

Максим Горький

Ответ А. А. Карелину



Максим Горький

Ответ А. А. Карелину

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=2148765

Аннотация

«Милостивый государь! Ваш пример неумения толпы читать литературные сюжеты на произведениях живописи несколько неудачен. Риксенс воспроизвёл на своей картине такой момент из легенды о дон-Жуане, который не трактовался ни Мольером, ни Толстым и никем из авторов, пользовавшихся легендой (имеются в виду пьеса французского драматурга Ж.-Б. Мольера „Дон-Жуан“ и драматическая поэма А. К. Толстого „Дон-Жуан“ – Ред.); этот момент является результатом устного творчества массы, создавшей легенду; он не вошёл в общеизвестную литературу о дон-Жуане, а потому и не мог быть знаком лицам, суждения которых вы слышали пред картиной Риксенса...»

Максим Горький

Ответ А.А.Карелину

Милостивый государь!

Ваш пример неумения толпы читать литературные сюжеты на произведениях живописи несколько неудачен. Риксенс воспроизвёл на своей картине такой момент из легенды о дон-Жуане, который не трактовался ни Мольером, ни Толстым и никем из авторов, пользовавшихся легендой (имеются в виду пьеса французского драматурга Ж.-Б. Мольера «Дон-Жуан» и драматическая поэма А. К. Толстого «Дон-Жуан» – Ред.); этот момент является результатом устного творчества массы, создавшей легенду; он не вошёл в общеизвестную литературу о дон-Жуане, а потому и не мог быть знаком лицам, суждения которых вы слышали пред картиной Риксенса.

Непонимание современными культурными людьми религиозного искусства Византии, приводимое вами в опровержение моих слов о том, что искусство должно быть просто, ясно и понятно, – не опровергает моего положения и решительно ничего не доказывает. Религиозная живопись от веков, следовавших тотчас же за периодом иконоборства и до предшественников Рафаэля была проникнута мистицизмом, вполне понятным и родным настроению людей того времени. На всём протяжении своего существования это искус-

ство имело тот же служебный характер, какой имеют в данное время для нас рисунки в бытоописательных и исторических книгах, но, конечно, общее психологическое значение его было обширнее и глубже значения наших иллюстраций. Художник средних веков, изображая религиозный сюжет, был глубоко убеждён в том, что он изображает действительность, правду, и хотя он рисовал сверхчувственное, но как бы оставался реалистом. Религиозное предание принималось художником за факт. Художник был проникнут сознанием его буквальной правды и передавал его как действительность, с бесхитростной верой, а публика того времени подходила к его картине в настроении таком же, каково было настроение художника в момент творчества. Художник той эпохи изображал не грёзы и не отвлечение, а документы и факты – ибо религия тогда была реальным фактом, – каждый имел её в себе, и все были проникнуты ею. Художник того времени был убеждён и мог убедить, в нём была сила, необходимая для этого, и силу эту он почерпал в вере. И если действительно византийская живопись нам не понятна, то только потому, что мы слишком далеки от того настроения и того веяния мысли, под влиянием которых она сложилась.

Символ, – вернее аллегория, а не символ, – проник в христианское искусство под влиянием гонений язычников и совсем не может знаменовать собою свободу искусства, а как раз наоборот – невозможность искусства воспроизводить в надлежащих формах те явления и тех лиц, воспроизводить

которые оно желало и стремилось. Позднее аллегория по привычке продолжала существовать. Аллегория коснулась и действительности. В X веке аллегория изображалась в виде женщины, приятно улыбающейся, лес – полунагой мужской фигурой, сидящей у скалы со стволом дерева в руках, и так далее. Но эти формы опять-таки не самостоятельно вырабатывались художниками, а представляли собою воспроизведение поэтических уподоблений, имевших место в стихах той эпохи.

И в скором времени всё это исчезло, – «нелепое само собою атрофировалось», как сказали вы. Вообще же непонимание нами настроений прошлого вполне естественно и психологически объяснимо, и таким образом ваша ссылка на неясность для нас византийства, приведённая в подтверждение непонимания массой искусства вообще, как видите, плохо служит вам в защиту «нового искусства», то есть «чужаков» господина Врубеля и философского творчества Акселя Галлена.

Если вы дадите картину даже и с фантастическим сюжетом, но написанную ясно и просто, – её поймут. Ведь понимают же «Славословие» Сурикова в Третьяковской галерее, понимают и «Ковёр-самолёт» Васнецова здесь на выставке – к слову сказать, богатой картины, но бедной искусством. Под картиной Поленова «Христос и грешница» не надо подписывать её название, и Ге, несмотря на его мистицизм, тоже понятен. Понятны все художники, которые мыслят ясно,

Ибо сказано: «кто ясно мыслит, тот ясно и излагает». Краски – это тот же стиль.

Очевидно, что Врубель и Галлен только потому не поняты, что они плохо сами себе представляют то, что хотят выразить своими красками. Я против приложения эпитета «новое» к искусству этих художников, к их туманным и тёмным фразам, ничего не говорящим ни уму, ни сердцу. Что есть нового у Акселя Галлена? Из истории живописи мы видим, что попытки изображать отвлечённые идеи красками имели место ещё девять веков тому назад. Они были и исчезли, так как никто их не мог понимать, ибо они были не столько произведениями искусства, сколько иллюстрациями к беспомощности человеческого ума, не находившего в себе достаточно сил для того, чтобы дать своим представлениям точные и определённые формы. Когда он развился до того, что мог создать эти формы, когда слово, самое могучее орудие его спекуляции, количественно обогатилось, – отвлечённые идеи приблизились к его пониманию, и краски стали не нужны для философии и психологии.

Галлен находит, что они нужны. Старо. И сюжет его картины стар, как мир: ещё Веды трактовали его в истории о принце Начикстасе. И техника его стара – ведь это же техника китайцев и тех живописцев, которые разрисовывают верхотурские подносы. А помимо всего, картина его бедна идеями. Неужели представление о человеке вне нации можно дать, показав только спину человека? Почему же не

только одни пятки? Заметьте, что эта оригинальная манера представлять человека вне нации не позволит Галлену представить его вне расы. По спине, нарисованной Галленом, несмотря на то, что он набросал на неё лиловых теней, я всё-таки вижу, что имею дело с европейцем. Почему же именно европейца, а не индуса взял Галлен для изображения погони за идеалом? В Индии раньше всех стран начали искать идеал и дальше всех ушли в теоретическом искании его.

Неужели представление о человеке вне эпохи и нации можно дать, только нарисовав человека голым? Разве так уже и нельзя из смешения всех архитектурных и декоративных стилей создать нечто совершенно оригинальное, фантастическое и в то же время не принадлежащее никакой эпохе и нации? На какую эпоху указывает и какой нации принадлежит та архитектура, которая изображена на декорации «Снегурочки» во втором акте?..

Ничего, кроме крайней скудости мысли, не видно на картине Галлена даже и тогда, когда эта картина комментирована; наконец, какое моральное значение имеет погоня за идеалом, изображённая так, как её изобразил Галлен, и даже изображённая яснее, образнее и доступнее пониманию?

Есть одна картина – я не помню её автора, – знаю лишь, что это француз (речь идёт о картине французского художника Жоржа Рошгросса «Погоня за счастьем» – Ред.). По мостику над пропастью скачет на коне чрез трупы женщин и детей возбуждённый человек, простирая жадно вперёд руки.

Впереди его Фортуна на колесе. Она зовёт его к себе и мчится от него вдаль, держа в одной руке рог изобилия, из которого сыплется золото, в другой – лавры. Сама она прекрасна и молода. А сзади человека, почти уже рядом с ним, стремящимся за счастьем, молча скачет, бросая на него тень, смерть в чёрном плаще и на чёрном коне. Вам понятна эта картина, вы знаете, как её назвать. Вы сразу видите, что пред вами погоня за счастьем, скачка к смерти. Все её детали у места – все они объяснимы, несмотря на то, что сюжет картины настолько же абстрактен, как и «Погоня за идеалом». Этот Галлен неуклюж, как истый финн, в своей погоне за оригинальностью. Его желание показать культуру подстриженными апельсиновыми деревьями и маком, посаженным на одинаковом друг от друга расстоянии на зелёной площади, не дающей понять себя (что она такое? ковёр?), смешно и жалко, так же, как смешон и жалок тот маленький фейерверк из подсолнухов, который он назвал почему-то «Цветком смерти». На самом деле: цветок сначала кажется ракетой, потом напоминает о подсолнухе; всего же менее он похож именно на цветок.

Есть что-то низкое в этом оригинальничанье: великое, трагическое явление – смерть – как бы опошлена этим изображением. Века лучшие умы от авторов Риг-веды и до Ницше пытались разгадать эту загадку. Явился Аксель Галлен и намазал что-то смешное и жалкое, крохотное. Как это отдаёт парижским «Кабачком смерти»!

«Нет большего заблуждения, – говорит Шопенгауэр, – как полагать, что каждое изменение есть прогресс» (М. Горький цитирует книгу А. Шопенгауэра «Афоризмы и максимы», СПб. 1892, т. 2, стр. 70 – Ред.). Вы склонны видеть прогресс в искусстве Галлена и Врубеля? Что же? У всякого – свой вкус. Мы с вами во вкусах не сойдёмся.

Заключение, которое вы вывели из примера с картиной Рубенса, гласит, что чем выше искусство, тем ниже его значение для жизни, ибо ведь вы говорите, что чем оно выше, тем уже круг понимающих его людей. Я уверен, что искусство нужно жизни, людям, что оно может помочь жить им. Жизнь тяжела – оно даст возможность отдохнуть от неё; люди грубы – оно облагородит их; они не особенно умны – искусство им поможет развиваться. Искусство нужно публике, а не художникам, и нужно давать публике такие картины, которые она понимала бы.

Вы приглашаете меня к признанию за искусством свободы. Я не отрицаю свободы искусства, я только решительно высказываюсь против свободы «чудачеств» в искусстве.

«Искусство есть откровение», – говорит талантливый теоретик-прерафаэлит Джон Рёскин, и ещё он говорит, что «всякое великое творение представляет собою акт восхваления». Новое искусство не имеет ничего общего с этими положениями эстетика, авторитет которого обязателен для вас, как для человека, видящего в прерафаэлизме – явление отрадное. Я кончу моё возражение вам тем, что категорически

заявлю, что ни нового искусства, ни какого-либо искусства в картине Галлена я не вижу, и уверен, что его там нет. За Врубелем я признаю умение владеть кистью и красками и ещё большее умение портить хорошие сюжеты. Признаю за всеми свободу суждения, а за публикой право оценки таланта художника.

Не умаляем ли мы однако нашим маленьким спором значения искусства? Мне кажется, что вы делаете именно это, суживая роль искусства до служения только избранным и являясь апологетом людей, которые дают алчущим вместо хлеба камень.