

Р.С.Ф.С.Р.

Р. П. Б.
1925.

ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ

П 4
42

ПЕЧАТЬ И РЕВОЛЮЦИЯ

Ж У Р Н А Л
ЛИТЕРАТУРЫ ИСКУССТВА
КРИТИКИ И БИБЛИОГРАФИИ

ПРИ БЛИЖАЙШЕМ УЧАСТИИ

А. В. ЛУНАЧАРСКОГО, Н. Л. МЕЩЕРЯКОВА,
М. Н. ПОКРОВСКОГО, В. П. ПОЛОНСКОГО,
И. И. СТЕПАНОВА-СКВОРЦОВА.



КНИГА ЧЕТВЕРТАЯ
ИЮНЬ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО

МОСКВА 1925

Государственная
ПУБЛИЧНАЯ БИБЛИОТЕКА
в Ленинграде

ГОД ИЗДАНИЯ ПЯТЫЙ



Редакция
номера закончена
4 мая



Гиз № 9723.

Главлит № 37767.

Напеч. 8.000 экз.

1-я Образцовая типография Госиздата, Москва, Пятницкая, 71.

СО Д Е Р Ж А Н И Е

СТАТЬИ И ОБЗОРЫ.

Стр.

1. Д. Биленкин. ДИАЛЕКТИКА И ЛЕНИНИЗМ (окончание) 1
2. И. Сергиевский. ПУШКИН В ИЗУЧЕНИИ МАРКСИСТОВ 11
3. Л. Войтоловский. ДЕМЬЯН БЕДНЫЙ 23 V
4. В. Полонский. К ВОПРОСУ О НАШИХ ЛИТЕРАТУРНЫХ
РАЗНОГЛАСИЯХ 48

5. МАТЕРИАЛЫ ПО ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ И РЕВОЛЮЦИИ.

5. П. Виноградская. ДОНОС ЛАССАЛЯ НА САМОГО СЕБЯ 71
- ✕ 6. М. Рейснер. СОЦИАЛЬНАЯ ПСИХОЛОГИЯ И УЧЕНИЕ ФРЕЙДА
(продолжение) 88
7. М. Бабенчиков. АННЕНКОВ—ГРАФИК И РИСОВАЛЬЩИК . . . 101

8. В ПОРЯДКЕ ДИСКУССИИ.

- ✕ 8. К. Юон. КАКИМ ДОЛЖНО БЫТЬ ИСКУССТВО ДЛЯ НАРОД-
НЫХ МАСС 130

9—12. ОБОЗРЕНИЕ ИСКУССТВ И ЛИТЕРАТУРЫ.

- ✓ 9. А. Лежнев. ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЗАМЕТКИ 147
10. А. Луначарский. МАРКСИСТСКАЯ ИСТОРИЯ ИСКУССТВ 154
11. Е. Браудо. МУЗЫКА В МОСКВЕ 160
12. Н. Мещеряков. «УЧЕНАЯ» ХАЛТУРА 162
13. Ю. Спасский. ЛИЦОМ К ДЕРЕВНЕ 166

ОТЗЫВЫ О КНИГАХ.

- I. Литература о Ленине и ленинизме. М. Зеликмана, Б. Розенблюма,
Ц. Фридлянда, М. Герра, Ш. Шафира, В. Мойровой, Г. Ле-
левича 172
- II. Вопросы текущей жизни. Я. Шафира, Ю. Спасского, Р. Ковнатор . 183
- III. Империализм и международная политика. М. Брагинского, А. Слуц-
кого, Н. Попова-Тативы, Г. Сандомирского, А. Михайлова . . 190
- IV. Экономические науки и народное хозяйство. А. Неусыхина, Ю. Спас-
ского, В. Золотарева, Д. Кашинцева, В. Камеянецкого, Н. Рого-
жина, А. Бессера 198

V. Организация труда. И. Шпильрейна, И. Гельмана, С. Каплуна . . .	207
VI. История.	
а) Всеобщая история. П. Преображенского, М. Брагинского, Н. Лукина, Б. Цуредкого	213
б) Русская история. И. Макарова	219
в) История революционных движений в России. А. Бонч-Осмоловского, А. Дивильковского, В. Невского, М. Кле-венского, Д. Фурманова, Б. Козьмина	221
г) История революционных движений на Западе. А. Слуцкого, Б. Горева, И. Браславского	230
VII. Философия и психология. Г. Баммеля, И. Луппола, Л. Дернера, Б. Розенблома	234
VIII. Науки об обществе и государстве. И. Ильинского, И. Браславского, А. Пионтковского	243
IX. Языковедение. Р. Шор	250
X. Науки о природе. Б. Андреева, В. Костицына, С. Соболя, А. Серебровского, В. Талнева, И. Кана, И. Каблукова, С. Вавилова, И. Гельмана	254
XI. Теория и история литературы. В. Волькенштейна, Н. Пиксанова, В. Переверзева, Г. Винокура, М. Клевенского, Д. Благого, В. Не-чаевой, Л. Войтоловского, А. Лежнева	262
XII. Художественная литература.	
а) Русская. А. Лежнева, Н. Фатова, Г. Делевича, К. Локса, С. Алякринского, В. Красильникова	275
б) Иностранная. М. Лейтейзена, С. Обручева, Л. Розенталя, С. Арсеньева, И. Гливенко, А. Гуриштейна, Е. Браудо, М. Эйхен-гольца, В. Волькенштейна, Я. Зунделовича	285
XIII. Искусства. Федорова-Давыдова, А. Греча, В. Адарюкова, С. Буго-славского, Е. Браудо, И. Кашина, И. Маркова, Л. Розенталя, Н. Лебедева	294
Письма в редакцию Б. Горева и Н. Пиксанова	306
Литературная хроника	308
Список книг, полученных для отзыва	321
27 иллюстраций в тексте и на отдельных листах.	



В ДИСКУССИОННОМ ПОРЯДКЕ



КАКИМ ДОЛЖНО БЫТЬ ИСКУССТВО ДЛЯ НАРОДНЫХ МАСС.

(Опыт обоснования основных принципов его художественного языка) ¹⁾.

К. Ю о н.

Предлагаемая статья является опытом построения основных принципов искусства для масс. Она является лишь *опытом*, потому что *теоретическое* построение основ художественных форм такого искусства делается *впервые*; предусматриваемые же ею лишь *основные* принципы должны установить наиболее характерные и нужные черты искусства для масс, — дать те обобщения и схемы, на основании которых могли бы строиться все разновидности и разветвления его, — как по признакам различных родов пластических искусств, так и по своему назначению и технике.

*Опыт*ом лишь является предлагаемая статья и по причине захватываемого ею круга идей чрезвычайной обширности, требующей для детальной своей проработки, и по самой своей природе *длительной и коллективной работы*.

Обширность и сложность темы заключается не только в причастности ее ко всем видам изобразительных искусств, но даже по причине самых *возможностей* разных *подходов* и разных *точек зрения* на задачи искусства для масс, — особенно на почве сплетения идеологической, тематической и формальной его стороны. Неотделимость формы от содержания, их взаимодействие и взаимоотношение *одно* уже способны в любой момент и в любом круге даже искушенных в вопросах искусства людей вызвать бесчисленное количество различных точек зрения.

Искусство всегда диалектично по своей природе: нет тезы, которой нельзя было бы противопоставить антитезы.

¹⁾ Не соглашаясь с рядом положений, развиваемых К. Ф. Юоном, редакция тем не менее дает место статье этого крупного художника, как интересному показателю идеологических устремлений, наблюдаемых в настоящее время в среде деятелей искусства, далеко стоявших от революции.

Но именно потому и требуется особо внимательный и мотивированный *отбор* тех признаков его, которые особо соответствуют интересам народных масс.

В народе, состоящем в свою очередь из индивидуумов, в зачаточном виде заложены начала всех бывших и будущих искусств, но не все из них находятся в соответствии с *массовой психологией* и *массовыми* нуждами.

Способствуя, в конечном счете, разрешению задачи не теоретически, а *практически*, приходится подойти к ней с *профессиональной* стороны, т.-е. со стороны анализа художественной *формы*, — самого *языка* искусства, его *формальной* выразительности.

Множество вопросов напрашивается при решении поставленной задачи, на которые необходимо отыскать четкие ответы:

1. Все ли из имеющегося в современном искусстве пригодно для широких масс?

2. Если не все, то что нужно и что ненужно, и почему так, а не иначе?

3. Должны ли художники считаться со своей аудиторией и в своем творчестве иметь ее в виду?

4. Одинаково ли художник работает, рассчитывая на определенную аудиторию или же в расчете на неопределенного зрителя?

5. Каково положение вопроса в театре, литературе, архитектуре и др. искусствах; чем они руководствуются, считаясь с нуждами тех, для кого они предназначаются?

6. Одинаково ли воспринимается одно и то же искусство различными потребителями и в чем *причина различия* восприятия?

7. В какой мере общее развитие и подготовленность, а еще больше природные свойства и навыки влияют на восприятие искусства?

8. Должен ли автор считаться с тем, *для кого, для чего и как* строить ему свое искусство, заботясь о том, чтобы его исчерпывающе поняли?

9. Может ли стеснять свободу искусства и свободу автора *сознание* им своей цели?

10. Является ли искусство для народных масс — «народным» искусством; а если нет, то каковы мотивы существования того и другого искусства?

11. Возможно ли вообще говорить об *особом* искусстве для народа?

12. Что принять в искусство для народных масс из прошлых школ — классицизма, реализма, натурализма и пр., и пр.?

13. Как быть с достижениями новейшего искусства и каково их место в искусстве для масс?

14. Какие элементы художественного языка во всем наследии прошлого искусства наиболее отвечали бы требованиям искусства для масс и почему?

Еще много подобных вопросов, — более общих или более детальных можно было бы привести.

Дебаты о народном и о пролетарском искусстве с самого начала революции приняли разноречивый и острый характер. Противоречи-

вость утверждений, возникавших в этих спорах, проявлялась на почве определения самой природы «искусства для масс» и искусства вообще: ставились вопросы может ли вообще быть *особое* народное или пролетарское искусство и не существует ли лишь *единое* искусство для всего человечества, — в чем состоит, так называемое, «чистое» искусство и какое искусство надо считать пролетарским или народным и т. п.

Путаницу вызывало смешение в одну кучу проблем стиля искусства с его тематическими и формальными сторонами и с его частичными уклонами и направлениями, принимавшимися за целое.

В недостаточном расчленении этих сторон, всегда единого, в конечном счете, искусства и были корни тех ошибок, которые потому и не привели ни к каким конкретным результатам.

Искусство едино, но его единство проявляется в форме самых различных уклонов и разновидностей, ибо оно по самой своей природе связано со *всеми без исключения* сторонами внешнего зрительного и внутреннего, психологического мира.

Несомненно также и существование *теснейшей связи* между творческой работой в искусстве и его опорой, его ориентацией на свою аудиторию; самое разнообразие и смена видов и форм искусства лучшим образом это доказывают.

Даже в самом чистом искусстве, служащем чистой же *идее познания на-лицо целевая* его устремленность.

Искусство, направленное к интересам широких народных масс составляет одну из разновидностей его, *гигантскую* по масштабу и *важнейшую* по своему значению.

Поставив своей целью оформить основные принципы этого искусства, при чем именно *самого искусства*, в отличие от его *тематической* стороны, не лежащей в плоскости специфически-формальной, необходимо указать на особую трудность, но и важность такого задания по причине происходящего у всех на глазах острого кризиса современного искусства, — как на Западе, так и в Российской Республике.

Нарождающиеся одни за другим новые направления и уклоны, и следующие с такой же быстротой их крушения, полное распыление художественных энергий и явный тупик, в который забрело современное искусство, вносит не малую неразбериху в то, что и за что надо ценить; а для создания твердого фундамента искусства для народа требуется тем более внимательный отбор всего полезного из всех современных приобретений и согласования его с требуемыми задачами.

В поисках тех источников, откуда можно было бы почерпнуть материал, требуемый для решения поставленной задачи, приходится обратиться, прежде всего, к самому коллективу народных масс, к их психологии и методам мышления, убедительно и ярко выявленным в народном искусстве, и выявляемом ими *изо дня в день* в практике своей жизни; а, в равной степени, и ко всему *опыту* прошлого и настоящего искусства, работавшего в этом направлении и с этими же целями.

Искусство есть практика, а не теория. Оно питается собственным своим *опытом*, накапливавшимся с самого начала и до наших дней, им же питается и *всякое* новое искусство. Этому опыту в искусстве, прежде всего, и надо верить; познание истины происходит всегда лишь *опытным* путем.

Помимо двух указанных источников — других материалов не существует, и всякие утверждения, основывавшиеся *не* на них, были беспочвенными или голословными.

Идеология заключается не только в тематическом содержании искусства, но и в содержании *формальном*. Теснейшая связь между идеологией народа и отражающими ее *формами* народного искусства *всегда на-лицо*.

Между автором, воплощающим в художественных формах свою идеологию, и идеологией воспринимающего должна быть *симпатическая связь*, — сродство, без которого немислимо понимание, оценка и влечение к искусству.

Эта связь устанавливается независимо от затрагиваемых тем уже *самой художественной* формулировкой и техническим мастерством.

Таким образом искусство для широких народных масс волей-неволей должно ориентироваться на «массовую» же психологию народа.

Массовая народная психология должна иметь в языке искусства тождественное ей соответствие, свой отклик, она иная, чем психология индивидуальная, у нее имеются *свои* общие знаменатели, к которым она приведена; к таким же общим знаменателям должна быть приведена и форма искусства. Искусство для масс должно строиться на принципе «от общего к частному», а не «от частного к общему», что является, вообще, более типичным для современного искусства.

Имея в виду свойство масс, а не отдельных лиц, — народ в целом, а не его индивидуальностей, — это искусство, тем не менее, должно влиять и воздействовать и на каждого отдельного зрителя, тем ярче связывая его с массой. Взаимоотношения искусства и его аудитории лучше всего доказываются на театре, где одинаковые пьесы различно воспринимаются различной публикой, или где каждый различный в своих принципах и подходах театр всегда создает свою особую публику.

Важно то, что эти взаимоотношения *закономерны* и что законы, которые ими управляют, *могут быть изучаемы* и используются.

Вместе с этим важно и сознание того, что какава бы то ни было условность языка никогда не стесняет свободы творчества, ибо каждое искусство говорит — неизбежно условным языком, и всякая коллективно разработанная система приводит лишь к большей, а не к меньшей свободе в пределах неминусимой ее условности.

Мир линий и пятен, света и тени, форм и красок, — мир действительный и мир воображаемый, — все одинаково во власти художника, и лишь определения нескольких, самых основных устоев фундамента искусства для народа представляются необходимыми условиями для прочного слияния с ним на общей почве.

Народное искусство или искусство *для* народа, *пролетарское* искусство или искусство *для* пролетариата — два различных предмета, требующих обдумания.

Если эти два предмета в глубине своего существа и тождественны, или, вернее, должны быть тождественными, — то, тем не менее, самая природа этих *двух* искусств, а также источник, их рождающий, как и школа, традиции и культура, их обуславливающие, даже общий всякому движению закон инерции, их сопровождающий, совершенно различны.

Если в искусстве *народном* и в искусстве *пролетарском*, т.-е. в искусстве, исходящем *непосредственно* из рук и из недр самого народа и самого пролетариата, должны быть ценимы именно их самобытность, самостоятельность и их стихийное самовыявление, то от искусства *для* народа и *для* пролетариата, творимого в кругах профессионалов и специалистов, носящего на себе, в общем, гораздо более резко выраженный индивидуалистический характер (по крайней мере, в искусстве нашей эпохи), должна быть создана сознательная культура его, т.-е. культура такого *целевого* искусства, которое должно учесть все основные особенности своей обширной аудитории, заключающиеся в методах мышления, чувствовании, в навыках и свойствах народа и пролетариата.

Искусство для народных масс составляет особую проблему, неоднократно занимавшую художников различных периодов и решавшуюся также отдельными художниками современности. При каждом новом решении этой задачи вычеканиваются все с большей отчетливостью *основные принципы* такого искусства, стремящиеся его сделать максимально-ясным, выразительным, очищенным от мелочного балласта, бодрым, доказательным и завершенным.

Ключ к этим основным принципам дает *анализ* формальной стороны искусства, ставившего себе в различные времена эту одинаковую цель, но также и *анализ* тех особых психологических и бытовых свойств широких масс, для которых оно предназначено.

Принципы такого *целевого* искусства могут также *методически* разрабатываться, как принципы искусства плаката или художественной книги, или стенописи.

Главным условием исчерпывающего понимания массами искусства должно быть — соответствие между некоторыми особенностями формальной стороны его и психологическими навыками народных масс, т.-е. его умение говорить с ними на языке, адекватном образу мышления, складу и характеру их жизни и деятельности.

Учитывая художественное значение и особенности *самостоятельного* народного искусства, исключительная ценность которого заключается в мастерском примитиве, в своеобразии непосредственной экспрессии его и в своеобразии решений красочных и композиционных задач, приходится притти к утверждению, что всякое давление на самобытность и самостоятельность народного искусства извне и сверху лишило бы его оригинальнейших и тончайших его черт, как в технике его, так и в уникальности его идейной остроты: народному искусству нужна

поддержка материальная, а о моральной стороне оно позаботится само.

Точно так же и не имеющее еще никаких традиций искусств самого пролетариата, свободно выявляющее таящееся в его недрах мироотношение, критическую оценку окружающей жизни, свои запросы красоты и пр., могло бы отличаться от всего прочего искусства, как избранной им самим художественной формой, так и самостоятельно вложенным в нее своим миропониманием; искусственное давление извне на него было бы так же пагубно, как и бессмысленно, угрожая ему лишением его аромата и внутренней правды.

Таким образом, оставляя полную самостоятельность и самостоятельность за народом и пролетариатом в выявлении ими своего искусства, остается все-таки столь уже много обсуждавшаяся проблема искусства для широких народных масс.

Покуда существует разница между народом и руководящими группами его, между пролетариатом в целом и выдвинутым им руководящим авангардом своим, до тех пор *должна* быть и может быть речь о выработке широких, но, тем не менее, ясных и определенных *принципов* искусства для масс, и лишь, когда культурный уровень широких масс достиг бы соответствующей высоты, вопрос об особом искусстве для них, исходящем из рук пролетарской интеллигенции или интеллигенции вообще, пал бы сам собой.

Положение сейчас таково, что об этом особом искусстве говорить необходимо.

Можно ли сказать, что современное европейское и неевропейское искусство во всем многообразии своих проявлений, даже как бы хорошо и высоко оно ни было по своей художественной ценности, — доступно, понятно и нужно широким народным массам. Ответ здесь должен быть отрицательным.

Современное искусство таково, каково оно есть, именно *им* недоступно даже в *большой* своей части или, по крайней мере, в самой *существенной* своей части.

Другой не менее важный вопрос заключается в том, — можно ли народу и пролетариату давать искусство, *пониженное* в своих художественных достоинствах, искусство качественно дурное, другими словами суррогат искусства. Суррогат есть всегда подделка и потому, конечно, нет.

Если народные массы в своих требованиях еще не способны сразу и исчерпывающе воспринять и слиться с искусством, то нельзя не признать, что, если до сих пор запросы даже «к искусству для немногих» были высокими и требовательными, то художественные качества искусства, предназначенного для целого народа, должны быть тем более ответственными и повышенными; требовательность целого народа в праве быть большей, а не меньшей, чем до сих пор, и доверие его к своим художникам должно основываться на тем более сознательной и строгой их квалификации.

Пониженная качественность искусства способна вызывать лишь справедливое раздражение и меткие насмешки, возбуждая, по меньшей мере, равнодушное, если не прямо отрицательное отношение к искусству.

Между тем искусство призвано быть могущественнейшим орудием насаждения сознательной культуры в народе, быть, одновременно, ее наглядным выразителем и памятником, ее завершителем и олицетворением.

Нехороша культура — нехорошо и ее искусство, и, наоборот, высокая культура теснейшим образом связана с высокими достижениями искусства.

Начавшееся на всех фронтах строительство социалистической культуры в первую голову касается и разработки методических основ *социалистического искусства*, т.-е. тех главных принципов и условий, в которых оно могло бы быть максимально-действенным и которое с массовой точки зрения могло бы быть приемлемым и понятным.

Опираясь на особенности психо-физических свойств широких народных слоев, с учетом которых должен строиться язык искусства, можно отыскать целый ряд качеств и *признаков*, наличие которых в искусстве непременно должна быть, чтобы через посредство этих качеств быть народу близким и понятным. По крайней мере *эти* именно его *природные* особенности, составляющие его кровь от крови и плоть от плоти, образуют тот своеобразный критерий, то непосредственное «мерило», с которым народ бесхитростно и непродуманно подходит к произведениям искусства.

Первым естественным и логичным требованием народа от искусства, основанным на его законном желании *понять* его, — есть требование от него *ясности*, — ясности как в части формальной проработки, так и в соответствующей ей тематической части; обязательная наличие этого свойства искусства диктуется также естественной зрительной экономикой, не желающей видеть ничего туманного, неопределенного, недосказанного.

Требование *ясности* от искусства производно выдвигает из себя ряд других, вполне конкретных свойств его языка, способствующих этой необходимой ясности и приближающих его, тем самым, к приятию его широкими массами. Такими производными, из желания ясности, качествами искусства должны быть: во-первых — его *простота*; стремлению к ясной простоте широких народных масс должна соответствовать ясная простота художественного языка, т.-е. близкого и понятного ему, для него *обычного*. Простота языка отнюдь не равнозначуща пустоте его, и чем он проще и лаконичнее, тем он ответственнее и убедительнее. Толстой был глубоким мыслителем, но его художественный язык отличался всегда несравненной простотой и ясностью. Живопись — самое *наглядное* из всех искусств, и эта его наглядность должна быть использована в искусстве для народа; она даже является самым обязательным в нем качеством.

Третья важнейшая черта искусства для народа, родственная первым двум, заключается в *твердокованности формы*, в ее четкости и прочности, ибо стремление к прочной кованности, к устойчивости форм совершенно принципиально и традиционно всегда присуще народным массам.

Вследствие этого желания стальной четкости должен быть сделан вывод о решительной *нежелательности* в искусстве для масс ничего дряблого, вялого, приблизительного и имперессионистского, ничего в намеках или полунамеках, никогда ими не понимаемых и не любимых ими; а взамен их должна быть исчерпывающая проработанность в форме и технике.

Следующая отличительная черта его заключается в сильной *выразительности*. Прежде всего нужна выразительность композиционная, фигурная и, вообще, формальная, в отличие от расплывчатой выразительности настроений пейзажного или светотеневого характера; ибо массы народа, менее любящие отдаваться лирическим настроениям, сильнее реагируют на выразительность конкретных форм, а потому и, в частности, человеческой фигуры или группы, отдавая свой интерес прежде всего всегда человеку.

По этой причине и самые композиции должны происходить преимущественно в фигурах, по крайней мере, с доминирующим их значением.

Множество отличных примеров такого рода можно наблюдать в старом итальянском искусстве.

Пятая основная условность искусства для народа заключается в необходимости *очищения* художественного произведения *от всякого балласта*; и эта необходимость базируется на соответствии между не-мелочным, насущно-нужным, продиктованным логической целесообразностью духом жизни и труда народных масс; и желание их видеть ту же логику и целесообразность в искусстве естественно и закономерно, это сделает его им понятным и родным.

Опираясь на заложенное от природы в народ чувство самосохранения, а потому стремящегося к здоровью, к силе, к бодрости и разумности, — все эти черты должны быть приняты и в основу принципов строящегося искусства; культура упомянутых идей должна быть неизбежным спутником как тематики его, так и его формы.

Таким образом социалистическое искусство должно быть *сильным*, т.-е. *энергическим* в смысле средоточия центра внимания зрителя на очищенной от загромождающего балласта основной идее его, выраженной простым, но мощным языком, прямо и смело подводящего зрителя к цели.

Искусство для народа должно быть *здоровым* и *бодрым*, ибо все больное, расслабленное и уныло-пессимистическое народ в целом никогда не считал своими идеалами; наоборот, основывал свой труд и жизнь всегда на здоровьи и бодрости, и имеет потому право требовать от искусства тех же нужных ему и надежных основ.

Рациональная разумность и *здоровая мораль*, широко понятие и лишенные мещанских наивностей или пошлости, составляют также

органическую часть народной психо-физики и, равным же образом, ценны как элемент народного искусства.

Прекрасным условием его хорошего качества является его *стройность* и *строгость*, — в части сформулированности и обоснованности; поэтому все слащавое и пошлое, все журнально-дешевое, все наивно-претенциозное, все дилетантское должно быть изгнано, как не соответствующее народной, общественной серьезности и его моральному достоинству, огромный коллектив которого выше, чище, богаче и могущественнее всех личных интересов и случайной прихоти увлечения; стройным — оно должно быть по своей целевой организованности, соответствуя этой чертой общественной организованности народных масс.

Следующая не менее важная принадлежность искомого искусства заключается в его *завершенности* и его совершенстве. Это необходимо для того, чтобы не было места двойственности, недоговоренности, неясности — ни технической, ни идейной. Художественный организм такого искусства должен быть исчерпывающе продуманным и разрешенным, он должен быть художественно-зрелым, являясь продуктом целостного и завершенного мироотношения.

Важным и значущим элементом должна быть и мудрая *лаконичность* или упрощенность его техники, свидетельствующая о народной деловитой устремленности, лишенной мишурной суетливости и излишнего многоглаголания.

Основным же и самым могущественным фактором этого искусства надо считать его *монументальность* и, в иных случаях, даже *монолитность*.

Монументальный стиль создаст и достойный народного величия и самосознания монумент; всякое искусство для народа должно быть в известном смысле монументальным; техника монументального искусства тесно связана со всеми раньше указанными его особенностями и, кроме того, еще способствует высокому пафосу, спокойному величию и сознанию несокрушимой силы, веры в самого себя и в прочность устоев уклада своей жизни. Монументальность всегда была неизбежным спутником всех крупных органических периодов в искусстве, тесно связанных с интересами и укладом жизни широких масс; она составляет и до сих пор лучшую черту памятников ушедших культур. Упомянутая же *монолитность* еще дружнее, сжатее и крепче способна внедрять в сознание зрителей развиваемые идеи и равносильна проявлению максимальной степени энергии, спаянной силы воли и выражает максимальную степень достижения; этой особенностью своей искусство отвечает наилучшим образом всем поставленным задачам.

Не меньшее значение в искусстве для народа имеет его *декоративность*.

В большей или меньшей степени искусство всегда декоративно, и использование этого свойства, этой силы его в народном искусстве необходимо. В этой стороне заключена его красота, его обаяние, его привлекательность. Каждый народ всегда стихийно влечется к деко-

ративному окружению и выражению. *Декоративность* может быть понимаема и толкуема с самых разнообразных сторон, число которых прямо-таки бесконечно; бесцельно сейчас давать перечисление видов ее и анализ значения ее в жизни, выходящей за пределы разбираемой темы, но важно отметить, что самая *идея декоративности*, как важный элемент народного искусства, должна быть в нем утверждена и культивируема.

Наконец, значительнейшей силой этого искусства большого стиля являются его *краски и колорит*. Диапазон пользования ими безграничен: начиная от спокойной, сдержанной и экономной гаммы красок, вплоть до полнозвучной их силы, яркости и радости, до полного света и лучезарности, они желательны и, в каждом случае, давали бы правдивый ответ на пребывающие в народе запросы к ним. Ни костюм народный, ни предметы утвари и жилища не знают никаких ограничений в красочной стихии, — специфическая же живописная культура тем более должна в этой стороне жизни шествовать впереди, ею руководить и ее отражать.

Единственным исключением, разве, никак не приемлемым в серьезном искусстве в отношении красок его, были бы уже упомянутые выше слащавость или приторность их, импрессионистская расплывчатость, неуверенная приблизительность, несобоснованная и несгармонированная пестрота и все подобное того же рода.

Всякий художественный язык всегда неминуемо условен, но в этой условности и заключается его специфическая сила и правда.

Народное же искусство тем более должно быть условным, эта условность должна быть средоточием всех признаков исполненной, коллективной по своей природе силы.

Правильно осознанная и методически выработанная условность его языка не только не стесняет свободы пользования им, но, будучи сама по себе всегда в искусстве неизбежной, наоборот, способствует расширению горизонтов и открывает безграничные возможности для творца-художника и его индивидуальных подходов и изобретений, делая, одновременно, его искусство доступным, понятным и интересным для всех.

Что касается тематического содержания искусства для народа, то оно, конечно, связано теснейшим образом со всеми сторонами его общественности и труда, разбор которого не входит в цели этой статьи, но необходимо указать, что проанализированные свойства и принципы самого искусства как раз являются особо-приспособленными и удобными для заостренной передачи и широких синтетических обобщений всяческих «тем» самого различного характера: героических, эпических, бытовых, сатирических, трагических, повествовательных, эпизодических и пр., и пр.

Суммируя все сказанное, приходится притти к утверждению, что далеко не все пути и не все богатства мира искусства одинаково нужны *для искусства для народа*, что искусство «в целом» понятно лишь при высоком культурном уровне зрителя, и что многое в искусстве

имеет значимость или экспериментального, или чисто-эстетического, или философского или индивидуалистически-вкусового характера и других того же порядка, что на этом основании необходима *выборка* тех элементов искусства, которые бы наиболее соответствовали целям, преследуемым в искусстве для широких масс. Такая выборка необходима для разрешения назревшего вопроса.

Эксперименты на путях роста и развития искусства, конечно, *неизбежны* и потому *нужны*, но, имея большой интерес внутри самого мира искусства, они для широких масс имеют лишь *лабораторное* значение, и им «сами по себе», в условиях современного их культурного уровня, мало понятны и не интересны.

Широким массам нужны не опыты, а *достижения*. Если допустить, что широкие массы пролетариата стоят на середине между интересом к самым достижениям и связанным с ними экспериментом, то едва ли следует признать, что общие запросы пролетариата к искусству в чем-либо существенном разнятся от интересов широких масс народа; они тождественны и по условиям труда и жизни, по общечеловеческой психологии и подготовленности.

Не может ли быть сделан упрек такому искусству в подлаживании под вкус требований толпы, публики, народа? Конечно, нет. Во-первых, потому, что между всегда испорченной и предвзятой интеллигентской публикой и народом большая разница,—народ всегда воспринимает искусство непосредственное городской публики, и свое чутье к правильному вкусу он доказал своим искусством; во-вторых, выдвинутые основные принципы искусства для масс не только не делают его слабее узко-индивидуалистического искусства, а, наоборот, ставят его на прочные рельсы, ведущие к самым далеким горизонтам, упрочняют и выковывают крепкий художественный язык, делают искусство ответственнее, серьезнее, повышают мастерство, нисколько, вместе с тем, не стесняя свободу автора в безгранично-широком пользовании им в своих целях.

Для того, чтобы убедиться в том, что именно разобранные черты народных масс составляют важнейшие свойства их, а не другие, и что потому именно на них приходится основывать принципы искусства для масс, лучше всего обратиться к самому народному искусству.

Не только русское народное искусство, но и искусство всяких других народов отличается тем схематически-художественным, остро-экспрессивным и декоративно-красочным построением, которые характеризуют его природу.

Роспись предметов утвари народного сбихода, вышивки, набойки, лубочные народные картинки и гравюры, декоративные украшения жилища и костюмы характеризуются именно этими чертами.

Можно просмотреть сотни западных и русских художественных и художественно-общественных журналов, которые по своему идеологическому и художественно-формальному содержанию в равной степени окажутся на три четверти заполненными произведениями, далекими от

вышеуказанной концепции, а, наоборот, культивирующими преимущественно как раз те стороны, которые чужды массовой народной психологии и из искусства для народа должны быть *изгнаны*; они на три четверти сантиментальны или наивны, незначительны или просто пусты, — пошлы и слащавы, мишурны и перегружены, наконец, большинство из них немощны и слабы по техническому выполнению.

Ни одного из подобных явных недостатков ни в самом народном искусстве, ни в тех образцах искусства для народа, выработанных на тех же основаниях древним русским и западным искусством и требующих в этих целях систематического исследования.

Даже независимо от характерных черт народного искусства, основные черты всякого оседлого народа, сами по себе, неминуемо концентрируются на почве чувства самосохранения, на стремлении к созданию *устойчивых форм жизни*, к внешней и внутренней *экономике*, в целесообразной *логике*, к выражению своей радости к жизни в краске и орнаменте и к окружению себя вообще соответствующей рамкой, на этой базе и в этих условиях должно быть творимо искусство для народа.

Степеньность условностей, внесенных в европейское искусство рядом научных дисциплин, как перспектива, анатомия, законы спектра и иные, гораздо большая для него, чем от тех перечисленных качеств его, в рамках которых может выковаться значительное, понятное и близкое народу искусство.

В конечном счете такая твердая выборка главных его принципов представляет из себя лишь предупредительную меру для установления связи с психологией масс, вернейшее *средство* к их художественному воспитанию и слиянию с ними на обоюдно-приемлемой, общей почве; коллективная работа на *этих путях* явилась бы несомненным *оздоровлением* искусства от тысячи болезней и началом нового большого стиля его.

Задача эта не новая сама по себе, но ново в ней то, что она никогда не ставилась так повелительно и в том крупном масштабе, который намечается.

Передвижники, стоя на своей узкой и протокольно-реалистической почве, блуждали около этой проблемы, но погибли на почве именно своей узости в толковании художественной свободы; они, замкнувшись в реалистической идеологии, забыли о значении самого художественного языка, о свободе, заложенной в нем самом, как важнейшей части целостного художественного организма.

Гораздо ближе к этой проблеме в принципах своего искусства были отдельные художники современной Европы, как, например, Миллэ, Ходлер, Фредерик, Менье, Пюврисс-де-Шаван и другие; найдешь их и у японцев; но еще гораздо больше требуемого материала заключено в старом итальянском искусстве как в его примитивах, так и, особенно, в искусстве эпохи Возрождения, напр., у Джотто, Мазаччо, Кастиньи, Мантенья, Синьорелли, наконец, у Рафаэля и у Микель Анджело.

Величайшим учителем и принципиальным обоснователем нужного нам языка искусства надо считать мудрого синтетика Микель Анджело, каждая черта искусства которого и в живописи, и в скульптуре есть воплощение принципов искомого искусства «для масс»; в его искусстве сосредоточиваются, как в фокусе, все перечисленные выше свойства, и оно должно стать предметом обширного и специального исследования в этих целях.

Почти все крупные органические эпохи строились на подобном художественном фундаменте, его элементы можно выследить и в готическом периоде, и в старой Греции, и в начале XIX века.

Для современного же русского искусства не за чем далеко идти за материалом и примерами: старое русское искусство от XII до XVIII века, древняя русская стенопись, дает большой и высоко-художественный материал, изобилующий именно всеми теми свойствами, которые были указаны; его изучение с этой стороны и прививка к практике современным кратчайшим путем привело бы современное искусство к пышному расцвету и подлинному возрождению.

Художественный язык старых русских мастеров был как раз органически связан с запросами и недрами народной психологии и ее воображением. Такой контакт, такая твердая и общая почва для понимания друг друга, спаянность и соответствие между языком и темой составляют главнейшее условие слияния искусства с массами, интереса их к нему, его понимания и любви к нему.

Как это ни странно, но язык старой русской живописи как стенописи, так и иконописи, чрезвычайно близок к проблемам *искусства современности*, и именно к его *формальным* изысканиям: та же геометричность и геометризация, та же схематическая экспрессивность, та же наукообразность, то же избегание ненужного балласта. Они различны по *мотивам*, их породившим, но тождественны по художественным методам и языку; обе проблемы, находясь в общем круге искусства, оказались неожиданно *рядом*.

Старое русское мастерство с его разнообразными приемами и опытом может дать гигантский материал для созидательной работы нового и *гражданского* искусства для народа, даже со специфически-русской, почвенной окраской, и, вместе с этим, глубоко современного и гибкого по своей программе.

Заветы старого русского искусства, веками скрывавшегося для взоров и изучения, только *теперь* начинают свою жизнь, и значение их для будущего русского, а может быть, и мирового искусства, не поддается учету, но неминуемо огромно. Эти заветы, которые полностью совпадают с вышеобоснованными *главными* принципами, должны составить культуру не только живописного искусства для широких масс, но они должны стать специфическими свойствами всех разветвлений и отраслей живописного и графического искусства, — как стенописи или плаката, настенных картин или художественных лубков, таблиц для календарей, афиш и т. п., те же принципы покрывают и задачи

художественной печати, предназначенной для широких народных кругов.

Но эти разветвления требуют детальной разработки принципов каждого из них сообразно с материалом, размерами и общими преследуемыми целями: так, стенопись вызывает необходимость декоративно-монументальных и относительно статичных форм, связанных к тому же с архитектурой в единый и целостный организм; настенные картины, строясь на вышеуказанных основах, могли бы иметь уклон к декоративному реализму; в противоположность им художественные лубки и особенно плакаты, в целях приспособления к удобопечатаемости и прямо отвечая своему заданию — *минимальными средствами вызывать максимальные достижения*, должны были бы в противоположность реализму и всяческому иллюзионизму строить эконоимику своего художественного языка преимущественно на экспрессии *линии и цветовой плоскости*.

Язык художественных лубков должен быть *схематичным*, сжатым, красочным, максимально-действенным и динамичным; действие их будет тем убедительнее, чем они будут *нагляднее*, чем больше в них будет средоточия интереса *на фигурах*, в сопровождении лишь *неизбежнейших* аксессуаров.

Опираясь на *те же* нужнейшие основы, должны строиться и другие искусства, направленные к удовлетворению художественных запросов народа: прежде всего эти принципы должны быть приложены к ответственному делу постановки памятников: дилетантизму, импрессионизму, приблизительности или просто немощному искусству здесь не должно быть места.

Большой ошибкой было бы считать, что пролетариат и народ по причине его снисходительной требовательности, на почве недостаточной оценки им искусства и сознательных запросов к нему, могут быть удовлетворяемы искусством заведомо слабым, *незрелым* и, в результате, не достигающим ставимых ему целей.

Неверно также и то распространенное в иных кругах мнение, что пусть народ и пролетариат учится и набирается опыта на примерах (увы, дурных) искусству постановки памятников в практике самой жизни: такое учение обошлось бы слишком дорогою ценою, и времени, и средств при напрасных жертвах, которые можно бы избежать.

Ответственность в искусстве постановки памятников, рассчитанных навек, тем самым удваивается, как удваивается значение их для народа.

Наконец, те же основные принципы необходимы и в театре для народа и в предметах художественной промышленности, составляющих огромное и новое поле для их культуры.

Каждый из указанных разделов требует своего *особого* подхода в *тех же* рамках, идя навстречу психологическим особенностям массового зрителя, для создания условий к *отчетливому* восприятию им искусства. Более подробная и детальная проработка принципов языка такого искусства, могущая и даже долженствующая быть доведенной до *кристаллизации* каждой черты его и каждого оттенка, до строго-

обоснованной формулировки и даже «формулы» каждого нового задания требовала бы уже *конкретного* примера, и переходит здесь из теории уже в самую практику.

Это — уже вторая стадия работы, граничащая с *индивидуальным* устремлением и свойствами автора, вмещающая в себе тысячу возможностей, оставаясь тем не менее на почве все тех же *общих* и *основных* принципов.

Она не нуждается в *теоретическом* развитии, ибо рискует вторгнуться уже в область внутренней свободы художника.

Эти же индивидуальные устремления художника-автора теснейшими нитями связаны и с *тематическим содержанием* искусства, сливающиеся в художественной форме в единый *организм*.

Однако тематика и ее идеология и самый выбор изображаемых моментов должны в той же мере основываться на тех же *общих* принципах, как и художник в своем искусстве. *Яркость* содержания и *отчетливость* его оформления являются для народа всегда *нужнейшими* чертами искусства.

Лучший залог успеха широкого нарождения *такого* искусства кроется в сотрудничестве на этих основах всех искусств между собою, а также в тесном контакте художников-практиков с правящими кругами.

Жертвы, приносимые для создания *такого* искусства, сторицею вернулись бы и вознаграждались бы из недр народных.

Уничтожение распыления энергий, дробления интересов и, в противоположность им, спаянность и единство перед лицом поставленных историей *гигантских* задач современному искусству способствовали бы ослаблению узких, индивидуалистических увлечений и могли бы сыграть немаловажную роль в возрождении искусства *большого* *стиля*, а для дальнейшего будущего, хочется надеяться, и крупнейшего из *всех* бывших.