

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ РУССКОГО ИСКУССТВА ЭПОХИ КАПИТАЛИЗМА

I

Основной задачей, которая стоит перед нами в области изучения художественного наследия, является поднятие этого изучения на высший этап марксистско-ленинской науки. Практика работы в области истории нового русского искусства особенно ясно показывает невозможность правильного и глубокого освоения художественного наследия этой эпохи в тех случаях, когда исследование ее ведется без ясного понимания и при-менения ленинского учения о развитии капитализма в России.

Между тем эта эпоха как в целом, так и в лице отдельных мастеров и течений чаще всего выступает в качестве объекта научно-исследовательской и популяризаторской работы советского искусствознания. Советское искусство, в ходе развития некоторых течений, обнаружило теснейшую преемственную связь с соответствующими течениями до-революционного искусства: АХРР и передвижничество, ОМХ и «Бубновы Валет», «Жар Цвет», «4 искусства» и «Мир искусства» — эти параллели неоднократно возникали и возникают, как только мы начинаем подходить к истории советского искусства.

Значительнейшая часть наших художественных музеев состоит из произведений нового русского искусства. Вот почему проблема освоения этого наследия на основе ленинских указаний является особенно актуальной. Как же обстоит дело с этим участком работы над художественным наследием, каковы здесь итоги, достигнутые к настоящему времени, и каковы перспективы дальнейшей работы?

Первой задачей, которая встала перед советским искусствознанием в области изучения нового русского искусства, явилась необходимость преодоления концепций и оценок, оставленных дореволюционным искусствознанием. В первую очередь здесь должна быть названа работа идеолога «Мира искусства» А. Бенуа — «Русская живопись XIX века», написанная в начале XX столетия (1899—1902 гг.).

На ней необходимо подробно остановиться потому, что она явилась в свое время единственной принципиальной попыткой построить стройную схему развития русской живописи XIX в. и оказала наиболее сильное влияние на дореволюционное искусствознание и в известной мере также и на советское. Она наиболее ярко раскрывает вместе с тем основные принципы и установки в оценке наследия русского искусства, которые крепко привились в буржуазном искусствознании дореволюционной эпохи.

Как идеолог «Мира искусства», выступившего в 90-х годах с проповедью чистого искусства в противовес идейному реализму и «литературщине» шестидесятников и раннего передвижничества, Бенуа рассматривает всю историю русского искусства XIX в. с точки зрения установок своей группы.

На протяжении всей своей работы Бенуа резко критикует и осуждает, с одной стороны, академизм и с другой — идейно-реалистические течения в живописи. Эта тенденция определяет как отбор фактов, так и оценки отдельных художников. До 60-х годов все несчастья, происходящие с художниками, относятся Бенуа за счет Академии. Он с сожалением и возмущением говорит о «тех несчастных, которых закабалляли в Академии и пичкали Винкельмановской ересью» (11). Он призывает «раз навсегда решиться считать все, что происходило с основания Академии до появления Брюллова в ее стенах, простым историческим курьезом и помнить, что русская живопись XVIII и начала XIX века есть живопись Левицкого, Боровиковского, Венецианова, Орловского и Тропинина».

вовсе не обучавшихся в Академии Художеств, живопись Щукина, Кипренского, Галактионова, Иванова, Мартынова и Алексеева, бывших в Академии, но не имевших с ее основным значением ничего общего, — а вовсе не Козлова, Пучинова, Лысенки, Акимова, Угрюмова, Егорова, Шебуева и массы других профессоров, академиков и «назначенных», к счастью, теперь навсегда забытых» (56). Кипренский как художник погиб от тлетворного влияния академизма: то же случилось со школой Венецианова, с Варнеком, Александром Ивановым и др.

Бенуа дает уничтожающую оценку Брюллову и Бруни, этим двум столпам Академии предреформенной эпохи, и приписывает их «злым гениям» самое восстановление пошатнувшегося было академизма. Так же резко он относится и к эпигонам их в пореформенную эпоху — к Флавицкому, Семирадскому, К. Маковскому и др.

Казалось бы, что с этой точки зрения Бенуа должен оправдать реализм 60—70-х годов, ибо он вел последовательную борьбу с академией, и не кто иной, как Стасов, глашатай реализма, свергал Брюллова и боролся с брюлловщиной не кто иной как реалисты-шестидесятники, впервые резко и открыто порвали с Академией.

Однако Бенуа хотя и подчеркивает эти моменты, но совершенно недостаточно, бегло. «Их (художников 60—70-х годов. — А. М.) роль, — пишет Бенуа, — сводится к тому же: к окончательному и сознательному порешению с преданием, с рутинной школой, с формализмом» (171). Но, сейчас же добавляет Бенуа, «мы (т. е. художники 90-х годов и в первую очередь «мирискусники». — А. М.), переживающие теперь другую стадию развития искусства, жаждущие главным образом свободных от всякого насилия личностей, искренних слов и раскрытия высших тайн жизни, мы тяготимся тем подчинением суетным интересам, которое было в искусстве 60-х годов». Основным моментом, определяющим для Бенуа оценку шестидесятников с Перовым во главе и раннего передвижничества, является еще более последовательное и темпераментное, чем даже по отношению к академизму, их отрицание. Достаточно припомнить некоторые оценки Бенуа, чтобы доказать, что именно здесь пролегает для него основная линия борьбы. Уже Федотов в той части своего творчества, которая через социальную сатиру вплотную подводит к идейному реализму, вызывает осуждение Бенуа. Федотов по его мнению был «сбит с толку «литературностью». Он подал первый пример «того брожения «картин с содержанием», которое до такой степени нам досадило в последующих произведениях передвижников» (138).

Бенуа обвиняет шестидесятников в деспотизме, «раздавливающим личность», а тем самым и искусство, поскольку с его точки зрения в искусстве «личное начало играет главную роль». Он обвиняет их далее в «антихудожественной эстетике содержания», в игнорировании формы. И это вполне понятно с его точки зрения, ибо искусство для него — форма прежде всего, и «презирать форму, значит презирать самое искусство».

Реализм по его мнению связан с позитивизмом в философии и социализмом в общественных науках. Ему он противопоставляет «чистое искусство» — идеализм и индивидуализм. Вот почему Бенуа согласен видеть положительное значение реалистов лишь в том, что они покончили с Академией, в остальном же они для него — темная полоса в истории русского искусства.

Живопись Перова «тосклива и нудна»; Перов рисует «жалкие интересы мещанской среды»; «Крестный ход на пасху» — «чудовищная по своему цинизму и отчаянию страшица»; всюду в 60—70-х годах Бенуа видит ужасающее падение художественности.

Отвергая таким образом социально-заостренное искусство реализма, Бенуа выдвигает в творчестве передвижников в более положительном плане только те стороны, которые говорили об отходе от идейного реализма в сторону идеализирующего показа действительности или исканий чисто живописной красоты.

Характерна в этом отношении оценка им двух произведений Мясоедова — «Земство обедает» и «Чтение Манифеста 19 февраля».

«Последняя из этих картин, — говорит Бенуа, —...и до сих пор сохранила некоторую прелесть, так как она рисует довольно правдиво и просто типичную сцену многозначительного и великого момента в русской истории... Зато «Земство обедает», появившаяся на выставке 1872 года, может прямо служить образчиком фальшивого «передвижничества».

ского стиля». Изображен перерыв в заседании земства: среди жаркого летнего дня «интеллигентные» и «богатые» члены собрания (их не видно, но всем это должно быть понятно) удобно расположились в просторной зале присутственных мест и там теперь обильно закусывают и выпивают; их же товарищи — серые мужички — вынуждены оставаться на пыльной улице, где они скромно и безропотно в приниженном молчании жуют привезенные с собой «краюхи» (167).

Критерий этих оценок Бенуа выступает достаточно откровенно: «Чтение положения», вещь явно фальшивая, показывающая сентиментально и идеализированно «благодарное» крестьянство за чтение царского манифеста, вещь, в которой уже отражаются те «слабословия» народников по поводу реформы, о которых говорит Ленин, приемлется Бенуа именно в силу ее «примиряющего» характера, в то время как «Земство обедает» отвергается им за тенденцию противопоставления крестьянства — «богатым» членам земства (т. е. помещикам в первую очередь).

Оценки Бенуа диаметрально противоположны тем оценкам народнической интеллигенции, которые в свое время сопровождали лучшие картины передвижников. «В «Крестном ходе» нас, разумеется, — пишет Бенуа, — не прельщало наивное сопоставление фанатических богомольцев и грубых жандармов, но исключительно только красота превосходно переданного знойного дня и великолепно выраженного движения живописной толпы. В «Не ждали» наш глаз скользил по ходульной драме, по довольно поверхностно созданным типам, но зато с наслаждением останавливался на превосходно написанном *intérieur'e*, на сильных, серых красках, на бодрой, простой живописи» (178).

Таким образом, безусловно осуждая идейный реализм 60-х годов и раннее передвижничество, Бенуа выдвигает в последнем как положительные лишь те моменты, которые говорят об отходе к «чистой живописности» и к идеализации действительности. Даже Сурикову Бенуа ставит в упрек то, что «он не чувствует и не любит абсолютной красоты форм и... в погоне за общим поэтическим впечатлением подчиняет чисто формальную сторону содержательной. Несомненно, это слабое место в его творчестве» (220).

Передвижничеству (точнее идейному реализму 60-х годов и раннему передвижничеству) Бенуа противопоставляет «Мир искусства» и тех художников 80—90-х годов, которые, по его мнению, в той или иной мере подготавливали «Мир искусства».

Он говорит о том «плодотворном индивидуализме», который развился в 80—90-х годах, о воскрешении «столь долгое время погнанного идеализма», о «свободном искусстве», которое наконец восторжествовало и которому не было места, пока «царили сначала академизм, а затем антихудожественные социальные тенденции середины XIX века».

Он доказывает, что Суриков, Левитан, Серов — хотя и реалисты, но они ближе к Нестерову и Сомову, нежели к Репину, Крамскому и Перову, потому что «в обыденной жизни они ищут красоту, в видимом мире ищут ее невидимое, мистическое начало» (225).

Таковы основные идеи книги Бенуа.

Работа Бенуа является ярким примером классово заостренного, последовательного как в своих критериях, так и выводах, подхода к истории искусства. Классовый смысл тех и других становится ясным, как только мы попытаемся осознать всю систему построения его книги в целом.

Мы видели, что Бенуа борется, во-первых, против идейного реализма, т. е. против проявления в искусстве идеологии демократических групп, опиравшихся на крестьянство и радикальную интеллигенцию. Он борется против раннего буржуазного демократизма и просветительства, выразившегося в творчестве шестидесятников. Это основная линия его борьбы. Во-вторых, он борется против академизма, выражавшего идеологию реакционного крепостничества, борется против эпигонов этого академизма (Семирадский и др.).

Значит — борьба как против идеологии раннего буржуазного демократизма и революционного народничества, так и против идеологии крепостничества. Во имя чего же идет та борьба? Она идет во имя блока буржуазного искусства, которое отказывается от радикализма идейных реалистов и ранних передвижников, идет к чистому искусству и индивидуалистическому гедонизму, с теми группами, которые выражают идеологию обуржуазившихся и сбуржуазивающихся прослоек дворянского землевладения, и, давая, с

одной стороны, ретроспективизм, обращающийся в прошлое русского дворянства (Сомов, Бенуа, Бакст и др.), в то же время пытаются а с с и м и л и р о в а т ь импрессионизм и вообще новейшие течения буржуазного искусства.

Отсюда стремление Бенуа доказать, что Серов и Левитан (типично буржуазные художники, идущие к импрессионизму) ближе к Сомову (художнику дворянского ретроспективизма, эклектику и стилизатору), нежели к Перову, Крамскому и Репину (в определенные периоды и в разной мере — выразителей радикальной интеллигенции, раннего буржуазного демократизма и народничества).

На какой же основе мог возникнуть этот блок? Он мог возникнуть и развиваться на основе утверждения ведущей роли обуржуазивающегося дворянства в процессе создания «ренессанса» русского искусства, что в свою очередь отражало аналогичную борьбу в области политики и экономики. Опираясь, с одной стороны, на традиции дворянского искусства периода абсолютизма XVIII в. («галантный век» — рококо, частично ампира) и, с другой, пытаясь привить «западничество» и ассимилировать импрессионизм — «мирискусники» ставили своей задачей создание на основе этого соединения нового большого стиля. Известно, что эта попытка потерпела неудачу. Но именно отсюда идет вся тактика «Мира искусства» первого периода: привлечение под свою эгиду буржуазных художников, установка на их подчинение указанным традициям, на освобождение их от всяких остатков демократизма и радикализма, на блок с ними при господстве основного ядра объединения, отражавшего тенденцию обуржуазивающегося дворянства.

Отсюда ясно, что идеология и тактика «блока» вытекали из борьбы за прусский путь развития капитализма в России.

При этом надо иметь в виду, что программа этой борьбы для «Мира искусства» была связана с своеобразием периода 90-х годов — периода промышленного подъема и оживления буржуазно-демократических тенденций. Именно этим объясняется далеко идущая «буржуазность» «Мира искусства» первого периода. В политическом отношении книга Бенуа, как и идеология «Мира искусства», соприкасается с кадетизмом. «Кадет, — говорит Ленин, — типичный буржуазный интеллигент и частью даже либеральный помещик. Сделка с монархией, прекращение революции — его основное стремление». В другом месте Ленин приводит программы кадетов и трудовиков как примеры выражения борьбы двух путей — прусского (кадеты) и американского (трудовики) (т. X, стр. 91—93; т. XV, стр. 98). Эти классово политические установки и определили содержание работы Бенуа, поскольку ему по самому существу занимаемой позиции приходилось бороться и против демократизма и радикализма (основная линия борьбы) и против идеологии чистого крепостничества в искусстве.

И конечно не случайно, что и более поздние проявления демократизма в русском искусстве вызывают отрицательную оценку Бенуа.

Так, например, картина С. Коровина «Мирская сходка» представляется ему «несимпатичной»; известно, что эта картина является одной из немногих, отразивших классовую дифференциацию русской деревни в 90-х годах под углом зрения демократизма типа трудовиков. Известно также, что и впоследствии Бенуа пришлось бороться с тенденциями демократизма уже внутри самого «Мира искусства», включившего группу московских художников (Архипов, Иванов и др.), затем выделившихся в самостоятельную группу «36».

Здесь следует также иметь в виду, что, борясь против революционного демократизма в прошлом, в частности против Чернышевского, Перова и др., — «Мир искусства», и в данном случае Бенуа — имел всегда перед своими глазами грозный призрак «социализма, позитивизма и реализма» в настоящем, призрак социальной революции. Отсюда бешеная травля «Миром искусства» М. Горького как выразителя социальных низов, предвестника «босаяцкого царства», которое прозито гибелью и культуре вырождающегося дворянства и культуре верхушки буржуазного общества.

Именно на основе борьбы против этого главного врага и блокируются художники и идеологи капитализирующегося дворянства и финансовой аристократии в «Мире искусства». Пролетарская идеология в живописи этого времени еще не нашла своего выражения, но, борясь против политически заостренного, идейного искусства шести-

десятников и против тенденций демократизма в 90-х годах, идеологи «Мира искусства» боролись в то же время и против возможности проникновения идеологии пролетариата в искусство.

Продолжая линию, намеченную Бенуа, значительная часть дореволюционных работ по истории русского искусства подходила к оценке того или иного художника в плане приспособления его творчества к лозунгам «чистого искусства» и чистой формы, к проповеди ухода в мистику и религию, в аполитичный гедонизм или в искания «национального духа», будто бы стоящего над действительностью¹.

Политика замалчивания радикального искусства 60—70-х годов стала всеобщей. Перов, ранний Крамской и вся вообще группа художников идейного реализма проникали на страницы таких журналов, как «Мир искусства» «Аполлон» или «Золотое руно», только в качестве синонимов антихудожественности и уж конечно не удостоивались обстоятельных монографических исследований. Эта часть наследия как наиболее «однородная» с точки зрения новейших буржуазных течений, устремившихся в «миры иные» и к «чистой красоте», вообще отрицалась.

Другая тактика была предпринята в отношении художников, противоречивость творчества которых допускала их различное использование. Таков, например, Ге. Став в конце 80-х — начале 90-х годов выразителем толстовства в живописи, он в своих произведениях («Синедрион», «Распятие», «Голгофа» и др.) отразил все противоречия толстовского учения. С одной стороны, он выступает как «трезвый реалист», показывающий Христа как обычного страдающего смертного, снижающий его канонизированный облик и традиционную божественность; с другой — ставит своей конечной целью прославление истинного христианства в толстовском смысле, с его победой духа над плотью, высшей религиозности над земными, материальными условиями.

Трезвый реализм Ге, особенно выступавший в 90-х годах на фоне тенденций к усилению официального византийско-русского православия, вызвал резкую оценку и преследования его произведений со стороны самодержавия и его идеологов (известны письма Победоносцева к Александру III по поводу картин Ге)². Подавляющая часть критики поспешила объявить картины Ге антихудожественными³. Л. Толстому приходилось в связи с этим доказывать Третьякову, что убеждение о нехудожественности картин Ге ложно, но даже доводы Толстого мало помогали⁴. В полном соответствии с этой тенденцией Бенуа в своей книге доказывает, что Ге — неважный мастер, что в толстовский период он отказался от красоты во имя безобразия, пренебрег формой из-за содержания, и в общем отрицательно оценил этот период развития Ге. Но после 1905 года, в период реакции, буржуазная критика изменила свое отношение к Ге. Из «неважного мастера» Ге превратился в гениального художника, опережающего эпоху, вместо пренебрежения формой из-за содержания у него оказались необычайно глубокие формальные искания, вместо дискредитации религии — христиански одухотворенная живопись⁵.

Обе эти оценки, опирающиеся на противоречивые тенденции в творчестве Ге, вызывались обстановкой тех этапов, на которых они выдвигались. В 80—90-х годах Ге был опасен как художник, посягнувший на официальные устои христианства, — в 1900—1910 годах он стал ценен как проповедник истинного христианства. Буржуазная критика почувствовала, что именно эта сторона в Ге может стать орудием борьбы против революции: пусть он агитирует против официального клерикализма, зато он религиозен «по духу», «по существу». Это была именно та сторона толстовства, которую так четко вскрыл Ленин, — стремление поставить на место казенной религии и поповщины религию и поповщину по убеждению. Ленин подчеркивает, что это более опасная и замаскированная форма религии, и поэтому не случайно, что ее проповедь у Ге нашла в период после 1905 года благодарное признание со стороны буржуазной критики. И именно поэтому критики наперебой стали доказывать, что Ге был гением формы и мастерства.

Аналогичная «переоценка ценностей» была произведена в отношении Александра Иванова, Федотова и других художников.

Федотов, как известно, в конце своего творчества стал отходить от обличительных, социально заостренных произведений, критикующих крепостничество с точки зрения формирующегося буржуазного демократизма («Смерть Фидельки» и др.) к субъективно-психологическому лиризму, начинающему перерастать в мистику и пессимизм («Вдовушка», «Анкор! Еще, анкор»). Этот перелом в творчестве Федотова безусловно связан с усилением николаевской реакции в конце 40-х и начале 50-х годов, когда разгром революционных движений на Западе с помощью войск «жандарма Европы» Николая I — обусловил рост реакции и нажим на буржуазно-демократические тенденции и самой России. И только идейный реализм шестидесятников вновь поднял знамя обличительного буржуазно-демократического искусства, выпавшее из рук Федотова.

И вот, подходя к Федотову, русская буржуазная критика дореволюционной поры всячески старалась доказать, что наиболее высоким этапом в его творчестве является как раз последний период, переходящий к мистико-лирическим мотивам и отказавшийся от задач гражданского служения. Выпячивая этот переход и связывая его исключительно с условиями личной жизни Федотова, буржуазная критика доказывала, что надо брать и ценить не того Федотова «рассказчика» и «обличителя», которого взяли реалисты, а Федотова — лирика, Федотова — тянувшегося к уходу от действительности в область религии и мистицизма.

Конечно, и здесь мотивы такой переоценки аналогичны мотивам, раскрытым нами на примере Ге.

Таковы основные тенденции анализа и оценки нового русского искусства, сложившиеся и утверждавшиеся в дореволюционный период. Их классовый характер, как мы видели, не вызывает никаких сомнений и выражается вполне отчетливо.

II

Первая попытка противопоставить концепции Бенуа и оценкам буржуазной критики марксистский подход к истории русского искусства относится еще к дореволюционному времени. Я имею в виду работу В. М. Фриче «Русская живопись XIX века», написанную им для гранатовской «Русской истории». В противовес Бенуа В. М. Фриче стремится выдвинуть в истории русской живописи XIX века ее буржуазно-демократическую струю. Первым выступлением демократизма он считает школу Венецианова, вторым — творчество Федотова и далее реализм 60-х годов и передвижничество. Буржуазно-демократическое искусство реалистов В. М. Фриче противопоставляет как академизму эпохи крепостничества, так и модернизму и «чистому искусству» буржуазии конца XIX столетия. Примером буржуазного модернизма является для Фриче «Мир искусства», и вся его работа заострена против установок последнего. Вскрывая классовый характер этих установок, В. М. Фриче стремится восстановить объективное историческое значение реализма 60—70-х годов, считая его (в частности передвижничество) «искусством протестующей разночинной интеллигенции (народнического толка)»⁶.

Говоря о «споре» передвижничества и «Мира искусства», В. М. Фриче следующим образом характеризует их различие: «Эстетика декадентов — прямая противоположность эстетике передвижников. Люди шестидесятых годов требовали, чтобы художник был прежде всего «критиком общественных явлений». Люди 90-х годов заявляют им наперекор, что художник обязан только доставлять удовольствие. Шестидесятые годы шли под знаменем разночинной интеллигенции народнического направления, девяностые годы вступили под знак буржуазной цивилизации» (164—165).

Таким образом основным моментом для В. М. Фриче является смена народнически-разночинного искусства чисто буржуазным. Определяющим для него является, с одной стороны, положительная в общем оценка первого и отрицательная второго. Это вполне понятно, если вспомнить о направленности его работы против концепции Бенуа. Но это же определило и ряд недостатков работы Фриче. Так, он не вскрывает противоречий передвижничества и закономерности его перерождения в связи с эволюцией народничества от представительства идеологии основных масс крестьянства к идеологии мещанства. Он просто замечает, что «передвижничество умерло, когда его носительница — раз-

ночная интеллигенция — перестала существовать как самостоятельная социальная группа» (175). Он трактует «Мир искусства» сплошь как буржуазный модернизм, не видя его внутренней противоречивости и ведущего значения в нем дворянского ретроспективизма.

В обрисовке отдельных художников В. М. Фриче не вскрывает диалектики их развития. Например, Перов для него остается и в своих исторических произведениях (последний период его творчества) «верен себе, верен своей программе».

«Не казенную историю... переносил он на полотно, а социальный и религиозный мятеж народа: суд Пугачева и Никиту Пустосвята, повергающего в прах представителя официальной церкви» (120).

В данном случае В. М. Фриче остается в пределах внешнесюжетного признака, совершенно упуская то обстоятельство, что в трактовке этих тем (особенно Пугачева) Перов именно встал на точку зрения казенной истории и дошел до трактовки пугачевщины как бессмысленного бунта.

Подходя к Верещагину, В. М. Фриче безоговорочно и по отношению ко всему его творчеству считает возможным рассматривать его как последовательного обличителя войны и борца за мир, закрывая глаза на то, что элементы такого протеста и есть у раннего Верещагина (начало 70-х годов), то в целом его творчество есть наиболее тонкая (поскольку он использует методы натуралистического «объективизма») апитация за войну. И наконец, борясь с оценками Бенуа, В. М. Фриче согласился в основном с ним в том отношении, что «все, даже наиболее крупные передвижники были плохими «живописцами», как Репин, равнодушный к поэзии красок и линий, как Перов, краски которого так сухи и бесцветны...» Между тем именно эта тенденция доказать, что реалисты по существу были антихудожественны, что они не дали ничего интересного и ценного в смысле формы, является безусловно неверной, так как в своей области и с точки зрения задач своего искусства они были безусловно мастерами-новаторами, противопоставившими условности формы и театрально-внешней ее трактовке в академизме принципы реалистичности самих приемов живописи (например, в противовес театрально-условной композиции — реально жизненная, обобщенность и скупость красочной гаммы, психологически углубленная характеристика персонажей и т. д.).

Разбирая работу В. М. Фриче дальше, мы нашли бы в ней еще целый ряд таких же моментов. Для настоящего периода она представляет в первую очередь исторический интерес и ценна тем, что наметила общую линию отталкивания от буржуазных концепций и оценок нового русского искусства. Но более глубокое и правильное понимание развития последнего требовало (и требует) рассмотрения ее на основе ленинской методологии и ленинского учения о развитии капитализма в России.

III

Однако к развернутому выполнению этой задачи советское искусствознание в силу отсталости от других участков идеологического фронта, малочисленности кадров марксистов и живучести старых традиций, которые необходимо было преодолеть в первую очередь, только еще приступает.

Основная масса работ по русскому искусству XIX в., вышедших за последние годы, имеет при всех своих положительных качествах тот основной недостаток, мешающий им подняться на более высокую ступень, что они не исходят из органически усвоенной и правильно примененной к истории русского искусства ленинской концепции русского исторического процесса. Само собою разумеется, что и общеметодологические недостатки играют здесь огромную роль.

Возьмем для примера одну из недавно вышедших монографий о Перове, изданную Третьяковской галлереей⁷. Художник Перов, зачинатель и вождь идейного реализма 60-х годов, является типичным представителем буржуазно-демократического просветительства. Он выступил еще в конце 50-х годов, и именно на конец 50-х и начало 60-х годов падает расцвет его творчества. Ленинская характеристика буржуазного просветительства в полной мере распространяется на Перова этого периода. В этой харак-

теристике для нас важно прежде всего то разграничение буржуазного просветительства 40—60-х годов и народничества, которое последовательно проводит Ленин. На примере Скалдина (который для него выступает по цензурным условиям как синоним Чернышевского) Ленин указывает три черты в просветительстве и народничестве, коренным образом их различающие. Просветительство означает: 1) горячую вражду к крепостничеству, 2) защиту просвещения, самоуправления, свободы, европейских форм жизни, 3) отстаивание интересов народных масс, главным образом крестьян.

Ленин подчеркивает, что ничего народнического в этом нет. Народничество, в свою очередь, означает: 1) признание капитализма в России регрессом, упадком, 2) признание самобытности русского экономического строя вообще и крестьянина с его общиной, артелью и т. п. в частности, 3) игнорирование связи «интеллигенции» и юридико-политических учреждений страны с материальными интересами определенных общественных классов. Просветительство есть выражение прогрессивной буржуазной идеологии, народники — мелкобуржуазной, в ряде пунктов реакционной (Ленин, т. II, стр. 331, 339). Перов — выступающий в своих произведениях рассматриваемого периода как трезвый реалист, разоблачающий клерикализм, полицейщину, борющийся против крепостничества во имя всего народа, часто обращающийся к крестьянству, отстаивающий его интересы против произвола власти, закабаления поповщиной, давший в «Крестном ходе», «Проповеди на селе» и «Часпитии в Мытищах» единственные по своей заостренности и отрицательности характеристики во всем русском искусстве образы поповщины, — является талантливейшим выразителем этого буржуазного просветительства.

У нас однако очень часто боятся именно по отношению к этому художнику слова буржуазный, полагая, что в этом уже содержится что-то умаляющее его значение, и начинают говорить или о «левой интеллигенции» или о «раннем народничестве». Но в том же примере со Скалдиным Ленин прекрасно показал, насколько неосновательна такая боязнь. «Мы сказали выше, — пишет Ленин, — что Скалдин — буржуа... У нас зачастую крайне неправильно, узко, антиисторично понимают это слово, связывая с ним (без различия исторических эпох) своекорыстную защиту интересов меньшинства. Нельзя забывать, что в ту пору, когда писали просветители XVIII века (которых общепризнанное мнение относит к вожакам буржуазии), когда писали наши просветители от 40-х до 60-х годов, все общественные вопросы сводились к борьбе с крепостным правом и его остатками. Новые общественно-экономические отношения и их противоречия тогда были еще в зародышевом состоянии. Никакого своекорыстия поэтому тогда в идеологах буржуазии не проявлялось. Напротив, и на Западе, и в России они совершенно искренне верили в общее благоденствие и искренне желали его, искренне не видели (отчасти не могли еще видеть) противоречий в том строе, который вырастал из крепостнического» (Ленин, т. II, стр. 332). В другом месте Ленин, сравнивая просветительство, народничество и марксизм, указывает: «Просветитель верит в данное общественное развитие, ибо не замечает свойственных ему противоречий. Народник боится данного общественного развития, ибо он заметил уже эти противоречия. «Ученик» (т. е. марксист. — А. М.) верит в данное общественное развитие, ибо он видит залог лучшего будущего лишь в полном развитии этих противоречий. Поэтому первый и третий — ускоряют развитие и им свойственен исторический оптимизм, 2-й замедляет и ему свойственен исторический пессимизм» (Собр. соч., т. II, стр. 349).

Все эти моменты: искренняя вера в необходимость новых форм общественного развития, последовательная борьба за интересы народа, воодушевлявшие Перова в его творчестве, необычайно характерны для первого периода этого творчества. Его трезвый реализм, преобладание гражданского мужества над той жалостью, которая появится у передвижников, отсутствие пессимизма, призыв к борьбе с язвами крепостничества являются наиболее показательными чертами перовского творчества. Но в ходе дальнейшего развития, дающего кризис и распад буржуазного просветительства, Перов переживает резкий перелом в своем творчестве и переходит сначала к анекдотическо-бытовому жанру («Охотники на привале», «Рыболовы», «Птицеловы»), затем к

историческим и религиозно-нравственным темам, в трактовке которых художник окончательно изживает элементы критического реализма, господствовавшие в первый период. Как же ставится вопрос о Перове в рассматриваемой монографии? Он ставится вне связи с ленинскими положениями и потому сбивчиво и неверно.

Прежде всего в основу социального истолкования творчества Перова положено наивное убеждение в том, что все развитие новой идеологии и искусства пошло от реформ. Эти реформы «шли гораздо дальше того, что могло дать и дало соотношение классовых сил» (стр. 4).

«Толчок — пишет далее автор — данный освобождением крестьян, породил известный разбег, отразившийся на психологии интеллигенции 60-х годов».

Это уже само по себе неправильно, ибо идеологическое движение, приведшее к идейному реализму и объясняющее ранний период творчества Перова, началось за несколько лет до «реформы», и, например, знаменитая диссертация Чернышевского появилась в 1855 г. «Суд становой» Перова появился еще в 1857 г., а в 1861 г. окончены «Проповедь на селе», «Крестный ход», задуманные еще до реформы.

Вот почему производить все это от реформ (делая их движущей причиной) явно неверно.

Далее автор говорит о пестроте тогдашней интеллигенции и о том, что в этой пестроте «эмоциональная сторона сыграла огромную роль в оценке и восприятии 60-х годов». И наконец интерес к личности О. Ляковская объясняет «индивидуализмом интеллигенции, присущим ей в силу характера умственного труда... поэтому была естественна переоценка эпохи, освободившей личность крестьянина» (4—5). Между тем совершенно не нужно было строить гипотезы о специфике умственного труда, порождающей «интерес к личности», ибо этот интерес (так ярко отразившийся в просветительском искусстве 60-х годов — см. кроме Перова «Неравный брак» Пукирева, «Гостинный двор» Прянишникова и др.) находит свое объяснение в самом процессе капитализации России. Вот что об этом говорит Ленин: «Прогрессивное значение капитализма состоит именно в том, что он разрушил прежние узкие условия жизни человека, порождавшие умственную тупость и не дававшие возможности производителям самим взять в руки свою судьбу. Громадное развитие торговых сношений и мирового обмена, постоянные передвижения громадных масс населения разорвали исконные узы рода, семьи, территориальной общины и создали то разнообразие развития, «разнообразие талантов, богатство общественных отношений», которое играет такую крупную роль в новейшей истории Запада. В России этот процесс сказался с полной силой в пореформенную эпоху, когда старинные формы труда рушились с громадной быстротой и первое место заняла купля-продажа рабочей силы, отрывавшая крестьянина от патриархальной полукрепостнической семьи, от отупляющей обстановки деревни и заменявшая полукрепостнические формы присвоения сверхстоимости формами чисто капиталистическими. Этот экономический процесс отразился в социальной области «общим подъемом чувства личности», вытеснением из «общества» помещичьего класса разночинцами, горячей войной литературы против бессмысленных средневековых стеснений личности и т. п. Именно система «стародворянского» хозяйства, привязывавшая население к месту, раздроблявшая его на кучки подданных отдельных вотчинников, и создавала придавленность личности. И далее, — именно капитализм, оторвавший личность от всех крепостных уз, поставив ее в самостоятельные отношения к рынку, сделав ее товаровладельцем (и в качестве такового равной всякому другому товаровладельцу) и создал подъем «чувства личности» (т. I, стр. 300). Только исходя из этих положений и можно по-марксистски правильно объяснить подъем чувства личности и в области искусства, ибо через это молодое буржуазное искусство боролось за новые общественные отношения, за новое понимание ценности индивидуума. Автор же монографии, как мы видели, опирается на ничто не объясняющие, немарксистские положения о природном индивидуализме интеллигенции. Благодаря этому одна из важнейших сторон в творчестве Перова осталась необъясненной.

Интересно далее, как объясняет О. Ляковская обращение Перова к деревне. Отстаивание интересов народных масс — и главным образом крестьянства — есть основная

черта раннего Перова, подтверждающая ленинскую характеристику просветительства: «Допрос у станового», «Проповедь на селе», «Крестный ход на пасху» — все эти вещи посвящены деревне. Недаром впоследствии эстеты из «Мира искусства» ненавидели Перова за то, что он ввел презренные сермяги и лапти в «высокое искусство». Тем более странно утверждение автора, что Перов в начале 60-х годов «был слишком далек от быта крестьян, чтобы понять Курбе и Милле, поэта крестьянского труда» (40).

Поэтому деревенские темы у Перова 70-х годов автор трактует как первое обращение к деревне, что явно неверно. Притом это обращение Ляковская пытается объяснить еще и тем, что «интеллигенции 60-х годов расцвет буржуазии под покровом сильной монархической власти не казался желанным будущим. Она становилась более консервативной, идеализируя старый дворянский быт, или отходила в сторону, может быть сочувствуя молодому народофильскому движению. Последнее отдавало все свое внимание крестьянству» (58).

Здесь не все понятно. Если речь идет о 60-х годах, то при чем здесь народофильство, появившееся в конце 70-х и нашедшее свое отражение в искусстве в 80-х годах (Репин, Ярошенко)? Если речь идет о народофильстве, то известно, что именно народофильство создалось в результате неудачи хождения в народ и разочарования в близкой перспективе крестьянской революции, и народофильские мотивы в живописи связаны не с деревней, а с показом типов и борьбы революционеров-интеллигентов.

Да и кроме всего этого Перов никакого отношения к народофильству не имеет.

Между тем все дело в том, что Перов от трезво реалистического показа жизни деревни первого периода своего творчества переходит в 70-х годах к идиллическому показу деревни с точки зрения рядового буржуазного городского обывателя, отражая тем самым переход от активного просветительства на позиции «успокоенной» буржуазии.

И здесь следовательно путаница происходит от нечеткости понимания социально-политической эволюции, которая так глубоко вскрыта в ленинских работах. Идя по этому пути и не раскрыв подлинной сущности своеобразия творчества Перова (связанного с просветительством 60-х годов, о котором ни одного слова в работе нет), автор попадает под влиянием той концепции (связанной еще с Бенуа), которая утверждает, что в отношении формы идейный реализм не дал ничего нового. «В 60-х годах, — пишет автор, — объективно совершалась победа буржуазного искусства. Но так как (это «но так как» всего интереснее. — А. М.) оно рождалось в эпоху обостренной классовой борьбы, оно шло под знаменем идейного реализма, принимавшего иногда радикальную, социально-политическую окраску. Вместе с тем оно должно было пользоваться формой, выработанной дворянским искусством предыдущей эпохи (9—10). После этого непонятно, в чем же заключался идейный реализм как стиль, если он не имел отношения к форме? И можно ли было бы создать действительно реалистическое искусство, пользуясь формой классицизма или романтизма? Конечно нет! Вспомним, что Брюллов отвергался и за нереальность приемов (театральные позы, нарочитая композиция, бравурные тона и т. д.).

Однако и сам автор далее вполне противоречит приведенному выводу, заявляя: «В этом стремлении к простоте и ясности формы, к суровой выразительности, отрицавшей «красивость» академической живописи, стремлении найти новые, простые и убедительные средства воздействия на зрителя — ценность Перова для нашего времени» (14). Значит Перов искал и находил новые формы, отвечающие трезво-реалистическому подходу к действительности. Значит его приемы отнюдь не приемы академизма! Другое дело, что после перелома, в последнем периоде своего творчества, Перов, отходя от идейного реализма, приближается к академизму (например «Никита Пустосвят»). Этот переход и требовал как раз объяснения.

Но отмеченная противоречивость сказывается и в вопросе об определении социальной основы творчества Перова и общей его оценки. С одной стороны, автор стремится связать творческую эволюцию Перова с эволюцией буржуазии, правда, непоследовательно и часто неубедительно, выбрасывая вопрос о просветительстве, привлекая «пестроту» интеллигенции и т. д., с другой стороны, заявляет, что Перов был близок к обедневшему дворянству и неожиданно отсюда делает вывод, что «несмотря на

все новое, внесенное им в русскую живопись, в конечном счете Перов как художник скорее завершал предыдущий период, чем начинал новый» (84—85).

Этот вывод совсем уже смазывает проблему идейного реализма и творчества Перова как проблему буржуазно-просветительского искусства периода борьбы буржуазии с феодализмом за новые общественные отношения, он полностью приходит опять-таки к концепции Бенуа и других, которые доказывали, что в художественном отношении идейный реализм бесплоден и не дал ничего нового. Так и автор подчеркивает, что Перов как художник (подразумевается, что Перов может быть рассматриваем еще как проповедник и публицист) лишь завершает старое.

Но этот вывод, выступающий из всей работы, стоит в вопиющем противоречии с действительностью, а отсюда и с ленинскими оценками просветительства и трезвого реализма шестидесятников. Именно потому, что эти оценки полностью игнорируются О. Лясковской, она и приходит в конце концов к повторению Бенуа и к путанным выводам об эволюции и сущности творчества Перова.

Мы взяли одну из самых последних работ по русскому искусству XIX в., и на примере этой работы оказалось, что проблема изучения и пересмотра истории русского искусства под углом зрения ленинской концепции развития капитализма в России не только не решена, но даже еще и не поставлена. А между тем именно в этом и заключается то основное звено, ухватившись за которое можно правильно подойти к наследию русского искусства. Вне этого всякая попытка построить какую-то особую (вне ленинского учения лежащую) концепцию развития русского искусства обречена на явную неудачу. Прекрасным доказательством этого явилась вышедшая в 1929 г. книга Федорова-Давыдова «Русское искусство промышленного капитализма». Эта работа тем более интересна, что она является единственной, пытающейся охватить весь ход развития русского искусства эпохи капитализма. Федоров-Давыдов начал строить свою историю русского искусства, исходя из левовского понимания искусства как «производства», которое имеет свой базис и свою надстройку. Поэтому он остановился на «экономически-производственной основе» русского искусства промышленного капитализма, отбросив, как он пишет, вопросы «его идеологического истолкования». Это привело его к тому, что он исходит из «системы приемов» и «экономики» самого искусства, как из определяющих моментов, т. е. рассматривает искусство лишь как форму и ее производство. Второй особенностью его книги является отказ от исторического подхода во имя типологического, что означает в конечном счете показ самодвижения формальных приемов, следующих по раз намеченному пути, вне зависимости от исторических условий.

Установив три стадии развития искусства промышленного капитализма (в типологическом плане) — натуралистическую, аналитическую и технологическую, — Федоров-Давыдов «подгоняет» весь материал под эту схему. Вместо сложности развития, борьбы, переходов и т. д. у него получается единая эволюция всех групп, по одному формально-типологическому пути.

Тематика, содержание, развитие тех или иных идеологических категорий рассматриваются им лишь как мотивировки формально-типологических изменений. Так, например, он опровергает ту точку зрения на «натюрмортизм» конца XIX — начала XX в., которая связывает его с товарно-вещным фетишизмом капитализма, заменяющим, как известно, человеческие отношения отношениями вещей (товаров). «Совершенно ошибочно, — говорит Федоров-Давыдов, — утверждение, будто бы в натюрморте XX века мы имеем «вещное восприятие». Это результат ложного метода внешних аналогий. На самом же деле натюрморт был логическим концом процесса уничтожения изобразительной объемной формы реального предмета... Натюрморт становится сюжетной мотивировкой второй, аналитической, стадии стиля, как пейзаж был сюжетной мотивировкой его стадии натуралистической» (60—61). Другими словами, объяснение лежит не в идеологии вещного фетишизма, не в природе капитализма, а в эволюции стиля, как определенной формы, которая и обусловила те, а не иные «сюжетные мотивировки».

Для понимания книги Федорова-Давыдова важно еще отметить, что он стоит в ней на позиции левовско-конструктивистского отрицания искусства и замены его про-

изводством вещей. Поэтому весь ход развития искусства капитализма он рассматривает с точки зрения естественной эволюции от искусства-иллюзии (идеологии) к искусству-вещи (техническому искусству). Федоров-Давыдов считает, что иллюзорность (т. е. для изо-искусства передача и закрепление сознания в форме образов видимой действительности, дающих иллюзию последней) есть лишь качество буржуазного, станкового искусства. «Такая установка — чисто зрительного порядка — есть результат отрыва искусства от производства предметов повседневного материального и идеологического потребления. Эстетика зрительно-иллюзорного есть эстетика искусства, окончательно перешедшего от делания вещей к их отображению, от создания реальных предметов к созданию художественных иллюзий. Средством и методом этих иллюзий стала станковая живопись» (168).

В связи с этим Федоров-Давыдов критикует также и «эстетику содержания», которую называет «идеалистической». Другими словами, признание ведущей роли содержания в искусстве для него неприемлемо именно в силу того, что он искусство рассматривает как форму (систему приемов) и считает необходимым и неизбежным переход от искусства-идеологии к искусству-вещи.

Все эти предпосылки, ясное дело, не могли обусловить правильного понимания русского искусства. Являясь по существу противостоящими марксистско-ленинской методологии, они определили и то, что при наличии уже готовой типологии перед автором совершенно и не вставал вопрос о рассмотрении развития русского искусства под углом ленинского учения о развитии капитализма в России.

Вот почему его оценки стоят в противоречии с ленинскими оценками. Считая «идеалистической» эстетику содержания, т. е. эстетику идейного реализма и Чернышевского, Федоров-Давыдов объективно поддерживает (но уже с новых левовских позиций) тот исторический «поход» против реализма, который был предпринят Бенуа и другими. Он соглашается с ним в том отношении, что реалисты, «всцело поглощенные идейно-сюжетной стороной живописи», пользовались старой академической формой (87).

В соответствии, далее, с «производственно-экономической» установкой он доказывает, что причины возникновения передвижничества были не идеологические, а экономические (необходимость новой формы сбыта продукции). Эта вульгарная установка закрыла перед автором правильный путь к пониманию передвижничества в его связи с идеологией мелкой буржуазии и народничества. Между тем роль и распространение этой идеологии объяснялась, как указывает Ленин, преобладанием класса мелких товаропроизводителей в пореформенной России. При этом Федоров-Давыдов не может даже провести грани между реализмом конца 50-х — начала 60-х годов как выражением буржуазного просветительства и передвиженчеством 70—80-х годов как выражением мелкобуржуазной, народнической идеологии.

Рассматривая, допустим, первую стадию стиля с точки зрения нарастания пейзажности, пространственности и других моментов, т. е. в чисто формальном плане, Федоров-Давыдов объединяет в этой эволюции и народников в живописи, и национальную школу, и «Мир искусства». А между тем все это совершенно разные вещи и по содержанию, и по форме. В содержании одни дают бытовой анекдот, бытовую психологическую драму, другие ищут выражения национально-религиозного духа русского народа, третьи — ретроспективисты, уходящие в «галантный век». В стиле одни дают живописный («художественный») реализм, другие — поиски монументальных форм, третьи — декоративно стилизующий эклектизм. Что между ними общего? Они различны, как различны породившие их социальные группы, их идеология, их интересы. И только благодаря абстрактно-формалистской точке зрения они вдруг оказались идущими по одному пути. Интересно, как эта точка зрения проявляется и в объяснении отдельных моментов: например, религиозная и сказочно-фантастическая тематика Васнецова и других объясняется, оказывается, не тем, что отвечает идеям реакционного национализма, опирающегося на русский патриархализм (отсюда обращение к русской истории, сказкам и т. д.), идеям «укрепления православия», а тем, что она есть «мотивировка» лишения изобразительной формы ее смыслового значения, через перенос

«жанровых событий в план иного бытия» (22—23). Такое объяснение совершенно замечательно, как впрочем не менее замечательно указание на то, что «русский стиль» в архитектуре, развившийся в эпоху Александра III, оказывается есть только мотивировка «пространственного разворота архитектуры» (126), т. е. не идеологические и социально-политические причины породили «русский стиль» (как и весь национализм), а само движение формы, искания пространства.

Ретроспективизм «Мира искусства», в свою очередь, по Федорову-Давыдову, не есть вполне понятное обращение дворянства к своему блестящему прошлому, а всего лишь «метод преодоления сюжетности в жанре» (23).

Не буду больше приводить примеров, поскольку сама практика достаточно уже показала, что путь, избранный автором, явился путем формалистического рецидива, грозившего увести советское искусствознание далеко в сторону от марксистского анализа русского искусства и от ленинской концепции русского капитализма⁸. Возможность такого рецидива в 1929 г. однако наглядно показывала, насколько велика отсталость на этом участке изучения наследия. Дело доходило даже до того, что еще в 1930 г. появлялись просто комичные по своему архаизму в наших условиях концепции. Так, в предисловии к «Воспоминаниям П. П. Соколова» Э. Голлербах выдвигает свою схему русского исторического развития. «Исторический процесс, — пишет Голлербах, — ритмичен, похож на волнообразную кривую: подъем — спуск, подъем — спуск. От одного перелома до другого примерно тридцатилетие. И по запискам Соколова можно проследить зарождение двух формаций, два этапа пути русской интеллигенции: 40-е годы и 70-е. Конец века принес новый сдвиг; несколько может быть «преждевременные» роды при недавнем переломе подводят к образованию новой формации — вновь на исходе тридцатилетия» (11). Читатель легко узнает за этой схемой теорию поколения, утверждающую, что основой развития является не классовая борьба, а смена поколений, что следовательно возрастной признак покрывает все социально-исторические различия. С этой точки зрения всякое новое поколение фатально приводит к перелому (через каждое тридцатилетие, по Голлербаху). Нечего следовательно заниматься прослеживанием всех «диалектических тонкостей», когда можно попросту раскладывать все по тридцатилеткам. Кстати здесь же найдет объяснение и Октябрьская революция, которая наступила, правда, не совсем точно по этой мудрой схеме («несколько преждевременно»), но в общем с натяжкой войдет в качестве очередной тридцатилетки! Удобно и просто⁹.

Впрочем, мы не собираемся особенно подробно останавливаться на подобных «открытиях». Мы не будем также задерживаться на повторениях Бенуа или статей из «Аполлона» (в чем не было недостатка, особенно на первых порах изучения русского искусства советским искусствознанием), с их тенденцией к апологетике «Мира искусства» и национальной школы, с их идеалистическим подходом к объяснению творчества того или иного художника с помощью географического фактора, особого «душевного» склада и т. д., и т. п.¹⁰. Физиономия таких работ слишком ясна, да и особого принципиального значения они конечно не имеют. Важнее остановиться на тех работах, которые имеют своим фундаментом большую научно-исследовательскую проработку материала.

Такова, например, монография о Тропинине Н. Н. Коваленской (1931).

Тропинин, Венецианов и Федотов являются теми художниками первой половины XIX в., которые при всех различиях объединены тем что они противостоят Академии и предвещают своим творчеством победу жанра и реализма. Каждый из них пережил сложную эволюцию. Что касается Тропинина, то по характеру его творчества правильно называли его русским Грезом. Грез — французский художник эпохи рококо типичен как выразитель процесса становления буржуазного искусства, еще не разорвавшего окончательно связей с искусством дворянства. Сентиментализм, чувствительность, «благородство» и изысканность форм, манеры, позы и поведения «галантного века» довлеют еще над Грезом. Но в противоположность типично дворянским художникам с их пышной мифологией, изысканным эротизмом и прославлением дворянства (Ватто, Фрагонар и др.) Грез обращается к семейно-нравственным проблемам

третьего сословия. В той или иной мере он уже противопоставляет их образам дворянства, но еще не заостренно, не разоблачающе. И в методе он тоже не является еще последовательным реалистом и моменты сентиментализма и идеализма настолько сильны, что не дают окончательно восторжествовать задаче трезво-реалистического показа действительности. Это только «предистория» буржуазного реализма, не порвавшего еще окончательно со стилем и эстетикой дворянства.

Таков и Тропинин, протягивающий одну руку реализму 60-х годов, другой держащийся за фалды великолепного «Карла Великого» Брюллова.

Н. Н. Коваленская тщательным образом прослеживает стилевую эволюцию Тропинина и приходит к выводу, что в его творчестве имеют место три периода: первый, когда преобладают еще идеалы XVIII в. и элементы чувственности, второй, когда происходит оздоровление этой чувственности, и третий, когда выступают наиболее сильно элементы реализма. От живописного стиля Тропинин в процессе этой эволюции идет к линейно-пластическому.

Все идет как будто хорошо, пока мы остаемся в области этих стилевых наблюдений. Но как только дело доходит до социального истолкования, то оно коренным образом меняется. Все исследование ведется в общем по следующему принципу: сначала на основе формального анализа отыскиваются наиболее характерные черты стиля, затем ищется соответствие им в психологии той или иной группы. В первую очередь надо объяснить живописность и чувственность в творчестве Тропинина. Оказывается, что эти черты восходят к психологии дворянства, у которого внеэкономический способ отчуждения прибавочной стоимости обуславливает иррациональный сенсуализм (80—81).

Но наряду с этим у Тропинина имеется и «классическая скульптурность». Откуда же взялась она? Оказывается классицизм связан с «централизацией государства, с элементами абстрактно-рационалистическими и конструктивно-волевыми хотя (в России. — А. М.) иная (дворянская) социальная база и ввела в него изменения в сторону декоративного гедонизма» (83).

Однако кроме этого имеется еще сентиментализм. И вот приходит на помощь третья группа — усадебное дворянство. Мы узнаем отсюда, что идеал простоты, любовь к уединению, первенствующее значение чуждой жизни и интерес к человеческой личности с ее интимными переживаниями были результатом осознания тех качеств, которые составляли особенность новой классовой прослойки. Выдвигая эти идеалы в противовес чопорному придворному этикету, усадебное дворянство тем самым утверждало известную классовую самостоятельность по отношению к дворянской верхушке». Далее мы узнаем, что «дворянская праздность была превосходной базой для расцвета сентиментальной меланхолии; не находя разряда в волевом акте, чувства легко переходят в слезливую чувствительность» (86—87).

И наконец остается вопрос о базе тропининского реализма. Он относится, с одной стороны, за счет обуржуазивающегося «манчестерского» дворянства, а с другой — за счет той буржуазной психологии, «которая присуща была самому художнику» (97). Таким образом, что же получается в итоге? Получается, что Тропинин отразил и выразил идеологию всех социальных прослоек, бывших тогда в России (дворянская знать, усадебное дворянство, обуржуазивающееся дворянство и буржуазия). Но почему это произошло? Потому что автор, найдя прием и стилевую особенность непосредственно, изолировав его от других, соотносит его к «психологии». Поэтому чувствительный сентиментализм, оказывается, годится только усадебному дворянству с его праздностью, иррациональный сенсуализм только тем, кто живет внеэкономическим отчуждением и т. д. и т. п. Как видим, психика соотносится прямо к «быту» и экономике. Куда же делась вся социально-политическая классовая борьба, которая была в России этой эпохи? В чем отразилась эта борьба (не мирное сосуществование, а именно борьба) на творчестве Тропинина? В чем противоречия этого творчества? Все эти вопросы однако выпали. Выпали потому, что метод работы был «формально-социологический». Сначала анализ формы «само по себе», а затем ее социальное объяснение тоже «само по себе». Получается чисто механическое соотнесение формы — к психике «социальной группы». А между тем ясно, что правильный метод

предполагает анализ идейного содержания как основы искусства, анализ всех его особенностей и противоречий в единстве, далее анализ тех средств и приемов, с помощью которых оно выражено и которые ему адекватны, и наконец раскрытие субъекта данного стиля. Элементы сентиментализма, идеализации и др. прекрасно могут присутствовать и у буржуазного художника, идущего к реализму, и если они находятся в противоречии с последним, то именно это противоречие и является основой движения, отражая путь класса, его становление, разрывающее связь с дворянским искусством. И наоборот: дворянское искусство может использовать элементы и буржуазного реализма (например, у эпигонов академизма 70—80-х годов) или романтизма (у Брюллова и Бруни), сохраняя однако доминанту своего стиля и пытаясь лишь укрепить его этим заимствованием и переработкой.

В этом и заключается диалектика. Вот почему методологический путь, избранный автором монографии о Тропинине, кажется нам мало убедительным, а фигура самого Тропинина, поделенного по частям между всеми социальными группами, настолько решительно препарирована, что трудно охватить и понять ее в целом, трудно убедиться в истинности такой его оценки¹¹.

Проведенный нами разбор ряда работ по истории русского искусства, появившихся за последнее время, показывает, что основной их недостаток заключается в неумении подняться до марксистско-ленинской методологии изучения общественных явлений и в отказе от задачи поставить рассмотрение русского искусства в связь с ленинской концепцией русского исторического процесса. Оба эти момента сочетаются с тем, что нередко просто повторяются те оценки и характеристики, которые дал в свое время Бенуа и другие историки искусства. А между тем мы не можем с ними согласиться. Одной из наших задач является восстановление действительного исторического значения идейного реализма, раскрытие того, как в русском искусстве XIX в. отразилась борьба крестьянства и других демократических групп, борьба, замалчивавшаяся буржуазными историками искусства, вскрытие реставраторско-реакционной сути таких групп, как «национальная школа» или эклектического ретроспективизма «Мира искусства», пересмотр оценок таких художников, как Ге, Репин, Иванов, Вережагин, Федотов и мн. др. Одним словом, мы должны буржуазной истории русского искусства противопоставить историю марксистско-ленинскую. Однако в этом отношении мы только еще начинаем разворачивать работу¹².

Но подчеркнем еще раз, что выполнение этой задачи мыслимо только тогда, когда мы действительно сумеем подойти к ней с позиций ленинского этапа в развитии марксизма, сумеем понять и применить ленинское учение о развитии капитализма в России к анализу художественного развития этой эпохи.

Само собою разумеется это требует длительной и большой работы над материалом¹³. Для того, чтобы дать представление о необходимых предпосылках такой работы, попробуем в заключение наметить схему развития русского искусства эпохи промышленного капитализма от 60-х годов до революции 1905 года, оговаривая предварительность и схематичность этой схемы.

Как известно, в России к 60-м годам XIX столетия в области живописи выдвигается широкое течение так называемого идейного реализма. Подготовленное реалистическим жанром школы Венецианова, который у Федотова переходит уже в обличительный жанр, однако ограничивающийся преимущественно областью быта, — это течение в лице Перова и других художников идет по пути демократизма и просветительства, заостренных против феодально-крепостнических отношений. Героем этого искусства является крестьянство, социальные низы города и радикальная интеллигенция, основным жанром — социально-бытовой, методом — реализм, призывающий к правдивому показу жизни и вместе с тем к «критике общественных явлений» и к «приговорам над явлениями действительности» (слова Чернышевского, в своей диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» впервые сформулировавшего в середине 50-х годов принципы идейного реализма).

Реалистическое течение порвало окончательно с Академией художеств (т. е. с центром дворянского искусства) в 1863 г., когда 13 конкурентов, представлявших это

течение вышли из Академии, не желая работать на конкурс по заданным академическим советом темам. Эти художники (во главе с Крамским) организовали так называемую артель художников, которая однако просуществовала недолго. После ее распада создано в 1871 г. Товарищество передвижных выставок («Передвижники»), которое и явилось в дальнейшем основным течением, группировавшим силы буржуазного искусства в противовес Академии и академизму.

Передвижничество теснейшим образом было связано с народничеством, выражая его идеологию. В начале 80-х годов часть передвижничества (Репин, Ярошенко) отразила народолюбческое движение. Но уже с самого начала мы видим в передвижничестве две струи: одну более демократическую, опирающуюся в первую очередь на крестьянство и радикальную интеллигенцию, вторую — либеральную, ориентирующуюся на буржуазию и мещанство.

В первый период становления идейного реализма демократические тенденции развиты довольно широко. Творчество раннего Перова («Крестный ход на пасху», «Чиститие в Мытищах», «Проповедь на селе» и мн. др.) дает наиболее яркое выражение этого демократизма, последовательно выступающего против крепостничества, поповщины, полицейщины и т. д. Вместе с тем этот период в творчестве Перова дает и наиболее последовательное осуществление принципов идейного реализма как метода (акцент на идейность, реалистичность и скупость цветовой гаммы, господство человека над вещью и природой, психологичность и т. п.). Продолжением этой линии в передвижничестве являются в 70-е годы работы Савицкого, Прянишникова («Порожняки» и «Погорельцы»), Максимова, Мясоедова и др.

Но к концу 70-х и началу 80-х годов начинает возрастать обратная тенденция, оказавшаяся как в творчестве Перова (ранее чем у других), так и других выше перечисленных художников. В чем выражается эта тенденция? Прежде всего она выражается в отходе от тематики широкого социального охвата, показывающей жизнь крестьянских масс и городских низов, к тематике замкнутого буржуазно-мещанского быта. Изменение тематики соединяется с изменением ее трактовки. Обличительность (направленная на борьбу с крепостничеством в первую очередь) сменяется анекдотичностью, мелочной заимчивостью, бытовым драматизмом и сентиментализмом. Реалистичность самих приемов уступает место приемам идеализирующего характера и исканиям внешнекрасочных эффектов.

Такой переход мы видим и у Перова (в его «Охотниках», «Птицеловах», «Весне» и др.) и у Мясоедова («Сеятель»), Прянишникова («Спасов день») и других художников. Одним из характерных представителей этого течения в передвижничестве является В. Е. Маковский с его анекдотическим жанром, посвященным в основном жизни и быту мелкой буржуазии и мещанства. Лишь в отдельных случаях В. Маковский поднимается до более глубокого показа социальной действительности (напр. «Крах банка», где показано разорение мелкой буржуазии в результате спекуляций крупного капитала, или «Вечеринка», навеянная народолюбческим движением), в общем же он ограничивается аполитичным бытовизмом, которым насыщены его «Преферансисты», «За чайком», «Любители соловьев» и другие произведения, ограничивающиеся крутом повседневно-мелких событий в жизни рядовых обывателей.

В показе деревни этот переход от идейного реализма к «художественному» влечет за собой идеализацию и замазывание классового расслоения и тяжести положения русской пореформенной деревни, отданной на произвол помещику и разграбление капиталу. (Сравнение картин Маковского «Проповедь в сельской церкви» и «Молебен на Пасху» 1889 года с картинами Перова «Сельский крестный ход на пасху» и «Проповедь на селе» убедительнее всего показывает различие идейного и художественного реализма. Маковский в этих картинах вместо реалистического показа деревни дает идеализированные пейзажи, истово слушающих проповедь симпатичного «батюшки», так непохожего на отупевших пьяных попов и монахов Перова).

В противовес «критике общественных явлений» шестидесятников лозунгом здесь становится идеализация «положительных явлений».

Этот процесс перехода от идейного реализма к «художественному» особенно сильно разворачивается в 80-е годы, в период реакции и после разгрома революционного народничества и народолюбия. Буржуазия, идущая на союз с самодержавием, пропагандирует «чистое искусство», выдвигает перед художниками задачи отхода от политических вопросов к субъективно психологическим проблемам, к драматизму «вообще», к трагедии «сильных личностей». Расцветает интерес к религиозно-нравственной тематике. Крамской пишет «Неутешное горе», где ставит перед собой задачу выразить общечеловеческое чувство материнства, Репин создает своего «Св. Николая» — вещь религиозно-нравственного характера.

Наряду с этим в 80-е годы создается течение так называемой национальной живописи (Васнецов, Нестеров), пытающееся в первую очередь обновить религиозную живопись и наиболее близко подошедшее к обслуживанию лозунга «православие — самодержавие — народность». Это была группа художников, выросших в передвижничестве, начинавшая с обличительно-реалистических произведений и пришедшая в результате перерождения передвижничества к открытому союзу с реакцией.

Другое течение, ярче всего выразившееся в творчестве Левитана конца 80-х и начала 90-х годов, в противовес первому отражало идеологию ухода от действительности, замыкаясь в рамках «пейзажа с настроением», пропитанного лирической грустью. Пессимизм этой группы, предпочитавшей бегство от действительности обслуживанию реакции, являлся другой стороной перерождения передвижничества.

И наконец некоторые художники пытались сохранить традиции последовательного демократизма и идейного реализма, показывая обнищание и приращенность крестьянских масс, их восстания, борьбу революционной интеллигенции с самодержавием и т. д. Одним из наиболее ярких представителей этой группы является художник С. В. Иванов. Но эта линия развития в конце 80-х и начале 90-х годов представляет уже только незначительную струю внутри передвижничества. В эпоху реакции господство принадлежит тем буржуазным художникам, которые отошли от идейного реализма.

Таким образом мы имеем два крупных периода в развитии русского искусства с конца 50-х до начала 90-х годов.

Первый период совпадает с эпохой демократического подъема 60-х годов и продолжается до начала 80-х годов, т. е. включает второй демократический подъем конца 70-х годов и доходит до разгрома народолюбия. Здесь господствует в начале искусство идейного реализма, но уже в 70-е годы замечаются первые признаки его разложения. В свою очередь, внутри данного периода надо различать две стадии: первая — конец 50-х и начало 60-х годов — господство в искусстве идейного реализма и буржуазного просветительства и вторая (70-е годы) господство передвижнического мелкобуржуазного искусства в форме бытового реализма и натурализма.

Второй период совпадает с эпохой реакции и продолжается от начала 80-х годов до начала 90-х, т. е. до промышленного подъема и роста демократического движения. Господствует художественный реализм, т. е. форма перерождения идейного реализма, «национальная школа» и реставрируемый академизм (в лице Семирадского и др.).

Третий период начинается примерно с 90-х годов и продолжается до революции 1905 года. Содержанием этого периода является, во-первых, дальнейшая деградация той части передвижничества, которая упиралась в застойность и тупик мелкого идеализирующего действительность искусства (так например, Богданова-Бельского); во-вторых — расцвет буржуазно-индивидуалистического искусства в форме «декадентства» и импрессионизма; в-третьих — упадок академизма и «национальной школы»; в-четвертых — развитие своеобразного течения «Мира искусства», которое играет большую роль в данный период. Своеобразие «Мира искусства» заключается в том, что, будучи в основном течением ретроспективным, обращающимся в прошлое французского и русского абсолютизма, к стилям рококо и ампира, оно в то же время стремится ассимилировать и как-то освоить новейшие течения буржуазного искусства Запада и в том числе импрессионизм. Но основная часть «Мира искусства» не пришла к импрессионизму в собственном смысле, оставшись на позициях стилизаторского пессимизма и эклектизма.

Характерным представителем этой основной части «Мира искусства» является Сомов, посвятивший все свое творчество ретроспективной стилизации «галантного века» (XVIII век — эпоха рококо).

А. Бенуа в статье о Сомове, оправдывая эти стилизации, доказывает, что Сомов понимает изображаемый им «галантный век» российского дворянства, сочувствует этой жизни всем своим существом, любит это старое и наивное, как любит свое детство зрелый человек. Он видит в нем «детство своего общества»¹⁴.

Эта характеристика содержит много правильного в том смысле, что раскрывает мотивы дворянского ретроспективизма Сомова.

Однако наряду с художниками типа Сомова в «Мире искусства» выступают с начала его создания (конец 90-х годов) такие типично буржуазные художники как Серов, Головин, К. Коровин, Малявин и др. Для них дворянский ретроспективизм и увлечение «галантным веком» были в основном чужды и мало понятны. Многие из них в начале своей деятельности примыкали к передвижникам, но вскоре передвижничество оказалось для них узким и тесным. Народнические мотивы в их творчестве (деревенские темы Серова, например «Баба с лошастью», ранние вещи Архипова и др.) быстро уступают место импрессионистическим исканиям, и они выступают как последовательные выразители буржуазного индивидуалистического гедонизма.

После разрыва с передвижничеством они входят в «Мир искусства», где таким образом создается блок дворянского ретроспективизма, пытающегося ассимилировать импрессионизм, с чисто буржуазными художниками-импрессионистами.

Но этот блок просуществовал не долго. Уже в 1901 г. ряд московских художников, выстававшийся на «Мире искусства», организовал свою выставку «36 художников», еще не порвавшую открыто с «Миром искусства», но вполне автономную. Дальнейшие противоречия этих двух групп привели к распаду в 1903 г. организации «Мира искусства» и к созданию объединения «36», впоследствии «Союза русских художников». Раскол этот произошел накануне революции 1905 года, что уже само по себе достаточно симптоматично.

В революции 1905 года ряд этих художников снова встретился на страницах оппозиционно-буржуазной печати, где они создали серию карикатур, посвященных борьбе за буржуазную свободу против самодержавия (Серов, Чехонин, Лансере, Анисфельд, С. Иванов, Добужинский и др.). Таким образом третий период, завершающийся революцией 1905 года, идет под знаком буржуазного импрессионизма, с одной стороны, и ретроспективизма «Мира искусства» — с другой, объединяющихся в начале в одном течении.

Ограничимся пока этими тремя периодами и попробуем схематично наметить линию их истолкования, исходя из ленинского учения о развитии капитализма в России. Как известно, Ленин видит своеобразие последнего в борьбе двух путей развития — прусского и американского. В предисловии ко второму изданию «Развития капитализма в России» (1907) Ленин дает сжатое изложение сущности этой борьбы: «На данной экономической основе русской революции объективно возможны две основные линии ее развития и исхода. Либо старое помещичье хозяйство, тысячами нитей связанное с крепостным правом, сохраняется, превращаясь медленно в чисто капиталистическое «юнкерское» хозяйство. Основой окончательного перехода от отработков к капитализму является внутреннее преобразование крепостнического помещичьего хозяйства». Весь аграрный строй государства становится капиталистическим, надолго сохраняя черты крепостнические.

Либо старое помещичье хозяйство ломает революция, разрушая все остатки крепостничества, и крупное землевладение прежде всего. Основой окончательного перехода от отработков к капитализму является свободное развитие мелкого крестьянского хозяйства, получившего промадный импульс благодаря экспроприации помещичьих земель в пользу крестьянства. Весь аграрный строй становится капиталистическим, ибо разложение крестьянства идет тем быстрее, чем полнее уничтожены следы крепостничества.

Иными словами: либо — сохранение главной массы помещичьего землевладения и главных устоев русской «надстройки», отсюда преобладающая роль либерально-монархического буржуа и помещика, быстрый переход на их сторону разбитого крестьянства, понижение крестьянской массы, не только экспроприруемой в громадных размерах, но закабаляемой к тому же теми или иными кадетскими выкупами, забиваемой и отупляемой посредством реакции; душеприказчиками такой буржуазной революции будут политики типа, близкого к октябристам. Либо — разрушение помещичьего землевладения и всех главных устоев соответствующей старой «надстройки»; преобладающая роль пролетариата и крестьянской массы при нейтрализации неустойчивой или контрреволюционной буржуазии, наиболее быстрое и свободное развитие производительных сил на капиталистической основе при наилучшем, какое только мыслимо вообще в обстановке товарного производства, положении рабочей и крестьянской массы; отсюда создание наиболее благоприятных условий для дальнейшего осуществления его настоящей и коренной задачи социалистического переустройства.

В другой работе Ленин указывает: «Оба эти пути развития вполне ясно обрисовались в России после 1861 года... Весь вопрос дальнейшего развития страны сводится к тому, какой же из этих путей развития возьмет окончательно верх над другим» (Ленин, т. XII, «Аграрный вопрос в России к концу XIX в.», стр. 269).

Таким образом борьба этих двух путей развития капитализма в России, развернувшаяся в пореформенный период, а следовательно и борьба тех классов и прослоек, которые представляли эти пути развития, — является ведущим звеном процесса. Соответственно его ходу, как замечает Ленин, оформляется та или иная «надстройка». Развитие искусства этой эпохи точно так же может быть правильно понято только в связи со спецификой развития русского капитализма и с ходом борьбы двух охарактеризованных тенденций. С точки зрения этой борьбы охарактеризованные нами периоды имеют, по нашему мнению, следующую обусловленность.

Первый период с 60-х по 80-е годы идет сначала под знаком буржуазного демократизма и просветительства, недостаточно еще внутри себя дифференцированного. Социал-утопические тенденции, заботы о народе в целом (т. е. о всем третьем сословии), борьба с крепостничеством и азиатчиной методами трезвого реалистического показа — вот в чем суть этого периода. Однако в процессе дальнейшего развития и дифференциации тех групп, которые боролись с феодализмом, в процессе изживания просветительства наступает кризис этого течения, который выражается и в распаде артели художников, в повороте в творчестве Перова и других фактах.

Поскольку в пореформенную эпоху преобладание получает класс мелких производителей (мелкая буржуазия), наряду с отражением этого факта в распространении народнической идеологии мы видим и огромную роль передвижничества, отражающего и выражающего идеологию мелкой буржуазии. Его демократическая часть опирается на крестьянство и борется за американский путь развития. Его другая часть идет к обслуживанию мещанства и крупной буржуазии, идет на соглашение с реакцией, объективно, поддерживая прусский путь развития.

В ходе дальнейшего развития передвижничество полностью перерождается и отрывается от крестьянского демократического движения, причем это перерождение особенно сильно идет в 80-е годы, но намечается еще и в 70-х годах.

Второй период, идущий в полосе промышленного и аграрного кризиса, с одной стороны, и тенденций к частичной реставрации крепостничества, с другой, дает сильное сжатие демократических тенденций. Протест обезземеливаемого и разоряемого крестьянства прорывается или в творчестве отдельных художников, пытающихся сохранить лучшие традиции народнической демократической струи (как С. Иванов), или в форме толстовства в живописи (Ге). Передвижничество в целом завершает путь перерождения. Оно выделяет так называемую национальную школу (Васнецов и др.), которая, стремясь создать новую религиозную живопись, выразить «дух нации» и т. д., идет к прямому обслуживанию самодержавия, опираясь на идеологию реакционно-патриархальных групп буржуазии (кулачество, не превратившееся еще в капиталиста, не разорвавшее связей с помещиком, купечество и т. д.).

Оформление идеологии промышленной буржуазии в условиях «прусской системы», частичной реставрации крепостничества далеко отстает от западного капитализма и только в конце 80-х — начале 90-х годов начинает осваивать стиль субъективистского гедонизма — импрессионизм. Идеология борьбы за американский путь развития получает здесь отражение в творчестве Репина начала 80-х годов (народовольческие мотивы) и С. Иванова. Остальные группы, идя на союз с реакцией, поддерживают идеологию прусского пути развития.

Третий период в условиях промышленного подъема дает рост искусства промышленной буржуазии в форме импрессионизма и модернизма. На примере анализа становления импрессионизма в русской живописи можно лучше всего проследить отражение в искусстве борьбы двух путей развития капитализма. Импрессионизм — «классический» стиль буржуазного искусства той эпохи, когда буржуазные отношения достигают своего высшего выражения, когда капитализм овладевает всеми областями жизни, когда безраздельно господствуют его законы: частной собственности, конкуренции, анархии производства. «Свободная» буржуазная личность завоевывает полную гегемонию и в искусстве, выдвигая стиль индивидуалистического гедонизма, ощущению и восприятию этой личности импрессионизм подчиняет всю объективную действительность: его задачей становится показ мира, как комплекса субъективных ощущений и восприятий.

Во Франции, где капиталистические отношения выступили в более чистой форме импрессионизм достигает господства уже в 70—80-х годах XIX в.

В России же, где чисто капиталистические отношения придавливались и сдерживались остатками крепостничества — импрессионизм не мог достичь такого яркого расцвета и его становление все время задерживается реставраторскими тенденциями. Первые предвестники импрессионизма в России появляются еще в 70-х годах — особенно сильно в творчестве рано умершего художника Васильева, который является настоящим русским «барбизонцем», стоявшим на прямом пути к импрессионизму. Но эта линия не получила своего завершения, ибо передвижничество вообще не смогло освоить импрессионизма; как народники не понимали и «не принимали» развития капитализма, так и передвижники не понимали, «не принимали» развития современного им буржуазного искусства Запада, т. е. импрессионизма. Крамской откровенно писал, что он их (импрессионистов) не понимает, а реакционные течения 80-х годов в лице «неоакадемизма» и «национальной школы» с их устремленностью к классике, византизму и т. д. были еще более далеки от импрессионизма.

Следующая «вспышка» импрессионизма (уже в развитой форме) относится к концу 80-х — началу 90-х годов (творчество Серова, К. Коровина, Левитана, Репина и др.). Однако и на этот раз пассивно-стилизаторские тенденции «Мира искусства» задержали, казалось бы, готовившийся расцвет импрессионизма. Серов, один из первых зачинателей русского импрессионизма, показывает интересный пример отхода от него под воздействием «Мира искусства».

В начале 900-х годов более передовые группы буржуазных художников снова поднимают знамя импрессионизма и только теперь он более широко входит в практику («36», «Союз русских художников» и др.).

Таким образом ход освоения западного импрессионизма в русском искусстве находит свое объяснение в специфичности условий развития капитализма в России, в конкретном ходе борьбы двух путей развития. Одновременно группы капитализирующегося дворянства выдвигают такое течение, как «Мир искусства», которое, имея в основе эклектический стилизм и ретроспективизм, пытается ассимилировать импрессионизм и вовлечь в блок буржуазных художников на основе идеологического обоснования прусского пути развития капитализма. Но блок этот распадается перед революцией, так как интересы этих групп расходятся. Усиливается в частности буржуазно-демократическая струя, особенно несовместимая с идеологией «Мира искусства» (часть московского объединения «36»).

В первый период на ранней стадии идет борьба единого фронта реализма с академизмом, отражающая борьбу буржуазии с дворянством. Во второй период продолжается борьба передвижничества с академизмом и внутренняя борьба внутри перед-

вижничества, используемая реакцией. Борьба эта ослабевает с ходом перерождения передвижничества. В третий период — борьба искусства промышленной буржуазии с искусством капитализирующегося дворянства (Репин и «Мир искусства» «36» и «Мир искусства») с одной стороны, и с другой — их общая борьба против революционного демократического искусства в прошлом и опасности оформления пролетарской и революционно-демократической идеологии в искусстве — в 90-е и 900-е годы (блок «Мир искусства» и «36», вхождение в «Мир искусства» Серова и других художников).

Таковы с нашей точки зрения главные этапы развития русского искусства от 60-х годов до революции 1905 года и связь их с ходом капиталистического развития России, сводящимся к борьбе за американский и прусский пути развития.

А. Михайлов

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См., например, «Введение в историю русского искусства» в известной «Истории русского искусства» под редакцией И. Грабаря (1909), которое в основном повторяет оценки Бенуа. Как вершина творчества Федотова объявляется «тот великий скорбный дух, который вылился в картину, изображающей унылую офицерскую жизнь в провинциальной глуши, и который поднял острый реализм пустой сценки дрессирования собаки до степени чудовищной фантастики, о какой позже мечтал Достоевский (стр. 76. Речь идет о картине «Анкор! Еще, анкор!», которая противопоставляется сатирическим, заостренным произведениям Федотова, как «случайному» и «временному» в его искусстве). 60-е годы характеризуются и здесь в качестве эпохи «падения живописи» (стр. 78). В противовес общественно-активному, «гражданскому» искусству реализма на всем протяжении «Введения» выдвигаются те картины, в которых появляются упадочнические, пессимистические ноты, «щемящая грусть» в настоящем или тоска по прошлому. (Ср. оценки Перова — на стр. 78. Крамского — на стр. 79. Сомова — стр. 106 и др.).

² См. К. П. Победоносцев, Письма и записки, т. 1, 2-й полутом, стр. 934, 963.

³ Типичный прием борьбы! Бенуа объявляет антихудожественным идейный реализм, а критики 90-х гг. доказывают «антихудожественность» Ге и т. д.

⁴ Письмо Толстого Третьякову по этому поводу, см. в «Переписке Толстого и Ге», «Academia», 1930 г.

⁵ Статья В. Дмитриева в «Аполлоне» 1913 г., № 10, статья в «Золотом Руне», 1909 г. и др.

Ср. оценки в статье Дмитриева и напр. в «Истории русского искусства» Грабаря.

У Грабаря читаем, что Ге обладал «неряшливым», «варварским» языком, что его ультрареалистические приемы оказались чуждыми религиозной живописи (стр. 86).

У Дмитриева, наоборот, основным утверждением является то, что «Ге с изумительной силой поборол низкий художественный уровень своего времени».

⁶ В. М. Фриче. Очерки по искусству (стр. 75).

⁷ А. Ляскова, В. Г. Перов. Редакция Федорова-Давыдова. Изд. Третьяковской галереи, 1931 г.

Независимо от характера работы Лясковской, которая сама по себе может быть и не нуждалась бы в подобном разборе, мы считаем необходимым остановиться на некоторых вопросах, связанных с Перовым, более обстоятельно. Один из крупнейших реалистов в живописи XIX в. — Перов очень долгое время поносился сторонниками «чистого искусства» и эта тенденция не изжита еще по сегодняшний день. Исполнившееся в мае 1932 г. пятидесятилетие его смерти не вызвало никаких откликов в печати. В декабре 1933 г. исполняется столетие со дня его рождения. Надо надеяться, что советские художники и критики, ставящие перед собой задачу создания подлинно реалистического искусства эпохи построения социализма, выдвигающие идейную глубину, как главный признак этого искусства, вспомнят об одном из своих лучших предшественников, зачинателей идейного реализма — Перове, и поставят вопрос об освоении его творчества под углом зрения ленинских указаний о наследстве 60-х гг.

⁸ Сам автор уже отказался от ряда этих установок. Тем более необходимо здесь отметить, что «Указатель литературы по русской живописи, скульптуре и графике XVIII—XX века», выпущенный Третьяковской галереей в 1931 г., по поводу этой книги утверждает, будто автор исходит из основных понятий марксистского искусствознания (стр. 25). Если «основными понятиями марксистского искусствознания» считать отрицание идеологической природы искусства и призыв к вещеделанию, отказ от исторического подхода во имя формально-типологического, отказ от показа связи искусства с классовой борьбой во имя единой стилиевой эволюции всех и вся, аттестацию эстетики Чернышевского как идеалистической и защиту в противовес ей эстетики Леонова, отказ от ленинской концепции русского капитализма, во имя вельфлинговской имманентной эволюции форм (а все это и есть исходные позиции Федорова-Давыдова), то я не знаю, что же не считать после всего этого марксизмом? Может быть состави-

тели «Указателя» думают, что марксизм в искусствознании заключается в отрицании метода, учения и основных установок марксизма-ленинизма?

⁹ В других своих работах по русскому искусству Голлербах выступает просто как переагатор и популяризатор разобранной нами «Истории русской живописи» Бенуа. В согласии с ним он «уничтожает» идейный реализм, превозносит искания «чистого искусства» 80—90-х годов, а «Мир искусства» вообще рассматривает как недостижимую вершину. «Творчество «мироискусников», — пишет он, — может и должно быть принято современностью даже теперь, когда «Мир искусства» уже перестал быть «властителем дум». Исторические реставрации «мироискусников», которые наивные люди трактовали как трусливое бегство от современных тем, как эстетический «уход в прошлое», являются превосходными пролегомена к изучению минувших эпох и образов прошлого» (см. Голлербах «Пути новейшего искусства на Западе и у нас» в «Истории искусства всех времен», изд. Сойкина, 1929, стр. 299).

¹⁰ См., например, книжки В. Лобанова: «Виктор Васнецов в Абрамцеве», 1928 г., объясняющего творчество Васнецова «своеобразной» природой абрамцевского пейзажа; монографию об Архипове, изд. ГАХН 1927 г., где тот же Лобанов объясняет творчество Архипова рязанским солнцем и рязанскими просторами; монографию А. Иванова о Врубеле (1928), где автор объясняет творчество Врубеля помощью «ощепенелости», вытекающей из неорганического аспекта восприятия природы. Можно далее упомянуть о статье Эфроса к «Венецианову» (изд. Academia, 1931), где все возникновение реализма венециановской школы сведено к чистой случайности: был, дескать, Венецианов человек незаметный, да вдруг случай вывел — и получился реализм. В другом месте, правда, говорится уже иное и венециановское искусство производится от мелкопоместного дворянства, погибавшего от хозяйственной мелкоты, но держащегося за свое существование, но и это утверждение в высшей степени спорно и необосновано. Трагедия Венецианова и его школы не вскрыта в связи с обстановкой николаевской реакции, зажавшей всякое проявление демократизма и либерализма и толкнувшей в частности учеников Венецианова к бюрократизму, т. е. академизму.

¹¹ Что в данном случае виновен именно метод механического соотнесения изолированного приема к психике и экономике группы, показывает и другая работа Н. Коваленской «Русский жанр накануне передвижничества», в сборнике «Русская живопись XIX в.», изд. РАНИОН, 1929 г. Принципы исследования здесь те же. К чему они приводят, видно, например, из следующего утверждения: «Кроме социального обострения художники внесли (в стиль реализма — А. М.) и некоторые другие черты, обусловленные свойствами интеллигенции как особой социально-экономической и профессиональной группы. Интеллигенция в целом, не связанная с физическим трудом, а, с другой стороны, далекая от потребительства и гурманского наслаждения жизнью, не имела никаких стимулов к исканию художественной формы, к культу живописного мастерства: исторические ценности были для нее важнее всего. Это и было одной из причин падения художественной формы» (стр. 74). Трудно придумать большее упрощение. Выходит ведь, что искания художественной формы могут быть или результатом физического труда или потребительского наслажденчества — все остальное приводит к падению формы. Конечно таким методом нельзя правильно проанализировать и объяснить историю искусства. Что касается объяснения всего стиля в целом, то и здесь он поделен между разными социальными группами, по такому же примерно принципу (ср., например, характеристику «буржуазных» элементов стиля на стр. 72).

¹² В связи с этим надо отметить положительность выхода монографии о С. Иванове, художнике, выразившем тенденцию демократизма в 80—90-х гг. XIX в. Однако, привлекая внимание к этому художнику, революционно-демократические стороны творчества которого замалчивались буржуазными историками искусства, авторы монографии (В. В. и Е. А. Журавлевы) не справились с двумя важными для понимания Иванова задачами, а именно: с раскрытием мелкобуржуазной ограниченности его демократизма, идущего в политическом плане не далее идеологии трудящихся и эсеров, и, во-вторых, с показом, как эта ограниченность неизбежно привела Иванова после революции 1905 г. к уходу в историческую живопись и к спаду революционно-демократических моментов в его творчестве. Бесспорно опять-таки, что сделать это можно было, только органически применив ленинские высказывания о демократической борьбе в ее отношении к пролетарской революции и о борьбе за американский и прусский путь развития (см. В. В. и Е. А. Журавлевы «Художник С. В. Иванов», Изогиз, 1931). Следовало бы также вспомнить о художнике Н. В. Орлове, тесно связанном с крестьянством и так любимом А. Толстым.

¹³ Эта работа ведется в Государственной Академии Искусствознания. В подготовленном к печати первом томе истории русского искусства XIX—XX вв. охвачен период от 30-х годов XIX столетия до «Мира искусства».

В настоящей статье использованы частично материалы, входившие в мой доклад: «Концепция развития русского искусства II половины XIX в.», сделанный в Академии в июне 1932 года, а также во вступительную статью к первому тому Истории русского искусства.

¹⁴ «Мир искусства», 1899 г., № 20. А. Бенуа, К. Сомов.