все так называемое „левое", или пролетарское, или революционное искусство, принявшее недавно столь острые, взаимно исключающие, непримиримые, антитетические формы—ахр'а с одной стороны и футуризма с другой (для кратости называю футуризмом течения, количество которых может быть без труда получено путем умножения числа „левых" художников на число „левых" дисциплин).

Быть может, подойти к вопросам искусства с точки зрения этого зрителя, над головой которого скрестились шпаги, было бы полезнее, чем аргументировать чистотой политических убеждений или намерений той или иной группы „левых".

Каким должно быть искусство, нужное современному зрителю—это вопрос основной. Какой идеологией наполнен творящий—вопрос второстепенный, во всяком случае в сфере отношений чисто художественных. Так доброкачественность одежды для заказчика значительно интереснее, чем политическая благонадежность портного.

Я должен предупредить однако, что не намерен рассматривать полностью вопрос о том, каким должно быть современное искусство. Я хочу указать лишь на некоторые условия, без которых оно ненужно или, что то же, невозможно, ибо искусство ненужное не воспринимается, а искусство невоспринятое не осуществлено и, следовательно, не существует.

Новый зритель отличается от прежнего и качественно, и количественно. Если раньше была группа любителей, всасывавших в себя художественные ценности и отчасти регулировавших движение искусства своими потребностями, или своим любопытством или своим стремлением к новому раздражению, то теперь искусство или ненужно вовсе, ибо этой группы нет, или нужно всем. Нельзя делать искусство в расчете на десяток высоко изощренных меценатов, для которых даже современность казалась устарелой, которых удовлетворяло только „искусство будущего" в их поисках за модным.

Нельзя говорить на языке, для расшифрования которого требуются часы свободного ничего—неделания и годы предварительных занятий в эстетических семинариях.

Язык искусства должен быть прост и понятен. (Заранее спешу указать, зная полемические приемы моих коллег, что никакие законы логики не допускают из этого суждения вывода о том, что всякое простое и понятное произведение живописи есть произведение высоко художественное) Новый зритель любопытен и неискушен. Он хочет смотреть и узнавать.

У нас в зубах навязли рассуждения о том, что театр—во-первых, *зрелище*.

Быть может сейчас уместно вспомнить, что живопись—тоже *зрелище*.

Нового зрителя надо привлечь к этому зрелищу и заинтересовать, а для этого надо давать пищу его глазам и его жажде знания.

Надо *показывать, изображать*. Некоторые делают из этого наивный вывод о необходимости ограничить живопись изображением рабочего быта, жизни фабрик и революции. Этот вывод ошибочен. Смею предположить, что для рабочего это искусство в большинстве случаев то же самое, что сюсюкающие детские рассказы, которыми раньше детская литература старалась кормить малолетних.

Из этих нескольких положений я делаю вывод. Искусство должно быть *изобразительным*, во первых. Оно должно быть *сюжетным* в самом широком смысле этого слова. Рискну догадкой, что рассказы о далеких странах и незнакомых людях могут быть иногда гораздо увлекательнее для прикрепленного к своей работе человека, чем новое, хотя бы и преображенное искусством напоминание о ней и чем те прекрасные призывы, которые гораздо громче и убедительнее будут звучать на языке агитационной литературы, чем на полотне живописца.

Н. РАДЛОВ.

Изобразительное искусство Москвы.

В каком порядке описать работу московских художников? Мне кажется, что лучше всего будет начать с об'единений правых и затем перейти к левым.

Во-первых: сезаннисты, или вернее „Московская группа" сезаннистов. На „выставке картин" в 1922 г. можно было увидеть Кончаловского, Машкова, Лентулова, Рождественского, Куприна, Осмеркина, Фалька. Но и но... Если у Сезанна композиционные методы построения трехмерности не были внешними приемами и вытекали из формальных соображений, то у группы вышеперечисленных подражателей Сезанна эти методы выродились в эстетический трафарет. Здесь я спешу оговориться: это суждение не распространяется на двух: 1) на Кончаловского, правильно принявшего и проводящего Сезанна, и 2) на Фалька, идущего от Сезанна, но желающего найти свой метод построения цветового об'ема.

Весьма интересно отметить работу некоторых художников этой группы в театре.

Они вносят в театр ту же станковую живопись, только увеличенную в размере театрального масштаба, игнорируя законы сцены, что явно ненужно и даже вредно для театра.

Примеры: Кончаловский „Перикола" М. Худ. Ак. Театр. Лентулов—„Плач Рахили". Опера Зимина и Рождественский—„Снегурочка" Моск. Малый Театр.

Укажем далее „Маковец"—художники: Чернышев, Фэн-Визен, Герасимов, Зефиров, Истомин, Бруни, Завьялов и т. д. Направление: искусство—жизнь. Происхождение: немецкий экспрессионизм плюс импрессионизм, помноженный на религиозный мистицизм.

Переходим к Фаворскому, по духу слегка близкому „Маковцу", но формально стоящему особняком от всех московских художественных груп-

пировок. Сила Фаворского в его композиционной теории, базирующейся на следующих аксиомах: 1) конструкция есть зрительная организация движения, 2) композиция есть приведение конструкции к зрительному образу и 3) различение внешних восприятий. Практическая работа Фаворским ведется преимущественно в области деревянной гравюры. Под влиянием Фаворского находится большинство московских художников гравюры; и вот имена: Павлинов, Кравченко, Усачев, Купреянов (в данном случае Купреянов упоминается, как художник-гравер. Он работает также над политической каррикатурой—„Красный Перец“ и „Безбожник“. В этих работах он близок Ленинградскому Левому об'единению, в частности Лебедеву). Работа этой группы вырождается в эстетствование, построенное на культивировании внешних приемов Фаворского.

Влияние Фаворского можно заметить и на молодых художниках-живописцах. Среди них нужно выделить интересную группу „Об'единение пяти“: Гончаров, Пименов, Вильямс, Дейнека и Ечеистов. Отмечаю у них своеобразное построение трехмерности, через цветовые и фактурные элементы, при условии обнажения композиционной схемы. Большую роль играет сохранение предметности. Метод явно изобразительный.

Скажу еще об интересных работах Нивинского (в театре метод постоянной площадки с приставками — „Принцесса Турандот“) и Вялова („Стенька Разин“ в Театре Революции). Работа первого весьма интересна, как пример быстросменного декоративного приема, что, на мой взгляд, очень ценно сейчас для театра.

До сих пор мы имели дело с искусством изобразительным, теперь же переходим к Лефу, отрицающему изобразительное искусство. Леф не изобразителен, а абстрактно-конструктивен. Работа ведется в плане фабричного производства (см. теорию производственного искусства в №№ 1 и 4 журнала „Леф“.)

Работы художников-конструктивистов: 1) Родченко—работы в области плаката и руководство металло-обрабатывающим факультетом Вхутемаса (Макеты комбинированной мебели, киосков и т. д.) 2) Веснин—Архитектурные и театральные конструкции (метод максимальной механизации сцены). 3) Попова—театральные конструкции (метод упрощенно-утилитарных постановок). 4) Лавинский—проекты города и домов будущего (использование нового материала—стекла) и 5) Степанова—проекты спортивных костюмов.

Коснусь еще некоторых художественных ассоциаций, союзов и пр.

Одна из них, о которой мы можем упомянуть, есть АХРР (Ассоциация Художников Революционной России). Политидеология их уместна и нужна революционной России. Но... формальная данность их отодвигает и прячет их от глаза наблюдателя за теорией и практикой изобразительного искусства Москвы. Формально художники АХРР'а суть махровые реакционеры, во всем, что касается методов и способов изображения, отодвигающие нас своими живописными принципами к передвижникам и по существу своему с революционным искусством ничего общего не имеющие. На последней выставке АХРР ко всем передвижническим особенностям прибавился налет декадентского модернизма.

Кроме вышеперечисленных об'единений в Москве существует несколько старых группировок, как, например: „Союз русских художников“, „Передвижники“ и пр., затем некоторые молодые, мною опускаемые (общество „Нож“), т. к. контингент их состоит из мистико-диллетантической публики, с формальными исканиями современных московских мастеров никак не связанными.

ВАЛЕНТИН БАБАНИН.

Темное прошлое царских театров.

Среди потопа мемуаров, дневников и т. п., наводняющих ныне книжный рынок, „Воспоминания“ В. А. Теляковского должны бы особенно заинтересовать театральный мир. Теляковский 19 лет был директором сперва московских (с 1898 г.), а с 1901 г. и петербургских императорских театров и, как видно из предисловия книги, в течение 20 лет вел дневник („непременно ежедневно—ночью, перед тем, как идти спать“ стр. 9), составивший около 16 тысяч страниц. В своей книге Теляковский ставит задачей „сначала познакомить читателей с кратким изложением моих театральных воспоминаний, после чего в скором времени постараюсь издать автобиографические сведения о моей жизни до моего поступления на службу в театры, в связи с описанием современного русского общества последней четверти XIX века“ (стр. 10).

К сожалению, книга Теляковского не оправдывает ожиданий читателя, вследствие ложной перспективы, в которой автор рассматривает описываемые им события и людей. Собственная фигура Теляковского занимает в описании такое место и играет в его глазах такую роль, что фигуры действующих лиц теряют свои правильные пропорции. И Шаляпин, Собинов, Савина оказываются одного роста с Теляковским, разве только в практической мудрости уступая ему первенство, а предшественники Теляковского директора С. М. Волконский и И. А. Всеволожский и до плеча ему не доходят: о них Теляковский говорит снисходительно поощряющим тоном. А между тем, к этому у Теляковского нет никаких об'ективных оснований. Он попал в директора театров прямо из Конного полка (37 лет, в чине полковника) единственно в силу придворных связей, именно благодаря дружбе с бароном В. Б. Фредерихсом (министр двора с 1897 г.), и никаких заслуг в области наук и искусств до того времени за ним не числилось. Теляковский находит, что Всеволожский был „человек не глупый, порою остроумный“ (стр. 18), но с насмешкой го-

ЖИЗНЬ ИСКУССТВА

№ 9

ЗАСЛУЖЕННАЯ АРТИСТКА РЕСПУБЛИКИ

А. В. НЕЖДАНОВА.

1924 ЛЕНИНГРАД МОСКВА

ПОД РЕДАКЦИЕЙ ГАЙКА АДОНЦА (ПЕТЕРБУРГСКОГО).

№ 9 (983)

ЖИЗНЬ ИСКУССТВА

Адрес Редакции и Главн. Конт.: Ленинград, ул. Плеханова 2 (б. Казанская), тел. 5-70-64.

Отделение в Москве: Страстной бульвар, № 4, тел. 58-11- и 2-61-45.

26 февраля. ВЫХОДИТ ПО ВТОРНИКАМ. 1924 г. 7-Й ГОД ИЗДАНИЯ.

Художественная политика Советского государства.

В настоящей статье я не ставлю себе целью дать исторический очерк художественной политики Советского государства, а лишь указать, каковы основные ее принципы.

Прежде всего, какие задачи стоят перед государством как таковым в отношении художественной жизни? Совершенно очевидно, что государство не может отмахнуться от задачи поддержания тех больших художественных сокровищниц, хранящих серьезные художественные традиции учреждений, которые пролетарское государство получило от предидущей эпохи. Взяв на себя охрану музеев, государственных академических театров, государственного фарфорового завода и некоторых других учреждений, Советская власть всячески воздерживалась от судорожной ломки в этой области. Она отказалась от роспуска прежнего персонала, большею частью высококвалифицированного, и замены его новыми людьми, отнюдь не дававшими гарантии осторожного подхода к столь сложной работе и специальному делу. Но она внедряла, в особенности сверху, в управление этим делом коммунистов, или людей, безусловно примкнувших к Октябрьской революции. Как это, так и вся атмосфера, облекавшая отныне эти учреждения, содействовало их медленному перерождению, при чем именно теперь, когда Советская власть окончательно упрочилась, когда ей удалось создать более или менее нормальные условия для культурной жизни, мы можем ожидать, несмотря на культурно-отрицательное оживление Нэпа, ускоренной и усиленной эволюции хранящих художественные сокровища и традицию учреждений в сторону приспособления их к потребностям народных масс.

Второй серией задач являются задачи художественно - промышленные. Художественная промышленность есть чрезвычайно важная сторона народного хозяйства. Она является таковой, во-первых, по своему месту в ряду промышленности вообще, во - вторых, по своим задачам. Задачей художественной промышленности в конечном счете является реформа материального, да отчасти и духовного, быта масс. Перед нами раскрываются необ'ятные возможности высвобождения творчества деревни из-под гнета нужды и невежества, правильная смычка спонтанных творческих сил народа с научными и относящимися к области высокой культуры, индивидуально-интуитивными исканиями современного искусства. Мы можем оживить вывоз художественно - промышленных изделий народов, населяющих СССР, за границу, и рядом с этим, быть может, медленно, планомерно устремиться к пересозданию облика сначала клубов, мест собрания, а потом жилищ нашего рабочего и крестьянина. Во всех этих отношениях человечество сделало только первые шаги, но оно считает художественно-промышленные задачи одними из важнейших.

В - третьих, безусловной государственной задачей является организация художественного воспитания. Во всех областях воспитания мы совершенно отвергли принцип частной школы. Для искусства мы сделали известную уступку. Мы условно допустили специальные художественные школы, все же контролируемые государством, но большая часть их и все высшие школы остаются за системой Наркомпроса. Громадной важности задачи ставит это перед государством. Надо не только суметь, вопреки нашей бедности, сколько-нибудь нормально обставить сеть художественно-образовательных учреждений по изобразительным искусствам, музыке, театру, литературе, но надо еще обезопасить их от того естественного, но мало утешительного направленчества, которое царит в настоящее время в искусстве; обеспечить за подрост-

Ленинградская ... Библиотека ... А. В. Луначарского