли мы иногда физического ощущения движения в каком то почти реальном историческом пространстве. Земля не велика, мы уже привыкли воспринимать жизнь во всей ее сложности и ежедневно чувствовать, как она стремится разрушить одни косные формы для того, чтобы сейчас же превзойти другие... И в том, что искусство с нами, а может быть, и впереди нас — разве в этом что-нибудь удивительное? Было бы неожиданным видеть искусство, эту первичную и простейшую форму человеческой деятельности, внезапно остановившейся; было бы странно обнаружить умирание этой деятельности теперь, когда исторический перелом открывает всю полноту возможностей всякой творческой силе, если только она не обусловлена классовой эксплуатацией. Было бы, наконец, неуместным полагать, что те чувства, которые руководили человеком палеолитической эпохи и заставляли его с таким усердием резать образы животных, теперь выветрились и „жестоким инстинкт“, почти получивший значение вторичного полового признака, оказался, просто на просто, атавизмом. Впрочем, как бы очевидны в смысле их положительности не казались почти, повидимому, предрешенные ответы на все эти вопросы не следует с особенной легкостью отделяться очевидностью, если сомнения серьезны. А что они действительно серьезны об этом говорит и радикальный характер поставленных вопросов и их глубина.

Те, которые отрицают положительное значение художественной деятельности и считают искусство чем-то, привнесеном в историю, роскошью, обусловленной не исключительно капиталистически-буржуазной, но всякой классовой конструкцией общества, исходят, в конце концов, не только из логических предпосылок, но так часто из исторически сложившихся отношений. Они указывают на глубокую отчужденность пролетариата от всего современного искусства, на его нежелание с этим искусством знакомиться и на малое значение вообще существующих художественных памятников для повышения классового сознания пролетариата. Эти прямолинейные и решительные люди говорят: памятники дворцового и буржуазного искусства нам не нужны, потому что они декоративны, по самой своей конструкции, индивидуалистичны и в высокой степени от-

мечены чисто классовыми эстетическими вкусами; к тому же они тенденциозно запечатлели бытовые, и опять таки с классовой точки зрения, значительные явления жизни; что же касается искусства народного, то последнее, поскольку оно не фикция, просто устарело, да и пользовалось всегда достаточно примитивными средствами для того, чтобы иметь теперь серьезное эстетическое значение. Кроме того народ не пролетариат, а пролетариат своего, специфически своего, даже самого примитивного искусства не имеет.

Этими аргументами грубоватыми и честными, в конце концов, убедительными и даже неопровержимыми некоторые, не менее грубоватые и честные идеологи социализма, ограничиваются всякий раз, когда говорят об отрицании искусства. Правда, некоторые из них строят на этом основании теорию художественного творчества вообще, перенося на последнюю все те черты, какими они характеризуют по двум (или трем и четырем) выше-приведенным группам памятники художественного творчества, но это уже дальнейшее развитие первоначальных идей, выяснить которые можно только выяснив указанные предпосылки.

В том, что большинство, до сих пор созданных человечеством, памятников искусства носит замкнутый классовый характер мы не сомневаемся ни минуты. Как могло бы художественное творчество, являющееся деятельностью, пусть хотя бы только чисто эстетической (ниже мы покажем, что такое понимание искусства очень ограничено и само по себе носит классовый характер) — как могло бы художественное творчество избежать общей участи всякой культурной деятельности человечества и, подобно истории, экономике и естественным наукам, не подвергнуться влиянию социального расслоения и классового сознания? Художественное творчество, как и всякое творческое действие, вырастает и развивается в пределах того мировоззрения, которое свойственно данной эпохе. Нет такого поступка, или такой идеи в истории человечества, которые не родились бы из всей суммы исторических, экономических и идеологических предпосылок данного общества, в каждый данный момент его развития. Художественная идея, коль скоро она формируется исторически, подчинена на равных правах этому неумолимому закону человеческого прогресса, и классовый характер свойствен ей так же, как свойствен любой естественно научной теории и даже просто естественно-научному „открытию“. Правда, „тому кто стоит на почве буржуазного общества, точка зрения этого общества мешает усвоить все результаты, которые могут быть добыты на основе единства всего научного по-



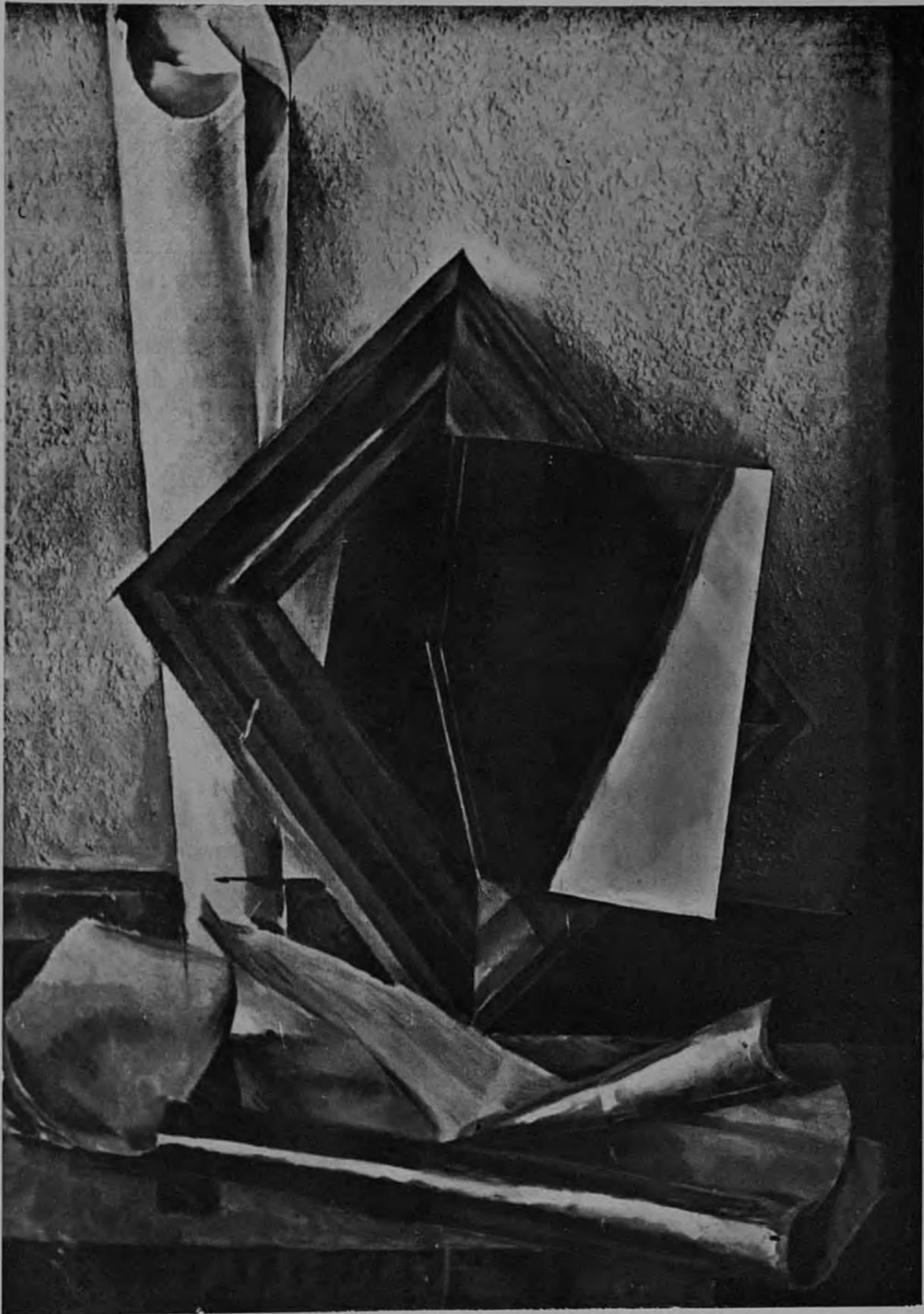
А. Е. Карев (Петербург). Станковая живопись (1916 г.).

Приобретено Отделом Изобразительных Искусств для музейного фонда.

знания" ... (К. Каутский), но это уже вопрос классовой теории познания.

Поскольку, таким образом, художественное творчество не может протекать вне классового сознания, естественно, что и памятники искусства, порожденные этим творчеством, носят на себе, в той или иной степени, классовый отпечаток. И не только по своему содержанию, если вообще только содержание может быть выделено из формы, но и по форме, по приему и технике, которыми созданы данные памятники искусства. Джотто не воплотил ли на стенах Ассизской церкви религиозно-клерикальных воззрений францисканцев; Делакруа не отразил ли темперамента и буйных романтических чаяний эпохи революции; Верхарн или Менье разве не достаточно характерны для той буржуазной интеллигенции, которая, пусть только одним боком, но все же восприняла ранний пафос нарождающегося пролетариата? И „Бедность, венчающая Франциска“ и „Барка Данте“ и „Банкир“ — все, в одинаковой степени, носят черты классового сознания; если при этом в них есть еще нечто большее, чем клерикализм, или буржуазная эстетика, то это только потому, что в их творцах было нечто большее, чем только классовое сознание, нечто человечески величественное, органическое, как органичен самый инстинкт к художественному творчеству, нечто такое, что дает нам право говорить не только об их историческом значении, но и об их гении. Было бы, однако, нелепо вырывать этот гений из той среды, в которой он вырос. Он потерял бы все свое значение. Робеспьер без якобинской идеологии, без башмачников и жестянников, вооруженных карабинами, Лессинг без прусского юнкерства и без буржуазии, задыхавшейся в тисках „просвещенного председателя за круглым столом в Сан-Суси“ — это же мифы, это абстракции, пустые и бездушные, даже не символы, потому, что символ предполагает синтез, а просто какие то фетиши, которыми можно играть, как мячами и в которых можно вложить любое содержание, смотря по способностям и намерениям. Таких мифов с нас довольно: бездарная и бесплодная игра в великих людей кончилась, и она кончилась не только для истории — на каком основании эта привилегия? — для художественного творчества в одинаковой степени. Памятник искусства не лохань для эстетических и фантастических отбросов, еще меньше он — трамплин для прыжка в лоно вечной, единой и недостижимой красоты — этой бессмысленнейшей из всех существующих фикций человечества, — художественный памятник — наиболее, может быть, конкретный и действительный свидетель всех противоречивых и борющихся экономических

и исторических факторов эпохи, это вещественное доказательство всех тех подлостей, эксплуатации, несчастий, радостей и привилегий, из которых сложилось общество в данную эпоху; эта равнодействующая всех сил времени, закрепленная, может быть, одним из наиболее синтетических и от этого наиболее непреложных методов, какие только изобрело человечество, жадное до бессмертия и тщеславное, поскольку дело идет об его горестях, радостях и могуществе. Художественный памятник в ряду бесчисленного количества вещественных памятников человеческой деятельности вообще — явление социологическое и носит, естественно, все черты характеризующие такое явление: классовый характер, односторонность и замкнутость классового мировоззрения. Так как он при этом является наиболее синтетическим, именно в виду его вещественности, искусственности — а искусство по самой своей сущности в высокой степени синтетично — художественный памятник больше чем какой либо другой памятник человеческой деятельности, может характеризоваться и классовым сознанием, и классовой односторонностью, и замкнутостью. Вот отчего искусству так легко было сообщить аристократический характер, так легко было видеть в художественной деятельности какое то избранничество, какую то привилегию, а человека, преданного искусству, обожествлять, окружать его, с типично-классовой страстностью, романтически-бессмысленной легендой. Правда, в большинстве случаев, такое обожествление не шло дальше платонических восторгов, но, тем не менее, достаточно внимательно присмотреться к тому благоговению, какое испытывал честный и порядочный гражданин ко всякому своему художнику, как и к своему духовнику и своему офицеру, чтобы убедиться в классовом характере художественного творчества. Если, таким образом, острое социологическое значение и классовый характер художественной деятельности могут быть установлены, становятся понятными те отрицания, какими отвечают некоторые идеологи социализма на все возникающие перед ними вопросы. Какое, в самом деле, значение может иметь существующее искусство для пролетариата, коль скоро оно ему чуждо по самому своему существу, по своему классовому происхождению? Памятник искусства не техническое открытие, картина не станок, который можно эксплуатировать, статуя не орудие производства. Художественное произведение в лучшем случае, коэффициент эстетического вкуса эпохи и пролетариат прав, не интересуясь вкусами своих угнетателей. Их наслаждения не его наслаждения и, красоту, которую они создавали, он не повторит и не может повто-



Натан Альтман (Петербург). Цветовые объемы и плоскости (1918 г.).

Собр. Б. О. Гавронского. Москва.

ритель, если бы даже хотел. Какое, в самом деле, дело рабочему до какой-нибудь Мадонны, статичной в своем замкнутом рамой пространстве, с непонятной умиленной улыбкой и всеми этими атрибутами мертвой и, к тому же, враждебной ему, клерикальной цивилизации? Он, привыкший измерять пространство приводными ремнями, знающий материал, со всеми его богатствами, скрытыми, требующими напряженного внимания свойствами, разве захочет, или сможет оценить эту дребезжащую жидкую живопись, с ее нехитрыми, хотя бы и ловкими приемами, живопись, не требующую даже настоящей силы и того векового голодного напряжения, с которым он, пролетарий, ковал свое право на класс? Разумеется нет, и это „нет“ звучит гордо; не следует его пугаться, как не следует пугаться ни одного „нет“, исходящего из этого многомиллионного сердца, так равномерно бьющегося накануне великой эры. Много ли можем мы узнать и из того, что суждено ему, вековому упору европейской культуры? Мы, угадчики будущего, угадываем-ли подлинные формы этого будущего?..

В упорном нежелании пролетариата принять европейское искусство — железная неумолимая последовательность и те, которые вместе с ним, этого искусства не принимают — те гораздо ближе к подлинной пролетарской идеологии, чем те, которые во что бы то ни стало хотят всучить пролетариату это искусство. В этом отношении — и не только в этом — идеологи социализма, отрицающие искусство, всегда, по нашему мнению, правы. Пролетариату, действительно, не нужно и чуждо все европейское, классовое, индивидуалистическое и теперь мертвое искусство. Он его отрицает, в этом отрицании мощь удивительная, цельная, обновляющая последовательность пролетариата.

Было бы, однако, ошибкой — и эту ошибку делают слишком простые и слишком решительные вожди рабочего класса — строить на этом отрицании пролетариатом прошлого искусства, отрицание искусства вообще в новых формах культуры. Уже тем самым, что памятник художественного творчества может быть рассматриваем, как явление социологическое, обеспечивается за искусством известное право на жизнь; а так как при этом художественно-творческая деятельность не явилась следствием определенного социального строя, а присуща вообще человеческой природе во все времена и на всех ступенях человеческого развития, то, естественно, искать не доказательства в необходимости существования искусства, а логических или идеологических ошибок, в утверждении тех, кто эту необходимость отрицает. Из соображений диалектических и ради высокой экономии в расхо-

довании нашей энергии, правдоподобнее допустить, что ошибается один человек, или группа лиц, нежели полагать, что ошиблось человечество. И это допущение имеет тем больше оснований, что, по нашему убеждению, или в силу нашего темперамента, мы не хотим и не позволим себе думать, чтобы человечество могло ошибаться. Стройные и глубокие формы, которыми человечество пользуется, следуя своим историческим путем, слишком закономерны для того, чтобы в них искать ошибок: и слишком, может быть, сильны страдания, или немолимы законы, как хотите, для того, чтобы случайность — а ошибка именно случайность — имела место в этом процессе смены исторических форм.

Впрочем, какими бы высокими общими соображениями мы не руководились, экономия и соображения методологические вынуждают нас обратиться к тем положениям, которыми некоторые идеологи социализма пытаются доказать ненужность искусства. Прежде всего эти социалисты, отрицающие искусство, как творческую деятельность, исходят, обыкновенно, из неправильного толкования художественной ценности; не относясь критически ко всем существующим эстетическим теориям, они примыкают к тому широко распространенному учению, по которому художественная деятельность является деятельностью, преследующей возбуждение, так называемого, эстетического чувства, или, что еще хуже, эстетического наслаждения. Под эстетическим чувством при этом подразумевается какая-то определенная специфическая эмоция постоянного характера, весь недостаток которой заключается только в том, что эту эмоцию никак нельзя физиологически и психологически определить.

На основании этого учения, как известно, конструировали все наши эстетики и эстетические теории, начиная от самых свободных: эстетики Лало, и кончая экспериментальными опытами Фехнера. Между тем ни психология, ни художественная деятельность, сами по себе, не дают никаких оснований для такого построения. Самое поверхностное изучение искусства и первые практические испытания, свободные от каких-либо предвзятых идей, мгновенно разрушают легенду о художественной деятельности, как деятельности, направленной к возбуждению какой-то специальной эстетической эмоции.

В сознании каждого, я думаю, есть кусок воспоминания, воспоминания о том странном чувстве удивления, какое родилось в нем при виде какого-нибудь особенно ярко запечатлевшегося памятника искусства; каждому, вероятно, также известно, что на ранних ступенях развития картины исторические



В. Е. Татлин (Москва). Рыбак (1913 г.).

Приобретено Отделом Изобразительных Искусств для музейного фонда.



и картины с сюжетом особенно привлекают внимание; мало того, люди высокого художественного воспитания знают, что ощущение, получаемое ими от произведения искусства, так часто сопровождается личными воспоминаниями и что эти воспоминания делают особенно острым восприятие того или иного памятника художественного творчества. Я позволю себе также указать на то, что далеко не все те, что любят искусство, обладают, так называемым, эстетическим чувством и, что, тем не менее, им дороги суровые свидетели былой художественной жизни, они их изучают и, так часто, обнаруживают высокое понимание, покрывающее собой чисто эстетическое восприятие. Все эти явления обнаруживают необычайное богатство и сложность состава художественного восприятия.

Действительно, все попытки человечества, от бессмертных опытов Лессинга до Фехнера и Христиансена, назвать элементы, из которых складывается художественное творчество, не привели ни к чему. Напрасно измеряли чувство, возбуждаемое „золотым сечением“ различного рода электро-магнитами и хронометрами, напрасно искали простейших форм композиции эпохи Ренессанса и классических пропорций античной скульптуры. Человечество не хочет воспринимать красоты ни в экспериментальном кабинете немецкого ученого, ни в академической мастерской; скорей, наоборот, как только какому-нибудь досужему наблюдателю покажется, что он нашел красоту, человечество шарахается от этой открытой красоты в противоположную сторону. В этом есть даже доля какой-то трагической борьбы теоретиков и массы.

Внимательно присматриваясь к этой бесплодной, повидимому, и безисходной борьбе от Лессинга, если не от Аристотеля, до Фехнера, мы находим в ней высокую руку социального закона; и мы утверждаем, что эта борьба отмечена всеми чертами классового сознания. Полагать за художественной деятельностью обязательство возбуждать эстетическую эмоцию, может и будет только тот, кто воспринимает жизнь через эту эстетическую эмоцию. Только те, которые в силу определенных экономических причин могли себе позволить конденсирование свободной энергии для такого пассивного восприятия, какое обуславливается наличием эстетической эмоции, только те в состоянии сообщить художественной деятельности характер, прежде всего, эстетический. Трудовой и голодной демократии не было времени заниматься созерцанием; трудовая и голодная демократия не в состоянии была вырывать последний кусок своего дневного заработка, чтобы в пассивной меланхолии и в унылой бездеятельности воспитывать в себе эстетические эмоции;

трудовая демократия не знает и не хочет знать ленивых и сонных наслаждений, откуда бы они не исходили. Вот почему эстетическое чувство ей чуждо, как чужды все классовые привычки и предрассудки враждебных ей социальных групп.

Коль скоро, таким образом, эстетическое чувство, как чувство в высокой степени пассивное и обусловленное избытком неизрасходованной энергии, не свойственно пролетариату по самому существу его исторически и экономически сложившейся психологии, — само собой становится понятным почему европейская буржуазная наука об искусстве с таким напряжением ищет научного обоснования этого чувства. В одинаковой степени понятны и стремления буржуазии рассматривать эстетическую эмоцию, как явление специфическое, постоянное, врожденное, имеющее общечеловеческое непререкаемое значение. Отсюда и учение об эстетической ценности, как ценности нормативного характера, со всеми вытекающими из этого учения последствиями: недостижимой и где-то сияющей подобием божьим красотой, непогрешимостью эстетического канона и уже конечно грубостью черни, неспособной воспринять эту непогрешимую субстанцию, эстетическую вещь в себе, бессмертную чистую идею, взволнованным, прекрасным и аристократическим духом — я прибавлю — сытой буржуазии, и еще — единственной надеждой погрязшего в материализме человечества. Такова идеология европейских эстетических школ, это до конца классовая идеология, которой не чужды и типичные для буржуазного мировоззрения тупость и легкая, изящная мистификация, имеющая в конечном результате свои специальные замкнутые интересы.

Теперь, после всех этих, может быть, несколько коротких ударов в сторону, нам легко вернуться к вопросу о причинах, которыми руководствуются некоторые вожди пролетариата, отрицая значение художественного творчества для нарождающейся культуры.

Совершенно очевидно, что их отрицание базируется на изложенном уже учении о непогрешимом эстетическом чувстве и о каноничности красоты. Не анализируя изложенных в буржуазной эстетической науке положений, парадоксальные и смелые головы естественно пришли к решению взорвать искусство, коль скоро оно не может избавиться от своего классового характера. Если пролетариату, в силу исторических и экономических причин, не суждено заниматься художественной деятельностью, пусть он и не занимается ею. Этот могучий класс, равного которому не знает история, либо будет иметь свое искусство, либо, если это будет невозможно, не будет иметь его вовсе и, вслед затем,



Натан Альтман (Петербург). „Цветовые объемы и плоскости“ 1918 г.
Приобретено Отделом Изобразительных Искусств для музейного фонда.

эти смелые люди решили, что он его иметь не будет, так как, повидимому, это действительно невозможно. У нас нет оснований с ними соглашаться, по причинам, в общих чертах уже выясненным, — но этого мало — необходимо убедить их в том, что мы правы, и мы достигнем этого, надо надеяться...

Как бы последовательно, с точки зрения классового сознания, не казалось отрицание всей суммы, хотя бы европейских, памятников искусства, мы, тем не менее, не в состоянии обосновать этого отрицания во всей его полноте. Не говоря уже о том, что классовое сознание не единственный критерий для понимания искусства, равно как чистое художественное творчество не единственное основание для художественной деятельности — само искусство, по своей природе, как понятие, настолько органично, что не только покрывает собою памятники классового художественного сознания, но и выходит за пределы чистого художественного творчества. Даже „Леда“ Корреджо, это типично классовое произведение городской цивилизации Ренессанса, кроме того чувственного элемента, которым оно обусловлено и которое характеризует его прежде всего, как произведение привилегированного буржуазно-аристократического художественного темперамента, носит в себе следы глубочайшей человечности, и не только в зеленовато-голубом, насыщенном золотистой мягкостью, пейзаже, но и в фигурах Леды и купальщицы, накидывающей рубашку.

С другой стороны, холсты Рембрандта, Эль Греко, Моралеса, несмотря на то, что никому из современных художников не придет в голову повторять живопись этих великих учителей, мазок за мазком, и композиция за композицией, служили до самого последнего времени источником многих живописных знаний, не только воспитывающих наших современников, но являющихся непреложными, поскольку дело идет о методах живописного творчества. Наконец, никем не может быть ослариваемо и чисто историческое значение ушедших в глухое прошлое мастеров. Мы бы не смогли строить нашего исторического знания без сведений о том или ином значении, как отдельных художников, так и отдельных произведений. „Лаокоон“ Лессинга и его теория пластического и поэтического способов выражения в настоящее время почти исключительно ценны тем значением, какое они имели в истории германской литературы. Даже „Комедия“ Данте не читается теперь с иной целью, кроме учебной (или ученой). Прошлое не принадлежит нам, но оно пережито нами и оно

вошло в нас, как органический и, если хотите, просто физиологический элемент. Прошлое не только меланхолия, но это — наш опыт, и вместе с тем, коэффициент нашего прогресса...

Уже из сказанного видно, что памятник художественного творчества имеет, по крайней мере, двойное значение: прежде всего, как исторический документ, в частности документ классового сознания эпохи, а затем, как образец того метода, благодаря которому овеществлено то или иное художественное познание. Очевидно, что даже это двойное значение художественного произведения разрывает тесные рамки эстетического чувства, которым наши эстетики так охотно ограничивают всякое художественное действие; и нет сомнения, что, при более внимательном изучении искусства, мы найдем в нем целый ряд элементов, которые, в совокупности, далеко отбрасывают классовую легенду об эстетическом чувстве.

В пределах настоящей статьи мы не можем во всей полноте разобрать то переживание или, вернее, те переживания, которые возбуждает в нас памятник художественного творчества. Несомненно они состоят из целого ряда текучих и спаянных ощущений, в которых наше прошлое, прошлое нашей истории, наше личное, индивидуальное и окружающая нас среда, наконец, наш человеческий организм, с основными моментами его строения, принимают непосредственное участие и большей частью одновременно. При этом есть основание думать, что именно в художественном восприятии, как наиболее остром и наиболее, повидимому, объективном, это участие всех элементов нашего сознания выражается в широком захвате наших чувствований и в наиболее глубоком их использовании. Причину такого высокого действия нашего организма в процессе художественного творчества мы находим, прежде всего, в *познавательном* значении всякой художественной деятельности.

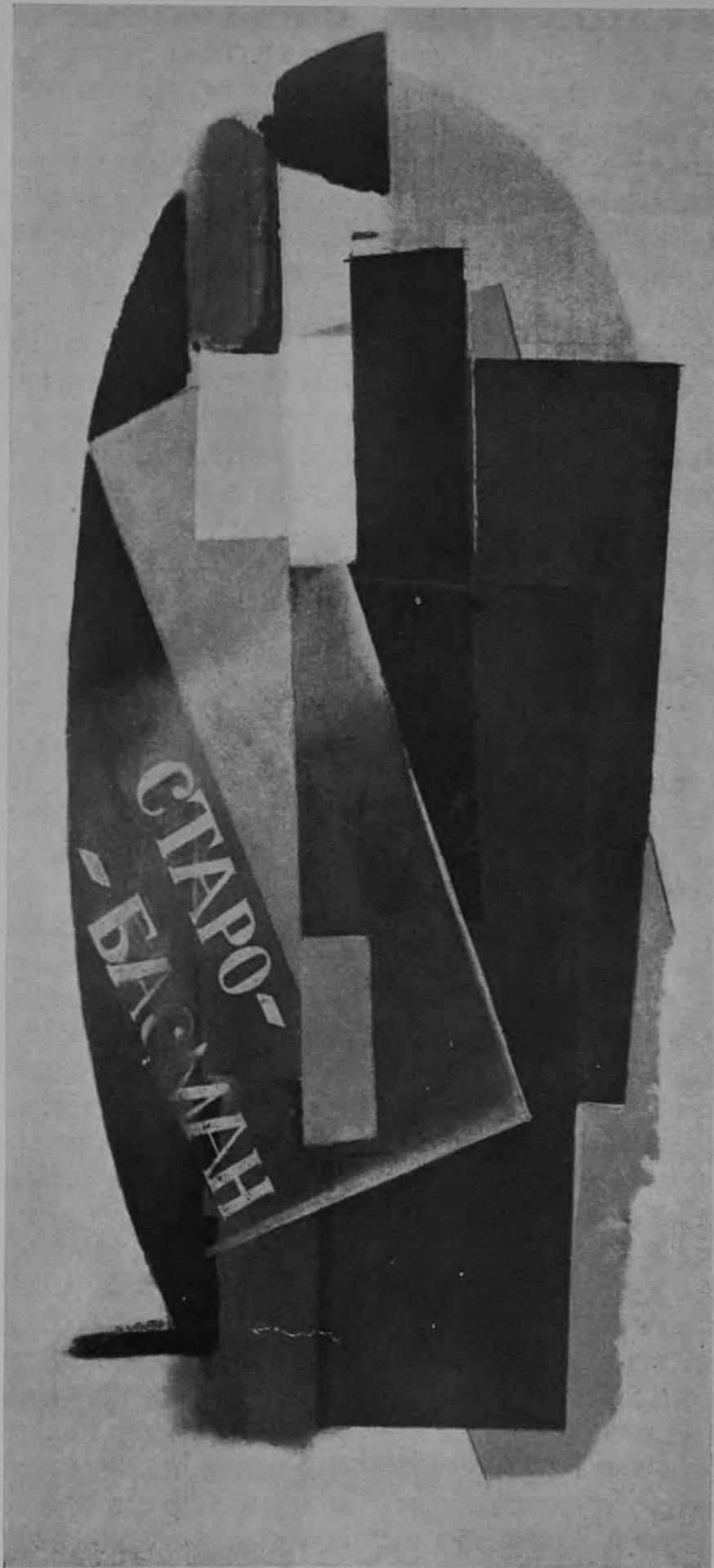
Безразлично, видим ли мы какое-либо художественное произведение современного искусства, или прошлого, сотворенного, нами в одинаковой степени овладевает чувство неожиданности, внезапного откровения, какое то острое чувство удовлетворенного желания знать. В момент художественного восприятия наша мысль медленно, но с все нарастающим напряжением сосредоточивается на видном (или слышимом) и, внезапно овладев им, прорезывает сознание светом, уверенностью, которые затем растекаются, растворяясь постепенно в нашем организме. Все сомнения, самые сложные, самые серьезные противоречия, безисходные и глубокие, наше непонимание самих себя или окружающего на мгновение исчезают; и мир и мы сами стано-

вима абсолютно ясними, наиболее простыми и в то же самое время сознаваемыми, во всей сложности нашего бытия; жизнь принимает форму простейших комбинированных элементов, почти математически точную и механически непорочную. Этот острый момент интуиции, столько раз рассказанный не только художниками, но вообще изобретателями человечества, во всех случаях отмечался именно, как момент познавательный, этим обусловлена и высокая его квалификация.

Познавательный характер художественной деятельности очевиден, впрочем, сам собой, поскольку мы признаем, что художественная деятельность есть деятельность творческая. Творчество, очищенное от всего привнесенного в него социальным расслоением, от всякого рода накопленного вековой эксплуатацией избытка средств, как материальных, так и духовных, от наслаждения роскошью во всех ее формах и видах—само по себе человечно по преимуществу, и как таковое не имеет иной цели, кроме цели познавательной. Все движение человечества по пути прогресса есть движение, направленное к овладению новыми формами и новыми возможностями существования, и, так как до сих пор ни одна из этих форм не оказалась исчерпывающей, и, повидимому, нет основания даже верить

в существование такой исчерпывающей формы, то и человеческое движение не должно, повидимому, иметь предела. Все движется, не зная и не пред-

чувствуя конца, все стремится вперед, за познанием к познанию, от одних форм к другим, вечно. Человеческое творчество неустанное напряжение, незнающее покоя искание, стремление побеждать, разрушать, овладевать и вновь строить. Художественная деятельность, как особая, высшая, может быть, разновидность творческой деятельности вообще, в одинаковой степени подчинена этому мировому закону движения, и, тем самым, характеризуется всеми теми качествами, какими обладает творческая деятельность. Следовательно ее познавательный характер обусловлен самой ее природой. Не для того только, чтобы услаждать или украшать жизнь, ищет Шарден интимных красочных гармоний; даже Лебрен не для того покрывал пышными „глориями“ стены Версальского Дворца, чтобы усладить взоры своего „солнечного владыки“; он хотел прежде всего выразить познанные им формы современной ему цивилизации. „Лебрен, будучи по своему



В. Е. Татлин (Москва). Доска № 1 (1917 г.).

Приобретено Отделом Изобразительных Искусств для музейного фонда.

вполне искренним, так и остался, несмотря на все интриги партии Лувуа и Миньяра, несмотря на охлаждение короля, до последнего издыхания тем блюстителем истинно царственного искусства, каким

он себя заявил еще тогда, когда украшал частные дома и замки" (Бенуа). Искусство никогда не служило до конца королям, аристократам или церкви; в итоге оно всегда искало и находило свой язык форм и свои независимые права на существование; оно стремилось во все времена к тому, чтобы стать искусством прежде всего, чтобы прежде всего осуществлять свои намерения, оправдывать свое назначение, до конца исчерпать данные ему возможности, и мы не знаем такого искусства, имевшего хотя бы самое ограниченное влияние, которое бы не следовало этим присущим ему по его природе законам.

Кроме того, что художественно-творческая деятельность обладает познавательным характером, она имеет еще некоторые особенности, делающие художественное познание, наряду со специальными, так называемыми чистыми дисциплинами, наиболее широким, руководящим и, пожалуй, самым синтетическим из всех существующих видов познавательной деятельности. Художественное творчество тем отличается от других родов творчества, что оно не имеет, как, напр., и математика, непосредственно утилитарного значения. Этим за художественным творчеством обеспечивается известная чистота, общность и синтетичность достигнутых положений. Картина не может служить средством производства, как не должна служить и средством обогащения. Ее значение в том свидетельстве о ходе человеческого познания, которое она в себе воплощает, как наиболее бескорыстный и наиболее вещественный результат человеческой деятельности. Противоречивые и разнородные явления в области общественных, социальных, экономических и духовных отношений закреплены здесь наиболее выразительным языком из всех тех, на каких только говорит человечество. Памятник искусства—это „летучая эссенция истории, какую представляет взаимодействие между каждым поколением и окружающими его условиями; это—запах и цвет, который был свойствен историческим явлениям, когда они еще трепетали жизнью и не успели попасть—высушенные и спрессованные, в гербарий истории". (Трельс-Лунд). Столь исключительный характер художественного памятника и художественно-творческой деятельности обязывает нас признать и исключительное значение искусства, как формы познания. Художник не только познает мир, но познает его в особых очищенных и синтезированных формах. Он проникает до каких то корней бытия, овеществляя наиболее значительное и наиболее органическое из всего, что трансформирует жизнь. В этом смысле он владеет жизнью и, может быть, наиболее глубоко связан ею; от-

сюда и трагический характер творческой художественной деятельности, и интенсивность этой деятельности, и тот своеобразный отпечаток, который носит на себе художник развивающийся, обыкновенно, под особенно напряженным, внутренним давлением. Такая сложная и, подчас, тяжелая особенность художественно-творческой деятельности обусловлена самой природой этой деятельности: ее познавательным характером и той интенсивностью, какую этот характер приобретает в искусстве. Искусство, как наиболее высокая, синтетическая и общая форма познания обязывает, тем меньше оснований предполагать, что значение искусства не выходит за пределы эстетического чувства и наслаждения. Искусство не привилегия, искусство, может быть, наиболее тяжелая и органическая способность, заложенная в человеке, наряду с другими способностями, ведущими его по творческому пути, от познания к познанию, все вперед и вечно вперед.

Определяя, таким образом, художественную деятельность, как деятельность познавательную, мы не скрываем, однако, сущности этой деятельности. Наше понимание искусства только освобождает его от всего привнесенного в него классовым сознанием и частными его видами: религиозными, династическими и просто иллюстративными соображениями. Но ни живопись ни архитектура, ни скульптура не раскрываются еще таким пониманием в своих специфических особенностях. Эти последние покоятся в глубине каждого из трех видов художественной деятельности, и не столько в характере их, сколько в методах того познавательного процесса, который разрывается этими родами художественно-творческой деятельности. А так как познание не есть в той или иной мере субъективное состояние сознания, но всегда знаменует собой какие либо устойчивые отношения эмпирического и, таким образом, материального характера, то, естественно, что методы художественного творчества прежде всего методы познания специфического для каждого рода художественной деятельности материала. Отсюда самодовлеющее значение искусства всех родов, самостоятельность, его внутренняя чистота. По существу своему искусство ни кому и ни чему не служит; оно есть орудие, при помощи которого человечество расширяет свой кругозор, свой опыт и, таким образом, свою культуру. При чем расширяет его не приложением методов искусства к какой либо иной форме человеческой деятельности, к истории, политике, или наслаждению, но путем познания художественных материалов, иначе говоря через развитие, для каждого данного рода художественной деятельности, ее специфической культуры.

Так развитие живописной культуры есть непосредственная задача всякой живописной деятельности. Те элементы живописи, которые в данный момент вскрыты наукой и наблюдением, как наиболее специфические для живописи, и должны быть прежде всего развиваемы и определяемы живописцем. При этом следует иметь в виду, что эти элементы уже по одному тому, что искусство есть явление социологическое, могут быть наблюдаемы и познаны в пределах общих воззрений данного времени. Таким образом, как ни самостоятельно и не самодовлеюще искусство, оно может быть очищено от всего, что ему современно, в одинаковой мере, будет ли то современная наука, социальное отношение, или техника. Наоборот, в силу того, что художественная деятельность есть деятельность по преимуществу синтетическая, она впитывает в себя всю сумму окружающих ее явлений. Она равно отражает свет чистого математического познания, воплощает (иногда даже мимикрирует) наиболее мощные формы техники, запечатлевает теми или иными, подчас очень тонкими и сложными, ассоциациями, социальную борьбу своего времени, словом она, подобно сейсмографу, отмечает все колебания жизни с необыкновенной чуткостью и остротой. Это высокое социологическое значение, наряду с внутренней свободой в методах и средствах познания, ставит искусство в особое положение, как аппарат исключительной познавательной потенции. И ошибаются те, которые во имя тех или иных соображений переоценивают одну из этих сторон художественной деятельности. Искусство, коль скоро оно хочет здорового и мощного развития, неминуемо должно стремиться к культуре своих материалов, на широком социологическом, человеческом, творческом основании. Только при таких условиях искусство может

рассчитывать на длительный расцвет и на мировое значение.

Художественная деятельность, которая во имя своей внутренней ценности, отбрасывает от себя широкое социологическое и, таким образом, общечеловеческое значение, — жалкая и больная деятельность. Искусство, пренебрегающее своими специфическими средствами, своим материалом, своей внутренней ценностью, — бесплодное и мертвое искусство. И если сам художник, как творящий аппарат, есть явление общественное, то, еще в большей степени, он должен быть профессиональным работником, ибо, в конечном результате, ценность художественного произведения определяется его внутренним, художественным качеством. Социальной единицей чужь век будет всегда, даже против своей воли, но мастером он должен сделаться; и только тогда, когда его искусство будет действительным мастерством, оно будет существовать, как явление социологическое, иначе, о чем бы можно было говорить... Импрессионисты не потому только буржуазны, что они изображали быт и персонажи буржуазного класса и культивировали эстетическую эмоцию, но потому также, что их манера писать и их метод исследования живописного материала обусловлены классовым, буржуазным состоянием их сознания.

Только буржуазно-воспитанный дух мог с таким тщанием, жидким и бесцветным мазком конструировать импрессионистическую живописную фактуру. Эти нежные, хрупкие и бесплотные холсты, свидетельствующие о глубокой импульсивности, нервности и утонченности их создателей, обнаруживают тем самым свое классовое происхождение. Импрессионист, по самому методу своей работы, всегда буржуазен; его выдает самое чувство живописи, отношение к материалу, манера и метод его работы. Вот по-



О. Розанова (Москва). Супрематическая живопись (1916 г.).

Приобретено Отделом Изобразительных Искусств для музейного фонда.

чему, столь в настоящее время распространенное мнение, в силу которого пролетарским искусством может называться всякое искусство, если только оно изображает, иллюстрирует быт и нравы пролетариата, с нашей точки зрения, глубоко ошибочно. Прежде всего самый момент изображения, предпосылаемый таким мнением, является уже моментом, характерным для буржуазного понимания искусства. Поскольку искусство есть познание материала, а не приложение художественных средств к классовой борьбе, или к классовой деятельности, оно не содержит в себе обязательного условия что-нибудь изображать. Было бы нелепо требовать от исторической науки не объективных факторов истории, а только таких, которые могли бы наиболее способствовать увлекательному чтению, или особенно ярко выражать угнетенное состояние того или иного сословия. Искусство создано человеком и создано в силу внутренней необходимости познания мира через все те средства, которыми искусство располагает. Не следует думать, что эти средства ограничены только изображением действительности. Скорее наоборот, изображение мира, если оно и способствует познанию, то только на самых ранних степенях человеческого развития, а затем уже становится либо прямой помехой для роста искусства, либо классовой его интерпретацией. Поскольку пролетариат стремится к внеклассовой культуре, он обязан сделать все возможное для раскрепощения искусства из под гнета классового сознания. Конечно пролетариат может временно использовать искусство, как средство освобождения и борьбы, но не следует забывать, что это только временно. К. Менье, может быть, прекрасное орудие для самопознания молодого, нарождающегося народа, но когда-нибудь это орудие перестанет быть нужным, ибо искусство Менье — классовое искусство, и его художественные методы — методы буржуазии, методы ее школы, ее эстетических понятий и вкусов. Искусство пролетариата по ту сторону всех этих приемов. Оно не только по ту сторону церковных икон и барских портретов, но и по ту сторону всякой иллюстрации, всякого изображения. Если когда либо, какой либо

класс мог так глубоко и так остро чувствовать и знать материал, как этого требует искусство, то это только — пролетариат. Если вообще можно было верить в наступление эры труда и познания, то лишь под тем условием, что непосредственное участие в создании такой эры будет принимать пролетариат. Если, наконец, есть основание рассчитывать на действительно широкое и человеческое значение искусства, на его еще небывалый, мощный расцвет, то лишь постольку, поскольку пролетариат захочет и сможет этому способствовать. Потому что материал, познание и творческая потенция — это три условия, необходимые искусству по самой его природе. Искусство ни украшает, ни агитирует, ни услаждает, ни содействует угнетению и не служит средством обогащения — искусство умножает человеческий опыт, углубляет и расширяет знание о земле, человеке и их взаимоотношениях; художественная деятельность есть деятельность познавательная, действующая через специфический, для каждого рода искусств, материал; она мощна по своей природе и жизненна по своему значению; очищенная от классового сознания, она самодовлеюща и непреложна. Художественная деятельность существовала и она будет существовать постольку, поскольку будет существовать человечество, но для того, чтобы она раскрыла все, вложенные в самую природу искусства, возможности, она должна выйти из сферы не только буржуазного, клерикального или феодального влияния, но вообще из сферы классового сознания. Только предоставленное самому себе, своей внутренней закономерности и своему естественному влечению иметь действительное и неизбежное социальное значение, искусство может стать тем, чем оно должно стать: внеклассовым, высоко-организованным и общественным орудием познания. И искусство станет им, оно станет им тогда, когда пролетариат осуществит свои формы прогресса, когда коллективистическая творчески-мощная, организованная и механизированная пролетарская культура, культура будущего, поглотит, наконец, старый мир и старые цивилизации.

Апрель 1918 г.

Художник и Коммуна.

О. М. Брик.

Труд художника.

Сапожник делает сапоги, столяр—столы. А что делает художник? Он ничего не делает; он „творит“. Неясно и подозрительно.

Буржуазное общество относилось равнодушно, не интересовалось этим вопросом. Пусть делает, что хочет. И величало художника то жрецом, то дармоедом. Смотря по настроению.

Коммуне ни жрецы, ни дармоеды не нужны. Только люди труда найдут в ней место. Если художники не хотят разделить участь паразитирующих элементов, то должны доказать свое право на существование. Труд художника должен быть точно определен и зарегистрирован в списках коммунальной биржи труда.

Художник творит.

Для буржуазного общества этого было достаточно. Творила небольшая кучка лиц, остальные были тварью. Звание творца давало право на привилегированное положение. В Коммуне творят все. Творить, быть самостоятельным — долг каждого коммунара. Профессионалы — творцы Коммуне не требуются.

Художник пропагирует великие идеи.

Чисто буржуазное занятие: навязывание другим своих идей. Пропагировать идеи значит убеждать в их истинности. Но убеждают тогда, когда нельзя доказать. Убеждать, что земля вращается, не к чему: это можно доказать. Но нельзя доказать, что она неподвижна; в этом приходится убеждать. К убеждению прибегают тогда, когда нужно уверить людей в истинности ложной идеи. Художник, пропагируя идеи, ничего не доказывает; он только убеждает. Значит, его труд или бесполезен (если истинность идеи может быть доказана), или вреден (если идея ложна). Ни то, ни другое в Коммуне нетерпимо.

Художник отражает жизнь.

Кому это нужно? К чему отражение, если в распоряжении вся жизнь? Кто предпочтет копию оригиналу?

Художник отражает жизнь по-своему.

Тем хуже. Он ее, значит, искажает.

Художник служит красоте.

Здесь полная аналогия с монахами. Где то там, в монастырях, служат богу. Монахам в Коммуне не место.

Этим исчерпывается запас буржуазных определений художественного труда.

Отлично понимая, что такого рода труд Коммуне не нужен, буржуазные идеологи мечут против нее гром и молнии и трагически возвещают гибель искусства. Они уверены, что с уничтожением привилегированной касты творцов—служителей красоты—искусство непременно должно погибнуть. Они убеждены, что только буржуазный строй обеспечивает свободу творческой личности, что Коммуна эту свободу убьет.

Тут явное недоразумение.

Только потому, что буржуазный строй бросал личность в всеокрушающий круговорот спроса и предложения; только потому, что буржуазная жизнь исключала возможность всякой творческой самостоятельности; только поэтому возникла особая каста „творцов“, осуществлявших творческую свободу не в жизни, а в мечтах. Коммуна раскрепощает личность. Низвергая закон спроса и предложения, предоставляя каждому делать то, что ему свойственно, Коммуна делает творческую свободу достоянием всех. Особая каста творцов-мечтателей упраздняется: в ней больше нет надобности. В Коммуне все творцы; и не в мечтах, а в жизни.

„Пусть так“, скажут буржуазные идеологи. „Но искусство—мечта. Творчество жизни убьет творчество мечты. Жизнь убьет искусство“.

Что ж. Если искусство, действительно,—мечта; если жизнь может убить искусство; если надо выбирать между жизнью и мечтой; то кто усомнится в выборе? Жизнь превыше всего; все, чему в ней нет места, должно погибнуть.

Но искусство не погибнет. Погибнет их буржуазное искусство. Погибнут художники, которые только умеют „творить“ и „где то там служить красоте“. Есть другие художники. Они умеют делать нечто большее. Они умеют исполнять художественные работы.

Эти художники умеют писать картины, декорации, расписывать потолки и стены, делать рисунки, плакаты, вывески, изготавливать статуи, памятники и многое другое, смотря по надобности. Такие художники нужны Коммуне. Они делают вполне определенное, общественно-полезное дело; исполняют реальную работу, требующую особых способностей, особого умения.

Такой труд дает художнику право встать рядом с другими трудовыми группами Коммуны, с сапож-

никами, со столярами, с портными. Он служит залогом, что искусство не погибнет, но найдет себе место в общем строе коммунальной жизни.

Может быть художники обидятся, что Коммуна равняет их с сапожниками и столярами? Они привыкли к почетным званьям „пророка“ или „жреца“. Но у Коммуны свои, особые представления о почете. Лица духовного званья у нее почетом не пользуются.

К сожалению, трудовая природа искусства (единственно приемлемая для Коммуны) недостаточно осознана строителями коммунистической культуры. В речах, в статьях, в брошюрах все те же „творить“, „проводить идеи“, „служить красоте“; праздные разговоры на темы, как творить, какие идеи про-

водить, какой красоте служить. Надо бросить эти буржуазные навыки; надо понять, что искусство не в идеях, не в словах, а в действии, в деле. Чтобы создать искусство, надо дать художникам работу, надо развить художественную потребность. Разговоры о том, каким должно быть искусство— бесплодны; их надо прекратить. Вопросы художественного ремесла, художественной культуры— вот о чем следует говорить, вот что важно.

Пусть только начнется работа; остальное приложится, искусство будет таким, каким оно должно быть.

Лишние разговоры мешают делу. Об этом должен помнить каждый сознательный коммунист.



Л. А. Бруни (Петербург). Радуга (1916 г.).

Приобретено Русским Музеем.

Наши задачи.

К. Малевич.

1. Война академизму.
2. Директория новаторов.
3. Создание мирового коллектива по делам искусств.
4. Учреждение посольств искусств в странах.
5. Создание статических музеев современного искусства во всей стране.
6. Создание магистрали по всей Российской Республике движения живых выставок искусства творческого.
7. Основание Музея Центрального современного творчества в Москве.
8. Назначение комиссаров по делам искусства в губернских городах России.
9. Агитация среди народов о жизни творчества в России.
10. Издание газеты по вопросам искусства для широких масс.

Ось цвета и объема.

Приступая к организации и реорганизации общей художественной строительной машины в Государстве, было обращено внимание на создание сети музеев, как центров пропаганды и просвещения широких народных масс.

До сих пор старое музееведение хотя и было „научно-художественное“, но в реальной жизни далеко не осуществило и не оправдало присвоенного себе звания. Отношение с их стороны было самое губительное в искусстве, так же, как и в жизни творцов.

Ограниченность, бессознательность, трусость мешала им широко взглянуть и охватить весь горизонт бега и роста перевоплощений искусства.

Как строй царский приставов, так и возглавленные в художественные научные музееведы, люди относились одинаково к идущей идее творческого искусства, также освистывались утонченной интеллигенцией, общественным мнением, которое во главе с утонченной прессой гикало на все творческое новаторское.

Творчество новаторовъ было загнано условиями, созданными этими утонченными знатоками, в холодные чердаки, в убогие мастерские и там ждали участи, положась на судьбу.

И если, через наибольшие усилия удавалось выходить на улицу с революционными произведениями, то встречали с бранью, руганью, гиком и насмешками.

Только старое прекрасно, кричали со всех сторон в одном лагере, только царь прекрасен, кричали в другом. Гнать дерзкое новаторство из предела наших утонченных лиц, гнать их из художественных училищ и т. д.

Так характеризовали те все и „научно-художественные“ музееведы, которые до сих пор в революционных учреждениях свивают себе гнезда, упорно выставляя старое за прекрасный алтарь истины, которому молодежь должна кланяться и верить.

„Там, у подножия пирамид Египта, в тиши, среди вековых песков должна молодежь слушать шепот старых Рамзесов“, таков их лозунг.

Научно-художественное музееведение доказало свою бездарность во всех отношениях, идя рука в руку с „державными“ стран не смогли во время собрать остатки изъеденных временем памятников прошлого, и только случай давал им в руки ту или иную работу старого.

Все созданные старые музеи строились на случае, а возникновение новых — на случайном любителе, который ограбил, за гроши выкупал у голодного художника произведения и составил себе имя.

Разве образование Третьяковской галереи не есть случай? Разве галерея С. И. Щукина не есть второй случай, который выразился в любителе собирания новых замыслов новаторов?

Но где же научные художественные музеееды, где их научность, где их художественность, где их понимание, или они в силу научности и понятия не нашли в новаторах художественности или ценности явления?

Так почему же ныне ими признан Врубель, Мусатов, Сезан, Гоген, Ван-Гог и даже начинает приобретать популярность Пикассо.

Они установили время, как барометр понимания. Когда произведение проваливается в уродливых, бездарных мозгах общественного мнения солидное количество лет, такое не с'еденное произведение, но засаленное слюной общества принимается в музей. Оно признано.

Это участь новаторов.

Но есть еще другие новаторы, которые признаются ими сразу. Это то, что на поверхности своей имеет три четверти образа старого. Это говорят культура „логика“, гений. Его мы принимаем в лоно своей культуры, а всех остальных, безобразных гнать из „чисто выметенных храмов“. Так кричит интеллигенция, во главе с утонченными вождами Бенуа и Д. Мережковскими с бесчисленными сподвижниками политики. Кричали о гонении „грядущих хамов“ в искусстве.

Им было жутко и страшно видеть стопу „ХАМА“ идущего и ломающего сладко пряные завитушки Людовиков, разных румяных помпадуров, и блудливых Венер с бесчисленными амурчиками.

Так было и до сих пор, еще с экрана современности нельзя очистить весь похотливоразвратный хлам.

И еще сейчас, когда нужно живой, мощной рукой сорвать маску мертвечины, встречается масса заслонок „культурных“ утонченных лбов, которые мешают проникнуть в гущу изрыхленных борозд революцией и вытащить занозы прошлого.

Гром октябрьских пушек помог стать новаторам и разжать старые клещи и восстанавливать новый экран современного.

Перед нами стоит задача выровнять горб уродливого отношения старого к новому, разбить до конца авторитетные лики, нарушить их опору ног,

разогнать всех старьевщиков, чтобы не мешали нашей „дерзости“ поставить на пьедестал ковку нового нашего образа, как знамя живого трепета.

Мы предсказали в своих выступлениях свержение всего академического хлама и плюнули на алтарь его святыни.

То же было сделано и другими авангардами революционных наших товарищей в жизни.

Мы пришли, чтобы очистить личность от академической утвари, выжечь в мозгу плесень прошлого и восстановить время, пространство, темп и ритм, движение, основы нашего сегодняшнего дня.

Мы, среди kloчущих бездн, на крыльях времени, на гребне и дне океанов построим упругие формы, которые разрежут утонченный будуарный запах парфюмерной культуры, всклокочут прически и обожгут лаки мертвых масок улиц.

Но, чтобы осуществить факты наших революционных поступей, необходимо создание революционного коллектива по проведению новых реформ в искусстве страны.

При такой организации является чистая кристаллизация идеи и полная очистка старых площадей от всякого мусора прошлого.

В Художественной Коллегии по делам искусства и промышленности обсуждался вопрос о создании музея современного искусства, потом о создании музея живописной культуры и окончилось тем, что музей будет создан на основе живописной культуры по преимуществу.

Это огромная уступка, огромный шаг назад, огромное соглашение с вчерашним.

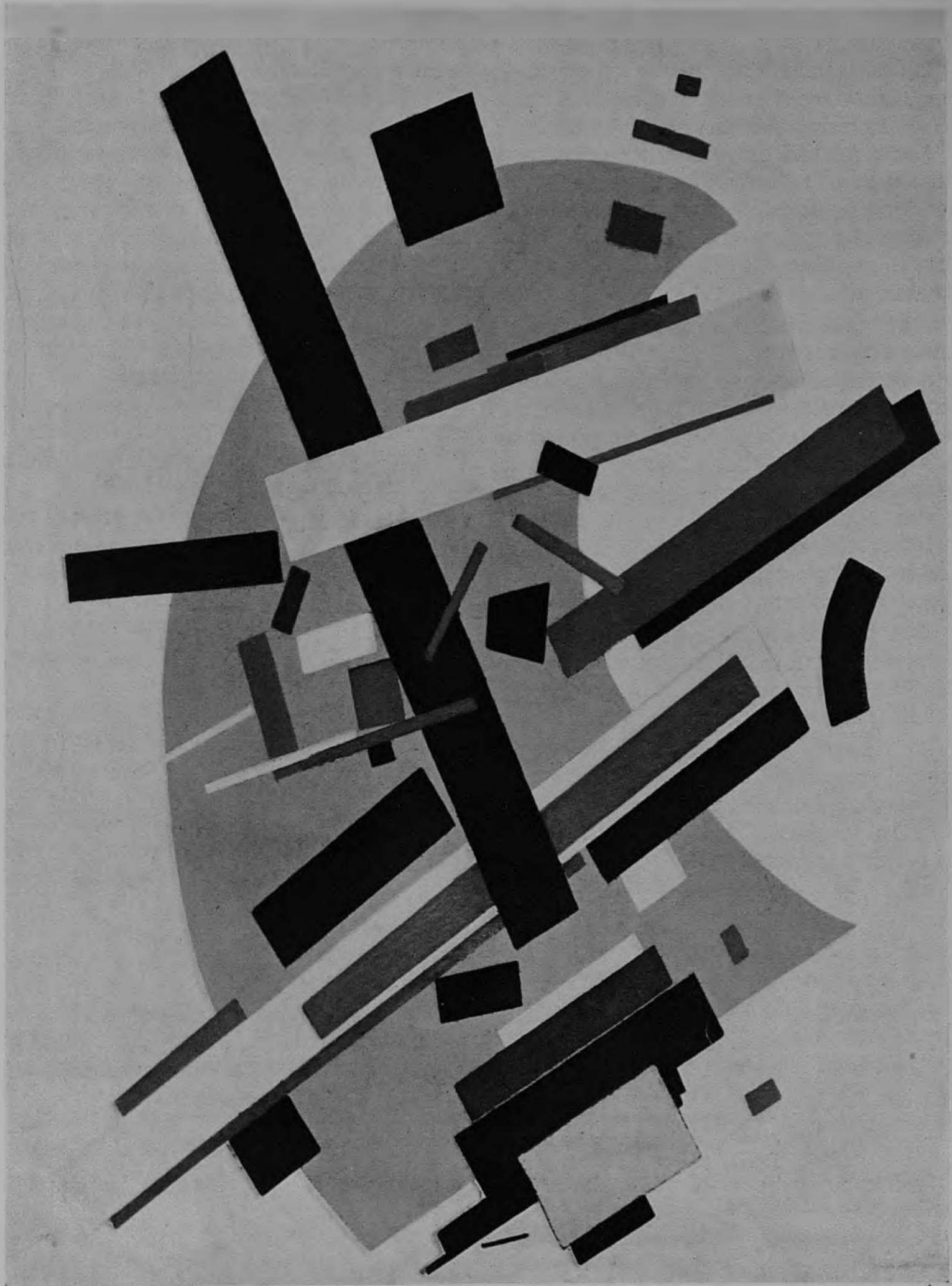
Уступка тем, кто еще мечтает навьючить всевозможных призраков прошлого на плечи современности.

У кого еще страшно болит сердце доброе и льются слезы и кто хочет показать вчерашнему, что и мы можем найти сокровенное вчерашнего, но только с другой стороны и осветить его не белым, а красным огнем.

Таково большинство, и меньшинству приходится или соглашаться, или всегда оставаться при особом мнении, до времени, видя в соглашении часть завоевания своего будущего зерна.

Сейчас происходит закладка музея по преимуществу живописной культуры. Под этим знаменем будет собрано все, что будет иметь наибольшую часть живописного. Следовательно сюда попадут все направления школы.

Предусматривая это неизбежное, я предложил, чтобы в музей чистой живописной культуры, поступили определенные течения Нового Искусства, куда, еслибы и поступило что либо из прошлого, то в незначительном количестве.



К. С. Малевич (Москва). Супрематическая живопись (1916 г.).

Приобретено Отделом Изобразительных Искусств для музейного фонда.

Но и это оказалось невозможным. Товарищи оказались мягкосердечными и приняли в свое лоно старейшин.

Все комбинации и лавирование происходят потому, что коллегия состоит хотя из левых художников, но разной левизны.

Мне бы казалось, что музей должен основываться даже и не на живописной культуре, а вообще из тех форм, что способствуют будированию мертвых, к большей напряженности к жизни, к творчеству, выводя из лабиринтов специфических отдельных специальностей.

Музей мне представляется местом, где стоит в целом собрании человек, где бы каждый мог видеть видоизменение, рост и развитие целого организма, а не рассматривать каждую деталь общего в отдельных складах. Причем составить образ человека только современной формы его последнего видоизменения и не натаскивать на его плечи плащи и тоги прошлого.

Нужно поступить со старым—больше чем навсегда похоронить его на кладбище, необходимо счистить их сходство с лица своего.

Стоя на этой точке зрения и видя ее сложность—пришлось далеко уступить и принято мнение большинства, выразившееся в специфически специальном профессиональном смысле.

Но все-таки в новой организации музея лежат основы, которыми не пользовалось научно-художественное музееведение. Здесь нет места, ни времени, ни истории, ни эстетических переживаний, ни реальной трактовки.

Здесь культ живописи руководит созданием музея.

Этот музей должен быть центральной главой развития всей музейной сети по площади Рос. Сов. Фед. Республики. Он же распределяет все работы художественных сил страны во все отдаленные центры.

Таким образом живое дело творческих образов проникнет в страну и даст толчек к преобразованию форм в жизни и художественных изображений в промышленности.

Принимая во внимание, что музей будет состоять из самых разнообразных форм изображений—следовательно вопрос о развеске будет иметь чрезвычайно важное значение, ибо развеска играет большую роль в конструкции и ее концепции, и чтобы выявить настоящее ее лицо, необходимо изменить старый принцип распределения произведений по школам, течениям, по времени и событиям.

Поэтому полагаю: что стены музея есть плоскости, на которых должны разместиться произведения в таком порядке, как размещается композиция форм на живописной плоскости, т. е., если на живописной плоскости возникают ряды однообразных форм, то само произведение ослабляется в напряженности и наоборот.

Если развесить ряд однообразных работ на плоскости, то мы получим орнаментальную линию, что аннулирует силу, которая смогла бы выявить среди разнообразных сопоставлений.

Поэтому самым выгодным является развеска в порядке: икона, Кубизм, Супрематизм, классики, футуризм—живописное восприятие.

Что же касается скульптуры, то в собрании скульптуры пластической—нужно руководиться тоже по преимуществу, где форма, которая является и как таковая довлеет над актом. Но в этом случае я бы стоял за создание чистого объема форм, как таковых, где стройка, конструкция базируется на чистой форме, возникшей из нереальной концепции вида.

Обобщаю вид музея:

реальное живой оси живописного цвета в современном музее Кубизм, Футуризм, Симультанизм, Супрематизм, беспредметное творчество.

Скульптурный объем, как чистая форма, объемные рельефы, кубизм, футуристический динамизм объема.

О П О Э З И И.

К. Малевич.

1) Поэзия, нечто строящееся на ритме и темпе, или же темп и ритм побуждают поэта к композиции форм реального вида.

2) Поэзия — выраженная форма, полученная от видимых форм природы, их лучей — побудителей нашей творческой силы, подчиненная ритму и темпу.

Иногда поэт реальную форму мира облекает в ритм и темп, а иногда побуждает поэта буря восставшего в нем ритма чистого, голого к созданию стихотворений без форм природы.

В первом поэт перебирает кладовую — природу вещей, беря подходящее по форме и по содержанию в себе ритма и строит строку в неустанно текущем ритме и темпе.

Законченное стихотворение зависит или от определенной высказанной мысли, или угасания в себе ритма. Последнее наивернейшее состояние и отношение. В первом случае мысль, во втором напряжение.

Есть поэзия, где поэт описывает клочок природы, подгоняя его под загоревшийся в нем ритм, есть поэзия, где ритм идет в угоду формы вещей. Есть поэзия, где ради ритма уничтожает поэт предметы, оставляя разорванные клочки неожиданных сопоставлений форм.

Есть поэзия, где остается чистый ритм и темп, как движение и время, здесь ритм и темп опираются на буквы, как знаки, заключающие в себе тот, или иной звук. Но бывает, что буква

не может воплотить в себе звуковое напряжение и должна расплыться. Но знак, буква зависит от ритма и темпа. Ритм и темп создают и берут те звуки, которые рождаются ими и творят новый образ из ничего.

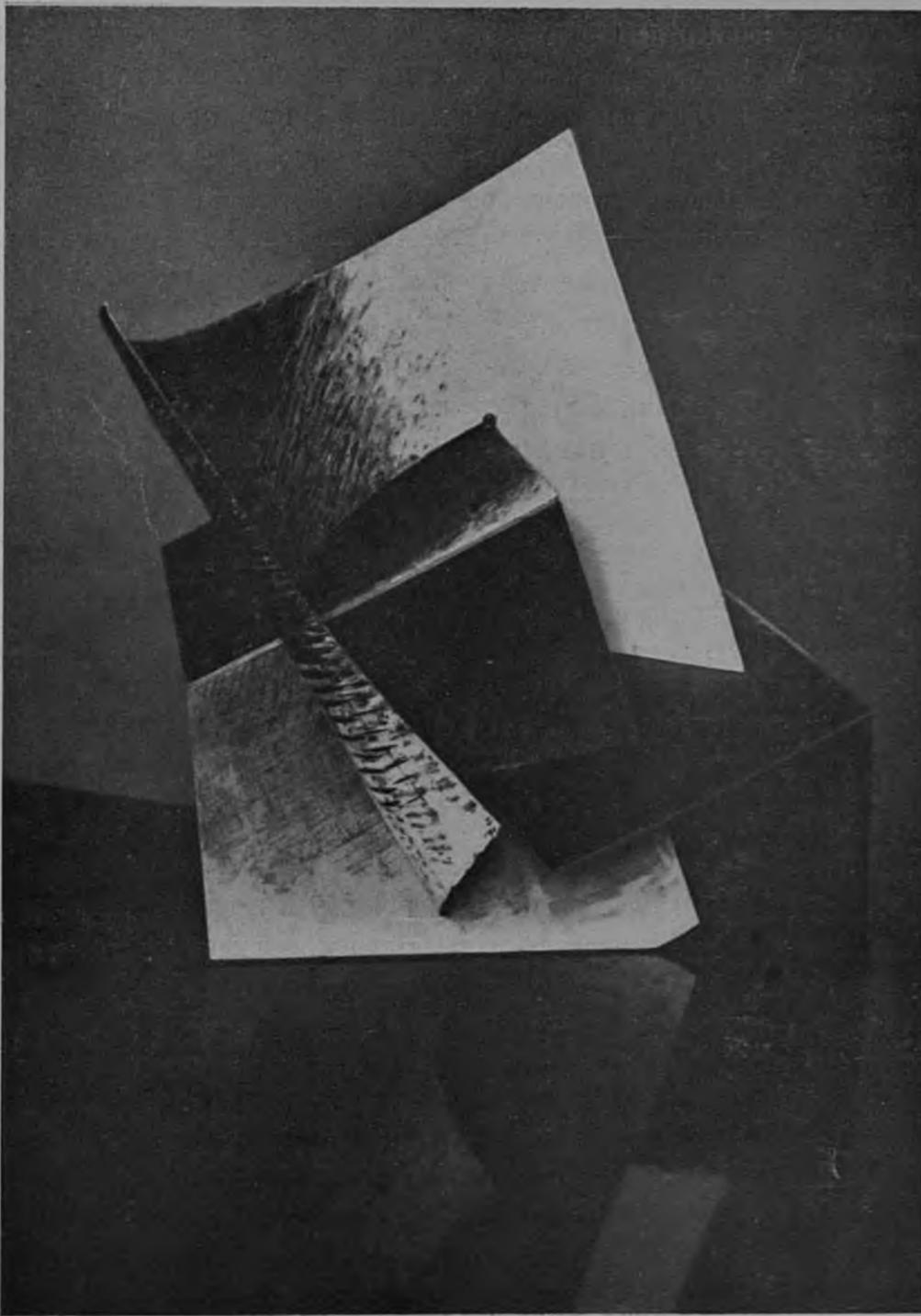
В других случаях, например, в описании вечера, сенокоса, — здесь природа очаровала поэта, и он хочет оправить ее в ритм, сделать ее поэтической, передать ее поэзию уже виной форме, сами вещи являются довлеющими, а ритм, как орудие обработки. Здесь под ритм и темп подгоняются вещи,

предметы, их особенности, характер, качество и т. д.

То же в живописи и музыке.

В художнике загораются краски цвета, мозг его горит, в нем воспламенились лучи идущих в цвете природы, они загорелись в соприкосновении с внутренним аппаратом.

И поднялось во весь рост его творческое, с целой лавиной цветов, чтобы выйти обратно в мир



П. В. Митурич (Петербург). Пространственная живопись № 14 (1918 г.).

Приобретено Отделом Изобразительных Искусств для музейного фонда.

реальный и создать новую форму. Но получается совершенно неожиданный случай. Разум, как холодильный колпак, превращает пар опять в капли воды и бурный пар, образовавший нечто другое, чем был, превратился в воду.

Тоже лавина бесформенных, цветовых масс находит опять те формы, откуда пришли ее побудители. Кисть художника замалевывает те же леса, небо, крыши, юбки и т. д.

Тоже художник объема, скульптор—форма его главный побудитель, вызывающий в нем силу нового, особенного строения и, как таковая, иногда заставляет отдалять свой побудительный прообраз.

Но и здесь объемовед вырубает те же формы, рубит старое, не может никак с'ехать в сторону от Венеры.

Буря форм, их новая конструкция, новое тело под колпаком сводится к Венере Милосской, к Аполлону. А то настоящее, творческое, новое, лежит в отрубленных кусках под ногами Венер и фавнов. В отбитых кусках мрамора, глины, дерева отрубилось то сокровенное, что лежит в пустых формах виденных скульптур.

Жизнь не создала для поэта слова, специально для его поэтического творчества и он сам не позаботился об этом.

Предметы родили слова, или слово родило предмет, а утилитарный разум приспособил их к своему обиходу, он был большим работником и пожалуй главным в создании себе знаков для своего удобства.

Поэт пользуется всеми словами и в свою очередь хочет их приспособить к своему переживанию, к нечто такому, что может быть ничего не имеет ни с какой вещью и словом, если я скажу „плачу“ — разве можно исчерпать в слове плачу — все. Если я скажу „тоскую“ — тоже. Все слова есть только отличительные знаки и только. Но если слышу стон — я в нем не вижу и не слышу никакой определенной формы. Я принимаю боль, у которой свой язык — стон, и в стоне не слышу слова. Я целиком слышу, что чувствует, что терпит, нежели напишу „стонет“. И сам стонущий больше облегчает себя в стоне, нежели говорит, что болит. Ибо „болит“, есть добавочное, пояснительное о стоне, о его причине.

Поэт даже не поступает так, как живописец и скульптор. Он не возвращает полученное от форм природы — природе. Ибо природа получила одежду разумом, он ее одел для отличия, все тончайшие ее отростки, в обувь, платье, качество и т. д.

И поэт говорит лишь через одежду об одежде, о тех отличительных знаках, которые нужны разуму, го гастрономии, его ломбарду.

Для поэта не всегда солнце бывает солнцем, луна — луною, звезды — звездами. Поэт может перемешать все названия по-своему. Ведь может сказать, что потухло солнце.

Но с точки разума, оно вовсе не потухло, а зашло.

Пользуясь совсем неподходящими средствами — в поэте тоска и почти на редкость бывают стихотворения, где бы поэт не плакал, не тосковал о невозможности передать то, что хотел сказать о природе, ибо хотел говорить о природе, а говорит в стихотворении об одежде, о слове. А она хотя и сшита хорошо, но все же не то тело, о котором хотелось говорить.

Еще впуталась „она“, „любовь“, „Венера“ — с ней поэт совсем закип, застонал и ищет спасения в смерти.

Поэту присущи ритм и темп и для него нет грамматики, нет слов, ибо поэту говорят, что мысль изреченная — есть ложь, но я бы сказал, что мысли еще присущи слова, а есть еще нечто, что потоньше мысли и легче и гибче. Вот это изречь уже не только что ложно, но даже совсем передать словами нельзя.

Это „нечто“ каждый поэт и цветописец-музыкант чувствует и стремится выразить, но когда соберется выражать, то из этого тонкого, легкого, гибкого — получается „она“, „любовь“, „Венера“, „Аполлон“, „Наяды“ и т. д. Не пух, а уже тяжеловесный матрац со всеми его особенностями.

Ритм поэты чувствуют, но силу его, силу своего настоящего употребляют, как спаивающее средство. Себя обкладывают предметами, подчищая их, подтачивая, или просто подбирая друг к другу, и спаивают, связывают ритмом.

Самое подборание и составление форм в темпе и ритме и есть характерность, отделяющая поэта от поэта.

Сходство их в пользовании одними и теми же вещами и песни о „ней“ в постановке есть мастерство. Пушкин достиг большого мастерства, может быть и многие другие достигали и достигают молодые поэты.

Но мастерство, как таковое, грубое, ремесленное даже в том случае, когда говорят о художественности и еще вплетают „красота“, а если хотят еще тоньше выразить говорят „одна поэзия“.

Поэт есть особа, которая не знает себе подобной, не знает мастерства или не знает как повернется его Бог. Он сам внутри себя, какая буря возникает и исчезает, какого ритма и темпа она будет. Разве может в минуты, когда великий по-

жар возникает в нем, думать о шлифовании, оттачивании и описании.

Он сам, как форма, есть средство, его рот, его горло — средство, через которое будет говорить Дьявол или Бог. Т. е. он, поэт, которого никогда нельзя видеть, ибо он поэт закован формой, тем видом, что мы называем человеком.

Человек-форма такой же знак, как нота, буква и только. Он ударяет внутри себя и каждый удар летит в мир.

Поэт слушает только свои удары и новыми словообразованиями говорит миру, эти слова никогда не понять разуму, ибо они не его, это слова поэзии поэта.

И когда разум выявил их в понятие, они реальны и служат единицею мира. Будучи непонятым, но действительно реальным.

Мысль исчезла; как неуклюжее, громоздкое стихотворение лежит неподвижным камнем векового образования.

Стихотворения всех поэтов представляют, как комки собранных всевозможных вещей, маленькие и большие ломбарды, где хорошо свернутые жилеты, подушки, ковры, брелоки, кольца и шелк, и юбки, и кареты уложены в ряды ящиков по известному порядку, закону и основе.

Строка очень странная, наивная, может наивность и велика, но мне она тоже наивна и собою напоминает нечто примитивное.

Способ, которым передавал поэт свое, очень забавный.

Если рассмотреть строку, то она нафарширована, как колбаса, всевозможными формами, чуждыми друг другу и незнающими своего соседа.

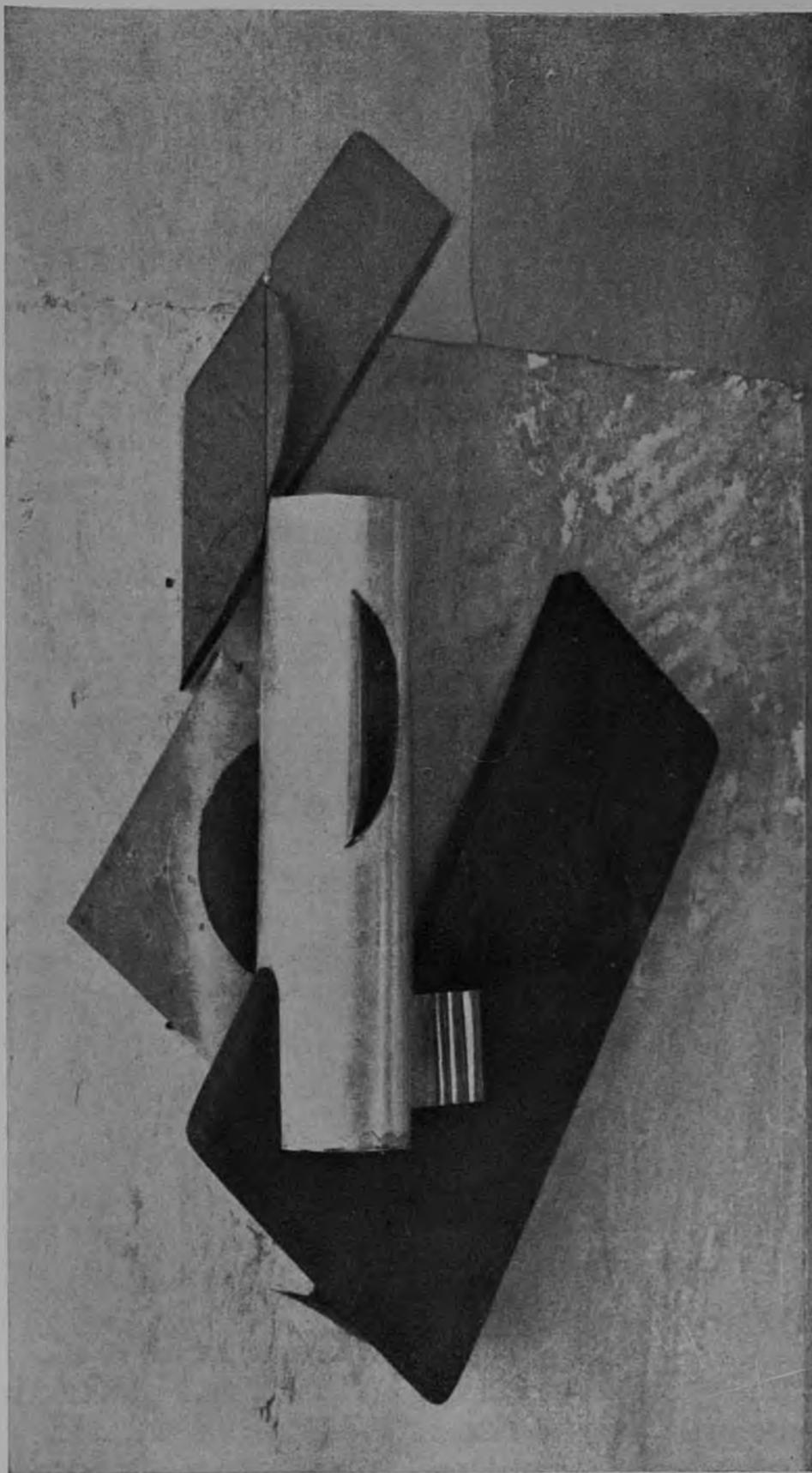
Может быть в строке лошадь, ящик, луна, буфет, табурет, мороз, церковь, окорок, звон, проститутка, цветок, хризантема. Если иллюстрировать одну строку наглядно, получим самый нелепый ряд форм.

Ими поэт хочет рассказать свою „душу“, ими рассказывает о „любви“, о „ней“. Не знаю, можно ли формами природы высказать исчерпывающее свое внутреннее слышание, слышится ли оно в образах лошади, Венеры, солнца, луны, хризантемы, — мне кажется, что нет.

Все стихотворение состоит из названий отличительных, из свойств, качеств и ощущений, вкусов и т. д. „Гудели колокола“. — Страшно, грубо и несуразно. Разве в слове „гудели“ поэт дал то гудение, которое он слышал и что

переживал в этом гудении — я уверен, что поэт переживал очень многое. Он слушал гул, забыв о всем, ибо звуки будили в нем необычайные движения.

А в стихотворении только указывается, что „гудели“, так скажет всякий. Разуму нужно отличить, что колокола в это время гудели и чтобы было



Л. А. Бруни (Петербург). Живописная работа материалов (1916 г.).

Приобр. Н. Пуниним.

понятно положение того, кто был в месте, где гудели, народ толпился у церкви.

Один расскажет, другой расскажет в стихотворении, третий споет о „крестном ходе“ и „плачущей малютке“, четвертый напишет красками.

Никто из них не доволен и все плачутся, стонут; я думаю, что если бы плотнику пришлось строить дом и он собирал все предметы и вещи, как они есть в природе, и стал складывать все предметы и вещи, как они есть в природе, в дом, то тоже заплакался бы. И в этом случае разум поступает иначе, он претворяет каждую вещь природы в неузнаваемый вид, создавая совсем иное тело. Он смешивает разнородные по виду формы в одну и творит новый вид и форму, какой нет в природе. Тоже церковь, тоже колокол.

Чем же отличаются наисвободнейшие творцы певцы сверхземного. Люди, заглядывающие в иной мир, „боги“, приписывающие себе обладание большим и сверхчеловеческим, нежели природы, земля.

В этом случае они только думают о „сверхе“, но на самом деле нет ничего, кроме реальных, ими не сделанных колоколов, их звука и т. д.

Поэты и художники, музыканты — больше слушают звон колоколов, нежели себя.

Они трусы, привыкшие к ковам вещей, без которых не могут жить.

Но голос настоящего неустанно звучит в каждом из них, но принять его, как он есть, боятся, ритм и темп колышит неустанно поэта, но поэт берет его и одевает лошадей, колокола и т. д., и на хвостиках строки висит настоящее созвучие того, что должно занять первое место и показать себя во всю.

Поэт боится выявить свой стон, свой голос, ибо в стоне и голосе нет вещей, они голые, чистые образуют слова, но это не слова, а только ради буквы — в них. В них нет материи, а есть голос его бытия, чистого, настоящего и поэт боится самого себя.

Ритм и темп включают образ поэта в действие. Сам же невидим и невиданный мир, незнающий, что есть в мире, ибо это знает только разум, как буфетчик свой шкаф.

Буфетчик принимает настоящее и охорашивает свои предметы. Венера в поэтическом костюме, „могила в хризантеме“, „он“, „она“, — все это обуто в особую высшую обувь ритма.

А самого поэта нет, есть мастер дела „обувных“ и только.

Поэт не мастер, мастерство чепуха, не может быть мастерства в божеском поэте, ибо он не знает ни минуты, ни часа, ни места, где воспламенится ритм.

Может быть в трамвае, улице, площади, на реке, горе, — с ним будет пляска его Бога, его самого. Где нет ни чернил, ни бумаги и запомнить не сможет, ибо ни разума, ни памяти в данный момент не будет у него.

В нем начнется великая литургия.

Тоже дух, дух религиозный (мне кажется, что дух не один, а несколько, или может один, но попадая в индивидуальные особенности — по-иному говорит).

Дух церковный, ритм и темп — есть его реальные выявители. В чем выражается религиозность духа, в движении, в звуках, в знаках чистых без всяких объяснений — действие и только, жест очерчивания собой форм, в действе служения мы видим движение знаков, но не замечаем рисунка, которого рисуют собой знаки. Высокое движение знака идет по рисунку, и если бы опытный фотограф сумел снять рисунок пути знака, то мы получили бы графику духовного состояния.

Церковный религиозный дух находится в таком же владении буфетчика, также обвешен значениями знаков, каждый знак превращен в символ чего то, стал недвижим, неуклюж, как носильщик. Носильщиком в данный момент и есть служитель, но в большинстве случаев служители церковные религиозного духа — носильщики которые из нош сделали себе кусок хлеба.

Такие носильщики живут, как клпы в щелях, они не сбегут. Но есть служители, которые хотят служить по требованиям голоса религиозного духа и вошедшие в дом облеченный в багаж утвари церковной — бросают и бегут.

Люди, в которых религиозный дух силен, господствует, должны исполнять волю его, волю свою и служить, как он укажет, телу, делать те жесты и говорить то, что он хочет, они должны победить разум и на каждый раз, в каждом служении строить новую церковь жестов и движения особого.

Такой служитель является Богом, таким же таинственным и непонятным — становится природной частицей творческого Бога.

И может быть постигаем разумом, как и все.

Тайна — творение знака, а знак реальный вид тайны, в котором постигаются таинства нового.

Своим действием будит присущий ему дух в других и в этом пробуждении он приемствен и приемственность таинственна и непостижима, но реальна.

Подобный служитель, действующий, образует возле и кругом себя пустыню, многие боясь пустыни бегут еще дальше в глушь сутолки.

И через пустыню он по настоящему выйдет в народ и народ в него и если народ почувствует родственность в себе его, воскликнет с ним каждый по-иному, — но едино.

И будут едины, пока не сгорит служитель.

Тот, на которого возложится служение религиозного духа, — являет собой церковь, образ которой меняется ежесекундно. Она пройдет перед ними движущаяся и разнообразная.

Церковь — движение, ритм и темп — ее основы.

Новая церковь, живая, бегущая сменит настоящую, превратившуюся в багажный, железнодорожный пакгауз.

Время бежит и скоро должны быть настоящие.

В поэзии уже промчались бегом первые лучи нового поэта, свободного от искусства мастерства, легкого и свободного. Гортань его зеркально чиста и говор его чист и нет в нем вещей неуклюжих — ведь ужасен современный и прошедший поэт.

Черна гортань его, выползают слова-вещи: табурет, розы пахучие, женщины, гробы и тучи — это какой-то ящер, изрыгающий вещи, без разбору глотавший все.

Лучи нового поэта осветили бук-

вы, но их назвали набором слов. Что можно без труда набрать сколько хочешь. Такие отзывы были среди мудрейших старейшин.

Пушкин мастер, может быть и кроме него много мастеров других, но ему почет, как старейшей фирме. Есть много мастеров других профессий и много старейших фирм — везде искусство, везде мастерство, везде художество, везде форма.

Самое искусство — мастерство есть тяжелое, неуклюжее и по неповоротливости мешает чему то внутреннему, тому, о чем часто говорят мастера художественного „достигнуть трудно и нельзя“, нельзя передать натуры и нельзя высказать себя.

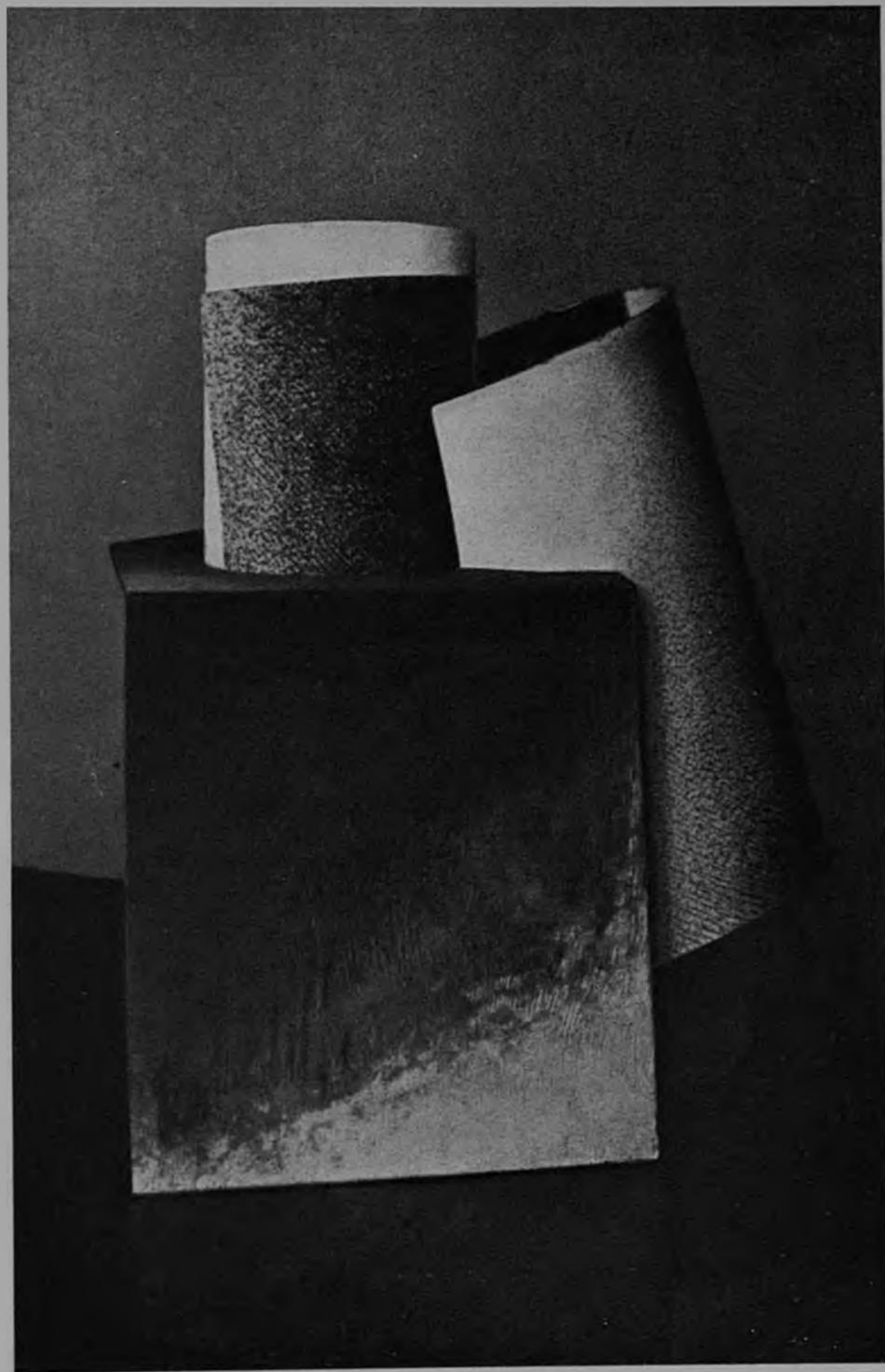
Все искусство, мастерство и художество, как нечто красивое — праздность, обывательщина.

Самое высшее считаю моменты служения духа и поэта, говор без слов, когда через рот бегут безумные слова, безумные ни умом, ни разумом не постигаемы.

Говор поэта ритм и темп делят промежутки, делят массу звуковую и в ясность исчерпывающие приводят жесты самого тела.

Когда загорается пламя поэта, он становится, поднимает руки, изгибает тело, делая из него ту форму, которая для зрителя будет живой, новой, реальной церковью.

Здесь ни мастерство, ни художество не может быть, ибо будет тяжело земельно загромождено другими ощущениями и целями.



П. В. Митурич (Петербург). Пространственная живопись № 12 (1918 г.).

Улэ Эле Лэл Ли Оне Кон Си Ан
Онон Кори Ри Коасамби Моена Леж
Сабно Оратр Тулож Коалиби Блесторе
Тиво Орене Алиж.

Вот в чем исчерпал свое высокое действо поэт, и эти слова нельзя набрать и никто не сможет подражать ему.

О театрально-декоративной живописи и о художнике-декораторе.

Вл. Соловьев.

Хорошо известная дилемма—„негр преследует арлекина“ или „арлекин преследует негра“ — в наши дни приобретает особо значительный смысл в применении к той роли, которую играет художник в жизни современного театра. Так называемое „засилье художников в театре“, о котором так много любят говорить наши правоверные критики, рыцари-защитники идеи казенного павильона на сцене, на самом деле мало отвечает действительности и едва ли касается большинства русских театров, попрежнему пользующихся декорационными изделиями различных мастерских — отечественных и иностранных — повторяющих все ошибки линейно-декоративной перспективы знаменитых фирм Лютке-Мейера и Гроппиуса в Берлине. Нет сомнения, что в настоящее время ощущается острая необходимость пересмотреть вопрос о роли художника в театре и о задачах театрально-декоративной живописи. Настоящие строки не имеют своей целью дать исчерпывающий ответ и окончательное решение данного вопроса. Задача их более скромная: пользуясь методом крайней схематизации, наме-

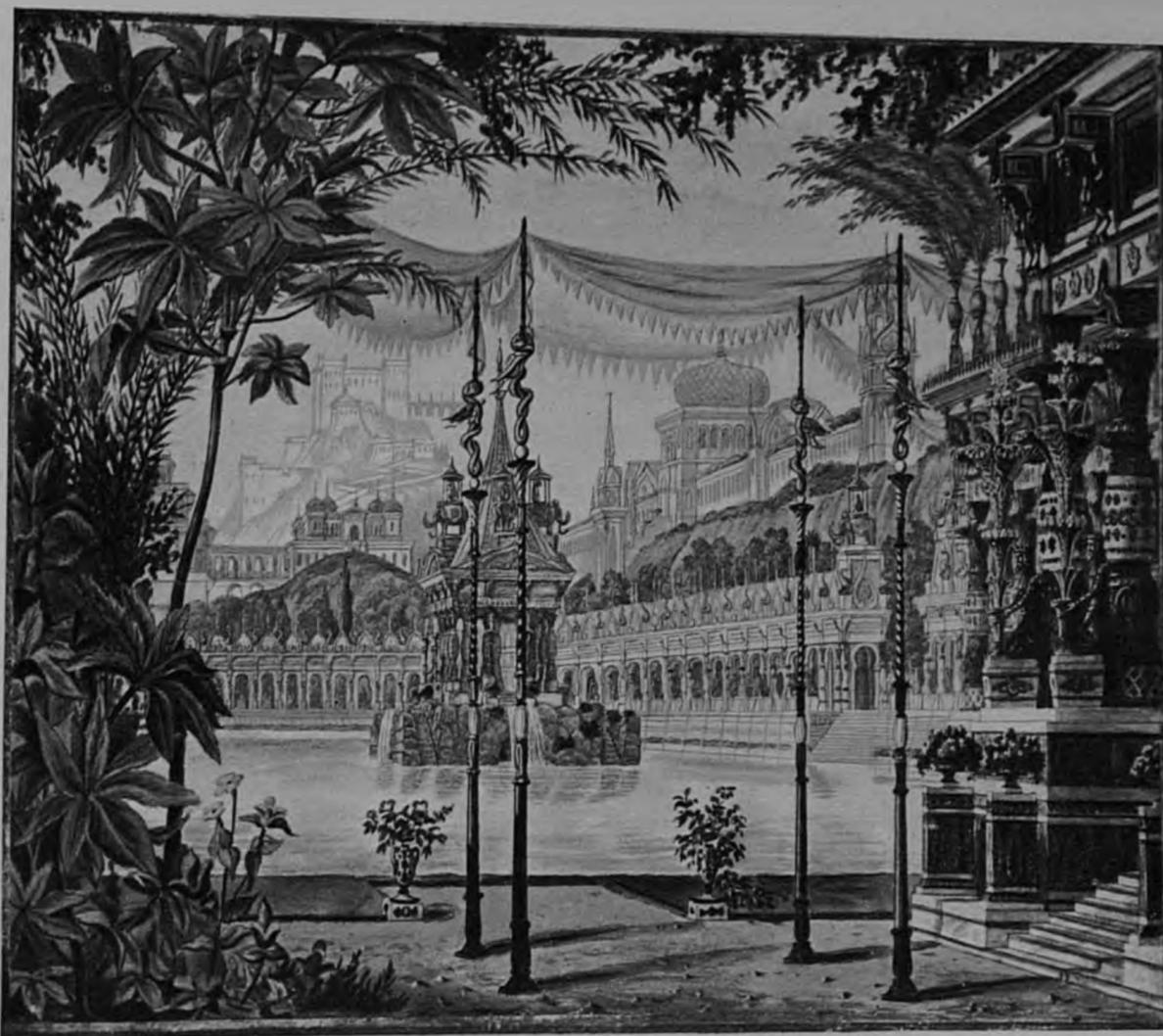
тить основные линии в общем ходе исторического развития нашего театрально-декоративного искусства и рассмотреть те условия, в которых приходится работать художнику в театре.

Ненормально сложившиеся исторические условия в первой половине истекшего столетия привели к гибели итальянской живописной традиции, установившей для театра словами Пьетро Гонзаго принцип „музыки глаз“. Пришедший на смену итальянцам Андрей Роллер был представителем немецкой школы. Его многочисленные рисунки и театральные эскизы, дошедшие до нас, в значительной мере подтверждают мысль, что он был лишь прилежным копиистом, лишенным какой-нибудь художественной инициативы. „Маг и чародей русской сцены“ — эпитет, данный ему современниками, скорее относится к нему, как к „мастеру на панорамы, машины и полеты“, а не как к театральному живописцу. Последователей Роллера сменили ученики Гельцера и Левота, провозгласившие в театре неограниченное владычество условного театрального реализма и проявившие исключительную



Антонио Каноппи. Эскиз декорации для Эрмитажного театра (1820-е года).

Из собрания Л. И. Жевержеева.



А. А. Роллер (1805—1892 гг.). Эскиз декорации к первой постановке „Руслана и Людмилы“ (1842 г.).

Из собрания Л. И. Жевержеева.

любовь к штампам, ремесленному навыку и тусклому однообразию живописи. Живопись, как таковая, декораторами этой эпохи была принесена в жертву принципу „естественности на сцене“, самому вредному для театра из всех принципов, существующих на свете. Знаменитая реформа Саввы Мамонтова, которому принадлежит инициатива приглашения для работы в театре подлинных художников, к сожалению, носила характер полумеры. В своей конечной цели, за немногим исключением, эта реформа создала своеобразную монополию в театре, преимущественно из группы художников „Мир искусства“ по характеру и своему художественному темпераменту малодейственных, мало подходящих для творческой работы в театре, и как бы окаменевших в своей ретроспективной мечтательности и внешнем служении стилю. И опасность этого движения вовсе не заключалась в том, что художники стали смотреть на театр, как на выставочное помещение чрезвычайных размеров, где они могут показывать тысячеаршинные полотна своей артистической фантазии, но в том, что в театр пришли работать те из художников, которые на это не имеют права: графики и просвещенные дилетанты. Увеличенные в тысячу раз, старательно раскрашенные картинки и плоды внимательного рассматривания различных „увражей“

по существу оказались для театра и для его живописи столь же вредными, как неумные притязания их предшественников, старавшихся, следуя заветам покойного Стасова, изображать жизнь и историческую правду на театральных подмостках. К тому же отсутствие техники у этих художников очень часто заменялось наличием „особо хорошего вкуса“, доступного для понимания лишь только им самим. Во имя сохранения этого хорошего вкуса нередко дозволялось отсутствие собственной композиции заменять точным калькированием декоративных мотивов из различных старинных „увражей“.

Как бы логическим завершением реформы Саввы Мамонтова явились русские спектакли в Париже, устроенные Дягилевым, значительная часть успеха которых падает не столько на художественную ценность самих спектаклей, сколько на их новизну, на то „нечто варварское“, что приводило в неопикуемый восторг большинство парижан, посещавших русские представления в „Опере“.

Из Дягилевских спектаклей последнего периода по разрешению живописно-декоративных задач, особую художественную ценность приобретают декорации Наталии Гончаровой к опере Римского-Корсакова „Золотой Петушок“. Попытки найти новые декоративные законы, долженствующие управлять

театром, можно отыскать и в постановке „Союзом Молодежи“ русской народной комедии „Царь Максимилиан“ (1911 г.) и в спектаклях футуристического театра на Офицерской улице (Вл. Маяковский „Трагедия“, Крученых „Победа над солнцем“ 1913 г.), где налицо имелось желание освободиться от тягостных пут линейной перспективы.

За последнее время с достаточной степенью очевидности обнаружилось, что вопрос о жизни и смерти нашей театрально-декоративной живописи всецело находится в зависимости от разрешения целого ряда вопросов, тесно связанных с ролью и значением художника в той многосложной машине, которую собой представляет современный театр. Существуют весьма справедливые опасения, что совершенство театральной техники сделает ненужным художника-живописца в театре и выработает из него идеального бутафора, на обязанности которого будет лежать изготовление театральных аксессуаров, против значительности которых в театральном действе вряд ли кто станет возражать и спорить. Целый ряд новых постановок, осуществленных по преимуществу немецкими (точнее мюнхенскими) режиссерами и рассматривал художника лишь как специалиста-техника, лишенного возможности проявлять какую-нибудь художественную инициативу. В ряде постановок Рейнгарда художнику было дано лишь право определять контуры архитектурных массивов. Все остальное было предоставлено во власть электромонтера, на обязанности которого и лежало осветить по новому эти массивы. В этих спектаклях потоки электрического света заменили собою красочные сочетания декоративных полотен. По существу весьма скромна была роль художника и при постановке Московским Художественным Театром „Бесов“ Достоевского. Центр ее тяжести заключался на противопоставлении неясности основного фона с четкой законченностью рисунка отдельных театральных аксессуаров.

Явления этого типа представляют собою как бы реакцию против тех носителей и защитников идеи чистой декоративной живописи, которые залили сцену современного театра целым потоком дотоле невиданных красочных сочетаний. Истина,

повидимому, покоится на золотой середине. Несомненно лишь одно, что художник, работающий в театре так или иначе должен считаться с законами театра, как с таковыми. Подобно тому как театральный эскиз того или иного художника мало дает представления о декорации им написанной, так и художник, желающий работать в театре, должен быть помимо живописца еще немного бутафором, костюмером и театральным осветителем.

В настоящее время ощущается необходимость упразднить театральную рампу, как нелепый пред-рассудок, возникший сравнительно не давно и обратившийся, как будто, в вековую традицию. Заменить рампу почти что всегда предполагают установкой нескольких весьма сильных электрических фонарей и вместе с тем забывают о старинном театральном освещении,—о свечах. А между тем свечи на сцене дают ряд весьма любопытных теней и полутеней. Мигание свеч на сцене сообщает движениям театральных персонажей особую таинственность, а ведь без чудесных тайн не возможен подлинный театр.

Точно также театральный художник обязан знать фактуру тканей, из которых изготавливаются театральные костюмы. Иначе его рисунок останется только рисунком и никогда не будет осуществлен, согласно его творческому замыслу.

Знание конструктивных особенностей сцены помогут художнику разобраться в сложнейшей системе паддуг, софитов и арлекинов. А его полотна, развешенные в той или иной последовательности, всегда будут иметь определенный театрально-декоративный смысл.

Все это вопросы,—соприкасающиеся с театральным ремеслом. Но в наше время о художественном ремесле следует больше говорить, чем когда либо. От разрешения этих вопросов зависит не только роль и значение художника в современном театре, но и дальнейшая судьба нашей театрально-декоративной живописи. Просвещенный диллетантизм, как временное и болезненное явление, исчезает и наступает пора его заменить подлинным, одухотворенным присутствием творчества, мастерством.

О сценической композиции ¹⁾.

В. Кандинский.

У каждого искусства свой язык, т. е. оно обладает только ему одному свойственными средствами.

Так, каждое искусство есть нечто в себе самом замкнутое. Каждое искусство есть самостоятельная жизнь. Оно есть особый мир, самодовлеющий.

Поэтому средства различных искусств внешне совершенно различны.

Звук, краска, слово.

В конечном внутреннем основании эти средства совершенно одинаковы: конечная цель стирает внешнее различие и открывает внутреннюю тождественность.

Эта конечная цель (познание) достигается в человеческой душе при посредстве тончайших душевных вибраций. Эти тончайшие вибрации, тождественные в своей конечной цели, обладают однако сами по себе различными внутренними движениями, чем они и отличаются друг от друга.

Неопределимое и в то же время совершенно определенное душевное переживание (вибрация) и есть цель отдельных художественных средств. Определенный комплекс вибраций есть цель отдельного произведения.

Обогащение же души, расширение и углубление ее мира, растущая ее утонченность, достигаемая суммированием определенных комплексов, есть цель искусства.

²⁾ Статья эта была написана мною в 1913 г. и появилась в „Синем Всаднике“ (Изд. Р. Пипера в Мюнхене, ред. моя и убитого под Верденом Франца Марка). К ней была приложена моя небольшая сценическая композиция „Желтый Звук“, музыкальную часть которой взял на себя Ф. А. Гартман. „Желтый Звук“ должен был быть поставлен в Мюнхене (Ноябрь 1914 г.), но вследствие войны это намерение было оставлено.

В виду того, что с тех пор, насколько мне известно, не было написано подобных по замыслу вещей и моя характеристика сценического дела осталась по существу без изменения, я и оставляю эту статью в целом так же без изменения.

Поэтому искусство незаменимо и целесообразно.

Правильно найденное художником средство выражения есть материальная форма его душевной вибрации, которую он вынужден во что бы то ни стало материализовать.

Если это средство выражения действительно правильно, то оно вызовет почти тождественную вибрацию в душе зрителя.

Это неизбежно. Но в то же время эта вторая вибрация двойственна, т. е. не так определена, как первая, и отличается сложностью.

Во-первых, она может быть сильной или слабой, в зависимости, как от степени развития зрителя, так и от случайных влияний (поглощенная душа). Во-вторых, эта душевная вибрация зрителя приведет в колебание и другие соответствующие струны его души. Так художественное произведение дает толчок „фантазии“ зрителя, который продолжает „творить“ в уже созданном произведении ²⁾.

Те душевные струны, которым случалось чаще приходиться в колебание, будут вибриро-

вать чуть не при всяком колебании других струн и подчас с такой силой, что их вибрация может заглушить звучание прежде них задетых струн: встречаются люди, у которых „веселая музыка“ вызывает слезы— и обратно. Поэтому отдельные воздействия произведения получают у различных зрителей различную окраску,—как в количественном, так и качествен-

¹⁾ В наши дни театр очень стремится использовать это „сотрудничество зрителя“, на которое всегда рассчитывали художники. Отсюда то и явилось стремление оставлять нечто недоговоренное, известное пространство, отделяющее произведение от последней степени выражения. Эту недосказанность требовали, как безусловный элемент композиции, с особенной настойчивостью Лессинг, Делакруа. Это то пространство и есть та свободная область, в которой призвана творить фантазия зрителя.



И. С. Школьник (Петербург). Эскиз декорации 2-го дейст. Трагедии „Владимир Маяковский“ (1913 г.).

Из собрания Л. И. Жевержеева.

ном отношении. Но первоначальное звучание и в этом случае не может быть вполне уничтожено, а продолжает жить и творить свою, хотя бы и незаметную, работу, в душе зрителя¹⁾.

Нет, стало быть, человека, который был бы неспособен к восприятию искусства. Всякое произведение и всякая его составная часть (средство выражения) вызывает в каждом без исключения человеке душевную вибрацию, тождественную по существу с вибрацией художника.

Внутренняя тождественность отдельных средств различных искусств, тождественность, которая делается в конце концов доступной наблюдению, и сделалась почвой для различных попыток подчеркнуть, увеличить звучание какого-нибудь определенного звука одного искусства при помощи тождественного звука другого искусства, чем и достигалось особенно могучее воздействие. Эта комбинация звучаний, их аккорд, есть сложное средство воздействия. Но повторение какого-нибудь средства одного искусства (например, музыки) при помощи тождественного средства другого искусства (например, живописи) есть только *один* случай, одна возможность. И если эта возможность применяется даже как средство внутреннего воздействия, например, у Скрябина в „Прометее“²⁾, то этим не исчерпывается возможность в этой области — наоборот, в области противоположений и сложной композиции мы находим сначала антипода этого простого

¹⁾ Вот почему современем каждое произведение становится „понятным“ и действительно по существу понимается зрителем (см. об этом мою брошюру „Om Konstnärens“. Изд. Гуммессона, в Стокгольме, 1916 г.).

²⁾ См. об этом работу Сабанеева. До Скрябина сочетание музыкального тона и красочного (освещения) встречалось, кажется, только в устаревших формах балета и феерии, где оно однако было случайно, безтолково и чисто внешне. То, что сделал Скрябин с музыкальным и красочным тоном, делалось раньше в том же балете, а потом и в Вагнеровской опере с музыкальным тоном и движением человеческого тела (танец), причем как эти старые театральные формы, так и музыкально-живописные замыслы Скрябина не шли дальше принципа параллельности.

Этот принцип параллельности давно обратил на себя внимание теоретиков (физиков, напр., Гельмгольца), которые искали основной закон соответствия музыкального и красочного тона в звуковых и цветовых вибрациях. Недаром Гёте еще в 1807 г. сказал, что „в живописи уже давно не достает знания генералбаса, не достает обоснованной, установленной теории, как это мы видим в музыке“ (Goethe im Gespräch, стр. 94, Insel-Verlag 1907). Очень интересны и поучительны практические работы с детьми А. Захарьиной-Унковской, создавшей свою методу „писать музыку с красок природы, видеть красочно звуки и слышать музыкально цвета“. Ср. ее таблицу с таблицей Скрябина в „Музыке“ (Москва 1911, № 9, изд. Держановского).

повторения, а позднее и целый ряд возможностей, лежащих между со-и противозвучием.

Это неисчерпаемый материал³⁾.

В общем своем движении, или застою XIX век был чужд внутреннему творчеству. Почти исключительный интерес к материальным явлениям и сосредоточение на материальной стороне явлений, должны были логически привести творческие силы в области внутреннего к упадку, что и привело на первый взгляд к полной гибели.

Из этой односторонности естественно должны были родиться и другие односторонности.

Таково было положение и на сцене:

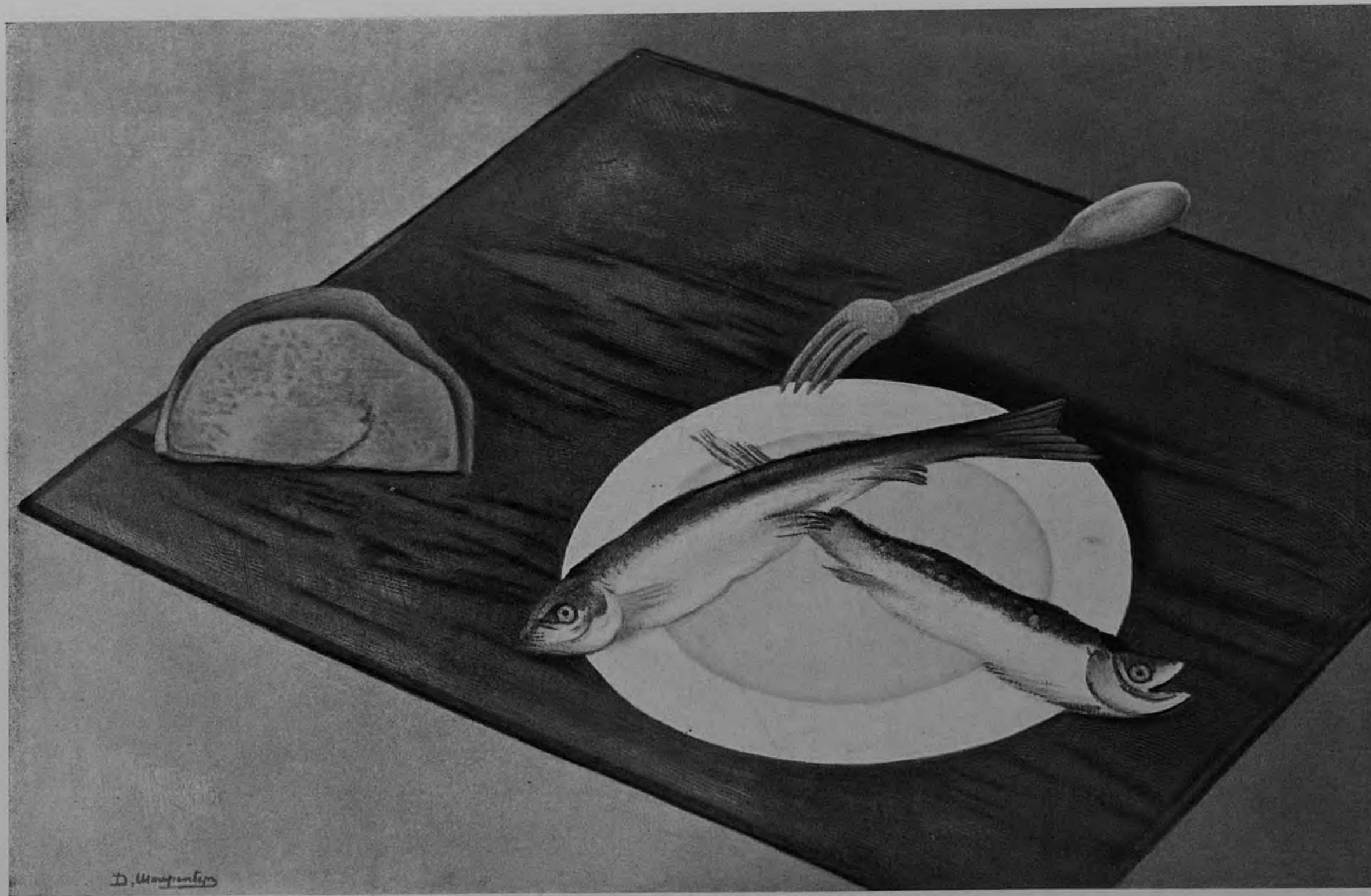
1) и здесь неизбежно появилась (как и в других областях) кропотливая разработка отдельных, уже существовавших (прежде животворческих) частей, которые для удобства были решительно и окончательно отрезаны друг от друга. Эти отдельные части, или сценические формы, стали вследствие этого постепенно и безнадежно застывать, твердея и теряя свою последнюю гибкость. Тут (как и в других областях) настала и развилась с особой устрашающей силой пора специализации, которая неминуемо и немедленно наступает в мертвящие времена отсутствия нового содержания, а стало быть, и новых форм. Новый творческий дух был в это время еще в недоступных глубинах и не созрел до потребности своей материализации.

2) Позитивный характер духа времени (следы его еще долго будут загромаждать путь уже творящего нового духа) мог привести только к одной форме комбинаций, которая была естественно тоже исключительно позитивной. Считали арифметически: два больше одного, а поэтому простые повторности должны усиливать воздействие. Но во внутреннем воздействии бывает и наоборот и часто один больше двух. Арифметически: $1 + 1 = 2$. Внутренне бывает, что $2 - 1 = 2$.

Первое последствие материализма, т. е. специализация и родившаяся из нее дальнейшая чисто внешняя разработка отдельных частей привели к трем окаменелым видам сценических произведений, отделенным друг от друга высокими стенами:

1. Драма,
2. Опера,
3. Балет.

³⁾ См. о противоположении и сложной композиции мою книгу „Über das Geistige in der Kunst“ изд. Пипера в Мюнхене, 3-е изд. 1912 г. (или эту же книгу в английском издании „The Art of Spiritual Harmony“ (изд. Констебля и К^о, Лондон 1914 г. и переводе М. Т. Х. Сэдлэра).



Д. П. Штеренберг (Париж). Станковая живопись (1917 г.).

Из собрания Отдела Изобразительных Искусств для музейного фонда.

1) Драма XIX века представляет из себя в общем более или менее утонченный и углубленный рассказ происшествия более или менее личного характера. Это обыкновенно описание внешней жизни, в которой внутренняя жизнь человека (психологический элемент) играет роль постольку, поскольку она связана с жизнью внешней¹⁾.

Космический элемент отсутствует совершенно.

Внешнее происшествие и внешняя связь действия составляют форму нынешней драмы.

2. Опера XIX века есть та же драма, к которой, однако, привлечена, как главный элемент, музыка, причем углубленность и утонченность драматического элемента сильно страдают. Внешне оба элемента—тесно между собой связаны. Но эта связь так и остается внешней, т. е. либо музыка иллюстрирует (а иногда и усиливает) драматическое действие, либо драматическое действие призывается на помощь для объяснения музыкального содержания. Музыкальное содержание ограничивается звуковым описанием внешнего происшествия. Драматическое действие (в частности слово и движение человека) считается необходимым толкователем звукового описания. Таким образом, моментам грусти, горя, радости, любви, ненависти соответствует музыка грустная, веселая и т. п. В опере встречается, почти как неизбежный элемент, танец. Но привлекается он сюда не по требованию внутреннего воздействия сценической композиции: а почти исключительно по соображениям внешним, раз действуют люди, то от времени до времени и танцуют. Внутренняя ценность „ритмического“ движения человека (танца) отсутствует совершенно.

Эти ненормальные для грядущего века стороны нынешней оперы были подмечены Вагнером. Он стремился разными средствами исцелить эту оперу. Основной его идеей было связать между собой отдельные части оперы органически и этим путем придти к созданию монументального произведения²⁾.

Вагнер вводит параллельную повторность однородного внешнего движения обоих составных элементов оперы и подчиняет ее такту. У него было

при этом целью не только литературно связать оба элемента, как это делалось раньше³⁾, но подчинить кроме того эту связь музыкальной форме, музыкальному закону его времени (такту)⁴⁾.

Таким образом случайность связи движения музыкального тона и движения человека заменяются органичностью ее: в Вагнеровской опере, как известно, певцы и хор не могут делать какие попало и когда вздумается движения, как в симфонии барабанщик не может колотить в свой инструмент, когда это ему понравится, и с быстротой, которая будет соответствовать не такту, а его личному настроению. Этим путем Вагнер стремился не к увеличению силы рассказа драматического происшествия, а к увеличению силы чисто художественного воздействия, которое и должно было подняться до высоты монументальности. Ошибка Вагнера была в том, что ему частное средство представлялось универсальным, между тем это средство, действительно, так и остается частным средством среди многих других из длинного ряда более или менее мощных возможностей монументального искусства.

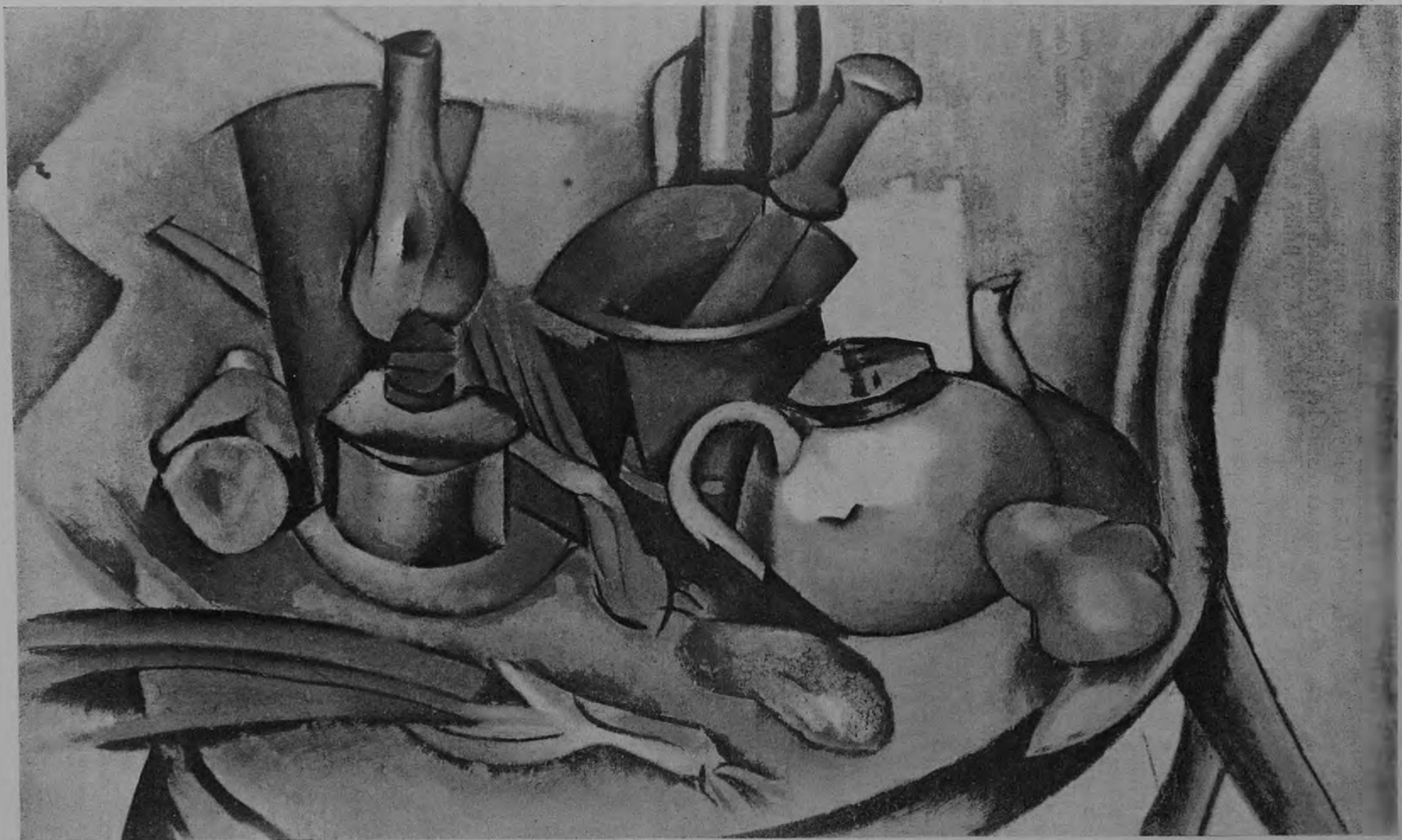
И в то же время это частичное, хотя и органическое спаивание двух элементов остается у Вагнера на почве чисто внешней. Он не заменяет внутреннего звучания движения и поэтому его и не может применить. Если бы он это сделал, то он

³⁾ До Вагнера именно движение человека имело в опере чисто внешний и поверхностный смысл. Может быть когда-нибудь и была в опере художественная связь между движениями человека и музыкой, но если она и была, то она так выродилась, что от нее остался только наивный пережиток: прижимание рук к груди — любовь, поднимание вверх — молитва, разведение их — душевное волнение и т. д. Певцу, который случайно является и выдающимся актером, вводит в свою партию и высокую „сценическую игру“, но эта игра только счастливый придачок к его партии, а не существенная необходимость. Общеупотребительные детские формы (которые можно еще и нынче каждый вечер видеть на сценах всего мира) стоят в чисто внешней связи с текстом оперы, в свою очередь иллюстрируемым музыкой. У Вагнера движение подчинено такту что и создало прямую (художественную) связь между элементами оперы.

⁴⁾ Во время Вагнера еще не было попыток писать музыку вне такта. Такая мысль едва ли могла явиться в то время, когда позитивная человеческая мысль была односторонне увлечена внешней закономерностью. Только новый, начинающий материализоваться дух наступившей эпохи духовности мог дать почву для такой внешней свободы, которая кажется безграничной позитивному уму, неспособному чувствовать внутренний определенный закон и его ограничения. Школа Арнольда Шенберга выбрасывает такт в тех случаях, когда он является тормозом или ущемлением замысла. О безграничной свободе (которая многим представляется анархией в искусстве) Шенберг отлично говорит приблизительно следующее: „Наша свобода кажется нам неограниченной, но я уже чувствую, как наши формы подчиняются новому закону“ (см. его „Harmonielehre“ Universal-Edition, Вена).

¹⁾ Исключений немного; но и эти исключения (напр., Метерлинк, „Привидения“ Ибсена, „Жизнь человека“ Андреева и т. п.) не покидают формы внешнего происшествия.

²⁾ Эта мысль Вагнера употребила более полувека для того, чтобы перейти Альпы, где она и получила за то официальный образ принудительного параграфа. Музыкальный „манифест“ родоначальников футуризма требует, как абсолютную необходимость, чтобы композитор был и автором драматической или трагической поэмы, которую он должен переложить на музыку (май, 1911 г. Милан). Как бесплодно в искусстве приказание (а его так любят футуристы), видно из того, что современно этому манифеста не появилось ни одного крупного произведения этого рода.



В. Д. Баранов-Россиня (Петербург). Мертвая натура.

Приобретено Отделом Изобразительных Искусств для музейного фонда.

не только подошел бы к порогу новой эпохи в искусстве, а и переступил бы его, войдя в мир духа, который только что стал открываться нашим ослепленным глазам.

По тому же принципу, хотя художественному, но все же внешнему, Вагнер с другой стороны подчинял временами музыку тексту, т. е. движению в широком смысле. Шипение раскаленного железа в воде, удары молота кузнеца получают в музыке свое отражение и представляют из себя второй способ параллельной повторности.

Это *переменное* подчинение одного первоэлемента другому дало обогащение средств воздействия, из которого могли образоваться новые комбинации.

Итак, с одной стороны Вагнер обогащал воздействия отдельных средств, а с другой уменьшал их внутренний смысл, их абстрактно-художественное значение.

Эти формы — не более чем механические воспроизведения (а не внутренние сотрудничества) целесообразного хода движения. Такого же свойства и третий вид параллельной повторности и возникающей отсюда связи музыки и движения в широком смысле, т. е. вагнеровская „музыкальная характеристика“ отдельных ролей¹⁾.

Это упрямое звучание одной и той же музыкальной фразы, сопровождающей появление героя, теряет в конце концов свою силу и действует на ухо не более чем давно знакомое объявление на глаз. В конце концов чувство возмущается этим беспощадно последовательным программным применением все той же формы²⁾.

Наконец, слово Вагнер употребляет, как средство рассказа или для выражения своих идей и не выходит здесь за пределы отвердевших традиций, но и для этой традиционной цели, которая разве несколько расширяется введением политических идей композитора в духе его времени, не создается выгодной среды, так как обыкновенно слово заглушается оркестром. Нельзя признать достаточным средством звучание слова в многочисленных речи-

¹⁾ Два года тому назад я, совершенно случайно, слышал в Стокгольме от одного горячего исследователя лопарской жизни, что каждой лопарской семье присущ определенный музыкальный мотив, которым и встречают членов этой семьи, когда они появляются на семейных празднествах. Наверное, Вагнер, никогда об этом не слышал, но с какой естественной непреклонностью вырастают одинаковые формы на бесконечно разных почвах, хотя бы и отделенных друг от друга веками.

²⁾ Эта программность проходит через все творчество Вагнера и находит себе объяснение не только в его личном характере, но и в стремлении найти определенные формы для нового творчества, а дух XIX века ставит на эти формы свою тяжеловесную печать „позитивности“.

тативах. Все же попытка прервать несмолкаемое пение нанесла могучий удар „единству“. Но внешнее действие осталось неприкосновенным.

Кроме того, что Вагнер, несмотря на свои стремления создать „текст“ (движение), остался тут при старой традиции внешнего, он оставил третий элемент, хотя и в примитивной форме, но все же применяемой в наши дни (см. помянутую статью Сабанеева) совершенно без внимания. Этот элемент есть красочный тон и связанная с ним живописная форма³⁾.

Внешнее происшествие и внешняя связь отдельных частей действия и обоих его средств (драмы и музыки) составляют форму нынешней оперы.

3. Балет представляет из себя драму, со всеми уже описанными признаками и с тем же содержанием. Но серьезность драмы страдает тут еще больше, чем в опере. В опере кроме любви попадают и другие темы: религиозные, политические, социальные отношения, в приспособленных для легкого и наивного понимания исторических событиях, дают почву, на которой вырастает воодушевление, отчаяние, ненависть и тому подобные примитивные чувства. Балет же удовлетворяется обычно любовью, которую дал ему неизменной темой чувственный XVIII век, в младенческой форме сказки. Кроме музыки, первоэлементом балета служит ритмическое движение человека или групп. Все, что делается в новом балете, лишь — дальнейшие вариации внешнего действия, где внутренний смысл движения лишь случайно находит себе место. По-прежнему параллельно текут линии музыки и движения, чем и выражается вся связь обоих элементов. На практике вставляются и выпускаются отдельные танцы, смотря по случайным потребностям. „Единое“ так проблематично, что подобные операции проходят совершенно незаметно. Основным элементом балета — танец — делается случайным.

Когда то, как утверждают специалисты, движения танцующих были немой, но ясным для специалистов языком, выразившим в простых и немногочисленных своих формах простые и немногочисленные чувства. Это был классический балет, яркий и прекрасный цветок своего времени, где говорили ногами, предоставляя другим частям тела

³⁾ Эта живописная форма и до сих пор применяется на сцене только как „декорация“, т. е. не как существенный элемент, а как внешнее украшение. Она по существу не связана с оперой, почему и применение ее произвольно. Вследствие этого декорация может быть, может и не быть. Из этой ненормальности вырастают иногда чудовищные несообразности даже внешние — писание декораций в „модернистском“ или, как теперь почему-то говорят, „футуристическом“ стиле к операм старых форм и совершенно определенной эпохи.

лишь внешне дополнять язык ног. Поэтому и не был нужен язык слова. Приблизительно то же было и в родственной балету пантомиме. Но, никогда, повидимому, еще не было взято элементом движение человека, как таковое, со всей скрытой в нем силой внутреннего воздействия на душу. Абстрактное значение движения, выключение его материальной целесобразности, использование его духовной целесобразности в безконечных комбинациях всех частей тела танцующего, отдельно от музыки и вместе с музыкой, в безконечном ряде параллельностей, противоположений и меж ними лежащих комбинаций все еще ждет творца нового балета¹⁾.

Внешнее происшествие, внешняя связь отдельных частей и трех средств действия (драма, музыка, танец) составляют форму нынешнего балета.

Второе последствие материализма, т. е. способ позитивного сложения ($1 + 1 = 2$, $2 + 1 = 3$) привело только к одной форме комбинаций или усиления воздействия, требовавшей параллельного хода средств выражения. Напр., сильное душевное волнение немедленно подчеркивается fortissimo и в музыке. *Этот арифметический принцип строит формы выражения на чисто внешней основе.*

Из указанных форм, которые могут быть названы первоэлементами (в драме — слово, в опере —

звук, в балете — движение), а также из комбинаций отдельных средств выражения, конструируется *внешнее единство*.

Это внешнее единство служит неизменной и ортодоксально необходимой основой для внешних произведений. Они остаются внешними, так как формы для их построения выросли *из принципа внешней необходимости*.

Отсюда рождается логическое последствие — ограниченность, односторонность, обеднение форм и средств. Став ортодоксальными, они все более коостенеют и мельчайшее отклонение от них представляется революционным.

* * *

Встанем на почву не внешнего, а внутреннего воздействия, не внешнего, а внутреннего звучания материальных форм (предметов, движений, тонов музыкальных и красочных). И эти материальные формы, употреблявшиеся в их материальном же значении, получают другую сущность.

Существенно изменяется все положение вещей.

1. Внезапно исчезнет внешняя видимость формы. А внутренняя ее ценность получит полное звучание.

2. Станет ясным, что при применении внутреннего звука внешнее действие может не только потерять свое значение, но стать решительно вредным, как условие затемняющее внутреннюю ценность формы.

3. Ценность внешней связи предстанет в истинном свете, т. е. как сила без надобности ограничивающая и ослабляющая внутреннее воздействие.



П. И. Львов. Рисунок.

¹⁾ См. о танце будущего и о значении простого движения. Мос. „Духовное“, стр. 106 и сл. 3-го изд.

4. Само собой возникнет чувство необходимости *внутреннего единства*, которое может быть не только подкреплено внешней разрозненностью, но и прямо ею создано.

5. Откроется возможность оставить каждому элементу (стало быть и первоэлементу) собственную его внешнюю жизнь, которая внешне будет стоять в противоречии к внешней жизни другого элемента.

Если мы далее — извлечем практические результаты из этих отвлеченных открытий, то получатся следующие возможности, вырастающие *из пункта первого*: возможность пользоваться, как средством выражения, только внутренним звуком элемента.

второго: возможность вычеркивать внешний ход действия.

третьего: вследствие чего, само собой, отпадает внешняя связь, а равно и

четвертого: внешнее единство и

пятого: возникновение внутреннего единства и бесчисленных средств выражения, бывших до того невозможными.

Таким образом единственным источником создания станет внутренняя необходимость.

* * *

Каждый предмет, каждое явление имеет свою внутреннюю сущность и с ним связанную собственную жизнь, т. е. они представляют из себя определенное существо. Это существо, как и все живое, воздействует на окружающую среду, оно воздействует, стало быть, и на душу человека, лучеиспускает свое внутреннее звучание.

Каждый предмет, каждое явление имеет свой *внутренний звук*.

Этот внутренний звук не стоит в тесной связи с внешним назначением предмета и приобретает особую звучность, именно в том случае, когда внешнее назначение отпадает.

Каждая буква, напр., имеет свое определенное внешнее назначение, являясь внешне целесообразным знаком. Но если посмотреть на нее непривычными глазами и ярко увидеть ее форму, то она обнаружит разные прежде скрытые или забытые качества. Форма эта будет производить определенное внешнее впечатление, за которым последует и *внутреннее переживание*.

И буква становится существом и обнаруживает свою внутреннюю сущность.

Буква является как бы маленькой композицией, состоящей из отдельных частей, при чем:

1. Она сама, в своей совокупности, обладает общим звучанием, грубо определяемым как нечто „веселое“, „грустное“, „порывистое“, „увядающее“, „упрямое“, „дерзкое“ и т. д. и т. д.

2. Она состоит из отдельных, так или иначе движущихся черточек, из которых каждая в отдельности обладает своим личным звучанием — „веселым“, „грустным“ и т. д.

И какие бы ни были, в своем личном характере, эти черточки, общее звучание всей буквы остается неизменным. Точно такое же существо представляет из себя и каждое художественное произведение (песня, соната, симфония, набросок, рисунок, картина и т. д.): состоя из различных звучаний, оно дает в своей совокупности звучание, общее, ему неотъемлемо и органически свойственное.

Из примера с буквой истекает следствие особой важности — действие буквы двоякое:

1. Буква действует как целесообразный знак.

2. Она действует как форма, а позже и как самостоятельный и независимый внутренний звук этой формы.

И оба эти действия стоят вне взаимной связи друг с другом, причем первое действие чисто внешнее, второе же обладает внутренним смыслом.

Отсюда: *внешнее действие может быть вообще другим, нежели внутренне возникающее из внутреннего звука.*

Это обстоятельство дает в руки художника *одно из самых могучих и глубоких композиционных средств выражения*¹⁾.

* * *

Так и красочный тон, и музыкальный тон и движение человека, сами по себе отвлеченные от их внешнего смысла, обнаружат свою внутреннюю сущность и свое истекающее из нее внутреннее звучание. А эти три элемента — первоэлементы трех искусств: живописи, музыки и танца.

Эти три элемента и представляют из себя материал для сценических построений и сценических композиций. Они — внешние средства для внутреннего воздействия.

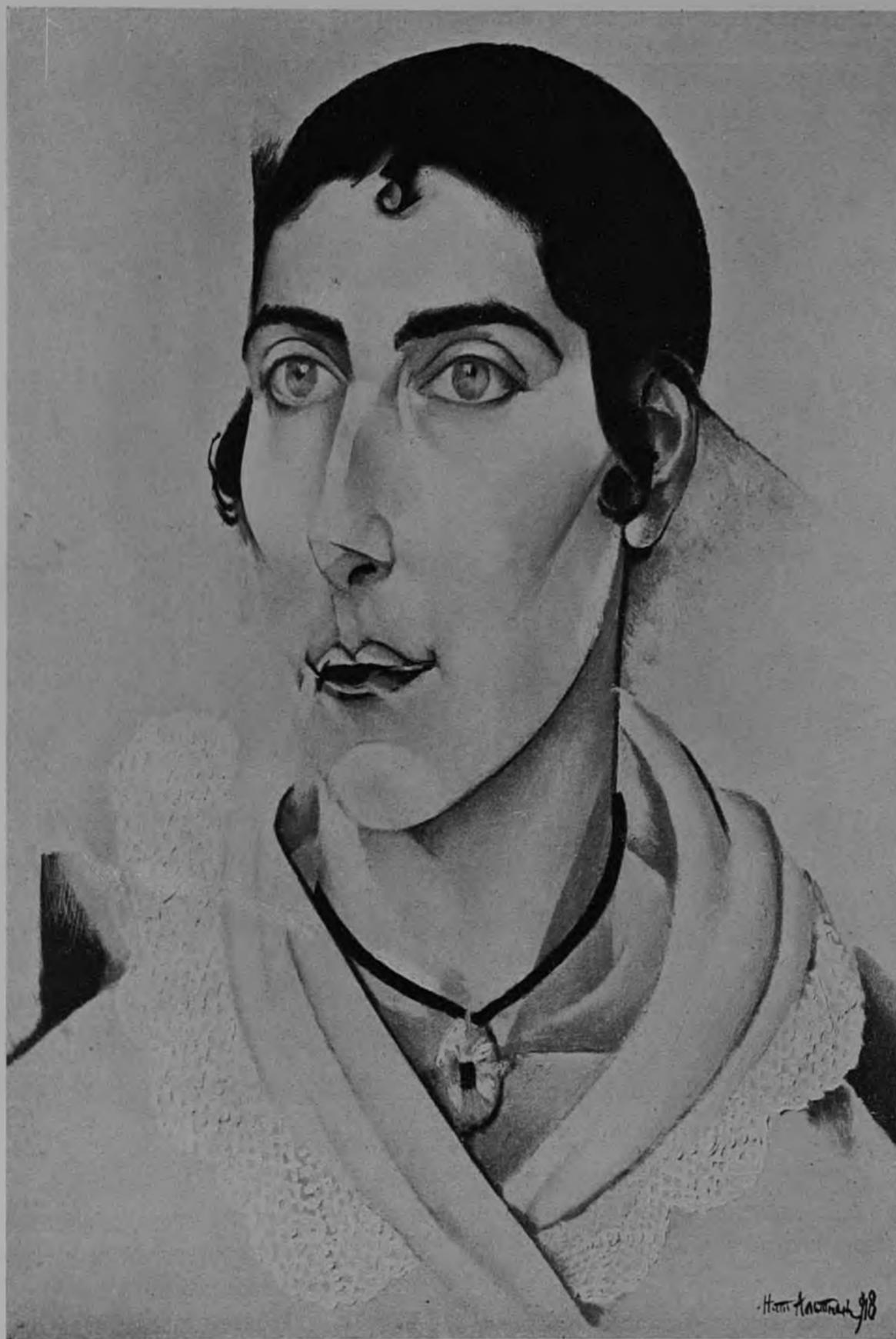
Возникающие последствия:

1. *Сущность „драмы“ или сценического действия перестанет быть* внешним развитием какогонибудь внешнего действия, или происшествия. Сущностью драмы делается комплекс душевных переживаний зрителя (сумма душевных вибраций).

2. Внешнее „развитие действия“ отпадает в течение действия обуславливается не ходом происшествия, а ходом необходимых душевных переживаний зрителя.

3. Единство заключается не во внешней строй-

¹⁾ См. об этом подробнее мою статью „К вопросу о форме“ в „Сияем Всаднике“, особенно пример с линией (стр. 87 и след.).



Натан Альтман (Петербург). Портрет М. Я. (1918 г.).

Собр. С. М. Ясного. Петербург.

ности хода действия, а в определенно выраженном общем звучании композиции ¹⁾).

* * *

Каждое искусство, рожденное будто бы исключительно практическими соображениями и жела-

пока не достигает, наконец, принципа „искусства для искусства“ и самодовлеющей „красоты“. Практическая целесообразность как бы отпадает, искусство признается некоторыми, с гордостью, безцельным, другими, с презрением, ненужным. Тут-то и настает момент великого переворота, третьей



П. И. Львов. Рисунок.

ниями, носит в себе „художественную форму“, которая современем получает все больший перевес,

¹⁾ Т. е. произойдет то же, что произошло и в отдельных искусствах. Наприм.: в живописи с того момента, когда созрела внутренняя необходимость и внешняя возможность выключить предметность и выразить художественную идею исключительно живописными формами, картина стала представлять из себя „абстрактное“ существо, целью которого стал исключительно комплекс душевных вибраций зрителя. Зрители неспособные, как им кажется, к подобным переживаниям, подобны тем слушателям, которым доступна только вокальная музыка и для которых симфоническая музыка лишь, более или менее, громкое, скучное и бессодержательное колебание воздуха (см. мою статью „Живопись, как чистое искусство“ в журнале „Der Sturm“ издание Х. Вальдена, Берлин, 1913).

эпохи в истории искусства, обнажение внутренней сущности средств искусства, их духовный смысл и *духовная целесообразность искусства*. Специально в живописи, наконец, отпадает необходимость „предметности“ и живописные средства, освобожденные от созвучания предмета, обнаруживают во всей своей силе свое абстрактное звучание, дающее жизнь абстрактной картине.

Каждое искусство углубляется в себя и как бы специализируется. И в то же время открывает дверь в новый мир: мир комбинации отдельных искусств в одном произведении, *мир монументального искусства*.

Становится возможной — как произведение мо-

нументального искусства—*сценическая композиция*, которая в ближайшем будущем будет состоять из трех абстрактных элементов:

1. Музыкальное движение.
2. Красочное движение.
3. Танцевальное движение.

На первый же взгляд ясно, что эти три элемента могут употребляться, в зависимости от внутренней необходимости¹⁾, в самых разнообразных сочетаниях, как в арифметическом, так и в духовном сложении: в „созвучии“, „противозвучии“, „гармонии“ и „диссонансе“.

Внутреннее действие (абстрактное) и внутренняя связь отдельных его частей и всех его средств выражения составит форму сценической композиции.

Но нет надобности думать, что в такой композиции, что нибудь „воспрещается“, что, напр., в

ней не может быть допущено участие „логического“ действия. Каждый даже самый простой разговор о каком бы то ни было самом неинтересном предмете имеет, кроме стороны внешней целесообразности, свое внутреннее значение. И всякий элемент, диктуемый внутренней необходимостью композиции, делается равноправным гражданином этого нового мира.

Свобода здесь кажется неограниченной. Она такова и есть. Она подчиняется только тому новому „духу времени“, который начинает материализоваться и будет идти по этому пути, пока не воплотится вполне во всем своем — на наш взгляд безпредельном—объеме сущность наставшей эпохи Великой Духовности.

Москва, Август, 1918.

¹⁾ Привожу для пояснения небольшую цитату из моего „Духовного“ (нем. изд., стр. 49): „в общем цвет является средством прямого воздействия на душу. Цвет—клавиша. Глаз—молоточек. Душа—многострунная рояль. Художник—рука, приво-

дящая через ту или другую клавишу человеческую душу в целесообразное колебание. Поэтому ясно, что живописная гармония должна покоиться на принципе целесообразного воздействия на человеческую душу. Этот базис и должен получить название *принципа внутренней необходимости*.”



Конкурс новых почтовых марок, устроенный Отделом Изобразительных Искусств К. Н. П.
Проект художника Натана Альтмана.

Отчет о деятельности Отдела Изобразительных Искусств Наркомпроса.

ИСТОРИЯ ВОЗНИКНОВЕНИЯ КОЛЛЕГИИ ОТДЕЛА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ.

Подводя итоги деятельности Коллегии Отдела Изобразительных Искусств за год слишком ее существования, необходимо выяснить по мере возможности объективно, историю ее возникновения.

Октябрьская революция застала искусство в состоянии глубокого распада. Эпоха расцвета капиталистического строя гибельным образом отразилась на искусстве. Оно было оторвано от народа, являлось модой и развлечением для избранных, для буржуазии, ко вкусам которой принуждено было приспособляться.

Народные массы не участвовали в создании художественных ценностей были насильственно отстраняемы от него; только кустарное производство служило еще показателем того, что в народных массах имеются огромные залежи творческой энергии, художественной свежести и своеобразия.

Между тем буржуазия являлась в области искусства— как равно и в других— воплощением консерватизма, застоя, рутинизма. Понимаясь властной воле буржуазного заказчика и любителя, академическое «общепризнанное» искусство сосредоточилось почти исключительно на изучении художественных образцов прошлого, в целях возможно искусного подражания им. В художественных школах это изучение начиналось с копирования гипсовых слепков (главным образом античных и эпохи Возрождения) и, таким образом, еще не искушенный ученик с самого начала приучался видеть и запечатлевать не живую, а мертвую форму—

трафарет. Даже на Западе молодые художники-новаторы должны были вести отчаянную борьбу против засилья привычных форм мертвых трафаретов в искусстве,—такие художники были единицы среди тысяч неколебимых буржуазными школами. В России дело конечно обстояло еще хуже. Октябрьская революция была огромным шагом к раскрепощению искусства.

До Октябрьской революции вопросы искусства рассматривались Союзом Дейтелей Искусства, возникшим вскоре после февральского переворота. Но, по мере развития деятельности Союза, стало ощущаться тормозящее работу расхождение во взглядах членов общества, резко расчленившегося на три основные группы: правых, левых, объединенных под названием «левого блока», и центра, тяготеющего скорее вправо. Одним из первых вопросов, вокруг которого начала развиваться борьба в Союзе Дейтелей Искусства, был вопрос об Академии Художеств. Школа эта казалось, должна была умереть вместе со старым строем.

Но это только казалось. На самом деле 17 апреля созывается экстренное собрание Академии Художеств для обсуждения вопроса о выборах Президента, Вице-Президента и Секретаря Академии. Конечно, такой факт не мог пройти незамеченным для Союза Дейтелей Искусства. Вопрос этот был рассмотрен на ближайшем заседании, и «блок левых» предложил резолюцию, гласившую, что Академии, как учреждения, несовместимого с основными принципами нового строя, в настоящее время не существует и существовать не

может, она упразднена самим фактом торжества революции, а потому и распоряжение Комиссара Головина, санкционирующее существование Академии, подлежит отмене. Затем предлагалось передать ведение дел, входивших прежде в компетенцию собрания Академии, Союзу Деятелей Искусства, выделившему для этой цели из своего состава особую комиссию. После долгих прений резолюция левого блока была принята. Вскоре после этого Комиссаром Академии Томаповым была собрана Комиссия для реформы Академии Художеств и для выработки вопросов, касающихся постановки художественной школы.

Комиссия эта составила исключительно из педагогов Академии без участия молодых живых сил, а потому оказалась мертворожденным предприятием, и все дело осталось на бумаге.

Вот в каком положении застала Октябрьская революция дело искусства в стране. Как только революция разразилась, Комиссаром Народного Просвещения А. В. Луначарским было предложено художникам сплотиться вокруг Комиссариата Народного Просвещения, чтобы начать совместную работу по созданию новых форм художественной жизни и художественного просвещения.

Однако деятели искусства оказались совершенно не подготовленными для такой работы и не понимали того, что совершилось в России, не только с точки зрения освобождения трудящихся от капитализма, но даже и с чисто демократической точки зрения. Уже на первом созванном Наркомом Луначарским Совете, который был собран в Зимнем Дворце и состоял из представителей всех художественных и научно-художественных обществ и учреждений, выяснилось, что художники были согласны работать лишь при том условии, что организация дела искусств не будет зависеть от Совета Рабочих, Крестьянских и Солдатских Депутатов. Резолюция, приготовленная заранее и при-

нятая большинством собрания, сводила форму организации к автономному Союзу всех художников, т. е. к так называемому Союзу Деятелей Искусств, причем Государственной власти отводилась роль чисто контрольная с обязательством, разумеется, питания этой организации финансовыми средствами. Комиссариат Народного Просвещения понял, что дело образования вообще, и в частности, эстетического образования не может быть оставлено в руках людей, ничего общего с рабочими и крестьянскими массами не имеющих. Резолюция, принятая на первом заседании художественного Союза, ясно показала, что дальнейшая работа в этом направлении будет бесполезна. Вот почему Комиссариат Народного Просвещения организовал сейчас же два Отдела: Отдел Изобразительных Искусств и Отдел Музеев и Охраны старины. С самого начала решено было разделить эти две стороны художественной деятельности, т. к. они чрезвычайно обширны. Они имеют в целом ряде вопросов точки соприкосновения, но для правильной работы и действительного проведения в жизнь целого ряда реформ лучше было бы не совмещать заведывание ими в одной организации. Таким образом был организован Отдел Изобразительных Искусств и при нем Художественная Коллегия, которая состояла с самого начала из следующих лиц: из председателя коллегии и заведующего отделом — Штеренберга, членов коллегии — художников Альтмана, Ваулина, Карева, Матвеева, Пүнина, Чехопина, и Ятманова.

Впоследствии коллегия пополнилась архитекторами: Ильиным, Дубенецким, Рудневым, Штальбергом, Щуко; художниками: Барановым-Россиным, Школьниковым, потом Маяковским и Брик.

В Отделе были организованы следующие секции: Подотдел Художественной Промышленности, литературно-издательская секция, театральная-декорационная секция, секция Художественных работ, педагогическая сек-



Конкурс новых почтовых марок, устроенный Отделом Изобразительных искусств Н. К. П.

Проект художника Натана Альтмана.

ция, архитектурный под'отдел и кинематографическая секция.

Впоследствии была организована такая же Коллегия и в Москве, которая имела одинаковые права с Петроградской Коллегией и считалась частью Всероссийской Коллегии по делам Изобразительных Искусств. Московская Коллегия состояла из представителей живописи, скульптуры и архитектуры: Кузнецова, Машкова, Моргунова, Малевича, Желтовского, Дымшиц-Толстой, Удальцовой, Ноаковского, Фалька, Розановой, Шевченко, Королева, Коненкова, Кандицкого с председателем и заместителем заведующего Отделом В. Е. Татлиным во главе. Впоследствии в Москве состав Коллегии изменился.

НЕОБХОДИМОСТЬ РЕОРГАНИЗАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ШКОЛ.

Первая работа по подбору сотрудников и разработке плана организации была сделана большей частью Петроградской Коллегией, которая первая начала проводить план реформ в жизнь. В первую очередь внимание Коллегии было обращено на художественное воспитание страны. К числу вопросов, потребовавших особенно напряженной работы, прежде всего, нужно отнести вопрос о художественной школе.

Искусство нельзя заставить быть тем или иным, как нельзя отдельными мероприятиями, ни культивировать его рост, ни искусственно возбуждать его к деятельности. При существовавшей до октября 1918 года системе художественного обучения, все художественное воспитание страны находилось почти исключительно в руках официальной Академии, учреждения глубоко бюрократического, оторванного от общего развития культуры страны, которое никогда не пользовалось авторитетом среди лучшей части русского художественного мира — с другой. Опыт прошлого в России и других странах показал, что реформирование Академии невозможно. Единственно рациональным выходом являлось ее упразднение. Нельзя допустить главенство в искусстве генералов и чинов, так как иначе, в конце концов, вырабатывается определенная группа лиц, заставляющих все художественные силы подлаживаться под определенный шаблон. Опыт Запада, где все живые художественные течения и все живое творчество проходило вне официального искусства, был учтен рабочей революцией, показавшей, что формы художественного управления должны быть такими, при которых государство поддерживало бы одинаково все направления и течения в деле искусств. Вот почему, став на эту точку зрения, Коллегия приступила к отделению Высшего Художественного училища от Академии и к упразднению самой Академии. Однако, с первых же шагов выяснилось, что это действительно назревшее дело приходится

проводить с большой осмотрительностью, по избежание целого ряда конфликтов с художественным миром, в которые механически могли быть втянуты даже художественные силы, по существу своих воззрений, близкие этой реформе. Мнение свое, развитое и обоснованное в декларации (См. приложение: «Декларация Отдела Изобразительных Искусств и Худож. Промышл. по вопросу об Академии Художеств»), Коллегия довела до сведения Совета Народных Комиссаров, и оно легло в основание декрета от 12 апреля 1918 г. Ближайшим следствием этого государственного акта для Коллегии была забота о реформировании вырванного, наконец, из мертвых вековых рук официальной Академии, Художественного Училища. Так Коллегия приступила к работам по выработке новых методов и новой организации художественной школы. В основу этой работы был положен широкий принцип свободы искусства, при чем все время имелось в виду, что привилегированное искусство невозможно в стране рабоче-крестьянской диктатуры, и что массы не должны быть отделены от художественных школ и художественного воспитания целым рядом преград, созданных, главным образом, постановкой художественного образования и педагогическими методами.

ПРОБУЖДЕНИЕ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ УЧАЩИХСЯ.

Крайне интересуюсь мнением художественной молодежи о том, каковы ее художественные стремления и какими формами организации она хотела бы обеспечить свое дальнейшее, отныне свободное, существование, Коллегия созвала конференцию Петербургской учащейся молодежи. После ряда заседаний, выяснилось, что имеется небольшая группа художественной молодежи, стоящей за старые формы Академии и враждебно настроенной против советской власти, которую она ненавидела, являясь частицей всей интеллигенции, в то время яростно нападавшей на рабоче-крестьянское правительство.

Конференция, в числе всех учащихся Москвы и целого ряда школ Петербурга, отделилась от этой группы и выработала общую резолюцию по различным вопросам художественного воспитания, которая легла в основу дальнейшей работы Коллегии и послужила основанием для организации художественных школ, потом, в последующей деятельности основанных в различных городах Федеративной Республики. Что касается учебного плана, то Коллегия главное свое внимание обратила на развитие специфической для каждого рода искусства культуры, причем принцип художественной культуры положен в основу всякого художественного обучения. После того, как был выработан и утвержден устав первой Свободной Государственной Художественной Учебной Мастерской (быв. Академии Художеств), 10 октября состоялось торже-

ственное открытие последней в присутствии Народного Комиссара Луначарского, сказавшего слово о значении искусства для пролетариата. Эта речь впоследствии была издана отдельной брошюрой, в виду ее принципиального значения, так как в ней Народный Комиссар по Просвещению изложил весь путь развития художественных течений и выложил отношение к ним государственной власти.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ НОВОЙ ПРОГРАММЫ СВОБОДНЫХ ГОСУДАРСТВЕННЫХ МАСТЕРСКИХ.

Приступая к организации общего художественного воспитания, Коллегия поставила своей целью в корне изменить старую постановку дела. До сих пор все методы, которые применялись в школе, отвечали целям господствующего старого строя и не способствовали совершенствованию организма будущего художника для восприятия живописно-художественного пластического мира.

Коллегия в решении вопросов, связанных с постановкой обще-художественного воспитания на новых началах, исходила из основной и решающей роли в этом воспитании:—органа зрения.

Изодренный зоркий глаз открыл и откроет еще бесконечно огромный мир явлений в природе, остающийся для большинства людей закрытым. Благодаря ему и изобретательской способности, эти явления отразились конкретно в произведениях искусства. Да и сами произведения искусства раскрываются вполне только высоко культивированному глазу. Отсюда понятно, что главной задачей художественного воспитания является всестороннее развитие органа зрения и, наряду с ним, развитие наблюдательности изобретательской способности и сознательного выбора форм выражения искусства. Далее, в будущей школе необходимо культивировать новый угол зрения на мир—живописно-пластическое восприятие его.

Раскрывая понятие—восприятие мира, как мира живописно-пластических явлений, Коллегия устанавливает, для воспитания такого понятия, ряд вполне определенных положений. С одной стороны, живописное, хроматическое восприятие, при котором зрительное ощущение, разбиваясь на тон, получив и другие мелкие и мельчайшие доли, признается только рядом цветовых ощущений. Прежний путь—путь, идущий от черного к белому, как не отвечающий основной задаче, подлежит устраниению.

С другой стороны, устанавливается пластическое, геометрическое восприятие, при котором прежнее понятие предметов—близких и далеких—заменяется понятием больших и малых поверхностей и формы. И, наконец,—восприятие кинетическое, восприятие движения и его направления.

Понимая, однако, что нельзя сразу, как бы это ни хотелось, прийти на помощь пролетарским рабоче-крестьянским массам, нуждающимся в быстром и успешном овладении искусством, посредством немедленного проведения в жизнь преподавания в школах исключительно на вышеустановленных положениях, Коллегия признала возможным, в качестве переходной ступени, в Государственных Свободных Мастерских дать возможность учащимся выбирать в руководители тех художников, которых они считают наиболее талантливыми и наиболее способными дать им необходимое им художественное образование, предоставив в каждой отдельной школе равенство всем существующим сейчас течениям в искусстве.

Таким образом, все существующие направления в искусстве обеспечены в том отношении, что они не будут задавлены, а вместе с тем народные массы, в лице учащейся молодежи, на самом деле преподавания смогут убедиться, какие направления в искусстве являются живыми и творческими.

Этот принцип был выдержан, как в Первых Художественных Государственных Мастерских в Петрограде, так в первой и во второй Государственн. Художеств. Мастерск. в Москве, и в целом ряде других городов. Коллегия, вместе с тем, надеется, что близкое знакомство учащихся с методами преподавания различных школ в искусстве быстро выведет учащуюся молодежь из этого тупика, в который она была загнана до сих пор, и укажет ей верный путь и настоящие методы, которые дадут ей возможность научиться художественному ремеслу, дабы потом стать творцами по одному единственно целесообразному методу, в основе которого лежит: развитие глаза, изучение материалов и элементов, выявляющих живописно-пластический метод художественного обучения.

В план учебной жизни входят также экскурсии по музеям, выставкам, собеседования по специальным вопросам, писание декораций и устройство выставок своих произведений. При мастерских назначены хорошо поставленные вспомогательные учреждения, как-то: библиотеки, небольшие музеи из произведений, в которых ярко выражена живописная культура и дается понятие о поверхности картины, о ее построении; здесь же организуются испытательные станции для красок и краско-терочные мастерские.

Искусство безгранично и неопределенно, обучаться ему невозможно, единственно что возможно, это—бесплатно предоставить нуждающимся и желающим изучить художественное мастерство государственные свободные мастерские. Только такие мастерские могут дать ученикам все для того, чтобы научиться писать, как это умели в эпоху Возрождения, когда каждый художник с детства изучал все приемы мастерства у своего учителя, начиная с растирания красок

и кончая участием в работах писания картин. Руководителю надо работать вместе с учениками; тенденция направления руководителей в живописи не нужна. Нельзя поощрять то или иное течение и направление в искусстве. Можно лишь сопоставлять два различных течения, предоставляя каждому из них свободно развиваться.

Вот вкратце программа, которая была намечена для инструкторских курсов и принята в виде ряда тезисов о развитии эстетического образования в единой трудовой школе и как программа школьных инструкторов и преподавателей Изобразительного искусства, удовлетворяющих современным требованиям по вопросу ознакомления с новейшими методами преподавания. Тезисы эти, а равно и программа курсов были приняты Отделом для школы, и на их основаниях были организованы кратковременные инструкторские курсы, которые функционировали в Москве от 15-го августа по 1-е октября прошлого года. В настоящее время предприняты шаги к открытию новых инструкторских курсов как в Москве, так и в Петрограде. Кроме того, за это время дальнейшая работа в этой области, которая совершенно не была затронута до сих пор и которую приходится вести небольшими силами художников, очень часто не умеющих выразить свои понятия о преподавании в популярной и программной форме, эта работа подвинулась значительно вперед. К предстоящему съезду Коллегии будет предоставлен целый ряд разработанных докладов и тезисов для окончательного утверждения их съездом, в качестве основы эстетического развития народных масс в трудовых школах первой и второй ступени.

Что касается педагогического персонала, оставшегося от старой школы, и нуждающегося при новой постановке в большой помощи, в виде инструктирования, то для этой цели и, для подготовки новых педагогов, предполагается использовать все лучшие художественные силы для чтения рефератов, лекций по всем вопросам художественного воспитания и, наряду с этим, открыть специальные курсы инструкторов. В основу программы этих курсов положены факторы, исчерпывающие все создания художественных произведений, а именно: 1) зрительное восприятие, 2) фиксация этого восприятия, 3) материальное выражение, и 4) живописная культура.

Зрительное восприятие уже есть акт художественного творчества, и поэтому надо относиться к нему с осторожностью при развитии в массах культуры искусства. Чем больше учишься фиксировать свое зрительное восприятие, тем больше научаешься видеть. При всем этом Коллегия считала, что надо ученику предоставить полную свободу развития, и роль руководителя должна сводиться лишь к тому, чтобы следить за дисциплиной в методе работ. Что касается

выбора материалов, то надо давать ученику тот, с которым он больше знаком, предоставить ему знакомиться с неизвестными ему материалами без порядка последовательности, как это было раньше. Надо направлять ученика в сторону открытия, в смысле разностороннего применения одного и того-же материала.

ОРГАНИЗАЦИЯ СЕТИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ШКОЛ.

Говоря о художественной педагогической деятельности, я не останавливаюсь сейчас на одной из главнейших задач Отдела Изобразительных Искусств—на художественно-промышленных школах, которые раньше являлись средне-учебными заведениями и как бы филиальными отделениями Академии Художеств, подготавливавшими инструкторов по художественной промышленности. К этому вопросу и к вопросу о произведенных в этой области реформах мы подойдем, когда будем рассматривать деятельность Отдела Художественной Промышленности. Теперь мы обрисуем только реформу Художественных Государственных Мастерских. Все мастерские государственной свободной художественной учебной школы делятся на три типа: 1) с выбранными от учеников руководителями, 2) без руководителей и 3) руководителями по назначению.

В Свободных Государственных Художественно-учебных мастерских обучаются желающие специальностям: архитектуре, живописи, скульптуре, декоративной живописи, мозаике и гравюре.

Все желающие стать мастерами в области искусства имеют право поступить в мастерские. От них не требуется представление никаких дипломов образования, никаким экзаменационным испытаниям они не подвергаются; все обучаются бесплатно и имеют право числиться учениками мастерской в течение пяти лет, причем каждому разрешается изучать одну специальность, с правом работать в любой мастерской по соглашению с ее руководителем. Учебный распорядок и управление возлагаются на самих обучающихся и руководителей мастерских, в лице избранного мастерскими совета с назначением от Коллегии уполномоченного. Уже в настоящее время имеются налицо положительные результаты. Пока мы можем дать более точные сведения о правильно функционирующих, более или менее налаженных мастерских в Петербурге и в Москве.

До реформы бывш. высшее художественное училище в Петрограде имело по живописи 2 класса и пять мастерских на 189 человек; по скульптуре—1 класс и одну мастерскую на 17 человек; по гравюре—1 мастерскую на 4 человека, по архитектуре—1 класс и 3 мастерские на 155 человек; таким образом, всего было 4 класса и 9 мастерских на 365 человек. После реформы гос. свободные художественные мастерские имеют: по живописи 15 мастерских на 398 учащихся

по скульптуре—5 мастерских на 78 учащихся; по гравюре—1 мастерскую на 19 учащихся; по архитектуре—8 мастерских на 48 учащихся, всего 29 мастерских на 743 человека. Таким образом, вместо 14 отделений с 365 учениками сейчас функционируют 29 мастерских с 743 учениками. Самодеятельность учащихся в государственных мастерских проводится самым широким образом. Всеми учебными занятиями ведают совет старост совместно с уполномоченным. Контроль посещаемости занятий учащимися ведется самими учениками и производится очень серьезно. Продол-

жительное отсутствие на занятиях, без уважительных причин, влечет за собой исключение из списка учеников. Таким образом, из 1305 записавшихся, сейчас посещающими мастерские числятся 743 человека. Состав работающих в мастерских в настоящее время приближается к слою демократическому. С отпадением требований дипломов об окончании среднего образования, в гос. св. худ. мастерских появились рабочие, тяготеющие к искусству, как к таковому, а равно расширяющие свои познания для приложения к специальному труду: например, формовщики ортопедического института, рабочие декораторы, граверы и т. д. По этому же плану был реорганизован целый ряд других школ и приступлено к реорганизации мастерских в других городах,

как в Москве, так и в провинции: в Пскове, в Твери, Витебске, Рязани, Казани, Пензе, Воронеже, Саратове; сейчас заново организуются в Вологде и Нижнем Новгороде, в Липецке, Тамб. г., в Ярославле, а также в Минске, в Могилеве и Гомеле.

В Гос. Св. Худ. Мастерских в Москве (Высшее Училище Живописи и Ваяния) имеется 750 учащихся, которые работают разбитыми на 24 группы: 14 живописных, 4 скульптурных, 3 архитектурных, одну офортную и 1 живописную без руководителя.

В Гос. Св. Худ. Мастерских в Рязани общее количество учащихся 365 человек, из них мужчины 238 и женщины 127. Мастерские подразделены на 5 групп: 2 живописных, 1 скульптурная, 1 столярная, 1 печатная.

Св. Худ. Гос. Мастерские в Воронеже находятся в периоде организации: намечены 4 группы. Учащихся 140 человек.

Св. Гос. Худ. Мастерские в г. Пензе: учащихся имеется 197, из них мужчины—166, женщины—31. В мастерских 7 групп; 3 по живописи, 1 скульптурная, 1 офортная, 1 керамическая, 1 декоративная.

Св. Гос. Худ. Мастерские гор. Казани: количество учащихся 300 человек. Там имеется 5 групп.

Св. Гос. Худ. Мастерские гор. Саратова—общее количество учащихся 383 человека. В мастерских имеется 8 групп, 6 живописных, 1 скульптурная, 1 чеканно-офортная.

В Тверской губернии Св. Гос. Худ. Мастерские имеют 5 групп: 4 живописных, 1 прикладного характера.

Во всех мастерских выборы руководителей были произведены на основании выработанной школьным подотделом инструкции о выборах руководителей. К руководству мастерскими привлечены лучшие художественные силы. В новый состав руководителей мастерскими в большинстве вошли художники, состоявшие руководителями в старых дореформенных художественных школах, за исключением нескольких художников, всеми признанных хорошими мастерами. Большой процент учащихся мастерских падает на мастерские в провинции. Социальное обеспечение уча-



Районные художественные школы.

щихся в мастерских производится из средств Отдела Социального Обеспечения Слушателей Высших Учебных Заведений Комиссариата Народного Просвещения. Поступающие из Отдела денежные суммы распределяются среди учащихся Советом Старост мастерских. В некоторых мастерских организованы столовые для учащихся. Сейчас, при наступлении летних каникул, Отдел предпринимает целый ряд мер, чтобы учащиеся вместе со своими руководителями могли бы уехать из городов, изучать природу, общаться с народом, окунуться в живую жизнь. Таким образом, будет достигнута двоякая цель: учащиеся могут продолжать свою работу и, вместе с тем, отдохнуть на лоне природы. По приезде своем обратно в мастерские, они

инесут в них живую струю. Вместе с этим Школьный Подотдел понял, что при настоящем положении вещей, когда—с одной стороны, способы передвижения не налажены, а, с другой, есть особо острая необходимость будить народную массу и звать ее к творчеству, — открытие таких школ как Св. Гос. Худ. мастерских, как бы они свободны ни были, не является достаточным. Надо пойти на заводы и фабрики, в те районы, где сосредоточены фабрично-заводские рабочие, и там, на месте, устроить небольшие школы подготовительного, если можно так выразиться, характера. Такие школы дали бы возможность черпать из живых трудовых слоев творческие силы, которые потом вольются в Св. Гос. Худ. Мастерские. В этих целях Педагогическая Секция приступила к исполнению широко задуманного плана организации районных художественных школ, где рабочие, или дети рабочих, могли бы бесплатно обучаться и развивать свои художественные наклонности.

Число открытых и удовлетворительно работающих (что видно из отчетных представленных работ и рисунков) районных школ в Петербурге—шесть. Эти школы помещаются в районах: Выборгском, на Петроградской стороне, Литейном, и 1-м городском районе, Новой Деревне и в Центральном Клубе Мориков. Вне Петрограда открыта школа в гор. Сзудке, бывш. Павловске. Закончены подготовительные организационные работы по созданию 4-х новых школ в районах: Нарвском, Рождественском, Василеостровском и Невском. Намечен к открытию ряд школ, которые должны будут обслуживать, главным образом, моряков Красного Флота и, в первую очередь, художественные школы Кроцштадта и Шлиссельбурга. Точно также, Секция намечает открытие школ в Клубах и частях Красной Армии.

Всего в открытых Секцией школах обучается 4124 человека от 9-ти до 25-ти лет. Число преподавателей в школах 36. Общая сумма расходов на содержание районных школ 115.335 рублей. Работа Педагогической Секции по насаждению школ встречала, по большей части, содействие со стороны культурно-просветительных отделов районных Совдепов, которые отводили под школы подходящие помещения, снабжали мебелью и проч.

Углубляя и расширяя поставленную задачу—вовлечение широких масс трудящихся в область искусств—Педагогическая Секция в то же время не могла не остановиться на вопросе о преподавании искусств в школах первой и второй ступени. Отсутствие отвечающих требованиям данного момента программ преподавания искусств, а также хорошо подготовленных преподавателей, поставили Педагогическую Секцию в необходимость заняться выработкой программ и подготовкой преподавателей. Для решения первой задачи Педагогическая Секция создала Педагогический Совет,

которому и поручена разработка программы преподавания искусств. Что же касается вопроса подготовки кадра новых преподавателей искусств, то Педагогическая Секция представила положение о кратковременных курсах преподавателей искусств и инструкторов.

Стихийное и, большей частью, неорганизованное тяготение трудящихся к искусствам выливалось до сего времени в создание всевозможных художественных школ и мастерских, постановка дела преподавания в которых протекала вне контроля Отдела Изобразительных Искусств. Педагогическая Секция, разумеется, не могла обойти этого явления. Приступив к учету как школ и мастерских такого рода, так и преподавательского персонала, работающего в них, Секция выработала для этого особый регистрационный лист. Кроме того, в целях создания полной картины постановки обще-художественного воспитания, Секция решила в порядке анкеты как учащихся, так и учащихся выяснить всесторонне положение, для чего были разосланы особые анкетные листы.

Затем, крайний недостаток материалов—красок, бумаги, холста и т. д., неравномерное распределение его поставили перед Секцией необходимость взять на себя урегулирование снабжения материалами художественной школы и мастерских. Для этой цели Секция создала хозяйственную комиссию, которой поставлена задача, с одной стороны, войти в тесную связь с подлежащими учреждениями, ведающими распределением, а с другой—создать мастерские, могущие обслуживать нужды художественных школ принадлежностями художественного ремесла.

В этом направлении Отделом Изобразительных Искусств было потрачено много сил как в смысле выработки плана при преодолении различных трудностей в организации,—так как приходилось сталкиваться везде с косными старыми силами, которые без боя не отдавали насиженные места,—так и в смысле финансирования, потому что почти целое первое полугодие Отдел существовал без всякой сметы. Смету пришлось выработать, провести через все инстанции и правильно наладить сметные ассигнования. Еще и сейчас не всегда удается проводить такие ассигнования, в полном смысле слова, хорошо, по независящим от Отдела обстоятельствам.

Уже с самого начала своей педагогической деятельности, Коллегия Отдела Изобразительных Искусств поняла, что эстетическое развитие и художественное образование не заложены исключительно в картинах, скульптуре, архитектуре и гравюре. Только оторванность народных масс от искусства создала то ненормальное положение, при котором небольшая группа людей, рисующих на полотне, выдвигавших из мрамора украшения, являющиеся роскошью и не имеющие широкого распространения в массах

стала монополистами искусства. Раньше, когда существовали цеховые мастера, когда народ был связан с искусством и повседневной жизнью, произведениями искусства были не только живопись и скульптура, а все предметы быта. Сейчас, при фабричном производстве, возврат к таким цеховым мастерским, конечно, является невыполнимым, так как, с одной стороны—при социалистическом государстве принцип принудительной работы, как один из главных принципов, отпадает, а, с другой стороны—капиталистическое хозяйство, смотрящее на изготовление вещей с точки зрения рынка, хотя и обращало внимание на некоторую красоту и прочность выделяемых вещей, но не использовало всех возможностей на этом пути, которые даются техникой машинного производства. Овладение машинной создает для художественного производства невероятный простор и открывает широкие возможности коллективного творчества. Но для этого необходимо, чтобы рабочие-члены коллектива были художественно развиты и любили свою работу так, как художник любит творимое им произведение искусства. Это возможно только при коммунистическом строе. Насущною необходимостью является поэтому целый ряд подготовительных мер первоначальных начинаний, которые и намечают все нехи, по которым, развиваясь, пойдет художественная промышленность.

Уже до революции, как на Западе, так и у нас имелись так называемые художественные промышленные училища. Несмотря на их столь продолжительное существование, они не способны были стать близко к производству и оказать свое влияние на промышленность. Замкнуто развиваясь в своих мастерских, отвлеченных и чуждых современному машинному производству, так называемое прикладное искусство оставалось, по существу, кустарно-ремесленным, а его школы обслуживали интересы средней и мелкой буржуазии. Существование этих мастерских у нас в России не вызывалось запросами фабрично-заводского производства, обуславливаясь исключительно прихотью и интересами высших сановников. Самые большие заказы исполнялись ими для крупной буржуазии и бюрократии. Характерным и ярким примером такого положения дела может служить Строгановская школа, где существовали следующие мастерские: ткацкая, набивная, вышивальная, столярная, чеканная, эмалировочная, керамическая, живопись по фарфору, резьбы по кости и тиснения по коже. Учащиеся должны были потратить свыше 10 лет на обучение в этой школе. Мастерские были завалены заказами, которыми известный директор Глоба эксплуатировал учащуюся там молодежь. Таким образом, вместо подготовленных инструкторов по художественной промышленности, которые не могли создаваться, так как связь с промышленностью и искусством отсутствовала, училище поставляло 99% учителей



Районные художественные школы.

рисования и чистописания. Попасть в это учебное заведение было очень трудно, так как существовали приемные экзамены, и наиболее талантливые учащиеся не могли быть принятыми. Между тем, еще до войны в России, в хороших ремесленниках, не говоря уже о ремесленниках-художниках,—была большая нужда, а теперь их почти и совсем нет. Вот почему одной из главных задач Под'отдела Художественной Промышленности было создание кадра ремесленников высшего типа. Нужно было сделать первый шаг в направлении содействия широкому развитию промышленности. Под'отдел Художественной Промышленности наметил широкую сеть ремесленных школ и мастерских, чтобы, начиная с 1920 года, ежегодно давать стране не менее 15 тыс. ремесленников. Но отсутствие материалов, с одной стороны, и непрекращающаяся война, с другой—парализуют широкие начинания в этой области. Несмотря на то, что эти школы-мастерские организуются с культурно-просветительной целью, Отделом проводится такая программа обучения, которая даст возможность покрыть все расходы по содержанию этих школ, и кредит, ассигнуемый народной казной, будет фактически кредитом оборотного характера. Таким образом, чисто художественные школы могут быть

подразделены на 2 типа: тип школ, подобный районным школам—это школы художественно-ремесленные, и тип школ, подобный высшим Гос. Св. Худ. Мастерским—это школы бывш. Штиглица, бывш. училище Строгановское, бывш. Общества Поощрения, которые переименованы в Петроградские Свободные Художественно-Промышленные Мастерские. Кроме того, в ведении Художественно-промышленного Под'отдела находятся Государственные Фарфоровые и Стекланные заводы, Петергофская Грапильная Фабрика, шатер Смалт.

В Москве:

- 1) Художественная Мастерская современных и театральных костюмов.
- 2) Художеств. мастерская кружевного дела.
- 3) » » графического дела при типографии Сытипа.
- 4) » » ситце - печатного, красильного дела при Прохоровской мануфактуре.
- 5) Курсы для рабочих при 1-х Гос. Худ. мастерских.

В провинции:

- 6) Художеств. мастерская в Смоленске по специальностям живописи, валяния и зодчества, ткацкой, деревообделочной, графической и керамической.
- 7) » » при дер. Лигачево, Моск. г., столярно-резного дела.
- 8) » » Хотьково - Абрамцевская столярно-резного дела.
- 9) » » с. Речица, Моск. г., по керамике.
- 10) » » в м. Хуторе, Тверск. г., столярно-резного дела.
- 11) » » при Знаменско-Губайлове, Моск. г., текстильные мастерские.
- 12) » » в сл. Мстерах, Владимирской г., иконо-реставрационная, рукодельная и чеканная эмалевая.
- 13) » » в г. Иваново - Вознесенске, ткацкого и граверного дела.
- 14) » » в Керамических мастерских в Вязьме, Витебске и Могилеве.

- 15) Художеств. мастерская и деревообделочных мастерских в Рославле, Красном и Поречье.
- 16) » » в ткацко - вышивальных маст. в имении Талашкино Юхнове, Мстиславле и Невеле.
- 17) » » в Сергиевском Посаде игрушечная мастерская.
- 18) » » в г. Богородске, Моск. г., по шитью и кройке.
- 19) » » Измайловская гончарная г. Ельца, Орловской губ.
- 20) » » Паниковская кружевная мастерская, Орловской г.

Нижеследующие данные дают некоторое представление о жизни и работе этих мастерских.

1. Хотьковско - Абрамцевская мастерская, Московской губ., Дмитровского у., столярно-резная по выделке мебели. Существует с 1878 г., перешла в ведение Отдела с октября 1918 г. Работает в настоящее время 30 учащихся. Расход в полугодие 69.000 руб. Мастерская имеет свою землю и помещение. Учащиеся—из окрестных деревень, где развито столярно-мебельное производство.

2. Мастерская Государственных худ. ремесленных мастерских Владимирской губ., Вязниковского у. преобразована из иконописной в эмалевую, вышивальную и реставрационно-декоративную. С ноября 1918 г. и находится в ведении Отдела. Работает учащихся 60 человек. Расход в полугодие—102.000 руб. Мастерская имеет свое помещение, дающее возможность поставить хорошо дело. В местности есть художественная традиция, так как местное население занято кустарным промыслом по выделке вышивок, изделий из фольги и амали. Учащиеся—дети местных кустарей.

3. Иваново-Вознесенские Гос. Худ. промышленные мастерские по ткацкому, набивному, граверному и резному делу. Существуют с 1908 г. Приняты в ведение Отдела с октября 1918 г. Работает учащихся 120 человек. Расход на полугодие 473.278 руб. Иваново-Вознесенск—центр текстильного дела. Тут расположены крупные ткацкие и ситце-набивные фабрики. Учащиеся—рабочие местных фабрик.

4. Богородская шелко-ткацкая мастерская, Московской губ., Богородского у., начата организацией с ноября 1918 г. Ремонтируется помещение и устанавливаются ткацкие станки. Расход на полугодие 22.244 руб. Учащиеся с местных фабрик. Мастерская рассчитывается на 40 человек.

5. С. Лигачево, Моск. губ. и уезда. Столярно-резная мастерская. Перешла в ведение Отдела с ноября 1918 г. Работает учащихся 20 человек; с нахождением

нового учебного помещения можно расширить мастерскую до 50 учащихся. Расход в полугодие 97.300 руб. В Лигачеве развито производство мебели. Учебная мастерская будет иметь влияние на художественную и техническую сторону этого производства. Состав учащихся из окрестных деревень.

6. Сергиево-Посадская художественная промышленная мастерская столярно-резная и игрушечная, Москов. губ., Дмитровского у. Существует с 1899 г. Перешла в ведение Отдела с ноября 1918 г. Работает 40 учащихся. Расход в полугодие 102.430 рублей. Местность, где находится мастерская,—центр игрушечного производства и кустарной промышленности, производится выделка мебели и резные работы.

7. С. Речица, Московской губ., Бронницкого у. Фарфоровая и рисовальная мастерская. Существует с 1900 г. Перешла в ведение Отдела с декабря 1918 г. Работает 30 человек. Расход в полугодие 117.405 руб. Мастерская находится в центре громадного Гжельского гончарного района, в котором существует уже выработка фарфоро-фарфоровой посуды и изоляторный завод «Динамо». Выработка изделий может быть доведена до 600.000 рублей. Помещение наемное. Состав учащихся из местных деревень.

8. Знаменско-Губайловская шерсто-ткацкая художественная мастерская, Московской губ. Реорганизуется из ручной мастерской, находившейся в с. Архангельском, Моск. губ., и механической мастерской, расположенной при фабрике б. Полякова. Находится в ведении Отдела с декабря 1918 г. Учащихся 40 чел. Состав из рабочих фабрик и местных кустарей. Расход на полугодие 380.335 руб. Мастерская имеет помещение и землю.

9. Малый Хутор, Тверской губ. Столярная мастерская организована с декабря 1918 г. в центре района, в котором широко развита выделка деревянных изделий. Учащиеся состоят в настоящее время 25. Мастерская имеет свое помещение, расположенное в усадьбе Квашина. Расход на полугодие 81.010 руб.

10. Смоленские Государственные художественно-промышленные мастерские: гончарная, столярно-резная, ткацко-вышивальная и графическая. Организованы Отделом в декабре 1918 г. Гончарная мастерская оборудована и работает в бывш. керамическом заводе Глембовецкого. Учащиеся набираются из рабочих гончарных заводов и кустарей. Столярная и ткацкая оборудованы в имении Талашкино, 15 верст от города в особо приспособленном помещении. Учащиеся

набираются из окрестных деревень. Означенные мастерские существовали здесь с 1901 г. под руководством С. З. Малютина и Рериха. В 1914 г. они были закрыты.

11. Измалковская гончарная художественная мастерская. Существует с 1910 года. Принята в ведение Отдела с февраля 1919 г. Учащихся 20 человек из окрестных кустарей. Расход на первое полугодие 1919 г.—28.870 руб. В окрестных деревнях развито гончарное производство, что и вызвало в свое время открытие школы.

12. Пашиковская кружевная школа. Существует с 1912 г. Перешла в ведение Отдела с января 1919 г. Учащихся 30 человек. Руков. 1. Маст. 1. Собственное помещение. Расход на полугодие 28.000 руб.

Продается изделий мастерской на 10.000 руб. в полугодие. Всего мастерских, находящихся в Елецком уезде, подлежат контролю Отдела 8, из них ткацких 3, 4 кружевных и 1 гончарная. Общий годового оборот означенных мастерских по продаже изделий доходит до 600.000 р. Учащиеся состоят по преимуществу из местных крестьян.

13. Прохоровское техническое училище реорганизуется в Гос. Худож. мастерские ситце-набивного дела в Москве, с отделениями ткацкими, красильными и печатными. Училище существует с 1861 г. Принято в ведение Отдела с 25 января 1919 г. Расход на полугодие 368.230 руб. Учащихся 150 человек. Состав учащихся—дети рабочих Прохоровской трехгорной мануфактуры. Мастерская находится при фабрике и



Районные художественные школы.



Районные художественные школы.

имеет отдельное помещение, специальные мастерские и лабораторию фабричного характера.

14. Школа печатного дела при типографии Сытина в Москве предложена к реорганизации в Гос. Худ. Мастерские печатного дела. Испрашивается 124.000 р.

15. Центральная мастерская кружевного дела в Москве. Испрашивается 62.620 руб.

16. Центральная мастерская современных и театральных костюмов в Москве. Предполагаемый расход 362.560 р.

17. Гос. Худ. металлическая мастерская при фабрике «Фаберже» в Москве.

18. Вятская областная Гос. Худ. мастерская и школа по гончарному, столярному, ткацкому и каменно-резному делу.

19. Саратовские Госуд. Художественно-промышленные мастерские. И целый ряд других мастерских художественно-ремесленного производства.

На губернском совещании в Москве по профессиональному образованию, по выслушании докладов о деятельности Под'отдела, принято постановление о создании единого центра по художественной промышленности при Отделе Изобразительных Искусств, по организации курсов для рабочих при Государственных Художественных мастерских и открытии музеев как центральных, так и районных. Это же постановление прошло и на совещании по созыву областной кон-

ференции по художественной промышленности. Кроме того, совещание пришло к единогласному решению созвать в наивозможно скором времени областную конференцию, поручив разработку этого вопроса Под'отделу художественной промышленности.

Все эти школы находятся в стадии реорганизации. Эта организационная работа чрезвычайно трудна и невероятно сложна при отсутствии хороших инструкторов как мастеров, так и художников, с одной стороны, а, с другой—при отсутствии материалов и машин. Тем не менее, Отделом делается все, чтобы привести эти мастерские в такое состояние, при котором учащиеся могли бы сейчас же учиться при машине, дабы, поступая потом на завод, попадать туда уже не дилетантами, а инструкторами, хорошо знающими свое дело, с эстетически развитым вкусом. План Государ. Сп. Худ. мастерских в роде бывш. Строгановского следующий. Существует целый ряд мастерских чисто художественного характера с преподавателями, принадлежащими ко всем течениям искусства, где ученики, рисуя и изучая предметы, развивают свой вкус, знакомятся с формой и цветом. С другой стороны, есть мастерские ремесла, где под руководством мастера каждый ученик научается владеть тем материалом, над которым ему приходится работать, как то ситцем, деревом (деревобделочная промышленность) плакатом (печатное дело) и т. д. На ряду с ними должны быть созданы мастерские композиции, где учащиеся смогут творчески приложить в мастерских свое знание и творчество. Уже теперь отдельные мастера-художники, преподающие в Строгановском училище, сами заинтересовались ремеслами и стараются, вместе со своими учениками, подойти к другим материалам и, совместно с учениками, выработать новые формы мебели, ситцев, комнатной обстановки. Предполагается, что все, начиная с архитектуры устройства дома, скажем: дома для собраний, библиотек, зал для концертов, столовых, комнат для жилья—будет проводиться в едином плане всей школы согласно с идеями, положенными в ее основу. Таким образом, там могут участвовать: художник-архитектор, художник-столяр, художник ситце-набивного дела, чеканного, обойного и т. д.

Создаваемые по такому плану, эти мастерские, конечно, не могут немедленно принять ту совершенную форму, при которой учащиеся, поступив туда, немедленно бы пошли по определенной дороге и были бы в состоянии производить крупные художественные работы. Нужно иметь в виду, что мастерские были непригодны даже для кустарного дела. Отдел Изобразительных Искусств застал, наприим., в ткацком отделе Строгановской школы машины, имевшие уже 20-ти летнюю давность, причем некоторые мастерские были совершенно не оборудованы, некоторые оборудованы только частично. Кроме того, самый состав препода-

пателей мастерских представлял собою или только художников, или, наоборот, только столяров, ювелиров.

Среди них не было мастеров, какие существовали в эпоху Возрождения. Тогда такие крупные художники, как напим., Бенвенуто Челлини, одинаково умели делать и крупную «чистую» скульптуру и, вместе с тем, работать над маленькими ювелирными изделиями. В эпоху Возрождения любили и понимали художественное значение и перстня, и стула, и картины.

Теперь, вновь, молодые художественные силы, очутившись в свободных мастерских, могут сами поучиться и понять красоту материала, чтобы потом хорошо организовать это дело. Конечно в настоящее время нельзя еще установить окончательно определенной формы этих школ, но мы надеемся, что, при участии профессиональных союзов, т. е. рабочих, которые знают свое ремесло, а, с другой стороны, при участии художников, при наличии усовершенствованных инструментов и приспособлений, и при постоянном искании в этой школе форм преподавания, мы, в скором времени, сможем иметь ту первую школу, которая в будущем послужит образцом для дальнейших школ подобного же рода. В таком же положении находится и бывш. училище Штиглица в Петрограде, которое также конструируется и реформируется; это же относится и к бывш. школе Общества поощрения в Петрограде. Наверно, впоследствии придется создать целый ряд таких школ. Они сами, самой жизнью, создадутся при заводах и различных предприятиях. Но высшей школой, наверное, останутся поименованные уже мною, так как там уже и теперь сосредоточены хорошие коллекции фарфора, бронзы, мебели, всего, что имеет отношение к истории прикладного искусства, есть уже хорошие библиотеки. Уже сейчас в этих школах группируются лучшие молодые художественные силы страны, так как до сих пор художественная жизнь в России всегда концентрировалась в Петрограде и Москве. Управление этих школ организовано так же, как в Свободных Государственных Мастерских, где учащиеся, совместно с преподавательским персоналом, руководят всей школой с представителем от Отдела Изобразительных Искусств, в виде уполномоченного или Комиссара. Разумеется, чтобы попасть в такую школу, нужно или иметь склонность к искусству, или знать, по крайней мере, хорошо какое-нибудь ремесло. Только при этом условии, школы смогут, в дальнейшем, непосредственно участвовать в организации производства страны и, таким образом, оказывать свое художественное влияние на производительность. Вот почему Отдел Изобразительных Искусств считал необходимым, с другой стороны, организовать небольшие художественные ремесленные школы, подобные районным школам, а иногда сложные большие школы для того, чтобы дети рабочих или крестьян, попадая в эти школы, могли

бы, раньше всего, ознакомившись с целым рядом ремесел, изучить какое-нибудь одно из них в совершенстве и получить там первоначальные сведения по черчению и рисованию. Таких художественно-ремесленных школ в России имелось много, но, большей частью, они занимались тем же, чем занимались и высшие школы подобного рода. Находясь в дореволюционное время в ведении различных Министерств (Министерства Торговли и Промышленности, Министерства Земледелия) они, большей частью, вырабатывали кустарные вещи, подделываясь под так называемый «Билибинский» стиль, в лучшем случае, под древне-русский стиль и, разумеется, не достигали своей цели. Сейчас Отдел получил, с большим трудом, эти школы из вышеназванных Комиссариатов, так как отдельные служащие этих учреждений всячески препятствовали передаче их Комиссариату Просвещения по Отделу Изобразительных Искусств. Теперь Отделу предстоит тяжелая работа реорганизации всех этих школ, которые, в большинстве случаев, ничего не давали учащимся, так как они не были ни оборудованы, ни обставлены хорошим преподавательским персоналом.

Разумеется, Отделу было бы гораздо легче организовать эти школы совершенно заново. Мы могли бы тогда более рациональным образом распределить их по тем местам, где развито народное творчество, где явно бьют родники народного искусства, или по тем местам, где развито фабричное производство. Во многих случаях, в фабричных центрах фабрично-заводские комитеты приходят на помощь всяким начинаниям в этой области и, таким образом, состав этих школ пополняется из надлежащей среды, что дает настоящую возможность ученикам войти в непосредственное



Районные художественные школы.

соприкосновение с жизнью. Так была, например, реорганизована школа в Иваново-Вознесенске, где фабрично-заводский комитет, будучи непосредственно заинтересован в деле, работает совместно с Отделом, и вместе с ним следит за тем, чтобы школа, действительно, стала школой для фабрично-заводских рабочих.

Здесь, приходится с глубокой скорбью вспомнить, что мы потеряли одного из лучших наших работников—молодую художницу Розанову, умершую в октябре прошлого года. На ее долю выпала первая работа по объезду этих школ. Она первая взялась за реорганизацию школ в Иваново-Вознесенске, в Мстерах и других центрах художественной промышленности. Чрезвычайно любя это дело, Розанова произвела огромную работу обследования и инструктирования, и была вырвана смертью в самый разгар работ, которые и до сих пор не прерываются.

Коллегия выясняет, какие именно художественные школы находятся не на том месте, где они могут быть всего полезнее. Разумеется, такие школы будут переформированы или в трудовые школы Комиссариата по Просвещению, или должны будут закрыться, а обследование, которое мы производим анкетным путем и путем посылки инструкторов на места, укажет нам, где необходимо организовать новые школы. Список вновь организованных художественных школ был уже нами дан выше. Как на один из примеров организации таких новых школ, укажу на организацию Петроградских Художественно-Промышленных Мастерских.

Организация их началась в середине августа 1918 г., и только в декабре начали функционировать отдельные мастерские с 55 учащимися. В настоящее время имеется свыше 200 учащихся. Мастерские рассчитаны на 500—600 учеников. Отсутствие топлива, почти полное отсутствие материалов, вначале парализовало всякую работу. Имеются следующие школы: савожная, портновская, фуражечная, металлическая, слесарно-бронзовая, чеканная, токарная, кузнечная, столярная, плетено-корзинчатая, плетеной мебели и переплетная. Учащимися этой мастерской изготавливается целый ряд вещей: обувь, фуражки. В металлических мастерских вырабатываются несложные канцелярские вещи; в слесарно-бронзовой—экономические печи; в чеканной упражнялись в разборке простейших чеканных изделий, выделывали из белой жести несложной формы пуговицы. Столярные мастерские исключительно изготовляют мебель для оборудования своих школ: стулья, скамьи, карты, а также инструменты для всех мастерских. Мастерская плетено-корзинчатая изготовляет сумки, детские корзинки, туфли и соломенную мебель. Мастерские эти поставлены таким образом, что учащиеся, попадая туда, только первые три недели не получают вознаграждения; после этого,

их труд оплачивается. Таким образом, родители, посылающие своих детей на заработки, непосредственно заинтересованы в том, чтобы их дети попадали сюда так как здесь они, вместе с заработком, научатся и художественному ремеслу. Кроме того, с уверенностью можно сказать, что эти мастерские практически придут на смену тем предпринимательским мастерским, которые были до революции. Учеников, поступавших обучаться мастерству, эксплуатировали, держали долгие годы и потом, в большинстве случаев, выпускали недоучками. Между тем у нас в России имеется очень мало хороших мастеров сравнительно с Западом, где это дело поставлено гораздо лучше, благодаря всеобщему обучению и благодаря обучению в первоначальной школе черчению и рисованию. Иные мастерские значительно расширяются, и, при наличии материалов, смета доходов не только покрывает расходы, но и даст прибыль, причем цены производства мастерских будут дешевле цен рыночного рынка на 70 или 80%. Разумеется, такие мастерские не преследуют никаких целей коммерческого характера. Все внимание сосредоточено исключительно на приготовлении грамотных, хорошо знающих свое дело, мастеров, которым, при желании закончить свое дело обучения, будет очень легко перейти в высшие художественные ремесленные школы типа бывш. Строганова, реорганизованные ныне и так называемые Свободные Художественно-Промышленные Мастерские.

Приступлено к организации Детскосельских художественно-ремесленных мастерских, в Детском Селе, где сосредоточено большое количество детей рабочих, и где дети имеют возможность, при нашем тяжелом продовольственном положении, сносно питаться, обучаться грамоте и получить художественно-ремесленное образование, аналогичное тому, которое они получают, пройдя художественно-ремесленную школу в Петрограде. В будущем, если колонии эти разрастутся, то, само собой, будет необходимо организовать в них художественные ремесленные школы, или же устроить их в контакте с единой трудовой школой.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ЗАВОДЫ и ФАБРИКИ ОТДЕЛА.

В ведении Отдела Из. Искусств имеется целый ряд предприятий, которые поступили к нему из Отдела Имущества Республики, как предприятия, имеющие художественное значение и бывшие в дореволюционное время в ведении Министерства Двора, а именно: Государственный Фарфоровый Завод, Петергофская Гранильная Фабрика и др. Разумеется, при наличии художественных сил, Отделу необходимо было пойти в теснейший контакт с Советом Народного Хозяйства, дабы уже и сейчас художники могли участвовать в производстве. На этом пути, однако, пришлось натолкнуться на ряд затруднений. Прежде всего этому



Конкурс новых почтовых марок, устроенный Отделом Изобразительных Искусств К. Н. П.

Проект художника С. Чехонина.

много менял состав художников в России, а главное то, что в период организации, в котором находится Совет Народного Хозяйства, он не совсем еще может, по различным обстоятельствам, очевидно, от него независящим, охватить в полной мере всю производительность. Отделу Изобразительных Искусств необходимо было поддержать некоторые производительные предприятия, дабы наглядно показать на примере влияние художественного творчества на производительность.

ФАРФОРОВЫЙ ЗАВОД.

Государственный Фарфоровый Завод, существуя без перерыва 160 лет, является не только первым по времени Фарфоровым Законом в России, но и одним из первых в Европе. Имея в своей истории очень много общего с художественным развитием национальных мануфактур западных государств, завод этот все же был связан с художественными силами России. Созданный в эпоху Петра, он имел периоды и расцвета, и упадка. Я не имею возможности сейчас останавливаться на истории этого дела, чрезвычайно интересной с художественной точки зрения,—эти данные мы выпускаем отдельной популярной брошюрой,—я только могу сейчас констатировать, что в последние годы самодержавия художественное значение заводов сходило на-нет. Рисунки и изделия Фарфорового Завода, как вся обстановка и изделия различных Строгановских и тому подобных предприятий, являются пошлыми и антихудожественными. Традиции были забыты, утрачены; правда, имелся богатейший опыт прошлых годов, но он не был использован, и существование этого завода в производственном отношении не имело никакого смысла для Советской Республики. Суммы, которые на него тратились, можно было бы считать безцельно выброшенными, если бы Отдел не взялся серьезно за реорганизацию этого дела и не поставил бы его в

надлежащие условия, при которых, можно думать, сейчас начнется новая эра расцвета этого дела в России, как в показательном и чрезвычайно важном для культуры страны предприятии.

Период Вр. Правительства никак не отразился на Заводе, и мы застали это дело, хотя организованным, в смысле рабочем, но неорганизованным и необеспеченным, в смысле его художественной деятельности. С самого начала главное внимание было обращено на организацию производства, в целях надлежащей постановки дела, с чисто производственной его стороны, так равно, и как органа культурно-просветительного, содействующего развитию промышленности. В этом направлении многие стороны дела уже реорганизованы, в смысле производительности. Выработан точный план для увеличения производства в 3 раза, не расширяя завода, что даст сокращение накладных расходов на производство 60%. Культурная работа тоже налажена. Рабочие непосредственно привлечены к активной деятельности, к творческой работе производства, как в технике, так и в искусстве. Организованы вечерние курсы для рабочих по их специальностям. При заводе открыты школы керамики, стеклоделия, в целях воспитания культурных работников для промышленности. Идет работа по переходу на отечественные материалы. Перешли на производство своей краски, причем получено около ста тонов и в скором времени, мы, может быть, будем в состоянии делать краски для всей Российской фарфоровой промышленности. До настоящего времени, краски получались из Европы.

Считаю нелишним отметить что в настоящее время, впервые за все 160 лет существования, Фарфоровый Завод вышел из убытков и покрывает расходы по своему содержанию. И это удалось достигнуть при невероятно тяжелых условиях для всей русской и, особенно, Петроградской промышленности.

Художественная сторона дела находится под контролем художников Штеренберга, Ваулина и Чехонина, причем Чехонин является заведующим художественной частью, а Ваулин комиссаром, следящим за всей жизнью завода как хозяйственной, так и культурной. Работа эта ведется в непосредственной связи с администрацией завода и фабрично-заводским комитетом. Из этого примера видно, что там, где специалисты подходят к делу с любовью, они всегда встречают такое же отношение у рабочих, и весь аппарат работает так успешно, как никогда не работал при капиталистическом хозяйстве. На этом заводе, это можно сказать с уверенностью,—принцип управления заводом заводским рабочим комитетом является правильным не только не мешающим производительности работы, но, наоборот, усиливающим эту производительность, которая, благодаря вмешательству художественного творчества, интенсивно повышается. На заводе были выработаны тарелки, блюда, чашки, сервизы с датами и революционными надписями, рисунки для которых Отдел заказывал художникам. Образцы пересылал на заводы, где лучшие отбирались и переводились на фарфор, как специалистам завода, так и учащимся бывш. школы Штиглица, которым эти тарелки присылаются с завода в школу. Тарелки обжигаются в мастерских самой школы. Таким образом, одна из наших школ тесно связана с заводом.

В текущем году, мы уже получили от Компрода заказ на изготовление мисок, чашек на сумму в 1¹/₂ мил. р. Хотя нам был дан заказ на посуду без украшений, но мы все же постарались, неувеличивая цены тарелки, расписывать каждую тарелку, чтобы эта посуда, попадая через Компрод в рабочую и крестьянскую массу, влияла бы на художественное эстетическое развитие. Также мы имеем заказ Совета Центрального Обеспечения на столовую посуду на 1 милл. 200 тыс. руб. При заводе во время войны было организовано изготовление химической посуды и заложено основание изготовлению оптического стекла. У нас есть заказы военного ведомства на производство оптического стекла на 1¹/₂ миллиона рублей. Принимая во внимание, что сейчас нельзя отказываться от каких бы то ни было начинаний в области промышленности, мы, в контакте с Комиссариатом Народного Просвещения, развили эту часть. Таким образом, сейчас мы имеем заказ от Высшего Совета Народного Хозяйства на химическую посуду на 7 тыс. руб. и на изоляторы высокого напряжения для электрофикации на 1 миллион 250 тыс. руб. Разумеется, все эти заказы, благодаря тому, что завод не устроен так, как должен быть устроен завод массового производства, а является только показательным,—займут довольно продолжительное время, но все же мы постараемся сократить этот срок, организуя производительность так, что сможем, не расширяя

стен завода, всетаки своевременно удовлетворить требования. Все может быть исполнено при планомерной работе, при наличии материала и рабочих рук. Благодаря энергии комиссара и администрации фабрично-заводских комитетов, завод этот не останавливался.

За последнее время Советом Эрмитажа обращено внимание на то, что Фарфоровый Завод, после многих лет, начал жить художественно и, поэтому, им закупаются экземпляры его производства для музеев. Точно также работы Фарфорового Завода не остаются лежать на складах и в магазине, так как они немедленно раскупаются.

Надо еще заметить, что нами перевезен эвакуированный музей, который размещен в стенах Фарфорового Завода.

ПЕТЕРГОФСКАЯ ГРАВИЛЬНАЯ ФАБРИКА.

Петергофская Гравильная Фабрика, бывшая вначале затеей короны, перешла в Комиссариат Народного Просвещения, как учреждение, могущее служить культурно-просветительным целям, для содействия развитию каменнорезного дела в стране, и быть лабораторией по исследованию и применению технической культуры и разработки камня с приложением к таковой искусства. Раньше на этом заводе изготовлялись различные вазы, различные постаменты из твердых камней, отделка которых занимала годы времени и стоила невероятных денег казне. Если бы эти вещи были художественные, то, конечно, не могло бы быть сожаления о времени и средствах, на них затраченных, потому что всякая художественная вещь есть уже, сама по себе, высшая ценность. Но вещи, выделываемые в последнее время на заводе, были до такой степени пошлы, до такой степени не оправдывали затраченных на них средств, что, при первом же осмотре художественной стороны завода, мы с удивлением задали вопрос о том, каким образом такая ценная для искусства фабрика совершенно не была утилизована художественными силами страны. На ней наглядным образом отразилось отсутствие сейчас в России хороших мастеров-скульпторов. Раньше всего, нами было сделано возможное улучшение в производственных машинах, и результате чего обычная производительность завода увеличилась в 2—3 раза. Сделано обследование учета наличия материалов и производства и заканчивается начатая еще при монархии работа, дабы труд не был совершенно потерян, разумеется, с внесением тех поправок, которые делают эти вещи хоть отчасти художественными. Организован музей материалов производства, как наличия побудительных для творчества и производства элементов. При фабрике организован Архитектурно-Художественный Совет. Для выяснения возможности удовлетворения всех задач, выдвинутых, как новым строитель-

ством, так и жизнью был объявлен конкурс на разного рода изделия из камня, отвечающие запросам времени. При фабрике организована школа камнерезного дела и, надо думать, что поддержка и развитие настоящего дела явятся для России в будущем чрезвычайно полезными, как для организации производства там, где необходима выделка особо твердых камней, отделить которые возможно только на Гранильной Фабрике, так и для художественного строительства.

Такое небольшое производство имеется на Урале. Начать с ним совместную работу, пока еще не было возможности. Мы вошли в связь с представителем Исполнительного Комитета Екатеринбургского, который специально приезжал для этого в Москву, но все-таки не могли взять этого дела из-за чехо-словацкого наступления и из-за последнего наступления Колчака. Когда советский отдел Екатеринбургского перейдет в руки Совета солдатских и рабочих депутатов, мы организуем там, на месте, это производство, которое имеет чрезвычайно богатые перспективы, напри-м., в ювелирном деле. В деле выделывания украшения из камня, на месте их нахождения, художественное приложение человеческого гения сможет сделать чудеса.

ШАТЕР СМАЛЬТ.

Кроме того, в Петрограде имеется Шатер смальт. Это отделение фарфорового завода, единственное в России, очень хорошо организованное для специальной выработки смальта для мозаичных работ. Отдел застал деятельность Шатра смальт в то время, когда там изготовлялся заказ смальт для мозаических работ, в Исаакиевском Соборе.

По обследовании оказалось, что работы эти были заказаны Николаем II для замены картин, имеющихся в Соборе. Для всякого мало-мальски знающего свое дело художника ясно, что нельзя смальтовыми изделиями заменять живопись, что мозаика может служить только мозаике. Вместе с тем, нашлись художники, которые взялись за антихудожественную работу, насылая материал для чуждого его сущности приращения. Немедленно, по обсуждении этого вопроса, было постановлено те образцы, которые уже готовы, повесить на место, а остальные

оставить незаконченными, так как вообще в этом случае живопись гораздо лучше отвечала своему назначению, чем мозаика. Таким образом, дело это было ликвидировано.

Отдел подошел к этой мастерской, как он подошел и к другим предприятиям, желая по возможности больше использовать эти учреждения, как для художественных надобностей, так для развития самым интенсивным образом производства в стране. В лаборатории Шатра смальт начали изготовляться эмали. Работы по смальте за истекший период времени дали следующие результаты: были готовы 33 номера эмали; изготовлены в лаборатории Шатра смальт муфельные и

горновые краски для керамики; в тот же период времени было изготовлено 19 номеров красок; производились опыты по постановке дела огранки смальты в художественные подделки из означенной массы. Были произведены опыты по изготовлению поливной глазури для металлической посуды и циферблатов для часов и вывесок. Все эти продукты производства получались до сих пор из-за границы. В каждом отдельном случае мы подходили к работе с художественными требованиями. Всякое изделие нашего производства будет высоко художественным и тем самым послужит тому делу, которое Отдел Изобразительных Искусств поставил себе целью — эстетиче-

скому развитию широких народных масс. Технические силы Шатра смальт состоят из 3-х лиц, являющихся единственными специалистами, владеющими преемственно секретной рецептурой ватиканских мастеров. Понятно, что было сделано все для продолжения дела. Знание мастеров специалистов (их только 3-е), обученных в течение многих лет (35 лет), необходимо передать их преемникам, чтобы с их смертью эти знания не погибли. Мы организуем школу при Шатре смальт, где новые и молодые силы заменят старые и смогут продолжать это дело. Знание Шатра смальт для вышеуказанного производства не годится и будет перестроено согласно утвержденному плану.



Конкурс народного герба печати и монет, объявленный Отделом Изобразительных Искусств К. Н. П.

Проект народного герба художника С. Чехонина.



Проект печати Совнаркома худож. С. Чехонина.

ОРГАНИЗАЦИЯ КРАСОЧНОЙ МАСТЕРСКОЙ.

Рассмотрев в целом ряде заседаний вопрос об образовании фабрики красок, Коллегия нашла рациональным организовать такую фабрику только после предварительного испытания всех средств, которые дадут возможность выработать действительно прочные по качеству материалы. Исследование химического состава красок и того сырья, которым в настоящее время располагает страна, производится испытательной станцией, организованной при бывш. Строгановской школе, и в скором будущем мы сможем в широком масштабе начать выработку красочных материалов. Но уже и теперь при 1-й и 2-й Св. Худ. Мастерских имеются краско-терочные мастерские, где исследованные испытательной станцией и полученные из таможен и складов красочные порошки изготавливаются для нужд школы.

Вот перечень того, что делается на некоторых показательных наших мастерских, насколько позволяли это сделать рамки настоящего краткого отчета. В скором времени Отдел Изобразительных Искусств сможет представить обширные отчеты по всем производствам, в школах художественно-промышленного характера, показать имеющиеся в его распоряжении результаты планомерно развивающейся работы Отдела.

ПОКАЗАТЕЛЬНЫЕ ВЫСТАВКИ ШКОЛЬНЫХ РАБОТ.

Сейчас мы сочли необходимым устроить 2 показательных выставки работ наших школ производства в период их первоначального развития. Одна из таких выставок уже открыта в Москве, в Музее Изящных

Искусств. Здесь представлены как произведения различных школ, в которые реорганизация не проникла достаточно глубоко, так и показательные работы школ, с законченной почти реорганизацией. В выставке приняли участие 19 школ и художественных производств.

На эти открывшиеся выставки приглашены как профессиональные союзы, так и рабочие заводские комитеты, представители различных советских организаций, представители крестьянских масс, приезжающие в Москву. Посетители знакомятся при помощи инструкторов, имеющих на выставках, с тем, каким образом, при нашей разлуке, после тяжелой перенесенной нами войны, можно все таки, при затраченном труде и любви к делу, организовать производство и организовать его так, чтобы, развиваясь, оно сделало жизнь легкой и прекрасной.

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ЛЕКЦИОННОГО БЮРО.

Принимая во внимание, что массы были оторваны от искусства и поэтому сейчас, во многих случаях, им это может показаться праздным, несвоевременным, с одной стороны, а, с другой стороны, что целый ряд течений в искусстве, конкурирующих между собой, чрезвычайно запутывает отношения к искусству, Отдел счел своей обязанностью открыть целый ряд лекций среди рабочих масс, дабы потом рабочие, видя плакаты на улицах и картины в музеях, могли бы легко разбираться, осознать свое отношение к ним и полюбить то, что им наиболее родственно и близко. Лекционное Бюро, имеющееся при Литературно-Издательском Под'отделе как Москвы, так и Петрограда, устроило целый ряд митингов-диспутов, и лекций. Деятельность Лекционного Бюро Москвы выразилась первые месяцы в следующем: были организованы лекции в городском районе 6-го января, 19, 26; 2-го и 16-го февраля; 2 и 15 марта—в Румянцевском музее, 23 марта—в музее Щукина и 30 марта в галерее Морозова. В замоскворецком районе: 5, 12 и 26 января; 2, 9, 16 и 23 февраля; 2, 9, 15, 23 и 30, марта и в Сокольничьем районе: 5 и 31 января; 7, 13, 27 февраля; 17 и 24 и 31 марта. В Басмановском районе: 5, 12, 19, 26 января; 2, 16, 23 февраля; 2, 9, 16, 23 и 30 марта. В Введенском народном доме: 18 и 25 февраля, 4 и 20 марта. Кроме того, Лекционным Бюро организованы экскурсии по шести выставкам.

На диспутах по вопросам современного искусства подвергались обсуждению темы: искусство пролетариата, искусство города, футуризм и целый ряд других. Лекционное Бюро вошло в контакт с культурно-просветительным Отделом Московского Военного Комиссариата. В 15—20 клубах происходят еженедельно лекции по искусству.

В Петрограде также был устроен ряд митингов-диспутов. Так, были устроены 4 митинга по вопросу нового искусства. 3 митинга состоялись в конференц-зале бывш. Академии Художеств и 5 митингов—во Дворце Искусства и других помещениях.

Сейчас устраиваются митинги и объяснительные лекции на выставке всех художников Петроградской Трудовой Коммуны во Дворце Искусства (бывш. Зимний Дворец), где наглядно даются характеристики представленных на выставке художественных течений и слушатели могут наглядным образом самим произведениям проверить отзывы лекторов.

Общая тенденция Лекционного Бюро заключается в том, чтобы дать демократической аудитории основные сведения об искусстве, в простейших его формах, постепенно подвести их к пониманию современных форм. Интерес, вызванный лекторами к искусству в аудиториях районов, дает возможность в настоящее время перейти в этих районах от исторического цикла к современным художественным формам. Лекционным Бюро образована Библиотечная Секция, деятельность которой состоит в составлении библиотек по искусствоведению. Московский Под'отдел рассмотрел материалы и составил каталог всех русских книг по искусствоведению.

В Петрограде, составляется центральная библиотека книг по искусству для отсылки их в провинции, а также особый указатель литературы по искусству по широкому плану.

ЛИТЕРАТУРНО-ИЗДАТЕЛЬСКАЯ СЕКЦИЯ.

Деятельность Литературно-Издательской Секции протекала при следующих обстоятельствах.

Художники, призванные к участию в организации художественного образования, могут демонстрировать свои и чужие произведения, являлись не только организаторами, но и производителями в производстве художественных предметов. Ни в чем деле обстоит с литературными заданиями. До сих пор литература была совсем оторвана от искусства и совершенно неправильно его освещала, рассказывая о нем, а не выясняя его законы. Обыкновенно зрителю, подходящему к художественному произведению, навязывались теми или иными литературными критиками определенные понятия. Громадные музеи, собранные в начале императорами и князьями и перешедшие после первых революций в руки буржуазии, создали целый ряд лиц, занявшихся исключительно описанием всех сокровищ, имеющих в этих хранилищах. Но эти описания не то, что описания, которые мы встречаем в старой литературе, где само описание является художественным, творческим, предоставляющим зрителю всегда возможность, зрительно воспринимая художественное творчество, самому творить. В большинстве случаев,



Проект печати Совнаркома худож. И. Пуни.

это исторические сопоставления, не всегда верные и с художественной стороны почти всегда ложные. Вот почему написанные истории искусства и по сей час являются во многих случаях очень сомнительным материалом; есть особенная необходимость в том, чтобы сами художники занялись этим делом и подошли к этому вопросу не только с эстетической точки зрения, но и с точки зрения художественной культуры. Только таким образом переданные рабочим и крестьянским массам знания, могут действительно пробудить в них настоящую любовь к искусству, и развить уже имеющееся творчество. Но художники не всегда, или точнее очень редко, обладают даром литературного изложения, и это ставит нашей литературной деятельности, особые задачи.

План, выработанный Отделом, это план издания популярных брошюр, большей частью, с маленьким текстом и художественными гравюрами, требующими художественного воспроизведения. Вот список популярных брошюр, разработка которых начата и которые будут постепенно выпущены: 1. «С чем должен быть знаком каждый, начинающий интересоваться искусством живописи». 2. «Искусство Египта, как начало декоративной живописи». 3. «Греция и Помпея, как начало станковой живописи». 4. «Византийская мозаика». 5. «Переход от Византии к эпохе Возрождения». 6. «Творчество Чимабуэ и его влияние на русскую икону». 7. «Русская икона, как достижение в области станковой живописи». 8. «Новгородская и Псковская иконы». 9. «Московская и Строгановская икона». 10. «Русская стенная роспись—

дворцовая и церковная». 11. «Италия-греческая школа (от Чимабуэ до Джотто)». 12. Джотто. 13. Мазаччио. 14. Гирляндайо. 15. Лука Синьорелли. 16. Казино Тура и Франческо Кассо. 17. Тициан. 18. Тинторетто. 19. Паоло Веронезе. 20. Сурбаран. 21. Эль Греко. 22. Лукас Кранах. 23. Бальдус Грин. 24. Рубенс. 25. Вермеер-жан Дельфский. 26. Рембрандт. 27. Терборг. 28. Дирк Броутс. 29. Питер Брейгель (старший). 30. Ван Остаде. 31. Давид. 32. Жерико и Фукс. 33. Курбе. 34. Милле. 35. Коре. 36. Констебль. 37. Тернер. 38. Делакруа. 38. Гойя. 40. Эдуард Мане. 41. Клод Моне. 42. Ренуар. 43. Писсаро. 44. Дега. 45. Жорж Сера. 46. «Нео-импрессионизм». 47. Синьяк. 48. Сезан. 49. Кубизм. 50. Пабло Пикассо. 51. Брак. 52. Дерен. 53. Ле-Факонье. 54. Ван-Гог. 55. Гоген. 56. Матисс. 57. Марке. 58. «Футуризм и его представители». 59. «Орфизм». 60. «Супрематизм». 61. «Беспредметное творчество». 62. Левитский. 63. Боровиковский. 64. А. Иванов. 65. Федотов. 66. Венецианов. 67. И. Ге. 68. Суриков. 69. Борисов-Мусатов. 70. Боччиони. «Футурист». 71. Марков. «О фактуре». 72. Аполлинер. «Кубизм». Научно-теоретические работы: 73. «Мастерская живописного искусства А. В. Грищенко». Книга трактует о системе преподавания искусства в реформированных Св. Гос. Художественных Мастерских и о восстановлении утраченных традиций художественного мастерства. 74. «Краткий план реорганизации художественных училищ». 75. «Палитра современного художника» Ф. Рербера». Книга трактует об испытании красок, о пригодности их для живописи и о других художественных материалах». 76. «Живописный материал» А. Эйдиера. Труд о лаках и маслах, употребляющихся в живописи, и о приготовлении холста. Автор, — заведующий Мюнхенской испытательной станцией. 77. «Пластическая анатомия» проф. Карузина с альбомом анатомических рисунков. Под ред. Глоушева (закачивается редактированием). 78. Паталь. «Импрессионизм жизни». 79. Влияние искусства. 80. Эди. «Кубизм и Пост-импрессионизм». 81. «О японском искусстве». 83. «Теория перспективы общей и театральной» худ. Чечерева.

Сланы для перевода архитектурной секции: 1) Alberti «Architettura». 2) Palladio *Antiquitates Urbis Romae*. 3) Palladio. *O quattro libri della Architettura*. 4) Rondollei *Traité théorique et pratique de l'art de bâtir*. 5) Vétruvio. *O dieci libri della Architettura*.

Кроме того, готовятся к выпуску книги Маяковского: «Издательство» и его же: «Для детей» с иллюстрациями Козлинского и Альтмана.

Работа секции тормозилась неимением своей собственной типографии, так как единственная типография, подходящая для данной работы, типография Голике и Вильборга не была передана Совнархозом Отделу Изобр. Искусств Комиссариата Народного Про-

свещения, и является сейчас, в полном смысле слова, запущенной. Но все же многие из первоначально намеченных произведений постепенно выходят в свет. Так, вышла книга «Об искусстве» Наркома Луначарского его речь произнесенная на открытии Гос. Св. Худ. Мастерских. На днях выйдут: «Дневник Делакруа», Живопись Мора Вотье, «Трактат о технике живописи» Ченпо-Ченини: «Журнал Отдела Из. Искусств», «Искусство негров» Маркова, с огромным количеством иллюстраций. Были выпущены листовки, раздававшиеся при открытии памятников великих революционных писателей, как то: Чернышевского, Шевченко, в день празднования Октябрьской революции. Затем выпущено в Петрограде 19 номеров газеты «Искусство Коммуны». Здесь Коллегия старалась разъяснить в популярной форме наиболее важные расхождения по целому ряду вопросов об искусстве, откликаясь на все события художественной жизни. Вместе с тем. Московским Отделом была начата работа по выпуску в свет целого ряда монографий о молодых художниках, работы которых имеются в музеях, но которые совершенно неизвестны из-за отсутствия о них всякой литературы. Уже вышла и разошлась почти целиком первая книга о Кандинском, написанная самим художником. Кроме того, вышли 6 номеров газеты «Искусство» в Москве, органа Московского Отдела Изобразительных Искусств. Дальнейшая работа Секции, разумеется, зависит как от количества отпущенной для этой цели бумаги, так и от возможности получить в свое ведение типографию Голике и Вильборга, которая оборудована специально для художественных изданий.

ОСОБЕННОСТИ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫХ ОРГАНИЗАЦИЙ ХУДОЖНИКОВ.

Все художественные работы Отдела Изобразительных Искусств проводилась в жизнь Секцией Художественных Работ как в Петрограде, так и в Москве, состоящей из представителей связанных между собою трех родов искусства: живописи, скульптуры и архитектуры. Относясь с особым вниманием к запросам времени, Коллегия непрерывно шла навстречу всем требованиям, которые ей предъявляла окружающая действительность. Все политические моменты, требовавшие для своего освещения ближайшего участия художников, по мере сил, были использованы Коллегией.

С самого начала своей деятельности, Отделу как органу государственного просвещения в области искусства, пришлось столкнуться с профессиональными нуждами и требованиями художников. Уже вскоре после февральской революции художники всех направлений требовали передачи управления всей художественной жизнью в стране выбранному органу от художников. Государству, по мнению художников, предоставлялись только давать деньги и иметь общий



Е



Проект серебряного рубля худож. С. Лебедевой.

контроль. Я не буду останавливаться на целесообразности такой постановки дела, так как этот вопрос касается не только профессиональных союзов художников, а всех профессиональных союзов, вообще. Укажу лишь на некоторые специфические особенности художественной профессиональной жизни. Если профессиональные союзы рабочих организовывались для борьбы с предпринимателями и в дальнейшем организуются для развития производительности, то профессиональная художественная жизнь, благодаря отличиям, существовавшим между художником, работающим у себя в мастерской, и рабочим, работающим в мастерской предпринимателя, сложилась совершенно иначе. Конкуренция, не имеющая места в обыкновенном профессиональном союзе между отдельными его членами, здесь развилась особенно пышно. Не останавливаясь на том, какое течение в искусстве или какой художественный творец является в данный момент наиболее приемлемым в искусстве (конкуренция была и конкуренцией личной между отдельными художниками), необходимо указать, что, если бы большинство, которое всегда в искусстве является отсталым, получило возможность управлять искусством в государственном масштабе, оно привело бы к обогащению некоторых граждан, занимающихся искусством, и что всего хуже к опошлению этого искусства. Безспорно они старались бы проводить свои произведения в жизнь, подавляя все свежее и новое. Было бы еще полбеды, если бы в России были большие художественные силы, но дело в том, что в России этих сил почти нет.

Все течения, как уже я сказал, можно разделить на 3 основные: 1) передвижники, или академики, как их называют; 2) мир-искусники, или эстетсы; 3) левые.

которые, под кличкой футуристов, вмещают в себе 5 или 6 различных направлений. Вот эти три основные течения в начале Февральской революции хотели объединиться вместе, и требовали, чтобы художественная жизнь была бы всецело им передана. По опыту художественной жизни Запада и нашей теменной жизни, можно смело сказать, что это привело бы к тому, что никакой работы нельзя было бы сделать. Отдельные течения оспаривали бы все время друг у друга власть и только этим и занимались бы. В лучшем случае, они устраивали бы свои профессиональные дела и старались бы замкнуться как можно уже. Молодежь, новые силы были бы совсем задавлены.

Задача Комиссариата была иная. Российское народовластие, имеющее в виду нужды крестьян и рабочих, в производительном отношении отсталых от своих западных братьев, требует особых мер для развития производительности; одной из этих мер является художественное образование и такие методы, которые бы направляли самодеятельность рабочих и крестьянских масс к творчеству. Между тем существовавшая у нас группа художников, были воспитаны на конкуренции, на понятии искусства в узком смысле этого слова. В результате получилось то, что рабочая крестьянская власть и художники смотрели на дело искусства с различных точек зрения. В то время, когда Отдел Изобраз. Искусств направил все свое внимание и все свои силы, и лице молодых художников, на то, чтобы возбудить творчество в массах путем организации в целом ряде городов свободных школ и показательных мастерских, которые в будущем должны быть ячейками нашей возрождающейся производительности, когда все наше внимание обращено на обучение и на прививку массам твор-

ческих стремлений—профессиональные художественные союзы, за исключением немногих знали только одну борьбу за существование. Эти живописцы хотят, чтобы у них покупали все их картины, скульптора—их скульптуру, независимо от того, являются ли эти картины художественными или антихудожественными.

На этой почве создался целый ряд конфликтов с Отделом который все время во всех предпринятых им шагах старался в отношении искусства быть нейтральным, хотя в состав его входили в большинстве художники левого направления. Во всех школах больше половины преподавателей состоят из так называемых академистов и из «Мира Искусства» и очень мало «левых» уже просто по той причине, что тех больше, а этих мало.

Для участия в празднествах, в первомайских торжествах — в этом первом рабочем празднике после революции, — Отделом Изобр. Искусств были призваны все художники Петрограда. Но только небольшой группе молодых художников, с большими трудностями, удалось организовать украшение этого дня таким образом, чтобы оно соответствовало празднику трудящихся. Большинство, по тем или иным причинам, отказалось от участия в празднестве. В данном случае, я совершенно не останавливаюсь на так называемом политическом саботаже, не желая его использовать во вред тому или иному течению. Считаю своим долгом лишь подчеркнуть, что левый блок, за редким исключением, с первых же дней революции взялся усиленно за работу и отдал ей все свои силы, отложив на это время свою палитру и холсты, чтобы прийти на помощь молодой пролетарской революции. Сейчас особенно хочется остановиться на этом факте, так как, большей частью, в не осведомленных, а в иных случаях, и явно злобно умышленных напаках на деятельность левых художников, часто упоминается слово «засилье». Мы имеем полное право утверждать, что, если бы молодые художники не стали с первых же дней на работу в Отделе Изобразительных Искусств Комиссариата Народного Просвещения, мы бы и здесь получили людей, имеющих среди целого ряда так называемых «специалистов», которые, и по настоящее время, совершенно забывая, что нужно все силы отдавать для страны, очень часто, в лучшем случае, делают все, спустя рукава, а во многих случаях, ведут «свою линию», почему до сих пор у нас не все идет так, как должно было бы идти. Не буду долго останавливаться на той борьбе, которую нам приходится выдерживать, напрасно тратя силы на дезорганизующие нашу работу нападки лиц, совершенно незнающих и не любящих искусства, которым тем не менее удается мешать нашей работе. Эта борьба началась из-за наветов художников, недовольных Отделом Изобр. Искусств по причинам совершенно бессмысленного характера. В От-

деле всегда имелось места для художников, которые желали бы работать, так как Россия крайне бедна художественными силами. Но ни для кого не тайна, что такое настоящий художник! Это человек, в большинстве случаев, незнающий своего мастерства, пишущий по «вдохновению», ждущий своего вдохновения месяцы и в это время никаким другим делом не занимающийся, требующий, чтобы общество, а сейчас государство, покупало бы все продукты его вдохновения. Отделу пришлось испытать невероятные трудности. Единственная надежда Отдела на то, что сознательные рабочие, ознакомившись с деятельностью Отдела не только по отчету, но и на местах, в школах, помогут этому делу—делу освобождения рабочих масс от затемнения их самосознания, и сами дадут отпор всем напакам на культурную работу, производимую Комиссариатом Народного Просвещения.

Празднование годовщины Октябрьской Революции было передано отдельным комитетам, организованным при профессиональных союзах, и поэтому Отдел Изобр. Искусств не мог, в целом, провести свой план и контроль. Отделу приходилось только опротестовывать целый ряд невероятно-высоких ставок, чересчур разнящих труд художников от труда высоко-квалифицированных специалистов, не только что рабочих. В этом отношении Отдел поставил своей задачей урегулировать вопрос тарифа. Конечно чрезвычайно трудно установить какую-нибудь норму оплаты художественного труда, поскольку это касается художественного исполнения, но все же в своем подходе к этому делу Отдел проводил тот взгляд, что Октябрьская революция была произведена не для создания новых привилегированных слоев населения, но чтобы, наконец, уничтожить нищету и бедствия, нападающие на другие части народа.

Разумеется, условия, в которых живет художник, безусловно отличают его от целого ряда других работающих. В то время, когда другие работники всегда могут продавать свой труд, даже хорошие художники не всегда имеют возможность иметь постоянный заработок. Все это было принято во внимание как при приобретении картин для музеев, так и при установлении платы за выполнение скульптурных памятников и живописных плакатов. Были выработаны определенные нормы, но нормы эти всегда нарушались всеми существующими организациями, всеми комиссариатами Федеративной Советской Республики и, в конце концов, сейчас мы снова стоим перед тем же вопросом, перед вопросом оплаты, и мы бессильны установить точно оплату труда, так как все равно наши нормы обходятся.

АГИТАЦИОННЫЕ ПАМЯТНИКИ И ОТНОШЕНИЕ К НИМ СОЮЗА СКУЛЬПТОРОВ.

Одним из спорных вопросов, в котором Отделу пришлось столкнуться с Профессиональным Союзом, была работа по проведению идеи председателя Совкома о постановке на улицах и площадях Петрограда выдающимися деятелями революции, науки и искусства, скульптурных памятников с агитационной целью.

Художники Коллегии, совместно с Совкомом и Московским Совдепом, выработали список таких деятелей, который и был утвержден 18 июля 1918 г. Ассигновка в сумме 560 тыс. руб. была выписана на Отдел Изобр. Искусств 22 мая 1918 г. Совкомом были приняты условия конкурса-заказа на изготовление памятников Московским Профессиональным Союзом Скульпторов - Художников, на основе свободного распределения среди членов союза. Согласно условию, величина каждого памятника вместе с постаментом должна была быть не менее 5 аршин. Художнику предоставлена полная свобода сделать памятник в виде бюста, фигуры или барельефа. Проект эскиза должен был быть исполнен в натуральную величину памятника и поставлен на постаменты и предназначенном ему месте и течение 3 месяцев со дня объявления

конкурса-заказа или в неокрашенном гипсе, или окрашен под цвет предполагаемого материала. Автору оплачивается его 3-х месячная работа, затрата на материал, отливка, постановка памятника, словом, по принятой смете, автор получает 7 тыс. рублей. В смету включен расход по изготовлению постаментов. Автор-скульптор, не представивший в срок работу без уважительных причин, возвращает аванс. За невозвращение аванса ответственность несет Московский профессиональный союз в целом. Союз скульпторов по-

лучил через своего казначея первую половину денег по 3 тыс. на памятник, на 62 памятника 186 тыс. рублей. В начале октября Союз скульпторов получил окончательно сумму. Полученные суммы Союз скульпторов распределил между 61 авторами, изготовляющими памятники. Перед октябрьскими праздниками Президиум Московского Совета постановил: передать дело по постановке этих памятников Комиссии по Снятию и Постановке Памятников в Москве, с

обязательством поставить их к Октябрьским Торжествам (к 8 ноября), причем расход уплатить из средств Президиума за счет Наркомпроса. На предложение Комиссии по Снятию и Постановке Памятников в Москве Союз скульпторов изложил согласие, причем расход по постановке комиссия приняла за свой счет, а не за счет Союза скульпторов.

В Москве поставлены памятники следующим деятелям: Марксу, Энгельсу, Каляеву, Никитину, Кольцову, Салтыкову, Шевченко, Гейне, Перовской, Халтурину, Плеханову, Робеспьеру и Жоресу, всего 12 памятников.

Отдел пошел, в полном смысле слова, навстречу профессиональному союзу скульпторов, дав им возможность без всякой помехи получить заказ и изготовить его без вмешательства с его стороны в художественную сторону дела. Предпола-

галось, что сам народ, рассматривая эти памятники будет судьей, и те из памятников, которые будут признаны народом наилучшими, потом будут отлиты в более твердом материале. Но тут то и обнаружилось то, на что я указывал с самого начала: скульптурное мастерство стоит в России чрезвычайно низко; мастеров, которые могли поставить хорошие скульптурные памятники, у нас оказались единицы. И вот, когда эти памятники были поставлены, явилось определенное желание немедленно их убрать; так антихудожественно



Скульптор З а л и т (Петербург, 1919 г.).
Проект Памятника Гарибальди.

и скверно во всех смыслах они были сделаны. В результате Президиум Московского Совдепа передал право ставить памятники Отделу Изобразительных Искусств, который 7 декабря и организовал у себя при Отделе постановку этих памятников. Но на обращенную к профессиональному союзу 27 декабря в письменной форме просьбу представить сведения о ходе работ по заказу, до сих пор ответа не получено. По сведениям Скульптурного Бюро, в мастерских скульпторов находится в работе 43 памятника. Часть работ приостановлена из-за отсутствия топлива и необходимых материалов; часть все же изготавливается. Со стороны авторов в настоящее время поступают ходатайства о повышении сумм на их выполнение. Скульптурный Подотдел назначил правомочную художественную комиссию, которая, объехав мастерские скульпторов, выяснила, насколько художественно исполнены памятники. Художественно исполненные памятники будут предназначены к постановке, памятники антихудожественные, после поступления их в закрытое помещение для обзора публики, будут уничтожены, а автор их освобождается от принятых обязательств. Автору, неприступившему к работе, предоставляется месячный срок для выполнения своего обязательства, или же от него требуется возвращение выданного ему аванса. Пришлось констатировать, что, если подойти к заказанным Союзом Скульпторов памятникам с настоящими требованиями, то, пожалуй, ни одного из них нельзя будет поставить: но так как эти памятники являются вместе с тем, и агитационными, то все же Скульптурный Подотдел нашел возможным принять и поставить в Москве 2 февраля памятник Дантону. В мастерской приступают к постановке в ближайшем будущем трех памятников: Бакунину, Сковороде и Бетховену.

Так обстояло дело в Москве. В Петрограде Отдел получил возможность осуществить идею Совнаркома гораздо позже. Так как уже первое обследование мастерских, которое было сделано заведующими отделами, показало плачевный результат Московской работы, то в Петрограде Отдел Изобраз. Искусств наотрез отказался передать это дело в руки Профессионального Союза гор. Петрограда. К участию в составлении проекта памятников были привлечены скульптурные епископы Петрограда, без различия направления. В этих работах участвовал и Академический Союз скульпторов. Однако, его участие не дало никаких положительных результатов. Из представленных членами союза проектов памятников только один проект оказался удовлетворительным. До сих пор, в разных концах Петрограда, Секцией Художественных Работ Отдела Изобраз. Искусств поставлены следующие памятники: Радищеву, Лассалю, Добролюбову, Чернышевскому, Гейне, Шевченко, Бланки, Гарибальди, Герцену, и в день годовщины Октябрьской револю-

ции перед Смольным состоялось торжественное открытие памятника Карлу Марксу, работы Матвеева. В мастерских готовы бюсты для памятников: Бабефу, Робеспьеру; в работе находятся бюсты: Жоресу, Энгельсу, Врубелю, Шиллеру, Каракозову, Бебелю, Лаврову, Скрябину, Бакунину, Марату, Дантону; приступлено к изготовлению и исполнению эскизов памятников: Курбо, Сезану, Пикассо, Мусоргскому, Щепкину, Ибсену, Руссо, Некрасову, Беллинскому, Успенскому, Калаяну, Стеньке Разину, Бауману, Марату. Технические работы по исполнению памятников поручены комиссии в составе 3-х скульпторов: Гризелли, Залитта и Сивайского.

На постановку 40 временных агитационных памятников Совет. Комиссаров Союза Коммунист. Северной Области было отпущено 280 тыс. руб. Можно с уверенностью сказать, что временные памятники, поставленные в Петрограде, за исключением 1 или 2-х, значительно превосходят по своим качествам лучшие временных памятников, поставленных в Москве. Надо надеяться, что учащаяся сейчас в школах свежая рабоче-крестьянская молодежь создаст, наконец, при нашем усиленном внимании в этой области, кадр скульптурных мастеров, которых у нас в России в настоящее время не имеется. До того времени, какие бы требования к нам ни предъявлялись с этой стороны, мы сможем только выбирать лучшие из лучших работ. Как я уже сказал, в России можно найти, может быть, только 3—4 скульптурных мастера на всю Россию.

Секция Художественных Работ выполнила в Москве и приступает к выполнению в Петрограде украшений площадей и общественных зданий надписями и цитатами, а точно так же и архитектурными памятниками. Далее, Секция Художественных Работ сняла уродливые памятники, поставленные в Петрограде царям и их слугам. Были сняты памятники: Николаю Николаевичу, находившийся перед Михайловским Манежем, а также сняты два небольших памятника Петру I-му — на Адмиралтейской набережной. Замечена надпись на Московских воротах.

Секцией Художественных Работ был объявлен ряд конкурсов, открытых и закрытых, по поручению ряда Советских учреждений: на иллюстрацию книг, на составление вывесок и т. п. На ее же одобрение передаются все поступающие в Отдел Изобраз. Искусств произведения искусства, пересылаемые разными учреждениями для рассмотрения.

В течение года Секцией было объявлено несколько конкурсов на составление проектов: Государственного Флага, гербовой печати и почтовой марки. Одобренные проекты отправлены в Москву в Совет Народных Комиссаров.

В ведении Секции находится и работа по постановке памятника жертвам революции на Марсовом поле.

МУЗЕЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ.

Секция, совместно с Московской закупочной комиссией, приступила к закупке картин художников по списку, утвержденному Наркомом по Просвещению, предназначенных для музея художественной культуры. В этот список входят все яркие представители художественных течений в искусстве. Отдел Изобраз. Искусств исходил из мысли, что музеи должны быть организованы так, чтобы рабочие и крестьяне, приходящие в музеи, могли бы легко разбираться в выставленных там предметах искусства. В целом ряде заседаний, было разработано особое положение о музее живописной культуры, которое было представлено музейной конференции, состоявшейся в Петрограде 11 февраля во Дворце Искусства (Бывш. Зимний Дворец), и принявшей его единогласно как по отношению к живописи и скульптуре, так и по отношению к художественным промышленным музеям.

Положение Отдела Изобразительных Искусств и художественной промышленности по вопросу о художественной культуре распадается на следующие пункты:

1. Одним из положительных достижений современного художественного творчества, в течение последних десятилетий интенсивно разрабатывавшего, по преимуществу, вопросы профессионального качества художественных произведений и, тем самым, их мирового значения, является понятие — *художественной культуры*.

2. Понятие художественной культуры связано, таким образом, с исканиями молодых художественных школ и может быть раскрыто только ими.

3. Понятие художественной культуры является, вместе с тем, объективным признаком художественной

ценности, поскольку таковая определяется, как ценность профессиональная.

4. Понятие художественной культуры содержит в себе, по самому смыслу слова культуры, как деятельности активной, момент творческий; творчество предполагает создание нового, изобретение; художественная культура есть нечто иное, как культура художественного изобретения.

5. Современным художественным школам, путем напряженного художественного труда, удалось пока-

зать многие элементы художественной деятельности и, тем, самым обосновать объективный признак художественной ценности, как ценности профессиональной.

6. Элементы эти таковы: 1) материал: поверхность, фактура, упругость, плотность, вес и др. качества материала; 2) цвет: насыщенность, сила, отношение к свету, чистота, прозрачность, самостоятельность и др. качества цвета; 3) пространство: объем, глубина, измерение и др. свойства пространства; 4) время (движение): в его пространственном выражении и в связи с цветом, материалом, композицией и проч.; 5) форма, как результат взаимодействия материала, цвета, пространства и как ее частный вид, композиция; 6) техника: живопись, мозаика, рельефы различного рода, валяния, каменная постройка и др. виды



Скульптор Гризелли (Петербург, 1919 г.).
Проект памятника Бабефу.

художественной техники и т. д.

7. Нет основания думать, что вся сумма художественных элементов добыта человечеством однако, дальнейшие открытия в этой области не могут изменить направления художественной деятельности, как деятельности профессиональной.

8. Развитие и изменение отношений со стороны художников к указанным элементам — есть развитие самого искусства, и всякого рода изменения в этой области могут быть объективно и точно установлены

для каждого данного художественного явления, в отдельности.

9. Художественная культура, как культура изобретения, может быть показана лишь постольку, поскольку художники либо в корне изменили свое отношение к указанным элементам, либо эти элементы открывали.

10. Поскольку художественная культура является достижением современных художественных школ, она может быть использована, как принцип современной художественной деятельности, и, тем самым, художники имеют все основания стремиться к тому, чтобы этой культурой выявить образ человека, по преимуществу, последнего видоизменения. Прошлое, даже тогда, когда оно является формой изобретения в области художественного творчества, но не имеет никакой связи с образованиями современными,—может остаться неиспользованным, как материал, потерявший значительную часть своей активной силы и тем самым свое культурное значение.

Принятию докладов предшествовало обсуждение докладов, тезисы которых мы приводим в приложении.

Картины, приобретаются для Государственного Фонда по списку, утвержденному Ком. Нар. Просв. Из работ, выделенных из этого фонда, будет образован картинный отдел музея художественной культуры.

В список этот вошли следующие художники:

1. Малевич, Казимир Северинович. 2. Татлин, Владимир Евграфович. 3. Фальк, Роман Рафаилович. 4. Лентулов, Аристарх Васильевич. 5. Кузнецов, Павел Варфоломеевич. 6. Певзнер, Натан Абрамович. 7. Рождественский, Василий Васильевич. 8. Капдицкий, Василий Васильевич. 9. Куприк, Александр Васильевич. 10. Розанова, Ольга Владимировна. 11. Машков, Пляя Павлович. 12. Дымшиц-Толстая, Софья Исааковна. 13. Кончаловский, Петр Петрович. 14. Родченко, Александр Михайлович. 15. Клюков, Иван Васильевич. 16. Шевченко, Александр Васильевич. 17. Удальцова, Надежда Андреевна. 18. Колд. 19. Штеренберг, Давид Петрович. 20. Франкетти, Владимир Феликсович. 21. Моргунов, Алексей Алексеевич. 22. Древин, Александр Давидович. 23. Коровин. 24. Грищенко, Александр Васильевич. 25. Иткинд. 26. Осмеркин. 27. Пестель, Вера Ефремовна. 28. Королев, Борис Давидович. 29. Попова, Любовь Сергеевна. 30. Коненков, Сергей Тимофеевич. 31. Шапошиков, Борис Валентинович. 32. Малютин. 33. Кустодиев, Борис Михайлович. 34. Петровичев. 35. Шестаков, Николай Иванович. 36. Константинов. 37. Стржемицкий, Владислав Максимилианович. 38. Завьялов, Иван. 39. Борисов, Григорий Ильич. 40. Романович, Сергей Михайлович. 41. Бебутова, Елена Михайловна. 42. Меньков, Михаил Иванович. 43. Гальвич, Венямин Алексеевич. 44. Веснин, Александр Александрович. 45. Якулов, Георгий Богданович.

46. Крымов, Николай Петрович. 47. Миллотти, Николай Дмитриевич. 48. Федоров, Герман Васильевич. 49. Ле-Дагтю. 50. Кравченко, Алексей Ильич. 51. Потехина-Фальк, Елизавета Сергеевна. 52. Ходосевич, Валентина. 53. Свищуков, Николай Владимирович. 54. Соколов, Петр Ефимович. 55. Соболев, Иван Сергеевич. 56. Нелиши, Александр Николаевич. 57. Грещевич, Александр Петрович. 58. Гузиков, Семен Матвеевич. 59. Тепер, Иосиф Наумович. 60. Комисоренко, Зиновий Петрович. 61. Миганаджвани, Ивгим. 62. Леблан, Михаил Варфоломеевич. 63. Иванов, Георгий Николаевич. 64. Мансуров, Павел Андреевич. 65. Архипов. 66. Максимов. 67. Клодт. 68. Киселев. 69. Васильев. 70. Шаншал, Яков Федорович. 71. Юон, Константин Федорович. 72. Лисенко, Алексей Васильевич. 73. Храковский, Владимир Львович. 74. Сергеев. 75. Крайтор, Иван Кондратьевич. 76. Григорьев, Николай Михайлович. 77. Бон-Григорьева, Надежда Сергеевна. 78. Бромбергский, Петр Игнатьевич. 79. Герасимов, Сергей Васильевич. 80. Добров, Матвей Алексеевич. 81. Кудряшев. 82. Михайловский, Александр Николаевич. 83. Чернышов. 84. Иванов, Александр Иванович. 85. Свиридов. 86. Пожарский. 87. Свиридов, Иван Федорович. 88. Роскин. 89. Мешков. 90. Роговин. 91. Моравов, Александр Пиканорович. 92. Аленков. 93. Жегин, Лев Федорович. 94. Розенфельдт. 95. Келлид. 96. Ульянов, Николай Павлович. 97. Бакшеев. 98. Ермаков. 99. Алексеев, Иван Викторович. 100. Эрикссон. 101. Экстер. 102. Сагайдачный. 103. Ларионов. 104. Гончарова. 105. Уткин. 106. Сарьян. 107. Давыдова. 108. Матюшин. 109. Бурлюк, Давид. 110. Бурлюк, Владимир Давидович. 111. Туржанский. 112. Яковлев, Михаил Николаевич. 113. Дурнов, Модест. 114. Голубкина. 115. Барт. 116. Замошкин. 117. Нюрнберг. 118. Харламов. 119. Нивинский. 120. Паин. 121. Штудер. 122. Эндер. 123. Мильман. 124. Кузнецов, Михаил. 125. Филопов. 126. Карев. 127. Митурин. 128. Бруже. 129. Матвеев. 130. Россине. 131. Школьник. 132. Ермолаева. 133. Ермолаев. 134. Добужинский. 135. Петров-Водкин. 136. Григорьев, Борис. 137. Альтман. 138. Лансере. 139. Чехонин, С. В. 140. Бенуа, Александр Николаевич. 141. Рерих. 142. Яковлев. 143. Гауш, А. Ф.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ВЫСТАВКИ.

При Секции художественных работ функционирует выставочное бюро. Сейчас открыты в Москве 6 государственных выставок художественных произведений. Зимний цикл государственных выставок на открытом бюро 6 выставках почти нечерпывает все имеющиеся выставочные группы и направления. В дальнейшем предстоящем цикле государственных выставок предназначаются к открытию следующие выставки: выставки без жюри скульптуры, группы беспредмет-

ников, цвето-динамистов и разные другие выставки. Этим же бюро открыты выставки художественно-промышленных произведений школ и предприятий Отдела Изобразительных Искусств. Далее, разработан план и маршрут отсылки выставок в провинцию, о желательности чего в Бюро поступил ряд заявлений. Так вместе с заявлением от Брянского Дома Народов, от Иваново-Вознесенска, Нижнего Новгорода, Минска и Витебска. Разрабатывается план устройства летних Государственных Выставок в местах, наиболее посещаемых массами летом, для чего могут быть использованы летние дворцы.

В состав открытого зимнего цикла выставок вошли: 1) посмертная выставка картин художницы Розановой, на Рождественской, 2) выставка картин на Б. Дмитровке, 3) выставка картин—Покровские ворота, 4) выставка картин—на Пречистенке, 5) выставка картин в Музее Изящных Искусств, 6) выставка картин на Дмитровке, в помещении Пролеткульского музея. По праздничным дням даются объяснения инструкторами. Точно также при Отделе имеются инструкторы для экскурсионных групп, записавшихся в Отделе.

Статистические данные о посещаемости выставок: на первой выставке—14 февраля 7.000, на второй, 26 декабря—10.000, на третьей, 26 декабря—8.000, четвертой, 12 января—6 тыс., на пятой, 5 февраля—7 тыс., на 6-ой, 8 февраля—4 тыс.

Эти данные приблизительно рисуют посещаемость за небольшой период существования этих выставок.

Открыта грандиозная выставка в Петрограде, в Зимнем Дворце.

Устроить выставку Произведений Искусства, которая была бы доступна трудящимся, и где бы каждый чувствующий себя творцом, будь то профессиональный художник, или рабочий, отдающий искусству лишь свой досуг, мог выставить свои произведения без всяких ограничений—давнее решение Отдела. Все бывшие

до сих пор выставки устраивались либо замкнутыми корпорациями, либо предпринимателями. Гнет одних и своеволие других не давали возможности свободно выступить творцу, которому заграждали дорогу их старательно сработанные заборы. Упразднение заградительных заборов—жюри—вот действительное средство, дающее возможность выступить массам и перед массами без каких бы то ни было ограничений. Но одного отсутствия жюри еще недостаточно для достижения полной свободы. Необходимо, чтобы государство освободило участников и от материального гнета, взяв на себя

все расходы по организации выставки и участию на ней художников. Без этого условия всякая свобода становится свободой лишь для богатых. Отсутствие жюри и освобождение участников от материальных затрат—вот основные принципы, на которых эта выставка организовалась, без которых цель выставки не могла бы быть достигнута.

Правда, в отдельности эти принципы применялись и раньше. Так, за границей давно устраиваются выставки без жюри («Независимых» — в Париже и др.). Лица желающие участвовать на такой выставке, кроме прочих расходов, связанных с этим, обязаны оплатить место, где висят их произведения, что исключает для многих

возможность участвовать на выставке. Точно также иногда государство брало на себя расходы по устройству выставки и участию на ней художников. Это были международные выставки, где государства в целом являлись участниками. Но на такие выставки попадали лишь избранные, процеженные через всякие сита художники, для которых материальный вопрос и не имел особенного значения.

Одновременно же оба принципа проведены лишь на этой выставке впервые не только в России, но и во всем мире.



Скульптор Синайский (Петербург, 1918 г.).
Проект памятника Гейне.

До сих пор художественные группы выступали, как борющиеся силы. Каждое течение в искусстве утверждало себя, отрицая все прочее. Крепостническое и насильническое государство эту борьбу поддерживало и поощряло самые отсталые, самые дряхлые формы в искусстве, служившие сильным тормозом для развития новых форм, угнетало творческие искания. Настало время осознать искусство, как единое явление. Специфическая культура— вот стержень всякого искусства. Вне живописной культуры нет живописи, вне пластической культуры нет скульптуры, архитектуры вне архитектуры не существует.

Совместное выступление, чередование под одной крышей разных течений русского искусства, вместо разрозненных выступлений отдельных групп, научит почувствовать, увидеть, уразуметь кроме того, что отличало одну группу от другой, то общее, которое роднит всякое и стилистическое искусство, и которое, проходя через все русское искусство ставит знак = между XIV веком и XX, между иконой и супрематизмом.

На выставке приняли участие почти все Петербургские художественные организации: 1) «Союз Молодежи», 2) «Мир Искусства», 3) «Тов. Передвижных Выставок», 4) «Общество имени Кундзи», 5) «Община Художников», 6) «Тов. Независимых», 7) «Петроградское Общество Художников», 8) «Общество Взаимного вспомоществования Русских Художников», 9) «Худ.-Промышленное Общество», 10) «Союз скульпторов-художников», и 134 художника, принадлежащих в какое-либо общество. Отдел Изобразительных Искусств принял ряд мер, чтобы привлечь к участию на выставке и художников-рабочих. Для этой цели Отдел Изобразительных Искусств вошел в сношение с Культурно-Просветительным Отделом Совета Профессиональных Союзов.

Были посланы подробные извещения и предложения участвовать на выставке членам всех профессиональных союзов и рабочих организаций. К сожалению участие их на выставке в процентном отношении оказалось ничтожным.

Всего на выставке участвуют 359 авторов и выставлено 2826 произведений. Выставка помещается во Дворце Искусств (бывш. Зимний дворец) во втором этаже.

Таким образом, как по количеству произведений, так и по занимаемой площади выставка эта является самой большой из всех художественных выставок, когда либо открывавшихся в России.

В основу развески, комиссия по организации выставки, положила последовательность течений, явившихся вехами развития русского искусства, отвергнув развеску художественных произведений на основе исторической последовательности течений. Таким образом Союз Молодежи и др. новейшие течения русского

искусства — Передвижники и Мир Искусства очутились рядом. Остальные общества, являясь продолжателями принципов вышеназванных обществ, размещались в зависимости от количества и величины произведений.

Так как помещение, отведенное под выставку, оказалось ограниченным и едва вмещало живописные произведения, а увеличить его не представлялось возможным, то скульптуру пришлось разместить не в отдельном помещении, а в тех же залах, где размещена живопись. Расстановка по комнатам производилась таким образом, чтобы скульптурные и живописные произведения совпадали по своему характеру. Работы тех художников, которые не состоят членами какого-либо общества, помещаются рядом с тем обществом, к которому подходят по методу работы.

Итоги работ Секции художественных работ весьма разнообразны. Она проводила в жизнь все постановления Отдела, касающиеся приобретения произведений живых художников для музея художественной культуры, и его организации. Сюда входило — сооружение постоянных и временных художественных памятников великим политическим и общественным деятелям, писателям и другим, украшение площадей и улиц Петрограда, Москвы, Витебска, Минска и др. городов, объявление организаций конкурсов на всякого рода художественные работы, украшения по случаю разных революционных празднеств, рассмотрение и изготовление иллюстраций к книгам, снятие старых художественных памятников, организация выставок в столицах и в провинции.

Эта работа непосредственно выводила искусство из комнаты и музеев, куда оно было заключено и скрыто от народа, на улицы, покрывая их в дни празднеств широкими яркими пятнами красок. Отдел вывел искусство из тюрьмы-музеев и отдал его рабочему и крестьянину. Где это было возможно Отдел проводил эти идеи через большую сеть организованных бесплатных выставок.

ТЕАТРАЛЬНО-ДЕКОРАЦИОННАЯ СЕКЦИЯ.

Не было забыто и одно из главных мест народных собраний, должетствующих стать сейчас, благодаря революции, доступным всем массам—это театр. К сожалению в этой области Отделу, вследствие целого ряда обстоятельств, удалось только подойти к этому вопросу. Думаю, что в будущем развитие пойдет более быстрым темпом, благодаря энергичной работе Театрально-Декорационной Секции.

В самом начале Секция поставила перед собой задачу разобраться в той запутанности, в которой оказалось искусство живописи в театре.

С первых шагов своей деятельности, Секция занялась теоретической разработкой проектов постановки

театрально-декорационного искусства, для чего и вошла в связь с Театральным Отделом.

Наметив ряд своих программ, Секция приступила к детальной разработке проекта Театрально-Декорационных Мастерских, имеющих целью дать образцы декораций, костюмов и бутафории для распространения в широких рабоче-крестьянских массах. Параллельно с текущей работой Театрально-Декорационная Секция способствовала созданию однородной Театрально-Декорационной Секции в Москве.

Кроме того перед Секцией встал вопрос о необходимости переустройства Театрально-Декорационного искусства в государственных театрах.

Для осуществления целого ряда образцовых постановок, Театрально-Декорационная Секция нашла подходящим Эрмитажный Театр. Остановившись на нем, Секция привлекла к общей работе Театральный и Музыкальный Отделы, совместно с которыми и выработала репертуар первых постановок.

Было объявлено три конкурса на эскизы декораций к детским пьесам. Один из них выполнен по поручению Театрального Отдела Педагогической Секцией. Из лучших работ исполняются образцы передвижных декораций.

Из представленных на конкурсе работ была устроена выставка для курсов по руководству детскими спектаклями.

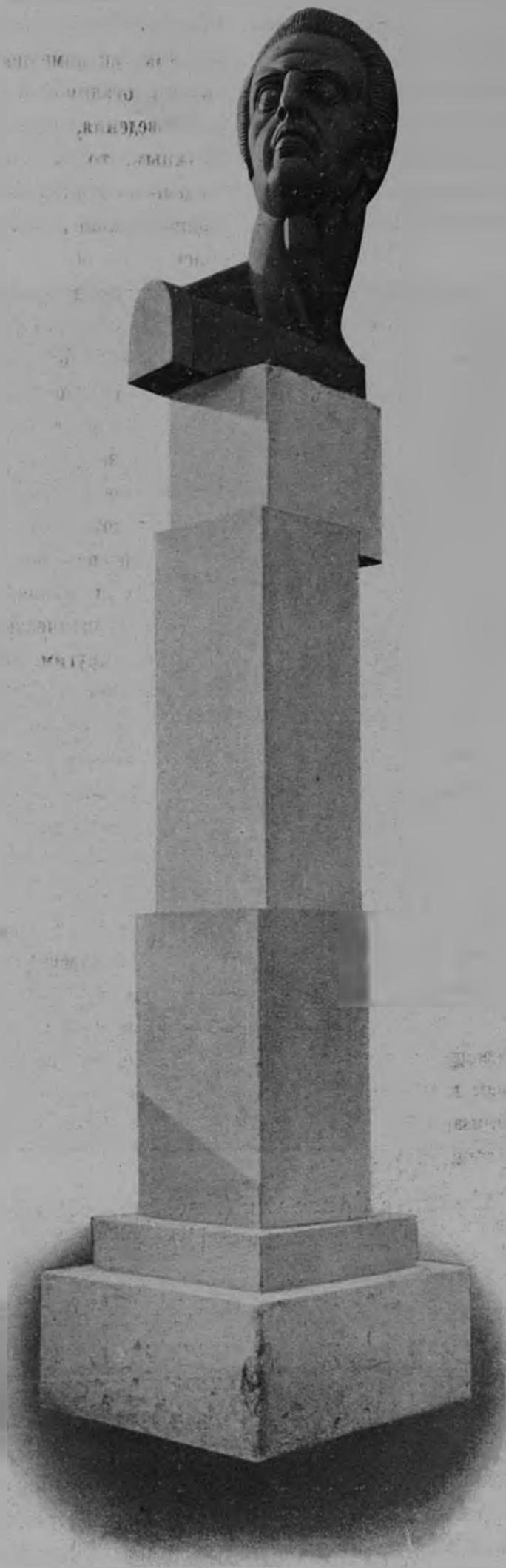
К созданию образцовых Театрально-Декорационных Мастерских Секции удалось приступить только в ноябре месяце, так как до этого времени Секция

не располагала нужными для этого средствами. Театрально-Декорационные Мастерские разделены: на декорационную, бутафорскую, костюмерную и плакатную мастерские, в которых в настоящее время вырабатываются образцы. Одновременно с этим в мастерских заканчивается постройкой образцовая разборная опытная сцена, на которой и будут производиться опытные постановки.

Секция приступает в своих мастерских к подготовке кадра опытных инструкторов Театрально-Декорационного Искусства, могущих принести огромную пользу для крестьянского театра.

В данный момент Мастерские Секции работают над выполнением заказа декораций и постановок для провинциальных театров, в частности выполняется заказ для Калужского Отдела Народного Образования.

За последнее время Театрально-Декорационная Секция вошла с предложением в Клубную Секцию при Внешкольном Отделе Комиссариата Народного Просвещения и в Секцию Колоний и Клубов при Дошкольном Отделе об изготовлении в Мастерских Секции ряда передвижных типических декораций и костюмов для всевозможных постановок этих Секций.



Скульптор Синайский (Петербург, 1918 г.).
Памятник Лассалю.

Далее Секция совместно с Отделом Театров и Зрелищ пересмотрит ряд вопросов постановки декорационного дела в Коммунальных Театрах и наладит совместную с ним работу.

МЕЖДУНАРОДНОЕ БЮРО.

При Коллегии Отдела Изобразительных Искусств организовано международное бюро по агитации и пропаганде художественных и коммунистических идей на Западе.

Бюро, существующее с 1 января 1919 года, работало:

- 1) Положение бюро.
- 2) Программу предложенного к изданию журнала бюро.

3) Интернационал Искусства, который должен лечь в основу Международной Конференции по делам Искусства в международном масштабе.

3-го января 1919 г. послано воззвание и материалы к германским художникам с призывом к международному профессиональному объединению. Уже получен ответ с заявлением о полном сочувствии и готовности идти навстречу всем нашим начинаниям в области искусства.

5-го марта 1919 г. послано воззвание и материалы к французским художникам.

Выработаны воззвания к английским, итальянским, японским и китайским художникам.

Идет работа по созыву художественной конференции. Эта конференция должна лечь в основание будущего Интернационала в искусстве.

АРХИТЕКТУРНАЯ СЕКЦИЯ.

Одной из главнейших забот Коллегии Отдела Изобразительных Искусств была забота о художественном архитектурном строительстве. Великий, мало-мальски знакомый с художественным расцветом предшествующих эпох, знает, что архитектура не отставала от живописи и скульптуры. Прекраснейшие памятники,

оставленные нам Грецией и Римом, средневековыми муниципалитетами, и эпоха возрождения показывают, насколько могущественный организаторский аппарат может дать государство для художественного строительства. Разумеется, в каждой отдельной эпохе организаторами строительства были различные по своему составу классовые силы. Роль государства в строительстве однако выразилась так определенно в прошлом, что теперь, когда власть перешла к рабоче-крестьянскому правительству, когда устанавливается равенство всех граждан, государственное строительство,

строительство всех граждан, должно принять невиданные формы и размеры.

Предшествующая эпоха показала, что буржуазия и тут была, в большинстве случаев, бессильна что-нибудь сделать.

Богатые люди, имеющие больше возможности строить, чем государство, показали, что, в большинстве случаев, они довольствуются копированием старых образцов. Поездки за-границу в различные места, различного рода путешествия приводили к тому, что скучающий человек приказывал своему архитектору строить себе нечто, запавшее ему в голову, поправившееся ему в одно из его путешествий. Таким образом, старые образцы повторялись и повторялись скверно. Я не стану останавливаться на целом ряде примеров, так



Скульптор Гризелли (Петербург, 1918 г.).
Проект памятника Перовской.

как это слишком бы расширило данную работу. Отмечу только, что определенный спрос вызывал и определенное предложение. Художники-архитектора, изучая лучшие строения архитектуры, не учились у них соотношениям форм, ритму, а, большей частью, заимствовали те или иные формы, приспособлявая их иногда к таким строениям, которые ничего общего с этими формами не имели.

Вот почему, за последнее время, а может быть еще и по другим причинам, инженерное строительство далеко обгоняет архитектуру и, как будто бы, намечает целый

ряд новых форм, которые в будущем лягут в основу строительства. Можно смело утверждать, что в Европе сейчас в архитектурном строительстве нет таких памятников, которые бы характеризовали нашу эпоху, эпоху машины и фабричного производства. Архитекторы могут затратить бездну усилий и средств. Поскольку, однако, они будут исходить из греческих колонок, желая втиснуть в них паровозы и машины, грандиозные дома, где должны быть сосредоточены собрания, библиотеки, столовые для широких народных масс,—все их стремления ничего ровно не дадут и художественная архитектура будет совсем отмечена в сторону.

Но это не значит, что не будут созданы величайшие архитектурные памятники. Всякое художественное творчество зарождалось большей частью из развития техники и новых требований, предъявляемых жизнью к строениям. Одним из памятников, который еще в прежние времена вышел из ряда обыкновенных памятников высоко упирався в небо, была так называемая башня Эйфеля в Париже. Хотя это сооружение и не имеет значения положительного художественного достижения, но — все же оно, еще задолго до войны, было понято лучшими художниками и было понято, именно, как памятник, характеризующий нашу эпоху, как одно из явлений, которое потом послужит для развития целесообразной связи искусства с потребностями жизни. Уже во время войны эта башня оказалась не бесполезной, не говоря об ее художественном значении для Парижа и о том влиянии, которое она оказала на все искусство молодых художественных сил этого города искусств.

Вот почему, Коллегия, обращаясь к лучшим архитектурным силам Петербурга и Москвы, не сразу смогла войти с ними в тесный контакт, может быть, и в будущем не совсем уживется с ними. Архитектура, по своему свободному положению и благодаря указанным

выше особенностям, давно уже остановилась, давно не двигалась вперед. Только особые требования жизни и особые творческие народные силы, которые волеются в это русло, с одной стороны, и давление инженерного строительства, с другой—поставят архитектуру перед необходимостью исскания выхода из того тупика, в который она была загнана волей предшествующей эпохи. Настоящий момент можно характеризовать только как переходный. Архитектурный подотдел, в тесном сотрудничестве с остальными отделами, сможет однако нащупать и найти ту новую форму, на которой ему, в

данное переходное время, надлежит остановиться. В этом направлении ведутся все работы коллегии. Вырабатываются нормальные правила конкурса, в связи с изменившимся от социальных жизненных условий архитектурным делом. Устанавливается контакт с местными Совдепами по поводу текущих архитектурных работ, в смысле помощи правильной постановке проектной стороны. Решено пока в Подотдел взять окончание зданий для выставочного помещения (смежного с русским музеем). По вопросам художественной промышленности Архитектурный Подотдел входит в контакт с Подотделом Художественной промышленности для развития той ее части, которая имеет прямое отношение к архитектуре. Решено организовать



Скульптор Залькалнс (Петербург, 1918 г.).
Проект памятника Чернышевскому.

в Петербурге мастерские: малярно-строительные, каменно-тесные, строительно-столярные и других цехов. В архитектурно-строительной деятельности в Петроградском масштабе выяснен план работы, установлено соотношение с Комиссариатом Гор. Хозяйства и Музеями города, с первым—в целях практической организации архитектурного строительства, не налаженного до сих пор в городе, а со вторым—по вопросам теоретическим и подготовительным. В архитектурно-строительной деятельности в областном и государственном масштабе признано необходимым

войти в контакт с областными государственными Совнархозами, и в настоящее время программа деятельности в этом направлении согласуется с Московским Подотделом. Профессиональные вопросы разрешаются в совещаниях из представителей Подотделов, Архитектурного подотдела, архитектурных обществ и строительных рабочих.

Участие подотдела в педагогической работе выражается в виде реформирования архитектурной части Гос. Св. Уч. Худ. Мастерских, в которых участвуют члены Подотдела в качестве преподавателей. Намечена реформа и приведение в единообразие других высших учебных заведений и создание мастерских для обучения строительных рабочих и инструкторов. В Москве уже организованы и начали функционировать строительные курсы для рабочих, которые имеют целью улучшить квалификацию профессионального труда рабочих. В настоящее время функционирует 2 отделения: плотнично-столярное и художественно-декоративное. В целях просветительно-популяризаторских намечены: 1) периодические издания информационного характера; 2) популярные издания, брошюры, освещающие отдельные вопросы современного зодчества; 3) популярные издания и брошюры с биографиями зодчих русских и иностранных; 4) издания монографического характера, посвященные отдельным вопросам и трудам отдельных классических авторов. Для руководства этими работами выбрана в Петрограде издательская комиссия, состоящая из членов Архитектурного Подотдела, представителей архитектурных обществ и из осведомленных в этих вопросах лиц — консультантов.

Кроме того установлено участие представителей Подотдела в секции художественных работ для корректирования сооружений агитационных памятников с архитектурной стороны и других работ. Самостоятельной работой Подотдела является постройка памятника архитектору Баженову. В виду особого интереса к этому вопросу вырабатываются уставы архитектурных обществ по объявлению конкурсов. Архитектурный Подотдел принял на себя руководство конкурсом по постройке Дворца Труда в Петергофском районе. В число членов жюри конкурса входило два представителя Подотдела, причем одному из них предложено принять на себя также и секретарский труд. Выставка проектов конкурса была устроена в помещении Отдела Изобразительных Искусств.

Организована архитектурная мастерская старшим, мастером которой приглашен архитектор Гельфрейх. В задачу мастерской входит исполнение всех работ, которые намечены Коллегией Архитектурного Подотдела. Эта мастерская будет иметь решающее влияние не только на техническую, но и на чисто научную деятельность архитектурной секции. В настоящее время

в мастерской разрабатываются проекты на постройку памятника Октябрьской революции и спортивного клуба в Новосokolьниках и проект памятника архитектору Баженову.

Вот все, что намечено и что сделано в области архитектурного дела. Нет никакого сомнения, что эта работа, в дальнейшем, будет развиваться все шире и шире, связанная, с одной стороны, с городскими строительными аппаратами, со всем тем, что занято строительством, войдя в контакт со строителями-инженерами, с другой стороны, непосредственно соединясь художественной близостью и живой связью с искусством живописи и скульптуры, которые сейчас находятся в периоде усиленных исканий. Архитектура, получив живую художественную струю и одновременно — приблизившись к новой форме, а также новым материалам, займет то место, которое ей подобает и которое необходимо, чтобы она заняла, так как наши дома, жилища и все в них находящееся должно строиться по определенному художественному широко-задуманному плану. Согласно такой основной задаче город должен иметь в смысле целесообразности один общий план, каким представляется план отдельного дома, в котором приняты во внимание все удобства и потребности его обитателей. Улицы и площади представляют собою компаны большого города, которые должны быть правильно распланированы, и связи с коммунистическим переустройством жизни.

И только таким образом создастся новая архитектура, архитектура коммунистического строя, архитектура, в которой участие широких масс даст, может быть, невиданные формы расцвета архитектурного строительства.

Итоги работы Отдела сводятся, таким образом, к нижеследующему. Коллегия, состоящая из художников, привлеченных Комиссариатом по Просвещению, не только поставила перед собою широкий план деятельности, появив и представляя себе каким образом этот план выльется в жизнь в будущем, но, уже и сейчас, приступила к работе, произвела определенный переворот как в области преподавания, так и в области всех подходов к художественной жизни.

Исходя из основного правильного положения, что нельзя вливать новое вино в старые меха, Коллегия неуклонно все время стремилась в своей деятельности к выработке наиболее благоприятных условий для развития новых течений искусства, возникших с выходом на сцену освобожденных революцией свежих пролетарских сил и стремлений. Подвергнув ломке старое, начиная со школ, Отдел стремился к созданию на этом расчищенном месте новой культуры, более соответствующей художественным задачам и нуждам новой жизни, новых людей.

Грандиозные события, происходящие сейчас — борьба рабочих масс против старого строя, все еще

не сдающего своих позиций, борьба, которая долго еще будет длиться как извне, так и внутри, благодаря прочно сколоченной веками культуре, затемняющей классовое сознание рабочих масс,—все это может привести к тому, что задачи и планы, правильно поставленные художниками при диагнозе совершающихся сейчас событий, не будут поняты и временно будут оставлены. Натиск старой культуры на молодую пролетарскую культуру гораздо сильнее всех существующих сейчас покушений военной силы на власть рабочих и крестьян. Эти старые культурные силы, увы, кроются в нас самих, и только классовое сознание пролетарских масс их парализовало и до сих пор вело их непосредственно и прямо к поставленной ими цели. Только это сознание может дать понять и узреть все то, что намечено в этой области и что, действительно, ведет

к раскрепощению нас в области культуры, как и то, что привело уже к раскрепощению в материальной области.

Вот почему все свое внимание Отдел Изобразительных Искусств обращает на крепкую и непосредственную связь с пролетариатом Советской Республики, ибо только совместно с этим классом возможно дальнейшее продвижение вперед, дальнейшее искание новых форм, соответствующих новой жизни человечества, которое, благодаря этому классу, должно вступить в новую эру.

Заведующий Отделом Изобразительных Искусств

Д. П. Штернберг.

Апрель 1919 г.

Петербург—Москва.

ПРИЛОЖЕНИЕ.

ДЕКЛАРАЦИЯ

ПЕТЕРБУРГСКОЙ КОЛЛЕГИИ ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВА И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ, ПРИ ОТДЕЛЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ КОМИССАРИАТА ПРОСВЕЩЕНИЯ ПО ВОПРОСУ О ПЕТЕРБУРГСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ.

Первоначальная мысль Петра I об образовании в России специального художественного учреждения вытекала из реальной потребности иметь в государстве школу «по всем отраслям искусства», при чем Петр характеризовал эту школу как «социетет художеств и наук».

Исходя из такого понимания художественных задач, Петр утверждает, согласно докладу камер-рат Фика и дейдиректора Абрамова, Академию, как учреждение учебного и научного характера, ни в какой степени не предпретая ее роли, как руководительницы всей художественной жизни страны.

Однако, уже в ближайшее царствование Елисаветы и Екатерины II специально художественные задачи проектированной Петром Академии получают иное толкование и, вслед за выделением этих задач из круга ведения Академии Наук, образовывается в 1758 г. специальное учреждение: «Академия трех знатнейших художеств». Это учреждение является отныне не только учебным центром по всем отраслям искусства, но и высшим органом, руководящим всеми сторонами художественного образования и художественной культуры страны.

Конструкция новой Академии, равно как и первоначальный ее состав, указывают при этом на глубокую зависимость вновь открытого учреждения от тех европейских Академий, влияние которых на художественно-творческую жизнь Европы имело, теперь уже по мнению почти всего художественного мира, столь пагубные последствия. В этом отношении русская

Академия Художеств не может рассматриваться, как какое то счастливое исключение.

Правда, в царствование Екатерины II общее состояние русской худ. культуры было таково, что деятельность Академии в известном смысле дала благоприятные результаты, но эти результаты имели лишь внешний характер и в дальнейшем не оказали благотворного влияния на общий ход развития русского искусства. Екатерина, заинтересованная главным образом в использовании национальных художественных средств ради внешней пышности ее блестящей и самодержавной просветительной деятельности, низвела в значительной степени культурно-художественную роль Академии до роли установления, могущего дать тот или иной часто декоративный материал, необходимый для специальных государственных или династических нужд. Заинтересованность правительства в развитии русской художественной культуры не шла поэтому далее формальной опеки над официальным художественным производством. Такое отношение обеспечило за Академией с первых дней ее существования более или менее устойчивое правительственное доверие и создало глубочайшую традицию, в силу которой окрепла вековая связь Академии с официальными правящими кругами.

Между тем художественная жизнь, выросшая на действительных потребностях свободного творческого духа, неуклонно развиваясь, создавала все новые формы и новые методы воплощения, не только не совпадавшие с академическими, но на первых же порах вступившие с ними в ожесточенную борьбу. Показателем этой ранней борьбы, родившейся у самой колыбели русской Академии, может, например, служить отклонение П. И. Шуваловым профессуры Антропова и открытие последним своей школы, из которой впоследствии вышел Левицкий. Этот факт, а затем все последующее течение русской художественной культуры, достаточно убедительны для того, чтобы не оставить сомнения в истинной природе художественной деятельности Петербургской Академии.

Все наиболее выдающиеся русские художники прошли мимо Академии и чаще всего ни в какой степени не обязаны ей своим развитием. Антропов, Аргунов, Левицкий, Боровиковский, С. Щедрин, Г. Чернецов, Венецианов со своими учениками, Орловский, Баженов, Воронихин, Федотов, до известной степени, Крамской, Репин, Серов и Ге, затем Ф. Васильев, Врубель, Борисов—Мусатов и вся новая школа— вот список, в котором каждое имя само по себе есть уже обвинительный акт против Академии.

Не следует также забывать и тех трагических моментов русского искусства, которые связаны с деятельностью А. Иванова и многих других, чья героическая борьба с Академией в такой же степени мало оценена, как и мало изучена. Поистине, мы не знаем всего количества страданий, которое принесла Академия художникам гнетом своих канонических, мертвых форм, но мы можем предполагать, что оно безгранично. Даже Брюллов, этот столп академической истины, не раз с горечью говорил «об академической науке». Через всю историю академии проходит эта горечь неудовлетворенных учеников, неизменных силы, подобно Кипренскому или Толстому, противопоставить академическим канонам свою свободную творческую, побеждающую личность.

В этом отношении академическое прошлое имеет за собой даже моменты катастрофы: например, выход из Академии в 1863 г. тринадцати. Этот выход ныне толкуется официальными академическими руководителями, как поворотный момент самой Академии на путь национализации художественных традиций. Но, во первых, такая национализация привела Академию, по мнению почти всего современного художественного мира, к ложно-национальному «передвижническому» искусству, а во вторых, если бы даже реформы в этом направлении и оказались живительными, они тем не менее шли со значительным опозданием сравнительно с развитием свободного русского искусства, и ни в каком случае не свидетельствуют о жизнеспособности академического организма, как такового. Самый выход тринадцати только особенно остро подчеркнул глубочайшую вялость в развитии Академии и всестороннюю неудовлетворительность ее организации. Не в том лишь недостаток Академии, что она шла по ложным путям, но, главным образом, в том, что она всегда стремилась на мертвые пути и что в каждую данную эпоху художественной истории она занимала едва-ли не последнее место в авангарде художественных батальонов. Петербургская Академия искусств, как об этом нелицеприятно свидетельствует история, не только не способствовала росту русской художественной культуры, но была постоянным и грубым ее тормазом, имея в этом смысле по преимуществу глубоко-разработанные давние традиции, традиции полуторавекового существования.

Причины такой отрицательной деятельности Петербургской Академии лежали в самой сущности ее академической идеологии, во всей сумме принципов, на которых конструируется всякая Академия, в самой идее Академии, как учреждения, призванного регулировать согласно канонам художественную жизнь страны и руководить художественным творчеством.

В своих заданиях все европейские Академии исходили из одного противоречащего действительности положения: добытые человечеством художественные формы они устанавливали, как непогрешимую эстетическую ценность. Такой непогрешимой эстетической ценностью первоначально являлись классические формы высокого итальянского Возрождения, которые и были канонизированы Академиями в XVII и отчасти в XVIII веках, как единственные формы художественного творчества. В дальнейшем Академии, в силу исторических законов, принуждены были неоднократно изменять этим классическим догматам, но характер их деятельности от этого не изменялся: Академии не уставали канонизировать те или иные художественные формы прошлого; тем самым они осуществляли чистый принцип эпитонства, являясь не только его выразителями, но и организаторами. Академии, по мере развития художественной культуры, периодически как бы возвращаются к самим себе; они замыкают ряд концентрических кругов в каждую данную эпоху. Эпитонство становится почти единственным их реальным содержанием. Они естественно впадают при этом в глубочайшие внутренние противоречия; тем, что они закрепляли свое внимание на статическом моменте в прошлом, они отрицали художественное творчество, которое, прежде всего—динамика живых форм. Своими методами Академии противоречили своей идее; они отрицали себя своими заданиями. Художественная жизнь с железной последовательностью обходила Академии именно потому, что последние настойчиво пытались ею руководить. Искусство нельзя заставить быть тем или иным, как нельзя отдельными мероприятиями культивировать его рост и искусственно возбуждать его жизнедеятельность. Художественное творчество внесли тех, которые специально на то неорганизованы. Академии, стремясь к художественному руководству, не понимали самой природы художественного творчества. Они были бедствиями для мира искусства, для всего живого и жизнеспособного. Они были бедствиями по условиям своего возникновения и по принципу своей деятельности. Вот отчего борьба с Академиями, наприм., во Франции, и все попытки улучшить академическую конструкцию не приводили ни к каким положительным результатам. Нельзя отдельными изменениями улучшить организацию, возникшую на ложных и внутренне-противоре-

чивых заданиях. Академия может существовать, или не существовать, но быть реформированной она не может.

Академия, как руководителя художественными творчеством и носителя художественных канонів, не должна существовать. Она не должна существовать, поскольку дело идет о действительных художественно-творческих интересах человечества. История и логика говорят за это.

Петербургская Академия Художеств, как учреждение, возникшее и конструированное по типу всех европейских Академий, и тем самым нежизнеспособное и неподдающееся реформированию, при этом, как учреждение, не оправдавшее себя исторически, на основании всего изложенного и по нашему крайнему убеждению, должна быть упразднена. Высшее художественное училище должно быть при этом выделено и реорганизовано согласно потребностям и желаниям учеников и руководителей, как свободная художественная школа. Такая школа, осуществляя в новых условиях первоначальную мысль Петра о необходимости создать в России художественное учреждение учебного характера, может явиться действительным и жизненным очагом художественной культуры страны.

Коллегия по делам искусства и художественной промышленности, со всею внимательностью отнесшаяся к настоящему вопросу, в своей среде не встретила на этот счет двух мнений. Проект реорганизации Высшего Художественного Училища, поданный Коллегии Советом художественно-учебных организаций, только побудил Коллегию к скорейшему решению вопроса. Коллегия полагает при этом, что ее решение будет живым сочувствием встречено в лучших художественных кругах России.

Русский художественный мир с напряжением в течение десятилетий ждал исхода вековой борьбы свободного художественного творчества с академическим искусством. Ныне этот исход определен. Свободное творчество победило пустую формулу академического канона.

Вместе с тем, нараставшие за последнее десятилетие в широких кругах русского общества, стремления к теоретическому изучению искусства получают в настоящий момент особое значение. Вследствие увеличения объема художественной культуры и изменения самого принципа художественной деятельности, увеличивается, с одной стороны, количество материала, подлежащего теоретической разработке, с другой — меняются основания самой творческой деятельности, стремящейся к большей глубине, к большей прочности, и тем самым к более полному изучению техники и теории искусства. Художественное творчество, идя в этом отношении по линии обще-культурного движения, все определеннее и определеннее выражает

свою потребность обладать научными основами в некоторых, по крайней мере, областях своей деятельности. Ряд самостоятельно возникших с этой целью небольших и в той или иной мере случайных организаций с особой очевидностью указывают на это. Дело изучения техники, теории и истории искусства волнует художественные круги, и, умножающиеся в этом направлении, интересы ищут соответствующих форм для своего дальнейшего развития.

Коллегия по делам искусства и художественной промышленности, внимательно следя за ростом художественной культуры в стране, сознает всю важность такого рода требований и отношении теоретического изучения искусства.

Коллегия при этом усматривает три направления в развитии действительных творческих стремлений художественного мира в этой области. Прежде всего, намечается потребность в создании соответственно оборудованной лаборатории, где бы специально изучалась техника художественных материалов во всем ее объеме. Далее, развившийся интерес к изучению теории творчества указывает на необходимость планомерной организации соответствующих отраслей научного труда: эстетики, психологии, теории познания и проч. Наконец, изучение истории искусств требует создания новых центров, конструированных на широких научно-художественных основаниях. До сих пор ни одна из этих сторон художественной деятельности не получила сколько нибудь значительного развития в России. Тем серьезнее относится Коллегия к скорейшему удовлетворению этих справедливых и достаточно уже осознанных потребностей.

Время не ждет. Будем помнить, что многое из того, что неосуществлено в России, имеет на западе широко разработанные институты. Только идя с напряженной энергией навстречу задачам времени, Коллегия может надеяться возместить то, что было упущено в прошлом. Будем думать при этом, что освобожденные силы страны окажутся достаточными для того, чтобы стремления всего художественного мира России получили свое реальное воплощение. Наша мощь — в любви нашей к будущему. Наша задача его осуществить.

*Григорий Ятманов,
Сергей Чехонин,
Петр Ваулин,
Александр Матвеев,
Давид Штеренберг,
Николай Пунин,
Алексей Карев,
Натан Альтман.*

ДЕКЛАРАЦИЯ

ОТДЕЛА ИЗОБРАЗ. ИСКУССТВ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ ПО ВОПРОСУ О ПРИНЦИПАХ МУЗЕЕВЕДЕНИЯ, ПРИНЯТАЯ КОЛЛЕГИЕЙ ОТДЕЛА В ЗАСЕДАНИИ 7 ФЕВРАЛЯ 1919 Г. *)

История всех европейских музеев показала, что объем деятельности историков и теоретиков искусства, практически работающих при музеях (музейных деятелей), не совпадает с объемом художественной творческой деятельности (художников) и что, наоборот, часто эти две различные профессиональные отрасли человеческого труда прямо друг другу противоположны.

Музейный деятель—продукт особых условий европейской художественной жизни, резко отличных от тех, какие влияли на зарождение творческого чувства художника. Профессиональная особенность музееведа—сохранить созданное, тогда как художник имеет в виду создать взамен, или поверх старого, новое. Поскольку художник является творящей силой в области искусства, в его задачу входит быть руководителем художественного воспитания страны. Музейные деятели, как бы они близко ни стояли к художественным кругам, не могут, в силу своих профессиональных качеств, быть достаточно компетентными в вопросах художественного творчества и художественного воспитания.

Давний анахронизм—пополнение музеев произведениями современного искусства, по выбору музейного деятеля, должен быть уничтожен. Дело приобретения произведений современного искусства—исключительная компетенция художников.

Путем историко-научного обозрения памятников прошлого нельзя достигнуть плодотворных результатов в области художественного воспитания. Дело художественного воспитания как народа, так и молодого поколения—дело художников.

Ни один художник, сколько-нибудь серьезных намерений, не организует своего художественного мировоззрения вне связи с мировым искусством, где бы, когда бы и в каких бы формах оно ни существовало. Художник хочет знать прошлое своей профессии и должен его знать. Именно, с точки зрения своего профессионального интереса подходит художник к памятникам мирового искусства и нет основания лишать его, в этом отношении, возможности всегда видеть и, таким образом, знать—историю своего происхождения.

Художник должен быть допущен к мировым художественным ценностям; но так как при этом ценности эти имеют для него значение лишь постольку,

поскольку они выявляют профессиональные качества живописца, скульптора или архитектора, художник волен выбирать из всего количества памятников прошлого те произведения, которые могут характеризовать специфическую для каждого рода искусства культуру.

Такая культура определяется, прежде всего, в отличие от цивилизации всякого рода, моментом творческим, следовательно, моментом изобретения. Лишь те произведения прошлого, которые в какой бы то ни было степени являются профессиональными и художественными изобретениями, интересуют художника.

Изобрести можно только один раз. Невозможно мыслить двух параллельных художественных культур. Тем более оснований полагать, что подбор художественных ценностей, по признаку их специфической для каждого рода искусства культуры, может быть сделан художниками с научной объективностью и почти математической точностью.

Вместе с тем, такой принцип объективности, равно как и принцип творческого активизма, в одинаковой степени, являются элементами коммунистического движения и служат достаточным основанием для того, чтобы в самом факте передачи в руки художников всех вопросов художественного творчества и художественного воспитания видеть волю пролетариата, поскольку она выражена его идеологами.

Принимая во внимание изложенное, необходимо согласиться с тем, что: 1) художники, как единственно компетентные в вопросах современного искусства и как силы, создающие художественные ценности, только одни и могут весть приобретениями современного искусства и руководить делом художественного воспитания страны, и 2) как профессионалы, организующие свое мировоззрение на базе мировой художественной культуры, должны быть допущены к произведениям искусства прошлого—для того, чтобы выбрать из всей массы художественных памятников то, что является характерным для художественной культуры и, выбрав, создать для них, как профессионалов, и для роста художественной жизни страны, музей—музей творческой художественной культуры.

Художники! Освободите искусство прошлого от мертвого исторического педантизма.

Художники! Покажите, что ваше ремесло—великое ремесло всего человечества.

Художники! Дело художественного воспитания—наше дело, ибо вы единственно ответственны за художественное творчество.

Художники! Объединитесь в борьбе за свою профессиональную культуру будущего против тяготеющего над искусством фетишизма прошлого.

Художники всего мира! Язык, на котором вы говорите, понятен всем народам.

*) См. стр. 9 снизу 10 строка.

ТЕЗИСЫ

ПО ДОКЛАДУ Н. ПУНИНА ПО ВОПРОСУ ОБ ОТНОШЕНИИ ХУДОЖНИКА К МУЗЕЙНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ.

1. Накопление художественных богатств в отдельных концентриках и развитие классовой пассивной и догматической эстетики, как причины распространения художественных музеев в Западной Европе с неизбежным последствием — усиления влияния музейных деятелей на художественную жизнь.

2. Стремление музейных деятелей к расширению своего влияния в последнее время на Западе и в России. Особые причины увеличения эстетических притязаний русских музееведов в связи со стремлением неудавшихся художников к музейной деятельности. Эстетический дилетантизм некоторых русских музееведов.

3. Профессиональные качества музееведа, как принципы его отрицательного отношения к художественному творчеству. Борьба музееведов с художниками.

4. Притязание современных художественных школ на музей и особые основания такого притязания. Организованность современного художественного творчества. Активизм художников в связи с их ролью художественных воспитателей и с активизмом рабочего движения.

5. Идеологические обоснования противоречий профессиональных интересов музееведа и художника. Музейный деятель, как ученый аппарат, хранитель и исследователь. Художник, как творческая и воспитывающая сила.

6. Обоснование музея художественной культуры, как музея творческого и воспитывающего. Художественная культура, как объективный признак в оценке художественных памятников. Неповторимость художественной культуры. Художественная культура, как достижение современного художественного творчества. Элементы, обосновывающие понятие художественной культуры. Открытие элементов есть история художественного творчества. Ограничения, которые могут быть допущены при организации музея художественной культуры.

7. Единство искусства. Деление художественных памятников по степени их творческой потенциальности. Отбор, как метод построения музея художественной культуры. Строгая научность музеев истории искусств и недопустимость эстетических экспериментов над памятниками художественной культуры.

ТЕЗИСЫ

ПО ДОКЛАДУ Т. БРИК „МУЗЕЙ И ПРОЛЕТАРСКАЯ КУЛЬТУРА“.

1. Пролетарская революция требует коренной реорганизации всех форм культурной жизни. Нельзя ограничиваться частными реформами или простой популяризацией существующих устоев.

2. Две основные проблемы стоят на очереди в музейном деле: объединение всех музейных ценностей в единый Государственный фонд и вопрос о культурной роли музеев.

3. Единство Государственного фонда должно быть декретировано, как принцип. Никакие случайные, бытовые, любительские и т. п. коллекции не могут претендовать на неприкосновенность. Научные собрания могут быть сохранены, поскольку жизнеспособна их организационная идея.

4. Вся культурно-просветительная и художественно-воспитательная работа должна быть изъята из ведения музеев и целиком передана в руки создателей современного искусства. Воспитывает не музей, а выставка. В этом — залог беспрепятственного развития искусства.

5. Музеи должны стать научными учреждениями создающими единую науку об искусстве.

ТЕЗИСЫ

ПО ДОКЛАДУ ХУД. ГРИЩЕНКО „МУЗЕЙ ЖИВОПИСНОЙ КУЛЬТУРЫ“, ПРИНЯТЫЕ ОТДЕЛОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ МОСКВЫ И ПЕТРОГРАДА.

1. Музей живописной культуры есть понятие новое, с новыми творческими задачами и устремлениями.

2. «Наука уважаема, искусство терпимо» — этот девиз старых музеев должен быть отвергнут новым музеем.

3. Музей живописной культуры должен устраивать художник, а не археолог.

4. Музей живописной культуры не есть музей скелетов картин и искусства.

5. Музей живописной культуры должен выявить стихию живописного искусства, его творческого изобретательства в области цвета, архитектоники, композиции и фактуры.

6. Музей живописной культуры — не для просвещения, а для просветления духа и творчества масс, для воспитания и создания ремесла художника.

7. Музей живописной культуры не должен состоять из шедевров одной эпохи, нации или направления.

8. Музей живописной культуры не должен вмещать в себе произведений графики, рисунки, больших или малых виньеток, кулис и театральных постановок.

9. Музей живописной культуры должен охватывать живописное искусство индивидуального художника и коллектива художников в целях обмена энергией и соков.

10. Резервуар для нового музея есть фонд всех русских музеев частных и государственных.

11. Музей живописной культуры всегда пополняется новыми вкладами как с одного, так и с другого конца, соответственно духу и действию живого творческого начала в живописном искусстве.

12. Музей живописной культуры служит залогом и прочным фундаментом в деле возрождения искусства в стране.

ТЕЗИСЫ

ПО ДОКЛАДУ С. ЧЕХОНИНА О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ И ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННОМ МУЗЕЕ.

1. Централизация музеев обеднила образцами народную промышленность.

2. Необходим возврат образцов и децентрализация музеев художественной промышленности.

3. Необходимо неограниченное пользование образцами при непосредственном выполнении работ на станках.

4. Необходимо устройство малых музеев и показательных работ из образцов, отвечающих в каждом случае данному производству.

5. Все — рабочим и художникам работающим.

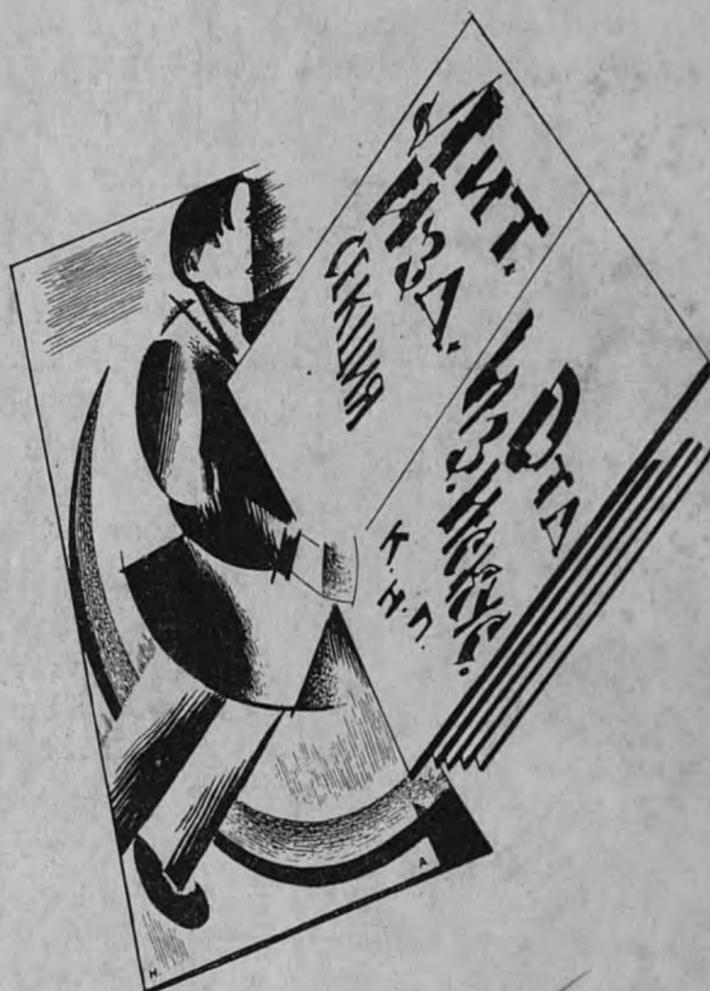
СОДЕРЖАНИЕ.

	СТР.		СТР.
От Редакции	5	ВОСПРОИЗВЕДЕНИЯ.	
<i>Н. Пунин.</i> Искусство и пролетариат	8	<i>А. Т. Матвеев.</i> К. Маркс	3
<i>О. М. Брик.</i> Художник и Коммуна	25	<i>Д. П. Штеренберг.</i> Этюд	7
<i>К. Малевич.</i> Наши задачи. Ось цвета и объема	27	<i>Д. П. Штеренберг.</i> Ужин	9
<i>К. Малевич.</i> О поэзии	31	<i>В. Е. Татлин.</i> Рельеф	11
<i>Вл. Соловьев.</i> О театрально-декоративной живописи и о художнике-декораторе	36	<i>А. Е. Карев.</i> Станковая живопись	13
<i>В. Кандинский.</i> О сценической композиции	39	<i>Натан Альтман.</i> Цветовые объемы и плоскости	15
<i>Отчет о деятельности отдела изобразительных искусств Наркомпроса.</i>		<i>В. Е. Татлин.</i> Рыбак	17
История возникновения Коллегии Отдела Изобразительных Искусств	50	<i>Натан Альтман.</i> Цветовые объемы и плоскости	19
Необходимость реорганизации художественных школ	52	<i>В. Е. Татлин.</i> Доска № I	21
Пробуждение самодеятельности учащихся	—	<i>О. Розанова.</i> Супрематическая живопись	23
Теоретические основы новой программы свободных государственных мастерских	53	<i>Л. А. Бруни.</i> Радуга	26
Организация сети худ. школ	54	<i>К. С. Малевич.</i> Супрематическая живопись	29
Художественные заводы и фабрики Отдела	62	<i>П. В. Митурич.</i> Пространственная живопись № 14	31
Фарфоровый завод	63	<i>Л. А. Бруни.</i> Живописная работа материалов	33
Петергофская гранитная фабрика	64	<i>П. В. Митурич.</i> Пространственная живопись № 12	35
Шатер смальт	65	<i>Атонио Каноппи.</i> Эскиз декорации для Эрмитажного театра	36
Организация красочной мастерской	66	<i>А. А. Роллер.</i> Эскиз декорации к первой постановке „Руслан и Людмила“	37
Деятельность лекционного бюро	—	<i>И. С. Школьник.</i> Эскиз декорации 2-го действ. трагедии „Владимир Маяковский“	39
Литературно-издательская секция	67	<i>Д. П. Штеренберг.</i> Станковая живопись	41
Особенности профессиональных организаций художников	68	<i>В. Д. Баранов-Россинз.</i> Мертвая натура	43
Агитационные памятники и отношение к ним союза скульпторов	71	<i>П. И. Львов.</i> Рисунок	45
Музей художественной культуры	73	<i>Натан Альтман.</i> Портрет М. Я.	47
Художественные выставки	74	<i>П. И. Львов.</i> Рисунок	48
Театрально-декоративная секция	76	<i>Натан Альтман.</i> Проект новых почтовых марок	50, 51
Международное бюро	78	<i>Ученики районных школ.</i> Пять рисунков	55, 57, 59, 60 и 61
Архитектурная секция	—	<i>С. Чехонин.</i> Проект новых почтовых марок	63
<i>Приложение.</i>		<i>С. Чехонин.</i> Проект народного герба	65
Декларация по вопросу об Академии Художеств	82	<i>С. Чехонин.</i> Проект печати Совнаркома	66
Декларация по вопросу о принципах музееведения	84	<i>Иван Пуни.</i> Проект печати Совнаркома	67
Тезисы к докладу Н. Пунина по вопросу об отношении художника к музейной деятельности	85	<i>С. Лебедева.</i> Проект серебряного рубля	69
Тезисы к докладу О. М. Брика: „Музей и пролетарская культура“	86	<i>Проекты временных агитационных памятников.</i>	
Тезисы к докладу худ. Грищенко: „Музей живописной культуры“	—	<i>Ск. Залит.</i> Проект памятника Гарибальди	71
Тезисы к докладу С. Чехонина по вопросу худож. промышленности и художественно-промышленном музее	87	<i>Ск. Гризелли.</i> Проект памятника Бабефу	73
		<i>Ск. Синайский.</i> Проект памятника Гейне	75
		<i>Ск. Синайский.</i> Проект памятника Лассалю	77
		<i>Ск. Гризелли.</i> Проект памятника Перовской	78
		<i>Ск. Залкалнс.</i> Проект памятника Чернышевскому	79

№ 21 - 1692

Цена 75 руб.

Вп. 50-1372/10



СКЛАД ИЗДАНИЯ:

ПЕТЕРБУРГ, ИСАКИЕВСКАЯ ПЛОЩАДЬ, 9.
ОТДЕЛ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ.