

Я. А. ТУГЕНДХОЛЬД

Преждевременно умерший Яков Александрович Тугендхольд (1872—1928) был бесспорно крупнейшей фигурой русской художественной критики двух последних десятилетий. Двух десятилетий—это значит двух эпох, рассеченных гигантским историческим рубежом, через который Тугендхольд вошел в новую культуру смелее, свободнее и естественнее, чем многие другие из людей старого искусства и знания. Он сразу почувствовал себя своим в этой новой эпохе, он—выученик европейской культуры, энтузиаст станковой живописи, „западник“ и „эстет“. И эта глубокая внутренняя освоенность Тугендхольда в революции делала такими крепкими его позиции критика и деятеля советской художественной жизни.

Неутомимая работа Тугендхольда после Октября—работа журналиста, организатора и участника различнейших художественных начинаний и выступлений—широко известна читателю. Эта работа по новому освещает и то большое дело, которое было начато Тугендхольдом еще в его давних исследованиях и очерках и которое только теперь, после его смерти, может быть оценено во всем своем целостном значении.

Важнейшая часть литературного наследия Тугендхольда—его работы по новейшему французскому искусству. Значение этих работ—не в исследовательских открытиях и не в блеске эстетических характеристик. Книги и статьи Тугендхольда о французских живописцах и скульпторах—больше чем художественная критика и в известном смысле даже больше чем искусствоведческое исследование: эти работы—неотъемлемая часть русского искусства, всей русской художественной культуры предреволюционного десятилетия. Ибо именно книги, обзоры и очерки Тугендхольда представляли собой в высшей степени сильную и действенную прививку Запада русской живописи, прививку, пришедшуюся как раз на тот момент, когда организм русского искусства в ней особенно нуждался. В этом смысле роль Тугендхольда может быть сравнена лишь с ролью другого фактора нашей дореволюционной художественной жизни: мы говорим о двух московских собраниях

новой западной живописи — Шукинском и Морозовском¹. Книгам Тугендхольда и „живым“ образцам современной французской живописи в Москве — этим двум явлениям суждено было занять исключительное место в формировании нового русского искусства. Они сделали для целого поколения художников то, что не могло быть заменено никакими паломничествами в Париж, никакой кратковременной выучкой у тамошних „мэтров“. Благодаря этим двум, по разному действовавшим факторам фермент нового художественного брожения так быстро вошел в застойную кровь русской живописи.

В последней почти нераздельно господствовали тогда „ретроспективные мечтатели“ из „Мира искусства“ — реставраторы мертвых форм, плакальщики дворянского и помещичьего прошлого, изощренные мастера стилизации. Старая помещичья усадьба и Версаль, языческая Русь и эллинская архаика, казалось, сделались единственными темами русской живописи, мертвой зыбью переливаясь в композициях Сомова и Бенуа, Рериха и Бакста. Эта полоса в русском искусстве заняла почти всю эпоху реакции, сходясь в своем начале с художественным безвременьем 90-х годов, а своим концом упираясь чуть-ли не в самые кануны мировой войны. Тугендхольд, литературная деятельность которого началась как раз в пору наибольшего расцвета этой „петербургской“ эстетической школы, раскрывал перед русскими художниками и широкими кругами интеллигенции совершенно иную жизнь, иную творческую борьбу, приход новой художественной эпохи. Он первый в ясной и в высшей степени убедительной форме рассказал русскому читателю об импрессионизме и Сезанне — двух основных магистралях живописной культуры новейшей Европы.

Молодое течение русской живописи — ее „московская“ школа, принявшая неожиданный герб „Бубнового валета“ — зарождалось под прямым воздействием именно тех идей и формальных открытий западного искусства, первым и самым ярким истолкователем которых явился Тугендхольд. Этот критик, писавший тогда почти исключительно о Западе, оказал на русскую живопись влияние более сильное, чем кто либо из его современников. Не будучи теоретиком по типу своего критического дара, ни гелертером-исследователем, а скорее и больше всего популяризатором в лучшем, неиспорченном значении этого слова, — Тугендхольд научил целое поколение понимать новую западную живопись, уменья эту живопись с м о т р е т ь.

В этом и именно в этом — историческое значение первых „классических“ книг Тугендхольда („Французское искусство

¹ Ныне Государственный музей нового западного искусства.

и его представители“ — 1911 г. и „Проблемы и характеристики“ — 1914 г.), а также его монографических работ об отдельных французских мастерах. Сейчас импрессионизм и сезаннизм в равной степени — пройденные вехи как для европейского, так и для нашего искусства. Пройденные, но не обойденные: как ни далека от нас эстетика французского импрессионизма и его антипода — Сезанна, элементы того и другого художественного мировосприятия вошли в плоть и кровь современной живописи. В прочности и глубине этого усвоения мы можем лучше всего убедиться на примере нашего пооктябрьского станкового искусства, в котором, после живописных абстракций футуризма и супрематизма, сделалась очень явственной переработка формальных элементов все того же западного наследия, от которого наша живопись взяла и берет его лучшие технические достижения. Можно ставить в упор вопрос о прочности и нужности всей станковой живописи — так, как этот вопрос и был поставлен некоторыми вскоре после Октября; но имея дело с жизнью, а не смертью, нельзя отрицать и жизненности тех давних уроков, которые даны были некогда русскому искусству из мастерских больших французских живописцев и из книг Тугендхольда.

Ибо „эра“, открытая импрессионизмом, а затем повернутая Сезанном и его школой, означала — если говорить самими общими и обобщающими словами — утверждение реалистического искусства во что бы то ни стало. Импрессионисты избрали для этого путь иллюзионистского подражания свету в природе. Сезанн, отвергая этот путь, противопоставил ему аналитическое расчленение видимого мира на основные элементы объема, массы и цвета. Но и по тому и по другому маршруту утаптывалась реалистическая дорога новейшей живописи.

Эту именно черту художественного движения Тугендхольду удалось показать настолько убедительно, что после его книг самое понятие реализма в новейшей живописной культуре теряет расплывчатость школьного термина и делается вполне устойчивым, предметно-ясным обозначением.

Был ли Тугендхольд, однако, лишь прилежным комментатором чисто-эстетических воззрений и идеалов новейшего французского искусства, трубадуром его формальных открытий? Ему ясна была социальная природа того искусства, которое расцвело и добилось признания вместе со зрелой порой европейского капитализма. Тугендхольд умел разглядеть в творчестве французских мастеров те нити, которые прочно связывали это творчество с укладом европейского буржуа начала века — и одновременно расслышать беспощадный приговор этому укладу — в исканиях Гогена, Ван-

Гога и других. Именно у Тугендхольда, в одной из его ранних статей („Три салона“ — 1909 г.), мы находим точное и четкое — как будто „сегодняшнее“ — определение социального места западного искусства: „...Искусство полу-отделенное“ от современного государства совсем не „отделено“ от современного буржуазного общества. Искусство, распустившееся в больших французских салонах в такой гигантский пустоцвет, за немногими исключениями есть поистине искусство салонное, существующее для и при помощи буржуазии“.¹ Социальные критерии, правда, отнюдь не приведенные в какую-либо методологическую систему, неизменно присутствовали у Тугендхольда в каждой его художественной оценке. И с этими критериями он приходил даже в такую цитадель старо-петербургского эстетизма, как „Аполлон“.

С постоянным вниманием выискивая в импрессионистском Sturm und Drang'е черты социального протеста — по преимуществу только индивидуалистски-бунтарского — Тугендхольд умел находить эти черты даже у таких изысканнейших мастеров, как Эдгар Дега. Блестящий мастер балетных кулис и ипподромов оказывался выразителем социальной трагедии капиталистического города. Противясь „педагогическому дидактизму“ в живописи, т. е. тому, что мы привыкли знать под именем передвижничества, Тугендхольд в то же время считал величайшей заслугой Верхарна, как художественного критика, то, что последний „утвердил право художника трактовать социальные темы и показал, как можно совместить глубокую идейность содержания с яркой художественностью формы“ („Эмиль Верхарн как художественный критик“)²

Не было ничего более противного Тугендхольду, чем самодовлеющий и самодовольный эстетизм, эта убогая „платформа“ художественной реакции. Именно глубокая враждебность асоциальному эстетизму, глубокая убежденность в социальной обусловленности и социальной значимости художественного творчества позволили Тугендхольду так многосторонне развернуть свою работу после Октября уже на почве советской культуры.

Нет нужды говорить здесь о Тугендхольде как виднейшем участнике советского художественного строительства. Предлагаемая книга — живой формуляр его кипучей литературной деятельности на протяжении последних лет. Эта деятельность протекала на страницах газет и журналов, в бесчисленных художественных начинаниях и организациях, в самых различных областях общественной жизни нашего искусства. Нам остается только отметить те опорные точки, на которых

¹ „Французское искусство и его представители“, стр. 188.

² Там же, стр. 194.

Тугендхольд строил свое понимание новых задач изобразительного искусства и предъявлял последнему свои взыскательные требования.

Картина социальной беспомощности того самого станкового искусства, которым он занимался всю свою жизнь, — беспомощности, ярко обнаружившейся перед лицом Октября, явилась для Тугендхольда одним из отправных моментов для критического пересмотра всего эстетического груза, переадресованного в новую эпоху из прошлого. Живопись — искусство наиболее индивидуалистическое по методам творчества и по своему замкнутому „образу жизни“ в музеях и салонах — с величайшим трудом находила себе новое место в новом обществе. Аналитические искания наследников кубизма, которым были отданы первые послеоктябрьские годы в нашей живописи, не могли встретить признания у Тугендхольда: в них он видел всего лишь механическое продолжение того процесса, который начался в изобразительном искусстве задолго до революции и питался социальными и эстетическими соками прошлого. Тугендхольду был ясен глубокий разрыв, обнажившийся между изобразительным искусством и новым восприятием этого искусства, между художником и массой, между картиной и ее новым потребителем. И хоть он возражал — и возражал энергично и убежденно — тем, кто готов был объявить „смерть живописи“, ему самому была ясна необходимость громадного, действительно революционного сдвига в станковом искусстве для того, чтобы это искусство не оказалось немым в новой эпохе.

В поисках нового живописного языка Тугендхольд, однако, отвергал пути культуртрегерства — эту линию наименьшего сопротивления в строительстве культуры. Он знал, что масса является не только „воспринимающей“ стороной в искусстве, но и основным субъектом художественного творчества. Создание нового советского искусства мыслилось ему не иначе, как путем огромной творческой экспансии масс, и он тщательно отмечал всякие проявления этой экспансии. Отсюда — то исключительное место, какое занимает во всей работе Тугендхольда проблема новых художественных кадров. Их он искал в художественных кружках рабочих клубов, среди рабочей молодежи художественных школ и, наконец, в национальном творчестве тех советских народов, которые ранее считались „отсталыми“ и „провинциальными“ и раскрытию необычайных творческих богатств которых Тугендхольд посвятил так много усилий.

Наряду с этим, его живейшее внимание привлекало движение, получившее у нас название производственного искусства. Одним из первых Тугендхольд понял, в какую громадную

силу может вырасти заново построенная художественная промышленность и какое решающее значение она будет иметь для всех дальнейших судеб изобразительного искусства. Подводя итоги революционному десятилетию в художественной жизни, он прежде всего отмечал *„выдвинутую Октябрем громадную проблему внедрения искусства в производство, в трудовой и будничной быт“*.¹

Однако, больше всего Тугенхольда занимали все же вопросы станковой живописи. Именно этим вопросам посвящена значительная часть его богатого критического наследия. Возврат к сюжету после живописных формул и абстракций „аналитического“ периода открыл новый период в развитии нашей живописи, поставив ее, вместе с тем, перед новыми и громадными трудностями. Дорога к сюжету, и притом сюжету социально-выразительному, давалась большинству художников лишь ценой очень медленной и очень трудной работы над собой. Эта работа изобиловала тягостными срывами и тупиками. Тугенхольд старался помочь художнику в этой исторической переделке всего социально-творческого фундамента изобразительного искусства. Перед живописью вновь выросла в некую внутреннюю антитезу проблема „содержания“ и „формы“. С какой страстностью боролся Тугенхольд с теми тенденциями в советской живописи, которые характеризовались *„исключительным акцентом на тематичность, на анекдотизм и протестовал против попыток снижения нового революционного сюжета до ступени „примитивного бытовизма“, в котором он видел лишь проявление обывательских влияний в искусстве. И Тугенхольд не устал раскрывать всяческие проявления этой обывательщины — будь то доморощенный эстетизм одних или поверхностно-школьный натурализм — других. Он требовал от художника работы несравненно более глубокой и законченной, нежели одно только внешнее „называние“ революционной темы, — и все попытки свести новое в искусстве только к одеванию в новую тематику встречали в Тугенхольде резкий отпор. Ратуя за „сюжетную изобразительность и социальную тематику“ нашей живописи, Тугенхольд напоминал художнику и зрителю, что „только при условии поднятия художественного качества, художественной формы этот реализм явится фактором революции, а не мещанской реакции“*.

Неотделимыми от этих проблем мыслились Тугенхольду вопросы общественной организации изобразительного искусства. Убежденный сторонник активной деятельности государ-

¹ „Живопись революционного десятилетия“, стр. 48 настоящего издания.

² Там же, стр. 33.

ства в области искусства, он не ограничивался одной лишь литературной борьбой против „хаотичности нашей художественной жизни“, за планомерную государственную организацию выставок, заказов и т. д., но и сам практически работал как инициатор и участник целого ряда подобных начинаний. В этом отношении нельзя пройти мимо той бесспорной и значительной роли, какую сыграл Тугендхольд в деле собирания и первой систематизации современной живописи национальных республик. Его статья „Искусство народов СССР“, помещенная в настоящей книге, остается до сих пор едва ли не единственной попыткой в этой области — своего рода введением в будущую историю национального творчества советских народов.

Личность Тугендхольда не могла вместиться в рамки одной лишь писательской деятельности. Также не вмещает ее и эта книга. Но особенностью критического мастерства покойного деятеля было умение смотреть в завтрашний день, анализируя злободневно-сегодняшнее. Это предохраняет от быстрой старости даже мелкие журнальные статьи и обзоры Тугендхольда. В них — не только летопись пройденных путей советского искусства, но и тщательно обдуманная проекция его дальнейшего поступательного движения. Собранные в одну посмертную книгу, статьи и очерки Тугендхольда за ряд лет читаются так, как будто они помечены нынешней датой.

Д. Аркин