

БЮЛЛЕТЕНИ  
Г. А. Х. Н.

под редакцией Ученого Секретаря Академии  
проф. А. А. СИДОРОВА

1

Печатается согласно распоряжению Правления  
Г. А. Х. Н.

Ученый Секретарь  
проф. А. А. Сидоров.

Редакция выпуска закончена 1 Июня 1925 г.

## О т Р е д а к ц и и.

„Бюллетени Государственной Академии Художественных Наук“ задуманы в осуществление давнего плана: информацией подробной и серьезной они имеют в виду достигнуть сближения деятелей наук и искусства, обычно раз'единенных специальными ли интересами своих дисциплин, методологическими позициями или случайными причинами. „Бюллетени“, посвященные в первую очередь жизни учреждения, где в секциях и отделениях разрабатываются вопросы различных разветвлений синтетического искусствознания, обращены ко всем тем, которым интересен конкретный ход научно-художественной мысли в Советской Республике. „Бюллетени“ неизбежно специализируются, ставя непременной своей задачей как можно полнее и объективнее отразить работу, ведущуюся в ячейках Академии и в родственных Академии учреждениях. „Бюллетени“ хотели бы, вводя специалиста и заинтересованного в реальный круг научного изучения искусства, способствовать распространению и укреплению взглядов на художественное творчество, основанных на подлинном знании физико-психологических предпосылок—социального значения—и принципиального смысла искусства. В этом тройном разрезе, строя работу своих отделений, Государственная Академия Художественных Наук хотела бы, чтобы работа ее была ясна интересующимся; чтобы ее скромные „Бюллетени“ помогли бы установлению прочных связей между всеми центрами, где бьется живая творческая мысль, между ячейками и отдельными сотрудниками Академий и Институтов, между Ленинградом, Москвою и провинциальными городами СССР

Потому что основным методическим убеждением Академии остается мысль о неизбежном торжестве начала коллективной научной работы, в стране, стремящейся к конечной победе коллективного труда, в наши великолепные и трудные годы революционных завоеваний.

## Государственная Академия Художественных Наук.

Основанная в 1921 году, Государственная Академия Художественных Наук в течение трех лет своего существования выросла в крупное научное учреждение, располагающее в настоящее время богатым книгохранилищем, рядом вспомогательных учреждений, отделений, секций и ассоциаций, в которых исследуются специальные проблемы искусствоведения.

Академия возникла в революционные годы, при трудных условиях, и ее быстрый рост, объединение вокруг нее самых выдающихся научных сил, государственных деятелей, ведающих художественной жизнью страны, и представителей всех видов искусств, свидетельствуют о том, что учреждение этого органа было делом жизненным и необходимым в культурном строительстве Советской России. В первые годы своего существования Академия выполняла роль притягательного центра, к которому стремились все творческие силы, работающие в области искусства, и другую важную роль — связующего центра между революционными запросами молодой Республики и ее художественным миром. Здесь политическая мысль страны в лице ее революционных вождей во главе с Народным Комиссаром Просвещения А. В. Луначарским обращала свои призывы к художникам и артистам, здесь происходили первые встречи, взаимное ознакомление, споры, устанавливалось взаимное понимание в обстановке академического спокойствия, которого трудно было достигнуть на других трибунах в первые грозные годы Революции.

Эта своеобразная обстановка, в которой выростала и крепла Академия, наложила особую печать на ее облик. Просматривая „Бюллетени“ Академии, читатель легко увидит черты, отделяющие ее от традиционных научных институтов. Ее деятельность складывается из двух элементов: работы „на вечность“ и пристального внимания к „злобе дня“. Академия имеет в своих стенах ряд органов, стоящих на высоте современной европейской науки. Работы этих органов, находящиеся в рукописных архивах Академии, доклады в заседаниях отдельных секций и отделений, научные достижения некоторых членов Академии, ведущих лабораторную работу, явятся несомненным вкладом в науку об искусстве, когда будут опубликованы.

Если первый период в деятельности Академии выражался в форме докладов и их обсуждения, если в те времена она напоминала скорее ученое общество, то в настоящее время Академия переходит к новым методам работы. Сохраняя систему докладов, играющих огромную роль в деле об'единения научно-художественной мысли и творческих сил, Академия стремится к основанию исследовательских центров в виде кабинетов, лабораторий, специальных об'единений с техническим оборудованием, с необходимыми приборами, с рукописями, редкими печатными материалами и т. п. Можно сказать, что в ближайшем будущем исследователю будет трудно обойтись без вспомогательных учреждений Академии при изучении некоторых вопросов искусствоведения, без ее библиотеки, одного из лучших у нас собраний книг по искусству, без ее психофизической лаборатории, ее кабинетов библиографического и революционной литературы, кабинета по научной постановке фотографического дела и т. п.

Несмотря на трудности издательского дела в первые годы революции, Академия выпустила ряд научных изданий, в числе их первый номер журнала „Искусство“, об'емистый том с трудами известных специалистов и неопубликованными раньше материалами.

Но этой работою „на вечность“, доставившей Академии почетное место среди других научных институтов, не ограничивается ее деятельность. В короткое время Академия успела сделаться необходимым звеном в системе государственных органов, ведающих вопросы искусства. На Академию не раз возлагали самые ответственные задачи, связанные с художественной политикой Наркомпроса и правительства, вообще. Так, по постановлению Совнаркома Академия осуществила в своих стенах 1-ую Всероссийскую Художественно-Промышленную Выставку. Ей было поручено Совнаркомом организация первого крупного художественного выступления Союза Советских Республик в Европе, именно, устройство советского отдела на XIV-ой международной выставке искусства в Венеции. Первое выступление (после десятилетнего перерыва) нашего искусства в Венеции, организованное Академией, сопровождалось крупным успехом, привлекло к этому искусству всеобщее внимание заграницией и породило там обширную литературу. Постановлением Коллегии Наркомпроса Академия была признана постоянным органом Наркомпроса по организации наших художественных выступле-

ний за-границей и в настоящее время Академии поручено еще более ответственное дело организации советского отдела на всемирной выставке декоративного искусства в Париже. Авторитетное мнение Академии неоднократно привлекается Государственным Ученым Советом при разрешении вопросов художественного преподавания, программ и учебных планов художественных вузов, художественной политики, далее государственными органами при обсуждении проектов памятников вождям Революции и т. п.

Возникшая в атмосфере Революции, об'явленная ее дыханием, Академия все более становится не только центром научно-художественной мысли страны, но и средоточием революционных исканий и стремлений в области искусства. К Академии примкнула Ассоциация художников революционной России, устроившая в феврале текущего года уже VII-ую свою выставку. Выставка революционной литературы, организованная Отделом изучения революционного искусства, сделала имя Академии популярным среди всех литературных пролетарских и примыкающих к ним организаций не только в Москве, но и в провинции, откуда поступил ряд рукописей, редких изданий, портретов и других материалов, легших в основу организуемого Академией кабинета изучения революционной литературы.

Эта тесная связь ученого института с жизнью, по своей интенсивности не имеющая примеров в прошлом, в значительной степени об'ясняет быстрый рост Академии. В тех исследовательских задачах, которые стоят пред революционной Россией, учреждение, окопавшиеся на высотах „чистой науки“, вянет и теряет свои жизненные силы. В наше время суждено будущее только тому научному знанию, в котором сочетаются строгость научного метода и чутье современности, близость к жидительным силам, к созидющим классам общества. Став на этот путь, Академия с надеждой смотрит на будущее.

*П. С. Коган.*

## Текущие задачи Художественных Наук.

### I.

Государственная Академия Художественных Наук, создавшаяся после революции, приступает в настоящее время к изданию своих постоянных „Бюллетеней“. По видимому, обстоятельства не позволяют еще сделать более или менее периодическим и часто выходящим серьезный журнал Академии. Быть может, как раз бюллетень, постепенно расширяясь, приобретет характер такого журнала, надобность в котором в скором времени будет ощущаться.

Во всяком случае издание „Бюллетеня“ в высшей степени своевременно. Г. А. Х. Н. упрочилась, не раздастся больше голосов о том, что де, это такое, зачем это нам, кто там сидит? Привыкли к тому, что такая Академия есть и что она от времени до времени бывает полезной. Довольно широко известно, что она не плохо справилась с художественно-промышленной выставкой в Москве, с Художественной выставкой в Венеции, что ей поручено столь ответственное дело, как устройство нашего отдела на Художественно-Декоративной выставке в Париже. Случались и другие обстоятельства, при которых Научно-Художественная Секция ГУС'а и руководящие лица Наркомпроса получали целесообразную помощь от Академии при разрешении той или иной проблемы.

Но такие встречи с Г. А. Х. Н. все таки, как то случайны. О работе Г. А. Х. Н. у нас знают очень мало. Можно сказать за ее стенами, за тесным кругом непосредственно принимающих в ней участие лиц слухи об этой работе замирают. По правде сказать, до самого последнего времени признание большой роли, которую искусство должно играть в нашем культурном строительстве, было довольно теоретично и даже иногда оспаривалось, отодвигалось как не совсем своевременное. Теперь не то, становится ясным, что литература, а за нею и другие формы искусства, вновь становятся в центре внимания и уже не с той чисто теоретической точки зрения, как де сочетать формы искусства с требованиями революции, о каких мы вели печатные и устные дискуссии в первые годы перелома, а с достаточно практической точки зрения.

Вопросы о попутчиках и пролетарской литературе, которые в конце концов распространяются и на соответственные взаимоотношения музыкантов и живописцев и т. д., приобрели партийно крупное значение, стали в некоторой степени в центре внимания. Растущие потребности клубов, кружков, в свою очередь напоминают о необходимости разрешить практически целый ряд художественных вопросов. Волнуются над вопросами о клубном искусстве и музыканты, так что создалась уже целая литература по вопросу об организации музыкальной жизни клубов (а равным образом пионерских организаций и т. д.). Театральное предприятие МГСПС

и в особенности его Т. Х. Б. ребром ставит вопрос о приспособлении театров к потребностям масс, так как выяснилось, что в сущности говоря, при слабой платежеспособности обывателя, при полном почти отсутствии того непмана, на которого в некоторой степени рассчитывали, как на материальную поддержку для театра,—он в большой мере, чем мы ждали, фактически опирается на продажу дешевых мест рабочим. Это чисто материальный факт. Острее, чем прежде ставится вопрос о том, чего же собственно хотят массы от театров. Я не буду перечислять всех других сдвигов, огромного, например, заказа государства и советской общественности в связи со смертью великого вождя и так далее.

Нельзя было и ждать иного. Мы немножко оперились, мы перешли через голодные годы, мы начинаем строить наш новый быт. Вопросы искусства занимают теперь уже не небольшие кружки непосредственно заинтересованных лиц, а становятся широко общественными, в некоторой степени государственными вопросами. По всей вероятности новому государству, таким организациям, как МГСПС и т. д. удастся подойти к этим вопросам организационно, а не кустарно, научно, а не случайно. Между тем буржуазная наука и искусство и не верны и отрывочны. Этим обрисовывается то растущее значение Г. А. Х. Н., которого естественно ждать.

## II.

Г. А. Х. Н. задумана была с делением на три раздела, следы которого остались и в нынешней ее организации. В самом деле, наука может подойти к искусству, во первых с точки зрения физической, ибо, конечно, все искусства представляют собою определенную организацию определенного материала. Акустика и все связанные с нею вопросы, являются базой музыки, оптика и вопросы сюда относящиеся—базой изобразительных искусств. Даже литература имеет некоторый физический субстракт, хотя и в меньшей степени, чем другие науки. Хореография, казалось бы чисто человеческое искусство, направляется в последнее время параллельно по путям изучения законов тяготения и физического ритма.

Вместе с тем, искусство есть явление психологическое. Конечно, я вовсе не хочу этим сказать, что оно связано со старой психологией, со всеми отжившими предрассудками о душе и со всеми тайноведческими рассказами, а иногда и просто ничего не улавливающими фразами спиритуалистической психологии, куда в сущности в значительной мере относится всякое интроспективная психология. Нет, будем брать психологию в разрезе естественно—научном, главным образом, как науку о поведении, как сложную рефлексологию и в этом отношении она представляет собою совершенно иной подход к данной проблеме, чем подход психологический, ибо здесь мы будем изучать человека, творца и человека, оценивающего искусство. В основу этого психофизиологического отношения к искусству долж-

ны быть положены физиологические ощущения, т. е. самое тщательное изучение органов слуха, зрения и т. д., изучение процессов внимания, воспоминания, наконец, эстетического чувства, начиная от эмпирических наблюдений, от приятного и неприятного сочетания различных элементов, (звуков, красок, форм) и продолжая той чисто рефлексологической задачей, которая несомненно является тончайшей и которую можно назвать теорией вкуса.

Сюда же относятся, конечно и все проблемы творчества, анализ того, что называется творческой потребностью, „вдохновением“, которое как бы его не отрицали, конечно, существует и за нелепым названием которого надо раскрыть его физиологическую сущность. Целый ряд больших и маленьких проблем, замысла осуществления, самокритики и т. д. может быть уяснен на основании богатого материала и в особенности непосредственных наблюдений. Особенности творческого организма, как такового, вопросы, что такое талантливость, что такое так называемая гениальность, относятся сюда же. Здесь найдут свое место и чисто биологические наблюдения. Вопросы наследственности, влияние среды, условий жизни на творчество, пол, возраст, различные болезненные состояния и т. д. Психологический подход здесь также вполне уместен и необходим.

Но бросается в глаза, что по мере перехода от простейших явлений художественного восприятия и художественного творчества к более сложным, мы наталкиваемся на явления социологические. Физическая индивидуальность бледна. Это понятие шатко, всякая индивидуальность принадлежит к определенной стране и к классу определенной эпохи и в сущности говоря, определяется до больших пределов тем социальным положением, которое она занимает в переплете различных социальных нитей. Но социологический метод выводит нас вообще за рамки личности, охватывая своим взором все общество, данную эпоху, мы видим, что не случайны в ней, в творческом акте неуспех или успех того или другого произведения. Мало того произведения часто тонут в школах, в стилях эпохи или народа и т. д., и т. д. Здесь открывается новое плодотворнейшее поле.

Прогресс, говорят мне. Совсем не в том дело, что может быть физическая школа изучения искусства, психологическая школа его изучения и, наконец, социологическая. Нет, может быть только одна школа и именно социологическая, ибо искусство—прежде всего явление социальное, но всякое социальное явление опирается на факты физического характера и имеет свою физиологическую сторону, ибо все социальные явления представляют собою часть гигантского процесса организации физической среды трудом человека.

### III.

Г.А.Х.Н. работала приблизительно в этих разделах. „Бюллетень“ постепенно открывает перед нами какие именно проблемы ставили

перед собою различные отделы Академии во всех трех разрезах, какие выводы удалось уже сделать? Пишущий эти строки сам далеко не подробно ознакомлен с трудами Академии, но мне хотелось бы наметить здесь какие проблемы из самых главных и крупных естественно ставятся перед Академией самой жизнью. Может быть некоторые из них поставлены и для разрешения их накаплиются материалы, может быть, случайно не осознаны академией.

Я вовсе не хочу, что бы эта моя статья считалась программой, которую Наркомпрос даст своей Г. А. Х. Н. Я не желаю ни в малейшей степени придать ей официальный характер. Это индивидуальная рекогносцировка, может быть даже индивидуальное пожелание относительно работ Г. А. Х. Н., вытекающее однако, из довольно серьезного по самым обязанностям, которые я выполняю, знакомства с совокупностью вопросов об искусстве, с точки зрения художественной политики государства.

Одним из главных вопросов, которые стоят перед нами, является рационализация художественного преподавания. В наилучшем положении в этом смысле находится музыка и теория композиции. И преподавание специальной техники на различных инструментах или вокальной в сущности недурно разработано. В области музыкальной педагогики перед нами стоят однако, серьезные вопросы, потому что в музыке намечается внутренний сдвиг, быть может, даже революция. Во-первых было бы чрезвычайно интересно разобрататься в вопросах старой теории гармонии и новой теории лада выдвигаемой Яворским, а также в подходах рекомендуемых проф. Конюсом. Странно, что в Консерватории возникла мысль о преподавании важнейших основ музыки по трем методам в виду их непримиримости. Конечно, в науке такие вещи вполне возможны. Еще до сих пор в некоторых Университетах общая биология читается дарвинистами и антидарвинистами и сейчас вполне возможно кафедра эйнштейнцев и анти-эйнштейнцев, фрейдянцев и анти-фрейдянцев. Но ведь каждый раз, когда в науке возникает такой бой и происходят споры, это вызывает определенное внимание к проверке различных пунктов противоречивых теорий и обыкновенно ближайшее будущее точно разрешает вопрос, выдвигая на первый план жизненное и отодвигая для пользования реакционерами или фантастами то, что экзамена жизни не выдержало. А свой экзамен жизни проводит не только вивисекционным путем, губя учеников, к которым в виде опытов его применяет, а путем объективного обследования крупнейшими спецами своего времени предложенных проблем. Я думаю Г. А. Х. Н. пора заняться пристальнее этой конверсией.

Но быть может расщепление на три пути основ теории музыки есть явление чисто русское, специфическое? Может быть подход Яворского и Конюса и не представляет собою объективно необходимый сдвиг в области музыки, но мы имеем в той же области

более глубокий и более мощный сдвиг или вернее вопрос, который чрезвычайно тревожит и музыкантов и всех кому дорога музыка. Эта относительная научная строгость музыкальной теории и музыкальной диалектики, о которой я сейчас говорил, несомненно покоится на застарелой условности. Быть может застарелая условность и прежде всего наша нынешняя гамма представляют собою действительно построение наиболее соответствующее человеческой физиологии и нашему обществу биопсихологическому уровню. Рассказы о том, будто бы в рамках классической музыки нельзя уже творить, представляют собою, конечно, густейшие пустяки. Мы прекрасно знаем, что декадентствующие классы обыкновенно начинают вываливаться из рамок старого вкуса. Они сами того не сознавая портят формы, впадают в колоссальность, в гротеск, в чрезмерный натурализм, в подражании дикарям, детям и т. д. Ведь стоит сравнить, скажем, какуюнибудь триумфальную арку Тита, (в сущности уже времени упадка) с триумфальной аркой Константина, чтобы реально и бесспорно видеть самое несомненное падение и мастерства и вкуса. Оно сознавалось лишь весьма немногими. Поздние скальды или поздние арабские поэты, которые потеряли всякую самостоятельность, и в смысле содержания совершенно обезсмыслили свои произведения, в тоже время обогащали их новыми, и новыми словесными вензелями, думая, что они развивают искусство вперед, а между тем, как всякий историк видит в этом безнадежный упадок. Итальянская живопись стремительно снижалась приблизительно с середины 17 века до недавнего ее отнюдь не утешительного уровня. Но соответственные мастера долго, долго не сознавали этого падения. Вполне возможно поэтому, что разные эксцессы, в виде выпадения из казавшихся незыблемыми законов гармонии, стремлений к выходу за пределы нынешней тональной музыки и даже за пределы тональной музыки вообще, поворот к шуму (джасбанд и так далее) представляют собою только продукты нашей пресыщенности и отсутствия музыкально - морального содержания. Замечательный итальянский критик Бастиопелли установил даже закон двух линий, формальной и моральной в музыке. Он устанавливает некоторую вершинную точку, за которой расхождение ножицы начинаются в таком смысле: линия формального усложнения идет вверх, линия морального содержания, мы сказали бы точнее социально-организующего содержания, стремительно идет вниз. При таких условиях форма пуста, а пустая теряет свою органичность, начинает распадаться, выдавая свое разложение за сложность. Все это вполне возможно, но возможно и иное. Возможно, что мир до сих пор, т. е. вплоть до эпохи позднего капитализма чрезчур замкнулся в некоторой условности и что теперь, когда наука, руководимая самой жизнью, все критикует и ни перед каким авторитетом, ни перед какими нормами не останавливается, она опрокидывает и те рамки, исторически

обузившее свободное человеческое творчество. Этот вопрос ведет на широкую дорогу исследования, прежде всего исследования тех музыкальных форм нашей народной музыки, нашей музыкальной этнографии, которые строятся на иных основных принципах, чем классическая музыка.

Тут может быть поставлена огромная задача соответственным эстетическим опытам, в результате которых, может быть, будет доказано, что наша музыкальная система держится только на воспринимемой с детства привычки так называемых образованных классов. Проблема эта имеет большое значение и сама по себе в общем принципиальном разрезе. Если в этом направлении работы в Академии производятся, чрезвычайно желательна была бы их широкая популяризация.

Но, повторяю, музыка находится в этом отношении в лучших условиях. Если мы перейдем к изобразительным искусствам, то увидим, что здесь почти нет научной базы для диалектики. Еще недавно в Германии из очень серьезных кругов послышался крик отчаяния. Основать преподавание скульптуры, живописи, отчасти даже архитектуры, как совокупности объективных предметов и объективных технических умений невозможно. Вернемся к тому времени, когда ученики сидели у ног мастера и интуитивно, а также практически воспринимали его манеру, которую позднее изменяли через свой субъект.

Неоднократно в соответственной секции ГУС'а велись разговоры и споры об этом. Нечего говорить, что первый подход к так называемым дисциплинам не увенчался успехом. Многие возражают, и против теперешней компромиссной программы, которая более или менее проводится в жизнь. в В. Х. Т. М. отчасти, быть может, в Академии в Ленинграде. Здесь все еще плохо нащупано. Целый ряд крупнейших немецких эстетиков, быть может, с особой яркостью Корнелиус, прямо поставивший вопрос о художественной школе, доказывает, что во всех искусствах существуют незыблемые каноны которые могут варьировать от эпохи к эпохе, но жестоко караются за отступление от своих принципов. Эти теоретики стараются установить некоторую незыблемую базу хорошего вкуса в области архитектуры, живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства и т. д. Перед нами прямо ставится вопрос о том, есть ли художественной творчество дело чистой интуиции, где возможно непосредственно зажигание своей свечи, от свечи мастера, или искусство всетаки имеет свой чрезвычайно прочный научный костяк. Очень интересно новейшее движение во Франции, связанное с нео-классицизмом. Быть может, Северини хватает через край, считая, что лишь возвращение к науке может спасти изобразительные искусства. Может быть, он односторонен, когда такой наукой считает математику, в частности геометрию, но казалось бы, что

наш век, центральной идеей которой станет, конечно, научно-диалектический материализм, вряд ли оставит в жертву туманным путям интуиции все в искусстве. Хотя, конечно, может быть речь о том, что можно было художественные произведения целиком определить чисто головным подходом, установление самих границ между продуманным, могущим быть преподаанным мастерством и не поддающимся строгому учету теоретическим, должно быть рассмотрено в связи с этой проблемой. Нечего и говорить, что это целиком относится к преподаванию литературы так, как это понимает Г. А. Х. Н. Можно ли научить писать, спрашивают себя. Вот тебе и раз, всякий знает, что бездарный человек не может сочинить хорошей музыки, не может написать хорошей картины, но всякий же знает, что всякий талантливый человек без длительной специальной учобы может написать только кустарную картину, только доморощенную музыкальную пьесу и вдруг оказывается, что в литературе это наоборот. Если до сих пор крупные писатели были самоучками, то это доказывает только известную неряшливость старой культуры в этом отношении. Откуда следует, чтобы литература включала в себя огромное количество научного материала, отчасти эмпирически найденного прежними мастерами, на усвоение которого возможно только планомерное движение вперед.

Это некоторые важнейшие задачи, которые ставит перед нами жизнь через нашу школу. Есть и другие, которые она ставит нам непосредственно. Прежде всего вопрос о преемственности культуры. Вопрос чисто социологический, но огромной важности. Благодаря заветам Ленина мы достаточно прочно усвоили себе ту истину, что новая культура может строиться только на фундаменте всестороннего усвоения старых культур. Но как одно сочетается с другим? Каким образом новый класс создает свою культуру? Как создавал он ее в прошлом и как создает нынче? В чем новизна этой новой культуры, как взятой а priori, т. е. исходя из общих принципов пролетарской революции, так и установленной на основе наблюдения уже имеющихся ростков ее и т. д. Весь вопрос о значении классиков, попутчиков, и пролетарских писателей, в сущности гонимых, разрешается именно точной установкой вопроса о преемственности культуры. Конечно, при этом нельзя избежать нового исследования о том, что так ярко подчеркнул Плеханов, т. е. о законе контраста культур при переходе власти от одного класса к другому.

Чрезвычайно важен также вопрос о месте последних направлений буржуазной культуры. При этом здесь мы отмечаем два этажа. Если мы сдвинем в одно понятие классическую буржуазную культуру, классицизм в собственном смысле слова, романтику и реализм, то перед нами предстанут дальнейшие моменты, импрессионизм, аналитическое или стилистическое искусство (деформация, безсюжетство и т. д.) которые можно взять за одну скобку, и самоновейшее на-

правление, появляющееся прежде всего в романских странах, именно пуризм или неоклассицизм, которые, правда, связаны несколько с кубизмом, но относятся к нему, как ясная речь, к какому то бормотанию.

Есть основание думать, что все первые явления, т. е. вплоть до нынешнего нео-классицизма, представляют собою своеобразные упадочные формы, сперва декаденство содержания, потом утерю этого содержания при смене унылого вечернего настроения-империалистической судорги. Последние же проявления нео-классицизма, еще совсем недостаточно нами изученные, могут пониматься и как стремление буржуазного мира подтянуться, установить свою диктатуру в формах законченной империи, так и в смысле предчувствия грядущего монументального порядка коммунистического строя. Изучение с этой точки зрения европейской литературы, живописи, скульптуры, архитектуры, музыки представляется необыкновенно интересным и может дать ценный материал даже с точки зрения обще-политического, обще-социологического прогноза.

Для нас этот вопрос заостряется специально в отношении нового культурного строительства к ЛЕФ'у и т. подобным явлениям. Вообще вопрос о взаимоотношениях формы и содержания также выдвигается теперь жизнью. Мы как будто постепенно выходим из того наводнения, в которое мы чуть было не попали благодаря вышеупомянутым ЛЕФ'ам всякого толка. Главным же образом мы начинаем уже понимать, что новые формы могут только органически создаться в результате нового содержания. До сих пор вместо такого нового содержания, нам давали или бессодержательность или искусственное, на заказ, изложение в случайных для данного содержания формах, так сказать агитационно-лозунгового материала. Теперь, когда на первый план начинают выступать настоящие переживания, настоящие чувства, мысли и воля масс и отдельных представителей их, становится ясно, что доминирующей чертой искусства ближайшего времени будет реализм. Однако, в этом таятся большие опасности. Несомненно, что искусство во всем его объеме в том числе и после реалистического революционного незыблема установило тот факт, что законы композиции могут быть подвижны, во всяком случае требуются в практике каждого художника. Мы видим как нео-реалисты, отчасти в литературе, где они сильнее всего, еще более в статуях, картинах (АХРР) начинают вываливать серый почти фотографический материал. Если можно упрекнуть картины передвижников в недостаточной организованности, то это в десять раз больше относится к новым их подражателям. Реализм в искусстве не может не быть условным. Реализм может быть кованым, он может отражать действительность, как зеркало. Художник-реалист должен точно учесть каждую краску, каждую форму, и скомбинировать свой собственный мир, который называется картиной, повестью и т. д.

С этой точки зрения для исследования вопроса о форме и содержании открываются новые перспективы, каких не ставили с такой полностью сознания перед собою прежние художники.

Я не останавливаюсь здесь на множестве более мелких вопросов, которые имеют, однако, большое значение.

В музыке параллельные вопросы поднимаются с большой остротой. Эпигоны классиков спрашивают себя (иногда впрочем и не спрашивают и это совсем худо), можно ли изложить новый темп и ритмы, чувства полевых сил социальных движений нашего времени в формах классической музыки. Вместе с тем, чувствуется, что так называемая „новая музыка“ те же ЛЕФ'ы в области музыки, ушли в какую то утонченность или в огрубление музыкальных форм ради курьеза. Музыка становится необычайно манерной, несмотря на талантливость отдельных представителей и при том все равно выступает ли эта манерность в форме точнейшей, то педантической, то интуитивно-кокетничавшего мастерства, или в форме фокстротствующей музыки, ее американизации. Быть может правы те музыканты, которые указывают на то, что сам город с его ритмами и самостоятельной музыкой, творчество нового города и новой деревни, может, не смотря на неорганизованность и неритмованность свою дать толчек к появлению новых школьных форм, в которые вольются, конечно, наиболее ценные элементы, как классической музыки, так и эмоциональной.

С этой точки зрения комплекс проблем поднятых Глебовым и Асафьевым заслуживает самого глубокого внимания Г. А. Х. Н.

Мы еще пока далеко от грядущего расцвета строительства, но уже вопросы об отдельных памятниках Ленину, о его мавзолее ставят иногда перед нами или заставляют предчувствовать огромные вопросы новой архитектуры. Здесь постепенно наталкиваешься на идеи организации больших масс, целого нового градостроительства. Здесь действительно чувствуется веяние не то, что нового стиля, а необходимости выработки такого стиля, когда мы будем строить по античным образцам, по Ренессансу, Ампиру или впадем в ширский эклектизм, а спасение придет к нам от инженерии. Все эти вопросы уже сейчас можно подрабатывать.

Оставляю в стороне вопрос театра. Театр живет у нас буйной и богатой жизнью и пожалуй не нуждается в помощи, хотя путей своих он еще не определил, но он настолько молод и мощен, что за ним нужно больше наблюдать и суммировать жизнь русского театра, чем стараться помочь ему какими нибудь теоретическими указаниями.

Я далеко не исчерпал всех проблем, которые стоят перед нами, скажу даже проще, передо мною, поскольку через меня проходят чисто головные линии взаимоотношения государства и искусства. Я и не хотел здесь писать трактат о задачах Г. А. Х. Н., а только

некоторое предисловие к ее бюллетеню, скорее выражающее наше ожидание, чем дающее наши указания.

Не могу миновать только одного. В Научно-Педагогической Секции ГУС'а создалась теперь под'секция Художественного Воспитания. Перед нею тоже целая связка серьезнейших проблем. Наша школа, по бедности своей, упустила некоторые важнейшие задачи. Далеко не всюду процветает хоровое пение, черчение, рисование, ритмика, которые составляют однако необходимые элементы грамотности, далеко не всюду пользуются и в особенности правильно пользуются богатейшими методами инсценировок. Я думаю что Г. А. Х. Н. могла бы оказать большую помощь в этой подсекции, которая уже в ближайшее время, в связи с изданием программы ГУС'а должна дать свои указания по этой линии.

Пока заканчиваю на этом. Оставляя за собою право, хотя бы на страницах этих наших бюллетеней изредка возвращаться к тем же проблемам, а также и к новым. Мне, к сожалению, трудно и даже невозможно принимать участие в разрешении этих проблем, но быть может, я окажусь полезным сотрудником Г. А. Х. Н. в деле постановки проблем, которые выясняются для меня может быть скорее, чем для других, по самому характеру моей государственной работы.

*А. В. Луначарский.*

---

## АКАДЕМИЯ И ИСКУССТВО.

Данный отдел „Бюллетеней ГАХН“ должен был быть посвященным текущей работе Академии. Вопрос искусства вообще, его конкретной действительности, его теории и эволюции, вплетены неизбежным образом во всю работу ГАХН, где бы и как она не совершалась. Вместе с тем однако время выпуска „Бюллетеней“ совпадает столь близко с отчетным годом Академии, что повествование об ее текущей работе было признано более правильным перевести в имеющий быть изданным особо Академический Отчет, предоставив данному отделу первого выпуска „Бюллетеней“ возможность более широко построенной информации—как о научно показательной периферической работе ГАХН, так и о тех общих вопросах искусства и искусствоведения, которые невольно требуют отклика на данных страницах, поскольку они посвящены выявлению участия квалифицированных сил Республики в организации жизни искусств.

## Изобразительные Искусства 1924—25 г. г.: СССР и Германия.

Роль государства в художественной жизни своего времени должна была бы стать темой особого, волнующе интересного исторического исследования. Она явно может иметь двойное содержание. Государство, обладающее в своих пределах рядом памятников искусства, является хозяином, устраивает их в музеях, ведет экономическую и хозяйственную политику своих богатств“. Учет; распределение; организация; использование. Памятники искусств пространственных, обладающие материальным бытием и ценностью, в первую очередь подвержены всем данным интересам государства. История государственной собирательской и музейной политики станет когда либо предметом очень тщательного и ответственного изучения. Ее наличие и необходимость—вне сомнений. Она была нелепо порою вкусовою в старое время, при Николае I выбрасывая из Эрмитажа сотни картин, признаваемых „недостойными“; бережная и скупая у нас ныне, создающая государственные фонды, запрещающая вывоз из пределов страны всего обще-ценного. Государство в этой плоскости себя обеспечивает комиссиями специалистов, создает административные и методические органы руководства музейной жизнью. Рост и значение музеев наших теперь являются очевидно лучшим показателем правильности принятой линии поведения.

Рядом с этим упорядочивающим началом, вносимым неизбежно государством в музейное строительство—е область старого искусства—несравненно более сложная, трудная и быть может маловероятным представляется участие его в жизни искусства текущего. Все протесты против „министерства искусств“ когда либо—и очень настойчиво—звучавшие—были направлены в защиту „свободы“ художника распоряжаться произведением своим как ему заблагоразсудится. Ареною тщеславий и случайностей представляются в силу того очень часто художественные выставки. Об'ектом внимания оказываются здесь не художественные ценности как таковые, а отдельные художники, их группировки, их школы. Искусствоведение эти категории точно не установило еще. Живая жизнь искусства, имеющая свои законы, свои энергии и свои ритмы, несравненно более внятно связанная с экономикой и с производственными отношениями, нежели искусство старое именно в силу того, что мы по отношению к современности оказываемая в пределах одной атмосферы и одной температуры,—сделалось на наших глазах особой отраслью наук об искусстве,—с самого начала явившись весьма естественно основною темой изучения возникшей по резолюционной воле нашего времени Государственной Академии Художественных Наук. В том своеобразии новых жизненных заданий, в том прерогатива и преимущество. Живое искусство требует особых методов изучения и обращения с собою Наукообразная сухость и точность скольких историко-

художественных работ, в структуре и практике ГАХН сменяется дискусионностью, открытостью, спорностью—и в тоже время интересностью большей, нежели на то когда либо сумеет претендовать история искусств.—Найти и сказать правду о современности труднее и полезнее, нежели о прошлом. Пред ГАХН во всем разделе данным встала бы грандиозная задача выяснить истинные объективные ценности критики современного искусства. Ибо критика до ныне была в очень значительной мере—тоже искусством.

Сопоставляя задания посвященных современному искусству энергий исследовательских и обще-государственных, политических и научных, мы могли бы установить предоставляющийся парадоксальным только на первый взгляд тезис полной параллельности целей, ставимых государством с одной и наукою с другой стороны—лучше: первым посредством второй—по отношению к искусству старому и современному. Их четыре, и выше они уже нами упоминались: учет—распределение—организация—использование. Первая задача (будем говорить только о современности)—по отношению к живому искусству выполнялась кое как группировками художников. Каталоги выставок явятся в близком будущем пожалуй единственным источником сведений наших о составе искусства в том или ином временном обрезке наших дней. Необходимость упорядочения всего информационного учета, сведения к одному центру всех каталожных и иных сведений является очень важной и насущной задачей, вставшей и перед Академией ныне.—Распределение: эта функция более непосредственно государственная. Для учреждений, объединяющих в составе своем квалифицированных специалистов искусствоведов, в этом направлении отведена роль методической консультации. Организация: проблемы государственных выставок, заказов, конкурсов, заслуживают рассмотрения отдельно. Использование: перед нами встают вопросы экскурсионного дела, художественной педагогики, истолкования и критической оценки в более узком смысле.—Во всех отраслях этих ГАХН считала себя обязанной принять самое близкое участие. Отчеты научно-показательного отдела ГАХН и объединенных при ней Ассоциаций достаточно откликнулись бы на выдвинутые вопросы.

Данный же обзор неизбежно оказывается посвященным вопросу тому, в коем организационный момент наиболее близко соприкасается с научно-художественным, 1924—25 г. прошел для ГАХН под знаком двух больших и очень ответственных предприятий общегосударственного масштаба: на ГАХН была возложена организация русского отдела международной выставки искусств в Венеции летом и осенью 1924 г., и организация отдела СССР на международной выставке декоративных искусств в Париже летом 1925 года. Два экзамена как советскому художественному творчеству, так и нашей организационной воле. Наше искусство встало во весь рост в очень явном и интересном противополжении западу. И как бы для того, чтобы в

РСФСР можно было наше организационное творчество в области живого искусства особо ярко сопоставить с тем, что может дать здесь Европа, упавшая на зимние месяцы отчетного периода германская выставка в Москве, Саратове и Ленинграде позволила нам сверить свои достижения по существу с последним словом запада.— Роль ГАХН в одной даже отрасли изобразительных искусств не ограничилась упоминаемую организацией двух крупных разделов международных выставок. В отчетной части можно будет найти указания на выставки М. Соколова, кино плаката, „4 Искусств“, устроенные ГАХН весной 1925 года. Небольшой отдел русской карикатуры и рисунка на выставке l'Araignée в Париже (апрель май 1925 г.) также позволил бы расширить Академический актив. Вместе с тем, однако, уже одного сопоставления—хотя бы принципиального—того, что и как показали Европе СССР на XIV международной выставке в Венеции с тем, что показала Союзу Советских Республик Германия на своей выставке данной зимы, уже достаточно интересно для особого рассмотрения, ныне отдаленного достаточным временем от непосредственных событий этих, чтобы быть вполне объективным. Повествование о парижской выставке декоративных искусств мы в силу аналогичных собраний переносим во второй „Бюллетень“ Академии.

И снова: тема должна быть ограничена. Мы ставим здесь вопрос не о русском современном искусстве вообще, а так, как его удалось Академии организовать и показать западу в Венеции в 1924 году; и если мы пытаемся вскрыть подлинное лицо показанной нам германской выставки, то потому, что ГАХН приняла близкое идеологическое участие в устройстве и истолковании ее в Москве.— Из сопоставлений вытекает может быть гораздо больше, чем это нам представляется здесь возможным наметить. Для „Бюллетеней“ ГАХН остановка на двух наиболее крупных художественных событиях ее орбиты является очень естественной.

Русский Отдел XIV международной выставки искусств в Венеции был организован особым комитетом ГАХН и с самого начала поставил себе задачей возможно более полно—но главное систематично и планомерно—представить западу искусство текущего дня СССР. Именно эта планомерность и полнота и поразили посетителей Венецианской выставки. Отзывы ряда иностранных специалистов о русском отделе неоднократно передавались и в нашей печати. Одно рассмотрение изданного официального каталога Венецианской выставки позволяет дать несколько весьма интересных цифр. В Венецианской выставке кроме Италии, развернувшей свое искусство широко и щедро, участвовали следующие страны: С.-А. Соединенные Штаты (75 картин 75 художников), Румыния (106 номеров 36 художников), Япония (14 вещей 9 художников), Голландия (168 вещей 30 художников), Бельгия (158 номеров 48 художников, кроме витрины с графикой), Испания (94 вещи 68 художников), Венгрия (307 номе-

ров 24 художников), Франция (259 номеров 96 художников), Англия (250 вещей 134 художников), Германия (83 вещи 76 художников). — ГАХН собрала для отдела СССР 578 номеров 120 экспонентов. В противовес всем иным западным странам, именно в отделе СССР (интересно, что из всех каталогов только наш отдел имел сопроводительный информирующий о положении искусства текст) удалось избежать тех крайностей, которые неизбежными оказались для других иностранных павильонов: представления возможно большого числа индивидуальных художников без особого отбора и без старания представить каждого отдельного мастера более полно — и с другой стороны слишком явного акцента на индивидуальной коллекции какого либо отдельного художника. Сравнивая в другом отношении состав выставок отдельных стран, можно было бы отметить и иное: бесспорно неравномерное предпочтение, даваемое отделами известным группировкам и течениям национального искусства. Так Германия была представлена в Венеции только „Академическими“ художниками. Германия в Венеции и та Германия, которая была нам показана в Москве зимою — две абсолютно разные Германии.

Задача же, поставленная советским отделом, и думается выполненная, была — показать Западу все современное русское искусство, выбрать качественно лучшее, не считаясь с принадлежностью художника к тому или иному течению. — Группировки, бывшие раньше властными над искусством русским, на наших глазах меняют свой смысл. На очереди стоит организация живого искусства по новым принципам оценки и по новым задачам творчества. Государственная Академия Художественных Наук думается достаточно подготовлена для этой функции.

Венецианская выставка 1924 г. дала бы конечно прекрасный повод к подведению некоего итога тому, что представляет из себя советское изобразительное искусство наших дней. Думается однако, что здесь нет места для большого и сложного такого рассмотрения. Более поучительным представляется здесь известный итог той встречи с западным искусством, которая произошла в отчетном году уже в пределах Советского союза. Значение германской выставки трудно приуменьшить. Ее успех в Москве и Саратове при сравнительном неуспехе в Ленинграде; полемика, которую вызвала она, и в которой ГАХН, посвятив ей особый цикл докладов, приняла живое участие, все это обязывает здесь уже сделать попытку учета того, что дала эта встреча для знания современного западного искусства. Может быть и больше. Именно германская выставка позволила бы поднять вполне принципиальный вопрос о том, как отражается в искусстве общественная современность. Диковинная разница хотя бы с академически успокоенной Германией Венецианской выставки бросается в глаза. — Германии две; одна — довольная, более или менее удовлетворенная, более или менее сытая — Германия господствующего класса, бывшая показанной в Венеции; другая — протестующая,

взбунтовавшаяся, озлобленная—Остановиться несколько подробнее на составе германской выставки нам представляется здесь неизбежным.

Относительно одного мы впрочем ошиблись: германская выставка 1924—5 г. не была „первой“ в России; в 1900 году тогдашний Петербург видел в стенах своих более или менее официальную немецкую выставку. О ней вспоминать нечего; одним из красноречивейших фактов нашей художественной культуры было устремление наше не на Берлин, а на Париж. Казалось бы, что это доказывает нечто от противного; казалось бы, что родственности заданий и замыслов русское искусство имело больше с искусством Германии;— поскольку последнее было окрашено всегда именно нашей идеологической краской содержательности.—Мы имели тому примеров сколько угодно; недаром Стасов чуть не превыше всех художников Запада ставил Менцеля и Клингера. Но факт остается фактом; за исключением недостаточно выясненного еще „Дюссельдорфского влияния“ прививки к российскому „дереву художеств“ немецких черенков не удавались никогда; и в том примечательном романе нашего художества с западным, который прослежен может быть в нашем новом с XVIII века искусстве, платоническими и бесплодными оставались сношения России и Германии. При желании факт может быть объяснен нетрудным наблюдением. Художественные энергии страны очевидно ищут себе коррективы и дополнения в тех областях, в которых они не имеют особо великих достижений; и если русское искусство бросилось в объятия французской формалистики—то не потому ли, что было в конце XIX века перегружено содержательными ценностями до отказа?—И не потому ли сличка с Германией не дала в свое время искры:—что—оба полюса были заряжены электричеством—одинаково, скажем, положительным?

Первая „всеобщая“ выставка новейшего германского искусства потому не перестает быть явлением вполне историческим. Выставка явилась жестом дружбы, и рука, нам протягиваемая, отнюдь не была обтянута элегантной лайковой перчаткой светского искусства. Наоборот: по существу германская выставка могла быть рассматриваема как комплимент советскому искусству;—и в формальной „революционности“ немецких и наших конструктивизмов, и в той революционности без кавычек, которая вырастает неизбежно из очередных классовых задач нашей современности.—Гостеприимство таким единомышленникам обязывает; критика становилась условленной условностью; в зеркало германской выставки мы вглядывались с особенно внимательным напряжением,—и чья вина, если высказно за всюю чрезвычайностью экс—и пост—экспрессионистических изломов искусства современной Германии—мы не без изумления узнали свое и давно знакомое?

В последнем наблюдении этом снова скрыта весьма привлекательная возможность исторических параллелей. С самого того дня, как впервые в России появились заезжие иностранные мастера, с

Аристотеля ли Фиоравенти, с Детерса ли и Вухтерса в XVII веке, с Каравакка и Торелли в XVIII; продолжая посылкою Петровых пенсионеров, Никитиных и Матвеевых, на выучку за границу и кончая хотя бы плачевно—славным современным искусством наших зарубежных—мы можем отметить несколько вариантов в отношении русского искусства с западным. Речь может идти или: о появлении в России беглым метеором славного мастера, близкого к первому классу, выполняющего здесь иные более или менее эпизодические работы, уносящегося назад без особого влияния и завоевания для нашей художественной культуры; или о чем то более длительном и подлинном. Здесь хотелось бы установить такого рода условные моменты.—Первый вариант: русский художник идет на Запад учиться. Все эти длительные отрывы от русской действительности кончались для художников наших трагически; мы имеем и непосредственных мучеников всяческих недоразумений царистского произвола, как того же Ивана Никитина, первого русского нового художника, сосланного на каторгу Анной Иоанновной; и идеологических отщепенцев, не нашедших себе места ни здесь, ни там, вроде Лосенки; и канувших в западный океан, и там растворившихся, и изменников, и продавших себя. Россия давала—и запад брал без особой в том нужды „неуклюжих учеников“ наших. Его ответом была—та плеяда мастеров уже откровенно второстепенных которые стали руководителями наших Академий, отцами Брюлловых и Бруни. Не эти ли скромные или нескромные учителя наших художественных поколений определили характер русского искусства XIX века? И по существу не от их ли всячески малосносной ферулы бежали художники русские в народ с передвижниками и в Париж с мастерами более новыми?—Мы отметим напоследок один знаменательный факт. Если в XVIII и в XIX веке превалирует в отношениях русского искусства с западом обмен художниками, перетасовка живой силы, то в конце XIX века, начиная с деятельности С. М. Третьякова, продолжая собирательством Щукина, Морозова и Рябушинского, всех этих типичнейших представителей оппозиционного Московского купечества, история нашей художественной культуры переходит на путь встречи с картинами. По существу нам оказывается нечему учиться у западных художников как у таковых, как у живых лиц; но их картины впитываются в реквизит нашего искусства. Музей новой западной живописи оказывается лучшей школой для московской молодежи... И появление в стенах советской столицы своеобразного Музея новой живописи немецкой представилось очень уместным вопросительным знаком для будущего нашей художественной среды.

К тому же: немецкое искусство было всегда нам так прельстительно мало знакомо! Наши музеи старого искусства знают так мало их памятников! Новая немецкая живопись в СССР представлена одним случайным полотном Беклина (собрание б. Харитоненко), Ли-

берманом Шукинского Музея. Лучше представлена графика,—и конечно лучше всего представлено самое изучение немецкого искусства. Мы были причастны и к изучению Дюрера и к этюдам о скольких иных „проблемах“ искусства Германии. Непосредственное видение было всячески удачно заменено знакомством с книгами и репродукциями. Среди последних скоро первое время заняла послевоенная лавина книг, посвященных новейшим течениям немецкого искусства, на которое устремились мы со всем голодом блокированных специальных интересов. „Экспрессионизм“ замаячил перед нами в качестве самого последнего слова—может быть не столько искусства, как науки. И здесь снова немецкая выставка в Москве означила этап в русском художественном сознании.

Ее уже мы сравнили с зеркалом. Мы приходим—трепетно ища нового. Но вот—в расплывающихся композициях Кампендонка предстал нам—Шагал. В скульптурах Беллинга—Архипенко. В конструкциях столь многих беспредметников: Кандинский и Родченко, и Лазарь—„эль“,—Лисицкий. Еще картина: Штеренберг, еще—Лентулов; (ведь советская выставка в Берлине в 1922 году была же событием и в германском художественном сознании—). Мы с удивлением встретили сходство даже с такими стилизаторами, как П. Кузнецов или Богаевский. Мы всячески отмечаем в германских художниках превалирование восточной ориентации: и начинаем серьезно мучиться вопросом; не есть ли это все—двойное зеркальное отражение: злостное быть может искажение, нам возвращаемое сквозь наше же влияние, той же основной французской формальной темы?—Какими путями проникает в Германию Ван Гог или Дерэн? Не через нас ли?—Альтман и Анненков узнаются непосредственнее;—но не абберрация ли это все?—Не слишком ли явная реакция на—обманутое ожидание вящей оригинальности?

Может быть самым интересным впечатлением выставки было перемещение акцента с того, что представлялось нам наиболее загадочным в искусстве Германии—того же пресловутого „экспрессионизма“, на вполне незнакомое или только очень частично нам бывшее знакомым—искусстве, заслуживающее наименование „пост-экспрессионизма“. Впечатление такое явное, что допускаешь заранее, что или мы просто не того ждали от экспрессионизма, что он мог дать, или что выставка—как то слышалось уже—не представляла собою немецкого искусства полностью. Но экспрессионизм на выставке все же был налицо. Пехштейн и Нольде, Кокошка, Кампендонк, Феликсмюллер, Шмидт—Ротлуф знакомцы по серии „Молодое искусство“.

Всякий раз, как художнику нечего сказать, он начинает говорить о „духовном“. Грустно: но не прав ли один из лучших и умнейших немецких знатоков искусства, Вильгельм Воррингер, когда он применил к экспрессионизму роковую формулу философии „Als—ob“, игры в „как будто“, трагикомического самообмана искус-

ства, которому некуда деться, которое хочет быть примитивным без примитивной непосредственности, выразительным без подлинной веры в выражаемое?—Кажется за все существование немецкого искусства не было написано столько „священных сюжетов“, Мадонн, Христов и Себастьянов, как в первые годы немецкого экспрессионизма.—„Идейность“—и „я пишу, что я чувствую, не то, что я вижу“.—Экспрессионизм и бездна слов, и поток книг—в котором—не потонули ли картины?—Ошарашенное человечество спешило отпустить кредит; конечно, немецкие историки искусства сейчас же нашли непомнящему родства тысячу предков, („экспрессионизм“—впрочем как несколько раньше Вейсбах сделал тоже и для импрессионизма—находили в каждом примитивном искусстве; в готике; в барокко; в крестьянском искусстве; всюду, где было не лень искать).—От выставки, куда мы приходили искать экспрессионистов, выносилось впечатление что может быть ужасно признаться!—его и нет вовсе и не было быть может. Ярkokрасочный Нольде: бесформенная и в силу того неоправданная колористика. Шмидт-Ротлуф, другая знаменитость: подражание примитивизму почти самоубийственное; Кокошка—он ли прославленный революционер линий?—Или все были слова?—Трудно воздержаться от окрашивающегося ехидно удовольствия вспомнить несколько автопризнаний.—В очень интересной книжке „Творческих признаний“ можно было прочесть: Пехштейн: „Проклятый мозг! Что там сверлит, щиплет и рвет? Ха! Откусить надо череп, или двумя руками схватить, перевернуть, свернуть. А потом мы его вылушим, выскребем. Долой последний остаток тела. Песка сюда! Воды! Выполаскаем его начисто! Так!“ Другой из геросов выставки, Феликсмюллер: „О, искусство, еслиб было ты наконец, тем, чем я хочу быть—понятым?—Увы, трагедия не столь в потоке достаточно безответственных слов. Думается, что всяческий читатель великолепных этих экспрессионистических „Ха!“ будет от живописи авторов их ожидать—по меньшей мере экстравагантности. Но на самом деле—Пехштейн, как он был представлен на выставке—прекрасный колорист, человек с твердой рисуночной формой, художник по изобразительной построенности почти—не академической ли?—Феликсмюллер, конечно сумасшедшее. Но в нем зато формальный изворот оправдывается тем, что у экспрессионистов роковым образом отсутствует: революционным пафосом. Его гримаса становится воплем боли человека, которому нельзя не кричать. В фашистской Германии—может быть невольно станешь экспрессионистом—со злости.

Мы уже указали, что молодежь была интереснее. Поколение, родившееся в 20-х годах прошлого века, образовавшее партийную „Красную группу“, по существу являвшуюся стержнем выставки, ее организационной душой. Сюда относились Отто Дикс, может быть самый интересный график выставки и во всяком случае очень острый по замыслам живописец: Отто Грибель, великолепный фантаст и ри-

совальщик гротескной и жуткой сатиры; Эжен Гофман, Эрик Иогансен, Отто Нагель. Гросса хотелось бы отнести именно сюда; один из интереснейших, хотя не сразу бросающихся в глаза мастеров выставки, Вильгельм Рудольф, конечно, принадлежал к этой же группе не только фактически являясь членом ее, но и примыкая к ней формально. Группа выкидывала новый лозунг „веризма“. Мы имели в ее составе сатириков, рисовальщиков, фантастов и в то же время босевиков—реалистов. Нагель, Иогансен и Рудольф конечно занимались агитацией. Иначе было можно ли?—Нагель—рабочий от станка, сын ткача—Рудольф, сын металлиста—Дикс, сын мебельного мастера—Грибель.—Но, думается, что социально-общественный смысл их проповеди должен быть переломлен в анализе иного порядка. Мы приветствовали единомышленников, перед нами возникали вопросы неожиданных сопоставлений с вариациями прошлых искусств. Выставка снова приобретала смысл великолепного исторического примера.—Потому что отнюдь не отвлеченной фантазией, а очень конкретным выводом истории искусств является учение об эволюции сюжетных тем.

Пейзаж как центральная тема живописи характерна для иного времени, чем натюр-морт. По эволюции тематики можно строить также легко историю стилей, как и по эволюции формы и техники. Основную же тему немецкой выставки явилась бы-сатирическая гримаса. Может быть гримаса даже без сатиры. Лицо искажается не только от негодования, но и от физической боли. На немецкой художественной выставке в гримасе об'единялась и революционная патетичность, и формальная изошренность, и этот общий стиль современного германского искусства представляется может быть только новой экстравагантной маской весьма прежнего маскарада. Впрочем и с другой стороны, анализ идейного багажа привнесенной выставкою сатиры позволил бы нам отыскать ей весьма неожиданную историческую параллель. Социально и художественно-формально группа молодых „веристов“ выставки, Гросс, Дикс, Грибель и те, кто к ним ближе, была наиболее интересна из всего, что нам показано. Но смысл сатиры их не представлялся ли не столь злободневным, как направленным против сытости вообще, против буржуазности вообще, против лицемерия вообще? Не был ли он извечным полуромантическим бунтом молодого поколения против торжествующей в старшем пошлости?—А если так, то неожиданно, но вовсе не столь парадоксально было бы утверждение, что Германия наших дней переживает тот стилистический этап, который переживался наиболее передовою странюю запада, Францией, в середине XIX века. Это было еще с тридцатых годов, время классического расцвета сатирической литографии; и мы должны были признать, что одним из руководящих образцов для современных немецких рисовальщиков явился бы Оноре Домье. На одном имени выставки—Георга Шольца—теза эта получила подтверждение весьма явное, несмотря на то,

что Шольц ставил свои inferнальные рожи на фоны японских пейзажей, и конечно-как и все на выставке-доказывал абсолютное неумение смеяться. Но тематический анализ тем конечно не ограничился бы. Он отметил бы своеобразный культ уличных женщин в листах чуть ли не каждого веркста и дал бы повод вспомнить о Гюисе смотря на Э. Гоффмана, и конечно об одном мастере, который роковым образом представляется созвучным весьма многим гадостям, изображенным немецкими художниками не без смакования. Мы имеем в виду Фелисьена Ропса. Его слишком жуткие видения определяют восприятия и Дикса и Грибеля и самого Жоржа Гросса. Диковинным садизмом, который заслуживал бы порою психотерапевтического лечения, окрашены были как акварель последнего, так и весьма многое, не упомянутое нами еще. „Нас мучают-будем мучить и мы“. И на зрителя наступают уродства и пороки. И нечего закрывать глаза на то, что порою „защитный красный цвет“ наброшен на голое тело не очень убедительно. Что иные листы созданы в плане любования, а не социального обличения. Это вновь указывает на середину и вторую половину XIX века. Вспоминаешь Золя, „Нана“ Манэ мнится родоначальницей доброй половины женских фигур немецкой выставки. И даже потрясающий натурализм Кэте Кольвиц, художницы, давно заслужившей классическое место в наших оценках, представился родственным „Бойне“ Золя. Мы очень хорошо знаем, сколь скользки параллели одного искусства с иным, графики с литературой; но многое именно в повествовательных сериях рассказов карандашем немецких художников мнится стилистически совпадающим с достижениями великих натуралистов французского XIX века. „Бедный кузен“ Барлаха, серия литографированных иллюстраций к собственной драме, мог бы годиться для Бальзака. Пусть особняком остаются тщательно и откровенно натуралистичные „бродяги“ Баллушека. Мы чуем больше старого, чем нового в самом немецком том же экспрессионизме. Экзотика Пехштейна и Янтура в последнем счете ближе к романтике Делакруа (в рисунках последнего) нежели к Гогену. Да не является ли весь экспрессионизм по существу смотрящим назад, в примитивизмы, а вовсе не в настоящее или будущее? Не оказывается ли он тем же бегством от задач текущего дня „куда нибудь, лишь бы прочь из этого мира“ по словам Бодлера?

И если недостаточно аналогии между внешне одинаково „примитивными“, по существу полярными ксилографиями Шмидт-Ротлуфа с одной стороны, с его чисто формально-декоративным подходом к примитиву, и с другой стороны, гравюрами Ф. М. Янсена, где примитив переработан, подчинен современному плакатному стилю и оправдан агитационным содержанием, то ирония судьбы, на этот раз мудрая, предпослала немецкой выставке негритянскую, как бы нарочно для того, чтобы убить сравнением с подлинным поддельный примитивизм многой выставочной скульптуры. О последней можно было говорить особо. В центре ее торжествовала великолепная

золоченая кукла, манекен Беллинга, триумф великосветских портних над экспрессионистикой, с которой мы ныне простимся без сожаления. Что же: немецкая выставка нас научила все-таки волноваться давно неиспытанным волнением. Нет, беспокойно и тревожно в стране Носке, как было и в стране Вильгельма. Знамя восстания подлинно веет над сомкнувшимися строй рабочими Йогансена, и недаром в совсем невероятной, но архитектурно убедительной попытке Пери сделать серп и молот зданием-памятником, увенченным огненными буквами ЛЕНИН, дан урок революционно-монументальной агитации, который нам всячески бы пригодился. Это волнение, делавшее выставку бесконечно живой и всячески чужой того музейного налета, которым подернуто уже столько в современном искусстве, оправдало самый факт ее наличием подлинного интереса.

Или значение выставки было в том, что в противовес сказанному только что великое благополучие царило над одною частью выставки, над продуктами немецкого конструктивизма, где все было так безупречно, точно пригнано одно к другому, выравнено по линейке, сколочено, освещено электрическими фонариками, превращено в аккуратнейшие игрушки? В том ли уроке, который преподан был современной немецкой архитектурой, воздвигающей для германского пролетариата грандиозные казармы? Тов. Отто Нагель, один из тех деятелей партийной „Красной группы“, которому мы наиболее обязаны фактом устройства выставки, в своем докладе, прочитанном на приветственном вечере, посвященном выставке Государственной Академией Художественных Наук, откровенно признался в отрицательном отношении своих единомышленников к современному строительству Германии. „Ибо в современной Германии надо не строить, а разрушать“. Но „дух разрушающий есть дух созидающий“: не эту ли старую формулу дадим мы Германии в качестве подарка от СССР?

Конечно весьма многое на выставке отсутствовало: разрез проведен был по толще германского искусства вряд ли достаточно перпендикулярно. Мы ведь знаем наличие в Германии и примечательного реализма, и очень еще ценного импрессионизма. Но думается, устроителей выставки следовало благодарить в значительной мере именно за то, что они были пристрастны и сознательно ориентировали свой и наш интерес на немецкую художественную молодежь. Что из того, что „левые“ конструктивисты Кельнской группы были так убийственно на одно лицо? Что из того, что выходящие из рядов подлинного пролетариата диллетанты Трепте, Лахнит—встретили у нас аналогии с музейными реминисценциями Анри Руссо, и с выставочными московской группы „Нож“ 1922 года? Молодежь всегда бесконечно интереснее самых хороших стариков. Выставку, привезенную нам Межрабпомом нельзя было без оговорок назвать выставкой германской молодежи. В ней все таки слишком заметную роль играло старшее поколение Кэте Кольвиц и Генрих Цилле, если остановится только на графике, которая быть может

была ценнее живописи по чистоте художественных средств. Но именно германская художественная молодежь сквозь все наши „но“ и „если“, сомнения и колебания, укоризны и параллели, всетаки доказала, что она живет. Перед лицом же жизненности этой grimасы боли и ужимки эротики, исковерканность примитивизмов и вылощенность конструкций отходят на задний план. Нам становится явственно вятен единственно важный в художественной жизни факт социального заказа на именно данные формы и темы искусства. И в последнем счете грехи художественной германской молодежи перебрасывались на подлинно виновные плечи окружающей ее среды. С „Красной“ же и иными группами выставки осталось то настоящее, что нами было уже отмечено: волнение трепетной по настоящему творческой воли.

Выставке должен был быть произнесен приговор оправдательный. Она показала нам лицо Германии неофициальной. Это лицо-может быть мало приятно. Всмотреться в него было бы нужно, чтобы понять всю неуравновешенность, раздвоенность, в силу того-трагичность положения культурной Германии наших дней.

Сопоставление же с тем, что дает и как работает наше искусство, показало бы прежде всего ясный и бодрый упор, жизнерадостную готовность честно встретиться со всеми заданиями текущего дня. Не о качественных соотношениях можно здесь говорить. Но что искусство в стране советов развивается и живет по новым законам и в новых условиях новой свободы, и что искусство запада добивается и бьется в окружении внешне благополучного строя-это стало уже заметно. Точному выявлению руководящих здесь закономерностей неизбежно окажется посвященной текущая и трудная работа ГАХН.

*А. А. Сидоров.*

## Научно Показательный Отдел Академии.

Задачей Отдела является организация показательных выступлений в областях научной работы Академии, популяризации искусствоведения и освещение выдающихся явлений в текущей жизни искусства. Истекший академический год в деятельности Отдела явился годом организационным: самая структура Отдела была выработана в этом году впервые. Поэтому задачу свою Отделу удалось выполнить лишь частично.

Прежде всего, Отдел провел два цикла систематически связанных научно-показательных работ, а именно—цикл исторических концертов и цикл этнографических вечеров. Исторические концерты были посвящены: 1) песням Французской революции (1 дек.), где были исполнены марсельеза и карманьола в их первоначальном виде и произведения великих композиторов революции Керубини, Гретри, Госсэка, Мэюля и др.; 2) музыка И. С. Баха (15 дек.); 3) музыка 18 века (5 янв.), а именно Моцарта, Глюка, Гайдна и Перголези; 4) музыка Бетховена (12 янв.). В концертах принял ближайшее участие музыкальный техникум им. Стасова.—Этнографические вечера были посвящены: 1) песням русской деревни Поволжья (16 дек.), 2) песням и пляскам Крыма и Востока (31 янв.), 3) народной поэзии (26 февр.), 4) памяти М. Д. Кривополосновой (29 марта), с чтением былин сказок ее учениками, 5) песням финнов Поволожья (3 мая)—татар, вотяков, мери и мордвы. Принцип вечеров был—демонстрация народного творчества в его естественном виде, не искаженном аранжировками и тому подобными „исправлениями“.—К этому циклу примкнул и вечер украинской народной музыки и исторической песни в исполнении и с разъяснениями киевского исследователя Д. Н. Ревуцкого.

Целый ряд вечеров, устроенных Отделом, имел своим предметом литературное творчество. Сюда относятся: вечер, посвященный 103-летней годовщине со дня рождения Достоевского (18 нояб.), с участием В. И. Качалова, В. В. Лужского и И. М. Москвина; вечер поэзии современного запада (20 дек.), давший полный обзор поэзии наших дней Франции, Германии и Италии; вечер поэзии Александра Блока (19 янв.), с участием В. И. Качалова, Н. Н. Волоховой и др.; наконец, в связи с выставкой революционной литературы, вечер пролетарского творчества (29 янв.) вечер крестьянского творчества (5 февр.), и вечер отражения революции в художественной литературе (12 февр.): на этих трех вечерах читали свои произведения 25 писателей и поэтов, пролетарских, и крестьянских и др., в том числе М. Герасимов, В. Кириллов, В. Казин, И. Клюев, Вс. Иванов, Б. Пильняк, Л. Леонидов, В. Вересаев.

Особо надо отметить вечер, посвященный памяти 9 января 1905 года, на котором Н. Кубиков, Л. Гуревич и Г. Чулков прочли вос-

поминания об этом дне и о подготовке к нему среди рабочих и революционных групп—ценный неопубликованный материал к истории революции.

Отдел поставил себе правилом включения в программы всех концертов и вечеров вступительных слов, произносимых активными работниками Академии, что должно было тесно связать научно-показательные работы Академии с ее внутренней научной деятельностью. Вступительные слова произносили Н. М. Болтянский, Л. П. Гроссман, Л. Я. Гуревич, М. Я. Гинзбург, Т. Д. Деев-Хомяковский, М. В. Иванов-Борецкий, К. А. Кузнецов, Е. Ф. Книпович, А. П. Кончевский, Н. И. Кубиков, Г. Лелевич, Д. Н. Ревуцкий, Б. М. Соколов, П. И. Сениця, Г. И. Чулков, М. Д. Эйхенгольц,—за малыми исключениями, все члены Академии.— В отношении характера посетителей концертов и вечеров нужно отметить, что, в то время, как главный контингент их составляла учащаяся молодежь московских вузов и трудовая интеллигенция,—на целом ряде вечеров можно было констатировать значительное количество пролетарской молодежи. Особенно ценя такой состав посетителей, Отдел назначил минимальную плату за билеты, выделяя даже часть бесплатных билетов, выдававшихся пролетарскому студенчеству через его организации. Полной бесплатности вечеров препятствовала только сравнительная теснота зала Академии, из-за которой пришлось прибегнуть к плате ради нормировки количества посетителей. Нельзя не упомянуть того факта, что диспут о революционной литературе не мог состояться из-за крайнего переполнения академической аудитории и лестницы.

Помимо участия в выставке революционной литературы Академии (25 янв.-22 февр.), Научно-Показательный Отдел дал выставки: искусства Бухары (3-9 февр.), Кино-плаката (21 апр. 2 мая), и рисунков худ. Михаила Соколова (13-22 марта).

Наконец, Отделом были организованы диспуты на темы: „Пути современной архитектуры“ (6 февр.) и „Наше кино-плакатное искусство“ (27 апр.),—начинания, которые, вместе с Выставкой революционной литературы и некоторыми выступлениями Театральной Секции Академии, выявили, может быть, наиболее показательно связь Академии с живой современностью.

Почти все вечера, выставки и диспуты Отдела находили отзыв в периодической печати, почти всегда в сочувственном тоне („Известия“, „Правда“, „Искусство трудящимся“, „Жизнь искусства“ и пр.).

## Выставка Революционной Литературы.

Выставка революционной литературы, открывшаяся 25 января 1925 г. в Государственной Академии Художественных Наук, была подготовлена Отделом изучения революционного искусства Социологического Отделения Академии.

Выставка теснилась в трех небольших комнатах, и весь материал был помещен на ней чрезвычайно компактно. Первая комната была посвящена пролетарской литературе. Здесь в центре-произведения Демьяна Бедного, в числе которых дореволюционное издание его басен. С большой полнотой представлены издания Всероссийского Пролеткульта и организаций, вошедших в МАПП: „Кузницы“, „Твори“, „Октябрь“, „Рабочей весны“, „Молодой гвардии“, есть много пролетарских сборников и журналов, эпохи военного коммунизма и современных. Провинция представлена слабее Москвы, вследствие трудности получения материалов и недостатков в хранении ценных литературных памятников на местах. Зато широко представлены зачинатели пролетарского творчества в дореволюционный период: Нечаев, Шкулев, Гаврилов, Благоев, и др. Обращают на себя внимание витрины: одна-с документами о съездах пролетарских писателей с 1918 года до наших дней, при чем есть литература и стенограмма первого всероссийского съезда 1920 года; другая витрина содержит справки б. департамента полиции о целом ряде пролетарских писателей и около ста их автобиографий и анкет.

В центре второй комнаты-уголок В. И. Ленина с материалом об отражении В. И. Ленина в художественной литературе. Там же богатая коллекция сборников с редчайшими экземплярами, как, например, рабочий сборник „Наши песни“, сожженный цензурой, первые книги Свирского „Погибшие люди“ и „Смех и Горе“, появившиеся раньше рассказов на те же темы Горького, и т. д. Затем-витрина рукописей Нечаева (с портретом), Ляшко (два рукописных сборника на бересте), Санникова, Есенина, покойных Тисленко и Страдного и др. Далее-книги и портреты Луначарского, Горького и Вересаева; подобраны первые номера продолжавших один другого сборников „Знание“, „Слово“, „Недра“. Есть ряд редчайших дореволюционных марксистских общественно-политических журналов: „Начало“ (1899 г.), „Современная жизнь“ (1906), „Наша Заря“ (1910), „Просвещение“ (1913), „Наше дело“ (1915), и „Дело“ (1917), а также отдельные работы критиков-марксистов и марксистские литературно-критические сборники.

Наконец, в этой же комнате сконцентрирован диаграммный и юбилейный материал. Выделяются диаграммы о книжной продукции в революционные годы, о московских журналах; особенно интересна диаграмма, рисующая рост поэмы, как героического литературного жанра с 1918 года, и диаграммы о темах пролетарской художест-

венной литературы. Дан материал о юбилее Серафимовича и снимки с исторических революционных картин.

В третьей комнате-ряд уголков. Здесь-большой материал о суриковцах с момента их появления до превращения во всероссийский союз крестьянских писателей, о рабоче-крестьянском кружке им. Неверова. Здесь-книги ново-крестьянских писателей: Клюева, Орешина, Радимова, Есенина и др. вплоть до 1924 года. Здесь-путчики (книги и портреты) с отдельной витриной Лефа и Маяковского. Затем-уголок ушедших писателей, с богатым биографическим материалом о Неверове, с рукописями Ширяевца, обрисовывающими процесс его работы, и с письмами к нему Горького и Короленко.

Специальное место отведено Блоку, где интересны: первый сборник, в котором печатался Блок, студенческий сборник 1903 года, и заграничные издания „Двенадцати“. Большой материал дан о Брюсове и ВЛХИ, собранный С. А. Поляковым, Ж. М. Брюсовой и студентами ВЛХИ. Здесь-книги, портреты, последние рукописи Брюсова, здесь же художественно-литературные работы студентов ВЛХИ. На столе коллекция революционно-сатирических журналов эпохи 1905 года и современных.

Портреты рабочих и крестьянских писателей на выставке восходят вплоть до рабкоров и селькоров. Всего портретов не менее 150.

Завершается выставка витриной „Современность и Пушкин“ где собраны статьи и стихи о Пушкине, писанные поэтами наших дней самых различных течений, начиная от пролетарских поэтов и до Есенина и Маяковского.

Выставка открылась торжественным заседанием, под председательством проф. П. Н. Сакулина (в виду отъезда президента Академии П. С. Когана). После краткого вступительного слова П. Н. Сакулина сделал доклад председатель комитета выставки Б. П. Козьмин, отметивший участие в устройстве выставки ряда общественных и литературных организаций.

Затем сказал речь нарком по просвещению А. В. Луначарский, указавший, что мы подходим, повидимому, к золотому периоду пролетарской литературы; в ближайшем будущем следует ожидать успокоения и стройности в работе, и в это время как нельзя более уместен социальный учет, образцом которого является выставка.

Во время выставки организовали три исполнительных вечера современной литературы: 1) 29 января, посвященный пролетарскому творчеству,—поэтам МАПП, 2) 5 февраля новокрестьянского творчества, 3) 12 февраля—вечер творчества Валерия Брюсова, Вересаева, Бабеля, Вссволода Иванова, Пильняка и др., преимущественно в исполнении авторов.

На выставке была книга отзывов, в которых проявилось общее сочувствие выставке и ее организации. Приводим дословно отзыв

заведывающего Главнаукой т. Ф. Н. Петрова: „Выставка является большим показателем роста работы Академии и несомненно отвечает потребностям сближения трудящихся масс с искусством. аН этой выставке рабочий и крестьянин найдет близкое, родное, свое“.

Академия постановила использовать материал, представленный на выставку, для организуемого при Академии постоянного Кабинета по изучению революционной литературы.

## Выставка советской карикатуры в Париже.

В декабре п. г. Государственная Академия Художественных Наук получила от Наркомпроса поручение организовать в Париже небольшую выставку советского рисунка. В Наркомпрос предложение об этом поступило от французской художественной группы „L'Araignée“ через редактора парижского журнала „L'Europe Nouvelle“ г-жи Weiss. Научно-Художественная Секция ГУС'а утвердила положение о выставке, которое и было санкционировано коллегией Наркомпроса. Организация выставки возложена на комиссию при ГАХН в составе А. А. Сидорова, П. Д. Эттингера и Я. А. Тугендхольда. Комиссия соединяет материалы к выставке для просмотра и отбора особым комитетом, включающим представителей Комиссии Заграничной Помощи при ЦИК СССР, Худ. Отдела Главнауки, ГУС'а, Наркоминдела, Цекрабиса, Губрабиса и партийных органов.

Выставка советского рисунка составит отдел выставки сатирических рисунков группы „L'Araignée“. Выставка может быть только небольшой, около 100 рисунков, так как, судя по сообщениям из Парижа, рисовальщикам СССР предоставлен всего один зал.

Комиссия при ГАХН получила ряд рисунков на бумаге и гравюр художников Альтмана, Штеренберга, Кравченко, Моора, Радлова, Радакова, Антоновского, Денисовского, Ротова, Ганфа, Елисеева, Ефимова, Малютина, Межеричера, Нивинского, Павлинова, Купреянова, Сафроновой, Гольца и др.

Представленные работы являются частью политическими карикатурами, частью жанровыми работами, отражающими быт и общественно-политический строй СССР, и вне сомнения дают весьма явный и поучительный разрез по общей толще современной советской графической продукции.—

Современный социально-бытовой рисунок оказывается одним из интереснейших ответвлений изобразительного искусства, отмеченный, как остротой формальных исканий и достижений, так и чуткостью отзвуков на темы, выдвигаемые жизнью.

## Выставка по искусству движения.

Отличающий ГАХН напряженный интерес к новым формам художественного творчества был весьма ясно документирован на организованной в начале января 1925 года особой выставке, носившей характер закрытый, но тем не менее привлекший к себе беспорное внимание как внутри Академии, как и в среде специалистов со стороны. Выставка эта, являвшаяся отчетной для одной из научных ячеек ГАХН—хореологической лаборатории—была организована последней совместно с Русским Фотографическим Обществом и посвящена была искусству движения, под последним понимая всю широкую область физической культуры и движения зрелищного характера—балета, танца и акробатики. Основную идею, объединившей достаточно многочисленные экспонаты выставки, было искание возможных способов фиксации движения, отсутствие которых являлось до сих пор главнейшей помехой в деле научного анализа всех разновидностей движения.

Выставка в силу этого объединяла собою: работы фотографические, выполненные с весьма разнообразными подходами, являющиеся опытами механической фиксации отдельных моментов движения; рисунки ряда художников, живописцев, рисовальщиков и скульпторов, фиксирующие движения в порядке синтетического творчества; и наконец попытки непосредственной записи движения как таковой, данной в весьма разных вариантах руководителями хореологической лаборатории. Эти записи, освещенные рядом докладов авторов их, не выходя быть может еще из стадии экспериментальной, представляют из себя в высшей степени важный материал, могущий в будущем успешно разрешить задачу, над которой работали поколения. Примеры записи были для большей методологической чистоты построены на одном примере танца, поставленного Н. С. Позняковым, и могли бы противопоставить подробную аналитическую запись позиций и движений Н. С. Познякова и Е. В. Яворского, как композиционному анализу заполняемых движением кадров (запись А. И. Ларионова), так и попытке стенографирования движения в порядке пространственном (запись А. А. Сидорова).—Из числа фотографических экспонатов хореолаборатории можно было бы отметить подробно анализированные схематическими чертжами фиксации заполнения пространства, и опыты „мультипликационных“ снимков нескольких движений на одной пластинке, дающих весьма показательные результаты выделения статических моментов движения.

Непосредственный анализ представленного материала позволил выделить из работ фотографических экспонаты Е. О. Пиотковского, С. Л. Бранзбурга, А. Д. Гринберга, Ю. Н. Еремина, М. С. Наппельбаума.—Чисто художественная часть выставки в том же порядке позволила отметить как чудесную акварель К. Ф. Юона, так выразительные рисунки Л. А. Бруни, П. И. Львова О. В. Энгельса, С. А. Стороженко, статуэтку работы В. А. Ватагина.

Особое место заняла на выставке витрина литературы по искусству движения, заимствованной главным образом из библиотеки Ассоциации ритмистов и частной—проф. А. А. Сидорова. Качество и количество как литературы этой, так и посвященных фиксации художественной и научной—экспонатов выставки были весьма явным доказательством самого существования художественного движения как искусства, и возможности его серьезного анализа методами наук об искусстве.

## Выставка кино-плаката

Происходившая весной 1925 г. выставка кино-плаката, устроенная кино-кабинетом Государственной Академии Художественных Наук, отнюдь не преследовала задачи полноты количества экспонатов. Для этого потребовалось бы и значительно больше время для подготовки и огромное помещение. Основная цель была—дать манеры и стили кино-плакатной работы в возможно характерных образцах. Были представлены образцы: дореволюционного русского кино-плаката, советского кино-плаката, образцы кино-плакатов Германии, Франции, Англии, Швеции, Италии и Америки.

Эта первая выставка должна была служить опытом сравнения советского кино-плаката и заграничного—сравнения в манере, в эффекте воздействия на зрителя в плане задачи кино-плакатного мастерства, в технике (литография, бумага, размеры, краски и т. д.).

Эти сравнительные итоги были подведены на диспуте в Академии, состоявшемся незадолго до закрытия выставки.

Особенно полно в своих лучших образцах (до 40% фактически произведенных плакатов) был представлен советский плакат. Здесь мы уже стремились выявить и разнообразие школ, правда еще недостаточно разившихся, но уже с ясными очертаниями: работы А. Гана (конструктивно-рационалистический плакат по методу пользования средств полиграфии и отчасти фотографии), плакаты левовцев Лавинского и Родченко (фото-монтажный способ пользования материалом взятым на самого кино), плакаты ряда художников-реалистов и плакаты художника Межрабпома,—Руси, в общем реалистичного, но с некоторым уклоном к экспрессионизму. Таким образом отдел советского кино-плаката имел и самодовлеющее значение, а из сравнительных данных образцов и работы советских и заграничных кино-плакатов выяснилось значительное превосходство заграничного плаката в технике, отчасти простоте и подлинной кино-плакатности (некоторые французские и ряд американских плакатов). Совершенно отчетливо выяснилось, что советским кино-плакатам раскрывающим плодотворные перспективы будущих достижений, в значительной мере свойственна далеко не плакатная манера (впрочем обычно диктуемая заказчиком) сложных элементов, композиций и длинного рассказывания в образах плаката, рассеивающих вследствие этого, а не сосредотачивающих зрительное внимание.

Но вместе с тем из этого обзора и сравнения выяснились и национально художественные манеры кино-плакатов.

Советский плакат в общем реалистичен, рационалистичен, четок, тверд и смел в очертаниях и тенденциях к своеобразному развитию.

Немецкий плакат иногда экспрессионистичен, очень часто мистичен, символичен, а в общем пессимистичен, если можно так выразиться, и рыхл и туманен в своих формах. Вместо твердых резких очертаний зачастую неясные фигуры в характерных черно-серых

тонах или на сером фоне. Французский плакат импрессионистичен, жизнерадостен, но в общем, за исключением редких образцов подлинно французской плакатной манеры, он бездарен, меркантилен и подражает Америке. Шведский—ярок, характерно закончен, но весь от чуждой кино-плакату живописи. Итальянский—безличен. Американский—истинно плакатный, но меркантильно-рыночный; о художественном мастерстве, оригинальности кино-плакатной манеры здесь говорить не приходится.

Осенью или зимой текущего года в Москве предстоит новая выставка кино-плаката, более углубленно отражающая этот вид работы. На этой выставке предложено дать более полно образцы заграничных плакатов, при том в лучших и характерных господствующих направлениях, и по возможности выявить и отдельных мастеров. Кроме того предполагается устроить конкурс среди советских художников кино-плакатистов. Этот конкурс по заранее посылаемому обращению и условиям будет иметь задачей выявить плакатное мастерство, освобожденное от влияния меркантилизма и работы на заказчика. Для этого каждому художнику будет предложено представить образцы плакатов специально для конкурса в оригинале, т. е. до литографского исполнения плаката, при том не стесняя художника темой, композицией, раскраской. Кроме того всем художникам, участвующим в конкурсе будет предложено написать по одному кино-плакату на одну и ту же тему.

Надо надеяться, что эта выставка послужит дальнейшим толчком в развитии мастерства советского кино-плаката.

## Выставка „Искусство Бухары“

Архитектурной п/секцией Секции Пространственных Искусств ГАХН в марте т. г. была организована выставка, материалов и чертежей, характеризующих „Искусство Бухары“, собранных архитектором М. Я. Гинзбургом в его экспедиции, по поручению Совнаркома Бухары, осенью 1924 г.

Выставка имела большое количество экспонатов, ярко отражавших особенности Бухары, ее ценность и развитие архитектуры от X до XIX в. Снимки и рисунки не только характеризовали архитектуру храмов и мечетей, дворцов, но и касались также собственно жилого дома Бухары; на выставке также были представлены экспонаты прикладного искусства.

Открытию выставки предшествовал доклад арх. М. Я. Гинзбурга „Об искусстве Бухары“, собравший более 100 посетителей. Преимущественный интерес к выставке был выявлен представителями национальностей и учреждениями, интересующимися вопросами искусства и их истории, как-то: Главмузеем, Академией Материальной Культуры, Институтом Востоковедения и др. Кроме перечисленных учреждений была организована экскурсия студентов I-го Моск. Университета, отд. по искусству, под руководством проф. Б. П. Денике, состоявшая из 50 лиц. Всего выставку за 6 дней ее открытия посетило более 200 чел.

После официального закрытия выставки (14 марта) состоялось заседание Туркестанской Комиссии из представителей Главмузея, Академии Истории Материальной культуры гг. И. В. Рыльского, Д. П. Сухова, Левенсона, Бакланова, Б. П. Денике, М. Я. Гинзбурга и Д. П. Засыпкина. Комиссия имела целью установить правильность исследовательской работы, проделанной М. Я. Гинзбургом в области изучения памятников искусства Бухары, вынесла постановление взять на учет и под охрану Главмузея памятник, им обследованный и выделить из списка ряд первостепенных памятников, нуждающихся в срочной реставрации, и наметила ряд дальнейших работ по изучению азиатской архитектуры.

## Выставка работ художника М. К. Соколова.

В связи с прочитанным на заседании живописной п/секции секции пространственных искусств, 14 ноября 1924 г., докладом Н. М. Тарабукина о русском экспрессионизме, признано было желательным организовать в ГАХН выставку работ художника М. К. Соколова, справедливо выдвинутого докладчиком в качестве одного из наиболее ярких представителей экспрессионизма в России. Выставка открытая с 29 марта по 8 апреля, т. г. была устроена самим художником, и привлекла к себе большое внимание как в пределах Академии так и вне ее, несмотря на то, что рассматривалась как закрытая, связанная с текущей работой секции пространственных искусств.

Мало принимавший участие в выставочной жизни Москвы, бывший еще в 1915 году отмеченным Н. Н. Пуниным как один из наиболее обещающих „молодых“, М. К. Соколов был представлен на краткой выставке в ГАХН главным образом своими рисунками, очень острыми по технике и содержанию, соприкасающимися с одной стороны с приемами рисования старых мастеров, с другой—свидетельствующими о всей напряженности современных исканий. Живопись М. К. Соколова, представленная несколькими более ранними работами, подтверждала внимание, оказанное Академией одному из интереснейших представителей современного изобразительного стиля.

## Выставка «4-х Искусств»

В апреле 1925 в ГАХН обратилась группа нескольких выдающихся мастеров изобразительного искусства СССР, заключавшая в себе такие имена, как П. В. Кузнецов, Н. П. Ульянов, М. С. Сарьян, с предложением организовать выставку, имеющую объединить деятелей искусств СССР в области живописи, скульптуры, архитектуры, графики.—Высоко ценя квалификацию указанных и иных примкнувших к организационной группе мастеров, ГАХН в лице ее секции пространственных искусств не могла не пойти на встречу заявлению, взяв на себя с начала до конца устройство выставки, которая открылась 26 апреля 1925 г. в помещении Гос. Музея Изысканных Искусств в качестве последней по времени выставки отчетного сезона, по составу своему привлекая к себе самое значительное внимание.—На выставке представлены были, помимо трех мастеров, упомянутых выше и бывших организаторами выставки, живописными произведениями В. Франкетти, И. Ермаков, П. Львов Е. Бебутова, К. Н. Истоин, М. Кузнецов, Д. Лопатников, М. Синякова, П. С. Уткин и др., скульптурою Нисс Гольдман, А. Т. Матвеев, И. М. Чайков. Особенно богат и разнообразен оказался отдел графики, с исключительным подбором деревянных и металлических гравюр всех лучших московских мастеров—В. А. Фаворского, А. И. Кравченко, Н. Я. Павлинова и учеников их (А. Гончаров, И. Шпинель, В. Рейдемейстер, В. Шор), и рисунков Л. Бруни, Н. Купрянова, П. Митурича. Особо можно было бы упомянуть театральное мастерство, представленное на выставке „4 искусств“ прежде всего эскизами И. И. Нивинского.—Рассматриваемая в общем, выставка „4 искусств“ свидетельствовала о высоком уровне, занимаемом мастерством изобразительным в СССР; наличие на выставке редких гостей с окраин советского союза (М. Сарьян и Аракелян из ССР Армении, рисунки А. Д. Силлина из Ростова на Дону) придавало ей особый интерес. Здесь может быть не место входить в оценку бывших представленными на выставке художественных течений по существу. Ряд отзывов в повременных изданиях достаточно подчеркнул интерес выставки с точки зрения чисто художественных достижений. Живопись Сарьяна, гравюры Фаворского, рисунки Бруни, одно полотно П. Кузнецова, изображившее Ленина посреди детей, являются уже достаточными, чтобы поднять общий уровень выставки выше среднего.

Особым моментом притягательного характера явилось устройство на выставке по воскресениям музыкальных концертов, организованных Ассоциацией Современной Музыки при ГАХН.

## АССОЦИАЦИИ ПРИ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК.

Объединение вокруг Государственной Академии Художественных Наук живых сил искусства совершается особо показательно путем образования при ней на основании § 9 ее устава Ассоциаций и Обществ. В Академические Ассоциации входят деятельные мастера всех видов искусств: в настоящее время при ГАХН функционируют такие всячески себя зарекомендовавшие и мощные уже организации, как АХХР и Ассоциация современной музыки, чтобы назвать только две первые.—Отчет о деятельности Ассоциаций этих за 1924-25 г. в „Бюллетенях“ носит характер предварительный. Ассоциации и общества, состоящие при ГАХН, пользуются полной автономией в своих внутренних научных художественных мероприятиях. ГАХН сохраняет за собою только самые общие наблюдения и ответственность за деятельность Ассоциаций. Отводя им здесь место, „Бюллетени“ рассматривают работу Ассоциаций и обществ при ГАХН как главу общего отдела, посвященного выявлению роли Академии в текущей художественной жизни.

Форма автономной Ассоциации при Государственной Академии Художественных Наук является по всей вероятности тою, которая наиболее легко и стройно могла бы объединить вокруг центрального государственного органа жизнедеятельные силы современного искусства. В этом последнем заключается для ГАХН главное оправдание выбора именно тех ассоциаций, которые в настоящее время примыкают к ГАХН. В сложных спорах текущей художественной практики ГАХН может принять участие только идеологически. Ее привет обращен ко всем живым организующимся художественным коллективам, осознавшим, как бы ни были различны формальные средства выражения этого осознания, свое именно теперь и здесь.

## Ассоциация Художников Революционной России (АХРР).

Согласно первому пункту своего устава, выработанного в 1925 г., Ассоциация Художников Революционной России при Государственной Академии Художественных Наук объединяет художников и деятелей изобразительного искусства РСФСР в одну организацию на основе взаимопомощи, самодисциплины и самосовершенствования, имея своей задачей художественное выявление сущности Революционной России в формах героического реализма. АХРР занимает в современном искусстве место уже вполне определенное и выявившееся достаточно ярко. Его выставки и идеологическая работа, бывшая всегда на виду и привлекавшая к себе очень настоятельное внимание, имеющая уже довольно обширную литературу, за последнее время обогатившуюся особым историческим очерком Е. А. Кацмана, позволяют здесь ограничиться только кратким отчетом за время истекшего сезона 1924-5 г.

За период времени с октября 1924 г. по январь 1925 г. организационная и идеологическая работа президиума АХРР'а развернулась особенно интенсивно.

Помимо напряженной подготовки к 7-й выставке АХРР'а „Революция, быт и труд“ членов как центрального так и филиалов АХРР'а (Ленинград, Казань Саратов, Ростов н/д) успешно развертывалась издательская деятельность Ассоциации. Был выпущен иллюстрированный проспект изданий издательства АХРР'а, разработаны издательские планы и началась подготовка и выпуску объявленных по подписке художественных изданий „Война войне“ и „Новая Россия в искусстве“.

По постановлению президиума АХРР'а была выделена специальная редакционная коллегия издательства во главе с ответственным редактором Л. С. Сосновским и секретарем коллегии А. А. Антоновым для редактирования всех изданий АХРР'а. Начиная с ноября мес. развернулась работа по подготовке материалов к печати для издания сборника АХРР'а ставящего своей задачей дать правильную информацию о целях и задачах АХРР'а с известной обработкой многочисленных накопившихся об АХРР'е материалов. Кроме того в сборнике отведено будет достаточное место иллюстрационной части—снимкам с работ членов АХРР'а.

Для демонстрации среди широких слоев трудящихся известной картины Бродского „II Конгрес Коминтерна“ президиум АХРР'а организовал в Государственном Музее Изящных искусств выставку этой картины и всех дополнительных к ней работ. Выставка функционировала с 14-го декабря 1924 г. по 1-ое февраля 1925 г. и имела большой заслуженный успех, как художественный, так и материальный. Выставку посетило около 20 тысяч человек. Было устроено несколько диспутов, посвященных картине, прошедших с большим оживлением. В печати выставка имела живой отклик.

Уральский Областком РКП (б.) пригласил перевезти выставку для демонстрации уральским рабочим в Екатеринбург и Пермь.

В целях правильной постановки производственной работы АХРР'а и обеспечения квалифицированной работ членов АХРР, для массового распространения как работ членов АХРР, так и снимков с них, президиумом АХРР было развернуто производственное бюро при издательстве АХРР'а, в план которого вошло—издание и массовое распространение картины Бродского „II Конгресс Коминтерна“, издание альбома революционных портретов Е. Кацмана, издание революционных лубков и открытых художественных писем с картин членов АХРР и т. д.

Для поднятия квалификации членов АХРР'а президиум создал специальную художественную студию АХРР'а, где ежедневно происходят занятия рисованием и живописью с обнаженной и одетой модели, читаются лекции, устраиваются диспуты по вопросам искусства, происходят заседания президиума и так далее.

При устройстве студии Главнаукой оказана АХРР'у материальная помощь (бесплатное помещение, отопление и содержание ее).

Активной группой членов АХРР'а в Центральном Доме работников искусств развернута интенсивная культработа, устроен ряд экскурсий по музеям и выставкам для членов Рабиса, организован ряд докладов с диспутами: прф. А. А. Сидоров—„О германской художественной выставке“, В. Перельман—„От передвижничества к героическому реализму“, А. Скворцов—„Крестьянские мотивы в русском искусстве“ и т. д.

В начале января 1925 г. был сконструирован президиумом АХРР'а выставочный комитет 7-ой выставки АХРР'а и жюри ее в составе тт.: выставочный комитет—Радимов, Карпов, Кацман, Берингов, Григорьев, и Тихомиров, жюри выставки—Архипов, Радимов, Карпов, Кацман, Н. Котов, Григорьев, Перельман, Лехт, Вальтер и представители от филалов (от Ленинграда—Бродский, Дормидонтов, Дроздов).

VII Выставка АХРР („Революция, Быт и Труд“) открыта 8 февраля по 20 апреля 1925 г. в помещении Музея Изыщных Искусств была возможно самой заметной из выставок истекшего художественного сезона, привлекая к себе широкое внимание, пропустившая десятки тысяч посетителей, и весьма подробно освещенная в прессе самых различных направлений. Выставка имела два издания каталога с иллюстрациями и вступительной статьей президента ГАХН П. С. Когана. В конце ее были организованы два диспута. Ряд картин с выставки был приобретен музеями и государственным издательством для распространения. Не входя в критическое рассмотрение достижений выставки, можно отметить участие на ней помимо основного ядра АХРР (Кацман, Карпов, Радимов, Перельман, Никонов, Б. Яковлев, Киселис, Котов, Дормидонтов и мн. др.)

таких художников, составивших себе имя в прежних группировках, как Б. М. Кустодиев, К. Ф. Юон, А. Е. Архипов, И. И. Машков, Н. П. Ульянов и др.

После выставки для подготовки к следующей Совнаркомом РСФСР отпущено АХРР. 25 000 р.

## Ассоциация современной музыки.

Устав Ассоциации современной музыки при Государственной Академии Художественных Наук указывает в качестве целей Ассоциации — изучение современной музыки во всех проявлениях, условий ее возникновения и развития, всемерное содействие композиторам и исполнителям в распространении произведений современной музыки. Деятельность Ассоциации выявляется в организации концертов, лекций, рефератов, посвященных современной музыке в СССР и за границей. За истекший сезон 1924-5 Ассоциацией было проведено в Москве 9 исполнительных собраний камерной музыки в зале ГАХН из произведений русских и иностранных композиторов в исполнении лучших сил Москвы. Контингентом публики были главным образом музыканты и учащиеся музыкальных учебных заведений. Все собрания эти встретили живой интерес как в публике, так и в прессе. Исполнены были программы из произведений: В. Я. Шебалина и А. В. Мосолова (29 октября 1924), К. Шимановского (12 ноября 1924), С. Фейнберга (26 ноября 1924), Н. А. Рославца (27 ноября 1924 в Малом зале консерватории), Л. Л. Сабанеева (12 декабря 1924 г.) Бела Бартока (11 января 1925 в исполнении государственного квартета имени Страдивариуса), В. Ширинского и В. Крюкова (23 января 1925) А. Ф. Гедике и В. В. Нечаева (10 апреля 1925), Зомпана Кодалли и Бела Бартока (24 апреля 1925). В конце 1924 г. совместно с Музсектором Госиздата Ассоциация устроила в Вене 2 концерта с программой из произведений А. Александрова, А. Борхмана, А. Гедике, М. Гиссина, А. Гречанинова, Г. Катюара, А. Крейна, Г. Крейна, Н. Мясковского, Е. Павлова, Л. Половинкина, Н. Рославца, Л. Сабанеева, С. Фейнберга, А. Шеншина, В. Ширинского (1 и 6 ноября 1924). Концерты прошли с большим успехом, на них присутствовали виднейшие представители передовых венских музыкальных кругов и музыкальной критики, иностранные музыканты. В день 7-й годовщины октябрьской революции Ассоциация организовала особый концерт в помещении полпредства СССР в Вене.—Быть может наиболее крупным предприятием Ассоциации были однако симфонические концерты в зале театра Революции под управлением члена—учредителя Ассоциации К. С. Сараджева из произведений членов Ассоциации. На всех 4 концертах театр был переполнен, концерты имели большой успех и сыграли большую роль в пропаганде идей Ассоциации среди широких кругов публики. Исполнены были в первый раз четвертая и седьмая симфонии Н. Я. Мясковского (8 февраля 1925), третья симфония А. Ф. Гедике,—сюита из музыки к драме Метерлинка „Ариана и Синяя борода“ и две оркестрованные „Александрийские песни“, А. Н. Александрова (22 февраля 1925), произведения А. А. Борхмана, Д. М. Мелких, Л. К. Книппера и Е. Н. Крюкова (8 марта 1925), С. В. Евсеева, Е. П. Павлова и С. С. Прокофьева (3-й концерт)—22 марта. 28 апреля 1925 г. Ассоциацией устроен был вечер песен А. Н. Алексан-

дрова в малом зале консерватории, 29 мая—концерт из произведений Г. Л. Катуара. В „Итогах музыкального сезона“ было необходимо отметить выдающуюся роль, которую играла в художественной жизни Москвы Ассоциация современной музыки. Ее роль в деле пропаганды современной советской музыки на западе не может быть оценена достаточно высоко.

К концертам своим Ассоциация издавала сборники „Современной Музыки“ со статьями о произведениях, исполняемых Ассоциацией, о композиторах и о наиболее выдающихся явлениях современной музыки.

## Ассоциация по изучению творчества Александра Блока.

Состоящая при литературной секции ГАХН, Ассоциация Блока ставит своею целью всестороннее изучение жизни и творчества одного из самых крупных и интересных поэтов нашего времени.

Задачи ее однако шире, нежели изучение одного только писателя. Поскольку А. Блок был центральным лицом своего поколения и школы, работа Ассоциации распространяется на изучение общественно-литературных явлений недавней современности, черпая материалы из первых рук и подготавливая почву будущей истории русской литературы XX века.

Учитывая значительный интерес, проявляемый широкими кругами современных читателей к творчеству А. Блока, Ассоциация по изучению творчества А. Блока за истекший год своей деятельностью стремилась объединить и координировать ту работу, которая велась рядом отдельных кружков и историков литературы. Научная работа по изучению жизни и творчества А. Блока должна была естественно развиваться в следующих основных направлениях:

1. Изучение биографии поэта и собрание воспоминаний современников о нем.
2. Исследование печатных и рукописных текстов.
3. Составление полной библиографии произведений Блока и литературы о нем.
4. Исследование стиха Блока, его метрики, ритмики, эвфонии и т. д.
5. Историко-литературное исследование и социологический анализ произведений Блока.

Считая необходимым, создание детальной хронологической канвы жизни и творчества поэта, а также систематическую обработку всякого рода материалов для его биографии, Ассоциация в отчетном году продолжала начатую ею ранее работу. На заседаниях были заслушаны доклады Г. И. Чулкова, „А. Блок и его время“, В. П. Веригиной „Блок и Театр Коммиссаржевской“ и М. А. Бекетовой „А. Блок и его отец“.

В отношении весьма трудной работы по изучению текстов произведений Блока, Ассоциацией сделано сравнительно очень мало. Начатые работы по изучению текстов отдельных циклов стихотворений в виду целого ряда технических затруднений производятся медленным темпом.

В области составления библиографии Блока членами Ассоциации были произведены следующие работы:

1. В. В. Гольцевым составлен библиографический указатель литературы революционных лет об А. Блоке.
2. Д. М. Пинесом производились работы по регистрации переводов произведений А. Блока на иностранные языки.

В основу дальнейшей библиографической работы, которой решено придать коллективный характер, Ассоциацией была принята предложенная Э. М. Блюмом следующая схема работы: 1) учет выпущенных Блоком отдельных сборников стихотворений и всех помещенных им в различных альманахах, журналах и газетах стихотво-

рений, 2) учет напечатанных драм, прозы, статей, различных писем в редакции, стихотворных и прозаических переводов Блока с иностранных языков, а также и редакционные работы Блока и участие его в коллективных трудах. 3) установление тиража отдельных изданий Блока и тех изданий, в которых он принимал участие, а также и степени распространения их (по каталогам книжных магазинов и библиотек), 4) учет перепечатанных в других изданиях произведений Блока (различные чтения-декламаторы, сборники и т. д.), 5) установление хронологии биографических данных, которые можно почерпнуть из текущей печати (публичные выступления и т. д., 6) установление неосуществившихся изданий, сборников, в которых должен был принимать участие Блок, 7) учет театральных постановок пьес Блока (как осуществившихся, так и предполагавшихся, 8) учет (на сколько возможно из печати) публичных чтений произведений Блока и лекций, в которых о нем говорилось (важно—в ранний период) 9) учет иконографии Блока: а) учет появившихся в печати репродукций портретов и фотографий А. Блока, в) декорации к театральным постановкам, е) произведения живописи, созданные на текст Блока и д) книжные украшения. 10) учет музыкальных произведений, созданных на тексты Блока, 11) учет переводов на иностранные языки произведений Блока, 12) учет посвященных Блоку произведений других писателей и эпиграфов из Блока, 13) учет всей литературы о Блоке, вплоть до появившихся в разных, не Блоку специально посвященных статьях, отдельных строк с какими либо утверждениями о Блоке, 14) учет пародий на произведения Блока.

В докладе Э. М. Блюма были опубликованы результаты за 1907 г. по перечисленным пунктам, был прочитан ряд стихотворений, напечатанных в газетах и журналах в 1907 г. и в дальнейшем не перепечатывавшихся, а также и варианты стихов.

С ноября 1924 г. к Ассоциации был присоединен театр имени А. Блока, руководимый арт. МХАТ С. В. Халютиной. Означенным театральным коллективом были исполнены отрывки из „Песни Судьбы“ и прочитан ряд стихотворений. В виду не высокого сценического уровня состава театра, Президиумом Ассоциации была признана нежелательной совместная работа Ассоциации с театром.

Обращая также большое внимание на музыкальную интерпретацию произведений Блока. Ассоциация устроила специальный вечер посвященный исполнению В. Н. Крюковым его оперы „Король на Площади“, причем композитором предварительно были даны основные музыкальные темы. По возобновлении занятий Ассоциацией осенью решено организовать специальный музыкальный вечер, план которого вырабатывается М. Ф. Гнесиным и В. Н. Крюковым.

Придавая большое значение созданию Блоковской библиотеки куда бы вошли все отдельно изданные сочинения Блока, а также и вся посвященная ему литература, Ассоциацией приобретен ряд изданий, в том числе и редкие книги, не имеющиеся на рынке.

Так как в результате поездки в б. им. Бекетовых „Шахматово“, организованной с научными целями, было установлено, что значительная часть усадебной библиотеки Блока находится в ведении Вертинского ВИК'а (Клинского уезда) Ассоциацией принимаются меры к доставлению сохранившихся книг в Москву.

Кроме того в Москве Президиумом Ассоциации и в Ленинграде членами Ассоциации.—Л. Д. Блок и Д. М. Пинесом—был организован Блоковский отдел на выставке Революционной литературы.

## Ассоциация ритмистов.

Целями и задачами Ассоциации Ритмистов при ГАХН являются: пропаганда идей ритмического воспитания; разработка методов, отвечающих требованиям современной педагогической мысли, исследование влияния ритма на психофизиологию человека, расширение работы в смысле применения ее к разным областям жизни и искусства; психологическое объединение работников по ритмическому воспитанию.

Членами Ассоциации состоят последователи системы Далькроза, изучившие систему или под его руководством, или же в Московском Институте Ритма.

За истекший 1924—25 академический год Ассоциация успела развернуть деятельность по всем трем вышепоименованным пунктам.

Состоялось несколько публичных выступлений с докладами и прениями. На Всероссийском Дошкольном Съезде в октябре доклад М. А. Румер „Ритмика в дошкольном воспитании“ и показательный урок под руководством Н. Г. Александровой. В Центральном доме Работников Искусств в ноябре агит-урок при участии членов Ассоциации Ритмистов. Руководитель Н. Александрова. В декабре выступление тех же членов Ассоциации в качестве показательно-иллюстративного материала к докладу Н. Александровой „О системе Далькроза“ на открытом заседании хореологической лаборатории ГАХН

Велась интенсивная работа в трех секциях: а) научной, б) педагогической и в) художественной.

Работа научной секции выразилась в подготовке кадра экспериментаторов (из среды ритмистов), могущих проводить эксперименты по исследованию воли и внимания и кадра наблюдателей за действием ритмических упражнений на психофизиологию ребенка. Разработаны 2 схемы (предварительных опросов и непосредственных наблюдений). Под руководством проф. И. П. Четверикова членами секции был проделан ряд экспериментов по исследованию воли и внимания у взрослых и детей, а также разработан метод составления кривой, как индивидуального, так и коллективного внимания. Были заслушаны доклады проф. Четверикова „О методах изучения влияния ритма на психофизиологию человека“, Н. Александровой „Ритм и система Далькроза“, и 2 реферата Т. Бабаджан „О педагогических дневниках“ и—Е. Измайловой „Об естественно экспериментальных методах исследования личности“. В марте секция разрабатывала вопрос о реферировании статей по ритму. В апреле организовано было собеседование о музыкально-ритмической работе т. Сергеева.

Работа педагогической секции выразилась главным образом в проработке программ по ритмике для школ I ступени в связи с комплексом. Работа эта выполнялась по заданиям Гуса и велась под общим руководством М. А. Румер. Подробно проработаны 4

года обучения с конкретными примерами, при чем план построен с тем расчетом, чтобы он мог бы быть проведен не специально в определенные часы, а школьным педагогом, могущим уловить все те моменты жизни и деятельности ребят, в которых элемент ритмизации может оказаться полезным подспорьем для общих воспитательных целей.

Ритмическая работа в школе по этому плану захватывает: 1) всевозможные жизненные процессы, как-то: ходьба, бег, перемещения, установки, сбор и распределение предметов, 2) трудовые процессы, 3) ориентировку в пространстве, 4) организацию коллективных работ, 5) слово, письмо, рисование, счет, 6) ритмическая работа, кроме того тесно связывается с музыкальной работой и с работой по физическому воспитанию. 16 марта в секции был прочитан доклад д-ра Арикина „О школах физической культуры в современной Германии“. В апреле состоялась демонстрация ритмических игр в НКПросе для членов ГУС'а в присутствии А. В. Луначарского, следствием которой явилось принятие как самой идеи, так и исполнения ритмических игр комиссией ГУС'а. На особом заседании 27 апреля демонстрировались песни для дошкольного возраста, употребляемые ритмистами в их занятиях, в частности текст и музыка ритмических игр.

Работа художественной секции выразилась пока только в разработке вопросов методического характера, ибо за отсутствием помещения не возможно было осуществить занятия по технике движения и этюдов.

Темой работ была взята „ритмика в профессионально-художественной школе“. Секция разбилась на кружки по типу художественных школ, в которых ритмика введена в качестве подсобного предмета. Сначала был произведен учет уже проводящейся работы, а затем было приступлено к разработке программ. Сразу же выяснилась необходимость прибегнуть к контакту с специалистами тех искусств, к которым ритмика служит подсобным моментом. Так, в театральной методической комиссии наметился ряд докладчиков от театра, а в музыкальной—музыкальных теоретиков с докладами о „ладовом ритме“, о „метро-тектоническом анализе“ и др. В театральной комиссии производится подбор музыкальной литературы для работы этюдного характера. В музыкальной комиссии приступлено к составлению сборника музыкальных примеров для ритмических упражнений.

Идеологические объединения всех работников по ритмическому воспитанию осуществлялись путем общих собраний Ассоциации Ритмистов (в начале семестра и в конце). Все члены Ассоциации были таким образом осведомлены о научно-методической работе Ассоциации в целом. Общая линия работы единогласно признана правильной.

## Русское Фотографическое Общество.

Русское Фотографическое Общество, объединяющее лиц, работающих в области художественной и научно-технической фотографии, предприняло осенью 1924 г. шаги к тому, чтобы развить свою работу в тесном контакте с ГАХН в целях более широкого и планомерного осуществления задач Общества по изучению художественной светописи, теории фотографических процессов и применений в искусстве и науке фотографических методов документации и исследования.

В октябре 1924 г. Р. Ф. О. приняло участие на Фотографической Выставке в Ленинграде, развернутой в широком масштабе при содействии правительственных и общественных учреждений. На выставку был направлен почти полностью художественный отдел весенней выставки Р. Ф. О. в Москве, а также значительные дополнения. Работы членов Общества вызвали весьма лестную их оценку как со стороны прессы, так и экспертной комиссии.

В октябре—ноябре Р. Ф. О. участвовало на Международных Фотографических Выставках в Лондоне и Париже, где работы членов Общества, судя по отзывам заграничной прессы, пользовались успехом.

В январе 1925 г. Р. Ф. О. приняло участие в Выставке ГАХН по искусству движения.

На открытую в Париже Международную Выставку Декоративного Искусства Комитетом Выставки также отправлен ряд работ членов Общества.

В Ленинские дни 24 января 1925 г. Русское Фотографическое Общество приняло участие в заседании Г. А. Х. Н., посвященном памяти В. И. Ленина, путем устройства Выставки фотографических работ, связанных с жизнью и деятельностью В. И. Ленина.

Специальная экспедиция в Крым членов Р. Ф. О. Андреева Н. П., Бохонова И. А., Еремина Ю. П., Клепикова П. В. и Улитина В. И. осенью 1924 г. имела своей задачей отразить в художественной фотографии природу и быт Крыма. Собранный материал составил специальный художественно-фотографический отдел Крымской Выставки, устроенной в помещении ГАХН в мае 1925 г. Российским Обществом по изучению Крыма при ближайшем содействии Р. Ф. О.

В процессе той работы в области художественной фотографии, которая уже выявилась на вышеуказанных выставках, а также в связи с начатыми или намечаемыми исследованиями других проблем художественной фотографии на заседаниях Секции Художественной Фотографии Р. Ф. О. были заслушаны и обсуждались следующие доклады: 7 января 1925 г. А. А. Сидорова „Фиксация движения в художественной фотографии“. 23 января 1925 г. „Дискуссия о результатах Международной Фотографической Выставки в Париже осенью 1924 г.“. 4 февраля В. В. Никитина-Горского „Выра-

зительность жеста в фотографическом изображении", 18 февраля А. А. Сидорова "Поверхность и форма в фотографии тела", 4 марта Ю. П. Еремина "Крым в художественной фотографии", 1 апреля, А. И. Ларионова "Задачи фотографии в изображении искусства движения". 22 апреля, и 6 мая Ю. П. Еремина "Художественные задачи в фотографии тела".

Секция Научной и Технической Фотографии Р. Ф. О., разрабатывающая вопросы, связанные с теорией фотографических процессов и с техническими и научными применениями фотографии, заслушала и обсуждала на своих заседаниях следующие доклады: 5 января 1925 г. В. И. Назарова "Действие двухромекислого калия на желатин в кислой среде", 16 января, Б. В. Недзвецкий. "Система сенситометрии Хертера и Дриффельда", 30 января, К. В. Чибисов "К вопросу о законе почернения фотографической пластинки", 11 февраля, Б. В. Недзвецкий и И. С. Любский "Реферирование новейшей зарубежной литературы по научной фотографии", 11 февраля, З. Э. Виноградов "К вопросу техники изменения характера негатива", 25 февраля, К. В. Чибисов "Обзор теории скрытого изображения", 11 марта, П. Н. Зимин "Теория подвижной линейки для точной наводки на фокус и определение границ резкого изображения", 11 марта, Б. В. Недзвецкий "Дифракционный спектросенситометр", 25 марта, Б. В. Недзвецкий "Сенситометрия орто- и пан-хроматических пластинок". 8 апреля, Б. В. Недзвецкий "О новейших работах в Научном Истменовском Фотографическом Институте", 23 апреля. К. В. Чибисов "Теория светофильтров", 13 мая, Д. Н. Тарассиков "Физическая интерпретация воздушной дымки и принцип борьбы с нею", 23 мая, К. А. Колосов "Сенситометр Истмена с непрерывным освещением".

Работа Секций Художественной и Научно-Технической, поскольку она касается, главным образом, специальных и, иногда, довольно узких областей фотографии, не всегда останавливалась в должной мере на таких вопросах, которые имели более широкий характер. В целях сосредоточить должное внимание и на этих сторонах фотографии, Общество нашло необходимым организовать специальную Секцию Общей Фотографии.

На заседаниях вновь образованной секции были заслушаны следующие доклады: 18 марта, 1925 г. З. Э. Виноградова "Изготовление дубликата негатива, как метод изменения характера его", 15 апреля П. В. Клеикова "Новости иностранной фото промышленности", 20 мая, И. Н. Ярославцева "Двуиодисто-ртутный усилитель и его свойства".

В целях придать больше планомерности той стороне деятельности Общества, которая относится к возможно более широкому распространению знаний, относящихся к фотографии, Общество выделило эту область своей работы в ведение особой Культурно-Просветительной Секции, в плане работ которой намечено устрой-

ство с осени 1925 г. Фотографических Курсов. Программа Курсов вырабатывается и установлена связь с Фото-Киносекцией Губрабиса, заинтересованной осуществлением этого проекта.

В связи с некоторыми областями своей работы Культурно-Просветительная Секция на своих заседаниях заслушала следующие доклады: 12 июня 1922 г., П. В. Клепикова „Фотографическая работа в путешествии по Крыму, ее особенности и необходимое для нее снаряжение“, 26 июня, Н. П. Иванова „Цели и план экскурсионной деятельности Культурно-Просветительной Секции Р. Ф. О.“

В виду исполнившегося 30-летия существования Русского Фотографического Общества, членами О-ва Я. Я. Звягинским и А. М. Донде была закончена детальная разработка тридцатилетней истории Общества и его издательской деятельности, как часть намеченной в дальнейшем работы по изучению истории фотографии в России.

В связи с юбилеем, в помещении ГАХН была устроена Юбилейная Выставка Художественной Фотографии.

## АКАДЕМИЯ И ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ УЧРЕЖДЕНИЯ.

Специфическое место, занятое в научной сети исследовательских учреждений Государственной Академией Художественных Наук наиболее правильно было бы определено ее центральным положением органа объединяющего и методически направляющего. Вместе с тем своеобразие тем, перед Академией встающих, и особенность Академической структуры, рассматривающей темы эти в разрезе трех отделений—социологического, физико-психологического и философского, позволило вполне легко ГАХН размежеваться с родственными ей научно-исследовательскими учреждениями, что было неоднократно подтверждено постановлениями Главнауки и особых комиссий.

ГАХН изучает в общем объеме живые процессы искусства. В том ее основное отличие хотя бы от мощной организации Академии Истории Материальной культуры.—Своеобразие состава ГАХН, совместная в ней работа ученых искусствоведов и художников, практических деятелей всех видов искусства, вновь отличает ее от ряда учреждений, более замкнутых по своему составу, тогда как отсутствующие у ГАХН задания чисто педагогического характера, имеющих в виду подготовку будущих ученых и преподавателей, отличает ее от связанных с ВУЗ'ами институтов.—Целями широко синтетическими, материально и персонально отличными, принципиально же к ГАХН приближающимися, задается Государственный Институт Истории Искусств в Ленинграде, руководящую статью о деятельности которого открывается данный отдел „Бюллетеней“ ГАХН, стремящихся в данном своем разделе к тому, чтобы стать действительно актуальным информационным органом советского искусствоведения.

## Государственный Институт Истории Искусств.

История Государственного Института Истории Искусств в Ленинграде вкратце характеризуется следующими основными фактами. В 1910 году В. П. Зубов начал составление специальной библиотеки по истории искусств, главным образом по истории живописи, ваяния и зодчества западно-европейского Возрождения, Барокко и и новейшего времени. В 1912 году библиотека эта, под названием „Институт истории искусств“, была официально открыта для посторонних. В 1913 году в библиотеке началось чтение лекций, и к 1916 г. Институт окончательно превратился в высшее учебное заведение. В 1919 году, к—первоначально единственному—факультету истории изобразительных искусств присоединился факультет истории музыки, а в следующем 1920 году прибавились еще и факультеты истории театра и истории словесных искусств. В 1921 году Институт был превращен из учебного заведения в исследовательское учреждение, факультеты стали Разрядами, профессора переименовались в действительные члены, преподаватели получили звание научных сотрудников I категории, а наиболее подготовленная часть студенчества перешла в научные сотрудники II категории. В 1922 году учебное заведение возродилось—но уже в виде Государственных (на хозрасчете) Курсов при РИИИ для подготовок специалистов, с четырьмя Отделениями: истории изобразительных искусств, истории музыки, истории театра и истории словесных искусств. Последним по времени событием в жизни Института является назначение в декабре 1924 г. вместо Президиума из семи действительных членов, РИИИ под председательством нового Директора академика Ф. И. Шмита.

Всю эту историю надо иметь в виду для того, чтобы дать себе отчет в том, что представляет из себя РИИИ в настоящее время, и чем он может стать в будущем.

Институт возник благодаря частной инициативе В. П. Зубова на его средства, в его доме, редкий случай широко поставленного и бескорыстного меценатства. Естественно, что этот Институт отражал прежде всего, характер своего основателя и его друзей, просвещенных ценителей и знатоков искусства, и был учреждением любительским—в лучшем значении этого слова. Для Института искусство было ценно и интересно безотносительно и само по себе: люди работали, изучали, собирали, потому что им эти занятия были привлекательны, доставляли тонкое наслаждение. Тут нет ничего дурного: культурные люди нашли себе культурное времяпровождение и были рады принести пользу науке. Но государственно—необходимым Институт, конечно, не был и, при такой постанске, и быть не мог. Царское правительство относилось поэтому к Институту с недоброжелательным равнодушием: где могло—ставило палки в колеса, ни копейки денег не давало, но, впрочем, позволяло ему жить, как ему было угодно. После Октября все положение института сразу резко

изменилось: иссякли средства, на которые Институт существовал до тех пор, работники Института не могли по прежнему бесплатно работать, Институт должен был стать государственным учреждением или перестать быть вообще. Сначала делались попытки вести дело по старому. По мере упрочения дела Революции становилось все более и более очевидным, что совершенно не достаточно — признавать де-юре Советскую власть и переменить вывеску: надо было перестроиться до самых оснований — де-факто. Это дело внутренней перестройки, может быть, и сейчас еще не закончено, но оно, во всяком случае, близко к завершению. Перемена руководящей головки Института, по видимому, ускоряет завершение: Институт фактически становится (и в близком будущем окончательно станет) государственным учреждением, обслуживающим государственные нужды.

\* \* \*

Удивительно было положение искусствovedения в до-революционной официальной системе наук.

Прежде всего: ни о каком едином искусствovedении не было речи, а была „теория и история изящных искусств“ и множество иных специальных наук теоретического и исторического характера. Между теорией и историей искусства никакой органической связи не было: теория искусств были науками „философскими“, „эстетическими“, строились на отвлеченных предпосылках идеалистического миропонимания, с историческими фактами не имели ничего общего и на практике приложимы не были никак; а историки искусств имели дело только с фактами, повествовали и описывали, что и как было, никаких выводов не делали и годились, разве — что для того, чтобы поставлять иллюстративный материал для курсов всеобщей (т. е. политической) истории.

Искусствovedение расщеплялось по специальностям, по отдельным „искусствам“, да так расщеплялось, что эти специальности между собою не имели никакой оформленной связи и расценивались каждая совершенно обособленно.

Привилегированное место занимала литература. Изучалась преимущественно именно литература, т. е. индивидуальные письменные, профессиональные мастерские произведения словесного искусства, а вовсе не все искусство слова в целом. Но, даже и литература изучалась в двух резко разграниченных направлениях: филология имела дело только с языком, как таковым, как строительным материалом для литературных произведений, и ни в какой мере к области искусствovedения не относилась; а теоретики и историки литературы отмежевывались всячески от филологов, о языке говорили только постольку, поскольку это требовалось для характеристики индивидуальных „стилей“, занимались сюжетами памятников словесности. Достойными пристального изучения признавались произведения русской литературы — по признакам „любви к отечеству и

народной гордости“, а затем, конечно, „классическая“ (т. е. греко-римская) и „европейская“ (т. е. романо-германская) литературы — по признаку „обще-культурной“ или даже „обще-человеческой“ ценности. Где-то совершенно обособленно, впрочем, изучались и литературы арабско-персидско-турецкого „мусульманского“ Востока, китайско-японской Азии, Индии — изучались, как совершенно отдельные, не имеющие ничего общего ни между собой, ни с европейской литературой „экзотические“ комплексы фактов. В результате, всякий раз, когда делались попытки свести во-едино весь этот сугубо-разнородный материал в какой-нибудь многотомной „Всесшей истории литературы“, получалось не стройное целое, проникнутое выдержанною конценциею, а пестрый набор кое как сшитых белыми нитками астрономической хронологии и физической географии отдельных статей — не цельная узорная ткань, а варварское лоскутное одеяло.

В общие рамки искусствоведения ни язык, ни литература не включались — несмотря на то, что вопрос о существенном единстве всех искусств был счезь четко поставлен уже теореттиками XVIII века и ими разрешен в положительном смысле. И сейчас еще многим специалистам-литературщикам, устанавливающаяся и с каждым днем крепнущая связь между теориею и историею всех искусств, со включением всего словесного искусства, кажется как-им-то гибельным насилием, умаляющим значение „филологических наук“ и приводящих к отходу от привычной „чистой научности“. Это — проявление все того же индивидуалистического сепаратизма, который столь характерен для буржуазной науки XIX века.

Под „изящными искусствами“ в дореволюционной России понимались одни пластические искусства — живопись, ваение и зодчество. Относящийся к ним отдел искусствоведения был в загоне. В Российской Академии Наук, где языку и литературе, на разных отделениях, было отведено почетное место, по штатам не полагалось ни единой кафедры теории и истории пластических искусств. Разработка этих вопросов была предоставлена Академии Художеств, Университетам (в списке кафедр Историко-филологических факультетов на последнем месте значилась „теория и история искусств“) и, наконец, частным обществам — двум столичным Археологическим, одесскому Истории и древностей и другим менее значительным. Существовала Археологическая комиссия, как ученый аппарат Эрмитажа — наравне с Эрмитажем и она состояла не в ведомстве Народного Просвещения, а в дворцовом! — и занималась, обслуживая Эрмитаж, преимущественно археологическою эксплуатациею южнорусских „месторождений древностей“; только в самое последнее предреволюционное время Археологическая комиссия стала выполнять функции органа общегосударственной охраны памятников искусства и старины и распространила свои заботы и за пределы остатков античного наследия.

При такой постановке исследовательского дела, естественно, русская искусствоведческая наука плелась где-то в хвосте европейской науки и пребывала в полной зависимости от нее и по части самих методов исследования, и, следовательно, по части выбора материалов и тем — так как западно-европейские методы, разумеется, были приложимы только к излюбленным западно-европейскою наукою материалам и темам. История русского искусства и история искусства всех народов Азии, т. е. та именно область искусствоведения, которая должна была, казалось бы, составлять удел русской науки, — разрабатывались слабо или не разрабатывались вовсе; мы и в настоящее время не имеем научной цельной истории русского искусства, и мы в настоящее время на русском книжном рынке видим горы переводной литературы по „всеобщей“ истории искусств.

Что касается музыки, драмы, танца — их изучение было целиком частным делом. Ни одно официальное исследовательское учреждение ими не интересовалось.

Так же расщеплено было и преподавание искусствovedения. Теория и история словесности (преимущественно русской) входили в программу средней школы. В университетах и на Высших женских Курсах разные отделы истории литературы и филологии читались на классическом, словесном и романо-германском Отделениях Историко-филологического факультета и на факультете Восточных языков. Теория и история пластических искусств еще в конце XIX века была загнана на Классическое отделение Историко-филологического факультета, для студентов которого история античного искусства была обязательным экзаменационным предметом. Кроме того, история пластических искусств излагалась ученикам Художественных училищ и студентам Академии художеств. История музыки, драмы и танца не выходила за стены соответствующих специальных учебных заведений.

В плане публично-просветительной работы делалось, в области искусствоведения, кое-что, но больше для показа. В столицах все тоже Дворцовое ведомство содержало большие „императорские“ музеи (Эрмитаж, Русский музей, Румянцевский музей, Исторический музей) и театры (драматические и оперно-балетные). При университетах полагались „Кабинеты изящных искусств и древностей“ — с нищенским содержанием по смете университета и случайным (обыкновенно — жертвованным) имуществом. При консерваториях полагались музыкальные библиотеки и концертные залы. В крупных губернских городах обыкновенны были городские музеи и городские театры. Существовали „императорские“ — Музыкальное и Театральное общества. Все прочее было предоставлено частной инициативе и никого официально не интересовало — кроме, разумеется, всеведущей, всевидящей и вездесущей политической полиции и цензуры, неуко-нительно бдивших и пресекавших, но положительно не направлявших

Такое положение дела с полной необходимостью вытекало из официальной расценки искусства, как украшения жизни и культурного заполнения досугов. Искусство, согласно эстетической теории, выявляло красоту, красота доставляла „высокое“ и „чистое“ наслаждение, а наслаждение, в конце концов, есть личное дело каждого „верноподанного“—пусть каждый и веселится, где и как ему угодно. Дело государственной власти—присматривать только за тем чтобы, под видом искусства, не протаскивалась контрабандою и какаянибудь зловредная „политика“.

Правда, где то шевелилась беспокойная мысль о том, что искусство есть громадная общественная сила, что художник имеет возможность воздействовать на всю, на мысль, на чувства народных масс. Делались и отдельные попытки использовать театр, например, для внедрения благонамеренных настроений в массах. Но в общем и целом, активной художественной политики царская власть не вела и не признавала.

Грянул Октябрь. И все изменилось в жизни искусства, от самых глубин и до самого верха, от начала и до конца. Советская Власть расценивала искусство не как забаву и развлечение, а как средство организации общественного сознания. Ясно, что—в переходную эпоху диктатуры пролетариата—оставлять искусство в привычных руках буржуазии было невозможно. Искусство надо было использовать в интересах того класса, который захватил власть. Наркомпрос монополизировал искусство и родил знаменитых Советских муз: Изо, Лито, Тео, Кино. Музы эти, немедленно по рождении, стали кормилицами всевозможных и старых, и новых художественно-производящих учреждений, а А. В. Луначарский, осуществивший переворот, стал всероссийским Импресарио.

Поступить иначе, чем он поступил, Наркомпрос, разумеется, не мог. Но его предприятие было страшно рискованным: ведь Государство, в его лице, взяло на себя уже не надзор за искусством, а активное руководство творчеством искусства, т. е. взяло на себя и ответственность за всю художественную жизнь страны. Надо было вести отныне всеобъемлющую и активную художественную политику. Но вести советскую политику—совсем не то же самое, что вести политику в каком-либо буржуазном государстве.

Вся Европа, весь мир, безостановочно придвигаются к Будущему, но механически, без своей воли, часто против своей воли—и хотелось бы людям по фаустовски, крикнуть мгновению: „Остановись! ты так прекрасна!“ и „стабилизировать“ существующее, да время их не слушается. Мы идем к Будущему сознательно, призываем и торопим его, стремимся активными мероприятиями ускорить и облегчить приближение Будущего, которое мы в значительной мере, благодаря теории Маркса, умеем предвидеть. Вся наша социальная, экономическая, международная и пр. политика строится не на личных интересах, вкусах, взглядах руководящих государст-

венных деятелей, не на эгоистических узко-партийных интересах, не на моменте вообще, а на научных данных. Марксистская теория для правительств СССР вовсе не есть отвлеченное умозрение, пригодное только для университетских аудиторий, а есть нечто непосредственно приложимое и прилагаемое к повседневной практике, нечто определяющее основную линию поведения. И только искусство—пока является резким исключением из общего правила: в приложении к искусству марксистская теория не разработана и дальше самых общих, непосредственно к политической практике не приложимых, принципов не пошла, хотя и располагает уже целым рядом ценнейших работ.

Как это могло случиться? Неужели правы те искусствоведы, которые при упоминании о марксизме иронически улыбаются и говорят о том, что марксизм, вероятно, очень хорош, когда речь идет об экономике, „о брюхе“, но ни куда не годится, когда надо говорить об искусстве, „о душе“? Конечно, это—вздор и этот вздор пора оставить. Нет марксистской теории искусства потому, что всякая теория только тогда может быть подлинно-научною и подлинно-убедительною, когда она не сверху и извне „приложена“ к тому или иному фактическому материалу, а снизу и изнутри органически вырастает из данного фактического материала. Если экономическая теория Маркса крепка и бесспорна, то лишь потому, что она основана на объективном исследовании подлинных экономических фактов, исходит от них и только от них. И искусствоведческая марксистская теория будет крепка только в том случае, если она будет, прежде всего, основана на объективном исследовании фактов, в с е х фактов, которые могут быть использованы для разрешения вопроса об искусстве. Теория в целом должна только показывать ту цель, на которую должны ориентироваться искусствоведы, чтобы не заблудиться, у теоретиков марксизма до сих пор было слишком много гораздо более неотложного дела, чтобы им стать вплотную искусствоведами.

Присизведенный Октябрем переворот в делах искусства повелительно потребовал выработки марксистской теории искусства—ибо без нее нельзя вести советской политики в этой области. Вот почему мы становимся свидетелями энергичнейших мероприятий, направленных к развитию „художественных наук“: в Ленинграде в самый разгар гражданской войны в 1919 году учреждается особая Академия истории материальной культуры, в Москве создается в 1921 г. Государственная Академия Художественных Наук, Институт истории искусств перестраивается в Государственный Институт истории искусств и в исследовательское учреждение, Главмузей в Москве и Ленинграде разрабатывается чуть ли не в целый Наркомат и ведет работы в том числе и чисто исследовательского характера в неслыханном нигде и никогда масштабе, старые музеи расширяются до грандиозных размеров, вырастают без числа новые музеи. То же происходит в области других отраслей искусствования—

целый ряд Государственных Институтов и музыкальной науки, и науки о театре, и науки о словесном искусстве возникает, работа идет по всему фронту. Вся эта работа до сих пор не дала очень блестящих результатов... верно! Но она этих результатов, по человечеству, и не могла дать; в новых учреждениях работали старые люди, а люди на новый лад перестраиваются медленно, понемногу привыкают к новым заданиям, шаг за шагом овладевают новыми методами. Кроме того, и самая задача вовсе не была с самого начала ясно и точно формулирована—никто не крикнул в 1919 году громко и повелительно: „даешь новую теорию искусства!“ Многим и сейчас непонятно, зачем нам требуется именно новая, совсем новая теория искусства, и почему никак нельзя нам использовать те прекрасные теории, которые создаются на Западе и немедленно импортируются к нам вместе с прочими продуктами европейской культуры.

\* \* \*

Западно-европейские теории искусства являются—как это и должно быть, конечно законным плодом всей вообще западно-европейской культуры, всего экономического уклада европейской жизни. Тут дело не в философских тонкостях, которыми обосновываются те или иные умозрения, а в общем строе жизни, который характеризуется одним ярким и все собою определяющим штрихом—индивидуализмом, более того: персонализмом. И все западно-европейские эстетические системы—безразлично: самые идеалистические и самые материалистические, самые отвлеченные и самые исторически конкретные—насквозь проникнуты этим самым персонализмом, построены на исключительно высокой оценке и личности творца художника, и личности творца-критика, на требовании гения (по меньшей мере: таланта) от художника и интуиции от искусствоведа.

И вот именно по этой-то причине западно-европейская теория искусства, разработанная до тонкости музейными работниками, могла и может делать чудеса, когда имеет дело с художничьим персональным искусством античным, новым западно-европейским, японским и т. д., и оказывается совершенно бессильною, когда исследованию подлежит какое нибудь массовое, коллективное, „народное“ искусство.

Историк античной скульптуры, найдя где нибудь в темном углу Эрмитажа забытый обломок мраморной статуи, прежде всего, по происхождению каменной породы и по технике обработки поверхности, точно устанавливает, что данная статуя была сделана тогда-то и там-то и там-то. Затем, среди необозримых масс других цельных и поломанных статуй, хранимых в других государственных и частных музеях и собраниях всего мира, или даже уже уже исчезнувших, но когда-то кем-то виденных и описанных, разыскиваются экземпляры, подобные исследуемому эрмитажному, и устанавливается что все они—копии с одного общего оригинала. Путем тщательного

сравнения выясняется предположительная характеристика неведомого прототипа, который, на основании стилистических примет, географически и хронологически локализуется; подыскивается имя мастера или, осторожнее, название художественной школы. И в результате всех этих очень тонких, очень трудных, требующих колоссальных знаний и острого напряжения внимания операций, иногда реконструируется в более или менее убедительный образ художественная характеристика того или иного древнего мастера, о котором в сущности, ничего не было известно, кроме только того, что он действительно, жил тогда-то и там-то и примыкал к такому то направлению в искусстве,—да и все это было известно не из прямых и бесспорных документов, а из случайных заметок какогонибудь римского компилятора... Историки античного искусства делают просто чудеса восстанавливая личности давно забытых греческих и римских художников.

И такие же точно чудеса делают историки искусства эпохи Возрождения и позднейших веков. Если, предположим, гденибудь во Фландрии в таком-то веке жили два брата, живописцы равной силы, вышедшие из одной и той же мастерской и обслуживавшие один и тот же круг заказчиков, писали картины на одни и те же сюжеты, не подписывая их никак,—будте уверены, что найдется терпеливый историк искусства, который сумеет из общей колоссальной массы картин, хранимых в музеях, частных собраниях или когда либо появившихся на каком либо аукционе, выделить анонимные картины именно этих двух братьев и в точности, на основании стилистического анализа, распределить картины между Яном и Питером, используя тончайшие, совсем незаметные особенности манеры письма.

Само по себе все это не плохо. Беда тут только в том, что все внимание устремляется исключительно на личности, что вся история сводится к изучению силы руководящих личностей, и что подлинная историческая эволюция всеми этими изысканиями не выясняется, но нарочито затемняется. Беда тут в том, что вырабатываются и совершенствуются только методы индивидуалистского исследования, применимые, в конце концов, только к произведениям очень немногих и очень ограниченных исторических эпох, когда доминировало вот такое единоличное профессиональное художественное творчество, направленное к выявлению личности мастера. Беда тут в том, что индивидуалистские методы пригодны только в приложении к искусству очень определенного высшего класса буржуазии, живущего в очень определенных хозяйственных, экономических условиях материального бытия. Методы европейского искусствоведения имеют не общенаучную и безусловную ценность, как бы великолепно они ни были разработаны, а узко-классовый характер, который их делает мало ценными, как только жизнь начинает выдвигать новые вопросы и подсказывать иную общую оценку прогресса мировой истории искусства.

В наше время случилось именно это последнее. Произошел колоссальный сдвиг, и мы вдруг заметили, что искусство имеется не только у греков и римлян или в западной Европе, начиная с эпохи Возрождения, а и у других—у всех!—народов и племен земного шара и во все времена; мы поняли, что искусство процветает не только у буржуазии, но и у других—опять: у всех!—классов; мы научились расценивать искусство не только как продукт единоличного гениального творчества, а как факт массовой культуры, и мы научились на историю смотреть не как на повесть о героях.

Тут западно-европейская теория искусства бессильна. Она обходит полным молчанием искусство „низов“. Она отдает этнографам и археологам все то безличное массовое искусство, которое живет и процветает и у наших крестьян, и у всех „колониальных народов“, и которое некогда процветало и жило в „доисторические эпохи“ на тех или иных территориях и теперь добывается путем раскопок из земли. Она не знает, что ей делать с искусством и дальнего, и ближнего Востока, с искусством Индии, с искусством Африки и Америки. В систему искусствоведческого исследования весь этот необозримый материал не введен и введен быть не может потому что нет сил им овладеть, нет метода для его разработки.

Это—только в области пластических искусств. Но как только мы станем на точку зрения экономического исторического материализма, так только мы на искусство установим взгляд как на надстройку над „базисом“, как только мы усвоим, что бытие собою определяет сознание, а искусство—все искусство, т. е. все искусства!—выявляет состояния нашего общественного сознания, тогда расщепление искусствоведения по отдельным искусствам становится совершенно нелепостью. Творческий процесс во всех искусствах—один, содержание во всех искусствах—одно, и нам нужна такая теория искусства, которая бы обнимала собою не только все проявления каждого данного вида искусства, но и проявления всех видов искусства. Ясно, что такая всеобъемлющая синтетическая теория искусства должна быть проникнута не индивидуалистским духом, а духом глубочайшего коллективизма, должна быть построена на совершенно новых—диаметрально противоположных общепринятым у европейских искусствоведов—предпосылках и приспособлена к достижению совершенно иных—диаметрально противоположных преследуемым европейскими искусствоведами—целей.

Нам—нам, пережившей и переживающей глубочайшую, невиданную социальную Революцию России, и не России даже, а всем народам тоже невиданного еще и небывалого в мировой истории Союза ССР—нам нужна именно коллективистская теория искусства. Само собою разумеется, мы храним и бережем сокровища европейских пластических искусств, собранные в Эрмитаже, в Русском музее, в других наших художественных музеях, и галереях, великих и малых, созданных до Революции или созданных Революцией; мы

храним и бережем, насколько позволяют наши средства, памятники европейского зодчества—дворцы и храмы и усадьбы и особняки; мы собираем в библиотеках гигантские материалы для истории европейской литературы, европейской музыки, европейской драмы. Мы знаем, что и это входит в культурное наследие, полученное нами от прошлого. Но мы уже понимаем, и чем дальше, тем глубже мы будем понимать, что это лишь очень малая доля всего получаемого нами наследия. Мы уже начали—правда, под флагом, пока, истории быта, или этнографии, или археологии—собирать и материалы совершенно иного порядка. Народы СССР говорят на многих разных языках, выражают свою волю, свои мысли, свои чувства во многих разных художественных формах. Привести все эти формы к единому европейскому знаменателю—просто невозможно; а если бы было возможно, это было бы предательскою кастрацией, худшим видом социального и политического безумия.

Наравне с искусством западно-европейской буржуазии, ослепляющим нас блеском своих индивидуалистских достижений, мы должны беречь и охранять и изучать и искусство всех прочих классов все той же Европы, и многоликое искусство Востока, Африки, Америки—как материал для того великого Синтеза, который может в основу искусства Будущего. К концу нашего капиталистско-империалистического цикла мировой истории нестерпимые противоречия накопились не только в виде классовой борьбы в пределах Европы (в широком культурном, а не только географическом значении термина), но и в виду борьбы белых победителей-эксплуататоров с цветными колониальными народами, в виде национальных столкновений, тезис родил не один, а несколько—длинный ряд!—антитезисов, и мировая Революция, когда она, наконец, разыграется, приведет к гораздо более грандиозному Синтезу, чем мы обыкновенно думаем, гипнотизированные чудовищным престижем Европы.

Искусство Будущего будет строиться на месте, расчищенном мировую—а не только русскую!—Революцию, и из материалов, заготовленных Прошлым—всем Прошлым, конечно, а вовсе не только Прошлым европейским. В великий СССР вольются, должны влиться еще многие и многие народы, в общую сокровищницу поступят еще многие и многие культуры, и каждая из них, в течение веков и тысячелетий, заготовила свой вклад, свой особый и неповторяемый строительный материал для мировой культуры Будущего, которая будет строиться дружным усилием необозримых, разноязычных, разноликих масс трудящихся.

Нам нужна теория искусства, которая бы давала возможность учесть и оценить все художественные достижения Прошлого, для того, чтобы на этом учете построить правильную научную политику для того, чтобы этим учетом руководствоваться при подготовке и строительстве Будущего. Не в один день Москва построена, и нам ни в пять лет нужной теории не построить, просто потому, что

прежде чем приняться за ее построение, нужно освободиться от глубоко укоренившихся навыков мысли, проникнуться совершенно новым общим мирозерцанием, переоценить привычные нам художественные ценности, устремить свое внимание на целые новые груды неиспользованного—или использованного в ином направлении—фактического материала.

Нужно терпеливо и систематически работать, работать и работать, прескратить метель красивых и звучных, но ненужных эстетических и эстетских слов и словечек, переучиваться и перестраиваться, оставить тончайшие химические весы музейных лабораторий, вооружиться топором и киркою пионера. Тогда мы сделаем большое и нужное дело.



Государственные задачи научных учреждений по искусству теперь вырисовываются с полной ясностью. И следовательно—ясно и то, как должна быть организована исследовательская работа.

Государственный Ин-т И. И. должен, действительно, быть и оставаться Институтом Истории Искусств. Ибо только в динамике исторического процесса художественные произведения остаются полноценными и достоверными живыми свидетелями, которых мы можем опрашивать, и от которых можем получать ответы, какие нужны; живыми приведениями они становятся, когда их оторвать от толщи живой жизни, обескровить отвлеченного словесностью теорий и извратить эстетическими восторгами.

Институт должен быть и остаться Институтом истории всех искусств, т. е. истории одного в своем психологическом и социологическом существе искусства, разноликого в своих вещественных проявлениях. Живопись, валяние, зодчество, словесность, музыка, драма, танец—все они выдадут свою глубочайшую тайну только тогда, когда их подвергнуть перекрестному допросу, когда проверят показания каждого искусства на показаниях всех прочих.

Но только, для того, чтобы Институт подлинно выполнял свою государственную задачу и был общественно-нужным и живым учреждением, он должен, исследуя историю искусства, заниматься не наукой для науки и для самоуслаждения исследователей, а все время иметь неукоснительно в виду далекую цель: научную истину в ее общем виде, научную истину, которую можно было бы формулировать в кратких, чеканных тезисах всеобщей теории искусства.

История—как метод, социология—как цель.

А потому первоначальное деление Института на четыре разряда неудовлетворительно, пока в самом центре Института нет того сердца, куда бы прилиwała кровь с периферии, и оттуда бы эта живая горячая кровь расходилась по периферии. Таким сердцем Институт должен стать „Социологический комитет“, с начала текущего года начавший энергично работать.

Социологический Комитет ГИИИ поставил себе ряд задач, разного порядка и разного калибра. На первом месте стоит проблема общетеоретическая; вторая секция занялась „искусством Октября“ во всех его проявлениях; третья секция изучает вопросы музейного дела; четвертая ставит перед собою вопросы художественной педагогики и педагогики. Выдвинуть теперь же еще и другие проблемы теоретического и прикладного искусствоведения нельзя: не хватит сил ибо в Социологическом Комитете работают ведь те же люди, которые ведут работу, кроме того, еще и в своих Разрядах.

Конкретно деятельность Социологического Комитета выразилась, пока, в устройстве ряда публичных, прошедших с большим оживлением и при большом стечении интересующихся, заседаний, посвященных как вопросу о постановке дела изучения „искусства Октября“, так и вопросу об осуществлении социологически построенных музеев быта. Кроме того, Комитет выделил из своей среды особую редакционную комиссию, которая разработала план второго институтского Сборника.

Весною 1924 года ГИИИ напечатал первый свой Сборник под заглавием „Задачи и методы изучения искусств“. Вследствие не совсем удачной формулировки нескольких фраз в предисловии, написанном В. П. Зубовым, у читателей получилось впечатление, будто этот сборник был своего рода манифестом Института в целом. На самом деле, сборник был, конечно, дискуссионным, и за каждую статью отвечает ее автор— правда, некоторые из авторов занимали и занимают в ГИИИ влиятельное и даже руководящее положение, но их статьи официальной санкции Разрядов не получили, а по поводу одной из статей в самом Институте возникли очень резкие разногласия.

И задуманный сейчас второй Сборник будет дискуссионным. В него должны войти, следующие статьи: 1. Проблемы современного искусствоведения—Ф. И. Шмита, 2. Проблемы музейного строительства—О. Ф. Вальдгауера, 3. Пластические искусства и Октябрь—С. К. Исакова, 4. Педагогика искусства—Ф. И. Шмита, 5. Музыка и быт—Б. В. Асафьева (Игоря Глебова), 6. Музыка и культура современности—А. В. Финагина, 7. Опыт социологического построения истории европейского театра—А. А. Гвоздева, 8. Самодеятельный театр—А. И. Пиотровского, 9. Социология языка—Л. П. Якубинского, 10. Проблемы марксистского изучения литературы—Я. А. Назаренко. Можно надеяться, что бледным сборник не будет, и что он заденет и зацепит и побудит к энергичным возражениям других искусствоведов. Ведь, в конце концов, единственным настоящим верным путем для коллективного научного творчества остается, по-прежнему, испытанный путь печатной полемики. Не всегда у нас полемезуируют по существу, не всегда полемизируют и высказываются именно те, чье участие в обсуждении научных вопросов

было бы особенно ценно, не всегда в полемике сохраняют должное спокойствие и объективность—но это неустранимо, а потому это не должно останавливать тех, у кого есть что отстаивать, есть за что бороться. В сторнике, как видно из перечня предположенных статей, представлены все четыре Разряда. Это соответствует как раз тому.

В сборнике, как видно из поречия предположенных статей, представлены все четыре Разряда. Это соответствует как раз тому положению, которое Социологический Комитет фактически занял в Институте.

Что касается отдельных Разрядов, они ведут работу по разному.

Разряд „изобразительных“ искусств—старейший Разряд, ГИИИ и на нем это старшинство сказывается в виде сохранения старых традиций еще того времени, когда Институт был ВУЗом. Деятельность Разряда все еще идет в значительной мере по путям самодеятельной истории, по „кафедрам“ Искусства классического Востока Искусства греко-римского, Искусства византийского и т. д. Сохранению этих традиций способствует то обстоятельство, что в Разряде имеется значительное количество научных сотрудников II-ой категории из бывших студентов Института-ВУЗ-а, внезапно выкинутых из учебной колеи утверждением устава 1921 года и до сих пор не сумевших оформить свои права на звание научных сотрудников. Ведутся групповые занятия семинарского типа, по необходимости удерживающие именно указанный „кафедраальный“ характер. Вопрос о ликвидации этого ненормального явления остро поставлен на очередь, скоро он будет окончательно практически разрешен, и, вместе с ним, разрешится и вопрос о новом оформлении деятельности Разряда в целом. Сейчас уже разряд представил на одобрение Главнауки такую схему:

Отдел античного искусства, Отдел западного искусства, Отдел восточного искусства;—задачи отделов: исследование памятников пластических искусств соответствующих стран и эпох, разработка относящихся сюда научных вопросов (представляющих значительный практический интерес для правильной постановки теоретических и социологических проблем, а также точки зрения наших музеев) с научными сотрудниками II категории. В Институте истории искусств все вопросы теоретического и прикладного искусствоведения должны ставиться не отвлеченно и словесно, а конкретно-исторически, на прочной базе монументального материала.

Художественно-бытовая комиссия—Задача комиссии: деятельная разработка теории исторического материализма в приложении к пластическим искусствам всех народов и эпох.

Комитет современного искусства—задача комитета: всесторонне исследовать генезис художественных форм наших дней в связи с эволюционными процессами в искусстве XIX века.

Посильны ли все эти задания? При прежних условиях Институт из учреждения понемногу превращался в ученое Общество, где каждый работает сколько захочет и сколько сможет, и где ни от кого никакой работы требовать нельзя, а о планомерной обязательной работе не может быть речи. Крепки еще традиции, крепки привычки, крепка привязанность сотрудников (и именно, надо сказать, менее квалифицированных сотрудников) к Институту, и крепки надежды на то, что настанут и для Института когда нибудь лучшие дни.

При Институте имеется Библиотека, с которой начался весь Институт. Библиотека в теории, конечно, обслуживает все Разряды, но на практике она, не получая решительно никаких ассигнований в течение ряда лет, осталась тем, чем ее сделал В. П. Зубов,—библиотекою по истории западно-европейского по преимуществу нового искусства, к которой только имеются добавления по истории других эпох и других искусств. Так вот: в Библиотеке имеется в настоящее время до 50000 томов, за 1924 год было выдано в читальню 2550 названий, а на дом и в Разряды 7623 названия в 10277 томах, имеются детально обработанные и алфавитные, и систематические каталоги.

В кабинете репродукций имеется свыше 40000 листов фотографий и других репродукций, собрание слепков; есть залежи не разобранных фотографий.

В музее копий имеется до сотни факсимильных воспроизведений в натуральную величину с фресок Новгорода, Пскова, Владимира и др., а также архитектурные чертежи с древне-русских памятников.

Работает Копировальная мастерская, где в настоящее время практически изучают технику и материалы древне-русской станковой и миниатюрной живописи около 20 человек научных сотрудников и посторонних.

В диатеке скопилось до 12000 диапозитивов, она обслуживает не только Институт и Курсы при Институте, но и другие учреждения, годовичная выдача—до 6500 стекол. Богато оборудована фотографическая мастерская Института.

Наконец, имеется в ГИИИ очень богатая библиографическая картотека, постоянно пополняемая, так как туда стекаются результаты всех систематических работ Разряда—по античному искусству по Византии, по древнему и новому русскому искусству, по скульптуре барокко и т. д.

Академик Ф. И. Шмит.

## Научно-Исследовательский Институт Археологии и Искусствоведения.

Подготовка квалифицированных в области искусствоведения и археологии преподавателей Высшей школы, музейных хранителей и ответственных работников по художественно-археологической работе в области краеведения—вот первая задача, стоящая перед Институтом, входящим в состав Российской Ассоциации Н. И. Институтов Общественных Наук.

Научно-исследовательская деятельность по археологии, истории и социологии искусства, вовлечением в которую научных сотрудников преследуется цель воспитать последних должным образом, и которая, вместе с тем, строится так, чтобы подготовить директивный материал для педагогической и музееведной работы членов и сотрудников Ин-та,—вторая его задача.

Организационно, Ин-т распадается на два отделения—Археологии и Искусствоведения; социологическая Секция—объединяет работников обоих Отделений. Во главе Ин-та стоит Коллегия, состоящая из наркома А. В. Луначарского (директор), проф. П. С. Когана (зам. директора), проф. А. А. Сидорова (и. о. директора и председатель отделения искусствоведения), проф. В. М. Фриче (председатель Социологической Секции), проф. В. А. Городцова (председатель Отделения Археологии); секретарь Ин-та Г. В. Жидков.

За истекший 1924-25-ый академический год деятельность Ин-та выразилась в защите ряда отчетных работ (диссертационного типа), в заслушании и обсуждении, предусмотренных программами, докладов, в ведении нескольких коллективных работ. Научные сотрудники II разряда, пробывшие в Ин-те меньше двух лет, кроме того занимались в обязательном семинарии по теории исторического материализма.

Сочинения диссертационного типа были представлены работниками Отделения Искусствоведения: науч. сотр. I разряда М. И. Фабрикантом—„Настроение, как художественно-историческая категория“ (официальные оппоненты—проф. В. Е. Гиацинтов и проф. А. А. Сидоров), науч. собр. II разр. В. Н. Лазаревым—„Происхождение портрета в итальянской живописи. Часть I-ая“ (официальные оппоненты—проф. Н. И. Романов и С. В. Шервинский), научн. собр. II фогр. М. В. Алпатовым—„Происхождение русской станковой живописи XV века“ (официальный оппонент—проф. А. И. Некрасов).

В Отделении Искусствоведения прочитаны следующие доклады:<sup>\*)</sup> Д. М. Арановича—„Театральная декорация и Мир искусства“; его же—„История архитектуры Большого театра“; В. Д. Блаватского—„Поздняя чернофигурная амфора Гос. Музея Изыщных Искусств“; его же—„Об изображении Ананки в античном искусстве“; Т. Н. Бороздиной-Козьминой—„Керамика древнего Египта коллекции Голе-

<sup>\*)</sup> При перечислениях принят алфавитный порядок.

нищева в Гос. Муз. Изящ. Иск. ; А. Г. Габричевского—„Теория цветов Оствальда и искусствознание“; проф. В. Е. Гиацинтова—„О смысле художественной формы (по поводу статьи Дворжака—„Идеализм и натурализм в готическом искусстве“)“; И. Э. Грабаря—„Музеи и частные собрания в Америке“; А. Н. Греча—„Проблема обнаженного тела в японской ксилографии“; его-же—„Портретное мастерство К. П. Брюлова: Акварельный портрет“; проф. Б. П. Денике—„О памятниках мусульманской архитектуры до-монгольского периода“; Г. В. Жидкова—„К характеристике раннего русского академического классицизма; его-же—„К характеристике древне-персидской скульптуры“; В. В. Згура—„Китайское монументальное искусство и его западно-европейские отражения“; его-же—„Проблема натюр-морта в новой русской живописи до-петровского времени“; А. Н. Зографа—„Туапсинский клад 1908 г. и Лисимаховские статеры в южно-русских курганных находках“; его-же—„Эволюция монетного типа и изображение статуи на монетах“; И. Я. Корницкого—„Эволюция стиля круглой греческой архаической скульптуры“; его-же—„Русский портрет во второй половине XVIII в.“; проф. Д. С. Недовича—„Теоретические основы атрибуции в скульптуре“, проф. А. И. Некрасова—„Неизвестный памятник из архитектуры круга Старова“; Н. И. Романова—„О новом бодегоне“; его-же—„Нидерландские картины Гос. Муз. Из. Иск. I Ян. Мостарт“; В. А. Сидоровой—„Японская гравюра и живопись во вторую половину XIX века и в начале XX века и их отношение к французскому искусству“; проф. А. А. Сидорова—„Подземные истоки нового русского искусства“; М. И. Фабриканта—„Рисунок Вехтлина в Эрмитаже“; А. А. Федорова-Давыдова—„К вопросу об изучении русского гравированного лубка (Историография хронология, классовые основы)“; Л. П. Харко—„Надгробие афинского всадника, принадлежащие Г. Муз. Из. Иск.“; С. В. Шервинского—„Отношение к стеной плоскости в развитии древне-русского каменного зодчества“; Н. А. Щербакова—„К вопросу в воронежском серебрянном т. н. скифском сосуде“; его—„Афродита Анадиомена из собрания Голеннищева в Гос. Муз. Из. Иск.“. Из приглашенных, выступала В. К. Андреева на тему—„Атрибуция некоторых икон сиенской школы Г. Муз. Из. Иск.“.

Отделение Археологии дало такие доклады: А. В. Арциховского „Археология Вятичей“; А. С. Башкирова—„Четерехугольник, городище Болгар на Волге“; его-же—„Отчет о научной поездке в Дагестан“; его-же—„Археологические памятники вблизи Бахчисарая по данным раскопок 1924 г.“; проф. И. Бороздина—„Памятники Гераклейского полуострова (по раскопкам 1924 г.)“; А. Я. Брюсова—„Культуры Северной России“; проф. В. А. Городцова—„Археологические исследования в Рязанском крае летом 1924 г.“; его-же—„Отношения енисейских и ангарских культур III-II тысячелетия до нашей эры к европейским и русским культурам того же времени“; его-же—„Связи и взаимные влияния древних культур России и Сибири“; его-же—

„Панфиловская стоянка“; его-же—„О приокских финнах“; его-же—„Археологические исследования Галической стоянки в 1924 г.“; проф. А. А. Захарова—„Алтайские древности“; М. М. Кобылиной—„Греческие маски Г. Муз. Из. Иск.“; проф. Н. П. Лихачева—„Научная деятельность Шлюмберже“; его-же—„Штемпеля и факсимиле в области дипломатики“; С. Г. Матвеева—„Культуры ранней поры палеометаллической эпохи в Закавказьи“; проф. А. И. Некрасова—„Мусульманский элемент в древне-русской ксилографии“; его-же—„О происхождении форм Василия Блаженного“. Состоялось специальное заседание, посвященное заслушанию ряда рецензий на „Новости археологической литературы“. Несколько сообщений сделано было приглашенными лицами: Н. П. Милоновым—„О доисторических находках и о памятниках исторического прошлого, найденных по течению реки Прони“; К. Э. Гриневичем—„О таманском саркофаге“; С. Н. Дурылиным—„О раскопках в окрестностях Челябинска в 1924 г.“; Ф. Я. Селезевым—„О финской культуре близ г. Мурома, по раскопкам 1924 г.“

Деятельность Социологической Секции выразилась в обсуждении докладов: А. Я. Брюсова—„Социологическая история жилища“; А. Н. Греча—„Великая Французская Революция в отражении современной ей иллюстрации“; В. В. Згура—„Социальное и экономическое положение русских архитекторов XVIII и первой половины XIX-вв.“; И. Я. Корницкого—„Марксизм и наука об искусстве“; Ш. М. Розенталь—„Социальные основы голландского и фламандского искусства“; проф. А. А. Сидорова—„Географический фактор в социологии искусства“; М. И. Фабриканта—„О марксистском методе в искусствознании“; А. А. Федорова-Давыдова—„Прудон, как социолог искусства“; проф. В. М. Фриче—„Леонардо де-Винчи с точки зрения фрейдизма и социологии“.

Коллективные работы велись в области изучения источников для истории древне-русского искусства (руководитель—проф. А. И. Некрасов), по описанию рисунков старых мастеров (руководитель—проф. А. А. Сидоров) и по составлению репертуара памятников немецкого искусства на территории СССР (руководитель М. И. Фабрикант). Научные труды Института печатаются в трех специальных сборниках.

## Научно-Исследовательский Институт Истории Литературы и Языкознания.

Задачами Н. И. И-та Истории Литературы и Языкознания: являются: 1) Научная разработка вопросов литературоведения и языкознания и 2) подготовка научных работников 2 го разряда к самостоятельной исследовательской и преподавательской (в ВУЗ-ах) работе. Институт быш организован в 1921-22 г., но работа его была возвращена лишь с 1923 г., после реформирования.

В 1923 году в главе Института стала Коллегия в составе: Директор В. М. Фриче (член РКП), члены: В. Ф. Переверзев, И. И. Гливенко, В. Я. Брюсов (член РКП) при Секретаре, изучном сотруднике 2-го разряда Д. А. Горбове (член РКП).

Осенью 1924 года член Коллегии В. Я. Брюсов скончался и в Коллегию был введен Е. Д. Поливанов (член РКП).

Все работники Ин-та разбиты на Секции: 1) секция русской литературы, 2) секция Романо-германских литератур, 3) Античная секция, 4) Лингвистическая секция, 5) Восточная секция.

С начала 1924 г. организована Социологическая Секция, участие в которой является обязательным для научных сотрудников 2-го разряда. Секция имеет задачей разработку марксистского метода в применении к изучению литературы и языка и воспитание марксистской мысли в научных сотрудниках 2-го разряда. За 1923-24 г. Секция имела ряд заседаний, на которых были заслушаны и обсуждены следующие доклады:

Н. К. Пиксанов—„Кризис формального мирозерцания в истории литературы“; И. И. Гливенко —„О книге Гаузенштейна „Искусство и Общество“; П. Н. Сакулин—„О социологическом методе“; его же—„О социальных факторах“; М. Н. Фатов—„Схематические линии новейшей русской литературы“; П. Н. Сакулин—„О социальных функциях“; его же—„Интеллигенция и писательский класс“; М. Д. Эйхенгольц—„Формало-социологический метод“; Нусинов—„Социальная природа юмора“; М. Н. Петерсон—„Язык, как социальное явление“; Н. Ф. Дератани—„Луcreций и социальные основы его поэмы“.

В истекшем 1924-25 г. социологическая секция от заслушания и обсуждения отдельных докладов перешла к плановой работе. Секция руководит коллективной работой всего Ин-та. Темы этой работы—„Реализм, как литературный стиль“. Секция на своих заседаниях ставит руководящие доклады методологического характера, от которых работники других секций, принимающие все участие и в работах социологической Секции, отправляются к своей частной работе над указанной темой. Из таких методологических докладов назовем следующие: В. М. Фриче—„Проблема стиля с марксистской точки зрения“; П. Н. Сакулин—„Сущность литературных стилей“; его же „Классификация литературных стилей“.

Кроме того, в составе социологической Секции работает марксистский семинарий под руководством В. М. Фриче и В. Ф. Пере-

верзева. Семинарий обязателен для всех научных сотрудников 2-го разряда и входит как часть программы их подготовки. Семинарий рассчитан не менее как на 2 года и распадается на 4 цикла: 1. Литература, как социально классовое явление. 2. Механика литературно-художественного творчества. 3. Литература и действительность. 4. Форма и содержание в литературе.

Каждый цикл распадается, в свою очередь, на ряд тем, разрабатываемых научными сотрудниками 2-го разряда в докладах, которые заслушиваются и обсуждаются на заседаниях семинария. В настоящее время разрабатывается I-ый цикл: „Литература, как социально-классовое явление“.

Что касается работ других секций, то они во-первых, участвуют в коллективной работе Ин-та и во вторых, ведут индивидуальную подготовку научных сотрудников 2-го разряда.

Для Русской Секции участие в коллективной работе выражается в изучении морфологии и стиля натуральной школы в русской литературе по плану: а) Физиологические Очерки, б) Городская Новелла, в) Деревенская повесть, г) Начало социального романа, д) первые шаги Гончарова и Достоевского.

Для Романо-Германской Секции участие в коллективной работе выражается в изучении реалистического стиля в английской, французской и немецкой литературах XIX века.

Предметом коллективного изучения Лингвистической Секции является язык В. И. Ленина и ленинизма.

Античная Секция занимается вопросом об отражениях эпохи гражданской войны в Римской литературе.

Основными линиями работы Восточной Секции являются следующие вопросы: 1. Лингвистическое исследование восточных языков (Советских и зарубежных Востоков). 2. Изучение литературы (главным образом новейшей) и прессы Востока. 3. Этнография (главным образом Советского Востока). 4. Новейшая история в связи с экономикой (Индия, Китай, Персия, Япония, Турция). 5. Искусство и театр (Аравия, Китай, Япония).

Индивидуальные занятия научных сотрудников 2-го разряда проходят по трехгодичным программам, разработанным секциями под руководством Комиссии и утвержденным Президиумом Ассоциации.

В текущем 25-м году Институт предполагает издавать непериодические сборники исследовательских работ членов Института и его сотрудников.