

С. Рыльский имеет смелость претендовать на учительство. Он раздаёт по своему усмотрению ордена, он даёт директивы марксистской критике, он, повидимости, борется против тех явлений, против которых боремся я и мы. Но мы не видели, к чему приводит такая «борьба». Никакие заклинания, никакие перевернутые цитаты, никакие ссылки на резолюции ЦК не

могут заменить принципиальных позиций и необходимого минимума грамотности.

И поэтому мы заранее предупреждаем об опасности Рыльских: ничего, кроме вреда, их изящные перуэты на страницах «Вечерней Москвы» не принесут. «ЧИП» умер, но чиповщина, увы, живет.

ГУИИ.

## Об антимарксистских тенденциях в искусствознании и ГАХН'е

В последнее время мы, несомненно, сталкиваемся с фактом возрастания антимарксистских, идеалистических тенденций в науке об искусстве. Целый ряд примеров убеждает в этом.

Возьмем хотя бы «творчество» такого искусствоведа, как Тарабукин, который в своей книге «От мольберта к машине» (изданной в 1923 г.) начал с защиты новых форм искусства, новых методов изучения художественных фактов, а к 1927—28 г. благополучно добрался до откровенно-идеалистической позиции. Об этом свидетельствуют его статьи о жанрах искусства, статья, помещенная в сборнике «Искусство портрета», выпущенном ГАХН'ом в 1928 г., и статья в журнале ГАХН'а «Искусство», № 1—2 за 1928 г., «Художественный образ в искусстве Богтаевского». Вот что говорит Тарабукин о художественном образе в последней из перечисленных статей:

«Художественный образ — это по преимуществу музыкальная стихия творчества... художественный образ звучит, поет, волнуется, цветет. Он невыразим до конца... раскрыть художественный образ через цепь логических умозаключений — попытка с негодными средствами. Быть может, единственный путь передать другому внутри себя звучащую мелодию художественного образа — это значит выразить это звучание в форме нового художественного произведения... Этот путь художественной интерпретации... Он доступен художнику, а не исследователю, поэту, а не ученому...»

То же могли бы мы прочесть и в «классической» работе Недовича<sup>1</sup> и в целом

ряде других, в которых тоже утверждается, что по существу художественные факты есть непознаваемые категории, можно только создать некоторую конгенность форм данному художественному факту, т. е. посредством нового художественного творчества, посредством новой интуиции этот художественный факт передать зрителю или читателю. Это необычайно показательно. Показательно, с одной стороны, для Тарабукина и других наших искусствоведов, а с другой стороны — для самой Государственной академии художественных наук — я подчеркиваю слово — наук, — где печатают целый ряд статей, отвергающих самую науку, как таковую. На основании статей, печатаемых в ГАХН'е, конечно, можно сказать, что это — Академия «художественная», но относительно того, что она является Академией наук, после этих статей можно очень посомневаться.

Эти примеры не единичны, напротив, они типичны. Необходимо констатировать, что в последнее время вокруг целого ряда подобных «ученых» центров начинают группироваться реакционные течения в области искусствознания. На примере ГАХН'а это видно совершенно ясно. Если мы возьмем «Бюллетень ГАХН'а» за 1925 г., то там мы встретим следующие знаменательные слова президента П. С. Когана: «Возникшая в атмосфере революции, обвеянная ее дыханием академия (т. е. ГАХН.—А. М.) все более становится не только центром научно-художественной мысли страны, но и средоточием революционных исканий и стремлений в области искусства». («Бюллетень», № 1).

<sup>1</sup> Д. Недович — «Задачи искусствознания», ГАХН, 1927.

А что говорят факты? Факты, изложенные в официальных бюллетенях ГАХН'а, красноречивы. Так, они свидетельствуют, что в подсекции эволюции художественной формы секции пространственных искусств за время с сентября 1926 г. по июнь 1928 г. состоялось 24 доклада. Большая часть из них посвящена церквам и иконам. Многие из этих докладов трактовали весьма существенные для нашей современности темы, например: «Генезис композиции крыльца церкви села Тайнинского», «О колокольнях», и т. д. В среднем, подсекция существует в XV—XVI веке и исключительно почти питается религиозными древностями.

Необыкновенной ретивостью отличалось и физико-психологическое отделение, в особенности комиссии по изучению психологии художественного творчества и творчества душевнобольных, которые усиленно применяли фрейдистский подход и в короткое время всех крупных художников и ученых сделали душевнобольными-циклотимиками (Леонардо да-Винчи, Ван-Гог, Пювис де-Шаванн, А. Иванов, И. Сац, Врубель, Чурлянис и даже Исаак Ньютон!).

Философский разряд, в свою очередь, занимался... проблемой мифа. Проблема мифа увлекла и литературоведов ГАХН'а. К чему это привело, видно из резюме доклада П. А. Журова—«Основной миф С. Клычкова» (23 марта 1928 г.). Резюме, помещенное в № 11 бюллетеня ГАХН'а, гласит: «В творчестве Клычкова мы находим исключительное мифологическое восприятие действительности. В его творческом пути повторяется заявленный в истории русского символизма ход диалектического развития: теза символизма—первоначальный миф Клычкова, антитеза—распад мифа, синтез—основной миф Клычкова».

Если взять другое крупнейшее искусствоведческое учреждение — Государственный институт истории искусства, который руководится таким эклектиком-ревизионистом, как Шмидт, то здесь положение будет не лучше. В ГИИИ целая группа научных работников занимается

тем, что эклектические, антимарксистские теории Шмидта, которые давно отвергнуты теоретически и на практике, пытаются обосновать на материале истории искусства, «проверяет». Конечно, с точки зрения общественно-практической это занятие бесполезно и даже вредно, потому что оно ревизует то, что сделано марксистским искусствоведением. Можно было бы привести ряд примеров, в частности из практики музейных учреждений, вокруг которых группируются эти антимарксистские течения в области искусствознания, аналогичные вышесказанному.

Надо сказать еще несколько слов относительно националистических тенденций. Показательно, что во всех областях культурной борьбы националистические тенденции всегда противопоставляются ортодоксальной марксистской линии. Точно так же обстоит дело и в искусствознании. В № 3 «Печать и революция» за 1928 г. можно прочесть статью проф. Некрасова, в которой утверждается, что развитие русской архитектуры пойдет по тому пути, который уготован ей судьбами русского национального сознания. Поэтому она должна обратиться к ампиру, взяв некоторые черты из новой конструктивной архитектуры. Таков будущий путь развития русской «национальной» архитектуры. Постановка вопроса сугубо националистическая и сугубо антимарксистская. Если припомнить в связи с этим «труды» Анисимова или его знаменитый «Путеводитель», книгу Карпова, статьи Правдухина и Анисимова в «Сибирских огнях» и различные статьи в провинциальных журналах, то легко установить физиономию целой группы, которая считает своей задачей пропагандирование националистических идей, пропагандирование идей великого национального русского искусства, которое уготовано историческими предпосылками и должно развиваться после всех революционных сдвигов.

Нужно иметь в виду, что этот реакционный фронт искусствознания, эти антимарксистские течения довольно сильные и не встречают должного отпора. Мы

имеем очень показательные факты. ГАХН выпускает II и III книгу своих «трудов» за 1927 г., где есть статьи явно идеалистического содержания (в частности, Габричевского). После выхода этого сборника появляется рецензия на него в «Новом мире» (кн. 5 за 1928 г.). С легкой руки Вяч. Полонского автор рецензии Поспелов пишет, что в статье Габричевского и др. намечен правильный диалектический путь изучения искусства. Этот путь, к несчастью, мало распространен, — оговаривается Поспелов, — но он есть самый желательный для нас путь. Это очень показательно, потому что тот же самый Поспелов, который в «Новом мире» благословляет на распространение всякие идеалистические штудии, в «Печати и революции» играет несколько иную роль. Оказывается, у него правая рука не знает, что делает левая, так же, как и у Полонского. Левая рука пишет о принципах марксистской критики («Печать и революция», 1928 г., кн. 1), где он, правда, только десять раз повторяет, не комментируя даже как следует, некоторые утверждения Плеханова, а правая рука пишет благожелательный отзыв об идеалистическом сборнике Академии художественных наук. Полонский же левой рукой печатает статью Поспелова о марксистской критике в «Печ. и рев.», а правой рукой печатает идеалистическую рецензию Поспелова, защищающую труды ГАХН в «Новом мире». Таких примеров можно было бы набрать очень много. С другой стороны, в целом ряде искусствоведческих работ мы имеем тенденцию к тому, чтобы защищать от марксистского анализа творчество таких художников, такие стили, которые с нашей точки зрения консервативны. Это прикрывается разговорами о «внеклассовости» и «общечеловечности». Так обстоит дело в книге Бенуа — «Мир искусства» (1928 г., Лгр.) с его рассуждениями об «общечеловеческом» характере идей «Мира искусства». Тарабукин в своей статье «Художественный образ в искусстве Богаевского» пишет:

«Пуссен своим классицизмом шел вразрез с эпохой барокко, избегал Версаля, несмотря на настойчивые зовы, и в Кам-

паньи обрел подлинное отечество. Богаевский классичен среди экспрессионизма современности, статичен среди динамики, строг среди разнузданности».

С точки зрения Тарабукина это оказывается очень положительно — быть «статичным» в динамике нашей эпохи, т. е. быть вдали от революционных событий, от «разнузданности». До каких пределов доходит творчество «ученых» искусствоведов ГАХН'а на пути оправдывания аполитичности и консервативности, видно из той же статьи Тарабукина. Он договорился, например, до таких вещей:

«Целый цикл композиций посвящен Богаевским ночи. И мнится, что это — та длительная и зловещая тьма, которая наступит в последний период существования земли как планеты».

Здесь, конечно, ничего не приходится комментировать. Просто Тарабукин предсказывает, на основании картин Богаевского, конец мира. Но если это так, то ему место не в ГАХН'е, а в какой-нибудь духовной академии или другом соответствующем месте. Отсюда следует совершенно закономерный вывод, что образ искусства Богаевского «равно близок всякой эпохе, всякой культуре. Над стогами времени и пространства поставили его искусство, избранная им тема судьбы и образ времени».

Т. е. искусство Богаевского стоит вне всякого времени, оно внеклассовое, «общечеловеческое». Говорить о его классовой направленности излишне. Такие тенденции, которые отрицают момент социологического анализа, момент классовой оценки искусства, чрезвычайно сейчас распространены. Недавно те же тенденции мы вскрыли в «творчестве» другого искусствоведа — Голлербаха<sup>1</sup>.

Полезно вскрывать «творчество» таких людей, как Голлербах, Тарабукин и пр. Тем более, что в кругах широкой публики Тарабукин известен как автор, написавший «От мольберта к машине», а не как автор последних идеалистических статей. То же самое можно сказать и относительно Голлербаха, который мно-

<sup>1</sup> «На литературном посту», 1928 г. № 1. «Мелкий разностник поповского толка».

гим известен как благонравный «производственник», или человек лояльный по отношению к марксизму.

Это все можно было бы иллюстрировать не только индивидуальными примерами. В Ленинграде в свое время существовало общество социологии и теории искусства, почти полностью состоявшее из таких людей, как Голлербах<sup>1</sup>. Работая под флагом социологии, под флагом марксистского изучения искусства, члены этого общества на деле занимались обывательскими домыслами об искусстве с явно идеалистическим душком. Так, творчество Кустодиева объяснялось балаганями, которые он видел в детстве, «мировыми катаклизмами» и другими столь же «социологическими» фактами.

Социологи в ГАХН'е изолированы и обессилены. Идеалисты поступают очень умно: они как бы говорят: «Пожалуйста, если у вас есть три чудака-социолога, то вы можете заниматься социологическим изучением искусства в своей комнате, а нам заниматься этим некогда и не к чему». Так обстоит дело в ГАХН'е. Не только о марксистском изучении искусства, но даже и о социологическом речитиве в такой обстановке, конечно, не может. ГАХН'овские «ученые» протестуют даже против робких попыток связать стиль искусства с мировоззрением или социальной средой (см. «Бюллетень ГАХН», № 2—3, 1926 г., отчет о докладе Райнова — «Стиль и мирозерцание»).

Реакционные, антимарксистские тенденции в науке об искусстве распространены, как видим, довольно широко. И их цитаделью является в первую очередь ГАХН, которая при помощи втирания очков советской общественности и руководящим органам занимается собираньем

в своих стенах антисоветских, идеалистических сил. «Комсомольская правда» (20 февраля) привела яркие факты, бросающие свет на состав ГАХН'а. Продукция ГАХН'а в свою очередь убеждает нас в том, что ждать от этих людей какой-либо общественно-полезной работы значит заниматься сплошной иллюзией. Напротив, они демонстрируют и в «ученых» работах свою явную враждебность марксизму, они развращают и перевоспитывают в атмосфере затхлого идеализма и поповщины ту молодежь, которая попадает в академию. Тот, кто имел возможность близко наблюдать работу ГАХН'а, знает, что из себя представляет внутреннее содержание этого учреждения<sup>2</sup>.

Правда, многие и до сих пор убеждены, что там идет большая и полезная работа. Не так давно, выступая на конференции Рабис, т. Свидерский подчеркнул положительность работы ГАХН'а и призывал оказать ей поддержку.

Мы полагаем, что полезнее будет вскрыть вредность работы ГАХН'а, разоблачить эту крепость идеализма и реакции на фронте искусствознания перед лицом советской общественности. Гораздо полезнее дать по нему такой хороший огонь, чтобы все философы-идеалисты и реакционеры оттуда вылетели. То же надо делать и по отношению к ГИИИ, музеям и т. п. учреждениям. Но на ряду с этим необходимо бороться со всеми, кто прикрывает эти тенденции, подобно Поспелову, Полонскому, со всеми псевдомарксистами и либералами, которые прикрывали идеалистические и антимарксистские штудии и преподносили их в качестве новейших достижений.

А. М.