

*737  
10.07*

*бюл*

# ПЕЧАТЬ И РЕВОЛЮЦИЯ

---

*5*

ЖУРНАЛ  
ЛИТЕРАТУРЫ  
ИСКУССТВА  
КРИТИКИ  
И БИБЛИОГРАФИИ

---

1923

КНИГА ПЕРВАЯ

---

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

# СОДЕРЖАНИЕ.

## СТАТЬИ И ОБЗОРЫ.

Стр.

1. ИЗ ЛИТЕРАТУРЫ О ВОЙНЕ и РЕВОЛЮЦИИ. М. Павлович. I. О книге Ф. Нитти. Европа без мира. II. О книге Л. Троцкого. Война и революция. Том I. . . . .

1

## НА ТОМ БЕРЕГУ.

2. Ц. Фридлянд. Идеологии буржуазной реставрации. . . . . 16  
3. М. Лиров. Скальпированная контр-революция . . . . . 26  
4. В. Переверзев. К вопросу о социальном генезисе творчества Гончарова. 32  
5. П. Преображенский. Тень века минувшего . . . . . 45

## ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ.

6. Вяч. Полонский. О романе А.Н. Толстого „Хождение по мукам“ 54  
7. В. Брюсов. Среди стихов . . . . . 70  
8. В. Фриче. Анатоль Франс . . . . . 78  
9. Б. Арватов. Синтаксис Маяковского . . . . . 84  
10. В. Адарюков. Русские Граверы. Е. С. Кругликова . . . . . 103  
11. В. Виленский (Сибириаков). Политическая брошюра в Китае . . . . . 115  
12. В. Натали. Обзор новой методической и учебной литературы по естествознанию . . . . . 120

## ОТЗЫВЫ О КНИГАХ.

И. Майского, В. Виленского (Сибириакова), С. Харина, Т. Антокольского, П. Сапожникова, Д. Фурманова, К. Скерского, Е. Преображенского, Н. Мещерякова, А. Коня, С. Обручева, В. Арнольди, Б. Тычинина, Н. Андреева, А. Терпигорева, А. Чернова, Г. Мирчинка, С. Каплуна, М. Рубинштейна, И. Лященко, В. Кряжина, Ц. Фридлянда, М. Рафеса, Д. Петровского, С. Ингурова, С. Пионтковского, Б. Павлова, Б. Горева, Г. Баммеля, И. Голанова, М. Петерсона, В. Смушкова, М. Щелкунова, В. Шимкевича, М. Завадовского, М. Гребенчи, В. Костицина, И. Гельмана, Е. Марциновского, А. Сысина, Д. Гуревича, В. Переверзева, Д. Благого, С. Боброва, И. Аксенова, П. С. Когана, М. Эйхенгольца, Л. Розенталя, Э. Бика, К. Локса, В. Брюсова, И. Кубикова, Ю. Соболева, А. Елизаровой, Е. Херсонской, В. Клюевой, Я. Тугендхольда, А. Сидорова, А. Гречи, А. Стрелкова, Н. Тарабукина, П. Эттингера, В. Варшавского, К. Грисса, Л. Сабанеева, Л. Розентиль.

кие сведения о представленных на выставке художниках, сообщает размер, материал и происхождение каждой вещи. Кроме того, здесь постоянно находим ссылки на литературу русскую и иностранную, указания на воспроизведения и в некоторых спорных случаях мнения ученых о той или иной атрибуции. Последнее особенно ясно показывает обдуманность и осторожность составителей каталога в всегда несколько гадательном вопросе авторства.

К небольшой книжке приложены три воспроизведения с Богоматери Джентине ди Фабриано (из Строгановского дворца) с ретабля круга того же художника (собр. б. А. А. Войкова) и с Мадонны Виварини (из Строгановского дворца). Иллюстрации отчетливые и вполне удивительные воспроизводят еще не опубликованные вещи.

Д. Греч.

**СЕРГЕЙ ЭРНСТ. З. Е. Серебрякова. «Аквилон». Петербург. 1922 г. 32 стр. Рис. 3 цветных и 5 двойных.**

У нас все более и более прививается какой-то особый вид очерка, посвященного одновременно обозрению художественного облика и биографии мастера,— нечто среднее между заметкой и монографией, отвечающей хотя бы элементарным научным требованиям. Чем более подобного рода художественная критика отвоевывает себе место, тем очевиднее и яснее становится ее подчас просто вредные недостатки. Отсутствие всякого плана в изложении приводит к тому, что наблюдение над формой, композицией, живописной манерой, влияниями на данного мастера, тонут среди подробностей жизнеописания, а подчас даже скрывают рассказанных эпизодов, имеющих мало отношения к характеризуемому художнику. Подобными недостатками отличается книга Сергея Эриста о Зинаиде Серебряковой. Мастер сильный и оригинальный, Серебрякова до сих пор недостаточно оценена. Ничто в работе Эриста не прибавляет к тому, чтобы художница была поставлена на должную высоту. Сравнительно подробно описывая жизнь

мастера и ту атмосферу, в которой росла и воспитывалась Серебрякова, автор забывает о влияниях, которые оказали на художницу как старые, так и современные мастера. Устанавливая несколько манер в живописи Серебряковой, Эрист все же не отмечает, как скорее отрицательно отразилось на ее творчестве близкое соприкосновение с Италией,—кватроченто, заставившее излюбленных ею русских мужиков и баб превратиться в какие-то фигуры фресковых росписей мастеров Возрождения. Не указывает автор и на заметное влияние, оказанное на художницу (главным, конечно, образом, на последние вещи) Петровым-Водкиным и отчасти мастерами школы Кардовского, представителями своеобразного неоакадемизма—Александром Яковлевым и Шухаевым. Едва ли можно согласиться с тем, что «Жатва» является первым вестником обращения к той благороднейшей и спасительной традиции, что заложена в нашей живописи почти сто лет тому назад Венециановым. Совпадение сюжетов вещей Венецианова с некоторыми вещами Серебряковой едва ли еще говорит о какой-либо идеологической преемственности художницы у первого изобретателя русского крестьянства.

Репродукции исполнены удачно, а равно и их подбор, если не считать отсутствия декоративных работ Серебряковой (панно для Казанского вокзала в Москве), наличие воспроизведений которых было бы весьма желательно.

Внешне книга производит хорошее впечатление.

Д. Стрелков.

**АБРАМ ЭФРОС. Портрет Натана Альтмана. Изд. «Шиповник», Москва. 1922 г. 102 стр. 8°. Тираж 2000.**

Автор сделал массу оговорок, предупреждающих придирку рецензента к его литературным приемам характеристики. Он сам сознается, что «Портрет Н. Альтмана» может показаться «больше автопортретом, чем портретом модели» (102 стр.), что работа его «не исследование», что в ней он «пользовался всей той свободой, какой обладает современный

портретист по отношению к своей модели» (101 стр.), что он сознательно был вне метода и следовал лишь субъективной оценке (8 стр). Больше того: утверждая методологически лишь импрессионистически-критический подход к искусству, он пытается убедить себя в том, что в условиях переживаемого нами времени нужно даже отказаться от приемов искусствоведческого исследования, и только «одна художественная критика, критика Искусства,—с прописной буквы,—может достаточно ответить трудным условиям нашего нынешнего существования» (9 стр.). Таким образом, автор является сознательным апологетом критического импрессионизма и даже пытается возвести этот субъективный произвол в общую догму. Не только бездоказательно и неубедительно прозвучало у Эфроса это утверждение, будто «Критика с прописной буквы» является единственным возможным видом суждений об искусстве, но глубочайшим анахронизмом представляется вся эта апология критического анархизма. Было бы троизмом доказывать не только возможность, но и необходимость, именно, в условиях нашего времени, объективно-научной, исследовательской работы в области искусствоведения. Книжка Эфроса представляется не только методологическим архаизмом, удивляясь проявлению которого нам не приходится, пока живут и пишут все эти Муратовы, Тугендхольды, Эристы и пр.,—в ней заключается для настолько положительная ценность, что в руках самого автора она сделалась блестящим орудием, приемом «доказательства от противного», опровергающим и дискредитирующим такого рода критический импрессионизм. Сама книжка, лучше всяких опровержений ее по существу, подрывает фундамент, на котором стоит автор. Применив импрессионистический метод «письма» к портрету Альтмана, чужого по всему складу своего творчества импрессионизму, Эфрос блестяще набросал не портрет художника, а свой автопортрет, представший перед нами во всем своем архаическом - методологическом убожестве.

Весь архаизм импрессионистически-субъективной критики, поздним предста-

вителем коей, не побоявшись скептических улыбок, столь вызывающее выступило А. М. Эфрос,—лучше всего обнаруживается им же самим. Отсутствие в книжке портрета Альтмана и наличие автопортрета Эфроса с очевидностью доказывает, что метод «художественной критики» уже не применим к современным формам искусства. Современное искусство и, в частности, искусство Альтмана таково, что в силу всех своих творческих приемов, задач и мастерства,—неизбежно диктует всякому, говорящему о нем, необходимость объективных приемов исследования. Современное искусствоведение со всей тенденцией своих точных методов потому так прочно завоевывает свои позиции, что сами творческие формы диктуют эти методы. Искусствоведение, как прием, сменившее собою критику, является закономерным отражением нового существа современного искусства. Критика, будучи порождением импрессионистического искусства, прекрасно уживалась с творчеством импрессионистическим. Перестав быть импрессионистическим, современное искусство само требует объективности критериев. Будучи формальным, оно исключает эмоционально-субъективный подход и оценку. Формальный метод в искусствоведении есть не «мода», как модными были различные «точки зрения» в критике, а закономерный вывод из всей структуры творческих форм.

Этих обусловливающих друг друга соотношений между искусством, как творческим актом, и подходом к нему, как созерцательно-оценочной деятельностью, видимо, не сознает А. М. Эфрос. Посвятив «свой труд самому Наташу Альтману», он убежден, что художник «примет его с тем дружелюбием, с каким относятся друг к другу люди одного круга, одной школы и одного ремесла» (102 стр.). Этим критик обнаруживает полное непонимание той глубочайшей пропасти, которая лежит между ним, беспринципным импрессионистом, и Альтманом, художником, стремящимся к творческому созиданию объективно данной «вещи»,—пропасти, которая делает их, как раз, людьми и разных кругов, и разных школ, и разного ремесла. С опозданием на 50 лет Эфрос пишет: «Современные

портретисты любят крайнюю эмоциональность выражения». Если орбиту понятия современности очерчивать в 50 лет, то утверждение будет верным. Если же современниками считать не только физически живущего с нами человека, но психологически являющегося выразителем действительности сегодняшнего дня, то такого рода художник представляется «весь в прошлом».

Не понимая современности, Эфрос не понял и Альтмана. Рассматривая книжку, как автопортрет, мы вправе все черты, приписываемые Альтману, перенести на Эфроса. Уже не в первый раз от критических работ Эфроса получается такое впечатление, словно автор всем своим многословием критических notes, растянутых на сотню страниц, только и добивается того, как бы钊 удачнее, «между строк», дать пощечину своей «модели». Так случилось, например, с его монографией о Павле Кузнецова. Портрет, написанный в самых благожелательных тонах, в результате был все же облит словно зловонной жидкостью. Я помню брезгливо содрогавшегося П. Кузнецова от этой, преисполненной радушия, характеристики. То же наблюдаем мы теперь с Альтманом. Хоть Эфрос и усадил его одесную Бога Отца на судилище человеков, прошедших свой земной путь (99 стр.), а все-таки в итоге, когда, прочитав последнюю страницу, закрываешь книжку, — ясно слышишь, как раздается беззастенчивая «оглеуха».

Альтман, по Эфросу, беря у всех лучшее, ловко комбинируя добытое другими, рядит старую основу своего творчества в революционные одежды самой крайней «левизны». Будучи академистом, традиционалистом, консерватором и классиком,—он числится крайне левым художником. Его искусство всходит на чужих дрождях, на усилиях и крови настоящих новаторов» (89 стр.). Отмечая у него «тончайший нюх на новизну» (52 стр.), Эфрос называет его «барометром», чутко отмечающим стрелку своего времени, он называет его искусством примером (60 стр.), рядящим свое исконно консервативное искусство в модную, революционную одежду своего времени.

В результате «создается нечто в роде ретроспективного футуризма», «академической революционности», а, говоря по-просту, «пленкоснимательства» (93 стр.). В конце-концов, этот, удачливый в своих «делах», художник, будучи холoden, расчетлив и умен, играя без проигрыша (47 стр.), будучи «математиком» (34 стр.) и «Сальери» (36 стр.),—оказывается по своей сущности кровным родственником патриалисту Крамскому (61 стр.).

Таков нелестный портрет этого «героя нашего времени» (96 стр.), как, не без иронии, называет критик Альтмана. Но мы уже условились считать книжку не портретом художника, а автопортретом, повод к чему дан самим автором (102 стр.), а поэтому все черты характеристики, как и окончательное резюме их, переносят с Альтмана на самого Эфроса. Так удар неожиданным рикошетом бьет самого стрелка. Неумело и некстати использованное орудие критического импрессионизма, не коснувшись гладкого, как «бильярдный шар», — как характеризует Эфрос искусство Альтмана, — обращается всеми своими остреями против самого автора.

Чувствуя всю шаткость своего метода, Эфрос совершенно не коснулся последних работ Альтмана,—тех работ, в центре которых стоит его замечательнейшая дошка «Труд», и в которых его можно с полным правом назвать реалистом, но не наивным, и сравнивать не с Крамским, а подлинным реалистом, утверждающим «вещь», как субстанцию творчества. Чувствуя, что его критический метод был бы уже совершенно негоден к этого рода работам, Эфрос благоразумно о них умолчал, но благодаря этому и не затронул подлинной сущности современного Альтмана.

Николай Тарабунин.

В. НЕВСКИЙ. Современная живопись. (Популярный очерк) Изд. «Работник Просвещения». Москва. 1922 года. 52 стр.  
8°. Тир. .000.

Мне уже пришлось в петроградском журнале «Книга и Революция» по поводу другой книжки того же автора, посвященной «художественным выставкам, музеям и экскурсиям», отмечать всю курьезность этого автора, пишущего об искусстве. Казалось бы, после неудачи с упомянутой книжкой «о выставках», можно было ожидать, что у него найдется настолько благородства, чтобы не повторять *lapsus'a*. Но Невский не смущился: книгу «о выставках» он отдал для «переработки» одному известному московскому искусствоведу (случай, наверное, небывалый в литературных обычаях!), а сам снова дебютирует новой книжкой, выбрав к тому же чрезвычайно сложную тему о новейших направлениях живописи. Предупредив, что он не имеет «личного отношения к живописи», он просто-напросто «ухватился» за Пунина и проплыл между всеми спилами и хариддами современного искусства на утлом корабле пунинского «Цикла лекций» (Петроград. 21 г.). Книжка Пунина так пришлась по вкусу Невскому, что он в своей брошюре из страницы в страницу цитирует Пунина, слохаваясь лишь в конце и конфузливо заявляя, что количество цитат превысило «установленные врагом литературного приличия». Таким образом, рецензируемое издание с большим правом можно было бы назвать вторым изданием «лекций Пугина» под редакцией (!) Невского, нежели «трудом» самого Невского. Но о «лекциях» Пунина мне уже пришлось высказаться в свое время в том же петроградском журнале. Поэтому, не находя в издании чего-либо библиографически нового, можно было бы просто умолчать о нем. Но меня заинтересовал автор, как своеобразный психологический персонаж, как мне кажется, почти не имеющий своего прототипа в анналах литературных хроник.

Нужно воочию видеть книжку Невского, кстати сказать, пишущего о самых разнообразных вопросах и обиль-

но издающегося (в этом отношении он, видимо, большой «ловкач»), или надо обладать всем остроумием фельетониста, чтобы охарактеризовать эту фигуру. Обычная черта литературного приема Невского—это обилие цитат. Он поражает массой прочитанного им хлама и уменьем при случае, вспомнив о нем, вставить его в виде цитаты. Но удивляет не эта «эрудиция», носящая какой-то комический характер, а как раз обратное: полная неспособность автора критически разобраться в этом литературном материале, производить отбор ценного, опровергать абсурд. Он с одинаково «открытым лицом» цитирует популярную дешевую брошюру и серьезный ученый труд.

Он, как некий простак, «верит и уважает» «всякое печатное слово». Отсутствие критицизма к литературным источникам, изобилие самых бездарных цитат, неряшество в общей компоновке всего литературного материала, отсутствие своего, «личного отношения» к предмету, о котором он берется говорить,— вот черты, характеризующие его литературную физиономию. Прибавьте к этому еще прогнившую восторженность, с которой он обычно ведет свою беседу с читателем, и портрет будет закончен.

Уже из психологического любопытства мне захотелось заглянуть в иные работы Невского, посвященные не искусству, а внешкольному образованию, в области которого он считает себя специалистом. Правда, черезчур неблагодарна была бы роль сделаться «критиком» Невского по всей разнообразной линии его «творчества». Он не возбудил во мне любопытства настолько, чтоб я взялся за чтение всего им написанного. Я лишь мельком просмотрел некоторые его книжки, в остальном доверившись рецензиям Невского, специалистам-внешкольникам. Ряд отзывов, неизбежно отрицательных, которые гложались мне (между прочим, и в «Печ. и Рев.»), убедили меня в том, что все черты, присущие его работам по искусству, принадлежат в той же мере и его работам по другим вопросам. Где же искать объяснения всему этому? Что это—неряшество, про-

виициализм, прутковская «скажда пера» или хлестаковщина и необыкновенная легкость в мыслях?

Наверное, и то и другое в известных дозах.

Выпустив рецензируемую книжку, я знаю, что само издательство «конфузится» за свою опрометчивость. И, судя по тому, что в Москве в книжных лавках ее почти не было видно,—издательство, наверное, «пустило» ее в провинцию в надежде, что голодный желудок последней «все слопает».

Николай Тарабукин.

**И. ТУРКЕЛЬТАУБ.** Марксизм и художественные науки. Книгоиздательство «История». 1922 г. Харьков. Стр. 43.

И. Туркельтауб—молодой профессор харьковской консерватории, марксист и коммунист, в своей брошюре, нам кажется, себе ставит две задачи: осветить состояние наук об искусстве и указать на то, что сделано в них марксизмом.—«Что ни профессор, то особая точка зрения», при чем «точки зрения возникают без всякой преемственности». С такой его «оценкой» мы согласиться не можем. Учения о красоте и теории искусств—заглянуть тов. Туркельтаубу хотя бы в протоколы штутгартского (1913 г.) конгресса эстетики и всеобщей науки об искусстве!—как раз разработаны более или менее детально. Их касались почти все философы. В последнее же время трудами Меймана, Дессуара, Гаммана, Христиансена, Фольтельта, Мелиса, Кона, Когена и др. они оставили за собой некоторые другие области научно-философского мышления (этику и социологию). Что же касается марксистов, то тов. Туркельтауб еще более несправедлив. Нельзя писать, что марксисты «не сделали никакого вклада в интересующую нас науку». Марксизм, помимо второстепенных, имеет три первоклассных имени: Плеханов, Меринг и Роланд-Гольст. В своих конечных выводах тов. Туркельтауб становится похожим на тех же западно-европейских профессоров, которых он высмеивает за то, что они всегда начинали с Адама. Для теоретиче-

ской систематики в области художественных наук марксистская мысль уже имеет солидную основу. Ее-то и нужно знать. Профессор Туркельтауб или этой основы не знает, или же нарочито стремится открыть Америку. Задачу исследователя-марксиста он понимает следующим образом: «Историю общую ему переработать необходимо, без переработки истории культуры тоже никак не обойтись, историю искусств или эстетических учений, без которой нельзя заниматься теорией, и подавно невозможно игнорировать» (29 стр.).

Уместно напомнить: за двумя зайцами погонишься, ни одного не поймаешь. Обзор состояний художественных наук, сделанный т. Туркельтаубом, объективно своих задач не осилил в части описательной. Однако, он способен вызвать некоторый методологический зуд и будить мысль. В этой плоскости брошюра «Марксизм и художественные науки» не бесполезна при скучности рынка марксистской литературой.

Карл Грасис.

**И. ЛАПШИН.** Заветные думы Скрябина. Изд. «Мысль». СПБ. 1922 г.

Можно сказать с уверенностью, что И. Лапшин именно «заветных» мыслей Скрябина так и не усмотрел. Даже, напротив, его книжка как бы доказывает или хочет доказать, что «заветные» (в действительности) мысли Скрябина вовсе не были «заветными» (по Лапшинскому).

Причина этого события очень проста. Автор книги базировался только на опубликованных дневниках Скрябина («Р. Пропилей», вып. VI) и совершенно упустил из виду живую характеристику Скрябина, как его рисовали очевидцы, друзья и те, кто стоял к нему близко в последние годы жизни.

А это неизмеримо важнее для характеристики Скрябина, так стремительно эволюционировавшего и в музыкальном стиле и в воззрениях. Нельзя поэтому судить о мыслях Скрябина по материалам, относящимся к 1892—1904 гг., тогда как «заветные мысли» его

**ПЛУТАРХ О МУЗЫКЕ.** Под ред. Е. Браудо. Перев. Н. Томасова. 1922. СПБ. Гос. Изд. 90 стр.

Книга представляет собою перевод диалога Плутарха, в котором тот излагает устами двух собеседников современные взгляды на музыкальное искусство. Тут, конечно, и нагромождение мифологических подробностей и разные типичные для древнего музыкального созерцания философско-религиозные предпосылки искусства, вплоть до бесконечно чуждой нам «мистики чисел». Все это, конечно, архаично, и только, как таковое, и заслуживает внимания.

Но для популярной брошюры книжка тяжела. В наше время так много насущных музыкальных вопросов, так мало изучены животрепещущие темы искусства, чтобы тратить время и деньги на издание археологических мумий. Это—дело солидных академических учреждений.

Перевод выполнен удовлетворительно в литературном отношении.

Л. Сабанеев.

«ЖАР-ПТИЦА», № 7. Берлин. 1922 г. Журнал, издаваемый и редактируемый А. Э. КОГАН. 40+8 стр.

Если говорят о вопиющем убожестве русской эмиграции за границей, то этот берлинский журнал может служить лучшей иллюстрацией ее положения. Ни одной свежей мысли, ни одного интересного штриха ни в литературном, ни в художественном отношениях.

Изданный с купеческой «аляповатой» роскошью былых наших художественных журналов, печатавшихся на деньги Рябушинских и др. меценатов, он поражает бедностью и тщедушием своего содержания: старенький рассказ Б. Зайцева, не первой свежести повесть Пильняка, концовка С. Чехонина 1912 г. (!), рисунок Пастернака 1913 года (!), снимки с левитановских работ, репродукции со стареньких Сомова и Судейкина.

Словно старая бабушка, у которой «все в прошлом», вынимает по вечерам

приторно пахнущие «саше» и сувениры,—редакторы, издатели и авторы «Жар-Птицы» вытряхивают из кошельков все то, что там залежалось, или пользуют уже не в первый раз использованное раньше. Некоторой свежестью веет от двух красочных репродукций Н. Гончаровой и от двух тоже цветных ее заставок. Не могу сказать о времени их выполнения, но, судя по изобразительным формам, эта цветная графика тоже давнего происхождения. Интересна сама по себе небольшая статья Эганбюри о Ларионове и Гончаровой, освещавшая влияние этих живописцев не только у нас, но и на Западе, в Париже, и приписывающая их творчеству своеобразную черту «всечества», некоего универсализма художественных манер и стилей, чуждого, однако, безжизненного эклектизма. Но курьезно видеть снова и снова имя Эганбюри под статьей именно об этих художниках, взявшем словно «патент» писать именно о них еще с 10—12 года. А может быть, и эта статья, как и весь остальной материал, тоже извлечена из старых редакционных папок? Информация о текущей художественной жизни совершенно отсутствует. Словно этой жизни и не существует. Время остановилось. И остались лишь воспоминания о прошлом да приторно пахнущие, любезные сердцу сувениры.

Ник. Тарабукин.

«ГЕРМЕС». Ежегодник искусства и гуманитарного знания. Сборник первый. Киев. 1919 г. Стр. 107+72+4 рисунка.

Многообещающее название (чуть ли не новый «Логос», только с включением изящной литературы), культурная внешность белой обложки с прилично набранным заглавием. Внутри: стихи Асеева, Венгерова, Мандельштама, Эренбурга и др., снимки с произведений Экстер, очередные театральные инвенции Евреинова, дга этюда «в область религиозной символики». Редактор, Владимир Маккавейский, горюет, что Вячеслав Иванов, Белый и Есенин опоздали своим приездом в