

ность того движения, той художественной идеологии, которую он защищает. Всякое течение в искусстве обладает, вернее, создает свое мировоззрение. Раскрыть его—это значит раскрыть *субъективные* тенденции этого течения. Но было бы глубочайшей ошибкой искать в таком мировоззрении чего-либо *объективного*. Художественное мировоззрение есть дополнительный материал для исследователя, и только.

Приведу несколько цитат. «Искусство обладает только поверхностью» (Die Kunst hat nur eine Oberfläche). «Краски, это—фабричные товары» (Farben sind Fabrikware, — стр. 6). «Искусство и действительность, это—два мира, ничего друг с другом общего не имеющие» (Die Kunst und die Tatsache sind zwei Welte, die nichts miteinander zu tun haben,—стр. 7). «Красота картины, это—связь красок и форм» (Die Schönheit des Bildes ist die Verbindung der Farben und Formen). «Картина, это — красота поверхности» (Das Bild ist die Schönheit der Fläche). «На картину надо смотреть ради картины» (Das Bild musz des Bildes wegen gesehen werden). «Воспринятое, т.-е. предметное, является в живописи не целью, а средством» (Das Nachgeahmte, also das Gegenständliche in der Malerei, ist nicht Zweck, sondern Mittel). «Искусство не знает никакого прогресса, никакого развития» (Kunst kennt keinen Fortschritt, keine Entwicklung). «Искусство, это—символ» (Kunst ist Gleichnis). «Важно видеть. Важно чувствовать» (Wichtig, ist zu sehen. Wichtig, ist zu fühlen). «Мы все слишком образованы» (Wir sind alle zu gebildet). И в заключение:

«Народ и ребенок видят. Образованный видит еще лишь идеал, которого нельзя видеть. Его идеал это его опыт. У искусства нет никакого идеала. Искусство существует».

Попробую передать своими словами. Искусство, существуя вне и над жизнью, представляет собою самоцель. Искусство, это—продукт личной эмоции, искусство, это—творчество самодовлеющих форм, переживаемых помощью непосредственного чувства. Из искусства изгоняется цель, опыт, знание, разум, жизненная действительность.

Что это такое?

Это эстетизм абстрактной формы.

Это культ возведенного в абсолют станковизма.

Такова художественная идеология экспрессионизма. Она наглядно демонстрирует тот творческий тупик, в который попало искусство индивидуалистической интеллигенции современной Европы. Под грохотом исторических гроз обособленная личность ищет себе спасения в метафизике самоцельного, внесмыслового искусства. Имеет ли, однако, экспрессионизм и его собрат, итальянский футуризм, другое, объективное значение?

Несомненно.

Значение это заключается в том разложении изобразительности, которое сейчас происходит повсюду. Но в то время, как Россия использовала его во имя жизненного строительства и пошла путями материальных конструкций (Татлин, Родченко и др.), — разлагающаяся буржуазия Европы попала в заколдованный круг эмоционального субъективизма.

Недаром даже Пикассо, этот объективнейший из «западников», ища выхода и не умея найти его в социальной практике (ведь идея производственного искусства возникла у нас под воздействием пролетарской революции), вернулся назад, к допотопному Энгру, как и следовало сделать сыну реакционнейшей из стран.

Но все это не надолго. Кризис искусства есть функция от кризиса классов. Экспрессионизм умрет вместе со своей идеологией, потому что умрет породившее его общество. А на смену ему придет другое. Это другое также, как и в политике, семенами кидается из революционной России.

Херварт Вальден поет свои лебединые песни. Это песни одурманивающей себя буржуазии.

Б. Арватов.

PAUL KLEE. H. Wedderkop («Junge Kunst», Leipzig, 1920, 48 стр.).

Серия «Junge Kunst» состоит из многочисленного ряда небольших, квалифицированно (с точки зрения современных германских условий) изданных монографий о новейших, — немецких большей частью, — художниках, принад-

лежащих к достаточно повсюду нашу-
мвшему экспрессионистическому тече-
нию в изобразительном искусстве. Если
не считать, однако, конспективных био-
графий, прилагаемых к каждой книжке,
то литературный материал (теоретиче-
ская часть) этих монографий в огромном
большинстве случаев страдает либо
легковесным дилетантизмом, либо мета-
физической абстракцией, ничего общего
с искусствоведением не имеющей.

К последнему случаю надо отнести и
книжку Веддеркопа, посвященную од-
ному из крупнейших немецко-швейцар-
ских рисовальщиков-живописцев, Полю
Клэ. Мы не находим тут даже намека,
даже попытки дать конкретный анализ
произведений художника или хотя бы
тезисное резюме такого анализа. В тех
местах, где Веддеркоп касается геомет-
ричности Поля Клэ, непрерывности его
линий, связи между линией и цветом,
отношения художника к кубизму,—всю-
ду дело сводится к неожиданному и из-
опыта не вытекающему доказательству,
что творчество Поля Клэ есть нечто
самодовлеющее, единственное, ни с ка-
кими теориями несвязанное. Автор все
время пытается убедить читателя в пол-
ной независимости Клэ от господствую-
щих сейчас в Германии художественных
воззрений. Здесь имеется в виду, конечно,
эмоционально-субъективистическая
позиция экспрессионизма и, в частности,
Кандинского (стр. 5). По мнению Вед-
деркопа, произведения Клэ предста-
вляют собою мир абсолютных форм, где
материал потому не может выражать
эмоций (как это нравится Кандинскому),
что он дематериализован (стр. 10);
формы Клэ, это формы, существующие в
себе и для себя, и социологической
эстетике, как откровенно утверждает
нео-кантианец, неизвестно отчего за-
бравшийся в искусствоведение,—здесь
ничего делать: Клэ индивидуалистичен
и единственен (стр. 11). И еще: искус-
ство Клэ это «только—живопись» («Nur
Malerei»!), это формы сверх-личного со-
знания, видимые и создаваемые лично-
стью (стр. 10).

С торжественностью оригинального
мыслителя выкладывая одну за другой
эти избитые до тошноты мысли, автор
иренаивно не замечает, что и он сам, и

обоготворяемый им Клэ до глупости,
до смешного идентифицируются с той
многосотенной публикой, от которой они
так тщательно отгораживаются. В самом
деле: ну не все ли равно, полсунем мы
искусству эмоцию (по Кандинскому),
или сознание (по Веддеркопу)? будем
говорить о самоцельной выразительно-
сти или о самоцельной гармонии? на-
зовем материал средством для пережи-
вания, или для видения? Разве в этом
суть? И разве «социологическая эсте-
тика» (к слову сказать, социологическая
эстетика умерла, потому что умерла
эстетика вообще; надо говорить о соци-
ологическом искусствоведении), столь не-
приятная Веддеркопу, позволит себя
одурачить словесной эквилибристикой
схоластов метафизики?

Полю Клэ является одним из видней-
ших представителей изобразительно-
самоцельного станковизма, переживаю-
щего сейчас полный распад (станково-
живописная беспредметчина); он, так
сказать, практик эстетского формализма
в его рафинированном (единственное, в
чем я согласен с Веддеркопом, не к его
чести будь сказано), т.-е., на языке
марксизма, упадочном виде. Но тут ни-
какой разницы между Клэ и Кандинским,
разумеется, нет и быть не может. Оба
они заживо погребенные историей худож-
ники. Их могила — это могила индиви-
дуалистической буржуазии, их могиль-
щик—пролетариат.

Было бы, однако, нелепицей отрицать
крупный талант Поля Клэ. Но значе-
ние его лежит как раз там, где его а рi-
ogí, догматично устраняет Веддеркоп,—
в реальных процессах художественного
производства. Мастер непрерывного кон-
тура, линейно-живописной обработки
поверхности и плоскостных построе-
ний,—Клэ, вероятно, внесет свою долю
в технологический опыт искусства. Ины-
ми словами, он сыграет свою роль не
тем, чего хочет (творчеством форм), а
тем, чего не хочет (методами обработки
материалов). Но для того, чтобы сыграть
эту единственно возможную для него
прогрессивную роль, он должен сойти
со сцены, умереть, быть преодоленным.
Пока же его творчество остается ору-
дием гибнущего и спасающегося в дебри
эстетской мистики капитализма. Такова

социальная диалектика. Ее реализацию мы наблюдаем у нас, в революционной России: это—путь от картины к производству,—путь классовой борьбы в искусстве. Клэ находится по ту сторону баррикады. И неудивительно, что в те дни, когда Германия корчится в революционных конвульсиях, биография Клэ, составленная им самим, красноречиво говорит о жизни художника, покинувшего поля войны: «Он радуется своему, богатому трудами, возвращению к тишине. Мечтая, творя, играя на скрипке» (стр. 16).

Бедный Клэ! Он, конечно, воображает, будто стоит вне классов, вне общества. Он и не подозревает, что этого-то «мечтая, творя, играя на скрипке» и требует от него его потерявший реальную почву и погибающий класс.

Примечание. Книжка снабжена 33-мя недурными репродукциями с произведений Поля Клэ; одна из них цветная.

Б. Арватов.

Государственный Эрмитаж. Путеводитель по отделению фарфора. Составил С. Н. Тройницкий. Петербург. Государственное Издательство. 1921 г., 44 стр.+4 таблицы. 8°.

Строгая по внешности, как все издания Государственного Эрмитажа, новая книга С. Н. Тройницкого является превосходным путеводителем по выставленному в галлерее фарфору XVIII века. Вводная статья, озаглавленная «История производства фарфора», в кратких словах знакомит читателя с важнейшими заводами как иностранными, так и русскими (б. Императорский, Гарднер). Здесь даны очень отчетливые характеристики стилей, важнейшие хронологические даты, исторические сведения, описания клейм и марок. Свой обзор автор начинает с восточного (китайского и японского) фарфора, сравнительно бедно представленного в Эрмитаже; переходит к германским заводам, начиная с более крупных и старейших—мейсенского, венского, берлинского; говорит о французских, итальянских, английских заводах и кончает русскими.

Вторая часть книги—собственно путеводитель; здесь по шкафам автор описывает размещенные вещи, выделяя наиболее ценные в художественном отношении экземпляры, иногда сопровождая их краткими историческими сообщениями.

К путеводителю приложены 4 фототипических таблицы со снимками с наиболее выдающихся вещей, частью уже воспроизведенных в майском и октябрьском выпусках «Старых Годов» за 1911 год при статье С. Н. Тройницкого «Галлерей фарфора Императорского Эрмитажа». К этой статье, обильно снабженной репродукциями, и следует отослать читателя, желающего ознакомиться более подробно с Эрмитажной коллекцией фарфора. Задачей же настоящего путеводителя, представляющего как бы выборку из указанной статьи, является желание заинтересовать зрителя, помочь ему разобраться в обильном, совершенно исключительном по количеству и художественным достоинствам материале. Нельзя не пожалеть только, что книга не снабжена краткой библиографией по фарфоровому производству, столь богато представленному в Государственном Эрмитаже.

А. Греч.

В. ЛОБАНОВ. 1905-й год в живописи. Изд. Гржебина. Москва 1922 г. 32 стр. 4°.

В. Розанов, характеризуя Азефа, говорил, что он «отовсюду брал лучшее: идеи из «Русского Богатства», а деньги из департамента полиции». Если следовать этому весьма «удобному» завету, то, ища «лучшее» в книге Лобанова, можно указать на бумагу «Верже», которую «не пожалел» для этого издания Гржебин. Все остальное, относящееся к существу этого издательского lapsus'a, составляет сплошное недоумение. Неудумеваясь, зачем «понадобилось» Гржебину выносить на рынок этот очерк, не имеющий никакого отношения к живописи, ибо в нем о живописи, как о таковой, нет ни слова; не имеющий никакого отношения к истории революционного движения, хотя бы постольку, поскольку оно проявилось в изобра-