

НАУКА ОБ ИСКУССТВЕ

А. А. Сидоров

I

Есть некое мало еще обследованное, но совершенно вероятное соответствие между развитием искусств, с одной, и развитием наук, с другой стороны. Обследование соответствия этого, побудившее такого видного современного западного искусствоведа, как проф. Иосиф Стржиговский¹, посвятить одну из своих последних книг общей теме: „Кризис духовных наук“, наиболее документуется в науке об искусстве.

Младшая дочь—может-быть, все еще Сандрильона—наук общественно-исторических, искусствоведение себя мыслило с самого начала как мост между подлинно-научной областью методологии, философии и истории и живым миром художественного творчества, принося, с одной стороны, всю строгость объективного анализа, с другой—опираясь на конкретное восприятие органического факта произведения искусств. Кризис искусствоведения, если есть он—в чем, впрочем, лучше не сомневаться,—определен в наши дни двоякою болезнью—науки и искусства; берега, на коих мост искусствознания мог бы покоиться прочно, подмыты с обеих сторон потока. Задачей, встающей перед наукой об искусстве в последнее время, является прежде всего укрепление фундамента своего.

Посвятив в свое время на страницах „Научных Известий“ академического центра особое исследование литературе по искусствоведению за годы 1915—1919², мы имели уже повод указать на исключительную важность историографии, дисциплины, предваряющей всякое подлинное научно-критическое освещение такой темы, как наша. Наука об искусстве в Советской России, много и плодотворно работавшая за последние годы, определена в своем последнем состоянии связями с прошлым, задачами будущего и потребностями настоящего. Связь с прошлым останется, конечно, заслуживающему рассмотрения в первую же очередь.

„Искусствоведение“—как особая дисциплина, противопоставляющая себя философской эстетике, равно как и истории искусств—возникло именно из этих двух корней, при чем оба раза на фронте встречи

с живым искусством. Когда в недавней, весьма нужной статье Г. Г. Шпет³ указывал на возникновение, вернее—выделение, особой „теории искусства“ из общего круга *философских* дисциплин, вспоминая великое имя основоположника новой науки Конрада Фидлера, то неизбежным коррективом было бы указание, что теория Фидлера не могла бы возникнуть без связи последнего с теми чисто художественными влияниями и творческими волнениями, которым был Фидлер обязан кружку его друзей-художников, в первую очередь Марэ и Гильдебранда. Недаром результатом здесь произведенного сдвига является учет в науке об искусстве „художественной воли“, творческого вноса искусства, как начала профессионального, производственного и целесознательного. Фидлер и те, кто пошли за ним, соглашаясь или корректируя,—в наши дни Дессуар и Утитцу,—представляют в истории возникновения искусствоведения теоретико-философскую струю. Она одна еще искусствоведения не создала. Второй же исток его—реакция на прежнюю натуралистически окрашенную историю искусств—возник снова в моменте встречи прогрессивных сил исторической науки с живым творчеством ее времени. Роль Марэ для Фидлера сыграли по отношению к Фрицу Бургеру, убитому в 1915 году гениальному молодому вождю *исторического* искусствоведения, Ходлер и Сезанн. История искусств как и научная теория его, вырывается из рамок, слишком тесных, музея — кладбища искусств, требуя места себе в ряду наук о жизни.

Рецепция этого нового искусствоведения в России падает на годы войны, но только революционная эпоха позволила у нас раз- вернуться и укрепить науке, с начала выявившей себя в некоей мере созвучной общему динамическому строю времени. „Связь с прошлым“ как на Западе, так и у нас документирована рядом весьма характерных работ библиографического и историографического характера. Если у нас нет еще таких капитальных работ, какими может гордиться Германия, где хотя бы Ветцольдт дал блестящую историю немецкой науки об искусстве⁴ и где имеется вышедшая недавно исключительная картина современной науки в авторефератах⁵, то все же можно отметить появившиеся именно за последние годы боты чисто библиографические—начиная от кратких до весьма обстоятельных⁶—и историографические, из которых небольшая, но содержательная работа, посвященная одним из представителей молодой московской науки об искусстве наиболее крупному, пожалуй прошлому—ныне сошедшему со сцены—ее вождю, академику Н. П. Кондакову⁷,—заставляет жалеть о том, что общего итога русской науки об искусстве за все время ее существования еще никто не подвел

Наш опыт сделать это по отношению к самому поразительному десятилетию, которое только переживала Россия, тем более ответственен, что современное нам искусствоведение отнюдь не является и никогда, быть-может, и не являлось сколком с западного его варианта. Эстетический формализм, на Западе бывший результатом бегло намеченного выше развития, в русском современном искусствоведении представляется пережитым. Искусство в наши дни выдвинуло ряд специфических проблем, на которые наука об искусстве не могла не откликнуться в первую очередь; великими волнениями новых исканий загорелось искусство в революционной стране; искусствоведению пришлось дать ответ на запросы о форме и содержании, о новых потребностях нового зрителя и вместе с художниками, стремящимися взглянуть на мир заново, глазами лиц, причастных величайшему в истории человечества сдвигу, переоценить почти все теоретические свои положения. Вместе с тем, если этот живой отклик искусствоведения на запросы искусства, корректив достижений истории на практике современного творчества потенциально возможен и на Западе, специфически новым, советским требованием, обращенным к науке об искусстве, явилось его сознание как звена в общей системе общественных наук, как одного из разветвлений социологии, понимая последний термин в самых широких его и эластичных границах. Применение к искусству социологических методов изучения является ныне наиболее основной и ответственной задачей нашей. В предварительной стадии такого применения, которое, быть-может, и было бы подлинным достижением для науки об искусстве ее настоящего научного фундамента, перед нами встала бы обязанность учесть сделанное представителями научной социологии—марксизма—для искусствопонимания в целом. И если это последнее усложняет и обогащает задачу нашу неизмеримо, то потребность в таком, хотя бы самом общем, итоге чувствуется уже весьма давно.

Систематического изложения не было пока дано никем. Здесь оно может быть намечено только суммарно.

В упомянутой нашей статье 1921 года нам представилось возможным, рассматривая русскую литературу по искусствоведению за годы 1915—1919, характеризовать время это как интенсивную работу русской академической науки об искусстве над принятием методов и достижений западного искусствознания в противовес чисто эстетизирующей и к строгости научной методологии не бывшей причастною „художественной критике“ предшествующего периода. Вторая половина подлежащего нашему обозрению периода научной деятельности определена работою над социологическим

методом и учетом своеобразных вариаций художественного творчества наших дней. Русской науке об искусстве приходится весьма еще чувствовать сковавшее ее кольцо блокады первых лет советской власти. Ее работа протекает в очень трудных и сложных условиях. Результаты же ее заслуживают тем высшей, очевидно, оценки.

II

В начале разбора нашего нам естественно поставить вопрос о структуре художественных наук в Советской России. Чрезвычайно характерно, что вопрос этот выявлен со всею остротой его именно в наши дни. Диктант дан был как соображениями организации, так и всею предшествовавшей линией развития искусствознания до нашего времени. Ответ, поскольку он допустим на той стадии продуктивной, но все еще „ведущейся“, не „доведенной до конца“ работы, на которой застает русскую науку об искусстве данный отчет, сформулирован наиболее четко А. В. Луначарским в одной из статей его в положении, что „подлинное понимание искусства возможно только при тройном пути его обследования: физическом, психофизическом и социологическом, при чем все эти три пути должны быть координированы между собою⁸. Ясно, что к намеченным здесь путям исследования неизбежно присоединение еще одного: методологического. В нем одном получит свое общее освещение самый путь, на котором движется изучение. Быть-может, так наиболее правильно строить и наш обзор.

Методология же современного советского искусствознания со всею остротой поднимает одну тему, наличие и интенсивность которой придает русской науке об искусстве исключительное своеобразие в ряду общеевропейских вариантов искусствознания. Темою этой, конечно, должно признать проблему построения марксистского понимания искусства и обоснование социологии искусств как объемлющей и увенчивающей отдельные отрасли искусствознания дисциплины. Нам представляется необходимым прежде всего остановиться именно на этом разделе нашего обследования. Споры о методе — исключительно характерное явление для нашей действительности. Их заострение приобрело именно за последнее время весьма красочный вид в столкновении представителей социологического метода с методом формальным. Освещаемый главным образом в материале словесных искусств, спор этот не может не иметь значения и для изучения искусств изобразительных; и нам не представляется нужным жалеть о том, как заостряется исследовательская мысль на оселке полемик. Весьма диковинно, что формализм, как явление в изучении искусства, именно в изобразительном

материале мог для себя черпать всегда наиболее благоприятную пищу; ныне его следовало бы считать изжитым; в западном искусствознании он во всяком случае характерен для вчерашнего дня, не для сегодня. Руководящими учеными Запада являются для нас „идеологи“: Дворжак и Вельфлин, и нет, быть-может, более поучительного примера для показания эволюции западного искусствознания от формализма к философской проблемологии, чем работы Бургера, упомянутого нами выше, представителя исторического искусствознания, одного из самых ярких формалистов своего времени, посмертным трудом которого явилось, однако, построение „Проблем миросозерцания в истории искусств“⁹.

Всякое искусство и всякий метод его изучения несет в себе известное мировоззрение. Каждое мировоззрение с своей стороны не может обойти проблем творчества, документуемых в искусстве. В беседах по марксистскому миросозерцанию тема „Марксизм и искусство“ является абсолютно необходимой. Тем важнее попытка разобраться в достижениях научной мысли в этом направлении.

Не напрасно, думается, будет здесь подчеркнуть самый эпитет—мысли *научной*. „Учение, воспитание, образование молодежи должно исходить из того материала, который оставлен нам старым обществом“¹⁰. Когда мы имеем в целом ряде полемических статей и брошюр простое отрицание всего того, что дала мировая наука об искусстве в плане выяснения фактов прошлого и настоящего искусства, то всю литературу такую мы считаем себя в праве просто обойти в данном обследовании. И наоборот, исключительно важным считаем мы с самого же начала указать на те различия в подходах и оценках чисто марксистской базы будущего искусствознания, над упрочением которой работать — наш общий научный и общественный долг.

В рецензии на одну из брошюр, которую, может-быть, было бы правильно отнести именно к этой группе полемических, но которая была посвящена ее талантливым автором теме, непосредственно нами рассматриваемой — „Марксизм и художественные науки“, — К. Грасис указал, что „нельзя писать, что марксисты не сделали никакого вклада в интересующую нас науку (искусствоведение)“. „Марксизм, — продолжает рецензент, — имеет три первоклассных имени: Плеханов, Мering и Роланд-Гольст“¹¹. Мeringу, как литературному критику, посвящена превосходная — и в достаточной мере выявляющая его относительность — работа В. М. Фриче¹². Роланд-Гольст не касалась в трудах своих изобразительного искусства, кроме того, и не может быть введена в рамки „Науки об искусстве в Советской России“. Имя Плеханова зато остается для

нас обязующим и руководящим. Издание его статей по искусству отдельным томом было, может-быть, наиболее крупным взносом марксистского искусствопонимания в литературу нас интересующей темы.

Весьма важно, однако, прежде чем мы должны будем перейти к выявлению достижений и итогов плехановской школы в советском искусствоведении, обратить внимание еще на одно поле изучения, мимо которого, конечно, не прошла наша научная мысль. Это — попытки привести знания наши об искусстве к их первоисточку, к трудам Маркса. Работа здесь не только намечена, но и выполнена отчасти. Можно было бы указать, что современное искусствопонимание и изучение наше питается и движется именно этими путями. Выявление взглядов Маркса на искусство; использование достижений мировой науки; продолжение работ русской социологической школы, последним звеном в которой явился Плеханов; учет достижений современной художественной и научной практики — вот основные дороги, которыми, следя историю специальной работы последних лет, придется пройти и нашему обзору.

Изучение и освещение того, что писал и думал об искусстве Маркс, — заслуга Государственной Академии Художественных Наук. В ее официальном органе, сборнике „Искусство“ за 1923 г., помещена была первая работа на эту тему, — исследование проф. Ю. П. Денике: „Маркс об искусстве“¹³. Неоконченная статья опубликована полностью в сборнике „Искусство и общественность“, вышедшая под редакцией президента ГАХН П. С. Когана¹⁴. — Посвященная анализу известного места из „Введения к критике политической экономии“, статья Ю. П. Денике исключительно важна как пример подлинно научной исторической критики и имеет тезисом своим выявление гегельянской основы эстетических взглядов Маркса. Что Маркс был к Гегелю исключительно близок в своих историко-художественных вкусах — неоспоримо. Учение о греческом искусстве, как о проявлении „нормального детства“ человечества, конечно, развито „по Гегелю“. Следует ли здесь „поправлять“ Маркса? А. В. Луначарский видит в статье Ю. П. Денике попытку такой поправки, с своей стороны с привычным блеском развивая и поддерживая тезу Маркса о недостижимости античного художественного совершенства¹⁵. Представитель молодого марксизма, вышедший из рядов футуризма на весьма видное место в искусствоведческой критике, Б. И. Арватов противопоставлял тезису Ю. П. Денике положение о полном соответствии немногих мыслей Маркса об искусстве его историко-материалистической теории¹⁶. Здесь, конечно, не место входить в детали вопроса, заслуживающего очень детального анализа.

Остановимся только на двух пунктах знаменитого „Введения“, ибо в них, думается нам, Ю. П. Денике не совсем точно передал гениальную мысль Маркса, действительно нуждающуюся в вполне точном переложении:

Отмечая, что определенные периоды расцвета искусства не стоят в прямом отношении к общему развитию общества, Маркс ссылается на эпос, указывая, что он не может быть создаваем в эпохи, в которые уже появилось „художественное творчество как таковое“. Что имеется здесь в виду? Или эпос не есть „художественное творчество“? Маркс пишет „Kunstproduktion“, и отождествление „творчества“ с „продукцией“, думается, не вполне правомерно. „Художественная продукция“ — плод специфицированного профессионального труда, и, убивая возможности эпоса, не выявляет ли она первое зло мыслимого расхождения искусства и общества — уход художника в сферу чисто специальных своих переживаний, „профтехнического“ характера?

В одном малом оттенке мысли была бы допустима совсем иная концепция взглядов Маркса на общественную роль художника, чем та, к которой приходил хотя бы Б. И. Арватов. — Новая коррективка к истолкованию мыслей Маркса об искусстве снова продиктована соображениями переводческого порядка. „Всякая мифология преодолевает, покоряет и оформляет силы природы“, пишет Маркс. Словом „оформляет“ передает Ю. П. Денике выражение „gestaltet“. Но выражение это правильно было бы передать как „организует“ или „образует“. Центр тяжести здесь именно в образном пересоздании сил природы, в наглядности обработки их — для общественного восприятия. Именно так понята мысль Маркса о противопоставлении мифологии греческой и египетской. Первая — органична, вторая — „критична“, сказали бы мы, пользуясь выражением Гаузенштейна. В основе художественного мировосприятия, как его разделял с Гегелем Маркс, лежит образная переработка действительности, „бессознательно художественный“ натурализм. Эстетика Маркса — как и Плеханова и Луначарского, — естественно развиваясь по этой линии, должна была отрицательно ориентировать себя по отношению к искусствам ненатуралистическим.

Влияние Гегеля звучит, например, исключительно ясно в отзыве А. В. Луначарского о средневековом искусстве, в котором он видит „организацию чувств и настроений“, являющихся для нас „не только чуждыми, но даже вредными“¹⁷. — Старая схема здесь заслоняет подлинный позыв к изучению и осознанию. Блестящая историко-художественная концепция Гегеля — орудие обоюдоострое. Средневековая готика в очень, ведь, малой мере повинна в тех „метафизи-

ческих" ее характеристиках, которые были даваемы ей последующими поколениями.

Чтобы закончить наш анализ учения об искусстве Маркса, следует остановиться на ст. И. Корницкого в № 2 „Искусства“ ГАХН¹⁸.

Путь, которым идет здесь исследователь, оригинален. Считая,— может-быть, вполне справедливо,— что в многих трудах марксистов об искусстве последнее не учитывается в его специфическом характере, как особое проявление общественной деятельности, автор стремится прежде всего установить методологию Маркса, им применяемую во всех тех случаях, когда искомым было именно специфическое в той или иной отрасли общественного выявления. Эту методологию прослеживает И. Корницкий в примере Марксова учения о производстве. Подменяя понятие „производства“ понятием „искусство“ (заметим, что это может быть допустимо только как познавательный прием), автор приходит к чрезвычайно важным и отчетливо сформулированным методическим положениям, имеющим годность в первую очередь для историко-художественных построений. Не за всем, что говорит уже не Маркс, а И. Корницкий, стоит неизбежность наших исторических познаний. Когда автор утверждает, что согласно учению Маркса „нет общих, одинаково применимых ко всем эпохам художественной жизни, законов“, то этим отрицается психофизиологическая база,— по отношению к пространственным искусствам оптическая,—наличествующая все же в любой художественной форме. Важно отметить, что основной методологический вывод, к которому приходит автор,— „на основе изучения настоящего понимать прошедшее, но не реконструировать его по образу и подобию настоящего“,—таков, что под ним бы подписался любой последовательно мыслящий себя орудием жизненного и живого познания искусствовед. Глубоко прав А. В. Луначарский, отмечая, что „внутреннее развитие истории искусства“ („академической“) „также упирается в эти же проблемы марксизма“, и что „посколькуистики искусства становятся на эту точку зрения“—о превалирующем общественном значении искусства,— „они приходят к марксистскому методу“¹⁹.

Если мы здесь сочли правильным более подробно осветить то, что сделано было современным русским искусствознанием для освещения взглядов Маркса на искусство, то именно в силу сознания неизбежности этой встречи.

III

В порядке построения новой научной системы искусствоведения часто приходится слышать со стороны именно марксистов, работающих самым подлинным образом над вопросами материалистического

искусствопонимания, пессимистические заключения о том, „что в мире нет еще марксистской или материалистической теории искусств“. То, что дают Плеханов или Луначарский,—это „только самые общие положения“²⁰. — „Все эти мысли (о взаимоотношении формы и содержания в искусстве) высказывались Плехановым более или менее случайно“²¹. Новый рецензент указывал, что между взглядами Плеханова и Луначарского есть решительное противоречие, поскольку первый отвергал оценочную позицию в науке об искусстве, второй — утверждает ее²². Особое место могло бы занять рассмотрение той полемики, которая велась с чрезвычайной напряженностью передовыми представителями нашей критики по вопросу определения самого понятия искусства. Искание спецификации понятия искусства (искусство как „содержание, переданное при помощи специфических художественных приемов“²³) приводит к формулировкам, которые могут показаться прямо противоречащими одна другой. И однако картина этих кажущихся противоречий свидетельствует только о глубоко положительном развитии научно-теоретической мысли, и разногласий по существу нельзя отметить между теми формулировками, которые были даны искусству такими марксистами-исследователями, как Бухарин, Воронский, Чужак, Луначарский, Полонский. „Искусство есть познание жизни с помощью образов“ (Воронский) не противоречит положению о том, что и искусство есть систематизация чувств в образах (Бухарин), ибо последняя формула только вскрывает художественную специфичность многозначного понятия „познание“ указанием на наличие в нем элемента чувственного, чем искусства всегда будут отличаться от науки. С другой стороны, несколько неудачно избранное слово „систематизация“ последней формулы (мы бы предложили „организация“) делает формулу тов. Бухарина только мнимо далекой от определения А. В. Луначарского—„искусство есть концентрация жизни“. Представитель „Левого фронта“, Чужак, в конце-концов говорит то же словами: „искусство есть метод строения жизни“, ибо на вопрос, как строится искусством жизнь, приходится отвечать, что достигается это путем концентрации жизненно творческих энергий, организующих чувства и познающих действительность в ее образном оформлении. Науке об искусстве следует в конце-концов точнее определить именно последние моменты: специфицировать своеобразие познавательного акта в искусстве и найти определение понятию „образ“, без коего, конечно, не может быть построено ни теории, ни истории искусств. Чрезвычайно важно отметить здесь интерес к проблемам этим, вызвавшим в пределах русской науки такие непохожие друг на друга исследования, как эстетизирующие

размышления провинциального мыслителя В. Маккавейского²⁴ и трактат подошедшего к теме во всеоружии методов мировой науки Г. Г. Шпета²⁵. Государственная Академия Художественных Наук не даром включает в число своих специальных методологических изучений проблематику художественного образа. И если в дискуссионной статье Г. Якубовского берется под сомнение „идеологическая“ природа искусства²⁶, то в ней все же звучит подлинная научная добросовестность, конечно, отсутствовавшая в тех провозглашениях „войны искусству“, которыми занимались представители последнего (и чисто эстетического по существу) „изма“.

Можно ли, однако, сделать какой-либо вывод из сделанных замечаний? Думается, что *теория* искусства, поставленная на подлинный научный базис в советском искусствознании, *есть*, не только создается. Думается, однако, что теоретическое сближение даже разнствующих на первый взгляд формулировок, как вообще вся теория или философия искусства, давала бы только первый фундамент для будущего еще построения искусствоведения. Чрезвычайно важно отметить поэтому наличие в научной литературе нашей исследований, посвященных выяснению генетической связи современной научной мысли об искусстве с прежнею. Мы выше сделали наблюдение, указавшее на двойной исток русского сегодняшнего искусствознания: западный и русский. Поскольку нами в основу нашего рассмотрения включена марксистская теория искусства, можно было бы именно здесь коснуться вопроса об ее русском генезисе, как он освещен ныне нашей исследовательской работой.

Отцом русской современной науки об искусстве справедливо считается Белинский. Его эстетические взгляды, к сожалению, не вполне еще освещены, как и не выполнен еще за последнее время новый просмотр эстетики Чернышевского. И для Белинского и для Чернышевского следовало бы просмотреть вновь влияние Фейербаха; с исключительной остротой зато был освящен строй эстетических взглядов Писарева В. Ф. Переверзевым²⁷. Великое имя Плеханова оказывается в этом ряду следующим. Полемика, о которой говорили мы выше, по существу в значительной мере вращалась вокруг вопроса о подлинном смысле плехановского наследия. Является ли он только автором „общих положений“, или в его трудах дана уже та подлинная наука об искусстве на базе марксизма, о которой мечтает современность?—Плеханова принято называть „основоположником“. Его взгляды на искусство, поскольку он последнему посвятил, конечно, внимания больше, чем кто бы то ни было из вождей марксизма, и освещены подробнее в современной нам научной литературе. Статья С. Вольфсона, две статьи А. Лежнева,

наконец, редакционные статьи В. М. Фриче и Л. И. Аксельрод прекрасно выявляют непреходящие ценности плехановского наследия. Оно общеизвестно: устанавливая общественно-трудовое возникновение искусства, утверждая роль искусства, как социального фактора, Плеханов вел, конечно, к построению подлинно научной эстетики, которая „не дает предписаний“, которая признает только первым и недостаточным актом изучения художественного произведения определение его социологического эквивалента. Искусство—факт не только биологии, но и социологии; и лучше всего доказывается несравнимая заслуга Плеханова в том толчке, который дали его труды к развитию ряда специальных работ. А. В. Луначарский подробнее, чем Плеханов, устанавливал двойной корень искусства: в общественно-социальной и в психофизической сферах; последовательный ученик Плеханова А. А. Федоров-Давыдов строил на основе взглядов Плеханова методику „Марксистской истории искусств“²⁹. Систематически освященные взгляды Плеханова на искусство, как на „мышление образами“, при многозначности терминов этих, конечно, явятся вполне покрывающими те более специфицированные формулы, о которых речь шла выше. И вместе с тем взнос Плеханова в науку об искусстве, конечно, должен быть в известной мере редуцирован за счет его личных пробелов, объясняемых, конечно, моментами времени и среды, в которых пришлось ему работать.

Авторитет Плеханова не для всех марксистов обязателен. В занимающих совсем разные позиции писаниях Л. Д. Троцкого и Б. И. Арватова³⁰, как и в приведенных выше вводных цитатах, есть явные протесты против иных мест в трудах Плеханова. В некоторой мере в этом виновны и составители плехановской хрестоматии об искусстве, соединившие в один том его глубокие, подлинно исследовательские труды о примитивном искусстве и искусстве XVIII века с известною его политической статьей „Искусство и общественная жизнь“, где, как и в статье о венецианской выставке картин, даны примеры отрицательного отношения Плеханова к современному искусству, которые останутся тенью на его славном имени. Нам ныне легко разобраться в ошибке Плеханова. Своих противников—„кубистов“—он переоценил, доверившись их литературе, не имеющей, как известно, никакого объективного смысла, и признав на основании слов Глеза, что для них действительно „нет ничего реального вне них“,—тогда как этот идеалистический выверт был, конечно, дан кубистами в порядке „подразнить буржуа“. Равным образом и тогда, когда Плеханов устанавливает возможность объективно судить о том, „хорошо ли выполнен данный художественный замысел“, и приводит в качестве примера картину кубиста, который

хотел „написать женщину в синем“, а вместо того дает „несколько стереометрических фигур“, то Плеханов, конечно, вновь попадает в ловушку *заглавия* картины, предполагая, что именно оно наиболее полно выявляет художественную волю мастера, тогда как это, очевидно, не так. Как быть, если художник именно *не хочет* изобразить „женщину в синем“, а только пользуется ею, как предлогом к достижению „стереометрических фигур“? Назвать ли это „искусством для искусства“? Именно на оселке современных художественных исканий следует отточить до конца мысль и метод Плеханова. Их крепкой закалке нечего бояться неизбежных промахов их автора, не сумевшего рядом с положительным взносом кубизма рассмотреть и зарождение нового монументального стиля западно-европейской живописи и смешавшего в одно Тооропа, декадента-декоратора, с Ходлером, изумительной силы провозвестником нового стиля.

Общие же для времени интересы к марксистскому освещению искусства документованы особенно наглядно в четырех изданных за последние годы хрестоматиях, в которых дан очень интересный опыт объединить в одно все написанное по искусству марксистами. Эти четыре хрестоматии, одна московская, одна ленинградская, одна иваново-вознесенская, одна киевская, весьма поучительно разнствуют между собою по плану и методу подбора, почему здесь не мешало бы произвести краткое их сопоставление. Самое мнение о хрестоматиях этих в руководящей критике нашей звучало, как известно, совершенно разноречиво. А. В. Луначарский дал им высокую оценку, Б. Арватов — отрицательную. Наше сравнение хотело бы выделить в них только наиболее интересное для подведения общего итога движения науки об искусстве в наши дни.

Наиболее широко была задумана московская хрестоматия, выпустившая в настоящее время уже три тома, из которых для нас важен только первый, посвященный „общим проблемам“, поскольку в двух последующих речь идет о литературе³¹. Здесь дан ряд отрывков из произведений писателей самых разных, расположенных редактором в известной связанной последовательности, в полной перетасовке отдельных работ и мыслей. Желая скорее представить разнобразие взглядов марксистов на искусство, нежели дать единую стройную систему марксистского искусствознания, редакция московской хрестоматии открывает свои страницы представителям самых разных художественных течений и помещает на страницах равно как „проповедь нового мироощущения в футуризме“, так и критику его. Отдельные части сборника явно неравноценны. Используя очень полно Плеханова, меньше Луначарского и Фриче, хрестоматия с особым вниманием отнеслась к идеологам „Лефа“, уделив

место как талантливым, хотя и спорным положениям Чужака, так и арватовским, к сожалению, не всегда построенным на достаточно изученном фундаменте, выпадам против „буржуазной эстетики“. Ценной делают хрестоматию приводимая в ней библиография и помещенный впервые перевод ряда статей западных писателей-марксистов: Циммера, Келлес-Крауза и других; помещение ряда отрывков из сочинений, не посвященных специально искусству,—также заслуга хрестоматии, конечно, облегчающей, изучающему ознакомление с трудами марксистов-искусствоведов. Некоторая разноречивость иных положений, равно как и тот факт, что, помещая *отрывок* из статьи, редакция не дает возможности ни одному автору в сущности высказаться до конца, являются спорными сторонами сборника.

Вышедшие вскоре после московской хрестоматии сборники киевский ³² и иваново-вознесенский ³³ строят себя несколько иначе, дают прежде всего место статьям если и не подлинно марксистским, то близким по духу к искателям марксистской эстетики, помещая работы Вагнера, Тэна, Бюхера, Фукса рядом с теми же статьями Плеханова, Троцкого, Фриче (совпадающими в обоих сборниках являются статьи Плеханова „Искусство и общественная жизнь“, Троцкого „Формальная школа поэзии и марксизм“, Бюхера „Происхождение поэзии и музыки“, широко использованные в московской хрестоматии,—характерное указание на наиболее успешные и влиятельные выступления марксистской художественной критики). Наконец, ленинградская хрестоматия пытается шире использовать первоисточники марксизма, шире цитирует Маркса, Энгельса, Каутского, Ленина ³⁴. Вместе с тем она, может-быть, наиболее далека от подлинного „изучения“ искусства, давая, как на то указывает заглавие, только „введение“.

Вывод и подлинный научный итог достигался бы не путем хотя бы очень успешного сопоставления литературы по волнующей нас теме. Исключительно важно отметить, что именно в окружении всех исканий этих возникла и сложилась в достаточно четкой форме в наши дни новая в конце-концов и исключительно важная дисциплина *социологии искусств*. Здесь художественный факт вводится в непосредственную обработку и изучение; место общих положений и формулировок заступает анализ. Подлинное будущее марксизма в искусствоведении именно здесь. На основе фактических знаний художественных фактов прошлого и настоящего, освещенных подлинно научным методом, строится обобщающая номотетическая дисциплина, не только становящаяся, но в значительной мере уже ставшая на ноги.

Непреходящей заслугой проф. В. М. Фриче является именно осознание и разработка вопросов и методов, связанных с социологией изобразительных искусств. Собрав в особую книгу „Очерков социальной истории искусства“³⁵ как прежние свои этюды по истории русской живописи XIX века, так и новые, печатавшиеся в „Творчестве“, статьи по мировой истории искусств, В. М. Фриче предпосылает книге статью о „социальном значении искусства“ и кончает ее двумя статьями, посвященными социологическому, в тесном смысле слова, анализу „положения художника в капиталистической эре“ и „будущего искусства“. Вывод В. М. Фриче о будущем искусства пессимистичен по отношению к его спецификации: наука и техника заступят его место. — В одной из своих блестящих газетных статей А. В. Луначарский³⁶ ответил на это часто встречаемое в трудах марксистов утверждение. Если „от искусства остаются только... ремесленно-инженерные формы“ (то, что включается в понятие „техники“), то в этом звучит проповедь империализма, отбрасывающего все то, что А. В. Луначарский называет „романтикой“. Пропаганде „искусства, украшающего жизнь“ посвящена горячая всегда литературно-научная деятельность А. В. Луначарского. Нам ясно также, учитывающим хотя бы одни только оптические, психофизиологические предпосылки искусства как организатора нашего физического восприятия мира, что техника его заменить никогда не окажется в состоянии, разве перестав быть обнаженной техникой, как перестала быть ею хотя бы фотография. Эти замечания наши не касаются, впрочем, очень умного и точного анализа будущего искусства, проводимого В. М. Фриче. Его тезис определен исканиями стиля, то-есть того более широкого и объемлющего комплекса форм и образов, в спецификации которого, без сомнения, окажется решающим конструктивный гений эпохи. Блестящий труд одного из талантливейших современных архитекторов, М. Я. Гинзбурга³⁷, недаром часто цитируется В. М. Фриче. Основные задания и методы объемлющей социологии искусств формулированы В. М. Фриче несколько раз, впервые по линии нас интересующей связи с трудами писателя немецкого, чье влияние в русском современном искусствознании не может быть обойдено. Здесь имеется в виду Вильгельм Гаузенштейн. Его большой труд под названием „Искусство и общество“ издан был „Новой Москвой“ в 1924 году, вызвав целый ряд статей и рецензий, из которых следует отметить изложение взглядов его в более широком критическом освещении, сделанное А. В. Луначарским и И. И. Гливенко³⁸. В. М. Фриче в предисловии ко второму, изданному на русском языке, труду В. Гаузенштейна — „Опыту социологии изобразительных

искусств“³⁹—дает наиболее, может-быть, убедительную критику этого бесспорно знающего и блестящего, но методологически нестойкого писателя. Нас здесь должно интересовать прежде всего самое построение „Социологии искусств“, как оно предстояло автору книги и его критику. Социология искусств для Гаузенштейна—математическая фикция, поскольку наш учет исследуемого явления (стилистического) неизбежно окажется окрашиваемым эмоциональными переживаниями. В. М. Фриче с своей стороны указывает, что, поскольку социология искусств „еще не создана, но призвана занять весьма существенное место в ряду научных дисциплин“, она все же будет наукой точной, как физика и химия. Задача социолога—отыскание и установление известных законов, „оценка“ же тех или иных явлений—дело художественного критика и политика и остается вне поля зрения социолога. В несколько более поздней статье, помещенной в „Вестнике Коммунистической Академии“, В. М. Фриче формулирует более точно положительное содержание искомого социологией искусств: установить закономерную связь между определенными общественными формациями и определенными типами искусства, выявляя повторяемость последних при наличии повторения аналогичных им общественных форм⁴⁰. Социология искусств может быть построена только на очень широком и безупречно проработанном историко-художественном материале; но, с другой стороны, огромной заслугой В. М. Фриче является его понимание социологии искусств как дисциплины, отличной от социологически построенной истории искусства. Рядом с социологией исторических стилей строится неизбежно социология проблем искусства и его элементов; проблемология эта в освещении социологического метода и является подлинной социологией искусства. В. М. Фриче перечисляет ряд тем, которые должны быть так анализированы. Откликаясь на встречавшееся раньше противопоставление „конструктивного“ начала в искусстве „декоративному“ (Кон-Винер) и „органических эпох искусства“ критическим (Гаузенштейн), В. М. Фриче противопоставляет искусство „синтетическое“ „дифференцированному“ и различает тектонический, органический и декоративный типы искусства, выявляя связь их с теми или другими общественными отношениями. Книга В. М. Фриче, вышедшая в законченном виде в 1926 году⁴¹ и являющаяся первой в мировой литературе научной работой на взятую ею тему, при всей своей сжатости дает многое для дополнения и развития первых, здесь намеченных, наблюдений. Не имея возможности излагать подробнее ее содержание, отметим, что, противопоставляя „линейный и колористический“ типы живописи, В. М. Фриче очень

‘близок к первой из категориальных пар, установленных чисто „искусствоведным“ путем в книге Вельфлина, изложение которой было сделано автором данного обзора и в советской прессе⁴².

Последнею же областью доказательства подлинной жизненности науки является распространение ее и применение завоеваний ее к практике. Место совсем особое и непохожее на то, которое в нашей научно-художественной литературе занимают упомянутые выше хрестоматии, надлежит быть отведено двум сборникам оригинальных трудов по социологическим разрядам искусства, связанным с двумя стоящими в первом ряду научного творчества учреждениями: Государственным Институтом Истории Искусств в Ленинграде и Научно-Исследовательским Институтом Археологии и Искусствознания в Москве. Первый сборник ГИИИ, „Проблемы социологии искусства“⁴³, включает в себе рядом с статьями, посвященными музыке, театру и литературе, методически заостренную статью директора ГИИИ Ф. И. Шмита, посвященную искусству как фактору общественности и продукту общественности. Статьи эти лучше было бы обсудить в данном обзоре в связи с книгою Ф. И. Шмита, посвященной его общей системе искусств. Если в сборнике ГИИИ мы находим установку на проблематику и методику социологического изучения искусств, то сборник Московского Института⁴⁴, наоборот, применяет социологический метод к конкретным материалам, добиваясь очень большого успеха в рассмотрении вполне определенных тем: нидерландской живописи XVII века, русского лубка, эволюции земледельческих орудий. Статья же И. Я. Корницкого, посвященная теории искусств того же Ф. И. Шмита, снова уводит нас в круг общих проблем искусствоведения как такового. Остановка нашего обзора на данном разделе науки необходима.

IV

В текущей нашей литературе по искусству труды Ф. И. Шмита занимают особое место постольку, поскольку они ставят вопросы самого широкого диапазона, стремятся к построению искусствоведения как всеобъемлющей науки, рассматривают „искусство вообще“, пытаются дать ответ на все вопросы, могущие только возникнуть перед изучателем искусств.

Вместе с тем труды Ф. И. Шмита носят аподиктический, не исследовательский характер; автор сам определяет свою книгу „Искусство“ 1925 года как „распространенные тезисы“⁴⁵. Самая постановка вопросов его носит характер дискуссионный. Его честолюбивейшей мечтою явилось бы широкое обсуждение затрагиваемых им общих тем. Отклик, который нашли они в рецензиях

И. Корницкого и В. Фриче ⁴⁶, показывает, что дискуссия такая возможна и желательна, однако не в области обсуждения книг его непосредственно, а по линии более общего обсуждения вопросов методологии наук об искусстве. Так приходится формулировать отношение наше к книгам Ф. И. Шмита в силу ряда особенностей их, о которых здесь было бы возможно сказать лишь несколько слов.

Развите искусствоведения, как науки, нами было в начале данного обзора посильно освещено, при чем явным выводом было бы признание, что как в области мировой системы знаний, так и в более, может-быть, важной для нас сейчас области методологии наука об искусстве имеет уже совершенно прочные завоевания, обходить которые, очевидно, просто нельзя. Между тем, Ф. И. Шмит делает именно так. Строя свою систему искусств, он ни в одном случае не вспоминает своих предшественников и отмахивается презрительно от европейской науки, как и не пытается, с другой стороны, продумать специфичность новой методологии. Не считаясь ни с какою принятою в науке терминологиею, он предлагает свою. . . заранее, быть-может, обрекая и себя на ту же судьбу. Между тем, считая достижения западной мировой науки (стр. 12) столь же категорично, как и бездоказательно, „нейстинными и непригодными“, Ф. И. Шмит оказывается проводником целого ряда теорий, как положение о художественной воле, о вчувствовании (ибо, отрицая неоднократно термин этот, Ф. И. Шмит применяет методы его очень охотно, как, например, в описаниях отдельных произведений античной пластики). Генезис книг его позволяет нам вполне четко понять эти особенности. С чрезвычайной откровенностью Ф. И. Шмит изложил в предисловии своей последней книге свою автобиографию, подчеркнув, что классик-византиист по образованию, не считающий себя марксистом, но идущий к нему навстречу, он вынужден был давать в своей провинциальной практике (профессура в Харькове) не „эстетические премудрости“, на которые падок, по мнению Ф. И. Шмита, „столичный интеллигент“, принимающий самую противоестественную „словесную эквилибристику“, а приложенную на практике художественного быта теорию искусств. В научной книге вообще впервые приходится нам констатировать такое безоговорочное отрицание всего, что дала наука в области, где работает автор. И однако понятно и это, когда мы учтем, что Ф. И. Шмит строит многое, исходя из. . . Л. Н. Толстого, и что в провинции, на общее несчастье автора и читателя, в руки почтенного Ф. И. Шмита попали какие-то „модные книжки по эстетике“, которые он „заучивал с отвращением“, а не труды Вельфлина, Ригля, Викгофа, Воррингера, Маля, Фидлера, Гильдебранда, Тице—назовем

наугад и в беспорядке имена хотя бы некоторых подлинных и не имеющих права подвергнуться безапелляционному отрицанию ученых искусствоведов. Новое объяснение появления в таком именно, как они имеются, виде трудов Ф. И. Шмита мы находим на странице 66-й его последней книги. Проводя разницу между научным мышлением и мышлением художественным, Ф. И. Шмит указывает, что „науче торопиться некуда“, тогда как практическая жизнь не ждет, „ежемгновенно нужно реагировать на впечатления“. Книги Ф. И. Шмита и являются примерами того. В область науки, которой некуда торопиться, их отнести нельзя. Они являются откликами на „общие представления“. Желание оказать хоть какое-либо влияние на текущую художественную политику лежит в основе всех писаний Ф. И. Шмита. Вместе с тем это же и обезоруживает его самого, подменяя в его трудах полновесную убедительность научного анализа часто совсем парадоксальными утверждениями. Ф. И. Шмит абсолютно не прав, когда он утверждает, что для него „вовсе не теория являлась исходною точкою“. Наоборот, в книгах его торжествует теория, очень субъективная, которой в угоду привлечены не только факты, но и понятия. Опириуя с такими явлениями, как „форма“, „композиция“, или даже с наименованием целой науки, как „социология“, он вкладывает в них такие содержания, которые бы заставили совершенно изменить всю до Ф. И. Шмита принятую терминологию. Положение автора в силу этого особо опасно. Его приходится или принимать, или отвергать целиком.

Выпустив в 1916 г. книгу талантливую и парадоксальную о „Законах истории“ и в 1919 году первый вариант книги своей об „Искусстве“, о которой нам пришлось уже давать отзыв в статье нашей в „Научных Известиях“ 1922 г.⁴⁷, Ф. И. Шмит концентрирует во второй своей книге об искусстве все положения свои в форме „тезисов с краткими пояснениями“.

Не имея здесь надобности начать подробное критическое их освещение по существу, что сделано уже В. М. Фриче и И. Я. Корницким (в последнее время также А. И. Михайловым) в хорошо дополнивших одна другую рецензиях, отметим некоторые принципиальные ошибки Ф. И. Шмита, поскольку они все-таки являются характерными для современного нашего искусствознания. Первою и наиболее существенною надо счесть его основное положение, не вызывающее в нем самом, кажется, никаких сомнений, что „искусство творится художником“ (стр. 7) и является, следственно, плодом индивидуально-психологических процессов; оговорку в сторону признания искусства социальным фактом

автор в конце-концов сводит на-нет своим заключительным тезисом (стр. 183), указывающим, что построение социологического метода есть применение социологического критерия лишь при оценке и отборе фактов. Вся книга Ф. И. Шмита построена на психофизиологии отдельного человека. Положение, выраженное русским поэтом в словах: „Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель“, основной вывод социологии искусства, устанавливающий, что произведение искусства рождается как взаимодействие между производителем и потребителем, что сквозь художника творят более глубокие силы, для Ф. И. Шмита проходит мимо. Не анализирует никак Ф. И. Шмит и специфичности искусства как средства общения или миропознания. Говоря об образе как о сумме впечатлений, Ф. И. Шмит отождествляет безоговорочно зрительное представление с образом художественным, отрицая в искусстве какое бы то ни было „качество“, позволяя в конце-концов полемически утверждать, что „искусство“, как таковое, во всей его системе вовсе отсутствует. Устанавливая необходимость такой теории, которая бы охватила все виды искусства, Ф. И. Шмит оперирует в конце-концов только с живописью и скульптурой, отрицая (особенно откровенно говорит он об этом в первой книге) значение архитектуры для установления понятия стиля. Самая скульптура мыслится им как сопоставление живописных впечатлений и т. д., так что в торжестве отвлеченной логической схемы оказывается стертым и обезличенным именно живой творческий лик художественной деятельности. Искусство, как жизнестроение, как познание и переоформление мира, даже как творческое пересоздание его, для автора заменено неоднократно формулируемым положением о том, что искусство выявляет *внутренние* образы в целях их эмотивного воздействия („заражения“). Диковинно, что для того, чтобы воспринять эти образы, зритель должен „повторить телодвижения, находящиеся с образами в максимальном соответствии“ (стр. 35; надеемся, что здесь речь идет именно об отрицаемом автором „вчувствовании“, а не о рекомендации „явно или про себя“ сыграть роль живописца, кладущего мазки на картину, чтобы понять, что дано в ней). Психофизиология же ведет автора (впрочем, и его критика И. Корницкого) в области абсолютно посторонние: изучается механизм человеческого глаза и роль „желтого пятна“ в нем, при чем все это снова вполне аподиктически. Хотелось бы упомянуть, что даже если и нужен для системы истории искусств этот экскурс в области физиологии зрения, то надо было бы надеяться на некоторую экспериментальную проверку оптики человеческого глаза. Академик П. П. Лазарев еще в 1921 году

давал в Академии Художественных Наук исключительно важные разъяснения о том, как локализовано в воспринимающем аппарате нашего глаза восприятие цвета и формы. К искусству же как деятельности общественного человека вся эта физиология имеет слишком отдаленное касательство, и никому никогда не удастся доказать, что живописная картина есть, как то утверждает Ф. И. Шмит, только „сумма точечных впечатлений“.

Схематическая безапелляционность руководит автором и в его построениях „стилистики, диалектики и социологии“ искусства. О неприемлемости последней убедительно писал В. М. Фриче. Что касается стилистики и диалектики, то, не давая, с одной стороны, ничего по существу нового и делая схему свою уязвимой с его же точки зрения внесением в один ряд самых разнообразных искусств, как искусства палеолита и современной Европы, искусства шумеров и искусства Греции, автор устанавливает некие шесть этапов развития искусств, к ним соотнося исторические варианты стилей и проблемы ритмических элементов, форм, композиций, движения, пространства и момента; последнее им заменено впоследствии проблемой света. Следует отметить, прежде всего, разновеликость и разнозначность всех этих категорий. Вполне насильственным остается и соотнесение каждой проблемы к историческому стилю. Для Греции автор считает превалирующей проблему движения; не потому, что так было на самом деле (его же собственный анализ заставляет его признать, что проблему движения Греция решала в связи „с проблемой покоя“, т. е. по существу ее как раз специфически и не ставила), а потому, что так надо по его схеме. Для Египта характерным оказывается „натурализм“ — в полном противоречии со всем, великолепно известным самому автору, и т. д. Не будем останавливаться на отдельных фактических пробелах (отрицание, например, „летающего галоп“ в палеолите) или на недостаточно углубленных анализах того или иного конкретного явления. К имени Ф. И. Шмита, крупнейшего специалиста в своей области — византологии, — его теоретические труды прибавляют ореол почти трагической неудачи.

В сборнике 1926 года, о котором речь шла выше, Ф. И. Шмит настойчиво продолжает развивать ставимые им проблемы⁴⁸: „искусство как фактор общественности“ им мыслится как деятельность, не как „вещи“; по „вещам“, произведениям искусства, оказывается, нельзя исследовать творческого процесса художника и его среды. „Динамику“ имеет искусство только в момент его возникновения. Автор уходит в область биологии и, разрабатывая вопрос об „искусстве животных“, переходит к изложению взглядов Плеханова

и Бюхера. Следовало бы отметить значительное сродство мыслей Ф. И. Шмита с тою позицией, которую занимает в интересующей нас области А. В. Луначарский. Различие между обоими писателями лежало бы по линии эстетики. Ф. И. Шмит усваивает принцип столь им нелюбимого западного искусства: знания о разнице между областью искусства и областью красоты, против чего горячо борется А. В. Луначарский⁴⁹.

Последнюю же характерную свою черту приобретают труды Ф. И. Шмита, если мы их сопоставим с вышедшим под эгидой того же Института Истории Искусств в Ленинграде, руководителем которого ныне является автор разобранных трудов, еще в 1924 году сборником „Задачи и методы изучения искусств”⁵⁰. Большая статья Б. Л. Богаевского была посвящена современным проблемам изучения изобразительных искусств и являлась по существу добросовестным и подробным изложением методологических завоеваний западной науки. Доведенный до последних трудов Вельфлина, Фридендера и Утица обзор Б. Л. Богаевского, конечно, должен был оставаться односторонним в силу его материала—формалистической эстетики и столь же на формальном анализе построенного искусствоведения современного Запада. И, однако, текущею задачей науки будет, конечно, сочетание этих, подлинно завоеванных знанию нашему, областей искусства в его историческом и жизненном, с тою их проработкою, которую сможет дать лишь современная, отточившая себя на марксизме, методология. Основною задачей построения подлинной и новой науки об искусстве останется приобщение к революционному мирозерцанию всех достижений мировой культуры. Искусство и знание о нем занимает в ней не последнее место.

Метод же остается нам заданным и данным. Секция теории и методологии Института археологии и искусствознания РАНИОН превращается в серьезную и строгую школу марксистского искусствознания. Будущее за ним.

V

Если специфичной чертою науки об искусстве за советское десятилетие останется ее стремление найти и фиксировать основы марксистского искусствопонимания, то иные, более конкретные и частные разделы дисциплины никоим образом не были отодвинуты крупной задачей этой на задний план. Наоборот, кажется, что именно последнее десятилетие оказалось в силу тех или иных причин особенно плодотворным для изучения искусств. Если наука об изобразительном искусстве, искусствоведение в узком смысле, не

знала за это время тех оживленных прений о формальном методе, которые характерны для литературной истории нашей, не знала, может-быть, просто потому, что для нее они оказались изжитыми давно и не у нас—если не воскреснут они в облики новом еще,—то следует отметить, в связи с установленной в свое время программой А. В. Луначарского, совсем неожиданное оживление как в области общих вопросов психофизиологии и философии, так и в плоскости чисто эмпирической истории искусств. Конечно, только об относительном по сравнению с прошлым оживлением может здесь идти речь, и сделанное и достигнутое представляется только началом, кроме того, несколько даже случайным. Обойти его, однако, нельзя. Остановимся прежде всего на вопросах *физики* искусства. Самая тема, очень актуальная на Западе, в русском искусствознании совершенно нова. Советское десятилетие базирует ее в первую очередь на переводных трудах, но вместе с тем позволяет отметить весьма важное развитие оригинальной исследовательской работы.

Наиболее существенным представляется нам здесь отметить, поскольку экспериментальные работы Института художественной культуры в Ленинграде остались неопубликованными, труды психофизической лаборатории Государственной Академии Художественных Наук в Москве, не столько, может-быть, по их результатам, как по положенной в основу создания лаборатории идеи подлинного построения экспериментального искусствознания. Так именуемая экспериментальная эстетика работала обычно в областях, весьма далеко стоявших от искусства. В конце-концов, может-быть, вся, названная нами так, „физика“ изобразительного искусства исследует только его элементарные ингредиенты, оставаясь за порогом подлинного искусствоведения. Важно, однако, отметить, что работы такие поставлены и ведутся с немалым успехом. Такой ученый, как академик П. П. Лазарев, делившийся с Академией Художественных Наук с самого же первого времени ее основания в 1921 г. результатами своих замечательных опытов по оптике ⁵¹, развилименно в эти годы объемлющую физико-химическую теорию зрения; работам, ведшимся в плане экспериментального изучения физических элементов искусства, можно было базироваться как на его трудах, так и на хорошо известной широкой концепции „Цветоведения“ В. Оствальда, основной труд которого переведен на русский язык с предисловием С. В. Кравкова, деятельного работника психофизической лаборатории ГАХН ⁵². Рецензия издания этого выходит за пределы нашего обзора; отметим существенные именно для художественных наук последние две главы книги

Оствальда, где утверждается знак равенства между гармонией и закономерностью, „красота“ выдвигается как основной принцип искания искусства; положение обычное и, конечно, не удовлетворяющее современное искусствопонимание. Недаром „гармония форм“ Оствальда—книга эта не переведена на русский язык—столь, к сожалению, банальна. Второй из переведенных за последнее время трудов на ту же тему, книга Л. Рихтеры, представляется нам превосходной популяризацией достижений современной оптики, и ориентирован гораздо яснее на запросы изобразительного искусства, чем более импозантный труд Оствальда. В „Сборнике“ же Психологической лаборатории ГАХН⁵⁴ С. В. Кравков поместил большое исследование на тему изменений цвета в условиях цветного же освещения, результаты которого, корректируя иные положения западной науки, могли бы быть интересны и для театрального деятеля, и для музееведа, не только для художника.

Отметим, что построенная в области тех же точных наук иная основа живописи, *перспектива*, имела за последнее время вполне особую судьбу. Хорошая и весьма близкая к истории искусств переводная книжка Г. Вольфа⁵⁵, имеющая заданием, быть-может, „реабилитировать“ классику линейной перспективы, имеет противорес в том вполне оригинальном и во многом весьма убедительном истолковании перспектив, которое было дано А. В. Бакушинским в статье из журнала „Искусство“ ГАХН⁵⁶. Что обычная „научная“ перспектива есть некая условная схема, имеющая свою эстетику и свою эволюцию, согласится с автором всякий внимательный историк искусства. К „Цветоведению“ с своей стороны примыкает техника живописного процесса, представленная в библиографии искусства последних 10 лет трудами Ф. И. Рерберга и Д. И. Киплика⁵⁷, полезными руководствами чисто практического характера; упомянем, наконец, руководство по пластической анатомии П. И. Карузина⁵⁸, чтобы исчерпать краткий перечень чисто учебных пособий для художественной школы, к чему неизбежно должны, конечно, приходить исследовательские труды лабораторий.—Недостаточность всех этих руководств ясна; труд П. И. Карузина остановился на первой части; „Физика живописи“ предстоит нам как некое предварение искусствоведческого объединения фактов техники и оптики с требованиями искусства; создание всеобъемлющей теории перспективы в форме более или менее подробного труда остается задачей будущего. И, наконец, имевшая бы право претендовать на подводящую общие итоги роль книга весьма даровитого московского искусствоведа Н. М. Тарабукина „Опыт теории живописи“ является уже скорее эстетическим размышлением о приемах и

тенденциях современных новейших внеизобразительных течений, оправданием их и осмысливанием, не продолжением линии научно-экспериментального руководства⁵⁹. Проблема перспективы растворяется для представителя „левых“ групп Н. М. Тарабукина в проблеме колорита, вопрос о „консонансах цвета“ им отводится, в противовес Оствальду, как не имеющий объективного критерия. „Физика“ незаметно перешла в „эстетику“.

Конечно, в *эстетику* переходит и не столь многочисленная в нашей литературе *психология* искусства. Более общим вопросам психологии творчества посвящен первый том труда проф. С. О. Грузенберга⁶⁰; к сожалению, скорее курьезным является запас истории изобразительных искусств, использованный автором; провинциальная небрежность искадила во многом интересный труд, имеющий целью дать критику „оказионалистической“ теории творчества. Творчество, как сублимация эроса, конечно нуждалась бы в освещении и с точки зрения новейших научных теорий; психоаналитическое истолкование его в этом направлении дает осторожно и без крайностей фрейдизма Я. М. Коган, сводящий по существу все художественное творчество к единственному акту „отождествления“, включающему в себя и интуицию и вчувствование⁶¹. Вскрываются подсознательные истоки творчества, и страница, на которой Я. М. Коган говорит о том „чувстве жути“, которое вызывает у нормального человека душевная болезнь, открывающая бессознательные наши глубины, получает свой отклик в крупном труде П. И. Карпова, руководителя особой комиссии по изучению искусства душевно-больных при ГАХН⁶². Книга последнего, ученого-психиатра, собравшего бесспорно крупный и ценный материал, является в сущности, как говорит и сам автор, скорее популяризацией его клинических наблюдений, нежели вносом в психологию творчества. Самое понятие последнего остается не совсем выясненным. Законы творчества, по мнению автора, у больных людей те же, что и у здоровых; „творчество“, однако, „создается“ (стр. 29)—и таким образом речь, повидимому, идет не о творческом процессе, а о продуктах его. Поразительно, что автор считает, что „художественная оценка зависит от индивидуального восприятия и того переживания, которое производит художественное произведение на зрителя“ (стр. 18), т.-е., очевидно, не может быть выводом научного и объективного анализа. В силу этого автор не дает формального или стилистического анализа искусства душевно-больных, распределяемого им по видам того или иного заболевания. Нечего говорить, как был бы интересен подлинно научный психиатрический анализ произведений гениальных больных, хотя бы Достоевского

[о нем автор говорит, что он был „одним из мировых литераторов“ (стр. 99), и цитирует описания его героев], Ван Гога, Врубеля. Автор считает возможным серьезно полемизировать против теории „спускающихся с Парнаса муз“, как вдохновительниц поэзии, и указывает на творчество символистов и беспредметников в параллель искусству схизофреников. „Психотехника“ же творческого процесса, выводимая автором на основании анализа сна, к сожалению, без отклика на системы Фрейда, Штекеля или Хеннинга ⁶³, сводится к тому же указанию на интуитивный путь из подсознательного к контролирующему самосознанию. Циркулярный психоз, характерный для гениев („все гении—циклотимики“, стр. 116), мыслим и для научного творчества. Если пример с „яблоком Ньютона“ и не стоит серьезно принимать во внимание, то следует признать вполне своевременно поставленным вопрос об „Особенностях художественного и научного творчества“—тему особой статьи В. Я. Курбатова в сборнике „Творчество“ ⁶⁴, затрагивавшего ее и в сборнике „Искусство и народ“. Мысль В. Я. Курбатова сближает оба вида человеческой деятельности. Парадоксальная и часто исторически неверная статья В. Я. Курбатова из „Творчества“, поддержанная цитатами из Пушкина и Ли-Тай-Пе, кончается на своеобразном восхвалении меценатства, довольно красноречиво вскрывающем основы идеализма автора („сущность гения... в том, что он неподражаем“, стр. 93, „искусство—творение красоты“, стр. 99 и мн. др.). О сборнике же „Искусство и народ“ говорить можно было бы особо ⁶⁵. Здесь наиболее интересной и спорной являлась статья К. Эрберга „Творческая личность и общество“. Проповедь „свободы творчества“ и „внеутилитарности красоты“, которая снова утверждается как конечная цель творческой деятельности художника, ведет к положению об „искусстве-бунте“, попутно сводя творческую начальную ступень к „воспоминанию озарения“ и давая достаточно спорные технические определения искусств (архитектура как организация тяжестей, стр. 36). На тезисе о бесполезности искусства сходятся почти все авторы сборника, особую главу посвящает ему в заключительной статье сборника Е. Лундберг. Сборник, как и выше упомянутая статья В. Я. Курбатова из „Творчества“, останется интересным как манифест определенной литературно-философской группы, не как научное достижение.

Столь же мало можно считать им и статью А. М. Васнецова о „Происхождении красоты“, помещенную в харьковских „Вопросах теории и психологии творчества“ ⁶⁶. Здесь снова вводятся понятия „гармонии“ и „красоты“ как основы искусства, хотя

следует указать, что автор в одном месте допускает несравненно более приемлемое для современной науки об искусстве отождествление красоты и формы (стр. 10). Об эстетических идеалах автора поучительно свидетельствует его восторг перед фонтанами „Шан де Марс“ на Парижской выставке 1900 г., такие выражения, как „Красота—стихийна“, „Красивые предметы суть символы“, в наивысших проявлениях красоты природы „осуществляется Освобожденный дух“... Неудивительно, что статья, снабженная хотя и чрезвычайно вежливым, но все-таки естественно сомневающимся примечанием „от редакции“, увенчивается проповедью борьбы против... кинематографа, „как с пороком пьянства“. Эстетика слишком легко переходит в односторонность, выдающую автора всего скорее.

И вместе с тем следует сказать здесь то, что замечательное десятилетие советской власти имеет в активе искусствоведения и подлинны́е примеры объективно-научного эстетического мышления. Из трех переведенных за эти годы трудов западных ученых книга Бенедетто Кроче, заслуженно известный манифест интуитивизма, более важна для истории литературы и поэтики, нежели для непосредственно нашей области пространственных искусств⁶⁷. Не менее известная „Эстетика“ Меймана⁶⁸ явилась в 1919 году перепечаткой прежнего, еще довоенного издания; чисто эмпирическое построение системы Меймана оказало влияние свое на иных молодых представителей советского искусствознания. Наконец, „Общая Эстетика“ И. Кона⁶⁹, нормативизм в своей философской строгости, представляется довольно далекою от искусства вообще и науки о нем. Быть-может, парадоксальным покажется сопоставление именно этой, конечно идеалистической, системы с также переизданными в революционную эпоху „Основами позитивной эстетики“ А. В. Луначарского; последний не даром, однако, определил эстетику как науку об оценках⁷⁰. Из оригинальных трудов истекшего десятилетия в области эстетики укажем на статью Е. И. Боричевского „О природе эстетического суждения“⁷¹, реферирующую взгляды современных немецких эстетиков на предмет их науки, на большую подводящую итоги статью Г. Г. Шпета о проблемах современной эстетики из № 1 „Искусства“ ГАХН⁷². Безусловный интерес представляет статья В. Плетнева „К вопросу об анализе творчества“, помещенная в сборнике „На путях искусства“⁷³; статья направлена против всякого интуитивизма, в полемике же развивая положительные требования к тому, чем долженствует быть эстетика, статья ставит—пока что единственная в литературе нашей—проблему рефлекс- и реактологии в применении к художественному творчеству. На другом

полюсе придется поместить чисто философский, наиболее близкий к гуссерлианству по основному идейному устремлению, коллективный труд членов философского отделения ГАХН „Художественная форма“. Она исследуется здесь как форма внутренняя, специфичная для художественного произведения, вне какой бы то ни было психологии или рефлексологии. Для искусствознания в сборнике имеет значение, конечно, не все, может-быть, только очень немногие места, говорящие о проблеме образа в противовес аллегории (в статье Н. И. Жинкина), о символе (в статье М. А. Петровского). Широко задуманная остается вряд ли приемлемой для современной методологии и отдельно вышедшая книга Д. С. Недовича „Задачи искусствоведения“⁷⁴.

И, наконец, материал вполне конкретный. Две переводные брошюры виднейших ученых Запада, Вельфлина и Фридлендера⁷⁵, поставили, в плоскости чисто искусствоведной, вопрос о методологии истолкования художественного памятника и связанную с этим проблему „знаточества“. „Знаток“ конкретного вида искусства противопоставляется исключительно контрастно философу искусств. Для общей картины современного положения советского искусствоведения последний акцент на эмпирическом знании факта вне его принципиального углубления не менее характерен, чем то напряженное внимание к общим методологическим вопросам, о котором шло выше наше изложение.

Еще более показательно это противопоставление конкретного знания и отвлеченной теории, противопоставление, уничтожающееся в процессе анализа материалов своих, в области, имеющей самое близкое касательство к рассмотренной выше области психологии искусства. Мы здесь имеем в виду искусство детей, педологический раздел творческой психологии. Прикасаясь, с одной стороны, чрезвычайно близко к вполне конкретным вопросам художественного воспитания и обучения, труды таких крупных ученых, как А. В. Бакушинский и Ф. И. Шмит⁷⁶, различны между собою, пожалуй, наиболее в том, что для последнего детское творчество дает примеры к его, анализируемому в другом месте, общему построению развития искусства, тогда как первый стремится к конкретному познанию своеобразия самого феномена рисунка детей. Очень повышенное внимание к вопросам детского творчества документируется специальными исследованиями таких моментов, как игрушка, и перебрасывается в область изучения примитивного искусства вообще. Последнее, однако, заставляет обзор наш перейти в несравненно более широкую область фактической истории и конкретного знания о художественных фактах.

VI

Обследовав общую и теоретически важную специальную часть литературы об искусстве за последние 10 лет, мы останавливаемся перед большим затруднением, когда дело начинает касаться исторического разреза искусствоведения. Можно говорить здесь о больших сдвигах или каких-либо решающих научных событиях?—Конечно, можно. Самый факт революции, освободившей нескончаемое число памятников, находившихся в частных руках, бывших забытыми неведомо где, бывших записанными позднейшими реставраторами, надолго обогатил и оплодотворил научно-исследовательскую работу, дав возможность двум отраслям искусствоведческой литературы особенно развиться: интересы музееведения в его чисто информационной, опубликовывающей роли и вопросы реставрации, т.е. музееведно-лабораторные, руководили и будут, очевидно, руководить еще долго наукой об искусстве в ее конкретно-эмпирической грани. С другой стороны, запросы новой жизни и нового зрителя потребовали создания популярной искусствоведческой для него литературы. Интерес к современному искусству выражен в издании ряда монографий, от „роскошных“ изданий до малых брошюр, посвященных отдельным мастерам. Полемика направлений, партий и школ в изобразительном искусстве нашла себе выражение в сборниках, статьях и книгах, одинаково заостряемых в ту или иную сторону. Мы имеем несколько безусловно ценных трудов, посвященных мастерам прошлого и настоящего Запада. Целые отрасли искусства становились предметом внимательного, до тех пор не бывшего их уделом изучения; так—графика и декоративные искусства. Некоторая чисто количественная статистика выпущенных за последнее время книг по искусству была бы здесь особенно поучительна.

Она гласит, что общих сочинений по истории западного искусства за истекшие десять лет выпущено было 5, по истории русского искусства—12. Современным течениям в искусстве посвящено 27 книг самостоятельную малую группу в 4—5 сочинений образовали бы монографии на особые темы искусствоведения—как портрет или натюр-морт. Топография, т.е. сборники трудов, посвящаемых искусству отдельных местностей, группам территориально объединимых памятников, насчитывает около 30 названий. Монографий об отдельных художниках выпущено 80 о современных русских и 25 о старых русских мастерах. Западные художники, старые и новые, могут насчитать 55 названий. Группу в 25 книг образуют труды по прикладным искусствам. Техники живописной мы уже касались выше в связи с общим учением о цвете; скульптуре было посвящено за

10 лет всего 2 книги, архитектуре — 8, графике и искусству печати — не менее 30. Отдельного перечисления заслуживают журналы и сборники, посвященные искусству; таких периодических и полупериодических трудов наша статистика начисляет 23. Отдельно следует упомянуть издательство музеев, выпускающих свои труды в форме сборников ли, в виде ли каталога с объяснительным текстом. Таких изданий мы имеем 45. Учреждения искусствоведческого характера были бы представлены в нашей статистике 10 трудами. 9-ю трудами отозвалось советское искусствознание на актуальные вопросы художественного воспитания и экскурсионного дела. Особо можно упомянуть группу в 10 работ, посвященных искусствам Востока и античности. На тему искательства нового быта после осознавшей себя революции имеем мы также 9—10 книг. Особо разрабатывался вопрос о народном искусстве: 7 книг. Общая художественная политика, помимо журналов, имеет 4 книжных названия, и, наконец, мемуары, касающиеся давнего и недавнего прошлого, также могут насчитать 4—5 книг. Всего свыше 400 отдельно изданных работ; в статистике нашей учитывается название, следственно только однажды означает журнал, имевший много номеров. Общая картина весьма импозантна, особо если мы сообразим, что вся русская книжная литература по искусству с самого начала ее существования и до революции имеет вряд ли больше 1000 названий. Важно отметить также, что последние годы, 1926 и 1927, отмечают резкое сокращение искусствоведческих трудов. Огромное большинство этих 400—500 книг и журналов вышли в годы 1922—1925.

Обозреть связно хотя бы вкратце эту массу работ здесь не представляется мыслимым в том масштабе, как это удавалось нам раньше. Ограничимся здесь только установлением вех. В каждой из групп, намеченных нами, есть труды хорошие и плохие, популярные и строго научные, переводные и оригинальные. Авторы оригинальных научных работ по искусствознанию естественно базируются около крупных центров ученого исследования в Москве и Ленинграде. В Москве это прежде всего Университет, старейшая русская школа по искусствознанию, затем выросший из него Научно-Исследовательский Институт Археологии и Искусствознания, и ГАХН, о трудах которой неоднократно приходилось упоминать выше. В Ленинграде это Государственный Институт Истории Искусств и Академия Истории Материальной Культуры, имеющая секцию также и в Москве. Существенно было бы упомянуть, что в каждом из перечисленных учреждений, список коих мог бы быть весьма расширен, имеется, помимо печатных, большое число ненапечатанных трудов. Издательские возможности последнего времени

весьма скупы, и особую рубрику полной некоей статистики составили бы труды русских искусствоведов, напечатанные за границею. В частности, как это ни диковинно на первый взгляд, именно за границею вышли наиболее полные и важные труды по вновь открытой в эти дни истории древне-русского искусства, результаты самостоятельных изысканий, открытия реставраций ⁷⁷.

Обозревать общую массу „конкретного искусствознания“, нам предстоящую здесь, можно, конечно, и иначе. Можно выделить то основное зерно оригинальной научной работы, которое явно будет противостоять популяризации и компиляции. В полученном комплексе вновь нетрудно будет отделить специальные изыскания по материалу опубликования отдельных памятников, статьи, носящие служебный характер, от трудов более принципиально углубленных. Может-быть, именно таким образом наиболее выявятся положительные достижения и недостатки советского искусствознания. Так, можно сразу указать на весьма зияющий пробел в области общих трудов по истории западного искусства. Единственный претендовавший на всеобъемлющий характер труд М. Шагинян ⁷⁸ краток, компилятивен и остановился к тому же на первом выпуске. В области истории русского искусства мы имеем общий—снова слишком краткий и неизбежно компилятивный—труд В. А. Никольского; специальное изыскание по византийско-русской архитектуре А. И. Некрасова; популярно задуманный очерк пишущего эти строки о живописи XVIII века; две небольшие монографии А. П. Мюллер о работавших в России иностранных художниках; вновь не оригинальную книгу Э. Ф. Голлербаха по истории русской гравюры—и почти все ⁷⁹. Только интересно и глубоко задуманный труд Подсекции Эволюции Формы ГАХН „Барокко в России“, имеющий быть, возможно, первым звеном подлинной стилистической истории искусства в России, и бесспорно ценная книга Ф. И. Шмита об „Искусстве древней Руси—Украины“ ⁸⁰ вошли бы в наш отбор.

При очень явном и понятном интересе современности к живому искусству наших дней большое число трудов, ему посвященных, не удивляет, равно как не вызывает удивления и то обстоятельство, что ⁹/₁₀ всех трудов этих носят полемический, часто задорный характер. Десятилетие советской науки видело и „контрреволюционные“ выступления Н. А. Бердяева и С. К. Маковского ⁸¹, и „ультра-левые“ манифесты Гана и Малевича ⁸²; за последнее время информационные и стремящиеся к объективности труды Маца, Иоффе, Шапошникова ⁸³ сменяют журналистику, порою весьма острую, Тарабукина и Эренбурга—сторонников „левого искусства“ ⁸⁴, Щекотова и Радлова, его противников ⁸⁵. Вспомнить стоило бы разве

снабженную предисловием автора данного обзора полезную книгу Граутоффа о новейшей французской живописи⁸⁶ и, конечно, очень оригинальный, парадоксальный „Курс лекций“ Н. Н. Пунина, программу революционной формы первых лет Новой России⁸⁷. В группе „монографий“ вспомнится блестящая и все-таки мало обоснованная книга Б. Р. Виппера о проблеме натюр-морта⁸⁸. Из монографий, посвященных отдельным художникам, быть-может, выделились бы исключительно любопытный автореферат В. В. Кандинского о своем искусстве—одна из первых художественных монографий советской эпохи⁸⁹; литературно прекрасно написанные книги П. П. Муратова о Кончаловском и Ульянове⁹⁰. В серии крупных изданий Государственного издательства рядом с „фейерверочной“ книгой А. М. Эфроса и Н. Н. Пунина о Чехонине имеются такие образцовые и точные биографии, как книга В. В. Воинова о Кустодиеве и Н. И. Романова о Фалилееве⁹¹. Старое русское искусство имело, быть-может, понятным образом в своем активе скорее лишь брошюры и популярные статьи; более посчастливилось одному Сурикову⁹². Монографии о западных мастерах бесконечно разнообразны. Мы имеем здесь переводы таких солидных искусствоведных трудов, как книги Гаманне о Рембрандте⁹³, оригинальные монографии о Дюрере, Рафаэле, Греко, специальный сборник о Леонардо да Винчи⁹⁴. Ленинградский Эрмитаж с 1926 г. выпускает одну за другой короткие, но весьма удовлетворительные книжки о представленных там великих мастерах⁹⁵. Более близкие к нам художники: Домье, Стейнлен, Сезанн, Гогэн, Ван-Гог, Дега, Бердслей, Вадлотон, Родэн — каждый имел одну или две монографии,—конечно, разного достоинства⁹⁶.

Установка акцентов бесспорно трудна. Мы указали уже выше, что развитое внимание искусствознания к прикладным искусствам и графике особо характерно для последнего времени. Здесь можно только указать, что декоративное искусство в праве отметить в активе своем как общеисторические труды, так и ряд отдельных монографий, из которых нам хотелось бы выделить небольшие, но исключительно авторитетные книжки Д. Д. Иванова⁹⁷. Графика также, если не считать книг пишущего эти строки, Л. Р. Варшавского и Э. Ф. Голлербаха, книг, посвященных общим перспективам⁹⁸,—вновь разбивается на ряд отдельных тем, из которых с особым удовлетворением автору обзора данного хотелось бы отметить завоевание для искусствоведческих методов такой обширный и еще мало изучаемой области, как история и теория книги⁹⁹.

Журналы по искусству за время 1918—1927 носили разный характер, склоняясь то в сторону ежегодного сборника весьма специальных статей („Искусство“ ГАХН), то к обратному типу

злободневной эфемериды главным образом театрального содержания. Из журналов дореволюционных некоторого продолжения дождался „Аполлон“ в лице не имевших будущего „Аргonautов“ и „Русского Искусства“¹⁰⁰. Вполне новым типом журнала были „Среди коллекционеров“ и „Гравюра и книга“, дававшие небольшие вполне научные этюды рядом с специальными опубликованиями и заметками¹⁰¹. Наибольшее число серьезных статей общего искусствоведческого характера падает все-таки не на эти, а на „толстые“ журналы композитного характера: „Жизнь“¹⁰², „Печать и Революция“.

Наш обзор, который мы сознательно построили вокруг развития искусствоведческой мысли, приходит к концу. Конечно, стоило бы подробнее остановиться как на работах десятилетия в области художественного воспитания, где особую школу создал в Москве А. В. Бакушинский¹⁰³; на исследовании революционного искусства и быта, где превосходною работой останется коллективный труд Ленинградского Института Истории Искусств, посвященный массовым празднествам¹⁰⁴; на трудах по народному искусству, в числе которых выдаются книги Воронова¹⁰⁵ и Некрасова (встретившая, впрочем, весьма суровую критику со стороны И. Э. Грабаря¹⁰⁶). Несколько в стороне стоящие от нашей основной темы труды по искусству древности позволили бы нам вспомнить во всяком случае выдающиеся работы Ф. В. Баллода по Египту, В. В. Фармаковского, О. Ф. Вальдгауера, Б. А. Грифцова по Риму и Греции¹⁰⁷. Важнее Восток, более новый, как в превосходной книге Б. П. Денике о персидском искусстве, или „ископаемый“ — Приволжье, разработанное тем же Ф. В. Баллодом¹⁰⁸. Нам представляется, однако, что последнюю научно-художественную ценностью для нашего обзора должны быть труды и опубликования наших музеев, центральных и провинциальных. „Памятники“ Ленинградского Эрмитажа и Московского Музея Изыщных Искусств, как и тесно примыкающие к ним „Труды“ Ленинградского Института Истории Искусств и Московского Научно-Исследовательского Института Археологии и Искусствознания¹⁰⁹ доказывают в очень большом числе примеров умение русской науки пользоваться отточенно острым и метким анализом, выступать во всеоружии последней научной техники. Статьи этих сборников часто очень детальные, часто поднимаются до уровня солидных монографий. Россия долго будет отсталой по сравнению с Западом во всем, что касается внешней формы изданий своих. Но пишущий эти строки гордится тем, что имя его связано с началом крупной и в европейском масштабе научной публикации избранных документов истории мирового искусства — рисунков старых мастеров Музея Изыщных Искусств в Москве¹¹⁰.

Русское современное искусствознание имело бы много поводов с удовлетворением отмечать свои достижения. И, однако, некоторая доля разбросанности и бессистемности в общей картине, нами нарисованной, бесспорно есть. На очереди стоит, конечно, известное подведение итогов, синтезирование специальных трудов в общем систематическом исследовании исторического, теоретического или методологического характера. Быть-может, это достижимо только коллективными усилиями; но верим, что только такая работа окончательно замкнет с трудом воздвигаемый на далеко отстоящих берегах—и все-таки строимый—стройный мост подлинного научного искусствознания.

П р и м е ч а н и я.

1. *Strzygowski I.* „Die Krisis der Geistes-wissenschaften“, Wien 1923 (точный перевод заглавия: „Кризис духовных наук, показанный на примере исследования изобразительных искусств“).
2. *Сидоров А.* — Очерк литературы по искусствоведению (1915—1919 гг.). — „Научные Известия“, сб. II. ГИЗ. М. 1922, стр. 140 — 164.
3. *Шпет Г.* — К вопросу о постановке научной работы в области искусствоведения. — „Бюллетени ГАХН“, 1926, № 4 — 5, стр. 3 — 20.
4. *Waetzoldt W.* „Deutsche Kunsthistoriker“, Leipz. 1921 сл., 2 т.
5. „Die Kunstwissenschaft der Gegenwart in Selbstdarstellungen“, Leipz. 1924.
6. *Черемухина Н. М.* — Указатель первых книг по истории искусств. М. 1919; *Лаврский Н.* — Указатель книг и статей по вопросам искусства (отзыв о последней работе должен быть дан предостерегающий); *Вользенбург О. Э.* — Библиография изобразительного искусства, вып. 1 — 2. П. 1923.
7. *Лазарев В. Н.* — Никодим Павлович Кондаков. М. 1925.
8. *Луначарский А. В.* Один из сдвигов в искусствоведении. — „Вестник Коммунистической Академии“, 1926, кн. 15, стр. 107.
9. *Burger F.* „Weltanschauungsprobleme und Lebenssysteme“, München. 1918.
Книга использована и цитирована в „Теории исторического материализма“ Н. И. Бухарина, стр. 228 и др.
10. *Ленин В. И.* — Полное собрание сочинений, т. XVII, стр. 314. Срв. *Луппол И.* — Проблема культуры в постановке Ленина. — „Печать и Революция“ 1925, кн. 5 — 6, стр. 17.
11. *Грасис К.* — Рецензия на книгу И. Туркельтауба „Марксизм и художественные науки“. — „Печать и Революция“, 1923, кн. I, стр. 237.
12. *Фриче В. М.* — Меринг—литературный критик. — „Печать и Революция“, 1925, кн. 5 — 6, стр. 20 — 28.
13. *Денике Ю. П.* — Маркс об искусстве. — „Искусство“, журнал Российской Академии Художественных Наук, М. 1923, № 1, стр. 32 — 42.
14. „Искусство и общественность“. Хрестоматия из произведений Бухарина, Бюхера, Вагнера, Гаузенштейна, Денике, Луначарского, Переверзева, Плеханова, Троцкого, Тэна, Фриче, под ред. П. С. Когана. Иваново-Вознесенск, 1925. Изд. „Основа“. — Статья Ю. П. Денике, стр. 5 — 29.

15. Луначарский А. В. — Один из сдвигов. „Вестник Коммунистической Академии“, 1926, кн. 15, стр. 101 сл.
16. Арватов Б. И. — Маркс о художественной реставрации. — „Леф“, 1923, № 3. Срв. его же рецензию на № 1 „Искусства“. — „Печать и Революция“, 1923, № 7, стр. 286.
17. Луначарский А. В. — Марксистская история изобразительных искусств (по поводу книги А. А. Федорова-Давыдова). — „Печать и Революция“, 1925, № 4, стр. 157.
18. Корницкий И. Я. — Марксистская методология и наука об искусстве. — „Искусство“, журнал Гос. Ак. Худ. Наук, М. 1925, № 2, стр. 8 — 20.
19. Луначарский А. В. — О социологическом методе в теории и истории музыки. — „Печать и Революция“, 1925, № 3, стр. 12.
20. Пельше Р. — Леф, искусство и марксизм. — „Советское искусство“, 1925, № 8, стр. 28 сл.
21. Федоров-Давыдов А. А. — Проблема формы и содержания в искусстве и ее значение для марксистского искусствознания. — „Печать и Революция“. 1925, № 5 — 6, стр. 118.
22. Арватов Б. И. — Рецензия на сборник „Искусство и общественность“. — „Печать и Революция“, 1925, № 7, стр. 291.
23. Полонский В. П. — Критика ради критики (ответ Г. Лелевичу). — „Печать и Революция“, 1925, № 8, стр. 95.
24. Маккавейский. — „К вопросу: искусство как предмет знания, точка зрения формальной интуиции и ее критико-методологических возможностей“. — „Гермес“ сборн. I, ч. 2, Киев 1919, стр. 21—71.
25. Доклад Г. Г. Шпета — прочитан в Философском отделении Гос. Ак. Худ. Наук; отчет о нем см. „Бюллетени ГАХН“, М. 1926, № 4—5, стр. 35—36.
26. Якубовский Г. — О природе искусства. — „Печать и Революция“, 1926, № 1, стр. 102—114.
27. Переверзев В. Ф. Эстетические взгляды Писарева. — „Печать и Революция“, 1926, стр. 5—17.
28. Вольфсон С. — Г. В. Плеханов и вопросы искусства. — „Красная Новь“, 1923, № 5, стр. 154 сл.; Лежнев А. — Плеханов как теоретик искусства. — „Печать и Революция“, 1925, № 2, 16 сл., и № 3, стр. 41 сл. Срв. Плеханов Г. В. — „Искусство“, сборник статей со вступит. статьей Л. Аксельрод-Ортодокс „Об отношении Г. В. Плеханова к искусству по личным воспоминаниям“ и В. Фриче „Г. В. Плеханов и научная эстетика“, „Новая Москва“, 1922.
29. Федоров-Давыдов А. А. — Марксистская история изобразительных искусств с предисловием проф. А. А. Сидорова. Иваново-Вознесенск, изд. „Основа“, 1925. Срв. статью о книге этой А. В. Луначарского, выше, прим. 17.
30. Троцкий Л. Д. — Литература и революция. М. 1924, стр. 154 и др. — Взгляд Б. И. Арватова наиболее резко выражен в его рецензии на „Искусство и общественность“, см. выше, прим. 22.
31. „Искусство и литература в марксистском освещении“. Статьи и отрывки из произведений К. Маркса, Г. Плеханова, А. Луначарского, А. Воронского, Л. Троцкого, Л. Ортодокс, Н. Бухарина, В. Фриче, Ф. Меринга, В. Гаузенштейна, Арватова, Чужака, Циммера и др. Составили В. Г. Столлнер и П. С. Юшкевич. Ч. 1. Общие проблемы. Изд. Т-ва „Мир“, М. 1924.
32. „Вопросы искусства в свете марксизма“. Сборник статей под ред. Я. Розанова: Маркс, Плеханов, Гроссе, Бюхер, Фукс, Троцкий, Луначарский, Фриче. Гос. Изд. Украины, Киев, 1924.

33. „Искусство и общественность“, см. выше прим. 14 и 22. Сборник, конечно, составлен в Москве, и отмечается нами по месту издания лишь для библиографического удобства.

34. „Введение в изучение искусства и литературы. Сборник статей и отрывков из произведений К. Маркса, Ф. Энгельса, Г. Плеханова, В. Ленина, К. Каутского и Ф. Меринга. Составил В. А. Десницкий. Лен. Гос. 1925.

35. Фриче В. М.—Очерки социальной истории искусства. „Новая Москва“, 1923

36. Луначарский А. В. — Достижения советского театра. — „Известия ЦИК“ 1926, № 289 (14 декабря).

37. Гинзбург М. Я. — Стилль и эпоха. Проблемы современной архитектуры. ГИЗ. М. 1924.

38. Гаузенштейн В. — Искусство и общество. Перев. с нем. А. Ш. Мароз. „Новая Москва“, 1923. Срв. Луначарский А. Вильгельм Гаузенштейн—„Искусство“ ГАХН, 1923, № 1, стр. 13 — 31 (не окончено; полностью в книге А. В. Луначарского „Искусство и революция“, „Новая Москва“, 1924, стр. 102 — 135); Гли-венко И. — Искусство и общество.—„Красная Новь“, 1924, кн. I, стр. 257 сл., и кн. 4, стр. 317 сл. Из других статей и рецензий, посвященных Гаузенштейну, укажем на статью А. Федорова-Давыдова — „Печать и Революция, 1924, № 2, стр. 133 сл.

39. Гаузенштейн В.—Опыт социологии изобразительного искусства. Перевод с нем. Е. В. Александровой с предисловием проф. В. М. Фриче, „Новая Москва“. 1924.

40. Фриче В. М.—Задача и проблемы социологии искусства.—„Вестник Коммунистической Академии“, 1926, № 5, стр. 3—17.

41. Фриче В. М.— Социология искусства. ГИЗ. М. 1926.

42. Сидоров А. А. — Основоположения истории искусств. — „Жизнь“, 1922, № 1, стр. 176 сл.

43. „Проблемы социологии искусства“. Сборник Комитета социологического изучения искусств 1 Гос. Института Истории Искусств. Лг. 1926.

44. „Труды Социологической секции 1 Института Археологии и Искусствознания“. РАНИОН. М. 1927. Вып. 2, М. 1928.

45. Шмит Ф. И. — Искусство. Основные проблемы теории и истории. Гос. Институт Искусств. Лг. 1925.

46. Корницкий И. Я.—Проблемы теории и истории искусства. „Труды Социологической секции Института Археологии и Искусствознания“ (см. выше, прим. 44), стр. 7—56; Фриче В.—Арифметическая социология искусства.—„Вестник Коммунистической Академии“, 1925, кн. 13, стр. 269—277.

47. Шмит Ф. И.—Законы истории. Введение к курсу всеобщей истории искусств, вып. I, Харьков 1916; он же — Искусство, его психология, его стилистика, его эволюция. Харьков, 1919. Срв. Сидоров А. — Очерк литературы.. „Научные Известия“, 1922, сб. II, стр. 143 сл. (см. выше, прим. 2).

48. Шмит Ф. И.—Проблемы методологии искусствознания: „Проблемы социологии искусства“ (см. выше, прим. 43), стр. 9—55.

49. Луначарский А. В.—Социальные основы искусства. „Новая Москва“, 1925, стр. 9 и др.

50. „Задачи и методы изучения искусств“. Статьи Б. А. Богаевского, И. Глебова и В. М. Жирмунского. Российский Институт Истории Искусств. Лг. 1924.

51. Доклад П. П. Лазарева в ГАХН на тему „Физико-химическое исследование красок“ прочитан был еще 18. VIII. 1921 г. Срв. „Отчет ГАХН 1921—5“, стр. 9.

52. *Оствальд В.* — Цветоведение. Перев. З. О. Мильмана под ред. и с пред. С. В. Кравкова. „Промиздат“, М. 1926.
53. *Рихтера Л.* Основы учения о цветах. Перев. и дополн. К. Т. Федорова. ГИЗ. М. 1927.
54. „Сборники экспериментально-психологических исследований“ под ред. В. М. Экземплярского. Психофизическая лаборатория ГАХН, вып. I. Изд. „Академия“. Лг. 1926.
55. *Вольф Г.* — Математика и живопись. Перев. с нем. Е. А. Хариновой, Лг. 1924.
56. *Бакушинский А. В.* — Линейная перспектива в искусстве и зрительном восприятии реального пространства. — „Искусство“, журнал ГАХН. М. 1923, № 1, стр. 213 сл.
57. *Рерберг Ф.* — Палитра современного художника. ГИЗ. М. 1921. *Киплик Д. И.* — Техника живописи, Лг. 1925 и сл. Изд. Академии Художеств. 5 выпусков.
58. *Карузин П. И.* — Руководство по пластической анатомии, ч. I. ГИЗ. М. 1921.
59. *Тарабукин Н.* — Опыт теории живописи. Всер. Пролеткульт. М. 1923. Срв. рецензию в „Печать и Революция“ 1924, № 4.
60. *Грузенберг С. О.* — Психология творчества, т. I. Изд. „Белтрестпечать“. Минск. 1923.
61. *Коган Я. М.* — Отожествление и его роль в художественном творчестве. Одесса. 1926.
62. *Карпов П. И.* — Творчество душевнобольных и его влияние на развитие науки, искусства и техники. ГИЗ. М. 1926.
63. „*Fraumdeutung*“ Фрейда имеется в русском переводе: *Фрейд З.* — Толкование сновидений. Перев. М. К. М. 1913. Отрицательное отношение марксизма к теориям Фрейда в области искусства формулировалось неоднократно.
64. „Творчество“, I. Сборник статей. Петр. Научн. Хим.-Техн. Изд.-во, 1923, стр. 80 сл.
65. „Искусство и народ“. Сборник под ред. *Конст. Эрберга*. „Ко'лос“, П. 1922.
66. „Вопросы теории и психологии творчества“. Непериодическое издание под ред. Б. А. Лезина, т. VIII. „Научная Мысль“. Харьков. 1923.
67. *Кроче Б.* Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика, ч. I. Пер. В. Яковленко. Изд. М. и С. Сабашниковых. М. 1920.
68. *Мейман Э.* — Эстетика, ч. I и II. Пер. Н. В. Самсонова. ГИЗ. М. 1919—20.
69. *Кон И.* — Общая эстетика. Пер. Н. В. Самсонова. ГИЗ. М. 1921.
70. *Луначарский А. В.* — Основы позитивной эстетики. ГИЗ. М. 1923. Срв. стр. 38 сл.
71. *Боричевский Е. И.* — О природе эстетического суждения. Оттиск из „Трудов Белорусского Государственного Университета“. Минск 1923. Срв. рецензию в „Красной Нови“, 1924, № I.
72. *Шпет Г. Г.* Проблемы современной — эстетики. „Искусство“, журнал ГАХН М. 1923, № 1, стр. 43 сл.
73. *Плетнев В. Ф.* — К вопросу об анализе творчества. — „На путях искусства“. Пролеткульт. М. 1926, стр. 49 сл.
74. „Художественная форма“. Сборник статей под ред. А. Г. Циреса. ГАХН. М. 1927. *Недович, Д. С.* — „Задачи искусствознания“. ГАХН. М. 1927.
75. *Вельфлин Г.* — Истокование искусства. Перев. и пред. Б. Виппера. М. 1922; *Фридлендер М.* Знаторк искусства. Перев. В. Блоха, под ред. Б. Виппера. Изд. „Дельфин“. М. 1925.

76. Бакушинский А. В.—Художественное творчество и воспитание. „Новая Москва“. 1925; Шмит Ф. И.—Почему и зачем дети рисуют. ГИЗ. М. 1924.
78. Шагинян М.—История искусства, вып. I. ГИЗ. П. 1922.
79. Никольский В. А.—История русского искусства. ГИЗ. Берлин 1923. Некрасов А. И.—Византийское и русское искусство. Изд. Г. У. М. М. 1924. Сидоров А. А.—Русские портретисты XVIII века. ГИЗ. М. 1923. Мюллер А. П. „Иностранные живописцы и скульпторы в России. ГИЗ. М. 1925; она же.—Быт иностранных художников в России. Лг. 1927. Голлербах Э. Ф.—История гравюры и литографии в России. ГИЗ. П. 1923.
80. „Барокко в России“. ГАХН („Труды Секции пространственных искусств“). М. 1926; Шмит Ф. И.—Искусство древней Руси—Украины. Кн-во „Союз“. (Культо-историческая библиотека.) Харьков 1919.
81. Бердяев Н. А.—Кризис искусства. М. 1918; Маковский С.—Последние итоги живописи. Берлин 1922.
82. Ган А.—Конструктивизм. Тверь 1922; Малевич К.—От Сезанна до супрематизма. П., б. ч. (1920), и др.
83. Маца И.—Искусство современной Европы. ГИЗ. М. 1926; Иоффе И.—Кризис современного искусства. Изд. „Прибой“. Лг. 1925; Шапошников Б. В.—Эстетика числа и циркуля. ГАХН. М. 1926.
84. Тарабукин Н. М.—От мольберта к машине. Изд. „Работник Просвещения“. М. 1923; Эренбург И.—А все-таки она вертится. Изд. „Геликон“. Берлин 1922.
85. Щекотов Н. М.—Искусство СССР. Изд. АХРР. М. 1926; Радлов Н. Э.—О футуризме. Изд. „Аквилон“. П. 1923.
86. Граутофф О.—Французская живопись с 1914 г. Пер. с нем. С. В. Крыленко под ред. А. А. Сидорова, „Новая Москва“. 1923.
87. Пунин Н. Н.—Первый цикл лекций, читанных на краткосрочных курсах для учителей рисования.—„Современное искусство“. П. 1920.
88. Виппер Б. Р.—Проблема и развитие натюр-морта. Татгосиздат. Казань 1922.
89. Кандинский В. В.—Текст художника. Изд. Отд. Из. Иск. НКПР. М. 1918.
90. Муратов П. П.—Живопись Кончаловского. Изд. „Творчество“. М. 1923. Муратов П. и Грифцов Б.—Н. П. Ульянов. ГИЗ. М. 1925.
91. Эфрос А. и Пунин Н.—С. Чехонин. ГИЗ. М. 1924; Воинов В.—Б. М. Кустодиев. ГИЗ, Лг. 1925; Романов Н. И.—В. Фалилеев. ГИЗ. М. 1923.
92. Три монографии Б. А. Никольского.: „В. И. Суриков“. М. 1918; П. 1923, изд. Брокгауз-Ефрон; ГИЗ. М. 1925; „В. И. Суриков“, сборник Гос. Третьяковской галлерей. М. 1927, и др.
93. Гаман Р.—Рембрандт. Гравюры. Пер. с нем. под ред. А. А. Сидорова. „Новая Москва“. 1924.
94. Сидоров А. А.—Гравюры А. Дюрера. Изд. „Геликон“. М. 1918; Романов Н. И.—Произведения Рафаэля в России. Изд. „Альциона“. М. 1922; Гозиасон Ф.—Жизнь и творчество Эль-Греко. Изд. „Омфалос“. Одесса 1928; „Леонардо да Винчи“, сборник под ред. А. Л. Воынского. Изд. „Парфенон“. П. 1922.
95. Лисенков Е. Г.—Ван-Дейк; Левинсон-Лессинг В. Ф.—Снейдерс и фламандский натюр-морт; Паппе А.—Голландский портрет XVIII века; Доброклонский М. В.—Рембрандт; Щербачева М. И.—Голландский натюр-морт; Шмидт Д. А.—Рубенс и Йорданс; он же.—Мурильо. Изд. Комитета популяризации художественных знаний при Г.А.И.М.К. П. 1926.
96. Сергеев М. С.—Домье: „Осада“. ГИЗ. М. 1920; Сидоров А. А.—Стейнлен. ГИЗ М. 1919; Бабаджан В.—Сезанн. Изд. „Омфалос“. Одесса 1919; Нюренберг А. М.—Сезанн. Изд. Вхутемас. М. 1926; Тугендхольд Я. А.—Жизнь и творчество Поля Гогэна.

Изд. Д. Я. Маковского М. 1918; *он же.*—Винцент Ван-Гог. М. 1919; *он же.*—Эдгар Дега и его искусство. Изд. Э. И. Гржебина. М. 1922; Сидоров А. А.—Обри Бердслей, избранные рисунки, вып. I. ГАХН. М. 1926; *Щекатихин Н. Н.*—Ф. Валлотон, вступ. статья А. А. Сидорова. Изд. „Альциона“. М. 1920; Сидоров А. А.—Родэн. Изд. „Венок“. М. 1918, и др.—Ван-Гог, Сезанн, Гогену посвящены особые каталоги-брошюры Музеем Новой Западной Живописи в Москве, 1926.

97. Иванов Д. Д.—Искусство фарфора. М. 1924; *он же.*—Искусство мебели. М. 1924; *он же.*—„Искусство керамики“. ГИЗ. М. 1925.

98. Сидоров А. А.—Русская графика за годы революции. М. 1923; *Варшавский Л. Р.*—Очерки по истории современной гравюры в России. М. 1924; „Графическое искусство в СССР“—сборник статей В. В. Воинова, И. Д. Галактионова, Э. Ф. Голлербаха, В. К. Охочинского, М. И. Рославлева, В. Г. Самойлова. Лен. Ак. Худ. Лг. 1927 и мн. др.

99. Сидоров А. А.—Искусство книги. М. 1922; срв. „Книга в России“, т. I—II, под ред. В. Я. Адарюкова и А. А. Сидорова. ГИЗ. М. 1924—1926.

100. „Аргonautы“. Иллюстрированные сборники по вопросам изобразительного искусства и музейной жизни. Изд. „Петроград“ (вышел I). П. 1923. „Русское Искусство“ художественный журнал. Изд. „Творчество“ (вышло 2 №). М. 1923.

101. „Среди коллекционеров“. Ежемесячник собирательства. М. 1921—1924. „Гравюра и книга“. Ежемесячник Полиграфической секции ГАХН. М. 1924—1925.

102. „Жизнь“. Литературно-художественный и научно-популярный журнал. 1922, №№ 1—2, М.

103. Срв. сборник „Искусство в трудовой школе“, 1926 („Новая Москва“), и выше, прим. 76.

104. „Массовые празднества“. Сборник Комитета социологического изучения искусств Гос. Инст. Истории Искусств. Лг. 1926. Изд. „Academia“.

105. Воронов В.—Крестьянское искусство. ГИЗ. М. 1924; *он же.*—Народная резьба. ГИЗ. М. 1926.

106. Некрасов А. И.—Русское народное искусство. ГИЗ. М. 1924; срв. *Грaбарь И.*—Книга о народном искусстве.—Журнал „Наука и искусство“, 1926, № 1, изд. Главнауки НКПР, стр. 145—150.—Ответ А. И. Некрасова еще не опубликован.

107. Баллод Ф. В.—Очерки истории древне-египетского искусства. Саратов. 1924; *Фармаковский Б. В.*—Художественный идеал демократических Афин. Изд. „Огни“. П. 1918; *Вальдгауер О. Ф.*—Римская портретная скульптура в Эрмитаже. Изд. Брокгауз-Ефрон; *он же.*—Мирон; Лисипп. ГИЗ. Берлин. 1923; *Грифцов Б. А.*—Искусство Греции. ГИЗ. М. 1923.

108. Денике Б. П.—Искусство Востока. Очерк истории мусульманского искусства. Казань 1923; Баллод Ф. В.—Приволжские Помпеи. ГИЗ. М. 1923.

109. „Сборник Художественного Эрмитажа“, вып. 1, 1921; вып. 2, 1923; вып. 3, 1926. Ленинград; „Ежегодник Российского Института Истории Искусств“, т. I, вып. 1—2. П. 1921—2; „Временник Отдела Изобразительных Искусств изд. ГИИИ. Лг. 1927; „Труды Отделения Искусствознания Института Археологии и Искусствознания“. РАНИОН. М. 1926; „Вопросы реставрации“, I, сборник Центральных Гос. Реставрационных Мастерских. М. 1926; „Памятники Гос. Музея Изыщных Искусств“, вып. V. М. 1926; „Сборник Оружейной Палаты“, М. 1925, и мн. др.

110. „Рисунки старых мастеров в Музее Изыщных Искусств“, вып. I. ГИЗ. М. 1924 (на русском и немецком языках).—„Труды Научно-Исследовательского Института Археологии и Искусствознания“ под ред. А. А. Сидорова.